

Programa de Pós-Graduação em Letras
Universidade Federal do Ceará - UFC
Centro de Humanidades

BH/UFC

BH/UFC

Aspectos do Fantástico na Literatura Cearense

Francisco Vicente de Paula Júnior

Fortaleza – 2003

BH/UFC

Francisco Vicente de Paula Júnior do grau de Mestre em

BH/UFC

BH/UFC
BIBLIOTECARIO
MUMAGREB

828038919
00103 10A
POSTALVEIA

Aspectos do Fantástico na Literatura Cearense

Dissertação apresentada ao Curso de
Mestrado em Letras da Universidade Federal
do Ceará como requisito para a obtenção do
grau de Mestre em Letras – Literatura
Brasileira, sob a orientação do Prof. Dr.
Sebastião Teoberto Mourão Landim.

Dissertação apresentada como requisito necessário para obtenção do grau de Mestre em
Letras do Curso de Mestrado em Letras, do Centro de Humanidades da Universidade
Federal do Ceará

BH/UFC

Francisco Vicente de Paula Júnior

Fortaleza, _____ de _____ de _____

Orientador

1º Examinador

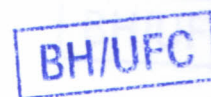
2º Examinador

Coordenador (a)

BH/UFC

O sobrenatural é a teia invisível que envolve o Universo.
(*Autor desconhecido...*)

Agradecimentos



A Deus por ter me dado a vida, e à vida por me receber de forma tão franciscana,

A minha esposa Rosângela pelo companheirismo e o amor a mim dedicados,

Ao meu filho Phyllipe Victor por iluminar os meus dias com seu sorriso,

A Maria Eunice , minha mãe-coragem, e ao meu pai por tudo que me ensinaram,

Ao prof. Teoberto Landim por confiar a mim um pouco de seus conhecimentos,

À prof. Odalice de Castro pela retidão de seus atos,

Ao meu amigo Márton pela ambigüidade de nossas conversas,

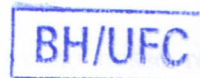
E a todos que estiveram comigo durante a elaboração desse trabalho.

BH/UFC

Resumo

Esta dissertação é resultado de uma pesquisa que objetiva, principalmente, analisar a presença do gênero Fantástico na Literatura Cearense, mas que, pela abrangência e complexidade da temática, exigiu um recorte teórico orientador, mesmo que a modalidade escolhida para o estudo seja basicamente o conto. Começando com uma definição necessária e bastante objetiva do gênero Fantástico, não esquecendo, logicamente, algumas óbvias implicações, como a proximidade que o mesmo tem com o Maravilhoso, recorreremos, então, ao posicionamento dos críticos mais difundidos sobre o assunto, ou seja, aos textos de Tzvetan Todorov, Filipe Furtado, Victor Bravo e Irène Bessière (estudiosos do Fantástico), Irleamar Chiampi (pesquisadora do Maravilhoso) Michel de Certeau e Afrânio Coutinho (estudiosos da Cultura Popular e da Literatura Brasileira, respectivamente). Numa perspectiva diacrônica, depois de considerações sobre o conto fantástico brasileiro, partimos desde os *Oiteiros*, início da literatura cearense, até encontrarmos o texto “O ar do vento, ave-Maria!”, de Oliveira Paiva que, em nossa opinião, foi construído nos moldes tradicionais do Fantástico. Demarcado o nosso principal objeto de estudo, procedemos uma análise tanto estrutural quanto temática dessa narrativa, à luz das teorias sobre o Fantástico, na intenção de inscrevê-la como o primeiro conto fantástico da literatura cearense. Durante essa análise, destacando as principais categorias do gênero e suas temáticas, vislumbramos também o caráter “evolutivo” do conto, em si, e do próprio gênero fantástico acompanhando, como não poderia deixar de ser, as exigências do sistema literário como os quesitos tradicionalismo, modernidade e contemporaneidade. Por último, fundamentados no caráter *evolutivo* que se nos apresenta, alargamos a questão para que se possa pensar em um Fantástico modificado, exemplificado pelos contos de autores contemporâneos que já se distanciam do “tradicionalismo” postulado pelos primeiros representantes do gênero, tornando o estudo do Fantástico cada vez mais desafiador.

Sumário



- * Introdução
- * Metodologia
- * Capítulo 1 - O Fantástico e algumas implicações15
 - 1.1 Quanto ao Fantástico
 - 1.2 A fronteira com o Maravilhoso
 - 1.3 Quanto ao Popular
- * Capítulo 2 – O primeiro conto fantástico cearense no contexto sobrenatural brasileiro..... 39
 - 2.1 O sobrenatural no texto cearense: preparação para o fantástico
 - 2.2 Oliveira Paiva e o primeiro conto fantástico do Ceará.
 - 2.3 “O ar do vento, ave-Maria!” : embrião do Fantástico
 - 2.3.1 Linguagem, Ambigüidade e Espaço
 - 2.3.2 A questão da Alteridade
 - 2.3.3 Conseguindo o “efeito fantástico”
- * Capítulo 3 – Os representantes do conto fantástico cearense.....78
 - 3.1 Depois de Oliveira Paiva
 - 3.2 José Alcides Pinto: um ícone do sobrenatural cearense.
 - 3.3 Presença do Fantástico no conto cearense contemporâneo
 - 3.4 Morte de um gênero ou evolução natural?
- * Conclusão

Introdução



É noite dentro das nossas retinas. Ruídos inexplicáveis ressoam ao nosso redor como se uma legião de seres desconhecidos acercassem-se de nós: são nossas dúvidas que gemem aos nossos pés num clangor de correntes nunca ouvido. Um grito lancinante fica preso em nossa garganta convertendo-se em extenso tremor. Um frio percorre a nossa espinha para ter morada no mais escondido do nosso cérebro. O grito ganha corpo e se verbaliza quase num sopro: por que gostamos tanto do que é Desconhecido? A voz continua. Por qual motivo, em uma era completamente digital, prendemo-nos a temáticas místicas, sobrenaturais e psíquicas? Mais uma vez. Por qual motivo, em pleno século XXI, assuntos como satanismo, aparições, exorcismo e vampirismo ainda exercem fascínio sobre nós? A voz sibila pelas paredes da mente, parece dormir, mas a dúvida sobre isso continua...

Coisas assim, do gosto do ser humano, não sabemos mesmo explicar, mas o que se percebe, atualmente, quando a genética e a robótica tomam conta do mundo, é o interesse crescente do homem, contraditoriamente dos jovens, por coisas antigas, encantatórias, mágicas, negras, desconhecidas, amaldiçoadas ou mesmo paranormais, pois nunca se venderam tantos livros de bruxaria, cabala e alquimia como agora. Pessoas vestem-se de negro, usam cristais no pescoço, lêem o *Apocalipse* e tanto quanto os seus antepassados acreditam na presença do Mal...

Reforçando esta contradição, o ser humano, de pé no trampolim vibrátil da Internet, dá um salto magistral nas águas calmas e sombrias do imenso e desconhecido mar Medieval, configurado inicialmente por fadinhas brilhantes e belas, duendes, ogros e gnomos da riqueza, do amor e da bondade, até nos depararmos com a verdadeira face do Mal, de tom ritualístico e metamórfico, encalacrada em manifestações literárias e audiovisuais de vampirismo e licantropia de verve demonológica completamente declarada.

A verdade sobre esta contradição é cada vez mais intrigante, pois não vivemos mais no Medieval, quando a magia era uma constante e o Diabo uma realidade. Os tempos são outros, como já dissemos. Mas será que mesmo em outros tempos as vontades humanas mudaram tanto assim? Será que o homem de hoje não é o mesmo homem da Idade Média, carente de conhecimentos, de crenças, de afeto e de perspectivas?

Um homem não é apenas fragmento de um conjunto de costumes e valores morais que o determinam enquanto ser social. Um homem é, antes de tudo, subjetividade e emoção, num turbilhão de sensações e sentimentos que ultrapassam a barreira do compreensível para alojar-se nos recônditos mais soturnos de sua *psiqué*. E na confusão de tantas emoções, não há meio para o ser humano que o faça ignorar ou não sentir *temor*; temor diante da vida, das coisas comuns de seu cotidiano e principalmente, temor de tudo o que não domina, de tudo o que não pode explicar; o homem, a um só tempo, teme e ama o desconhecido.

Os tempos mudam, e isso é fato. O ser humano, em seu íntimo, é que nunca mudará, ficando cada vez mais propenso à perplexidade e apaixonado por tudo que lhe é estranho, seja em seu mundo de sonhos, em seu mundo real, cotidiano, ou mesmo através de um texto literário, sempre sujeito à *emoção*. E das tantas emoções conhecidas escolhemos aqui o *medo*, característica particular, e ao mesmo tempo universal, da condição humana, apropriadíssima para o tema que passaremos a abordar.

Ladeando essa temática, conheceremos aqui o mundo inconcebível, ilógico, sobrenatural, conflitante e fantástico proposto por escritores da literatura universal e brasileira. Mundo este capaz de gerar o medo ou mesmo a dúvida de todo e qualquer ser diante do inconcebível. Estaremos falando então sobre o Gênero Fantástico, responsável por todas estas sensações perfeitamente capazes de se apoderar do ser humano durante uma simples leitura, pois ler um texto fantástico, a partir da ótica do seu narrador, é entrar em contato com dois mundos: um notadamente empírico, outro intrigantemente imaginário.

E foi exatamente ao pensarmos esta relação conflitante, ambientada entre o real e o imaginário, capaz de caracterizar o homem como um ser bastante contraditório, pertencente à realidade, mas apaixonado pelo mistério, pelo onírico e pelas coisas desconhecidas, que resolvemos elaborar esse trabalho.

Obviamente, a questão é muito mais ampla do que se sugere, pois ao tratarmos de temas sobrenaturais acabamos nos deparando com uma enormidade de teorias que, se por um momento orientam, em certos casos, devido à sua complexidade, são culpadas do nosso desvio. Isso fez com que limitássemos um pouco o nosso assunto abarcando não as formas do fantástico como um todo, e isso incluiria o romance, mas apenas o *conto* brasileiro de tonalidade sobrenatural, com ênfase à narrativa cearense.

A verdade é que , ao largo dessa temida complexidade, restringimos nosso trabalho ao que compõe o título “contexto sobrenatural brasileiro”, desenvolvendo ao longo de nosso estudo uma busca pelo *primeiro conto fantástico cearense*, demonstrando não só o gosto que temos pela Literatura Fantástica, mas também a preocupação com o seu surgimento em nosso estado e a maneira como se vem poeticamente processando.

É bom também que se esclareça que se assim procedemos, escolhendo apenas o conto, não o fizemos por medo da empreitada, ou quem sabe incompetência para tratar do assunto, mas simplesmente para que o *corpus* trabalhado fosse capaz de transmitir o máximo de objetividade e precisão, evitando assim, perdermo-nos no sombrio e emaranhado caminho das divagações sobre o gênero.

Ao escolhermos esse tema, e desconsiderando, principalmente, a empatia que temos por textos dessa natureza, fizemo-lo também depois de percebermos quão parco é o material sobre o assunto em nosso estado, tanto no sentido poético, no que tange à produção do texto fantástico, quanto no sentido teórico, pela esparsa produção de textos críticos que se propusessem a uma análise do material já produzido por autores cearenses.

Consideramos, então, que um estudo diacrônico que vise à gênese do fantástico na Literatura Cearense virá a ser de grande valia para os estudos que abordam o referido gênero de forma geral e, principalmente, para aqueles que estudam o fantástico tomando como referência algum de nossos autores, uma vez que terão maiores informações sobre o assunto. E mesmo que esse trabalho não seja *ultima verba* , pois não tem essa pretensão, ao menos contribuiremos com algumas páginas a mais sobre um assunto não muito explorado na literatura de nosso estado.

Entendendo, porém, que os estudos sobre o gênero Fantástico estão sempre em curso, uma teoria aqui, uma refutação ali e muita discussão, numa ânsia indômita de completude, procuraremos apresentar apenas as opiniões mais difundidas e, logicamente, as mais aceitas sobre o assunto.

Por isso, levando em consideração o caráter representativo dos primeiros textos críticos sobre o fantástico de autores como Roger Callois, H. P. Lovecraft e Louis Vax, que apesar de teorizarem sobre o gênero, não foram efetivamente profundos dada a incipiência da temática, e o tempo em que as escreveram atesta isso, preferimos, por bem, utilizar em nosso trabalho, mas com adequada ressalva em certos aspectos, textos como *Introdução a literatura fantástica* (1970) de Tzvetan Todorov, *Los poderes de la*

ficción (1985) de Victor Bravo, *A construção do fantástico na narrativa* (1980) de Filipe Furtado e *Le récit fantastique* (1974) da francesa Irène Bessière, os quais passaremos a abordar, ao menos sucintamente, a partir desse momento.

Para o búlgaro Tzvetan Todorov (1970) o Fantástico se define a partir do efeito de *incerteza* e da *hesitação* provocada no leitor face a um acontecimento *sobrenatural*. Segundo o mesmo , a *hesitação* é a primeira condição para o fantástico, e adverte ainda que tal exigência nem sempre é representada dentro da narrativa, mas que a maior parte das narrativas se submete a ela havendo, assim, a permanência de uma *ambigüidade*, o que será importantíssimo para a classificação de um texto como fantástico.

Quanto aos estudos de Todorov, podemos dizer, sem depreciar Vax, Lovecraft ou Callois, que apresentam um delineamento mais seguro do assunto, justamente por ter conseguido sistematizar corajosamente o gênero fantástico (graças à sua índole estruturalista), encaminhando-nos para uma abordagem mais técnica do fenômeno literário no que concerne ao fantástico, dirimindo certas abstrações de críticos incipientes.

Ressaltamos, porém, que mesmo apresentando algumas falhas como por exemplo o trato superficial com a obra de Edgar A. Poe, preferindo trabalhar o fantástico em autores mais antigos justificando o que chamaremos nesse trabalho de “tricotomia” (a problemática entre o fantástico tradicional, moderno e contemporâneo), mesmo assim, Todorov é suporte mais que adequado para quem pensa em uma teoria sobre o fantástico, seja no Ceará, no Brasil ou em qualquer parte do mundo.

Segundo Filipe Furtado (1980) , teórico português, o Fantástico é algo bem mais esquemático, principalmente no que tange à sua construção, e apesar de criticar Todorov em alguns pontos, acaba por seguir a mesma linha estruturalista ao dizer que a narrativa fantástica acaba sendo uma espécie de organização dinâmica de elementos que , combinados ao longo do texto, conduzem a uma *construção de equilíbrio difícil entre o plano da história e o plano do discurso* o que gera, por sua vez, uma *ambigüidade sustentável*, pois o Fantástico, para se manter, exige esse um grau de plausibilidade.

Em Furtado, encontramos não apenas a discussão sobre o fantástico no sentido de categorizá-lo, mas um estudo bem mais intrínseco capaz de teorizar sobre categorias muito importantes como “narrador” , “narratário” , “espaço” e “personagem”, elementos sem os quais, nenhum estudo narrativo estaria completo.

Diz-se então, com muita probidade, que Furtado não só parafraseia Todorov, mas também que o expande ao tratar da poética fantástica, ou seja, da própria construção da narrativa como um projeto intencional priorizando quesitos como “personagem-actor”, “discurso fantástico”, “espaço híbrido” e “ambigüidade”, entendendo, logicamente, esse “discurso fantástico” como uma das categorias que mais aproxima o teórico português do búlgaro Tzvetan Todorov.

O venezuelano Victor Bravo (1985), teórico da “alteridade”, anteriormente proposta por Levi Strauss, Sigmund Freud, Michel Foucault e outros, assevera que o Fantástico se produz quando um dos mundos propostos por esse tipo de narrativa, transgredindo o seu limite, “invade o outro para perturbá-lo, negá-lo, tachá-lo ou aniquilá-lo de algum modo”, ou seja, “o fantástico acaba sendo gerado pela complexidade de dois mundos e o limite que os separa ou relaciona”.

Em seus estudos, Victor Bravo utiliza-se do binarismo, a estrutura do duplo que se antagoniza ou se complementa para eleger antropologicamente os processos simbólicos de uma cultura, como por exemplo: o cru x o cozido; o aceito x o rechaçado; o sagrado ou o profano, como se não apenas a ambivalência, mas a simultaneidade fosse a máxima do próprio gênero.

Para Victor Bravo, numa confirmação de Foucault, a alteridade, é um drama da condição humana, algo supostamente irreduzível que leva o homem a materializar abstrações, ou seja, uma tentativa de reduzir a problemática abstrata do *outro* a formas simplificantes do *mesmo*, evidenciando essa irreduzibilidade do *outro*, para destacar a atitude, as mais das vezes hipócrita, do ser humano de criar máscaras (a loucura, a sexualidade, o crime etc.) para encobrir o rosto do *outro* com a intenção subjacente de dirimir as formas de sua dualidade.

Reside, pois, em Victor Bravo uma “retórica do outro” ao tomar como regra para a instauração, e até para a construção do fantástico, a existência de dois mundos, de dois espaços ou de duas realidades (não apenas sua construção, mas a interpenetração, a intrusão) e o iminente choque entre os mesmos.

A francesa Irène Bessière (1974), aprofundando o fantástico na perspectiva de sua gênese e inventariando suas características, assinala que o fantástico se origina a partir da “rejeição que o Iluminismo faz ao pensamento teológico medieval e da metafísica em geral”. Assim, em Bessière, teremos uma atitude de *desconstrução* do que é verossímil, mas principalmente de compleição religiosa “pelo jogo de uma racionalidade suposta

comum ao sujeito e ao mundo” , o que significa que, para ela, “o homem reinventa o fantástico nos moldes do pensamento de sua época”.

Devemos entender, também, que o texto fantástico materializa uma antinomia estética porque o Sobrenatural (vulgarmente inexplicável) passa a servir como explicação, longe das relações de causa e efeito, para o que não tinha uma explicação aparente.

Fundamentada em Sartre, Irène Bessièrre acredita que o texto fantástico resulta do jogo entre o tético e o não-tético, ou seja, do lógico e do ilógico, numa fratura da racionalidade, que envolve, além de outros fatores, o ser e o mundo. Logo, temos em seu estudo um tipo de teoria *evolutiva* do fantástico numa análise sobre a origem e a constante renovação desse gênero em várias literaturas.

Valiosíssimas para os estudos sobre o fantástico atualmente, as idéias de Irène Bessièrre revelam principalmente o caráter evolutivo da própria genologia, pois ao acreditarmos (e acreditamos) no fantástico concebido pelo homem de acordo com “o seu tempo”, precisamos crer também (o que não é de todo impossível) em seu potencial metamórfico, ou seja, na sua capacidade de sofrer alterações, quando percebemos, nitidamente, que o fantástico de Alvares de Azevedo difere do fantástico de José J. Veiga que, por sua vez, pode ser diferente do aspecto temático-formal de um autor que se proponha a fazer textos fantásticos hoje.

Dividido em três capítulos, nosso trabalho ocupar-se-á primeiramente da fundamentação teórica do gênero fantástico, um estudo apropriadamente sucinto que tem como propósito promover uma discussão sobre o gênero, desde a origem, suas problemáticas, além de uma revisão dos principais estudos sobre o gênero na Europa, em terras americanas, na América Latina e, principalmente, no Brasil.

Em busca de informações seguras sobre a *origem do gênero fantástico no Ceará* não escapamos à perspectiva diacrônica que o assunto encerra, uma vez que trataremos não apenas da *introdução* do gênero em nosso estado, mas, de certa forma, de sua *evolução* natural no seio do conto cearense para a compreensão inclusive de novos autores que, em sua maioria, produziram o texto de caráter sobrenatural.

Nessa abordagem da prosa de ficção cearense, será traçado um pequeno panorama do conto em nosso estado, com o propósito de encontrarmos o nosso primeiro conto fantástico , materializado na prosa mesmo esparsa de Manuel de Oliveira Paiva, mais

propriamente no conto “ O ar do vento, Ave Maria! “ sobre o qual procederemos uma análise minuciosa para a comprovação de suas potencialidades.

Para tanto, teremos sempre à mão os importantes estudos de Braga Montenegro (1965) e Sânzio de Azevedo (1985), sobre o conto cearense, tratando do surgimento oficial dos primeiros prosadores do Ceará, iniciando com José de Alencar e Juvenal Galeno, por exemplo, para listar em seguida os nomes mais expressivos da *narrativa curta* , culminando na obra de prosadores que lhes foram contemporâneos. Além de outros textos que abordem o assunto, tomaremos como fonte de pesquisa, algumas antologias de ficção cearense e brasileira, basicamente de contos, consultadas prazerosamente e à larga.

Finalmente, a partir de textos encontrados na literatura brasileira, principalmente na literatura de nosso estado, alargamos a problemática em torno do fantástico numa tentativa de compreendê-lo não como um gênero fadado a morrer, mas como um tipo de texto que vem apresentando modificações ao longo dos tempos, adaptando-se a novas necessidades.

Mas, compreendendo que são inúmeras as considerações sobre o conto e sobre o fantástico, isolados ou em conjunto, advertimos que todo estudo dessa natureza estará sempre em concurso, pois nem os autores por nós utilizados deram a última palavra sobre o assunto, ou seja, em tempo algum são irrefutáveis, pois se é verdade o que sugere a própria Irène Bessièrè (o homem reescreve o fantástico de acordo com o seu tempo), um dia, talvez, esses mesmos teóricos serão atropelados pela carruagem negra do tempo, guiada por algum crítico corcunda que tratará de lacrar silenciosamente os seus caixões...

Capítulo 1

O Fantástico e algumas implicações

1.1 Quanto ao Fantástico

Olhando ao nosso redor, e de acordo com as nossas primeiras considerações, não é difícil consentir que o Gênero Fantástico vive e está mais forte do que nunca. A prova é que, contrariando as expectativas de que as temáticas sobrenaturais são coisas do passado, não faltam nas livrarias, em algumas estantes, e principalmente nas gráficas editoras, textos proliferadores dessa vertente literária, contradizendo na prática o que Horácio denominara *unidade de tom* em sua *Epístola ad Pisones*:

“Suponhamos que um pintor entendesse de ligar a uma cabeça humana um pescoço de cavalo, ajuntar membros de toda procedência e cobri-los de penas variegadas, de sorte que a figura, de mulher formosa em cima, acabasse num hediondo peixe preto; entrados para ver o quadro, meus amigos, vocês conteriam o riso? Creiam-me Pisões, *bem parecido com um quadro assim seria um livro onde se fantasiassem formas sem consistência, quais sonhos de enfermo*, de maneira que o pé e a cabeça não se combinassem num ser uno.”¹

Historicamente, levando em consideração a presença de Horácio Quintiliano Flaco no século XIV, antes de Cristo, e a não existência do Gênero Fantástico nesse momento da Literatura e da vida, de um modo geral, não seria correto dizer que o autor da *Epístola ad Pisones* tenha sido um crítico do fantástico. Mas, pela maneira como se posicionou em sua teoria contra o “hibridismo” dos gêneros literários, podemos dizer, e isso não seria totalmente impróprio, que foi um dos primeiros a lançar bases não só para uma teoria dos gêneros, mas, provavelmente, para estudos sobre um gênero que ainda estava por nascer.

Pelo que se percebe, ao falar de “formas sem consistência” e “sonhos de enfermo”, relacionando a primeira expressão com as incontáveis histórias de fantasmas do século XIX, e a segunda com as inovadoras temáticas do absurdo existentes no século XX, o autor clássico talvez estivesse antes profetizando que retaliando determinadas formas literárias, pois o engrandecimento da arte e, especialmente da literatura fantástica, passou, contraditoriamente, pelo desrespeito à *unidade* professada veementemente por Horácio.

¹ARISTÓTELES, HORÁCIO. *A Poética Clássica*. 7ª ed. Trad. Jaime Bruna. São Paulo, Cultrix, 1997.

Não seria justo, então, ignorar as idéias deste autor clássico mesmo que sua opinião tivesse um direcionamento contrário àquela que se tornaria uma necessidade entre os autores do fim do século XIX, e uma verdadeira mania atualmente, a produção de textos de caráter sobrenatural, textos que apresentam situações que subvertem as leis comuns conhecidas pelo ser humano.

Desde a retomada do gosto pelo supernatural, proposta por autores como Horace Walpole e E. T. A. Hoffman, nos séculos XVIII e XIX, respectivamente, a cada dia, mais e mais escritores e críticos voltam a produzir e teorizar sobre o assunto, confirmando que as temáticas que versam sobre o desconhecido, o insólito, atraem intrigantemente o ser humano, como se “sua realidade não lhe fosse mais suficiente”², como se buscasse novas dimensões para entender a si mesmo e tudo o que o cerca.

Esta busca por uma “realidade outra” faz com que o homem percorra caminhos os mais diversos e experimente as mais diversas sensações que aqui nos custa enumerar. Mas, numa perspectiva tanto artística (exemplificada pelo gótico e pelo barroco) quanto poética, o que se pode dizer é que um dos caminhos mais utilizados é o do sobrenatural, e a sensação mais objetivada é o “medo”, talvez porque humaniza, coloca todos os seres em pé de igualdade. Entramos, nesse momento, nos limites do Fantástico, por isso, precisamos saber ao menos o que significa esta palavra.

Etmologicamente, o termo *Fantástico*³ (do grego *phantastikós*), tendo como equivalentes *extraordinário*, *fantasioso* e *quimérico*, denota tudo o que vem da imaginação, ou seja, o que não é necessariamente parte da realidade. Mas, afastando-nos, um pouco, do teor filosófico da questão (real X irreal), devemos entender que o termo tem melhor aplicação ao que for de caráter artístico, no nosso caso, à Literatura, mesmo que não se tenha a certeza de quando esse gênero passou a incidir sobre ela.

Incrivelmente, até a origem precisa do gênero não é possível assegurar. Alguns autores mais conservadores como os categoricamente impressionistas Louis Vax (1970), Rodriguez Monegal (1980) e Jorge Luis Borges (1976) acreditam que o Fantástico exista desde os tempos clássicos, quando narrativas como *Iliada* e *Odisséia*, de Homero, eram modelares; e há ainda quem diga que o fantástico teve início com o texto *O Asno de Ouro* de Apuleius, no século II, depois de Cristo.

² STEN, Edla Van. *Viver & Aprender*. 2º vol. Porto Alegre, 1982.p.84

³ FERNANDES, Francisco. *Dicionário Brasileiro Contemporâneo*. Porto Alegre, Globo, 1999. p. 591

Outros mais contundentes como Roger Callois (1967), Tzvetan Todorov (1970) e Irène Bessière (1974), apesar de discordarem entre si em vários pontos, consideram, a princípio, o nascimento do *Fantástico* entre os séculos XVIII e XIX, a partir das narrativas góticas e do resgate de temáticas negras advindas do medievo.

Segundo Calazans (1988),⁴ a maioria dos estudiosos do fantástico são unânimes em aceitar o texto *Le Diable Amoureux* (1772), de Jacques Cazotte⁵, a história de Alvare e Biondetta, como o início da literatura fantástica. No entanto, não se pode esquecer a contribuição de Horace Walpole com *O Castelo de Otranto* (1764), ícone da narrativa gótica, e do polonês Jan Potocki com *O Manuscrito encontrado em Saragoza* (1814), que ajudou a redefinir o novo rumo da narrativa de aspectos sobrenaturais.

Agraciando a todos, ou seja, considerando o teor mágico e dos mitos clássicos, antes da Era Cristã, dos textos de *vampirismo*, mais próximos do ideário iluminista, tempo das negativas teológicas, e os textos que lhes são posteriores, passamos a compreender o gênero fantástico a partir da roupagem que recebeu no Romantismo, procedimento ideal para entendê-lo como uma *manifestação* insegura no século XVII; algo em *desenvolvimento* a partir do século XVIII; um gênero *consolidado* no século XIX e um gênero *modificado* (e em evolução) a partir do século XX.

Foi, primeiramente, na Alemanha e na Inglaterra onde esse gênero floresceu, confirmado pela prodigalidade da escola romântica desses países representados por escritores como Goethe e Shelley, autores de *Fausto* (1808/1832) e *Frankenstein* (1818), respectivamente, numa antinomia necessária entre o “eu” e o “outro”, influenciada seguramente pelo pensamento gótico, desde o século XII, de compleição popularmente cristã e sombria, sem ser monástica, e de um individualismo que lhe dará feições de “realismo místico”.⁶

A partir de então, o Fantástico ascendeu como um gênero cada vez mais patente, migrando para outros países como França e Estados Unidos, sendo os franceses não simplesmente autores de texto fantásticos, mas, conseqüentemente, os seus primeiros teóricos. Isso para não nos demorarmos na contribuição de portugueses, de brasileiros e da América-espanhola, que também foram pródigos, em textos e autores aos quais nos referiremos, oportunamente, no desenvolvimento de nosso trabalho.

⁴ CALAZANS, Selma. *O Fantástico*, São Paulo, Ed. Ática, 1988.

⁵ CAZOTTE, Jacques. *Le diable amoureux*. Paris, Bibliotheque Nationale, 1866.

⁶ CHENEY, Sheldon. *A World History of Art*. Trad. Sérgio Milliet. Vol. 2, São Paulo, Hidell, 1995. p. 224.

Na transição do século XIX para o século XX, já encontrávamos escritores que teorizavam sobre a preferência de alguns autores por esse “novo” velho-gênero. O francês Arvéde Barine, num estudo sobre a *psiqué* de alguns poetas de sua época, já observava:

“Nosso século foi favorável à literatura fantástica. Nele ela encontrou seu renascimento, tal e qual nós não vimos senão a aurora. A honra dessa floração tem origem provavelmente na ciência . (...) Quando ela nos provê de criaturas dotadas de órgãos e de sentidos diferentes dos nossos, ela faz pressentir que deve haver tantas aparências de mundo quantas formas de olhos e de variedades de entendimento. A ciência torna-se assim a aliada e mais ainda, a inspiradora do escritor fantástico; ela o encoraja a sonhar mundos imaginários ao falar-lhe sem cessar de mundos ignorados.”⁷

Situado entre o Estranho e o Maravilhoso, sendo este último algo que por sua vez remonta à antigüidade clássica tomando-se por base a mitologia greco-latina, quando o mito além de caracterizar-se como elemento cultural ainda constituía um fundo de verdade, o gênero fantástico traz como maior dificuldade para um crítico o ato de demarcar as suas linhas de ação, distintas no campo teórico, e dotadas de uma semelhança, no mínimo, intransigente percebida no ato de leitura.

Reforçando a problemática, o que é ponto comum entre a maioria dos críticos (sobre os quais discorreremos em seguida) é que o gênero Fantástico nasce da *intromissão*, às vezes brutal, do mistério no mundo real, portanto, sobrevive do *ilógico*, do *improvável*, do impossível, do inconcebível que simplesmente invade o nosso mundo físico ali se instalando como se àquele espaço pertencesse, subvertendo, com isso, todas as leis inerentes a este mundo físico e trazendo consigo leis próprias que o determinam.

Para uma melhor comprovação dessa mesma teoria, e de nosso conhecimento sobre a mesma, imaginemos o seguinte exemplo envolvendo uma *presa de elefante*⁸ que, graças à ambigüidade inerente ao gênero, parece ter poderes sobrenaturais capazes de alterar completamente a vida das pessoas que a possuem.

⁷ BARINE, A. *Poètes et nèvrosés*, 2. ed. Trad. de Ricardo Zelarayan. Hachette, Paris, 1908. p. 3

⁸ Inspirado no texto *The Monkey's Paw*. de William Jacobs. In Kindlers Neves *Literatur Lexikon*. Alemanha, Edit. Walter Jens. Vol. 8, 1992.

Um arqueólogo volta de escavações na Índia, traz, de presente para a esposa, uma presa de elefante e diz que o vendedor assegurou-lhe que a presa era mágica, que tinha um poder capaz de realizar desejos. A esposa não acredita muito, mas guarda o presente. Tempos depois, o marido viaja novamente. A esposa fica com saudades e sempre que pensa no marido liga-o à presa. Reluta em usar a presa, pois vive de maneira digna. Mas um dia, não agüentando a curiosidade, resolve fazer um pedido. Pede dinheiro, muito dinheiro, pois, segundo a razão humana, quanto mais se tem melhor. Nada acontece, até o momento em que um corretor de seguros traz a notícia de que o arqueólogo morrerá em uma das escavações. A indenização é simplesmente milionária. A mulher fica sem saber o que fazer, pois aparentemente a presa cumpriu o prometido, deu-lhe bastante dinheiro, mas a que preço. O tempo passa e a saudade do marido é muito grande. A viúva, ainda com receio, e tomada de imensa dor, pede à presa que lhe traga de volta o marido tão querido. Nada acontece imediatamente, mas uma noite, ouvem-se passos na varanda e sente-se um cheiro forte de carne em decomposição. Tudo leva a crer que o marido tão amado voltou, mas dentre os mortos. O terror toma conta da mulher. Desesperada, resolve fazer um último pedido. Pede à presa que o marido volte para o lugar de onde veio, que a deixe em paz. Estranhamente, o malcheiro desaparece; o ser que rondava a casa vai embora. E como um pesadelo que se acaba tudo volta ao normal. Acha primeiramente que tudo foi culpa da presa, mas tenta, em vão, aceitar que a morte do marido foi apenas uma fatalidade e que aquilo nada tem a ver com a presa mágica. Mas no dia seguinte, a esposa encontra na varanda um lenço que ela julgava ter colocado na mala de viagem do marido. A dúvida continua. Ela foi ou não visitada pelo marido morto. A presa tinha poderes ou não. Seria tudo apenas uma terrível coincidência?

A *ambigüidade* em relação ao fenômeno é um elemento essencial, pois o Fantástico pressupõe algo de involuntário, dúbio e inquietante caracterizado por uma ânsia de resposta. Assim, enquanto em dado momento, para as personagens e para o *leitor real*, o poder sobrenatural da presa do elefante parece constituir elemento da realidade, comprovado com o lenço esquecido no alpendre, noutra instante, para a racionalidade, que não pode ser afastada nessa hipótese, houve apenas a sugestão do sobrenatural.

Nesse caso, na cabeça confusa da personagem, e do leitor, que lhe acompanha os passos, o marido poderia ter morrido de qualquer forma, aquilo poderia ser apenas uma coincidência dado o primeiro pedido da esposa. Quanto ao fato de um ser estranho passar

a rondar a casa, um mendigo qualquer, sujo e faminto poderia fazer isso, e, ao ficar assustado com a possibilidade de ser surpreendido e preso, tenha ido embora ao final.

A atitude da personagem de achar que “tudo não passou de uma terrível coincidência” representa um tipo de *racionalização* sobre o que de fato aconteceu, ou seja, uma tentativa de explicar o fenômeno. Em relação ao fantástico, é como se nos esforçássemos para manter nossos pés firmes no chão da realidade, negando o sobrenatural que acontece ao nosso redor.

No entanto, o lenço encontrado ao final, abrindo uma “possibilidade” de que o marido (vivo ou morto) realmente tenha estado ali, não permite que a explicação sobrenatural seja totalmente negada, pois da mesma forma que não há como provar o poder maléfico e mágico da presa do elefante, também não se pode garantir, com segurança, que tudo tenha sido apenas uma fatal coincidência.

Essa ambigüidade da situação faz com que se abra uma dualidade intrigante de possibilidades em nosso mundo cotidiano, a priori um mundo real, mas que nos proporciona coisas inerentes a uma outra realidade, regidas por sua vez por leis que não são as nossas. O leitor, assim como a personagem, fica em estado de dúvida.

Para Todorov essa dúvida leva à hesitação, pois também depende do papel funcional do leitor, e manifesta-se quando não se sabe ao certo se a situação apresentada pertence ao mundo real ou advém de algo impróprio e totalmente desconhecido. Vejamos o que diz exatamente sobre isso:

“Somos assim transportados ao âmago do fantástico. Num mundo que é exatamente o nosso, aquele que conhecemos, sem diabos, sílfides, nem vampiros, produz-se um acontecimento que não pode ser explicado pelas leis deste mesmo mundo familiar. Aquele que o percebe deve optar por uma das duas soluções possíveis. Ou se trata de uma ilusão dos sentidos, de um produto da imaginação e nesse caso as leis do mundo continuam a ser o que são; ou então o acontecimento realmente ocorreu, é parte integrante da realidade, mas nesse caso esta realidade é regida por leis desconhecidas para nós.”⁹

Percebemos, então, a presença de dois mundos, possuidores cada um de suas leis, povoados por seres que lhes são inerentes, mas que, para o bem do próprio gênero, apresentam um fato que pode ser interpretado, de duas maneiras: *natural* (causalidade específica) ou *sobrenatural* (anti-causalidade).

⁹ TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. 2ª ed. M. Castello. SP, Perspectiva, 1992.p.30

O que torna a teoria mais interessante é que, também nesse exemplo, não devemos optar por uma ou outra resposta, ou seja, ao escolhermos uma solução natural (fatídica coincidência) ou sobrenatural (a presa é de fato maléfica e tem poderes) afastamo-nos do Fantástico, onde a dúvida é um elemento de suma importância, para entrarmos em outro gênero, pois segundo Todorov (1970), a escolha entre uma saída ou outra acaba inserindo o texto ou no gênero Maravilhoso, onde todas as coisas são possíveis, ou no gênero Estranho, um tipo de “sobrenatural explicado”.

Outra observação importante é que, para promover essa escolha, o próprio autor, no ato consciente de produção, parece experimentar vivamente o mundo das personagens e aspirar conseqüentemente a uma *interação* com o destinatário do seu discurso, o leitor, a quem Todorov, a exemplo de Lovecraft, subentende como um *leitor real*, alguém capaz de fazer o mesmo caminho trilhado pelo autor e pela personagem durante o ato de leitura, para juntos submeterem-se a todas as sensações, sendo o “medo” ,prioritariamente, a maior delas.

Esse procedimento resulta na obtenção , no texto fantástico, de um leitor *funcional* e real uma vez que a condição de leitor *implícito* ou *implicado* ¹⁰ é mais própria de romances epistolares quando a leitura da narrativa, através de recursos do autor, fica a cargo de um actante intradieético. Esclarecendo, devemos entender como leitor *implícito* ou *implicado* , segundo a lusitana Ana Cristina Lopes (2002), aquela personagem criada, imediatamente, com a *função* de ler algo dentro da narrativa o que lhe acaba dando um caráter *ficcional*.

De qualquer forma, o que percebemos é que tanto para os tradicionalistas (Lovecraft ou Hoffman) quanto para os críticos mais recentes (Furtado ou Bessière) o papel do leitor é importantíssimo para a narrativa fantástica, mesmo que isso não incorra em um fator “essencial “e quase dialógico como pretendia Todorov :

“O fantástico implica, pois, numa integração do leitor no mundo das personagens: define-se pela percepção ambígua que tem o próprio leitor dos acontecimentos narrados. (...) A hesitação do leitor é pois a primeira condição do fantástico. (...) Quando o leitor sai do mundo das personagens e volta à sua prática própria (a de um leitor), um novo perigo ameaça o fantástico.” ¹¹

¹⁰ LOPES, Ana C. *Dicionário de Narratologia*. . Portugal, Almedina, 2002. p. 220

¹¹ TODOROV, T. *As estruturas narrativas*, São Paulo, Cultrix, 1970. p. 37

Apoiando suas teorias na “hesitação do leitor”, Todorov, apesar de muito criticado em alguns pontos, mantêm-se como um dos principais críticos do gênero porque foi o primeiro a sistematizá-lo, a aferi-lo teoricamente, e até mesmo essa valorização, talvez exagerada, da figura do leitor, não devesse ser tão criticada, pois, desde os anos 30, com o *New Criticism*, esse posicionamento já fazia sentido, quando muitas inovações aconteceram no campo da crítica e da teoria literária, especialmente, em relação às figuras do narrador e do leitor.

Por isso, não podemos deixar de frisar aqui a importância dos estudos de H. Robert Jauss e Wolfgang Iser sobre a *Estética da Recepção*¹², a partir de 1967, textos nos quais o leitor ganha uma importância fora do comum constituindo-se, atualmente, em um dos assuntos mais trabalhados tanto em Linguística, quanto em Literatura.

Tanto para Jauss, que postula a “atualização e a contemporaneidade” da obra, quanto para Iser, que entende o texto como uma “estrutura de apelo”, o que se percebe é a interação necessária do texto com o leitor. Mas a que viria isso se não pudéssemos relacionar tais estudos com o fantástico? Todorov, corajosamente, o fez. Explicitando melhor a questão, observemos as palavras de Irène Bessière (1974), em seu texto *Le récit fantastique* que também aborda o efeito provocado pelo fantástico no leitor.

Le récit fantastique est peut-être le mode de narration le plus artificiel et le plus délibéré, mais qui provoque paradoxalement les réactions les plus naïves de la part du lecteur.(...) Le lecteur tolère l'in vraisemblable en même temps que sa curiosité est retenue et contribue à augmenter l'effet d'incertitude. (BESSIERE, 1974 : 34)¹³

Note-se que, apesar de algumas diferenças entre os teóricos, (Todorov, ao contrário de Bessière, não associa o fantástico a aspectos socio-antropológicos), Irène Bessière também concorda que o leitor do texto fantástico desempenha um papel nesse projeto, o que não faz é defender o caráter primordial dessa funcionalidade, sua “hesitação “. Segundo ela, o leitor é mais uma vítima dessa “incerteza”, pois é, *a priori*, dessa “incerteza” que o próprio gênero sobrevive. Quanto a ser um “projeto deliberado “, entendemos que todo texto literário o é, e com o fantástico não seria de outra maneira.

¹² ZILBERMAN, Regina. *Estética da Recepção e a história da literatura*. São Paulo, Ed. Ática, 1989. p. 41

¹³ “A narrativa fantástica é talvez a forma de narração mais artificial e mais deliberada, mas também a que paradoxalmente provoca as reações mais espontâneas por parte do leitor (...). O leitor tolera o inverossímil e sua curiosidade, retida, aumenta o efeito de incerteza” (tradução nossa).

À parte o papel do leitor, o maior problema enfrentado em uma análise é a proximidade que este gênero tem com outros que lhe são semelhantes, pois determinadas prerrogativas, por serem as mesmas do fantástico, tornam-se causadoras de enorme confusão, gerando a dúvida sobre o fato de um texto pertencer ou não ao fantástico.

Para que tal dúvida não se instale definitivamente em nosso estudo sobre o conto fantástico cearense, procuraremos, a partir de agora, de acordo com os mesmos estudiosos já citados, diferenciar o Fantástico dos gêneros que lhe são circunvizinhos. Para tanto, observemos o desenho proposto por Todorov em seu estudo sobre as diversas formas narrativas ¹⁴, pois, em se tratando de dirimir este problema, ele é muito esclarecedor.

Figura 1:

Estranho Puro	Fantástico estranho	Fantástico maravilhoso	Maravilhoso puro
------------------	------------------------	---------------------------	---------------------

De acordo com Todorov, o *fantástico puro* seria representado, nesse desenho, pela linha mediana, o traço central em negrito, que separa o *fantástico-estranho* do *fantástico-maravilhoso*; essa linha corresponde à natureza do fantástico, demarcando a fronteira, problemática, que existe entre domínios vizinhos. Na teoria todoroviana, pertencem ao *Fantástico-estranho* os acontecimentos que parecem sobrenaturais ao longo da narrativa, mas que recebem ao final uma explicação lógica, o que faz com que esse tipo de narrativa seja chamado de “sobrenatural explicado”.

Exemplo categórico desse tipo de texto seria o conto “Solfieri” ¹⁵, de Álvares de Azevedo, datado de 1855. O que temos é a história de um jovem que, passeando por Roma, à noite, vê em uma janela o semblante de uma jovem pálida e linda que, estranhamente, sai à rua, numa atitude intrigante e convidativa.

A jovem dirige-se a um cemitério. Ele a segue. Cansado, adormece. A jovem desaparece. Apaixonado, decide esquecer a moça nos braços das cortesãs. Tempos depois, após uma orgia em casa de uma condessa, caminha pela rua sem direção e vai ter em uma igreja onde um velório acabara de acontecer. Entra e observa o corpo.

¹⁴ TODOROV, Tzvetan. *As Estruturas Narrativas*, São Paulo, Perspectiva, 1970. p. 156

¹⁵ AZEVEDO, Álvares de. *Noite na Taverna*. São Paulo, Ed. Melhoramentos, 1997. p. 21

Percebe que aquela bela figura é a mesma jovem que conhecera dias atrás. Não resistindo à sensualidade do corpo nu, beija-lhe a boca e faz sexo com o cadáver. Aos poucos, a jovem retorna à vida e amam-se loucamente. Em seguida, ela desfalece. O jovem toma o corpo nos braços e o leva para sua casa. Lá, a jovem tem febre por três dias morrendo em seguida. Enterra o corpo em baixo de sua cama e manda fazer uma estátua idêntica à jovem que morrera. A estátua fica em seu quarto para, junto com uma grinalda de flores secas, lembrar sempre daquela extraordinária noite de amor.

O extraordinário estaria exatamente no fato de a jovem defunta voltar à vida no momento em que fazem amor. Além disso, sem mais explicações, percebe-se que a jovem corresponde aos anseios do rapaz. O que não se sabe, até o momento, é se a moça ainda pertence a este mundo ou se é um ser de uma outra realidade.

No entanto, toda a situação pode ser racionalizada, pois o estado *mórbido* da moça, segundo o narrador, seria explicado pelo fato de padecer a jovem de uma enfermidade chamada “catalepsia”, que dá àquele que padece de tal enfermidade todas as características da morte, desde a rigidez cadavérica até o arroxamento dos lábios. Diante dessa atitude de racionalização, o que parecia extraordinário, sem nenhuma explicação pelas leis estipuladas pela realidade, acaba por converter-se em um fato apenas incomum.

Enquadradas no Fantástico-maravilhoso, que recebe essa denominação pelo inegável entrelaçamento, teríamos narrativas que se apresentam como fantásticas, mas que terminam apenas no sobrenatural, ou seja, ao final, é mantida um tipo de situação que não pode ser explicada pelas leis naturais.

Em “A Caçada”¹⁶, por exemplo, um dos contos mais famosos de Lygia Fagundes Telles, o que temos é a história de um homem que vive passeando em uma loja de antigüidades e tem verdadeira fixação por um tapete, pendurado na parede, que retrata uma caçada. Um caçador aponta sua arma em direção a uns arbustos onde se pode imaginar que se esconde algum tipo de animal.

O quadro é tão impressionante para o rapaz que o mesmo acaba voltando seguidas vezes à loja só para admirá-lo. Um dia, inconcebivelmente, ele passa a sentir-se dentro do quadro, experimentando todas as sensações da caçada, o cheiro da mata e o orvalho das plantas. Ao final, de forma inexplicável, cai, sangrando, atingido pelo caçador.

¹⁶ TELLES, Lygia Fagundes. *Mistérios*. 7ª ed. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1981.

O teletransporte da personagem para dentro do quadro e seu ferimento provocado por um tiro do caçador, no desfecho, são coisas que não podem ser explicadas pelas leis naturais do mundo real. Eis, segundo Todorov, e ratificado por Aila Sampaio¹⁷, em Lygia F. Teles, o Maravilhoso somado ao Fantástico.

Assim, Todorov, mesmo que tivesse a intenção de diferenciar totalmente o fantástico dos gêneros que lhe são aproximados, acabou lançando bases para uma nova postura a respeito do texto sobrenatural em si: a fusão de gêneros, anteriormente distintos que, a partir de uma linha central (o sobrenatural), acabaria possibilitando uma série de mesclas capazes de aumentar a polêmica sobre o fantástico e de reascender a discussão sobre a existência, há muito tempo discutida, de gêneros verdadeiramente “puros”, diante de tanto ecletismo.

Por conta dessa interpretação, o gênero fantástico precisa ser observado também, e principalmente, sob um prisma dinâmico, ou seja, deve ser entendido com a hibridez que lhe parece particular, uma vez que mesmo aceitando a sua categorização, possível, como um gênero “puro”, não se pode esquecer que todas as suas temáticas, bem como as do estranho e do maravilhoso, sem nos referirmos ao campo das causalidades específicas, derivam de uma linha única que é o sobrenatural.

Ao largo de toda a questão do hibridismo, Bessière (1974) acaba lançando bases para que se pense o fantástico também como um gênero em *evolução*, considerando o seu surgimento a partir do século XVIII, quando o verossímil encarrega-se simultaneamente do discurso acerca da natureza e do discurso acerca do sobrenatural, organizados esquematicamente por concepções teológicas. Com o advento do Iluminismo, os dois discursos transformam-se em uma antinomia sendo a Cultura ou a Teologia incapazes de os conciliar. A narrativa fantástica é fruto desse momento.

Quando Bessière assinala que o surgimento do fantástico tem ligações com a postura racional do “Século das Luzes” em relação à “escuridão” dos pressupostos medievais que atravancavam a passagem do pensamento racionalista, não se deve ignorar que o próprio gênero fantástico também insurge-se contra o racionalismo por trazer em suas temáticas uma subversão do cientificismo vigente, que objetivava a explicação de todos os fenômenos.

¹⁷ SAMPAIO, Aila L. “ Tradição e modernidade nos contos de Lygia Fagundes Telles” . Dissertação de Mestrado, UFC, 1996.

Mas, entendendo que a noção de “gênero” não é domínio exclusivo da Literatura, redobramos, a partir de agora, o nosso cuidado com a utilização dessa importante categoria. Por isso, pareceu-nos bastante acertada a observação que faz o prof. Ives Stalloni¹⁸ ao dizer que “ a noção simples de gênero atrai um desvio semântico capaz de gerar um problema de natureza lexical” , ou seja, a diversidade dos gêneros ou mesmo a sua imprecisa classificação faz com que lhe sejam aplicadas, por exemplo, as mesmas noções lingüísticas de Norma (um gênero é o que lhe exigem ser) , Número (o gênero relaciona-se com outros que o distinguem) e Hierarquia (o gênero organiza-se em classes baseadas em aspectos socioculturais).

Para dirimir a questão, Stalloni arquiteta seu estudo na mesma perspectiva estruturalista proposta pelo Formalismo Russo a partir de uma dupla abordagem, histórica, porque se propõe a analisar a teoria dos gêneros desde os teóricos clássicos (Platão e Aristóteles), até os críticos mais recentes como Todorov e Northrop Frye.

Para Eikhenbaum, o conceito de “dominante”¹⁹ consiste, basicamente, no fato de que para classificarmos uma obra como pertencente a um determinado gênero é preciso que este gênero predomine sobre qualquer outro, ou seja, que sobressaia-se caracterizando um tipo de domínio. Assim, para chamar um texto de Fantástico, não preciso atestar seu estado de “pureza”, mas a proporção dessa incidência.

Novamente, encontramos uma definição que vem ao encontro de nossas idéias, pois se dizemos que um gênero precisa predominar sobre outro é porque aceitamos a existência, ou coexistência de outros, ou seja, aplicando essa teoria à categorização moderna do Fantástico, um determinado texto pode possuir em sua estrutura elementos do Fantástico, Estranho, do Maravilhoso e até do Absurdo, mas, de forma geral, deve haver a predominância de um deles.

Podemos dizer, então, que nosso trabalho segue as mesmas prerrogativas, o que nos levará também a uma análise “estrutural da narrativa” , postulada por Roland Barthes²⁰, ao dizer que “o signo é ambíguo” e que ninguém pode combinar (produzir) uma narrativa, sem se referir a um *sistema implícito* de unidades e regras, pois se pretendemos classificar um texto como fantástico, e essa é a nossa maior intenção, devemos observar dentre as principais características apresentadas pelo mesmo qual delas predominará.

¹⁸ STALLONI, Ives. *Os Gêneros Literários*. Tradução: Flávia Nascimento. RJ, Difel, 2001.p. 11-16

¹⁹ *Teoria da Literatura: Formalistas Russos*. Tradução: Ana M. Ribeiro. 4ª ed. Porto Alegre, Globo, 1978.

²⁰ *Análise Estrutural da Narrativa*. Communications. RJ, Ed. Vozes, trad. Maria Z. Barbosa, 1976.

Assim, ao percebermos que as concepções clássicas de *gênero* (Platão e Aristóteles) não nos eram completamente adequadas, dado o caráter evolutivo do próprio sistema literário, pois isso nos colocava à mercê unicamente da variável tempo, averiguamos outras definições e categorias que nos pareceram mais apropriadas como por exemplo do norte-americano Northrop Frye sobre os diversos *modos ficcionais*.

Por conta desses estudos, podemos entender que, com Northrop Frye, e depois de muitas perspectivas críticas, o esquema triádico dos gêneros torna-se mais claro depois de acrescida a distinção entre os modos Narrativo, Lírico e Dramático que representam ainda, segundo o teórico português Vitor Manuel de Aguiar e Silva, que compartilha da teoria do modos , “possibilidades ou virtualidades transtemporais da enunciação e do discurso” .²¹ Esta distinção é tão significativa que Frye, em seus estudos, apresenta-nos até um *modo* denominado *trágico ou lendário* no qual, compondo os traços do herói, as narrativas que estudamos , principalmente as fantásticas e/ou maravilhosas, teriam lugar.

“O herói da história romanesca move-se num mundo em que as leis comuns da natureza se suspendem ligeiramente: prodígios de coragem e persistência, inaturais para nós, são naturais para ele, e armas encantadas, animais que falam, gigantes e feitiças pavorosas, bem como talismãs de miraculoso poder, não violam regra alguma de probabilidade, uma vez que os pressupostos da história romanesca foram fixados. Aqui passamos do mito propriamente dito para a lenda, o conto popular, o *märchen* e suas filiações e derivados literários”.²²

Nas observações de Northrop Frye, mesmo tratado da personagem, podemos observar traços definidores do sobrenatural, principalmente do Maravilhoso, que incorre na aceitação do sobrenatural, tanto que destaca o fato de que esses poderes “ não violam regra alguma de probabilidade “, justificando que a narrativa romanesca prefixara esses elementos, ou seja, o objetivo a que se propunha já trazia embutida essa “naturalidade” diante dos eventos extraordinários.

Observe-se, não a revelia de Frye, que a definição de “modo fantástico “, abrangendo os “derivados literários “, prioriza o Maravilhoso em detrimento de outros gêneros. Isso fez com que Vitor Manuel, imediatamente, tentasse um esclarecimento.

²¹ AGUIAR E SILVA, Vitor M. de. *O sistema semiótico literário* , SP, Nova Fronteira, 1998 p. 377 e 389

²² FRYE, Northrop. *Anatomy of Criticism*,. Trad. Péricles Eugênio S. Ramos. SP, Cultrix, 1973. P. 37-42

Ao adotarmos a designação “modo fantástico” aceitamos um conceito de *fantástico* mais amplo do que aquele proposto por T. Todorov na sua *Introduction à la littérature fantastique* (Paris,1970) : entendemos por Fantástico aquela ordem do real marcada pelo *extraordinário*, quer porque se manifestam poderes secretos e faculdades surpreendentes dos “ entes” quer porque se encontram suspensas ou abolidas as leis da natureza.²³

Depois desse pequeno esclarecimento sobre a questão dos Gêneros Literários, pelo menos quanto ao que diz respeito a essa parte do nosso trabalho (o conto e o conto fantástico) encerramos esta parte da discussão com uma concepção apropriadíssima de que o gênero literário caracteriza-se como uma entidade evolutiva , cujas transformações, internas ou externas, adquirem sentido dentro do quadro geral do sistema literário e, logicamente, na correlação desse sistema com as mudanças operadas no sistema social.

Levando em consideração a origem, o sentido evolutivo e até a distinção dos *modos ficcionais* de Northrop Frye, devemos entender corretamente o *conto* como uma forma especialíssima de texto, uma narrativa ficcional, condensada, que tem base em um *modo narrativo*, assim como também o *seriam*, dando-lhes o verdadeiro destaque que merecem, a *crônica* e os *textos infantis*.

Pensar, então, numa evolução não apenas do gênero literário, mas do próprio gênero fantástico, parece a solução mais viável para um estudo que se quer ao menos atualizado sobre temáticas sobrenaturais, pois quando passarmos a achar que delimitar o fantástico não traz nenhuma confusão, estaremos ignorando que qualquer narrativa sobrenatural, que não esteja em seu estado puro, pode conter elementos do fantástico, ainda que este não predomine.

O que tencionamos dizer com isso é que o Fantástico, a despeito de estudos mais tradicionais, não deve ser encarado como uma manifestação literária estática e amorfa ou simplesmente como algo situado em um tempo distante, mas uma forma de caráter *evolutivo*, pois, ao menos modernamente, nunca devemos desconsiderar as relações do texto com seus pressupostos históricos, sociais, culturais e antropológicos, exatamente porque este posicionamento acaba sendo não apenas uma importante exigência para a compreensão do texto, mas uma singular característica do próprio sistema literário.

²³ AGUIAR E SILVA, Vitor M. de. *O sistema semiótico literário* , São Paulo, Nova Fronteira, 1998.p.377

Assim, numa paráfrase formalista, reforçamos aqui a idéia de que os gêneros, ao longo dos tempos, sofrem *modificações*, nascem, crescem e renovam-se, podendo até unir-se a outros (fantástico-maravilhoso/fantástico-estranho), ainda que isso possa causar a sua destruição. Não que este seja o caso específico do gênero fantástico, mas um pressuposto comum a tudo que nasce e evolui, ainda que isso exija um esforço incondicional de fuga ao panfletarismo científico, de verve darwinista, ao qual estaremos expostos.

Isso para não nos demorarmos das diversas implicações que o gênero fantástico, modernamente, pode ter com a ciência, seja em seu caráter literário ou plástico, uma vez que propicia à mesma, principalmente às de compleições psíquicas, questionamento e material importantíssimo a uma compreensão do homem, enquanto indivíduo, e enquanto ser que tem sua individualidade definida a partir das relações de coletividade que todo homem teoricamente necessita.

O discurso a ser utilizado é aquele de que a arte, enquanto “expressão do indivíduo”, não precisa ser um manifesto consciente, ou seja, a produção de textos ou de quadros de temática sobrenatural pode, como os sonhos, ser o manifesto inconsciente de um ser como transposições metafóricas de preocupações interiores, demonstradas pela atitude subversiva dos temas em relação à realidade na qual estão inseridos. Mas essa é uma discussão que deixaremos para um momento posterior, nosso último capítulo, quando trataremos, com mais vagar, da própria contemporaneidade do fantástico, desde o seu tradicionalismo, no panorama literatura brasileira.

Por conta disso, reservamos, desse ponto em diante, um pequeno esclarecimento sobre uma das maiores problemáticas em se tratando do gênero fantástico, a sua proximidade com o Maravilhoso, um gênero tão fronteiriço, tão cheio de nuances que, em se tratando de demonstrar se uma narrativa pertence ao fantástico ou não, e esse é o nosso caso, acaba por transformar-se em um significativo obstáculo, pois enquanto algumas características nos induzem a entender um texto como Maravilhoso (por exemplo a aceitação do fato sobrenatural como algo comum), outras (por exemplo a utilização de mitos e motivos populares) nos levam a crer que esse tipo de procedimento também pode pertencer ao fantástico, contanto que o autor consiga o efeito pretendido. Sobre isso, como conseguir este “efeito”, trataremos um pouco mais tarde.

1.2 A fronteira com o Maravilhoso

A partir dos estudos comparados de Gramática Histórica, no fim do século XVIII, que visavam à detecção não apenas da origem das línguas e dialetos, mas dos processos que determinaram as transformações sociais e culturais de cada povo para a construção de sua identidade nacional, a narrativa maravilhosa (também conhecida como conto de fadas), através da compilação de textos (contos, lendas, fábulas, provérbios etc.) advindos da tradição oral e da literatura popular, teve o seu indiscutível resgate.

Os principais responsáveis por esse resgate, no sentido da compilação, e também de um alavancar para a produção de textos maravilhosos foram os alemães, os franceses e os nórdicos, nas pessoas de Jacob e Wilhelm Grimm, Charles Perrault e Hans Christian Andersen,²⁴ respectivamente. Estas narrativas tinham como enfoque, a despeito das próprias tradições culturais de cada povo analisado, a presença do sobrenatural e das metamorfoses, equacionando o real cotidiano e o mistério do imaginário, o que acentua mais ainda a semelhança aqui discutida.

Sendo, o *Maravilhoso*, tradicionalmente, um gênero contíguo, e o que mais se assemelha ao Fantástico, não esquecendo, logicamente, da moderna classificação de Todorov, destacamos, agora, a utilização do termo em nosso estudo, pois ainda que o mesmo se apresente em seu estado mais puro, certas peculiaridades, trazem uma aproximação verdadeiramente ameaçadora.

Em virtude disso, achamos por bem analisar melhor essa proximidade, pois ela vem a ser, ao menos quanto o objetivo de nossa discussão, um grande perigo em termos de classificação, entendendo que nosso trabalho culmina na análise temática e estrutural de uma narrativa para a comprová-la como fantástica ou não.

Como se pode perceber, a questão é bem mais complexa que se pode imaginar, quando, tradicionalmente falando, tudo que é *insólito*, ou seja, que não *soe* acontecer é potencialmente sobrenatural, e assim deve ser tratado. No entanto, o sobrenatural tem categorias em si, pois o que é *sobrenatural* tanto pode ser *maravilhoso* como pode ser *fantástico*, ou ainda outra coisa (absurdo, estranho, gótico, misterioso etc.), pois são todas modalidades particulares, com peculiaridades, diferenças e semelhanças.

²⁴ COELHO, Nelly Novaes. *O Conto de Fadas*. 3ª ed. São Paulo, Ática, 1998. p. 72 - 79

Tecnicamente, e, aproveitando as palavras de uma importante pesquisadora, o *Maravilhoso* pode ser compreendido da seguinte forma:

O Maravilhoso, do latim *mirabilia*... é um grau exagerado ou inabitual do humano, uma dimensão de beleza, de força ou riqueza, em suma, de perfeição, que pode ser *mirada* pelos homens. (...) A extraordinariedade se constitui da frequência ou densidade com que os fatos ou os objetos exorbitam as leis físicas ou as normas humanas. (...) Tradicionalmente, o maravilhoso é, na criação literária, a intervenção de seres sobrenaturais, divinos ou legendários (deuses, deusas, anjos, demônios, gênios, fadas) na ação narrativa ou dramática (o deus *ex-machina*) É identificado, muitas vezes, com o efeito que provocam tais intervenções no ouvinte ou leitor (admiração, surpresa, espanto, arrebatamento)²⁵

Podemos dizer, grosso modo, que Maravilhoso é tudo que não pode ser apreendido racionalmente pelo homem porque escapa ao curso ordinário das coisas. Em outras palavras, é tudo que se caracteriza como extraordinário, insólito ou mesmo admirável tanto que, desde o início do século XIX, um grande resgate vem sendo feito desse tipo de literatura, seja por uma justificada preocupação com o universo infantil, seja apenas por uma questão de entretenimento.

Analisando a definição dessa estudiosa, percebemos que são muitas as semelhanças, (transgressão das leis humanas, seres sobrenaturais etc.) mas para que a confusão aos poucos esmaieça, uma vez que caracterizar uma narrativa apenas como “fantástica” não é atividade tão simples, algumas observações podem ser feitas quanto à identificação, ao menos, da narrativa “maravilhosa”.

Dentre as poucas diferenças, duas podem ser citadas como as principais. A primeira delas diz respeito ao próprio fato narrado, nem sempre terrificante, porque não tem essa finalidade, ou seja, a narrativa maravilhosa objetiva principalmente passar uma visão mágica do mundo, mostrando ao leitor (e ao ser humano em geral) que o aparentemente impossível pode ser realizável, mesmo que para isso algumas leis sejam subvertidas. Outro quesito é quanto às personagens, basicamente heróicas, de poderes extraordinários, que acabam apresentando um posicionamento tranquilizador (heróis, fadas, anjos, santos etc.) , mesmo que essa não seja uma regra imutável quando há situações que exigem, mesmo em caráter de vilania, a presença de gnomos, bruxas e demônios.

²⁵ CHIAMPI, Irleamar. *O realismo maravilhoso*. São Paulo, Ed. Perspectiva, 1980. p. 48-49

Sobre essas particularidades do gênero e seu aspecto de “sobrenatural ameno”, Nelly Novaes Coelho, em seu estudo sobre os contos de fada, assinala:

Tanto em Grimm como em Perrault predomina a atmosfera da leveza, bom humor ou alegria, que neutraliza os dramas ou medos existentes na raiz de todos os contos. Daí essa literatura entender-se tão bem com o espírito das crianças.²⁶

Isso não quer dizer que esse gênero contíguo do fantástico não inspire a *dúvida* e também o *medo*, pois se o Maravilhoso, assim como o Fantástico, lida com o sobrenatural, e as temáticas do maravilhoso o são, o mesmo acaba por causar, ao menos inicialmente, algum tipo de descontrolo (espanto, incredulidade, ansiedade etc.) na personagem que vivencia aquela extraordinária experiência.

Assim, como exemplo de textos maravilhosos, teríamos os contos de fada, as narrativas mitológicas da *Iliada* e da *Odisséia*, passagens bíblicas, narrativas medievais envolvendo a presença de magos, bruxas e ogros, as histórias orientais com seus dragões e uma série de outras narrativas onde podemos verificar a presença do sobrenatural, mas, via de regra, um sobrenatural ameno, simplesmente mágico e encantador como os grandes feitos dos deuses, numa tendência pagã, os milagres operados por Cristo e seus discípulos numa concepção mais religiosa, e até os vários tipos de metamorfose porque esta é uma característica do próprio gênero, no tocante à construção das personagens.

Os contos maravilhosos representam para o ser humano, parafraseando o folclorista Câmara Cascudo, o primeiro “pão intelectual” do homem, a modalidade de narrativa mais expressiva e significativa através da qual temos materializados nossos primeiros medos, nosso primeiros sonhos e nossos primeiros heróis, advindos, logicamente, das experiências (históricas, emocionais, teológicas, sociais etc.) às quais o narrador foi submetido.

Definidos o Fantástico e o Maravilhoso, cernes desse capítulo, atentamos para a observância de que essa atitude comparativa na comprovação de semelhanças entre um gênero e outro não é sem propósito, pois se temos o “sobrenatural” como sustentáculo das duas modalidades em questão, onde estaria o outro pilar? Será que a “motivação popular” é uma característica exclusiva do gênero Maravilhoso? Acreditamos que não.

²⁶ COELHO, Nelly Novaes. *O Conto de Fadas*. 3ª ed. São Paulo, Ática, 1998. p. 72 – 79

1.3 Quanto ao Popular

Tão complicado quanto demarcar as linhas do fantástico é dizer exatamente o que é Cultura Popular, pois o que parece apenas um tipo de patrimônio de semblante histórico (diacronia) e geográfico (topologia e multiculturalismo) acaba por agigantar-se de tal modo que as tantas definições do assunto acabam por transformar-se em meras tentativas, dada a própria complexidade do tema. O assunto é tão problemático que acaba sendo tratado com uma objetividade quase científica nos estudos de História Social e Antropologia, e com uma subjetividade quase simplista em estudos de Literatura.

Para o historiador francês Michel de Certeau²⁷ (1994), reforçador dessa complexidade, a Cultura Popular pressupõe uma “ação não confessada” , ou seja, ela simplesmente acontece, concretiza-se de forma tão natural como o ato de fala. E é então nesse ato de fala que encontramos uma literatura “ágrafa” correspondendo à materialização das expressões e dos motivos que compõem o imaginário do povo, tanto que Certeau assegura que nos “contos populares” não deve haver análise de significações, mas de ações conflituais.

Entendida também como área portadora de fatos que contém o “fazer “ desprovido do “saber “, ou ainda como suporte de uma idealização romântica da tradição, principalmente se lembrarmos que o romantismo do século XIX foi uma das estéticas que mais elementos recolheu na *cultura do cotidiano*, a Cultura Popular vem a ser, sob esse ponto de vista, o manancial mais idôneo do homem momentaneamente sem inspiração.

Assim, podemos entender por qual motivo os autores por nós mencionados fizeram o possível para registrar essas impressões culturais em seus textos, ou seja, tentaram materializar todas as impressões encontradas ao longo de suas experiências. Entende-se então que a cultura só se realiza na materialidade, pois não nos parece coerente falar em cultura popular como um tipo de abstração.

Devemos considerar, no entanto, que há um caráter de incerteza quanto às diversas fronteiras do domínio popular , pois se apresenta tão multifacetado que poderia existir sem precisar falarmos dele; o que acarretaria numa desqualificação do *objeto* pela valorização desmesurada do *observador*, quando o correto seria a valorização do elemento cultural em detrimento das atitudes e das opiniões do indivíduo.

²⁷ CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano: artes de fazer*. Trad. de Ephraim Alves. Petrópolis, Vozes, 1994.

Novamente, valemo-nos de Afrânio Coutinho que agiganta a questão para confirmá-la tão complexa quanto o próprio gênero fantástico:

Cultura popular implica modos de viver: o alimento, o vestuário, a relação homem-mulher, a habitação (...) as crenças, os cantos, as danças, os jogos, a caça, a pesca, as bebidas, os provérbios (...) as romarias, as promessas, as festas de padroeiro, o conhecimento do tempo, o modo de rir e de chorar, de agredir e de consolar...²⁸

Com pressupostos antropológicos, Afrânio Coutinho destaca a importância que determinados aspectos têm em relação à formação do homem, enquanto membro da sociedade e, principalmente, enquanto emblema de certas atitudes que o representam como um ser cultural. Cabe a nós, então, observar que esses mesmos costumes, exatamente por tratarem de elementos de uma prática cultural, podem perfeitamente servir de motivação para o texto literário, que, enquanto forma de expressão, estará sujeito, basicamente, a todos os estados emotivos desse mesmo ser no simples ato da elocução.

Discutir sobre isso é entrar na problemática do que seja realmente a Cultura Popular, por isso, deixaremos de definir cabalmente o que a mesma possa vir a ser para falarmos, com o mínimo de probidade, de conceitos apenas orientadores, mas que nos servirão para interpretá-la da maneira mais adequada possível, assim como o fazem a maioria dos literatos, folcloristas e historiadores que se aventuram nessa empreitada.

Levando em consideração essa influência dos aspectos culturais (aparato socio-antropológico) na literatura de um povo, baseados não apenas em teorias formalistas ou estruturalistas, mas também na incidência dessa atitude em autores como François Rabelais nos seus *Gargantua e Pantagruel*²⁹ que constituem na realidade um belíssimo recorte da cultura francesa do século XVI, observamos esta “influência” como uma prática não só na literatura brasileira, mas em toda a literatura mundial, atentando principalmente para a incidência dessa prática na literatura “regionalista” em autores que priorizaram tanto o homem e sua sociologia que quase esqueceram o próprio texto literário.

²⁸ COUTINHO, Afrânio. *Cultura Brasileira e Culturas Brasileiras*, São Paulo, Cultrix, 1968, p. 324

²⁹ STAM, Robert. *Bakhtin, da Teoria Literária à Cultura de Massa*. Trad. Heloisa Jahn, São Paulo, Ed. Ática, 1992, p.42

Entendemos então que esse gosto pela cultura popular induz o autor à utilização desses elementos poéticos como uma maneira de registrar suas impressões acerca de uma realidade com a qual muitas vezes não consegue se adaptar, pois o feérico, o maravilhoso, o pagão e os diversos conhecimentos científicos ou ocultos, da praxis cotidiana, acabam por transformar-se no recurso mais idôneo e verossímil da arte literária. Sobre isso, vejamos o que diz Mikhail Bakhtin sobre a poética de Rabelais:

O sistema das imagens da festa popular formou-se efetivamente e viveu durante milênios. (...) A língua das imagens, ganhando novos matizes, refinou-se. É graças a ela que as imagens da festa popular puderam tornar-se uma arma poderosa na apreensão artística da realidade e puderam servir de base a um realismo verdadeiramente amplo e profundo.³⁰

Desta feita, é possível admitir que não só Rabelais, mas Shakespeare, Victor Hugo e Umberto Eco tenham feito o mesmo quando criaram seus textos, transfiguraram a realidade, mas, mantiveram em sentido parafrásico, os motivadores de sua poética: festas como o carnaval, ritos religiosos ou pagãos, credices ou lendas de origem popular.

Não é á toa que encontramos, no Brasil, autores do porte de Mário de Andrade, Graciliano Ramos, Jorge Amado, Guimarães Rosa e José J. Veiga valendo-se do mesmo recurso na produção de seus escritos. Novamente, Afrânio Coutinho é providencial ao referir-se a estes mesmos autores:

Obras primas como *Macunaíma* de Mário de Andrade, *Vidas Secas*, de Graciliano Ramos, *Grande Sertão veredas*, de Guimarães Rosa e *Morte e vida Severina*, de João Cabral de Melo Neto nunca poderiam ter-se produzido sem que seus autores tivessem atravessado longa e penosamente as barreiras ideológicas e psicológicas que os separavam do cotidiano ou do imaginário popular.³¹

As obras citadas pelo professor Afrânio Coutinho são em todas as instâncias são registros sociais, etnográficos e factuais de idéias costumes e mentalidades que atestam, não apenas a presença, mas o poder da Cultura Popular na criação do texto literário.

³⁰ BAKHTIN, M. . *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*. Trad. De Yara Frateschi Vieira. São Paulo, Hacitec, 1999.

³¹ COUTINHO, Afrânio. *Cultura Brasileira e Culturas Brasileiras*, São Paulo, Cultrix, 1968. P. 343

São motes que se repetem como a temática dos “lobisomens”, a licantropia, tão comum nos textos da Idade Média; as histórias de “mula-sem-cabeça”; a presença de “almas penadas”, também denominadas *visagens*, além de *causos* inexplicáveis, ou fatos dessa natureza, que acabam por nos proporcionar textos elaborados não só pela imaginação inventiva, da genialidade dos referidos autores, mas por substratos de ordem social (religiosa, mitológica, pagã e até demonológica) definidores de um riquíssimo arranjo cultural.

Por isso, o que virá a dar-lhe sustentação é exatamente o diferencial de ser “popular”, pois se observarmos, alusões ao mundo da crença e da superstição, mistérios inquietantes que se caracterizam por não quebrar a seqüência natural dos elementos do cotidiano dentre elas as danças, os bailes, o folclore, as manifestações artísticas, as cerimônias e naturalmente os contos populares.

Neste momento, abordamos aqui a utilização de elementos da Cultura Popular, principalmente os de ordem supersticiosa e sobrenatural, para a produção de textos não apenas populares e folclóricos (Bocaccio e Rabelais), mas também maravilhosos e até fantásticos, exemplificados na Literatura Brasileira pela narrativa de autores como Simões Lopes Neto (Menino do Pastoreio), Gustavo Barroso (Mula sem cabeça) e José J. Veiga dentre outros.³²

Justificamos, com isso, as diversas implicações que a literatura do sobrenatural mantêm com o “popular”, enfatizando, logicamente, não apenas a estreita relação que se estabelece entre o Maravilhoso e esse tipo de cultura, mas as implicações que esses mesmos traços culturais podem ter (no sentido de motivação) na escrita de textos também do gênero Fantástico, pois se o “popular” (mula-sem-cabeça, lobisomem, almas penadas etc.) pode trabalhar o *medo*, seria um erro achar que esse privilégio pertenceria unicamente ao Maravilhoso.

Isso fez com que nos encaminhássemos para uma discussão no que diz respeito à sua maior problemática, a proximidade que mantêm com outros gêneros. Discorreremos, então, *latu senso*, sobre os gêneros que trabalham as temáticas do sobrenatural, reservando um especial destaque para a discussão sobre a contiguidade, e as antinomias, entre o fantástico e o maravilhoso, pois este último representa a materialização dessas diferenças, talvez por tratar também do cotidiano do ser humano: a cultura popular.

³² MONTELLO, Josué. *O conto brasileiro: de Machado de Assis a Monteiro Lobato*. RJ, Tecnoprint, 1967.

Contrariando, então, a expectativa de que o “popular” seja elemento apenas do Maravilhoso, se fizermos uma interpretação leviana dos estudos de Vladimir Propp³³, por encontrar nessa “tradição” a maioria das motivações para os contos, caminhamos agora para uma comprovação de sua funcionalidade também em relação ao fantástico, seja na prosa de ficção brasileira, seja na prosa cearense, uma vez que o sobrenatural, apesar de sua antinomia (explicado ou não) só tende a variar no âmbito de suas causalidades³⁴, ou seja, uma narrativa, exatamente por ser fundada na “ordem de causalidade dos acontecimentos” acaba dando ênfase à ligação comum que há entre os acontecimentos narrados; isso implica dizer que todas as ações que nela aparecem são provadas por “ações precedentes”; e foi nisso que se baseou Vladimir Propp em seu estudo sobre os contos populares.

Conhecidas as principais linhas do Fantástico, levadas a cabo graças à contribuição dos principais teóricos do gênero, nas pessoas de Tzvetan Todorov, Filipe Furtado, Victor Bravo e Irène Bessière, cada qual com os seus postulados, suas refutações e implicações, com ênfase em duas problemáticas: a fronteira com o Maravilhoso e o caráter Popular de algumas temáticas, algo que muito enriquece a nossa discussão, pois, dentro do tradicionalismo que permeia a maioria dos estudos sobre o fantástico, o que é “Popular “ parece domínio exclusivo do Maravilhoso. Este é outro ponto sobre o qual discordamos.

Em suma, para a obtenção de crédito em nossas assertivas, traçaremos, a partir de agora, um pequeno panorama da prosa de ficção sobrenatural brasileira, com destaque já previsto para o conto, pois visamos a uma busca e, conseqüentemente, uma demarcação do primeiro conto fantástico da literatura cearense, o que só poderá acontecer mediante uma análise minuciosa do texto escolhido.

³³ PROPP, Vladimir. *Morfologia do conto*. Trad. de Jaime Ferreira e Vitor Oliveira. Lisboa, Ed. Vega, 1978. p. 201-232 (transformações dos contos fantásticos) Estrutura e tipologia do conto (233-286).

³⁴ TODOROV, Tzvetan. *Estruturalismo e Poética*. Tradução de: José Paulo Paes. SP, Cultrix, 1970. p. 53

Capítulo 2**O primeiro conto fantástico cearense no contexto sobrenatural brasileiro**

2.1 O sobrenatural no conto cearense

Fazendo uma rápida incursão na narrativa sobrenatural brasileira, em particular nos contos, muitos seriam os representantes do gênero. Mas, para não nos demormos, destacamos como principais os nomes de Álvares de Azevedo, com “Solfieri” (1855)³⁵; Machado de Assis, com “A chinela turca” (1875)³⁶; Aluísio Azevedo, com “Demônios” (1893)³⁷; Lima Barreto, com “Sua Excelência” (1920)³⁸; Humberto de Campos, com *O monstro e outros contos* (1933)³⁹; Murilo Rubião, com *O ex-mágico* (1947)⁴⁰; José J. Veiga, com *Os cavalinhos de Platiplanto* (1959)⁴¹; e Lygia Fagundes Telles, com *Cacto Vermelho* (1959)⁴² que, ao dedicarem-se à feitura dos referidos textos, comprovam a predominância desse tipo de temática em nossa literatura.

Percebe-se então que nossa prosa de tom sobrenatural (maravilhosa, fantástica ou absurda) tem sido das mais pródigas, incluindo-se também nomes mais contemporâneos como os de José Alcides Pinto, com *O criador de demônios* (1967)⁴³; Moacir Scliar, com “Uma Casa” (1976) e Modesto Carone, com “O Cúmplice” (1978)⁴⁴. Confirmando, então, a presença do gênero em nosso estado, o nome de José Alcides Pinto, o “poeta maldito”, será analisado posteriormente, em um capítulo dedicado a autores cearenses que tratam do fantástico contemporâneo.

Em se tratando de uma contemporaneidade brasileira que abarque o texto de teor sobrenatural, há ultimamente uma renovação não apenas de valores, mas principalmente de formas e temáticas, pois além do Maravilhoso e do próprio Fantástico, avultam nas livrarias textos de *high fantasy*, o sobrenatural ameno ou “cor-de-rosa” (de Harry Potter, por exemplo), de ficção científica, textos esotéricos e até romances “psicografados”, escritos, até que se prove o contrário, por autores, literalmente, de um “outro mundo”.

³⁵ AZEVEDO, Álvares de. *Noite na Taverna*, São Paulo, Zero Hora, Klick Editora, 1997, p.19

³⁶ ASSIS, Machado de. *Contos Esquecidos*. Org. R. Magalhães Júnior, RJ, Ediouro, 1985, p. 173

³⁷ *Seleção de contos brasileiros*. Org. Heloisa Ramos, Rio de Janeiro, Tecnoprint Editora, 1940.

³⁸ BARRETO, Lima. In: *Histórias Fantásticas*. São Paulo, Ed. Ática, 1996, p.37

³⁹ MOISÉS, Massaud. *Pequeno Dicionário de Literatura Brasileira*. São Paulo, Cultrix, 1969.

⁴⁰ SCHWARTZ, Jorge. *Murilo Rubião: a poética do Uroboro*. São Paulo, Ática, 1981, p. 83

⁴¹ MARTINS, Wilson. *Um realista mágico*. São Paulo, Pontos de vista, Vol 8, T. A Queiroz, 1994.

⁴² SAMPAIO, Aila. “Tradição e mod. nos contos fantástico de Lygia F. Telles”, Dissertação, UFC, 1996.

⁴³ BRASIL, Assis. *O livro de ouro da Literatura Brasileiro*. Rio de Janeiro, Ediouro, 1980, p.240

⁴⁴ *Histórias Fantásticas*. Org. José Paulo Paes, São Paulo, Ática, 1996, págs. 65 e 143

Adentraremos, agora, no tópico mais importante de nossa pesquisa: a origem da narrativa fantástica em nosso estado, que só poderia ser entendida a partir de um contexto, ou seja, sem a observância das teorias fantásticas, do surgimento do gênero no mundo, de sua incidência na literatura brasileira, sem estas relações seria impossível detectar o momento exato da origem do fantástico no Ceará.

De acordo com Braga Montenegro, em seu “panorama” sobre o *conto* cearense, o texto que mais floresceu em nosso estado foi o *romance*, tanto que temos o orgulho de ter nascido entre nós um dos maiores, senão o maior romancista brasileiro: José de Alencar.

O ponto inicial da evolução do conto cearense retrai a meados do século XIX, se incluirmos os *Cinco minutos* e *A Viuvinha*, publicados num só volume em 1860 (o primeiro em plaqueta, fora do mercado, em 1856), a despeito da intenção do autor que os denomina romances, na categoria de contos; verdadeiros contos ou novelas que são pelo conteúdo estético, pela duração, pelo grau de poesia e símbolo que encerram. (...) Desta maneira, será José de Alencar, cronologicamente, o primeiro contista cearense.⁴⁵

No entanto, alertados pelo próprio estudioso, a prosa de ficção cearense obedeceu a um trâmite lógico, ou seja, os grandes romancistas deram os “primeiros passos” na direção do *conto*. Por conta disso, se buscamos a origem do fantástico em nosso estado, nada mais natural que começarmos explorando essa modalidade.

Respeitando, então, a ordem das estréias dos primeiros contistas cearenses e, principalmente, buscando o surgimento do primeiro conto de natureza fantástica, adotaremos a seqüência historiográfica que se apresenta a partir do momento introdutório da Literatura Cearense que, dado o modismo da época (uma influência clássica nos moldes de Bocage e Gonzaga) e um certo colonialismo literário, os *Oiteiros* (1813), uma poesia ufanista e glorificadora dos governantes, segundo o professor Sânzio de Azevedo.⁴⁶

Originou-se, assim, a nossa literatura com uma produção imediatamente lírica, passando posteriormente para a produção de textos em prosa, quando despontariam para o cenário nacional as obras dos primeiros prosadores cearenses, Juvenal Galeno e José de Alencar, sendo considerado este último o maior romancista brasileiro.

⁴⁵ MONTENEGRO, Braga. *Evolução e Natureza do Conto Cearense*. Prefácio de “Uma antologia do conto cearense”, Fortaleza, Imprensa Universitária do Ceará, 1965.

⁴⁶ AZEVEDO, Sânzio de. *Literatura Cearense*, Fortaleza, Academia Cearense de Letras, 1976. p 14.

Por isso, ao compreendermos os *Oiteiros*, ou Neoclassicismo Cearense (de autores como Pacheco Espinosa, Costa Barros e Castro e Silva) demarcando o florescer de nossa literatura, percebemos que poucas foram as formas cultivadas em solo cearense naquele período, sendo a Poesia e o Romance as principais.

Quanto ao conto, ao menos no que se refere ao Ceará, muitas foram as influências para o seu surgimento e constante aprimoramento do conto em nosso estado, desde as *Lendas e Canções* do folclorista Juvenal Galeno, argamassados na tradição oral, ao elogiadíssimo José Alcides Pinto, conhecido como *maldito* por suas narrativas profanas.

Mas, até que chegássemos a tal ponto, foi necessária a travessia por um perigoso mar de influências sociais, políticas, filosóficas e culturais que marcariam profundamente a produção artística do país e de nosso estado. Sobre isso, vale o que diz Braga Montenegro:

O romance, sem duvida, é o gênero de maior prestígio nas letras do Ceará (...) inclusive por ter sido Alencar seu verdadeiro criador; mas observando de certo ângulo, dir-se-ia ter os escritores cearenses predileção pelo conto, constituindo essa tendência a expressão legítima de sua natureza criadora, ou simplesmente, de sua habilidade literária.⁴⁷

Autor de textos os mais diversos, Alencar ocupou-se do *nativismo* ao *regionalismo* brasileiro, havendo uma especial depuração da prosa de *tendência urbana*, ambientada no Rio de Janeiro que muito lhe projetou nas letras nacionais; isso para não nos demorarmos no sentimento de brasilidade de Alencar ao fazer um tipo de literatura que pudesse retratar o Brasil em todos os seus aspectos.

Polígrafo imaginoso, desde a sua estréia com *Cinco Minutos* e *A Viuvinha* (1857), Alencar escreveu sobre o homem e sobre o seu país, cotejando diversos cenários e tipos humanos, com a intenção *litero-geográfica* de mostrar, através de traços pinturescos, a riqueza e a imensidão do Brasil para os leitores de seu tempo. O projeto literário de Alencar tanto se refletia nas temáticas quanto em suas várias personagens, quando teremos do índio selvagem ao branco valoroso, do sertanejo impertinente ao gaúcho ufanista, da mulher do campo à dama elegante dos salões, em festas que retratavam a fina flor da burguesia oitocentista. No entanto, nos anais da literatura brasileira não consta que tenha sido exímio contista, nem autor de textos fantásticos.

⁴⁷ MONTENEGRO, Braga. Op. cit.

E já que estamos tratando de autores denominados cearenses, mas que escolheram um outro lugar para ambientar a sua obra, adiantamo-nos para um segundo momento, quando encontraremos o controverso Franklin da Silveira Távora, autor de *O Matuto* (1878) e *O Cabeleira* (1875) , romances sertanistas, pois se propunha a fazer uma “Literatura do Norte”, numa crítica ao sucesso “metropolitano” de José de Alencar.

Iniciando a carreira com o texto *A Trindade Maldita* (1861) , subintitulado “Contos de Botequim “, ainda no terceiro ano da faculdade de Direito, e segundo a crítica influenciado pelas *Noites na Taverna* (1855) do byroniano Álvares de Azevedo, Franklin Távora nunca foi uma celebridade, muito pelo contrário, viveu sob a égide severa dos críticos.

Este cearense , famoso pela campanha que, juntamente com Feliciano de Castilho , moveu contra o autor de *Iracema*, nas *Cartas a Cincinato*, modelos de incompreensão, e que antes de mais nada *revelam as suas próprias limitações como escritor*, escreveu uma série de romances sob o título geral de Literatura do Norte, cujo principal mérito será este de ter inaugurado um novo aspecto da novelística brasileira...⁴⁸

Quanto às diferenças pessoais entre Alencar e Franklin Távora, sobre quem estava certo ou errado, não discutiremos o mérito da questão, pois entendemos que cada um deu a sua contribuição dentro da historiografia literária brasileira, além de ambos terem trocado seus estado de origem por outro que lhes propiciasse melhor padrão de vida.

O que mais nos interessa aqui é ressaltar que, em relação à produção de textos que remetesse ao sobrenatural, ou ao fantástico, Franklin Távora parece levar vantagem em relação a Alencar, pois em seu principal texto, *O Cabeleira*, já encontramos a utilização do supramundo quando a personagem central, um tipo de Robin Hood do sertão, encontra-se, dentro da mata espessa, e surge-lhe o espectro de um homem o qual havia assassinado cruelmente. A aparição insólita o aterroriza, e ele reza, tomado pelo pavor.⁴⁹

Lembremos que, a despeito do que pudesse pensar Franklin Távora, a obra de José de Alencar, a cada dia tornava-se mais consumida e reconhecida em todo o Brasil, principalmente os seus textos de tendência urbana, que funcionavam não como um *espelho* para a sociedade burguesa de sua época, pois um espelho propicia uma imagem invertida, mas como um *retrato* dos costumes de seu tempo.

⁴⁸ MONTENEGRO, Braga. Op. cit.

⁴⁹ TÁVORA, Franklin. *O Cabeleira*. Rio de Janeiro, Ed. José Olímpio, 1988.

Especificamente, sobre o livro de contos intitulado *A Trindade Maldita* (1861) de onde pode-se originar uma sugestão sobrenatural, dada a lugubridade do título, adiantamo-nos em esclarecer que, segundo os críticos da época, além de não constituir grande obra, talvez lhe tenha servido para diminuir o que viria a fazer de bom, como por exemplo o texto *Um Casamento no Arrabalde* (1869) considerado, posteriormente, por críticos mais criteriosos e, politicamente menos passionais, sua obra prima.

Os contos de Franklin Távora , a rigor, não representavam o melhor exemplo do que se poderia chamar de momento da decadência do romantismo febril de época, atrelado a um exagero imitativo. (...) Em *A Trindade Maldita - Contos no Botequim*, ainda que de forma leve e sutil, apareciam uma referência a uma atmosfera *erótica*. (...) Os contos de *A Trindade Maldita* , de saída, além de lembrarem o clima pensado em *Noite na Taverna*, de Álvares de Azevedo, na verdade, não refletiam a maturidade de um talento assente, mas os esforços de um rapaz com penas dezoito anos de idade.⁵⁰

E mesmo que esses contos possuíssem uma *inclinação* fantástica não destacaríamos seu texto como iniciador do fantástico no Ceará, pois Franklin Távora não é classificado como representante da Literatura Cearense, pois segundo a crítica, também cearense, o referido autor não só mudou muito cedo para Pernambuco como também fez daquele estado o palco de sua obra, não restando ao Ceará, sua terra de origem, nada além de algumas referências como o poema *Ceará* , que fez aos catorze anos, à moda Casimiro de Abreu.

Um pouco mais adiante, conheceríamos a obra de Araripe Júnior, talvez nosso maior crítico literário, mas que também pode ser considerado um dos nossos primeiros contistas. A respeito do autor, e do volume de contos que aqui nos interessa, alude sobriamente o mesmo Braga Montenegro em seu ensaio sobre o conto cearense:

A seguir, notaremos a presença ilustre de Araripe Júnior, estreando-se também no conto, em 1868, com um livro inspirado no Indianismo, já então no declínio, a que denominou *Contos Brasileiros*. Após esta tentativa, não voltaria o escritor a utilizar o gênero, senão esporadicamente e com sentido diferente do que se iniciara...⁵¹

⁵⁰ AGUIAR, Cláudio. *Franklin Távora e seu Tempo*, São Paulo, Ateliê Editora, 1997. p. 90

⁵¹ MONTENEGRO, Braga. Op. cit.

Grande representante da Academia Francesa, escola potencialmente crítica, Araripe Júnior não era um ficcionista nato, por isso enveredou pela crítica literária e através dela conseguiu escrever o seu nome na Literatura Brasileira. É seguramente um dos nomes mais importantes de nossa crítica literária, principalmente porque, em nosso estado, a crítica literária, ainda hoje, busca o mínimo de reconhecimento.

Araripe Júnior, a exemplo de Franklin Távora e José de Alencar, também contribuiu com obras de ficção ao publicar o livro *Contos Brasileiros* (1868) . Mas, na opinião de especialistas como Afrânio Coutinho, o que se sabe é que estas narrativas não passavam de “impressões pitorescas” da gente brasileira numa perspectiva “regionalista”.

Outro nome a ser lembrado é o de Juvenal Galeno⁵², grande incentivador das letras cearenses, trovador e rapsodo, apaixonado pelo Ceará, pela alma sertaneja, e pelos costumes da terra, autor de *Lendas e Canções Populares* (1865) e *Cenas Populares* (1871) consegue mostrar o íntimo da alma e da cultura sertaneja, principalmente os aspectos do cotidiano, seja o cotidiano comum ou místico. Sua presença é tão significativa que Sânzio de Azevedo, polemizando com Braga Montenegro, chega a inscrevê-lo como antecessor de Alencar em relação à literatura verdadeiramente cearense

Suas narrativas estavam sempre impregnadas de aspectos culturais e populares, como por exemplo as rezas, os santos e seus milagres e até aparições como o que acontece nos textos “Os pescadores” e “O malassombrado” presentes na coletânea. Estamos diante, seguramente, de outro grande precursor do conto cearense, e até mesmo do texto sobrenatural, levando-se em consideração a temática dos “seres espectrais”.

No entanto, como os referidos textos constituem-se a partir do gênero Lírico (poema e prosa poética), não podemos analisá-lo na mesma perspectiva, pois aqui nos interessa apenas o conto. Isso para não nos demorarmos na questão crucial para a maioria dos teóricos do fantástico que diz que o referido gênero não pode ser encontrado em tal forma, ou seja, para autores como Todorov e Vax, por exemplo, o *fantástico* não existe na poesia, pois seria construído e, ao mesmo tempo destruído, pelo poder subjetivo das metáforas, postura bastante coerente, pois quando um *eu-lírico* (que é bem diferente de *narrador*) disser num poema “No dia em que te vi, meu coração parou de bater e hoje tudo o que faço é vagar ao teu encontro”, não podemos crer que esteja morto e que esta seja uma “história de fantasmas”, mas, apenas uma expressão hiperbólica de sua paixão.

⁵² GALENO, Juvenal. *Lendas e Canções Populares*, Fortaleza, Casa de Juvenal Galeno, 1978.

Para que se tenha uma pequena idéia do prestígio de Juvenal Galeno, por seu talento e sua temática, vejamos um comentário de Araripe Júnior extraído de sua obra crítica:

Quem, por ventura, entre nós já conseguiu realizar no gênero popular o mesmo que Juvenal Galeno? (...) Ninguém melhor nem com mais graça, tem pintado os costumes do rude lavrador, a vida do audaz e atrevido vaqueiro ou a poética sorte do melancólico pescador; ninguém em mais delicadeza tem chegado a penetrar nos segredos do lar doméstico do pobre e sabido com tanta destreza acompanhá-lo em suas infelicidades ou torturas, em suas festas ou brinquedos.⁵³

Braga Montenegro no entanto, é menos enfático, pois se concordarmos com as palavras de José de Alencar, em carta datada de março de 1872, a respeito das *Cenas Populares*, onde figura o texto “Os Pescadores”, saberemos como era estimado o referido poeta.

... há muito tempo não leio páginas que me causassem tão íntimo prazer. Parecia-me que estava no Ceará, na formosa praia do Mucuripe, entre as palhoças dos pescadores, à sombra dos cajuais onde tantas vezes fui em ranchos de famílias a improvisadas pescarias.⁵⁴

Machado de Assis, por sua vez, destacaria bem mais o folclorista que o prosador, ou seja, deu o merecido valor à obra de Galeno e até advertiu-o por algumas “incorrekções” na linguagem e na versificação, mas não o destacou como um grande ficcionista cearense, o que nos confirma a assertiva de que o mesmo tenha contribuído principalmente com a poesia de nosso estado e a divulgação da cultura popular. A prosa de ficção cearense continuava semi-órfã sofrendo a ausência de Alencar.

Finalmente, em 1887, a partir de pequenas colaborações na *Quinzena*, órgão do Clube Literário, encontramos o objeto de nosso estudo: o conto “O ar do vento, ave-Maria! “. Pelas mãos de José Veríssimo e Lúcia Miguel Pereira, foi descoberto o talento de Oliveira Paiva, não só para o romance que marcaria posteriormente, em 1892, com *A Afilhada*, e em 1899, com *D. Guidinha do Poço*, as letras do Ceará, mas também para a narrativa breve, o conto, modalidade muito importante para os nossos estudos.

⁵³ ARARIPE JR., T. A. *Obra Crítica*, Rio de Janeiro, Casa de Rui Barbosa, Vol. I, 1958.

⁵⁴ GALENO, Juvenal. *Cenas Populares*. Fortaleza, Ed. Henriqueta Galeno, 3 Ed. 1969.

Sobre o talento de Oliveira Paiva, é a mesma Lúcia Miguel-Pereira, estudiosa da obra do autor que, recolhendo opiniões como a de Antônio Sales, amigo íntimo do escritor, é quem nos esclarece:

Desde as suas primeiras obras denotou profunda originalidade o seu temperamento literário a expandir-se segundo Antônio Sales em *uma insubmissão instintiva aos modelos conhecidos, uma aversão tal pelas praxis de composição em voga que o levava para o bizarro das concepções imprevistas e das expressões estranhas pela sua novidade excêntrica (...)* publicou vários contos *de feitio sempre original, mas trabalhados já com uma arte delicada e sóbria, que traduzia com extrema felicidade as sensações mais finas e mais intensas.*⁵⁵

Lúcia Miguel-Pereira ao reunir comentários, como os de Antônio Sales, um dos fundadores da Padaria Espiritual, sobre Manuel de Oliveira Paiva, conseguiu resgatar mais que merecidamente a obra desse importante autor brasileiro, fazendo, então, muita justiça ao nome de Oliveira Paiva, mesmo que o autor se mostrasse avesso ao cânone e a certos modismos, esforçando-se, realmente, para ser imprevisto, excêntrico e sóbrio em seu estilo.

Braga Montenegro (1965) mais uma vez avalia a poética bem trabalhada de Oliveira Paiva destacando-lhe a beleza funcional de suas ambientações, atestando o que já haviam dito Antônio Sales e, posteriormente, Lúcia Miguel-Pereira sobre o talento de Oliveira Paiva na hora de descrever o seu chão.

O que mais se observa nesta produção breve, melhor abreviada ao poder de síntese a que propendia ao estilo enxuto e incisivo do escritor, é a originalidade sem alarde, a força sugestiva dos símbolos, o inesperado da expressão valorizando os temas, estes muitas vezes perigosos pelo abuso do cotidiano. E mais, os tons narrativos ganham cores frescas, estimulantes, saborosas.⁵⁶

O “poder de síntese”, destacado por Braga Montenegro, ajusta-se à noção de brevidade que o “conto” possui no Brasil; a utilização inovadora da Linguagem faz, também, com que Oliveira Paiva seja visto como um adepto das temáticas cotidianas, característica que aproxima alguns de seus contos da crônica literária.

⁵⁵ MIGUEL-PEREIRA, Lúcia. Prefácio a *D. Guidinha do Poço*. Rio de Janeiro, Ediouro, 1999.

⁵⁶ MONTENEGRO, Braga. *Evolução e Natureza do Conto Cearense*. Prefácio de “Uma antologia do conto cearense”, Fortaleza, Imprensa Universitária do Ceará, 1965

Em outros textos porém, tal observação não se concretiza quando esses elementos do cotidiano (geralmente ligados à cultura popular) servem de motivação para textos de cunho sobrenatural, não podemos tratar como uma crônica, entendida como texto-verdade, mas como uma narrativa que precisa, antes de tudo, cumprir todos os trâmites do gênero a que pertence, justificando-lhe o enquadramento.

Preludiava o conto cearense, nas formas mais diversas (urbanas, cotidianas, folclóricas, sobrenaturais etc.) pelas mãos de autores talentosos como os “distanciados” José de Alencar, Franklin Távora e Araripe Júnior, cada um com suas temáticas e problemas, o primeiro mais romântico e influenciado pela vida na Corte, os outros dois, mais regionalistas, e até “menos cearenses”, mas todos com uma singular contribuição à prosa de ficção e à crítica literária de maneira geral.

Depois que o conto virou *moda* entre os prosadores brasileiros, graças à insistência de Machado de Assis, no momento *aureo* do romance e do teatro oitocentistas, no Ceará, como primeiros passos na construção da obra de um prosador que escreveria, mesmo tardiamente, seu nome nas letras do estado, ainda jovem, Oliveira Paiva escreveu alguns contos em um periódico, nas últimas décadas do século XIX.

Era um momento de efervescência cultural, o mundo era praticamente tomado por um francesismo descontrolado, e com o Brasil não poderia ser diferente, principalmente no Ceará, que se mantinha em pé de igualdade com Recife e Rio de Janeiro, sede do governo, em termos de movimentação artística e cultural.

Fundaram-se a Academia Francesa (1873-1875) e o Clube Literário (1886-1887), grupo de Oliveira Paiva, agremiações literárias que, depois dos *Oiteiros*, desaguardiam no maior e mais significativo dos movimentos cearenses: a Padaria Espiritual (1892-1898), fundada por Antônio Sales, Leonardo Mota e alguns amigos que comungavam dos mesmos interesses e dos mesmos ideais estéticos.

Precedendo a autores como Domingos Olímpio com “O Redivivo” (1891) e Rodolfo Teófilo com “Violação”(1898), Oliveira Paiva nos interessa sobretudo pela singular contribuição ao conto cearense e, principalmente, por ser, de acordo com nossos estudos, autor de um conto, “ O Ar do vento, Ave Maria!” (1887) que, pela temática e pela estrutura, pode vir a ser o primeiro conto fantástico de nossa literatura. Isso é o que, a partir de agora, intentaremos provar.

2.2 Oliveira Paiva e o primeiro conto fantástico do Ceará.

Fundador e membro atuante do Clube Literário⁵⁷ (1886), Manuel de Oliveira Paiva estreou com um opúsculo em verso denominado *Zabelinha ou a tacha maldita* (1883) ao qual seguiu-se outro de nome *Vinte e cinco de março* (1884), textos que seguramente não foram o suficiente para colocá-lo ao lado dos maiores nomes de sua época. Prosador de pouco reconhecimento em sua época, é dono de dois grandes romances, *A Afilhada* (1892) e *D. Guidinha do Poço* (1899), sendo este último publicado apenas depois de sua morte, e graças à intervenção do amigo Antônio Sales.

Para não fugir à regra, teremos nas páginas de *A Quinzena*, periódico do Clube Literário, a participação de um certo *Gil-Bert*, pseudônimo inusitado de Oliveira Paiva, publicando seus primeiros textos, contos como, “O ódio” , “Corda Sensível” e o inesperado “O ar do vento Ave, Maria!” que narra o intrigante contato de um caçador com uma *burra-de-padre*.

Com publicações espaçadas surgia então a prosa de Oliveira Paiva. Não esqueçamos, também, que foi por volta de 1887 que o autor precisou refugiar-se no sertão, mais especificamente em Quixeramobim, em virtude de uma tuberculose. Logicamente, a pena inquieta do artista acabou recolhendo elementos importantíssimos da Cultura Popular (burra-de-padre, aparições, costumes, rezas e credices) para usá-los de forma talentosa na produção de seus melhores textos, pois mesmo em romances como *D. Guidinha do Poço* (1952)⁵⁸, Oliveira Paiva ainda conseguiu em digressões providenciais inserir todo um imaginário popular fazendo, dentre outros malassombros, alusões inclusive sobre a amásia de um vigário que pretensamente acabaria por transformar-se em *burra-de-padre*, quem sabe a mesma do conto publicado em *A Quinzena*, a 15 de fevereiro de 1887.

O conto “ O ar do vento Ave-Maria !” citado como um dos melhores é exatamente o tipo de texto que faz com que percebamos o autor Oliveira Paiva não apenas como um realista-regionalista, mas também, pela escolha de determinadas temáticas, como um dos primeiros escritores cearenses a trilhar o caminho do sobrenatural.

⁵⁷ Cf. Sânzio de Azevedo, o Clube Literário (1886) foi uma das mais importantes agremiações de Fortaleza que, integrado por alguns românticos, revelou dois contistas verdadeiramente realistas, Oliveira Paiva e Rodolfo Teófilo. In: *Dez ensaios de literatura cearense*, Fortaleza, Ed. UFC, p. 13.

⁵⁸ PAIVA, Oliveira. *D. Guidinha do Poço*. São Paulo, Ed. Saraiva, 1952.

Datando do mesmo ano, segundo Sânzio de Azevedo, teríamos “ Corda Sensível” ; “ O Ódio” e “ Pobre Moisés que o não foste” , sendo este último, não fosse o caráter de fábula, um bom exemplo de sobrenaturalidade. Outros como “ De preto e de vermelho” ; “ A melhor cartada” e “ Ao cair da tarde” , em nossa opinião projetos incipientes de uma literatura de teor sobrenatural, acabam por emparelhar-se a “O ar do vento, Ave-Maria!”, mesmo não possuindo todo o potencial fantástico do mesmo. Portanto, devem ser merecedores de maior atenção. Vejamos de que tratam.

“ A melhor cartada” relata a história do capitão Dionísio que, desobedecendo a todas as regras da moral cristã, resolve jogar baralho em uma “Sexta-feira Santa” ou “Sexta-feira Grande”, como dizem na linguagem mais popular. Na hora de sua última cartada cai fulminado, tendo sua morte, ou não, recheada de humor negro quando alguém toma-lhe o pulso e confirma sinistramente:” - Não há dúvida. Bateu o trinta e um!” Restam, providencialmente, ao leitor perguntas como: ataque cardíaco? castigo divino?

“De preto e de vermelho” traz a história de um jovem que de maneira inexplicável, ou um tanto contraditória, pois o narrador ao mesmo tempo que afirma que há um “sonho” diz também que não há, relembra um baile do qual participara, mas o caráter ambíguo da narrativa, somado ao onírico da situação, e o delírio proporciona o fantástico, revela uma certa imprecisão nos fatos. O texto encerra com o jovem voltando à realidade.

“ Ao cair da tarde” tem um contorno antes byroniano que psicológico, pois relata um surto momentâneo de um jovem que, ao visitar alguns túmulos em um cemitério, sente-se enterrado vivo, sendo lacrado perfeitamente em uma das catacumbas. Seu desespero finda quando a chegada de belas jovens acaba por trazê-lo de volta à realidade, livrando-o da breve *alucinação* dos sentidos, outra via para o fantástico, segundo os críticos.

Intrigante mesmo é a maneira como o narrador se comporta nesse momento , ou seja, após utilizar expressões que indicam ser aquele momento um rápido devaneio do jovem para quando morresse, insere bruscamente um ponto de vista outro a indicar que a situação realmente estava acontecendo como, por exemplo: “ O pedreiro botou o último tijolo que foi um pedacinho, com uma pitada de barro... E ficou o interior escuro , e o morto sentia de si mesmo um cheiro insuportável.”

Fazendo uma leitura superficial, poderíamos deixar de lado uma série de considerações sobre estes contos de Oliveira Paiva. No entanto, na intenção de desvendar certos procedimentos na escrita desse autor, que historicamente, por alguns percalços do

destino, já nos é tão tardio, procuraremos, numa proposta mais imanente, desvendar cada faceta desse intrigante prosador.

Esses procedimentos acabam por diferenciá-lo da prática comum do realismo em nosso estado para inseri-lo num contexto bem mais amplo que seria a de precursor do *realismo maravilhoso* em prosa e, conseqüentemente, dentro de uma intencionalidade já projetada, inscrevê-lo, num resgate bastante apropriado, como o autor do primeiro texto fantástico de nossa literatura.

Em verdade, depois de uma leitura um pouco mais detalhada, o que temos nesses contos, em particular, é a presença de uma atitude imprópria para a estética vigente, o que o caracterizaria como um rebelde ou simplesmente alguém que escrevia mal, pois enquanto se processava no Brasil um realismo de verve basicamente flaubertiana, apostolada por Machado de Assis, a conduta, no Ceará, era completamente outra, pois a velha postura realista-impressionista passou a ser recheada pela “cor local”, ou seja, não apenas em Oliveira Paiva, mas também em Domingos Olímpio e Rodolfo Teófilo, por exemplo, percebia-se muito mais que a simples crítica de costumes. A literatura cearense retomava o regionalismo de *O Sertanejo* (José de Alencar) e *O garimpeiro* (Bernardo de Guimarães), melhorando-o em termos de verossimilhança, para encaminhá-lo a um regionalismo “real” de maturidade incontestável.

Visto por esse ângulo, podemos afirmar seguramente que o papel desempenhado por Oliveira Paiva é bem mais importante que se supunha, pois em pleno realismo/naturalismo o autor acabou criando um tipo de narrativa tão incomum que acabou sendo incompreendida, atribuindo-lhe alguns críticos folhetinescos um despreparo que, na realidade, apagava-lhe o toque de genialidade.

O que tentamos dizer é que Oliveira Paiva, distanciando-se de alguns postulados, desvincilhando-se do cânone, acabou criando um tipo de texto que escapulia também ao psicologismo e ao determinismo, tradicionais, professados por Machado de Assis e Aluisio Azevedo dando um novo rumo à prosa de ficção do Ceará.

Depois de mostrar-se, no sentido poético, um hábil escritor, seja em peças teatrais como *Tal filha, tal esposa* (1882), poemas, crônicas, contos e romances, Oliveira Paiva ainda retratou muitos aspectos inerentes a Cultura Popular de nosso estado, pois tanto na história da proprietária da fazenda “Poço da Moita”, quanto nas aventuras do caçador que deu um tiro em uma mula-sem-cabeça, encontramos um divulgador dos aspectos culturais de sua terra.

Lembremos principalmente que Oliveira Paiva dominava muito bem os recursos de linguagem, valendo-se dela, conscientemente ou não, para fazer do seu texto uma narrativa que se diferenciava do que acontecia na literatura cearense na época em que escrevia, em rasgos de originalidade e talento, tanto *lingüístico*, quanto *temático*.

Se afirmamos que Oliveira Paiva tinha uma escrita diferenciada a ponto de negar a estética em voga é porque o material que deixou atesta isso. Basta que se observe que a própria expressão “*realismo mágico*” ou *realismo maravilhoso*, como às vezes se prefere chamar, só viria a surgir na década de 40, na literatura hispano-americana, graças aos textos de Jorge Luis Borges, Angel Asturias, Uslar Pietri e Alejo Carpentier, que o entendiam como uma “adivinhação poética da realidade” através do mistério.⁵⁹

Levando em consideração as opiniões dos críticos supracitados, principalmente a dos mais contemporâneos como Gabriel Garcia Marquez, de que “o ato criador é que define o realismo maravilhoso” não é forçoso dizer que Oliveira Paiva também é precursor desse tipo de texto no Ceará, pois a postura apresentada pelo autor em alguns de seus textos corresponde claramente ao que fora apresentado pelos teóricos e autores da hispano-américa durante o “boom” que se processou na literatura latino-americana, nos anos 40.

Dito isso, a pergunta inicial, àqueles que não concordarem com nossa teoria, é apenas uma. “Seria de fato necessário esperar a chegada do novo século, o século XX, com suas rebeldias estéticas para negar os procedimentos escolásticos do realismo/naturalismo?” A análise de alguns contos de Oliveira Paiva indica que não, pois em suas narrativas confirmamos que o verdadeiro artista deve esforçar-se por ser original ainda que isso o faça romper com certas normas, mesmo que, inconscientemente, dentro do *continuum* que é o sistema literário, nunca as abandone completamente.

No entanto, ao denominarmos, especificamente, o conto “O ar do vento, Ave-Maria!”, de Oliveira Paiva, como *fantástico*, sem prévios esclarecimentos, não o fazemos apenas porque o conteúdo nele apresentado seja mesmo terrificante e de ordem sobrenatural, mas por sabermos através dos críticos do gênero, principalmente o mais conhecido deles, Tzvetan Todorov, que apenas a intenção de causar o medo não basta para caracterizar a narrativa fantástica.

⁵⁹ RODRIGUES, Selma Calazans. *O Fantástico*, São Paulo, Ed. Ática, 1988.p. 51

Deixando de lado o nosso gosto pelas narrativas sobrenaturais para que não sejamos traídos por esta mesma paixão, nosso estudo sobre o conto “O ar do vento, Ave Maria!” (1887) propõe-se não apenas a comprová-lo como narrativa fantástica, mas principalmente para afastá-lo de qualquer outra classificação, a *maravilhosa* por exemplo, que em estudos dessa natureza costuma trazer sérios problemas.

No conto “O ar do vento, Ave Maria!”, encontramos, além da temática sobrenatural , um texto construído para ser fantástico, ou seja, com a intencionalidade proposta por Edgar A. Poe e Irène Bessière, pois desde o uso seletivo de determinados vocábulos até a ambigüidade promovida por uma série de fatores e situações vividas pelo personagem-narrador, o que temos é um “discurso funcional ” a serviço do “efeito fantástico”.

Nesse momento em diante, instituímos aqui a categoria *Evento*⁶⁰ que corresponde, objetivamente, ao momento da irrupção do fantástico na narrativa (R + I = RI) , seja a noite de amor de Àlvare em *O diabo Apaixonado*, de Cazotte, ou o encontro com uma “burra-de-padre” , falando mais especificamente do fantástico cearense, para nós representado pelo pioneiro Oliveira Paiva, com seus contos, ou o contemporâneo José Alcides Pinto.

E para que se comprove não apenas a potencialidade fantástica do conto de Oliveira Paiva, uma vez que a temática do mito assemelha-o ao Maravilhoso, e a “mula sem cabeça” é um deles, basta que se perceba que, mesmo antes da irrupção do fantástico na narrativa, categorias do fantástico como ambigüidade e alteridade passam a compor a narrativa numa orquestração ascendente que culminará na total interação com o leitor.

Atestando o sobrenatural da narrativa, destacamos as palavras do professor Sânzio de Azevedo sobre o imbricamento do conto de Oliveira Paiva com a Cultura Popular, a partir de elementos do cotidiano da gente do sertão.

“O Ar do Vento , Ave-Maria! é uma narrativa fantástica, ao mesmo tempo regionalista e folclórica em que figura uma burra sem cabeça, ou burra de padre. ‘ Ar do vento’ é como se costumava chamar antigamente o que ainda hoje há quem chame de ‘ramo’ ou ‘ramo de ar’ ou seja, paralisia.”⁶¹

⁶⁰ Advertimos que esta categoria tem um sentido mais restrito que o sugerido, em Filosofia, pelo francês Alain Badiou (1972).

⁶¹ AZEVEDO, Sânzio de. *Aspectos da Literatura Cearense*. Fortaleza, UFC, 1976, p. 183.

Para o embasamento de nossas assertivas, devemos destacar algumas palavras do texto do professor como, por exemplo, “folclórica”, “burra sem cabeça” e “ramo”, pois reforçam a idéia pretendida por nós de que, não apenas neste conto, em especial, mas na maioria dos contos fantásticos aqui listados, a motivação derivou, basicamente, de elementos encontrados na Cultura Popular.

As alusões nesse sentido, no entanto, foram poucas, o que é bastante compreensível, uma vez que, afora as considerações de Herman Lima⁶² sobre o conto brasileiro, tipologia e evolução, os ensaios mais completos sobre o conto cearense pertencem a Braga Montenegro e Sânzio de Azevedo, que se ocuparam da diacronia do conto e não especificamente do *conto fantástico*.

Por isso, o que mais se deve observar nos comentários sobre o texto de Oliveira Paiva não é apenas que seja uma narrativa fantástica, mas, corroborando com o nosso estudo, a motivação para a escrita de uma obra fundamentada poeticamente na cultura popular, entendida, em Braga Montenegro, como “temática cotidiana”.

A relação é mais que pertinente quando temos estudos como os do professor Rolando Morel Pinto (1977) que se posiciona com a mesma opinião ao destacar, em meio ao comum, a “originalidade“ do termo *visage*⁶³ somado, com beleza e sonoridade, ao tom regionalista do texto pela recorrência a superstições do imaginário sertanista.

Neste momento, porém, o que nos faz refletir é exatamente a origem dessa história, ou dessas histórias, uma vez que todo texto fantástico tem algo em comum, a supramundandade, a apresentação de um Evento que, de forma deliberadamente ambígua, subverte toda as leis conhecidas por nós, às quais estamos submetidos em nossa existência natural. Assim, a um texto sobrenatural (fantástico ou não) preexiste todo um projeto formal, no qual cada palavra tem uma função adequada.

Preocupamo-nos sobremaneira com a gênese do primeiro conto fantástico cearense não porque o fato fosse de crucial importância para explicar a si mesmo, mas para não restarem dúvidas, principalmente, quanto ao procedimento utilizado em sua feitura, pois isso é o que mais importa para quem pensa o fantástico de forma tradicional, marcado por visagens e malassombros, de maneira moderna, já sem a presença de seres terríficos, ou contemporânea, ainda em formação.

⁶² LIMA, Herman. *Variações sobre o conto*, Rio de Janeiro, MEC, 1952

⁶³ PINTO, Rolando Morel. “Um conto de Oliveira Paiva “ *Aspectos*, Fortaleza, 1977, p. 79-85

2.3 O ar do vento, ave Maria! : um embrião do Fantástico

2.5.1 Linguagem, Ambigüidade e Espaço.

Considerando que a linguagem pode e deve ser encarada como um instrumento a favor da verdade ou da mentira, e ainda da dúvida, observemos como a mesma se processa (no sentido de criação e funcionalidade) dentro do conto de Oliveira Paiva.

O título “O ar do vento, ave Maria ! “ por si só já pressupõe o *medo*, pois o que temos é uma manifestação de espanto e temeridade, de teor místico, promovido pela crença em uma determinada superstição , “o ar do vento”, popularmente conhecido como “ramo”, através da qual as pessoas não podem sair ao vento de madrugada sob pena de terem algum tipo de paralisia.

Nesta narrativa, o que temos é a história de um caçador que se encontra na mata deitado numa rede, armado, à espera de sua presa. A noite está fechada e a mata ao redor traz-lhe sensações de medo. Arrepende-se de estar ali. De repente, é surpreendido por um tipo de visão assustadora, justificada pelos barulhos aterrorizantes que o ser estranho provoca dentro do mato à sua frente. “Burra sem cabeça!” cochichou para si mesmo. Como última saída, em seu desespero, ele atira. Em seguida, corre para verificar o que era, e encontra uma cabeça de mulher que lhe faz horríveis caretas. Tomado pelo horror, abandona a cabeça e foge em desabalada carreira deixando o estranho objeto fora do lugar. No dia seguinte, fica sabendo, por boatos, que uma jovem que todos conheciam como amante do padre do vilarejo, passou a noite com uma série de distúrbios e amanheceu com o pescoço “um pouco torto “. Dizem no lugar que foi o “ar do vento “.

O fato suscita então a possibilidade de ser a jovem a própria mula *sem-cabeça*, já que é, segundo o boato, amante do padre, e de acordo com a *crença popular* seria nisso que ela se transformaria. Finda a narrativa com a *possibilidade* do jovem ter-se deparado, realmente, com a amante do pároco de madrugada e nela ter atirado.

O que é narrado neste conto é mesmo , na perspectiva de seu conteúdo, um *Evento* de ordem sobrenatural negativa, e esse aspecto negativo é conveniente à construção do fantástico uma vez que é através dele que se realiza o mundo alucinante que o próprio gênero intenta configurar. Comprovando isso, a personagem, inteligentemente incógnita, defronta-se durante a caçada com uma aberração típica de um outro mundo, uma *burra-de-padre* ou mula-sem-cabeça como se conhece no folclore brasileiro.

No entanto, se apenas o caráter sobrenatural da narrativa não chega a ser suficiente para uma comprovação efetiva do fantástico, basta que nos voltemos para uma perspectiva um pouco mais formal do fenômeno literário ocupando-nos do teor sintático-semântico de determinadas formas, ou seja, da utilização de certas palavras, e expressões *modalizantes*⁶⁴, no dizer de Todorov, que acabam caracterizando um *discurso fantástico*, capaz de reforçar, no mínimo, a ambigüidade do texto.

Em uma perspectiva estruturalista, escola da qual nunca nos dissociamos sempre que recorremos à Forma, o texto de Oliveira Paiva utiliza certos recursos lingüísticos que acabam por exercer uma função de *condutores*, uma vez que parecem “orientar” o leitor de forma gradativa, e ascendente, durante a leitura, mesmo que isso interfira na compreensão, ou não, do fato narrado.

Percebe-se, então, que o texto segue causando uma tensão crescente, exatamente na razão progressiva, linear, e ascendente proposta por Penzoldt (e criticada por Todorov) , até o ponto alto da narrativa, a subversão total da realidade, a confirmar a utilização de um modelo *tradicional* de estruturação do conto fantástico, marcado pela normalidade que recebe o “ser” extramundano, perceptível pela personagem.

Ao adotarmos essa postura estruturalista, o que mais nos impulsiona é a “importância” maior que essa escola passou a dar ao espectador , ou seja, se o fantástico pressupõe a reação de alguém que experimenta uma situação sobrenatural, nada mais justo que utilizemos a escola que propôs essa “interação” , mesmo que o papel do leitor ainda não seja essencialmente o mesmo idealizado por Todorov quando referiu-se à sua hesitação diante do fato meta-empírico.

No conto em questão, essa interação está intimamente ligada à construção do texto que vai, aos poucos, exigindo do leitor uma entrada no mundo das narrativas sobrenaturais, de textos que causam estranhamento e medo, exatamente porque têm esta função que se estabelece a cada linha. Isso se deve à escolha intencional de certos vocábulos e até de *modos verbais* utilizados ao longo da narrativa , o que também para Todorov, como bom lingüista, constitui-se recurso importantíssimo para quem pensa em produzir o *efeito fantástico* em seus leitores. Nesse momento, a linguagem, tratada de forma subjetiva, se torna o maior instrumento do artista.

⁶⁴ TODOROV, Tzvetan. *Estruturalismo e Poética*. Trad. de José P. Paes. São Paulo, Cultrix, 1970. p. 37.

Esse discurso subjetivo (de um narrador que é personagem) e orientador (porque articula os elementos do Evento) pode ser exemplificado pelo que acontece nas primeiras linhas do conto.

“Em um dos cantos, como rico em seu sobrado, *estava eu* na rede muito aereamente armada nos músculos de uma peroba. *Via* as árvores salientes *como se fossem* rochedos, e o cerrado do bosque *me fazia horror*. Palavra que *me arrependia* daquela caçada.”⁶⁵

Percebemos nesse trecho que o narrador tem a intenção de agir sobre seu interlocutor (o leitor real de Todorov), pois ao enfatizar que o bosque lhe “fazia horror” e afirmar categoricamente que se “arrependia “daquela caçada, cria um tipo de predisposição ao sobrenatural, como se sugerisse, muito indiretamente, que algo de estranho estaria iminentemente por acontecer.

Por isso, podemos dizer que o texto de Oliveira Paiva, quanto a sua *poética*, ou seja, a maneira como é construído, possui a estrutura típica do *conto tradicional* e do *fantástico tradicional*, ou seja, uma linha que ascende, prendendo o leitor, levando a tensão dramática ao seu ápice, para culminar em um desfecho, provavelmente, instigador. Isso se justifica pelo posicionamento de Peter Penzoldt sobre a estrutura que deve ter a narrativa sobrenatural.

A estrutura da história de fantasma ideal pode ser representada como uma linha ascendente que leva ao ponto culminante (...) O ponto culminante de uma história de fantasmas é evidentemente a aparição do espectro.⁶⁶

Lembremos que apenas a utilização dessa *estrutura ascendente* não é o bastante para que tenhamos caracterizado o texto fantástico, mas principalmente, a presença de uma peculiar *ambigüidade* ou *incerteza* que, segundo Todorov e outros teóricos como Filipe Furtado e Irène Bessière, é sim prerrogativa importantíssima para que se consiga construir o texto de ordem sobrenatural, ainda que o fantástico propriamente dito exija a aplicação de outras categorias.

⁶⁵ PAIVA, Oliveira. *Contos* Org. Braga Montenegro, Academia Cearense de Letras, 1976, p. 23.

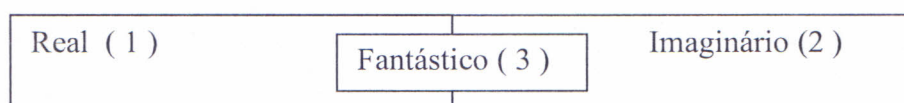
⁶⁶ PENZOLDT, Peter. *Apud* TODOROV Tzvetan. *Introdução à Literatura Fantástica*, 1992, p. 95.

Mas, considerando que não basta ser apenas sobrenatural para ser fantástico, deve-se observar também a intransigência desse ser sobrenatural ou ilógico ao inserir-se na realidade comum e cotidiana da personagem, ou seja, sua capacidade de subverter as leis do mundo comprovadamente real para gerar até uma mudança da *ordem* estabelecida. Entenda-se, em suma, que a aparição da *burra-de-padre* não é apenas inusitada, mas subversiva, pois é exatamente ela que caracteriza o Evento como sobrenatural.

Outra importante observação sobre a linguagem de Oliveira Paiva é que o autor não se satisfaz em apenas descrever o espaço de suas narrativas, mas procura fazer com que o espaço descrito interaja tanto com a narrativa quanto com as personagens, coisa que nem todos os prosadores conseguem.

Por falarmos em espaço, resolvemos nesse instante ampliar a significação do gráfico proposto, anteriormente, por Todorov, simplificando-o, talvez, para aplicá-lo melhor ao conto que nos serve de base nesse estudo. Com isso, teremos uma melhor configuração da categoria Espaço (E) e do próprio Fantástico nos moldes do que segue:

Figura 2 :



(1) – Mundo Real, dotado de espaço também real, com leis ordenadas, onde todos os seres e acontecimentos, por serem naturais, fazem parte de uma normalidade.

(2) – Mundo Imaginário, dotado de espaço também imaginário, sem leis, ou com suas “próprias” leis, onde todos os seres e acontecimentos, apesar de sobrenaturais, também fazem parte de uma normalidade.

(3) – Mundo Fantástico, de espaço fundido entre Real e Imaginário, onde as leis ordenadas (inerentes ao mundo Real) são subvertidas porque coisas sobrenaturais (pertencentes ao Imaginário) passam a acontecer de forma inexplicáveis.

O gráfico acima, aplicado ao conto de Oliveira Paiva, deve ser compreendido, tradicionalmente, como a representação mais simples do espaço das narrativas fantásticas, ou seja, todo texto que se quer fantástico acaba-se caracterizando pela inserção subversiva de elementos extraordinários em um espaço no qual, legalmente, esses elementos não deveriam existir. Pode-se dizer, então, que um novo espaço é criado resultando do choque entre as duas realidades, o Espaço Fantástico (EF).

Validando essa aplicação, passamos a entender por qual motivo a “ linguagem “ utilizada por Oliveira Paiva na construção de seus textos é tão valorizada , pois segundo a crítica especializada, um recurso tão bem trabalhado que chega a interferir de forma positiva e inovadora na orquestração de outros elementos da narrativa.

Oliveira Paiva adotou, segundo a crítica que lhe foi bastante posterior, uma postura um tanto “revolucionária” na construção lingüística de seus textos que o levou a opor-se até mesmo aos primeiros regionalistas (José de Alencar, Franklin Távora e Bernardo de Guimarães), pois suas construções lingüísticas não tinham como objetivo apenas a criação de um espaço onde as personagens habitariam, mas a nítida intenção de “materializar” a sua realidade regional.

Sobre isso, vejamos as palavras de José Maurício Gomes de Almeida em texto que versa, principalmente, sobre *D. Guidinha do poço* (1952), mas que podem ser aplicadas, em nossa opinião, a toda a obra do autor.

O próprio narrador, por sua vez, longe de perseguir o ideal de casticismo lusófilo, tão freqüente na literatura do período, deixa que sua linguagem se contamine livremente pelo falar ou, mais propriamente, por toda a realidade regional: nas palavras, expressões, torneios sintáticos, imagens etc. ⁶⁷

No conto “ O ar do vento, Ave-Maria! “, confirmando o que já dissemos, a linguagem passa a ter uma outra função, a de ambientação para o fantástico, por envolver, logicamente, todas as técnicas de construção do espaço narrativo, além de possibilitar ao leitor perspectivas particulares (pelo uso do discurso direto) que passam a colaborar com a intenção de medo a qual o texto se propõe.

⁶⁷ ALMEIDA, José M. Gomes de. *A tradição regionalista no romance brasileiro*. Rio de Janeiro, Topbooks, 1999. p.162

Tradicionalmente falando, na maioria dos textos de ordem sobrenatural, encontramos palavras que acabam por nos sugerir o *terrificante*, o *medo* simplesmente por um requinte semântico, ou seja, vocábulos como *noite*, *sangue*, *horror*, *sombra*, *ruidos*, etc. nunca são colocadas ao acaso em um texto, pois adquirem uma função orientadora uma vez que nos levam ao momento da irrupção do sobrenatural, a fixação do *Evento*.

Entendendo que o fato literário erige-se poética e estruturalmente a partir do discurso, a análise de expressões e vocábulos encontrados ao longo do texto de Oliveira Paiva é que possibilitará, também, o entendimento dessa narrativa como fantástica, pois o tipo de discurso escolhido por Oliveira Paiva acabou sendo providencial para o nosso questionamento, ou seja, ao adotar um discurso “subjetivo” e “avaliatório”⁶⁸, o autor englobou algumas características interessantes para o texto de ordem sobrenatural, ainda que pouco se perceba esta intenção.

Assim, o leitor, cúmplice desse tipo de texto, acaba motivado por uma ambientação amedrontadora e proposital da narrativa que, em vez de lhe garantir uma percepção melhor e mais sóbria do que ainda está por vir, por isso gerando uma certa segurança ou credulidade, sente-se, pelo contrário, ansioso e hesitante e até excitado pelo fato que se está construindo diante de seus olhos.

Esse fato é reforçado, como já dissemos, pela composição lingüística e engrandecido por um “discurso fantástico”, do dizer de Filipe Furtado, elucubrado por um narrador-personagem, protagonista e testemunha do *Evento* meta-empírico, que tem como principal aptidão levar o destinatário do texto a uma identificação com a situação apresentada, além, é claro, do poder incalculável de sua própria imaginação que é ativada no ato de leitura.

A escolha de um narrador-personagem, fator de credibilidade para as narrativas fantásticas, fez com que essa variação do discurso fosse implementada. O que tencionamos dizer é que ao adotar o discurso pessoal (que resguarda a relação do referente com o enunciado) e o avaliatório (capaz de deixar entrever além da subjetividade aspectos emocionais do narrador) Oliveira Paiva deu um status ao seu protagonista, útil a qualquer texto sobrenatural.

⁶⁸ TODOROV, Tzvetan. *Estruturalismo e Poética*. Trad. José Paulo Paes. SP, Cultrix, 1970. p. 27-39

Muitos autores teorizam sobre o papel do narrador, mas quando falamos sobre o narrador intradieético a questão se torna bem mais desafiadora. Quanto a esse mesmo tópico, ao menos para a nossa análise, achamos coerente a orientação de Todorov.

O personagem-narrador não é, pois, uma personagem como as outras (...) No momento em que o sujeito da enunciação se torna sujeito do enunciado, não é mais o mesmo sujeito que enuncia. Falar de si próprio significa não ser mais si próprio. O narrador é inominável: se quisermos dar-lhe um nome, ele nos permite o nome, mas não se encontra por detrás dele: refugia-se eternamente no anonimato.⁶⁹

Indo além da alteridade proposta por Todorov em sua assertiva, devemos observar como o conto de Oliveira Paiva enquadra-se nessa definição. No fragmento abaixo, comprova-se que o narrador de “O ar do vento, ave-Maria!” é em 1ª pessoa, fala de si demonstrando uma falsa segurança, como se não tivesse certeza dos fatos nem de si mesmo, e, para completar, também mantêm-se incógnito, sem nome até o final.

“Porém, tinha uma fé extraordinária no uniforme de couro tanado que me modelava dos pés à cabeça. (...) Me achava meio nada, meio ser. O horizonte não existia a tais horas senão para as penetrações luminosas, nascimento ou sepultação de algum astro. Não havia perspectiva.”⁷⁰

Mas o que parece um pretensioso descaso com a figura do narrador, em relação ao texto e ao fantástico, acaba por transformar-se num poderoso reforço de sua própria funcionalidade, principalmente quando a ambigüidade desse discurso interessa a esse tipo de narrativa. A utilização desse recurso é tão importante para o texto que se fizermos a inserção de determinados vocábulos como *adormeci* e *sonhei* em pontos estratégicos da narrativa, a própria interpretação da narrativa como pertencente ao fantástico estaria seriamente ameaçada, pois a certeza de que o fato realmente “não aconteceu” acabaria com a *ambigüidade*, algo impróprio para o fantástico, confirmando que a personagem não vivenciou nada do que disse, apenas sonhara, e o sonho, por sua vez, seria uma causa imediatamente natural, a racionalização do *Evento*.

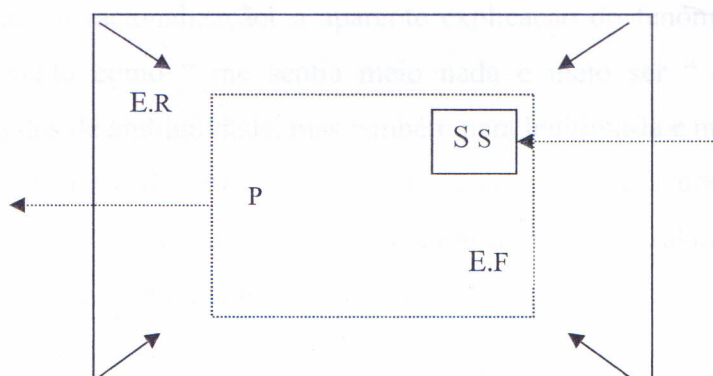
⁶⁹ TODOROV, Tzvetan. *Estruturalismo e Poética*. Trad. José P. Paes. São Paulo, Cultrix, 1970. p. 36 - 39.

⁷⁰ PAIVA, Oliveira. Op. cit.

A partir do “ponto de vista” ⁷¹ desse narrador em primeira pessoa, percebemos também que o espaço vai-se construindo de maneira a tornar mais verossímil o caráter amedrontador da narrativa, pois todos os acontecimentos e sensações serão úteis para o efeito pretendido. No entanto, como se configuraria esse espaço e qual a verdadeira finalidade de sua construção? São questões que desenvolvemos a partir de agora.

Considerando que “o espaço fantástico é uma variação do espaço vivido”, Vax (1968) ⁷², e reconhecendo o caráter de “invasão” proposto por Victor Bravo, apresentamos um esboço do espaço que se pretende fantástico, a ser aplicado, pelo menos, à essa narrativa de Oliveira Paiva, comprovando que no momento em que fatos insólitos começam a acontecer (violando através de uma invasão o espaço comum e normativo) um outro espaço (variação) começa a surgir.

Figura 3



De acordo com o desenho, o quadrado maior, denominado ER, corresponde ao Espaço Real que é comumente habitado por P, a personagem, e tudo configura uma normalidade. Essa normalidade cotidiana (a caçada) passa a ser abalada pelo caráter emocional de P (estranheza, medo) provocado por elementos difusos do próprio ER (demonstrado pelas setas interiores), alterados pelo discurso subjetivo de P, que passam a agir sobre o mesmo. De repente, numa escala, às vezes, ascendente, promovida pela linguagem (variação do discurso) um Ser Sobrenatural, o SS, adentra o ER e aterroriza P. Dentro do ER um novo espaço é criado, no caso um EF, um espaço sobrenatural, um Espaço Fantástico, pernicioso a P, tanto que sua primeira atitude será fugir dele.

⁷¹ Cf. Todorov, o termo visão ou “ponto de vista” designa um aspecto importante da obra literária, e particularmente da narrativa. Refere-se à maneira por que os acontecimentos narrados são percebidos pelo narrador e, conseqüentemente pelo leitor, e estão ligadas aos registros da fala. p.40

⁷² VAX, Louis. *Arte e a Literatura Fantásticas*. Trad. J. Costa. Arte e Filosofia. Arcádia. Lisboa, 1972.

Oliveira Paiva, para a construção de sua narrativa, adotou um discurso avaliatório (subjetivo, emotivo e modalizante) que, reforçado por expressões como *noite e horror* , numa constante ascendente, acabou por constituir o espaço adequado para o desenrolar da narrativa de caráter sobrenatural exatamente por mostrar-se providencialmente impreciso e sugestivo ao fazer isso. Tome-se como exemplo o que acontece nas primeiras linhas do conto:

“Ia a *lua* sumindo-se lívida, por trás de um cabeço onde se abria o roçado. (...) fervilhava um sopro álgido que saía *roncando* de sob a mata *cavernosa* das cercanias. Pelo meio da roça bracejavam uns gigantes magros, pretíssimos, grandes árvores cuja fronde em tempo fora roída pelas coivaras. (...) O cerrado do bosque me fazia *horror*.”⁷³

E mesmo que, ao longo da narrativa, e da construção desse espaço fantástico, haja momentos de parcial racionalização(a aparente explicação do fenômeno); expressões anteriores ao Evento como “ me sentia meio nada e meio ser “ ajudam não só a estabelecer preceitos de ambigüidade, mas também para legitimá-la e mantê-la.

Quanto a este procedimento, criado exatamente para que a personagem hesite e passe a ter que escolher entre uma explicação natural ou sobrenatural do Evento, vejamos o que diz o português Filipe Furtado.

“(...) a racionalização parcial não só não desfaz a manifestação insólita encerrada na narrativa como tem até um papel freqüentemente importante na sua consolidação, da do que além de a não pôr globalmente em causa, suscita no destinatário do enunciado uma ilusão de confiança na imparcialidade do narrador, tornando-se assim um importante fator de verossimilhança.”⁷⁴

Quanto a este conto, no que diz respeito à verossimilhança, temos um reforço até inesperado quando sabemos que determinadas superstições e credices, para os sertanejos, têm um caráter de verdade quase incontestável. O autor soube trabalhar isso em sua narrativa, pois a recorrência a um dos ícones mais significativos da credice popular, a *mula-sem-cabeça*, em vez de introduzir o descrédito na fala do narrador, deu-lhe uma credibilidade, justificada como mais uma causalidade narrativa.

⁷³ PAIVA, Oliveira. Op. cit.

⁷⁴ FURTADO, Filipe. *A Construção do Fantástico na Narrativa*. Lisboa, Coleção Horizonte, 1980.

Entendemos então que a linguagem utilizada no conto “O ar do vento, Ave-Maria!” constitui um dos maiores recursos de Oliveira Paiva na construção, ao menos tradicional, de seu texto de teor sobrenatural. E consideramos também que a utilização intencional de um *discurso fantástico* acabou por construir o espaço adequado para a empreitada a que se propunha, acabando por gerar, no seio de sua narrativa e para além dela, uma providencial *ambigüidade*.

Quanto a esta última categoria, podemos dizer que ela surge a partir do momento em que se percebe a intenção do autor na criação de um discurso de duplo viés, ou seja, capaz de apresentar, a partir do choque entre pontos de vista, interpretações diversas para o que é narrado. Depreende-se que o mesmo desejava, no mínimo, fazer com que o leitor, ao final, tivesse de escolher entre duas explicações para o fato vivenciado pelo caçador. Esse recurso deve ser analisado por sua funcionalidade na construção de uma narrativa fantástica. Tradicionalmente falando, Oliveira Paiva explorou o potencial da linguagem na intenção de reforçar o medo, elemento necessário à esta narrativa.

No entanto, o que mais reforça o caráter ambíguo do texto são as expressões subjetivas e contraditórias às quais o narrador não se furta no sentido de que lhe demonstrem o grau de emotividade em que se encontra, ou seja, ao longo da narrativa, uma gama de afirmações e negações, de teor ao mesmo tempo explícito e implícito, dão uma dimensão incerta do que realmente acontece ou está por acontecer.

Quando a personagem diz “se visse uma onça, era só enluvar na esquerda o chapirão e meter-lhe pela boca adentro, enquanto a destra lhe furasse *corajosamente* o coração”, essa mesma “coragem” se confronta com a elocução proferida anteriormente “o bosque me fazia horror”. Em seguida, ao dizer que “não havia perspectiva”, abre enorme contradição ao enfatizar um “vi perfeitamente” que não parece ao leitor, dada a própria ambientação, tão seguro assim.

Para comprovar nossa teoria, basta que se avalie a natural ambigüidade do francesismo *visage*, pois ao dizer “Estou em presença mas é de uma *visage*”, que tende a ser compreendida como “aparição”, não é esclarecido ao leitor que tipo de *visage* seria. Comum ou incomum? Algo desse ou de outro mundo? Por conseguinte, ao questionar-se, por mais de uma vez, “Veado faz medo assim?”, o protagonista deixa implícita, por seu turno, uma possibilidade de que não fosse mesmo um cervo, mas um outro ser, algo de outra natureza.

2.5.2 A Questão da Alteridade

Agora que já conhecemos o poder da *linguagem* no texto fantástico e a *ambigüidade* que ela pode provocar, entraremos em uma questão muito mais delicada, a expressão do “outro”, seja no ponto de vista das personagens, seja na construção do espaço onde se processará esse tipo peculiar de narrativa, onde o improvável passa a acontecer causando espanto e medo.

Para o venezuelano Victor Bravo, bem como para a francesa Irène Bessièrre, o texto fantástico pressupõe a criação de dois mundos, o mundo do “eu” e o mundo do “outro”. Desta forma, o fantástico passa a se concretizar na relação que estes mundos passam a ter entre si, ou mesmo na intromissão brusca de um no outro, numa intrusão característica da “alteridade” comum ao tempo e aos seres.

“Lo fantástico se regenera justamente como una de las más extremas formas de la complejidad entre los ámbitos y el límite que los separa e interrelaciona. (...) lo fantástico se produce cuando uno de los ámbitos, transgrediendo el límite, invade al otro para perturbarlo, negarlo, tacharlo o aniquilarlo”.⁷⁵

Como um teórico da alteridade, e nesse rol devemos incluir Freud, Foucault e Claude Levi-Strauss, o venezuelano Victor Bravo assinala que o fantástico, na Literatura, cumpre uma função das mais importantes, pois é exatamente nesse gênero que temos a utilização do recurso da alteridade como elemento produtivo do texto literário, pois tanto o espaço, quanto as personagens podem ser, e é bom que sejam, expressões binárias.

Em Levi-Strauss, por exemplo, Victor Bravo buscou o *binarismo*, a estrutura do duplo que se antagoniza ou se complementa para eleger os processos simbólicos de uma determinada cultura, como por exemplo o cru/o cozido; o aceito/o rechaçado; o sagrado/o profano, “antinomias antropológicas”⁷⁶ de relação que se aplicam perfeitamente, ao nosso ver, à própria causalidade do fantástico.

⁷⁵ BRAVO, Victor. *Los poderes de la ficción*, Venezuela, Monte Avila, 1985. p. 40

⁷⁶ Cf. Walter Brugger, *Antinomia* deve ser entendida como “contradição aparente entre proposições demonstradas ou contradição real entre proposições aparentemente demonstradas”. In.. *Diccionario de Filosofia*. E.P.V, São Paulo, 1997. P. 52.

Michel Foucault, por sua vez, fala da alteridade como um drama da condição humana, algo supostamente irreduzível que leva o homem a materializar certas abstrações, ou seja, faz com que o homem persiga a tentativa de reduzir a problemática inconsistente do *outro* a formas simplificadoras do *mesmo*.⁷⁷

Em sua vasta obra, Foucault evidencia a irreduzibilidade do *outro* destacando a atitude hipócrita, talvez defensiva, do ser humano de criar máscaras como a *loucura*, a *sexualidade* ou o *crime*, reduzindo as formas da alteridade, como se tentasse encobrir o rosto que não tem coragem de contemplar.

Mas, tratando especialmente da Literatura e especificamente do texto fantástico, basta entendermos que a primeira grande discussão sobre a alteridade é a clássica dicotomia realidade e ficção, ou seja, não se pode negar as feições do *duplo* e do *outro* porque toda a expressão artística como o fazer literário, em si, já pressupõe a abordagem e a interpretação de duas perspectivas, de dois mundos e até de dois corpos.

Justificando tudo isso teríamos como exemplo uma gama de autores da América – espanhola como Jorge Luís Borges (*Ficciones*), Felisberto Hernandez (*Las Hortensias*) Horácio Quiroga (*La Insolación*) e Júlio Cortázar (*Bestiário*) que acabariam comprovando, com seus textos, a teoria trabalhada por Victor Bravo de que o fantástico acaba por constituir-se numa verdadeira estética do “outro”.

Um bom exemplo seria o conto “ Casa Tomada “⁷⁸ de Júlio Cortázar , talvez uma paráfrase do texto de Alan Poe “ A queda da casa dos Urchers “ , quando um casal de irmãos, isolados em uma casa, passa a conviver estranhamente com a presença de seres que, aos poucos, cômodo a cômodo, vão lhes tomando a casa, a ponto de, ao final, expulsá-los completamente.

Nesse tipo de narrativa, a presença do “ outro “ dá-se de forma intromissora, talvez bruta, que passa a perpetuar-se configurando até um tipo posse, primeiramente, do lugar, mas que reflete psicologicamente no íntimo das personagens. Se os “ seres “ pertencem ou não ao supramundo, se constituem algo inerente a uma outra realidade, não é cogitado, apesar da possibilidade de serem apenas invasores comuns de propriedade como se observa muito atualmente.

⁷⁷ FOUCAULT, Michel. *As Palavras e as Coisas*. São Paulo, Martins Fontes, 1981. p. 166

⁷⁸ CORTAZAR, Júlio. *Bestiário*. Trad. Remy Corga Filho, São Paulo, 2ª ed. Ed. Edibolso, 1977. p.7

O que se deve observar, nesse caso, para a comprovação da teoria é que apenas a presença do outro, reforçada pelo seu desconhecimento ou legitimação enquanto um ente comum, já é um elemento primordial para que se estabeleçam as linhas do sobrenatural.

Quanto ao texto de Oliveira Paiva, pelo que se percebe, o narrador, desde as primeiras linhas, vai criando um outro mundo, variação do mundo real, sob a sua perspectiva, um mundo misterioso, amedrontador e inóspito capaz de fazer-lhe medo. Isso é perceptível no texto como o que se assinala em:

“Por entre as palhas do milho – um mar de cobraria **esverdeada**,⁷⁹ com reflexos de armas brancas em mãos de combatentes revoltos – fervilhava um sopro álgido que saia roncando de sob a mata cavernosa das cercanias.”⁸⁰

O que pretendemos demonstrar, a partir de um olhar sobre a ambientação, é a utilização interessante do ponto de vista da personagem, manifesta a partir de um enunciado subjetivo, potencialmente emotivo, capaz de criar um “outro” espaço, propício ao estabelecimento do fenômeno, divergente daquele que se lhe apresenta. Por isso, é bom também lembrarmos que todo fenômeno se estabelece mais no campo da percepção, pois depende, principalmente, da experiência sensorial desse ente cognicível, ou seja, das impressões que o ser causará sobre ele.

Estamos diante, então, não apenas de um “outro” mundo, mas de um mundo, ou de um espaço, que surge da intromissão de seres “supramundanos” entrechocando-se com entes categoricamente reais, no caso, a personagem representada pelo caçador. Diferencie-se, então, ente de ser, sendo o primeiro encarado como elemento de uma materialidade reconhecida, e este último como portador de potencialidades transcendentes, por isso capazes de pertencer ao extra-mundo.

⁷⁹ Destacamos, nesse momento, a observação de um estudo nosso quanto ao uso da cor **verde** nas diversas expressões literárias, brasileiras ou não, que tratam do sobrenatural, do onírico, de nevroses ou mesmo do absurdo. Supomos que esta cor migra através dos tempos, tornando-se recorrente, em textos sobrenaturais e fantásticos. Para a comprovação de nossa assertiva é válida uma releitura de textos como “Antes do baile verde” (LFT); *Os verdes abutres da colina* (JAP); “Cabeça de Jade Verde” (HW); “O caminho do poço verde” (RF); “O Alienista” (MA) e tantos outros que confirmam a referência.

⁸⁰ PAIVA, Oliveira. Op. cit.

Daí por diante, num crescendo, a tensão aumentará até que tenhamos finalmente o choque entre esses dois mundos criados, sendo a realidade subvertida, primeiramente pela própria ótica da personagem e , em seguida, pela presença de um ser totalmente estranho àquele espaço. O “ente” que ora se apresenta surge como a prova cabal dessa intromissão, confirmando o posicionamento de Todorov e de Bravo que, nesse momento, coadunam: “de repente, seres de uma outra realidade passam a fazer parte de nosso mundo comum.”⁸¹

“ Estou em presença mas é de uma visage! Por fim o monstro arrancou numa carreira furiosa pelo ventre da floresta (...) Burra sem cabeça! Cochichei eu, todo encolhido, os cabelos em pé, as mãos entre as pernas apertando o cano da espingarda, o nariz com um arrocho e os olhos porejando lágrimas de morte.”⁸²

Novamente, num discurso predominantemente emotivo, as diversas sensações que acometem a personagem são expressas num tom animista (“carreira furiosa”) e até hiperbólico (“lágrimas de morte”) reforçado pelo uso de exclamações que servem para a indicar o descontrole fora do comum e o medo dilacerante que tomam de conta do protagonista.

O fragmento em destaque demonstra o caráter subjetivo e emotivo da descrição a partir do “ponto de vista”⁸³ da personagem o que fará com que a própria narrativa tenda a uma certa imprecisão, também caracterizadora do fantástico. Lembremos que até mesmo o ponto de vista ficará no campo da enunciação, o que também propiciará a verbalização das impressões que advêm do “ser “ que se apresenta à sua frente.

Oliveira Paiva demonstra, então, o completo domínio da técnica da narrativa sobrenatural, pois, se o ilógico, o impossível, o extraordinário são inverossímeis, cabe ao artista de talento utilizar coerentemente essas categorias para fazer o fantástico e o sobrenatural, em si, compatíveis com a verossimilhança, regra básica do texto que se pretende ao menos literário.

⁸¹ Apesar de algumas diferenças, Victor Bravo e Todorov acabam partilhando o mesmo ponto de vista quando se fala em “invasão de seres de outra natureza” subvertendo a legalidade cotidiana.

⁸² PAIVA, Oliveira. Op cit

⁸³ Cf. Todorov (1970) “ ponto de vista “ refere-se à maneira por que os acontecimentos narrados são percebidos pelo narrador e pelo leitor virtual, e estão ligados ao registro de fala. p. 40

Outra prova dessa “invasão “ pode ser definida pelo aspecto da tangibilidade, ou seja, o momento em que o caçador toca, com as próprias mãos, a horrível cabeça de mulher, mesmo que toda essa certeza esteja ameaçada por uma série de fatores curiosos.

“O que o bicho deixara no tronco da embaúba, era justamente uma cabeça de mulher, com o rosto enterrado. Suspendi-a pelos cabelos e ela fez umas caretas horrorosas!... Larguei-a de repente no chão, como quem solta uma brasa e corri”⁸⁴

Importante é notar que o momento da tangibilidade, o toque no ser sobrenatural, reforça ainda mais o caráter fantástico do texto, exatamente por concretizar a “bruta intromissão “ postulada por Todorov e Bravo, pois somente se o fato for aceito como algo comum passará a pertencer ao maravilhoso. A fronteira é muito próxima, mas, felizmente, perceptível.

E mesmo que isso contribuísse para uma interpretação outra do Evento (sua aceitação racional, inserindo-a no Estranho) percebemos que a própria personagem (P) continua em dúvida quanto ao fato vivenciado , tanto que, ao amanhecer, depois de uma desabalada fuga do lugar (EF), ainda tenta uma confirmação de tudo ao inquirir aos passantes sobre a amásia do vigário. Essas dúvidas sobre o Evento são muito próprias do gênero, pois a “credulidade total “, ou seja, a aceitação do sobrenatural sem questionamento, pode ser responsável pela *dissolução* do fantástico.

O mais interessante é que podemos realmente discutir sobre isso quando passamos a fazer a seguinte pergunta: “Poderia tudo isso ser fruto da imaginação?” Não esqueçamos que a personagem está sujeita a uma série de fatores como a escuridão, a fadiga e o medo que poderiam muito bem predispor-la a uma conduta potencialmente imaginativa, tanto que as formas terríficas que vê, antes da concretização do *Evento*, parecem decorrer provavelmente disso.

“Pelo meio da roça bracejavam uns gigantes magros, pretíssimos (...) Via as árvores salientes como se fossem rochedos, e o cerrado do bosque me fazia horror. Palavra que me arrependia daquela caçada. (...) Verberações de estrelas abrindo os olhos de fera.”⁸⁵

⁸⁴ PAIVA, Oliveira. *Contos*. Org. de Braga Montenegro, Fortaleza, ACL, 1976.

⁸⁵ _____ . *Ibidem*

Observe-se, então, que a descrição feita pelo narrador, num discurso fantástico, a partir de uma construção gradativa e terrificante do espaço, vem recheada de expressões que confirmam o seu desequilíbrio emocional, o medo, capaz de embaçar-lhe a visão, perturbar-lhe o entendimento, alterar-lhe as convicções, e, até mesmo, confundir o leitor que, seguindo o que diziam Hoffman, Lovecraft e Edgar Allan Poe, experimenta, durante o ato de leitura, as mesmas sensações.

Partindo dessas duas perspectivas, internamente verossímeis, uma da “realidade” e outra da “imaginação”, precisamos aceitar também que a personagem do conto esteja sujeita a três condições possíveis: a primeira de estar acordado e devidamente lúcido, a segunda, menos provável, de estar dormindo e viver um sonho, a terceira, também possível, de estar entre um estágio e outro, vivendo ao que tudo indica uma imprecisão entre a lucidez e o torpor.

Se aceitarmos que a personagem estava acordada e lúcida estaríamos mais próximos do gênero Maravilhoso, pois tocar o ser sobrenatural e aceitá-lo como pertencente à realidade seria a primeira exigência. Aceitar, por seu turno, que a personagem dormia é adentrarmos no gênero Estranho, pois o sonho seria encarado, principalmente, como uma explicação racional para o Evento.

Mas, nas linhas da alteridade e da incerteza, aspectos inerentes ao fantástico, se levarmos em consideração que a personagem central do conto encontrava-se em um estado de *torpor*, entre dormindo e acordado, como nos sugere sua própria elocução, maior ainda será a ambigüidade da narrativa e dos fatos apresentados, pois esse caráter de imprecisão é uma das prerrogativas do gênero.

“ Verberações de estrelas abrindo os olhos de fera. Me achava meio nada, meio ser. O horizonte não existia a tais horas senão para as penetrações luminosas, nascimento ou sepultação de algum astro. Não havia perspectiva.”⁸⁶

Reparemos nas elocuições antitéticas e dúbias como “meio nada” e “meio ser”; “sepultação” e “nascimento” que reforçam a falta de perspectiva que, ao nosso ver, representa na verdade uma “perspectiva dupla”, ou seja, uma situação paradigmática com uma “visão real do espaço” em contraposição à “falta de visão”, também conhecida como visão “turva” ou “deturpada”, ma que não deixa de ser uma visão.

⁸⁶ PAIVA, Oliveira. Op. cit.

Assim, podemos dizer que o narrador- personagem de Oliveira Paiva tece a sua narrativa utilizando um recurso dicotômico, *dialética do outro*, responsável pela construção não só do espaço, mas principalmente de todos os aspectos fantásticos desse conto ao apresentar, na opinião de Victor Bravo, a concretização de um outro mundo, de outros seres, de outra realidade.

Mas, se considerarmos a construção dessa outra realidade, desse *outro mundo*, capaz de ter “seus logros e suas leis”, como diz a personagem, todos os recursos utilizados por Oliveira Paiva, mesmo na mais tradicional das perspectivas, passa a ser validado, quando sabemos que na difícil arte do conto, produzido por bons autores, cada palavra está no lugar exato, desempenhando a função mais do que adequada seja na perspectiva lingüística, na imprecisão das imprecisões, pela dubiedade dos enunciados, seja na perspectiva espacial, na utilização da “cor local” para a ambientação.

Confirmando tudo isso, lembremos que era noite, a personagem estava em uma caçada, fazia um tipo de tocaia, e, interessantemente, estava em uma rede. Esse é um detalhe importantíssimo, pois sabemos que na construção da narrativa, principalmente do conto, parafraseando Dostoievski, não se deve introduzir um objeto se não pretendemos usá-lo, não devemos colocar em cena um guarda-chuva se não vai chover, não se deve ter uma arma a um canto se a personagem não pretende usá-la.

Desta forma, até essa possibilidade, (e nenhuma delas deve ser desprezada) de que a personagem tenha cochilado e que tudo que viveu venha a ter sido um produto de sua imaginação deve ser considerada, pois vai ser exatamente no momento de fazer esta escolha: *viu ou sonhou?* que nos encaminharemos para a materialização do *efeito fantástico*. Vejamos o pensamento do professor Rolando Morel Pinto, estudioso de Oliveira Paiva, num ensaio bastante esclarecedor:

“Além dos aspectos puramente formais, e insistimos em sublinhar os efeitos plásticos da descrição, animada pelo registro de variadas sensações, note-se ainda o processo feliz de desenvolver o tema, verdadeiro achado, pois os fios da realidade tangível se tecem sutilmente com os da *alucinação*...”⁸⁷

⁸⁷ PINTO, Rolando Morel. “Um conto de Oliveira Paiva “ Aspectos, Fortaleza, 1977 p.79-85

Realidade ou Alucinação?. Estas talvez sejam as palavras-chaves para compreendermos o conto “O Ar-do-vento, ave-Maria!” como uma narrativa fantástica. Não apenas a realidade comum, do leitor, mas também da personagem, coerente com o seu discurso. Também não teremos a alucinação patológica típica dos loucos, pois entraríamos em outra categoria, a dos textos de teor puramente *psicológico*, já distanciados do fantástico puro, mas uma sensação de confusa assimilação do Evento, entendida por Sigmund Freud como “inquietante estranheza”,⁸⁸ ou seja, a experimentação do Evento dá-se de forma tão extraordinária que, de imediato, o homem nega a sua concepção, mantendo-se assim até um instante depois do acontecimento.

No entanto, (aplicando o conceito freudiano à narrativa sobrenatural) sem a comprovação racional do que de fato aconteceu (e o ser humano persegue essas explicações), confusa, e ludibriada pelos próprios sentidos, a personagem passa a cogitar a possibilidade daquilo ser real.

Em nossa análise, mesmo que a personagem, tomada pelo terror, enfatize “Vi perfeitamente um bicho” ou “Estou em presença mas é de uma visage” na tentativa loquaz de precisar que tipo de bicho era aquele, tais afirmativas caem por terra não servindo para descaracterizar o fantástico, mas para reforçá-lo, aumentando até a participação do leitor que, implicitamente, também hesita, esperando a confirmação e a verdade, que nunca chegará, sobre o *Evento* meta-empírico, uma vez que tal recurso consiste apenas em uma espécie de tentativa de *racionalização* deste mesmo fato, ou seja, uma tentativa da personagem de prender-se ao mundo da realidade, para compreendê-la, para não ser tragado pelo sombrio mundo da *incerteza*, motivador de todas as coisas fantásticas.

Em suma, antes de cogitarmos a linearidade e a monovalência narrativa desse conto de Oliveira Paiva, devemos lembrar que expressões como “Me senti meio nada e meio ser”, “Não havia perspectiva” e “as visages devem ter também as suas leis e os seus logros” parecem apenas comprovar a existência desses dois mundos, dessas duas ordens, de dois momentos que não se situam apenas entre o ato de estar acordado ou dormindo, mas na concepção inexplicável, no sentido mais restrito da palavra, de uma realidade no seio de outra.

⁸⁸ FREUD, Sigmund. *Essais de psychanalyse appliquée*, Paris, Gallimard, 1933.p.206

2.5.3 Conseguindo o Efeito Fantástico

Depois de conhecermos as diversas noções do fantástico, graças às visões dos vários autores trabalhados, achamos por bem inscrever aqui o que seria o chamado “efeito fantástico”, a sensação que se apodera da personagem, segundo os tradicionalistas, ou do leitor, na visão mais moderna e revolucionária de Todorov, principalmente para que, depois de conhecê-lo, passemos a reconhecer a sua presença, ou não, em qualquer narrativa, e em nosso caso, no conto de Oliveira Paiva.

Categoricamente, podemos dizer que há meios para que se consiga o “efeito fantástico”, podendo ser assinalados dentre eles: a “dúvida constante” que deve persistir em todas as situações do texto; um discurso nutrido pela “razão” e pela “desrazão”, simultaneamente, e até um frágil equilíbrio que persiste entre o “verossímil” e o “inverossímil” por conta da incerteza de tudo que se apresenta.

Há portanto, um dinamismo de múltiplos elementos (discurso, ambientação, ambigüidade etc.) que se interrelacionam para a construção de um *corpus* (texto e sua unidade temática) de “equilíbrio inconstante”, o que seria completamente diferente de falar em um “constante desequilíbrio”, pois o efeito fantástico depende, principalmente, da manutenção dessa inconstância.

Posto isso, compreende-se como a presença desse efeito o momento em que a personagem precisa aceitar ou recusar os fenômenos os quais a narrativa acaba de lhe propor como supramundanos ou extranaturais. Estamos falando então do momento em que, ao menos, duas alternativas de compreensão do Evento sobrenatural são-lhes apresentadas, um no campo da racionalidade (causalidades psicológicas, sexuais, sociológicas, mitológicas etc.) outro no âmbito da irracionalidade, ou seja, do que não pode ser racionalizado, explicado.

Chegando ao final de nossa análise, estrutural e temática, o que propomos, plausivelmente, é destacar a última prova de que estamos, incontestavelmente, diante de uma narrativa fantástica. Inúmeras razões foram apresentadas por nós para que o conto “O ar do vento, Ave-Maria!” seja enquadrado e reconhecido como o primeiro conto fantástico da literatura cearense, mas a mais contundente, segundo as principais características do gênero, desenvolveremos agora.

O caminho para isso é uma observação mais acurada do final do conto, o *diálogo* entre o narrador e um passante que, da maneira mais imprecisa possível tenta explicar o que houve com a moça que é considerada amante do padre.

- A amásia do padre teve alguma cousa, amigo?
- Um açulêro dos diabos, seu moço! Dizem que ela amanheceu com a cabeça torta!
- Mas você viu-a. Isto é exato?
- A freguesia está toda cheia.
E o vaqueiro da fazenda, que acabava de encilhar o seu cavalo de campo, foi montando e dizendo:
- O que a mulher tem é o ar do vento...
- Ave-Maria – concluiu o outro se benzendo.⁸⁹

O diálogo foi tão bem construído na perspectiva fantástica que não é possível esclarecer à personagem, nem ao leitor, o que realmente aconteceu. O que observamos sobre isso é que não é apenas uma tentativa de trazer o acontecimento para a realidade cotidiana (racionalização), mas um reforço sobre a ausência de uma certeza sobre o *Evento*, caracterizada pela atitude, “literariamente” nordestina, do interlocutor de não responder objetivamente às perguntas que lhe são feitas, como chegou a ser jornalisticamente percebido pelo narrador de *Os Sertões* (também dotado de passagens fantásticas), como uma postura “naturalmente enigmática”⁹⁰ do homem do sertão.

Note-se também que a construção encerra como um reforço de toda a ambigüidade trabalhada ao longo do texto, pois já que os questionamentos não são respondidos, todas as possibilidades para a explicação do Evento (1. a jovem, por ser amante do padre, é a mula-sem-cabeça. 2. A jovem não é a mula-sem-cabeça, apenas dormiu de mal jeito.) podem ser potencialmente aceitas.

Perceba-se que não há uma resposta exata ao questionamento “- Mas você viu-a? Isto é exato ? “, apenas uma divagação sinuosa que parece intencionalmente fugir à pergunta. “- A freguesia está toda cheia! “.

⁸⁹ PAIVA, Oliveira. OP. cit

⁹⁰ CUNHA, Euclides da. *Os Sertões*. Brasília, Universidade de Brasília, 27ª edição, 1963.p 425

O mais intrigante é que a própria personagem, explicitamente, não hesita, mesmo que essa *possibilidade* de se hesitar entre o lógico e o ilógico, o natural e o sobrenatural, ainda que dependa do leitor, segundo Todorov, também cause o efeito fantástico.

Lembremos que, para além do pressuposto todoroviano da hesitação, o efeito fantástico exige uma interação de fatores como já observamos. Esses fatores devem ser observados em conjunto, no universo do sistema literário, que acabam concorrendo para a construção do fantástico, ou seja, centrar o efeito fantástico apenas na figura do leitor, que precisa hesitar, é, seguramente, a maior falha de Todorov, mesmo que os estudos de Gadamer e Jauss,⁹¹ reforcem a sua teoria.

Não dizemos aqui que Todorov errou completamente ao trabalhar a “recepção” do texto sobrenatural, que é realmente capaz de causar a “sensação do medo” e até a “purgação” (*aesthesis e katharsis*), mas, não achamos por bem limitar o fantástico a essa recepção, pois se o entendemos, desde o início, como um gênero em constante evolução, nada mais natural que encará-lo como um tipo de texto sujeito a alterações, seja nos níveis do discurso (pessoal, impessoal, direto, indireto etc.) seja no campo das causalidades narrativas (mito, superstição, neuroses, sonho, alucinação etc.).

O que tentamos esclarecer aqui é que o gênero fantástico, seja em Oliveira Paiva ou em qualquer outro autor, somando a nossa opinião à de críticos mais modernos como Filipe Furtado, Victor Bravo e Irène Bessière, exige a preocupação poética (do autor, do pintor do escultor etc.) com os diversos recursos que podem conduzi-lo ao efeito fantástico, dentre eles o espaço, a pessoa do narrador, o discurso, a ambigüidade, a alteridade e, por que não a hesitação?

Quanto ao texto de Oliveira Paiva, o que mais destacamos é como esse efeito foi conseguido, pois se assim não fizemos mesmo o caráter impreciso do boato sobre a amásia do padre, que aqui é responsável por manter a *ambigüidade*, ficaria perdido, pois ainda que a mesma não seja a *mula-sem-cabeça*, pois não há essa certeza, uma coisa é indiscutível, internamente: na noite anterior, ele suspendera uma cabeça de mulher, que lhe fez caretas horrorosas. Como explicar isso?

⁹¹ Cf. Regina Zilberman, Jauss redimensiona os conceitos de *poiésis*, *aisthesis e katharsis* para validar a experiência estética e o papel do espectador. Não reformula conceitos, tanto que continua aristotélico e formalista levando adiante a noção de “estranhamento”, a qual se denomina *identificação*, mas provoca um novo olhar na pessoa do leitor enquanto elemento essencial ao texto, à *poiésis*, em sua co-autoria. p. 57

Quando assinalamos aqui que Oliveira Paiva conseguiu o efeito fantástico no conto por nós estudado, não foi simplesmente por ter fundamentado seu texto em um elemento terrificante do folclore brasileiro, a mula-sem-cabeça, , mas pela utilização também de outros recursos (não teorizados à época) como a construção de um espaço adequado à narrativa fantástica (Furtado:1980) o entrelaçamento de dois mundos (Bravo:1985), um discurso fundamentado na “alteridade” (Levi Strauss:1967), causador da “inquietante estranheza” (Freud: 1933) e uma poética de “incertezas” (Bessière: 1974).

Esclarecendo, Oliveira Paiva conseguiu o “efeito fantástico” no conto por nós estudado, porque fez uso adequado das várias prerrogativas do gênero, ou seja, trabalhou bem a linguagem usando um discurso ambíguo; construiu muito bem o espaço, gerando o conflito pungente entre os dois mundos possíveis; por último, (se considerarmos as idéias de Todorov e Jauss) acabou causando no leitor, graças ao papel do narrador-personagem que escolheu, a hesitação sobre explicações para o Evento sobrenatural, considerada, com ressalvas, mais uma característica desse tipo de texto.

Comprovando o que já dissemos, e avaliando, também, a construção e a temática dos outros contos do autor (“A melhor cartada”, “De preto e de vermelho” e “Ao cair da tarde”) para compreendermos que, em tais narrativas, o mesmo procedimento foi utilizado, a imprecisão do ponto de vista dos narradores e a incerteza sobre o Evento apresentado constróem a ambigüidade, elemento importantíssimo para a narrativa sobrenatural, ainda que não pertença ao gênero fantástico.

No primeiro conto, não se tem a certeza da causa da morte da personagem, mesmo que não haja nenhuma pergunta sobre o assunto. No segundo conto, não se tem a certeza de que a personagem esteja consciente ou não. No terceiro conto, a certeza de um enterro que não estava acontecendo deixa o leitor tão apreensivo quanto a personagem.

Quanto ao texto “O ar do vento, Ave Maria!”, insistimos em seu enquadramento fantástico, de linha tradicional, principalmente porque não se insere, restritamente, nos gêneros chamados *fronteiriços*, ou seja, não pertence ao Fantástico-estranho porque não possui uma explicação racional dos fatos, pois até o “ar do vento” que poderia repor a lógica nesse *outro mundo* criado, sendo tomado por alguns como *racionalização* possui um caráter anagônico, ou seja, demasiadamente místico.

Também não pertence ao Fantástico-maravilhoso (exemplificado por narrativas dotadas de um sobrenatural ameno) porque uma vez construído em moldes tradicionais (como já comprovamos) possui, basicamente, pela *motivação popular*, na temática da

mula-sem-cabeça, uma tendência muito forte e patente ao sobrenatural de caráter *negativo*, ou seja, profundamente amedrontador.

Com esta avaliação que visa à comprovação das potencialidades fantásticas desse conto em especial, destacamos a importância de Oliveira Paiva na literatura de nosso estado, em primeiro lugar, como exímio escritor no exercício da linguagem, capaz de materializar o tom regionalista e até o medo, em todas as modalidades, com destaque para o seus contos, apesar de ter sido reconhecido, mesmo tardiamente, por seus principais romances: *A Afilhada*(1882) e *D. Guidinha do Poço*(1952).

Em suma, se não considerarmos o seu talento para o conto, devemos observar, ao menos, a sua contribuição para a literatura do Sobrenatural, por trabalhar em algumas de suas narrativas as linhas do insólito, do estranho e, principalmente, do *gênero fantástico*, pois de acordo com o que pudemos observar, desde as indicações de Rolando Morel Pinto e Sâncio de Azevedo, e, principalmente, pelo que ficou comprovado em nossa análise, ao lermos “O ar do vento, ave-Maria!”, estamos diante não apenas de um conto de teor sobrenatural, mas do *primeiro conto fantástico da literatura cearense*.

Capítulo 3**Os representantes do conto fantástico cearense**

3.1 Depois de Oliveira Paiva

Ainda nas páginas da *Quinzena* literária, acompanhando a evolução natural do conto brasileiro, e em particular do conto cearense, considerando o mérito de José Carlos Júnior com “A Encruzilhada” (1890) e de Francisca Clotilde, com “A Enjeitada” (1897), ambos de “rudimentar expressão”, nos demoraremos na prosa de Rodolfo Teófilo, um tanto “científica”⁹², no dizer de Sânzio de Azevedo, que, se não se mostra sobrenatural em *A Fome* (1889), seguiu as regras do gênero em *Violação* (1898), em nossa opinião um exemplo irretocável do gênero Estranho.

Em “Violação”, o que temos é a história de um jovem, enamorado, que luta juntamente com o pai contra um surto de *colera morbus* que assola a cidade onde vive. Em meio ao desespero e ao trabalho, seus familiares adoecem e morrem. O jovem continua a sua luta tentando salvar as pessoas, contando apenas com a ajuda de sua bela noiva. Um dia, vê-se ele mesmo com os sintomas da terrível doença, mas segue incansável. Adoece, convalesce e, depois de um ataque de terríveis câibras, perde todos os sinais vitais. À tardinha, entre cadáveres, “acorda morto”, ou seja, ouve e enxerga tudo ao seu redor, mas, infelizmente, não possui sinais de vida. Vão levá-lo para o cemitério para onde as pessoas, vitimadas pela doença, são depositadas aos montes. Dois fugitivos da cadeia são encarregados dessa missão, e aproveitam a oportunidade para retirar dos cadáveres o que tiverem de valor. Mas, antes que a padiola seguisse o seu caminho sente cair sobre ele um corpo meigo, um corpo que lhe era familiar, sua noiva também havia morrido. A dor o consome, mas o pior ainda estava por vir. Os facínoras observam que a jovem é realmente muito bonita e suas forma sensuais de morta chamam a atenção. Depois de tirarem a sorte, estupram a jovem diante dos olhos do rapaz que, inerte, nada pode fazer em seu silêncio aterrador. Horas depois, estranhamente, o rapaz volta a mover-se e entrega-se ao ódio com apenas um desejo: vingança. Ao lado do corpo da amada estão os corpos do criminosos que também não escaparam da doença. Para vingar-se, pisa violentamente no rosto de cada um com o intento de esmagá-los. Depois, despidoradamente vingado, vai embora, mas nunca esqueceu aquela fatídica experiência.

⁹² AZEVEDO, Sânzio de. *Dez ensaios de Literatura Cearense*. Fortaleza, UFC, 1985. p. 18

O que temos é um caso atípico de necrofilia, pois a despeito de certas características byronianas, é uma narrativa impressionista que destaca o caráter degenerado de duas personagens, funcionais para o naturalismo a que se propunha Rodolfo Teófilo. O fragmento abaixo revela essa postura.

“O que havia ganho o cadáver , e que devia violá-lo em primeiro lugar, ergueu-se e caminhou para o corpo. Não posso explicar o que se passou em mim quando me convenci de que ia ser consumado ali o mais nefando delito da bruteza humana. Quis erguer-me e livrá-la de ser prostituída depois de morta e não pude!... (...) ... fiquei imóvel!”⁹³

No entanto, o estado mórbido do rapaz, a experiência extraordinária de ver-se em seu próprio corpo, de experimentar uma morte aparente e, principalmente, a impotência de não poder fazer nada diante do crime que se perpetuava a seus olhos, dá a narrativa atributos de ordem supernatural ou extramundana, ao menos a té o ponto em que se pode compreender todo o Evento sob a ótica da própria ciência a partir dos efeitos da doença, dos desmaios e até da catalepsia.

A partir de então, na prosa de ficção cearense, as temáticas sobrenaturais multiplicavam-se na mesma proporção que surgiam os contistas, alguns estreatantes como o sobralense Domingos Olímpio, contemporâneo de Rodolfo Teófilo e Oliveira Paiva, que antes de *Luzia-Homem*, impressionante visão do flagelo da seca, publicou contos como “O Redivivo” e “Espiritismo”,⁹⁴ que não viriam a ter a divulgação necessária.

Outro romancista que deixou sua marca no conto foi Adolfo Caminha, de *A Normalista*, que, no volume inédito *Pequenos Contos* trazia “A Mão de Mármore”⁹⁵ história mórbida, do misantropo Lucio e da bela Rosita, que apesar de resguardar ainda um sentimento romântico, pode representar uma incursão de Adolfo Caminha na prosa de teor sobrenatural, mesmo que não possamos dizer que o referido conto pertença ao fantástico tradicional.

⁹³ TEÓFILO. Rodolfo. *A Fome e Violação*. Rio de Janeiro, José Olímpio, 1979.p.236

⁹⁴ *Seleção de contos do Norte*. Org. R. Magalhães Jr. Rio de Janeiro, Tecnoprint, 1968.

⁹⁵ CAMINHA. Adolfo. *Contos*, Fortaleza, Edições UFC, 2002, p. 27

Iguais a ele ainda encontraríamos autores como o folclorista José Carvalho (*Perfis Sertanejos*), Arthur Teófilo (*A Tísica*), e Eduardo Sabóia que, com os seus *Contos do Ceará* (1894), de motivos fantasiosos e românticos, despontava como a figura mais representativa na modalidade em questão, ainda que, juntamente com os contistas, o próprio conto tivesse muito que amadurecer.

Ainda sob a égide sobrenatural, característica da prosa de transição secular (XVIII para XIX), encontraríamos as obras de Soares Bulcão, “A Cruz das Almas” (1895); Álvaro Martins, “O cravo roxo do diabo”; Papi Júnior, “Exorcismos” (1910), bastante criticado por conta de algumas “incorreções na linguagem”⁹⁶, e os irmãos Oscar e Tomás Lopes, autores de “Seres e sombras” e “Histórias da vida e da morte” (1907), não muito dignos de nota, segundo Sânzio de Azevedo, porque não podem ser considerados autores verdadeiramente cearenses, pois além de não viverem no estado não escreveram sobre o mesmo.

Tomás Lopes, principalmente, dedica-se à feitura de um texto de tendência assumidamente sobrenatural, tanto que um de seus principais contos é “O Defunto” que, a exemplo do que já havia sido feito por Oliveira Paiva, em “Ao Entardecer”, e Rodolfo Teófilo, em *Violação*⁹⁷, nos conta a história que retrata o desespero e a loucura de um homem que é enterrado vivo, numa prova exemplar da influência do terror desenvolvido na Alemanha por Ernest Theodor A. Hoffman.

Percebemos, então, entre esses contistas que sucederam Oliveira Paiva uma tendência ao sobrenatural, ainda que não pertençam ao gênero fantástico, propriamente dito. O que não diminui em nada a importância de seus textos, pois, ainda que pertençam ao Estranho, ao Maravilhoso ou mesmo ao Absurdo, os referidos autores devem ser destacados, principalmente, por terem trabalhado a “subversão da realidade” em seus contos, e isso é de suma importância para o que desenvolvemos em nosso trabalho.

É notada, então, uma postura tradicionalista, tanto em relação ao conto quanto em relação ao sobrenatural propriamente dito, ou seja, os textos são criados na mesma perspectiva antropológica de Oliveira Paiva, enlevada por traços culturais importantíssimos, que faziam do texto literário um divulgador e cúmplice do aparato sociológico ao qual o homem vive submetido.

⁹⁶ MONTENEGRO, Braga. *Op. cit.*

⁹⁷ TEÓFILO, Rodolfo. *A Fome & Violação*. Rio de Janeiro, Ed. José Olímpio, 1979. p. 236

Ao entendermos que a narrativa curta, mesmo esparsa, de Oliveira Paiva já representa por si só uma modificação na prosa cearense, achar que a ficção do estado manter-se-ia estática depois dela era, sem dúvida, um grande erro. As visões que o homem, o escritor, tem do mundo modificam-se com o passar do tempo. Novas narrativas e novas formas de narrar, seguramente, estavam sendo preparadas para o século que se iniciava.

Sobre essa *evolução*, Braga Montenegro assinala que o conto cearense, simultaneamente à Primeira Guerra mundial, apresenta qualidades substanciais e realmente artísticas, num “momento de fronteiras, de dois mundos, de duas culturas”, o que nos levaria realmente para uma evolução. Sobre isso, vejamos o que dizia:

Alguns contistas aparecidos antes de 1914 transpuseram linha divisória entre as duas épocas, com as suas debilidades e inexperiências, mesmo aqueles que se haviam firmado noutros ramos de literatura. Somente em 1915, com Gustavo Barroso, cuja estréia, três anos antes o levaria, de golpe, ao mais subido conceito no âmbito da inteligência nacional, o conto cearense atingiria o grau de *evolução* que hoje apresenta.⁹⁸

As palavras do crítico demonstram muito bem o que se passava com a prosa de ficção cearense na virada do século, pois em Gustavo Barroso encontramos não apenas o prosador pintoresco dos costumes sertanejos, mas o transfigurador da dramaticidade humana a partir de seus motivos que tanto poderiam falar de suas crenças, *Mula sem cabeça* (1922), como de sua gente e do local, *Alma Sertaneja* (1923).

Desde o livro de contos *Praias e Várzeas* (1915), encontramos um Gustavo Barroso um tanto quanto anedótico, quase um cronista, que acaba ficcionalizando as histórias que seguramente ouviu da boca dos próprios sertanejos, como acontece no conto “Espectro”, que trata da estranha morte de um padre, em uma velha fazenda, que continuou, ao longo dos anos, aparecendo e assombrando as pessoas de um povoado. Vejamos um fragmento.

⁹⁸ MONTENEGRO, Braga. *Op. cit.*

“O padre aparecia no alpendre, de batina, miolos pingando da cabeça aberta, alto, espigado, olhos em fogo. Agarrava-se à corda do sino; puxava-a desesperado. E o sino reboava fanhoso por aqueles campos vastos envoltos no sudário branco da lua ou no manto negro da escuridão, como voz de além-túmulo que proclamasse ao mundo dos vivos a fealdade e a torpeza daquela alma”⁹⁹

Percebemos, com a ajuda desse texto, em particular, que à prosa de teor sobrenatural não basta apenas o medo, motivado no caso pela presença de um espectro, chamamos a atenção para a técnica verbal, os meneios do discurso, que engendram toda a aura de supramundandade, ou seja, Gustavo Barroso, por não estabelecer prioritariamente um projeto que visasse ao fantástico, manteve-se, nessa narrativa, fiel às suas características próprias, ou seja, um pintor da “alma sertaneja” e dos elementos “locais”, tanto que o fez em tom de conversa.

A importância de Gustavo Barroso para o conto cearense é tão grande que, por sua influência, outro nome surgiria no cenário do conto brasileiro: Herman Lima. Na opinião de Braga Montenegro (1976), com Gustavo Barroso “o conto cearense atingiria o grau de evolução que hoje apresenta”. Tão séria é a observação que Gustavo Barroso, mesmo não se dedicando a textos de terror, pelo que se configura, não teve como escapar às temáticas sobrenaturais (contribuindo também para a evolução desse tipo de texto no estado) quando se sabe que, para o sertão e para o próprio sertanejo, esse tipo de assunto é mais que um elemento cotidiano, constitui-se num forte traço cultural.

Embora não se tenha dedicado exclusivamente à produção de textos de linha sobrenatural, outro nome a ser destacado é o de Herman Lima que, tanto na produção de contos, basicamente de tonalidade regionalista, como em *Tigipió* (1924)¹⁰⁰, quanto na teoria sobre o assunto, ao lançar *Variações sobre o conto* (1952), contribuiu para a literatura cearense nos dois sentidos, o da expressão e o da discussão.

⁹⁹ BARROSO, Gustavo. *Praias e Várzeas & Alma sertaneja*. Rio de Janeiro, José Olímpio, 1979.

¹⁰⁰ LIMA, Herman. *Tigipió*. Rio de Janeiro, José Olímpio, 1975.

Com *Tigipió*, Herman Lima, chamado de “artista plástico fundido no escritor”¹⁰¹, revela, em contos como “A Mãe d’água”, motivado pela força de um mito pagão, todo um potencial artístico fundamentado principalmente no retrato da realidade sertaneja, da simplicidade das coisas à complexidade das atitudes das pessoas, com destaque para a sensualidade das “caboclas” e a virilidade realística dos nordestinos.

Mas engana-se quem pensa que Herman Lima não tenha uma incursão no sobrenatural, pois isso é praticamente impossível para quem trata de mar e de sertão (misteriosos em essência), onde as forças antagonicas parecem equilibrar-se, onde Deus e o Diabo parecem gozar do mesmo prestígio.

No conto “As sereias”, do livro *Tigipió*, temos a história de um pescador que, depois de receber as negativas da noiva, que não compreende sua impaciência quanto ao amor, entra no mar pensando em apenas uma coisa: sexo. Ao final da pescaria é rodeado, inexplicavelmente, por sereias nuas que o atraem com seu canto voluptuoso e o fazem perder o barco e o rumo, tamanho o assombro. O fragmento que segue dá-nos uma idéia do talento de Herman Lima ao desenvolver esse tipo de narrativa.

“Punham-se de pé, de supino, coxas ligadas, braços abertos, imponderáveis rondando numa farândula opulenta de estátuas de esmeralda, indo e vindo no ar, passeando contra a luz suas **verdes** nudezes transparentes. Rolavam, ainda, na vaga e chegavam após, soltas, empinadas, o ventre em arco, os seios em riste, e acercavam o marujo, desferindo coplas ditirâmbicas, e ofertando amor. (...) O pescador tiritava e esfregava os olhos, a ver se sonhava. Mas, se as ondinas subiam e o tocavam com os dedos frios da água?” (LIMA, 1975 : 38)

Note-se, no fragmento, procedimentos comuns ao texto fantástico: a irrupção do sobrenatural, quando entes supramundanos (sereias) surgem diante da personagem que os percebe, mas não sabe ao certo se crê neles, tanto que reage como se estivesse sonhando. Ressalte-se o teor de incerteza na interrogação “Mas, se as ondinas subiam e o tocavam com os dedos frios da água?” reforçando a dúvida: sonho e realidade.

¹⁰¹ MONTENEGRO, Braga. *Op. cit.*

Em seguida, colocando ao lado autores menos afortunados no conto como Antônio Sales, Rachel de Queiroz, Clímaco Bezerra, Antônio Furtado, Carlyle Martins, Cruz Filho, Jáder de Carvalho, Milton Dias, Artur Eduardo Benevides, Lúcia Martins, Sinval Sá, Magalhães Júnior e o próprio Braga Montenegro encontramos os contos de F. Magalhães Martins dentre os quais destacamos “O Eclipse “ (1961) trazendo a história de um menino que experimenta todas as sensações possíveis, inclusive o medo, diante de coisas sobrenaturais.

O conto em questão, onde efetivamente se concretiza o medo, envolve principalmente a “perspectiva infantil”, o “ponto de vista” da criança que, tanto no aspecto temático quanto estrutural, pode nos levar a uma pertinente relação com José J. Veiga, representante do fantástico, que trabalhava a mesma temática nos “Cavalinhos de Platiplanto”.

Tratando especificamente, da Geração de 50, do Ceará, nas manifestações do Grupo Clã,¹⁰² encontraremos os principais contistas do período: Eduardo Campos com *Águas Mortas* (1943) e Moreira Campos, o mais pródigo e laureado contista dessa geração, que ao publicar seu primeiro volume, *Vidas Marginais* (1949), confirmava, mais através do talento que da inovação, a maturidade do conto cearense.

Dos contos de Eduardo Campos, o que mais nos interessa é “Os músicos e a moça morta” (1965), um texto em que o Estranho é a mola mestra para o psicologismo. A história começa quando um grupo de músicos contrata um motorista para levá-los ao local em que são esperados para tocar, pois uma grande festa está prestes a acontecer. O carro pega a estrada e o motorista parece taciturno. Os músicos brincam e tocam para aquecer, mesmo com o carro em movimento. No meio do caminho, estranhamente, uma jovem atravessa a estrada e é colhida pelo carro em alta velocidade. O motorista ainda tentou desviar, mas foi inútil. Descem para verificar o estado do corpo. O motorista é o último a ver a jovem. Alguns músicos até evitam que o mesmo veja a moça, pois, incrivelmente, é sua filha. Transtornado, o motorista, com a ajuda de um passante, leva o corpo da filha para a cidade. Os músicos dizem que precisam continuar seu caminho, pois um show estava marcado. Deixam o pobre pai com sua dor. Ao chegarem ao local da festa, onde são esperados como astros, inexplicavelmente, um dos músicos passa mal, a boca amarga e ele não sabe o que lhe acontece, apenas diz que não pode tocar.

¹⁰² Grupo que representa, na década de 50, o alto Modernismo Cearense.

Os outros músicos, estranhamente, são acometidos do mesmo problema. Todos começam passar mal. Enquanto isso, do lado de fora, as pessoas gritam seus nomes exigindo que a festa comece.

Esse tipo de texto faz de Eduardo Campos mais um nome do conto cearense, tanto no caráter psicológico de suas narrativas, quanto no aspecto sobrenatural, pois além de tratar de um fato insólito, apresenta a propensão ao extraordinário desde o atropelamento inexplicável da filha pelo próprio pai em um lugar ermo até a estranha sensação de angústia que se apodera dos músicos impedindo-os de tocar.

Quanto à obra de Moreira Campos, o que se pode dizer é que se apresenta marcada principalmente por um forte apelo social, demonstrando uma surpreendente rigidez técnica que se reforça pelo poder inventivo do artista que, numa tendência universalizante vale-se de um discurso psicológico próprio de autores como Machado de Assis e Graciliano Ramos, aos quais iguala-se na opinião da maioria dos críticos.

“Nota-se , entretanto, nesses contos de elaboração por vezes rigidamente trabalhada, a força inventiva , os dons de imaginação e consciência do artista que muito bem conhece o material com que lida e as leis em que se comporta o gênero no qual se realiza.”¹⁰³

Ainda que não predomine em toda a sua obra, sendo o primeiro volume de contos *Vidas Marginais* (1949), e o último, *Dizem que os cães vêem coisas* (1987), o texto de caráter sobrenatural também pode ser observado no conjunto das narrativas de Moreira Campos, que mesmo apresentando-se como um escritor de tendência urbana, também recorre ao sertão para desenvolver algumas de sua temáticas.

Mesmo não sendo uma grande referência do conto fantástico em nosso estado, Moreira Campos, em “A Sepultura” e “Dizem que os cães vêem coisas”, por exemplo, trabalha as linhas do insólito demonstrando grande talento para a escrita de textos que tratam do sobrenatural, principalmente o sobrenatural aterrador, mais especificamente falando de “A Sepultura”¹⁰⁴, publicado em 1978, no volume *Os doze parafusos*.

¹⁰³ CAMPOS, Moreira. *Obra Completa*. São Paulo, Maltese, 1996. P. 154.

¹⁰⁴ MONTENEGRO, Braga. *Evolução e Natureza do Conto Cearense*. Prefácio de “Uma antologia do conto cearense”, Fortaleza, Imprensa Universitária do Ceará, 1965, p. 39.

Nesse conto o que temos é a história de uma moça (Durvalina) que pega uma carona em uma caminhão que vai para Aracati. No meio da viagem, o motorista parece não saber mais o caminho. O carro tem uma pane. O motorista desaparece e a moça passa a ter medo, pois encontra-se sozinha no meio da mata. Para completar a situação, ela escuta batidas horríveis dentro do mato e vozes que lhe são aterradoras. Ela foge e, depois de caminhar por horas, chega em casa sem saber o que lhe poderia ter acontecido.

No dia seguinte, acompanhada pelo pai, vai ao local e descobrem nas imediações um tipo de sepultura e marcas de pegadas no chão. No fragmento baixo podemos constatar o medo que se apodera da personagem.

“Tudo ermo e sinistro, porque começou a ouvir a espaços pancadas cavas no mato, baque surdo de pazadas de areia molhada: vinham na noite. Onde a madeira? Estava em pânico, já não raciocinava. Agora o pisca-pisca parecia contar-lhe os minutos de vida (...) Meteu-se pelo mato dominada pelo pavor.”
(CAMPOS, 1996:154)

Observamos no fragmento que a tensão psicológica é levada ao extremo, a personagem experimenta as “delícias do pavor”, o entanto, não é comprovada a brusca intromissão de um ser extramundano a “subverter a legalidade cotidiana”, ou seja, tecnicamente, não estamos tratando de um texto fantástico no sentido mais restrito da palavra, mas de um texto de tendência ao sobrenatural, e isso, ao menos por enquanto, é o suficiente para que Moreira Campos seja inserido em nosso panorama.

Outro conto, porém, surgiria para fazer com que Moreira Campos passasse a integrar a narrativa sobrenatural do Ceará. Estamos falando do conto “Dizem que os cães vêem coisas”, publicado em 1987, que apresenta, além das características particulares do autor e do momento no qual está inserido no contexto da literatura cearense e brasileira, uma situação insólita, sobre a qual passamos a discutir.

Em “Dizem que os cães vêem coisas”, o que temos é a narração de um almoço à americana, ao ar livre, em que uma família se diverte, juntamente com os amigos. O narrador, sempre muito crítico, vai apresentando as personagens, e desde as primeiras linhas do conto valoriza a chegada de uma estranha visitante, denominada apenas de Ela.

Todas as personagens são analisadas sob o crivo do narrador, descritos à moda realista com destaque para aspectos como o erotismo, a sensualidade, o psicologismo e até elementos de ordem cultural.

O fato principal é a morte de um garoto de 4 anos que, por descuido dos pais, acaba-se afogando na piscina onde todos comemoram um aniversário. Ninguém vê nada, ninguém percebe nada, apenas os cães, latindo insistentemente, percebem a presença de um ser estranho, Ela, que desde o começo esteve sentada à beira da piscina, esperando pacientemente por alguém. Vejamos um fragmento.

“Os cães de raça latiam e uivavam desesperadamente nos canis (e dizem que os cães vêem coisas) . A presença também daquele instante de silêncio que pesar sobre a piscina. Um pressentimento apenas? Precisamente o momento em que **Ela** chagara, transparente e invisível, e se sentara à beira da piscina, cruzando as pernas longas, antiquíssimas atual e eterna.”¹⁰⁵

Reparemos que mesmo não utilizando a técnica da ambientação aterradora, ou seja, sem criar um espaço propício ao Evento, e começando já pela “invasão “ do ser sobrenatural na legalidade cotidiana, a partir do discurso do narrador, o efeito fantástico vai sendo alcançado porque resulta principalmente do insólito da situação e do ente supramundano que acaba de chegar pressentido, estranhamente, apenas pelos cães e crianças de colo. Note-se que não fosse isso, toda a situação prosaica, reforçada por um simples almoço em família, à sombra das árvores, manter-se-ia mais no campo da crítica social, a ponto de a Morte converter-se em um elemento apenas simbólico.

No entanto, depois de lermos a apreciação de críticos como o prof. Linhares Filho, autor do ensaio “O Fantástico em Moreira Campos (1988)¹⁰⁶, devemos entender que narrativas como esta, além de “Anjo” e “Uma história estranha”, analisados pelo professor, certas narrativas *moreirianas* devem ser enquadradas no Sobrenatural, principalmente pela temática que encerram, pois a Morte, em si, já é um Evento fantástico, quando pensamos que representa travessia...

¹⁰⁵ CAMPOS, Moreira. *Obra Completa*. São Paulo, Maltese, 1996. p. 154.

¹⁰⁶ FILHO, Linhares. In: Prefácio a “ 10 contos Escolhidos” . Brasília, Horizonte/ INL, 1981, p.31

Além disso, expressões ambíguas como “um pressentimento apenas?” e o uso distanciador do pronome “Ela “ podem compensar até mesmo a falta da ambientação propícia utilizada pelo fantástico de linha tradicional, pois a iminência de um fantástico renovado nos leva a compreender que o medo e o estranhamento independem da noite e de espaços terrificantes, levando-nos a aceitar que “O diabo e a morte podem aparecer ao meio-dia “.

Entrando na década de 60, um dos últimos nomes a serem listados por nós, sob o auxílio de Braga Montenegro e Sâncio de Azevedo, porque é inegável o valor de seus trabalhos para nossos estudos e para qualquer outro que se proponha a uma visão sobre o conto cearense, encontramos a obra de Juarez Barroso que, ao publicar o volume de contos *Mundinha Panchico e o resto do pessoal* (1958), apresenta um texto de teor notadamente psicológico, mas com um Evento de ordem sobrenatural.

No texto “O cavalo encantado de D. Nazinha”, é apresentando ao leitor um cavalo com dotes extraordinários. O cavalo é tão estranho de um jeito que todos no local procuram comprá-lo encontrando sempre as negativas do proprietário. Mas, um dia, o Capitão Teófilo, o homem mais poderoso da região paga uma fortuna pelo cavalo e presenteia a mulher. A história ganhará sua tensão exatamente neste ponto.

“Tem até quem diga que o bicho é encantado. (...) O homem disse que tinha apanhado ele de um velho do Quixeramobim, que já tinha apanhado ele não sei de quem, muito de riba, de um sertão que ninguém conhece, de gente que já morreu. Só podia dizer é que era marchador de nascença, que nunca passou por mão de mestre. E quem ouve assim pode nem acreditar, mas eu quando montei não duvidei mais.”¹⁰⁷

No desenrolar-se da história do estranho cavalo de D. Nazinha, o que acontece é que a mulher fica tão afeiçoada ao cavalo que proíbe que qualquer pessoa monte o animal, não importando a situação. O marido, querendo fazer gosto à mulher confirma sua ordem e o cavalo passa a ser tratado como gente, gerando espanto na fazenda, na região e principalmente, justificando em cada passeio o dinheiro que valia.

¹⁰⁷ BARROSO, Juarez. *Mundinha Panchico e o resto do pessoal*. RJ, José Olímpio, 1968.p.27

Um dia, porém, a fazenda acordou em alvoroço, pois a mulher de um vizinho passava muito mal com as dores do parto, o menino estava “atravessado”¹⁰⁸. A mulher só escaparia se lhe trouxessem logo, o mais rápido possível, a melhor de todas as parteiras que morava muito distante. Não havia cavalo na região que fizesse aquele percurso. Lembraram-se do cavalo de D. Nazinha. Pediram ao Capitão Teófilo, homem de bom coração, mas a esposa fincou pé, disse que o cavalo dela, caríssimo, não seria usado de forma alguma.

O marido injuriado, contrafeito e desrespeitado em sua autoridade de mandatário, ao ver-se humilhado pela birra da mulher, mandou selar o cavalo, andou nele pela fazenda e por dentro da casa. Esporeou o animal até fazer-lhe sangue, em grotesca cena que só teve fim quando os dois ficaram extenuados para tormento da esposa. Não foi possível salvar a pobre grávida, mas a honra do capitão fora resgatada. No dia seguinte, depois de passar a noite inteira sob as esporas do Capitão Teófilo, o cavalo estava morto, tendo o seu couro espichado para curtir à luz do sol.

Este é um conto rico em densidade psicológica, como o foram todos os outros de Juarez Barroso, principalmente o melhor deles, “Primeira comunhão de filha de pobre”¹⁰⁹, mas a motivação para esta narrativa, a questão do cavalo que misteriosamente, e reforçado pela opinião popular, não parecia ser deste mundo, nos coloca diante de um texto bastante próprio do realismo maravilhoso, aquele tipo de texto em que os seres sobrenaturais não cumprem a função do terror, pois dificilmente os elementos envolvidos (anjos, deuses, santos etc.) causarão o medo na personagem, antes, indicam até uma certa seguridade.

Muitos outros autores sucederam Oliveira Paiva, uma plêiade praticamente inumerável que sempre deixará lacunas quando se pensar em listá-los. Porém, como o nosso trabalho se propõe a uma análise de autores que adentraram no mundo das narrativas sobrenaturais, e o Ceará comprovadamente é rico nessa modalidade, acabamos por destacar os nomes mais significativos em termos de sobrenaturalidade porque todos, mesmo em sua diversidade, podem ser enquadrados como representantes desse tipo de narrativa.

¹⁰⁸ Expressão interiorana que denota a dificuldades do parto.

¹⁰⁹ BARROSO, Juarez. *Mundinha Panchico e o resto do pessoal*. RJ, José Olímpio, 1968.p.27

3.2 José Alcides Pinto: um ícone do sobrenatural cearense

No seguimento normal da literatura cearense, um nome dos mais importantes vem a ser o de José Alcides Pinto, autor da *Trilogia da Maldição*, que se compõe de três importantes romances: *João Pinto de Maria*, *O Dragão* e *Os verdes abutres da colina*, todas narrativas motivadas pelo sobrenatural, em suas mais diversas e intrigantes categorias (Maravilhoso, Fantástico, Estranho, Absurdo etc.).

Sustentando a alcunha de “maldito “, José Alcides Pinto evoluiu naturalmente da poesia (fundador do Concretismo no Ceará, juntamente com Horácio Dídimo) para o conto, solidificando a sua obra em volumes como *O criador de demônios* (1967); *Entre o sexo, a loucura/a morte* (1968) que lhe encaminhavam para uma, inegável, maturidade literária. Consequentemente, sua narrativa é reflexo não apenas da visão satanista do mundo, mas da própria predestinação do artista que, segundo ele mesmo, já nasce para ser maldito. “Sou da maldição. Já nasci com esse estigma dentro de mim. “¹¹⁰

Estreando na literatura durante o pós-guerra, o texto de José Alcides Pinto não poderia negar o tom psicológico de suas motivações, tampouco a fragmentação artística do cotidiano e do próprio mundo por ele representado ficcionalmente uma vez que o próprio mundo encontrava-se em um momento de reconstrução.

Enquadrado, às vezes, da mesma forma que José J. Veiga, como adepto do Realismo Mágico, José Alcides Pinto é muito mais que isso. Poeta, prosador e cético, José Alcides Pinto é um polígrafo do mais conceituados. Dono de uma fortuna crítica significativa, há quem lhe atribua relações não apenas com o movimento surrealista, em seu delírio alucinatório, mas até com o teatro da crueldade de Antoin Artaud e com o grupo iconoclasta dos franceses e Roger Callois.

Há momentos em que trabalha nitidamente as linhas do Absurdo, a exemplo de Murilo Rubião, podendo ser encontrados em suas obras traços importantíssimos do gênero fantástico, procedimento que confirma a sua característica de multifacetado, com uma obra tão eclética que inclui poesia, conto, romance, crítica e teatro.

O crítico F. S. Nascimento, em estudo sobre a “ficção maldita “de José Alcides Pinto, já assinalava:

¹¹⁰ MARTINS, Floriano. *Fúrias do Oráculo*. Fortaleza, UFC, 1996.p.391

“Na evolução da narrativa, ver-se-ia do que era capaz a imaginação do fabulador, seja usando a escritura versificada, seja manipulando o instrumental da prosa. Eis um exemplo dessa escalada da fantasia: no século XII os franceses já exerciam a estética do maravilhoso situando seus heróis nessa esfera da criação. (...) No **realismo mágico** do nosso tempo, as forças representativas desse simbolismo apenas ganharam uma nova roupagem estilística, mantendo-se assegurada a perpetuidade de suas matizes”. (NASCIMENTO, 1990)

Contrariando, em parte, as afirmativas de Nascimento sobre o autor, podemos dizer que José Alcides Pinto não é apenas um autor do Realismo Mágico, mas do Realismo Fantástico, pois muitas características do gênero Fantástico são encontradas em alguns de seus contos, mesmo que não haja uma predominância suficiente para um enquadramento único.

Em contos como “Domingão “ e “Avelino “, todos do *Editor de Insônia* (1965) o que temos representado é bem mais próximo de Murilo Rubião que de José J. Veiga. As situações apresentadas são, psicologicamente, de uma intensidade tão grande que todas as outras manifestações do sobrenatural (amenas ou não), às vezes para muito além do insólito, passam a ter igual destaque se comparado ao próprio Evento meta-empírico.

Em “Avelino “principalmente, a situação é a tal modo tão chocante que toques naturalistas (a impressão de nojo, etc.) transforma o texto em algo que vem a ser não apenas um conto, mas uma arma capaz de causar as mais diferentes sensações ao ser apontada para a cabeça do leitor. O fragmento abaixo demonstra perfeitamente o poder da escrita “maldita “de José Alcides.

“Bichos irrompiam dos ouvidos. Garganta. Amarelos e roliços. Tapurus. Escorregavam da órbita imóvel. Olhos demasiadamente abertos, como par a ver , em todo raio de ação, a famigerada legião que refluía dos supercílios.“¹¹¹

¹¹¹ MARTINS, Floriano. *Fúrias do Oráculo*. Fortaleza, UFC, 1996.

É, sem dúvida, uma literatura de choque, transgressora e renitente que, de uma forma ou de outra, acaba por surtir efeito, mesmo que esse não seja, tradicionalmente, o efeito Fantástico, aqui priorizado por nós, mas, também perspectiva moderna, o estranho fato de um cadáver passar a refluir toda uma prole de insetos e vermes (verdadeira praga) continua a ser um Evento extraordinário, ou seja, impróprio no campo da realidade.

Lembremos também, fundamentados em Bravo, que a própria questão da morte já é um Evento significativo, pois representa a “presencia de lo sobrenatural, de lo desconocido, de la ausencia de certezas”¹¹², e não é por acaso que muitos autores escolheram o mesmo tema para trabalhar o medo em suas narrativas. Os contos “Solfieri”, de Álvares de Azevedo, e “Dizem que os cães vêem coisas”, de Moreira Campos, aqui trabalhado por nós são exemplos marcantes disso.

O conto “Irmãs Gêmeas”¹¹³, por exemplo, temos um texto de José Alcides Pinto que menos apresenta o absurdo, ou seja, um dos contos onde melhor se pode perceber sua veia fantástica. O que temos é um tipo de narração na qual um homem fala sobre o dia em que, caminhando pelas ruas de sua cidade, ouviu uma voz dizendo que ele “ia morrer”.

Depara-se, então, com duas meninas, gêmeas idênticas, que lhe sorriam de forma aterradora. As meninas lhe causavam medo. Parou de passar naquela rua. Dez anos depois, passando pelo mesmo lugar, encontrou novamente as gêmeas, que mantinham, estranhamente, a mesma jovialidade.

Um dia, passando inconscientemente pela mesma artéria, viu as gêmeas deitadas na calçada e as pessoas pisando em cima dos seus corpos. Elas sorriam, como se brincassem. Ele teve medo. Em seguida, as meninas desapareceram. Anos depois, passando novamente naquela rua, descobre uma loja onde encontra gravados em uma lousa mortuária o rosto das gêmeas.

Conversa com o dono da loja e descobre toda a história das meninas. Foram atropeladas naquele mesmo local, quando faziam compras, em uma tarde em que foram expulsas da escola por mau comportamento. Comprou a lousa e levou para casa; é sua relíquia mais íntima, mas nunca soube por que elas queria matá-lo.

¹¹² BRAVO, Victor. Op. cit.

¹¹³ *Almanaque de Contos Cearenses*. Org. Elisângela Matos et alii, Fortaleza, Ed. Bagaço, 1997. p.88

“ E ao atingir o local , onde se passaram tais fenômenos, o terror tomou-me. As duas criaturas estavam mortas uma ao lado da outra, estiradas ao pé do fio do calçamento da praça. Os transeuntes pisavam sobre seus corpos como se nada existisse ali. (...) O sorriso franco, aberto, sem alegria, estava estampado em suas bocas, clareava o rosto, de olhos arregalados, descontraídos (...) Por que elas queriam me matar, não sei. Sinto que elas gritam dentro de mim, as bocas coladas ao meu ouvido. Em verdade, estou muito doente. Mas isso não explica o enigma. “ (PINTO, 1997: 88)

O conteúdo desse conto e o excerto acima atestam a presença do fantástico em José Alcides Pinto, mesmo que seu projeto literário não tivesse como principal objetivo o desenvolvimento desse gênero em particular, tanto que a modalidade que mais lhe deu reconhecimento foi a poesia, trabalhada da mesma forma profana, subversiva, fecundina e **alucinante**¹¹⁴ quanto qualquer outro texto seu.

Na verdade, encontramos em José Alcides Pinto todo tipo de subversão, afinal é um artista para quem a “transgressão “representa não apenas uma postura, nem um ideal, mas um tipo de musa que precisa ser louvada, adorada e satisfeita na mais profunda extensão de seu desejo. É um autor em estado constante de elaboração, mas, tomado dioturnamente por um niilismo cáustico, representado talvez, como o fizeram os decadentistas do fim do século XIX, através da materialização do Mal, da presença do inominável.

Escrevendo em gêneros dos mais variados, da poesia ao teatro, encontramos um artista que ao ser poeta, não esquece da prosa, de narrar fatos insólitos num discurso metafórico. Quando se entrega à ficção, seja ela breve ou de fôlego, encontramos um prosador que vive das construções metafóricas, sendo a Morte e a Loucura as principais, junto das quais se pode extrair não apenas o Diabo, mas todo o um aparato próprio do imaginário onde o mesmo esteve inserido.

¹¹⁴ Cf. o professor Paulo de Tarso (Pardal), fundamentado em Filipe Furtado, o *Espaço* em José Alcides é **alucinante** e alucinatório. In: *O espaço alucinante de José Alcides Pinto*, Fortaleza, UFC, 1999, p.30

3.3 Presença do Fantástico no conto cearense contemporâneo

Preenchendo a lacuna da geração de 70, principalmente do grupo SIN, que não nos deu grandes ficcionistas, e mantendo o gosto professado por Moreira Campos (tensão) e José Alcides Pinto (medo), teríamos nas década de 80 e 90, os nomes de Batista de Lima, com *Os vivos da Serra Negra* (1981) e *O pescador de Tabocal* (1998); Natércia Campos com *Iluminuras* (1988); Teoberto Landim com *Conversa Fiada* (1980); Carlos Emílio Corrêa Lima com *OFOS* (1984); e outros tantos, tratando do sobrenatural, cada um a seu modo.

A verdade é que a narrativa curta não predominava, pois os autores que integravam essa geração dedicaram-se, principalmente, ao gênero lírico e, em alguns casos, à corajosas incursões na narrativa longa. É o momento do ecletismo, do sincretismo mesmo quando poetas já consagrados como Arthur Eduardo Benevides, de verve declaradamente lírica, transmudam-se em contistas, estreando com “Caminhos sem Horizonte” (1958) e, incursionando pela ficção científica, atualmente com *A revolta do computador* e outros contos (2002).

Quanto a esse momento, em especial, destacamos os textos de Natércia Campos, filha de Moreira Campos, e Carlos Emílio Corrêa Lima, figurando este último numa antologia contemporânea de textos fantásticos que, apropriadamente, não estabelece mais diferenças entre Estranho, Maravilhoso, Fantástico ou Absurdo, numa postura que reacende todo a polêmica sobre a complexidade do gênero e suas perspectivas **tradicional** (J. Cazotte, E. T. A. Hoffman, Álvares de Azevedo e Oliveira Paiva), moderna (J. Cortázar, Murilo Rubião, J. J. Veiga e José Alcides Pinto) e contemporânea (Doris Lessing, G. G. Marques, Lygia F. Telles, D. Carvalho e R. Kelmer).

Estreando com o livro *Iluminuras* (1988), Natércia Campos nos brindará com um conto inédito em livro, “A Escada”¹¹⁵, com o qual venceu um concurso literário em São Paulo. Com o mesmo estilo introspectivo do pai, a autora apresenta a história de uma jovem que se vê dentro de casa perseguida por uma estranha presença, uma mulher, que em momento nenhum se dá a conhecer, mas que é percebida pela personagem. Ao final, inexplicavelmente, a jovem é empurrada do alto da escada e morre tragicamente.

¹¹⁵ *Almanaque de Contos Cearenses*. Org. Elisângela Matos *et alii*, Fortaleza, Ed. Bagaço, 1997. p.100

“Já chegava ao topo da escadaria, quando uma lassidão foi envolvendo todo seu corpo, que não lhe obedecia. Os passos aproximavam-se num ritmo crescente. Foi no impulso de alçar os braços para se livrar deste torpor que se sentiu alcançada e um leve empurrão, como um sopro de brisa, projetou-a no imenso vazio.(...) Lá fora os **cães** uivavam cabisbaixos e em círculos.”¹¹⁶

Impossível é não notar influência do pai nos textos de Natércia Campos, principalmente neste, quando temos de modo semelhante ao que acontece em “Dizem que os cães vêem coisas”, a presença dos cachorros que também parecem pressentir o que acontece com as personagens. Isso para não retomarmos a discussão sobre as diversas temáticas do fantástico onde as “premonições” podem ser inseridas.

Carlos Emílio Correia Lima é, indiscutivelmente, outro representante do gênero no Ceará uma vez que seu nome figura, atualmente, em uma vultosa antologia¹³⁹ de contistas categorizados como autores de textos fantásticos, ao lado de grandes nomes como Machado de Assis (*As academias de Sião*), Aluíso Azevedo (*Demônios*), Murilo Rubião (*Teleco, o coelhinho*) dentre outros já abordados por nós.

“Luviborix”¹¹⁷, texto de Carlos Emílio, autor também de *OFOS* e *A cachoeira das eras*(1979), é um conto que trata de uma situação mais própria do Absurdo. O que temos é um monstro gigantesco e aterrador que, trancafiado em um grande buraco alimenta-se constantemente de obeliscos e outros pontos turísticos do mundo, numa ânsia de destruição fora do comum, demonstrada através de uma fome de concreto e ferro. É um texto extraordinário, intrigante e nauseante.

“Hoje, com os últimos pedaços chegados no tratores negros, pelo que sei não existe mais nenhuma delas na Europa e na América em parte nenhuma do mundo, as minhas construções preferidas.” (CORRÊA,2003: 135)

¹¹⁶ *Almanaque de Contos Cearenses*. Org. Elisângela Matos *et alii*, Fortaleza, Ed. Bagaço, 1997. p.100

¹¹⁷ *Páginas de Sombra: contos fantásticos brasileiros*. Seleção de Bráulio Tavares, Rio de Janeiro, Casa da Palavra, 2003.

Pelo que se configura, principalmente nesse texto, e nessa coletânea, na qual o organizador fez questão de ressaltar as diversas transformações sofridas pelo gênero fantástico, todas elas já mencionadas por nós, encontramos mais respaldo para a discussão que se agiganta, sobre o fim do fantástico ou sua adequação necessária às novas exigências do sistema literário.

No entanto, se precisamos discutir aqui a presença do sobrenatural na literatura cearense, de agora em diante, a contemporânea, dirigimo-nos a obra de autores que, por uma série de motivos possam representar melhor as idéias que trabalhamos desde o início. Por isso, na contemporaneidade sobrenatural do conto cearense, inserimos os nomes de Pedro Rodrigues Salgueiro, com *O peso do morto* (1995), Ricardo Kelmer, com seu *Guia prático de sobrevivência para o final dos tempos* (1997) e Dimas Carvalho, com *Histórias de Zoologia humana* (2000), todos de tendência ao sobrenatural, de temas, às vezes, recolhidos da cultura popular, onde são assunto as aparições, as manifestações ritualísticas, por vezes, absurdas de um outro e fascinante mundo.

Publicado em 1995, *O Peso do Morto* revela , antes de tudo, em nossa opinião, a influência de Moreira Campos, pois é com base na presença dos mortos em nossas vidas, recordemos *As vozes do morto*, de Moreira Campos, que Salgueiro constrói os enredos de seu principal livro.

Em contos como “Belisarina “ e “Os loucos de Papaconha “¹¹⁸ encontramos dois exemplos do que pode ser a narrativa sobrenatural cearense e brasileira numa perspectiva de amadurecimento, pois enquanto encontramos em um o traço comum do tradicionalismo hoffmaniano, o artifício da aparição, em outro, tudo o que temos é a sugestão de dois mundos, muito utilizada por José J. Veiga em suas narrativas.

“Belisarina“ é a contação de um fato insólito envolvendo dois rapazes que, bêbados, na volta de uma festa, lembram a noite que passaram dançando com uma jovem. Levam-na para casa e ficam à distância vendo-a desaparecer nas proximidades de um cemitério. Outro dia, apaixonados, desejosos de rever a formosa jovem vão à casa da mesma e descobrem por intermédio da mãe que a moça morrera há muitos anos.

¹¹⁸ SALGUEIRO, Pedro Rodrigues. *O peso do morto*, São Paulo, Giordano, 1995.

“Depois de apaziguados os ânimos, resolvemos o mal entendido, e foi com um misto de espanto e desolação que ouvimos da velha senhora a confissão trêmula, que nos deixou até hoje com um nó na garganta. – Minha filha morreu faz vinte cinco anos, e ontem era o seu aniversário; se fosse viva, ela estaria completando cinquenta e dois anos.” (SALGUEIRO, 1995: 50)

Esse é o tipo de narrativa que poderíamos enquadrar como pertencente a um esquema tradicional do fantástico, ou seja, ao fantástico-estranho categorizado por Todorov (1970), pois o Evento se configura como a *presença*, ou *invasão*, de um ser sobrenatural no *wirkliche Welt* (mundo verdadeiro) no dizer de Roger Callois (1974). Notemos que a credibilidade da história (verossimilhança) reside, também, a exemplo de Oliveira Paiva, na pessoa do narrador, que também viu a formosa mulher. Isso não deixará dúvidas quanto à realização do Evento, o que confirma, com a ajuda sinistra do espaço, um cemitério, o caráter tradicional do fantástico.

Em “Os loucos de Papaconha”, do mesmo livro, muito parecido com o conto “Fronteira” de José J. Veiga, o que temos é a “criação de dois mundos”, de dois lugares e de dois povos que vivem dos mistérios que um acaba sendo para o outro, numa rivalidade contra o desconhecido, aproveitando muito bem a temática da *alteridade*, um dos recursos para se construir a narrativa fantástica, segundo o venezuelano Victor Bravo (1985).

Encontramos ainda neste mesmo volume o conto “O desaparecido” que ilustra em nossa opinião o atual caminho trilhado pela narrativa sobrenatural, melhor dizendo fantástica, promovida em nosso estado, e no resto do país atualmente. Ou seja, um tipo de texto que não é mais feito com monstros terrificantes, nem aparições noturnas e demoníacas, mas Eventos concretizadas à luz do dia em situações das mais comuns.

O que temos nesse conto é um *flash-back* dando conta do dia em que uma mãe perdeu uma criança em um rio. Desde esse dia, a pobre mãe sofre indistintamente. Muitas pessoas dão notícia de que viram o mesmo menino, de cabelos estranhamente azuis, margeando o rio sozinho ou procurando pela mãe em outras paragens. Nada é confirmado.

O tempo passa, a mãe já é idosa e as conversas de que um homem igual ao filho dela, de cabelos azuis, anda procurando pela mãe. Alguns o viram, outros deram-lhe pousada e não o encontraram no dia seguinte, mas todos o viram de algum modo até o dia em que a mãe a pobre senhora morre e é enterrada.

“Muitos viram lágrimas rolares na sua face, e só as mulheres afirmam ter visto, por baixo do grande boné, mechas de cabelos azuis. Antes de ele desaparecer, desta vez, para sempre. Deixando pela última vez andorinhas mortas inundando o chão da praça, para alegria dos gatos.”(SALGUEIRO, 1995: 30)

O conto acima revela uma nova tendência da literatura fantástica contemporânea, uma certa sutileza na temática (o efêmero, o mundo infantil, os cabelos estranhamente azuis etc.), que mesmo desprovida de ambientação terrificante, ou da presença real de monstros incomuns, consegue, da mesma forma, atingir o leitor na comprovação mais cabal de que o efeito fantástico reside tanto no discurso quanto no próprio Evento, pois este último não necessita mais do Medo como maior prerrogativa.

Atualmente, despontando no cenário do conto cearense com a publicação de *Histórias de Zoologia Humana* (2002), a prosa de Dimas Carvalho pode ser inserida nesse mesmo rol de autores que se dedicam ao sobrenatural enquanto motivo literário, mesmo que ainda busque maturidade, tanto na forma quanto no conteúdo de seus contos, que, às vezes, oscilam entre o Estranho, o Fantástico e o Absurdo propriamente dito, pois lhe é inegável a influência de Franz Kafka e Murilo Rubião.

No conto “História de avô “¹¹⁹, narração típica do anedotário popular, o que temos é o terrificante proposto a partir de um simples ato de pescaria, quando a personagem, um velho senhor, vai para uma pescaria e fica absorto na imensidão da lagoa até o momento em que surge-lhe, vindo não se sabe de onde, a figura de uma mulher, toda de branco, de olhos fundos, que lhe pergunta “Onde está? “. O velho responde por três vezes “ procure que vosmecê acha “, até o momento em que a mulher lhe aparece com uma criança morta nos braços.

¹¹⁹ CARVALHO, Dimas. *Histórias de Zoologia Humana*, Sobral, Ed. UVA, 2002.

Ele entende o seu pedido e, enchendo a mão de água, batiza a criança “em nome do Padre, do Filho e do Espírito Santo “. O conto encerra com uma chuva torrencial.

Em outro conto, “Um sonho “, nesse mesmo livro, de forma inventivamente breve, um homem chega em casa bêbado e vai dormir depois de uma noite de orgia e depravação. À noite, tem sonhos horríveis em situações em que se vê idoso, doente e acabado quase à beira da morte. Pela manhã, o terror se concretiza quando ao mirar-se no espelho vê apenas o mesmo velho, ou a si mesmo, como o fora toda a noite no pesadelo.

“E qual não foi o meu espanto ao acordar e ver , olhando para mim, do grande espelho oval emoldurado na parede oposta, com olhos lesos e assustados de uma longa noite mal dormida, um velho trêmulo e caquético, retrato de minha própria e irreversível decadência.”(CARVALHO, 2000: 70)

Marcado principalmente por uma tendência ao Absurdo, comprovada por textos como “Em memória de K “e “As tartarugas “, Dimas Carvalho é uma amálgama de sobrenaturalidade, ou seja, as grandes referências do fantástico mundial estão presentes em sua obra, principalmente em contos como “Do lado de lá “ , sobre a típica situação de “fronteira “, mais um tópico da alteridade levistraussiana, tão forte em Júlio Cortázar e José J. Veiga, por exemplo.

Escrevendo principalmente sobre a temática que mais cresce na atualidade, a *science-fiction*, por isso o abordaremos por último, Ricardo Kelmer é provavelmente, apesar da pouca divulgação, um dos principais nomes desse tipo de texto em nosso estado, principalmente porque ambienta a maioria de seus textos na Praia de Iracema, em Fortaleza.

Autor de vários livros, todos de tendência ao onírico, às vezes ao esoterismo e ao transcendentalismo, interessa-nos nesse momento o volume de contos *Guia prático de sobrevivência para o final dos tempos* (1997), onde podemos encontrar textos como “O cilindro da luz azul “, “Há algo de podre no 202 “e “ O presente de Mariana”, sendo o primeiro um bom exemplo de ficção científica, recheado por uma aura de mistério, e os últimos, verdadeiras inovações sob o ponto de vista da sobrenaturalidade.

“O presente de Mariana”, trata de forma inédita para nós de uma visita que um rapaz céptico fez a um centro de umbanda para conseguir sucesso financeiro. Lá, sob uma aura de mistério e tensão, depara-se com uma “entidade” feminina de nome Mariana, que segundo um amigo poderia dar-lhe tudo que desejasse, contanto que se tornasse noivo dela. Num misto de assombro e credibilidade, o rapaz apaixona-se por Mariana, mas a mesma trata de esclarecer na frente de todos que não pode, por motivos estranhos, noivar com o jovem. Promete apenas ajudá-lo no que for preciso e despede-se também apaixonada.

Dias depois, ao receber uma excelente proposta de emprego, o rapaz tem certeza que foi ajudado por Mariana, e esta certeza se concretiza quando encontra no aeroporto, a caminho da nova vida, uma jovem que em muito se parecia com o ser etéreo que um dia conhecera.

“Virei-me e a vi. O cabelo quase ruivo, a pele clara, os olhos brilhando azuis... Foi tudo muito rápido. Nesse instante, um rio de águas mornas passou por mim e eu me deixei levar por ele, pelas águas envolventes, o cheiro fresco de mato, a contínua música da floresta...(...) Enquanto aqueles olhos azuis me olhavam , tudo que eu conseguia fazer era sorrir e me deixar envolver cada vez mais pelas águas...” (KELMER, 1997: 163)

Perceba-se, antes de tudo, que toda a aura de mistério e medo que envolvia o acontecimento, o Evento sobrenatural, dá lugar a um sentimento de conforto e paixão a partir do pseudo-namoro que se iniciara na mesa de um centro de umbanda qualquer. Outro ponto importante é que, em momento algum, por tratar-se de umbanda, vulgarmente conhecida como Macumba, o humor e o grotesco não chegam a se instalar na narrativa.

Em suma, se pensamos em textos cearenses contemporâneos de cunho fantástico, os nomes são muitos, mas devemos destacar os de Pedro Rodrigues Salgueiro, Dimas Carvalho e Ricardo Kelmer, em especial, não apenas pela motivação incomum de alguns contos, mas por insistirem nessa abordagem no conjunto de suas obras, ou seja, por seguirem professando, com o mesmo vigor de outrora, as temáticas mais intrigantes da literatura de teor sobrenatural.

3.4 Morte de um gênero ou Evolução natural?

Em última instância, aceitando, e não mais discutindo, o caráter **evolutivo** do conto e do gênero Fantástico, este enquanto expressão narrativa e aquele enquanto problemática incessante, dadas as exigências do próprio sistema literário, precisamos admitir que seria um erro encarar essas duas expressões (o conto e o conto fantástico) como pertencentes a um sistema estático e fechado.

O que pretendemos dizer com isso, ao lado de tudo que já apresentamos aqui, é que tanto o *conto* quanto o próprio gênero *fantástico* apresentam-se, naturalmente, em constante processo de modificação acabando por fugir a certos enquadramentos e até mesmo dando margem para que sejam criadas novas possibilidades de análise, novas miradas, através das quais perceberemos quão fascinante é estudar o Fantástico na literatura e nas artes em geral.

No campo da evolução de nossas narrativas, em particular do conto fantástico, tanto nas temáticas quanto na estrutura, nos encaminhamos para uma nova visão do texto fantástico brasileiro e cearense , uma visão mais dinâmica, mais inovadora, menos densa, mais sutil, mas nem por isso menos mística, menos sobrenatural ou menos aterrorizante, o que acaba por confirmar a existência de um Fantástico, representado, naturalmente, por três dimensões: uma tradicional (ainda em voga), uma moderna (que tende a suplantar a tradicional) e outra contemporânea (menos complexa por não distinguir as anteriores).

O Fantástico tradicional, aqui representado pelo texto de Oliveira Paiva, a despeito de todas as teorias desenvolvidas por nós a partir dos principais teóricos do gênero, processou-se de forma até esquemática, tanto que seu pioneirismo pode ser comparado a *Noites na Taverna* de Alvares de Azevedo, mesmo que pertençam a estéticas diferentes, o que nos comprova também que o Sobrenatural, como um todo, não pressupõe um momento específico da historiografia literária mundial, brasileira ou cearense.

Tradicionalmente, o Fantástico esteve marcado pela supramundandade do Evento e pelo caráter de *medo*, que tinha necessariamente que fazer parte do projeto estético-literário daquele que se propunha a escrever esse tipo de texto, em particular. O espaço era valorizado, porque também se propunha amedrontador, e a personagem, através de sua própria ótica, experimentava toda as sensações causadas pelo Evento, contando, logicamente, com a cumplicidade do leitor que não tinha a sua funcionalidade reconhecida, ou seja, o “efeito fantástico” residia no Evento e em sua interpretação pela

personagem. Isso foi o que pudemos comprovar na narrativa de Álvares de Azevedo (referência brasileira do fantástico tradicional) e Oliveira Paiva (marco inicial do fantástico cearense).

Em “*O ar do vento, Ave Maria* “ de Oliveira Paiva, por exemplo, todo o Evento é narrado de forma tradicional, seguindo o esquema *gradativo* numa *ascensão* que leva ao ápice, culminando, ao final, em uma certa ambigüidade em relação à possibilidade de o fato realmente ter acontecido ou não.

No âmbito da Modernidade, porém, o Fantástico passou a ser representado de outras formas. Em primeiro lugar, o espaço, necessariamente, precisou mudar, pois os contos aterrorizantes do século XIX, passados em locais lúgubres da fria e distante Europa, passaram a construir-se de acordo com o local em que se passavam, ou seja, não era mais uma regra que o espaço assemelhasse-se ao clima europeu, de névoas e castelos com luzes bruxuleantes, como Álvares de Azevedo e o próprio Machado de Assis tentaram fazer, ou seja, nessa visão mais moderna, ou menos *tradicional*, o fantástico passou a ser construído sem a preocupação com o espaço onde o Evento se processava.

No texto “Dizem que os cães vêem coisas “, de Moreira Campos, por exemplo, contrariando a teoria de Penzoldt sobre a “gradação “ que leva ao ápice, a narrativa tem início com a chegada da *Morte*, inteligentemente denominada “Ela ” que será apenas uma “presença ” durante toda a narrativa, lembrando ainda que o Evento insólito acontece em um almoço, durante o dia, à beira de uma piscina. Em Moreira Campos, ainda, para não fugir à regra, já que a *Morte* por si só já representa um evento fantástico, temos aspectos místicos quando a presença do ser etéreo é reforçada pelo latido dos cães, como se apenas a eles e às crianças fosse dado o privilégio de ver estas coisas.

A teoria da *gradação* e da *ascensão* proposta por Peter Penzoldt veio sendo refutada com o passar do tempo, a medida que se passou a compreender o fenômeno literário como expressão de ordem sócio-temporal, ou seja, intimamente ligada ao momento daquele que a produziu. Assim, é natural que tal fórmula, utilizada inicialmente por Guy de Maupassant e até mesmo Edgar A. Poe não fosse mais tão utilizada em pleno século XX, por isso talvez Todorov tenha descreditado da fórmula gradativa para transferir a impressão fantástica à *receptividade* da obra pelo leitor que, encarado como um leitor real, passa a interagir com o texto.

Desta forma, devemos compreender que o conto fantástico, ao longo dos anos, não se manteve de forma inalterada, tampouco preso conteudisticamente a monstros terríficos ou espectros nauseantes que perseguem o homem atravessando paredes. O fantástico comprovadamente tem evoluído. Uma narrativa que reproduzisse o olhar esbugalhado, e aterrorizado, de um índio, completamente primitivo, sobre as novidades *assustadoras* da sociedade moderna, também seria fantástica, e, ao menos para o próprio índio, seria algo de “arrepia” os cabelos... Por conta disso é que se pode dizer que Murilo Rubião (com suas metamorfoses) e José J. Veiga (com suas perspectivas) representam a nova visão da narrativa fantástica brasileira.

Assim, podemos dizer que o fantástico, atualmente, do ponto de vista estrutural, não obedece mais a fórmulas, pois lida antes de tudo com a *impressão*, tanto que pode se instalar da forma mais inusitada possível como em José J. Veiga¹²⁰ nos contos “Fronteira” e “Os Cavalinhos de Platiplanto” que apresentam mundo sob um olhar *infantil*, oposto ao mundo violentamente *adulto*, consegue os mesmos efeitos, o da estranheza, o de medo e até da hesitação, postulado todoroviano, hoje, bastante criticado. Sobre esta nova maneira de construir o fantástico são oportunas as palavras do teórico português Filipe Furtado:

“Por outro lado, um conjunto de fenômenos inteiramente explicáveis e naturais para determinada civilização pode ser objeto de leitura sobrenatural por outra sociedade contemporânea da primeira que se encontre num, estágio cultural e tecnológico mais atrasado.” (FURTADO, 1980: 20)

Assim, passamos a acreditar que o conto fantástico atualmente, depois de inúmeras transformações, chegou a um estágio tal que não obedece mais a regras preestabelecidas, a postulados canônicos que costumavam reger a produção de muitas obras desde o século XIX. O fantástico contemporâneo, a despeito do que se possa imaginar, ainda não se definiu completamente, não possui análise comprovada, mas já chega a exigir uma nova postura por parte dos críticos.

¹²⁰ VEIGA, José J. *Os Melhores Contos*. Sel. J. Aderaldo Castello. São Paulo, Global Editora, 1989.

A verdade é que todos passarão a refletir sobre a “morte do gênero”, como sugeriu Todorov, ou sua transformação, seu *aspecto evolutivo*, para uma reescritura condicionada ao homem e ao momento em que estiver inserido, como preconizava a francesa Irène Bessière.

O assunto é tão delicado que, desse momento em diante, todas as regras, principalmente as mais contundentes sobre o gênero fantástico, passarão a ser questionadas. Ou seja, se o fantástico exigir, incondicionalmente, o sentimento de *medo*, então não existe mais, porque não é mais o grande objetivo, porque o escritor de hoje não é o mesmo escritor do século XIX, está condicionado a outras experiências.

Se o fantástico, para existir, exige a *hesitação* da personagem (TODOROV,1970), e até do leitor, graças a Jauss, então, dependendo dos críticos, encontra-se com os dias contados, porque há quem diga que Todorov está superado, e que a regra da *hesitação* talvez tenha sido o seu maior erro. Interessante é notar que o próprio Todorov chega a anunciar a morte do fantástico a partir de Kafka.

“A literatura fantástica, ela mesma, que subverteu ao longo de todas as suas páginas, as categorizações lingüísticas, recebeu com isto um golpe fatal; mas dessa morte, desse suicídio nasceu uma nova literatura. Ora, não seria presunçoso demais afirmar que a literatura do século XX é, num certo sentido, mais literatura que qualquer outra”. (TODOROV, 1992: 117)

No entanto, por que dizer que o Absurdo desintegra o fantástico se o gênero fantástico, em todas as suas temáticas (principalmente a loucura, a possessão e as aparições) justifica-se pelo princípio da alogicidade? Acreditamos, com isso, que separar o fantástico dos gêneros que lhe são contíguos é atitude que muito auxilia em seu estudo, na observação de sua própria arte poética, mas fazer desta separação tabula rasa para falar de sua permanência, ou sobrevivência, no sistema literário seria cometer um erro imperdoável.

Mas, acompanhando a evolução natural das coisas, o dinamismo da arte e a discutível capacidade que o sistema literário tem de assimilar alquimias estéticas de toda natureza (o mítico, o místico, o sobrenatural, a violência urbana, a auto-ajuda...), a atitude mais coerente é pensar o fantástico de forma ampla, de maneira mais desarmada,

ou seja, com uma propensão a aceitá-lo dentro do texto literário e da própria literatura como um tipo de ocorrência, ou seja, algo que pode acontecer em um texto, dominando-o por inteiro ou simplesmente ajudando a compô-lo, confirmando as assertivas da professora Célia Magalhães (2003)¹²¹ que apresenta, modernamente, a personagem Macunaíma, de Mário de Andrade, do texto homônimo, como uma das criaturas mais fantásticas da literatura brasileira, ganhando o *status* de *trickster*¹²² e até mesmo de “monstro” em sua opinião.

¹²¹ MAGALHAES, Célia. *Os monstros e a questão racial na narrativa modernista brasileira*. Belo Horizonte, Ed. UFMG, 2003

¹²² No estudo da professora Célia Magalhães, o *trickster* corresponde à personagem a um tempo esperta e a um tempo ridícula, ou seja, um quase-pícaro, diferenciado da matriz espanhola pelo fato de possuir atributos ambíguos e metamórficos.

Conclusão

Depois de analisarmos as diversas definições do Fantástico propostas por grandes teóricos do referido gênero como Tzvetan Todorov, Louis Vax, Victor Bravo, Filipe Furtado e Irène Bessière, acabamos por estudar o conto, enquanto modalidade narrativa, para compreendermos um pouco do que poderia ser a expressão do conto fantástico em nosso estado.

Entendemos então que, desde suas origens, a narrativa fantástica vinha-se adaptando a regras preestabelecidas por seus autores comprovando a existência de um “modelo ideal” para o estabelecimento do fantástico em uma narrativa. Essa postura fez com que passássemos a imaginar uma conseqüente diversificação do fantástico a ponto de dividi-lo em Tradicional, Moderno e Contemporâneo.

Passando à análise da Literatura Cearense no que tange ao conto de tonalidade fantástica, encontramos a contribuição importantíssima de autores como José de Alencar, Juvenal Galeno, Araripe Júnior e Franklin Távora, anotados como precursores do conto em nosso estado.

Chegando à obra de Oliveira Paiva, encontramos uma variedade de contos, publicados no periódico *A Quinzena*, órgão divulgador do Clube Literário, e pudemos perceber que os referidos contos eram ricos o suficiente para a exemplificação de nossos estudos, principalmente o texto “O ar do vento, ave-Maria!” que, depois de nossa apreciação, à luz de todas as teorias sobre o Fantástico, passa a ser inscrito, de forma tradicional, como o marco do gênero fantástico em nossa literatura.

Compreendendo, porém, que o gênero fantástico, acaba sofrendo transformações ao longo dos tempos, passamos a perceber as diferenças entre textos tradicionais como “O ar do vento, ave-Maria!”, de Oliveira Paiva, textos considerados modernos como “As Gêmeas”, de José Alcides Pinto, e textos contemporâneos como “O presente de Mariana”, de Ricardo Kelmer, o que nos fez atinar com a demarcação necessária das narrativas fantásticas, em nosso estado, sendo estes últimos exemplos cabais da evolução das narrativas fantásticas ao longo dos tempos.

Como é perceptível, abordamos então em nossa pesquisa o *caráter evolutivo* do conto fantástico, mais particularmente na literatura cearense, a ponto de termos enormes diferenças entre o conto fantástico em sua fase embrionária, (Oliveira Paiva), e o conto fantástico contemporâneo.

Depois da demarcação do primeiro conto fantástico de nossa literatura e a demonstração de sua *evolução*, no seio do conto cearense, atinamos com uma semelhança bastante pródiga. Descobrimos que basicamente, a maioria dos contos de tonalidade fantástica de nossa literatura têm uma motivação popular, ou seja, nascem de alguma credence, alguma superstição emanada do povo e de seus variados ritos.

Acabamos por descobrir que, a exemplo do que acontecia na Idade Média, no Renascimento e no Romantismo, a *Cultura Popular* ainda é um dos melhores motivadores da “poética” fantástica, principalmente quando falamos em contos, textos sintéticos, propositadamente reduzidos e complexos enriquecendo a arte literária.

Vale ressaltar que ao concluirmos este trabalho, ao largo das teorias e divagações academicistas que se não confundem acabam por ampliar horizontes, fizemos questão de resgatar nossas próprias origens, pensando em experiências, conhecimentos adquiridos de duração discutível, como lapsos de memória, contrapostos a coisas que mesmo depois de tantos anos jamais perderemos: nossas heranças culturais, histórias contadas pelos mais velhos, superstições cristalizadas pela *praxis* cotidiana.

E para que tudo isso? Para que não pensemos no gênero fantástico como uma *certeza*, como algo a ser catalogado, canonizado e cristalizado, já que esse é o destino das práticas às quais estamos submetidos. Devemos pensar o Fantástico como entidade viva, como ser metamórfico capaz de insurgir-se contra o tempo, como o fez a escritura de Oliveira Paiva, de adequar-se ao tempo e a todas as suas mudanças, como o fazem os novos autores cearenses, reescrevendo o fantástico à sua maneira, usando-o quando necessário. Compreendemos o Fantástico, principalmente, como algo a ser constantemente estudado, como algo a ser definido, porque é tão *impreciso* e *ambíguo* que não se tem certeza de quase nada a seu respeito.

Mas é exatamente essa *ambigüidade*, geradora dessa *incerteza*, que lhe dá fascínio. Parece-nos que devem ser aplicados à teoria fantástica os mesmos preceitos que lhe regem na ficção. E se assim o for, até mesmo essa dissertação que seguramos agora, à meia luz de qualquer biblioteca, não passará, talvez, de um *manuscrito encontrado em Fortaleza*, do qual não se tem nem mesmo a certeza de que tenha de fato existido... porque as palavras, como os gritos dos espectros, são realmente indissolúveis. Mas as letras...tendem a se apagar...

Bibliografia

Referências

- AGUIAR, Cláudio. *Franklin Távora e seu Tempo*. São Paulo, Ateliê Editorial, 1997.
- AGUIAR E SILVA, Vítor M. de. *O sistema semiótico literário*. São Paulo, Nova Fronteira, 1998.
- ALMEIDA, José M. Gomes de. *A tradição regionalista no romance brasileiro*. Rio de Janeiro, Topbooks, 1999.
- ASSIS, Machado de. *Contos Esquecidos*. Org. R. Magalhães Júnior. RJ, Ediouro. 1985.
- ARARIPE JR., T. A. *Obra Crítica*. Rio de Janeiro, Casa de Rui Barbosa, V. I, 1958.
- AZEVEDO, Sânzio de. *Aspectos da Literatura Cearense*. Fortaleza, Edições UFC, 1982
- _____. *Literatura Cearense*. Fortaleza, ACL, 1976.
- _____. *Dez ensaios de literatura cearense*, Fortaleza, UFC, 1985.
- AZEVEDO, Alvares de. *Noite na Taverna*. São Paulo, Ed. Melhoramentos, 1997
- ARISTÓTELES, Horácio, Longino. *A Poética Clássica*. São Paulo, Cultrix, 1997.
- BADIOU, Alain. *Le concept de modèle*. Paris, F. Maspero, 1972.
- BAKHTIN, Mikail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*. Trad. De Yara Frateschi Vieira. São Paulo/Brasília: Hacitec, 1999.
- BARREIRA, Dolor. *História da Literatura Cearense*, 3^o Tomo, Fortaleza, Instituto do Ceará, 1954.
- BARBOSA, Osmar. *História da Literatura da Língua Portuguesa*. RJ, Tecnoprint, 1979.
- BARROSO, Juarez. *Mundinha Panchico*, São Paulo, Biblioteca Científica Life, 1969.
- BARROSO, Gustavo. *Praias e Várzeas & Alma sertaneja*. Rio de Janeiro, José Olímpio, 1979.
- BARTHES, Roland. *Mitologias*. 9^a edição, Rio de Janeiro, Bertrand Brasil, 1993.
- BARINE, A. *Poètes et nèvrosès*, 2. ed. Trad. Ricardo Zelarayan. Paris, Hachette, 1908.
- BESSIERE, Irène. *Le récit fantastique*. Paris, Larousse, 1974.
- BRAVO, Víctor. *Los Poderes de la Ficción*. Venezuela, Monte Avila Editores, 1985.
- BORGES, J. Luis. *Otras Inquisiciones*, Buenos Aires, 1952
- BRASIL, Assis. *O livro de ouro da Literatura Brasileira*. Rio de Janeiro, Ediouro, 1980.
- BRUGGER, Walter. *Dicionário de Filosofia*. São Paulo, E.P.V, 1997.
- CAMPOS, Moreira. *Obra Completa*, São Paulo, Maltese, 1996.
- CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano: artes de fazer*. Trad. de Ephraim Alves. Petrópolis, Ed. Vozes, 1994.

- CHENEY, Sheldon. *A World History of Art*. Trad. de Sérgio Milliet. São Paulo, Hidel. Vol. 2, 1995.
- COUTINHO, Afrânio. *Antologia Brasileira de Literatura*, Rio de Janeiro, EDLE, 1967.
 _____ . *Cultura Brasileira e Culturas Brasileiras*, São Paulo, 1968.
- CHIAMPI Irleamar . *O Realismo Maravilhoso*. São Paulo, Perspectiva, 1980
- COELHO, Nelly Novaes. *O Conto de Fadas*. 3ª edição, São Paulo, Ática, 1998.
- CORTAZAR, Júlio. *Bestiário*. Trad. Remy Corga Filho, 2ª ed. São Paulo, Ed. Edibolso, 1977.
- CUNHA, Euclides da. *Os Sertões*. Brasília, Universidade de Brasília, 27ª edição, 1963.
- FERNANDES, Francisco. *Dicionário Brasileiro Contemporâneo*. Porto Alegre, Editora Globo, 1999.
- FOUCAULT, Michel. *As Palavras e as Coisas*. São Paulo, Martins Fontes, 1981.
- FRYE, Northrop. *Anatomy of Criticism*. E. U. A Pinguin Books, 1990.
- FURTADO, Filipe. *A Construção do Fantástico na Narrativa*. Lisboa, Coleção Horizonte, Livros Horizonte, 1980.
- FREUD, Sigmund. *Essais de psychanalyse appliquée*, Paris, Gallimard, 1933.
- GALENO, Juvenal. *Lendas e Canções Populares*, Casa de Juvenal Galeno, Fortaleza, 1978.
 _____ . *Cenas Populares*, Fortaleza, Ed. Henriqueta Galeno, 1969.
- GOTLIB, Nádia Battella. *Teoria do Conto*. 9ª edição, Ática, São Paulo, 1999.
- JAUSS, H. R. *A estética da recepção: colocações gerais*, 1974.
- JACOBS, William. *The Monkey's Paw*. In. Kindlers Neves *Literatur Lexikon*. Alemanha, Edit. Walter Jens. Vol. 8, 1992.
- LIMA, Herman. *Variações sobre o conto*, Rio de Janeiro, MEC, 1952.
 _____ . *Tigipió*. Rio de Janeiro, José Olímpio, 1975.
- LOPES, Ana C. *Dicionário de Narratologia*. Portugal, Almedina, 2002.
- MAGALHAES, Célia. *Os monstros e a questão racial na narrativa modernista brasileira*. Belo Horizonte, Ed. UFMG, 2003.
- MAUGHAN W. S. *O Conto*. Tradução de: Juvenal Jacinto, Rio de Janeiro, In. *Ponto de Vista*, 1974.
- MAUPASSANT, Guy de. *Bola de sebo e outros contos*. Rio de Janeiro, Globo. Rio de Janeiro, 1987.

- MARTINS, Wilson. *Um realista mágico*. Pontos de Vista vol 8. São Paulo, Ed. T. A Queiroz, 1994.
- MARTINS, Floriano. *Fúrias do Oráculo*. Fortaleza, UFC, 1996.
- MARTINS, Fran. *Contos de Manipueira*. Fortaleza, UFC, 2^a ed. 1999.
- MIGUEL - PEREIRA, Lúcia . Prefácio a *D. Guidinha do Poço*. Rio de Janeiro, Ediouro, 1999.
- MOISÉS, Massaud. *História da Literatura Brasileira*, Cultrix, Edusp, São Paulo, 1995.
- MONTENEGRO, Braga. *Correio Retardado*. Estudos de Crítica Literária, Fortaleza, Imprensa Universitária do Ceará, 1966.
- _____. *Evolução e Natureza do conto cearense*, Prefácio de “Uma Antologia do Conto Cearense”. Fortaleza, Imprensa Universitária do Ceará, 1965.
- MONTELLO, Josué. *O conto brasileiro: de Machado de Assis a Monteiro Lobato*. Rio de Janeiro, Tecnoprint Editora, 1967.
- NEVES, João Alves das. *Mestres do Conto Brasileiro*. Lisboa, Editorial Verbo, 1972.
- PAES, José Paulo, MOISÉS, Massaud. *Pequeno Dicionário de Literatura Brasileira, biográfico, crítico e bibliográfico*, São Paulo, Cultrix, 1975.
- PAIVA, Oliveira. *Contos*, Fortaleza, Academia Cearense de Letras, 1976.
- _____. *D. Guidinha do Poço*. Ediouro. Rio de Janeiro, 1999.
- PENZOLDT, Peter. *Apud TODOROV Tzvetan. Introdução à Literatura Fantástica* , 1992.
- PINTO, Rolando Morel. *Experiência e Ficção de Oliveira Paiva*. São Paulo, Instituto de Estudos Brasileiros, USP, 1967.
- _____. “Um conto de Oliveira Paiva”, *Aspectos*, Fortaleza, 1977.
- PROPP, Wladimir. *Morfologia do Conto*. Lisboa, Coleção Veja Universidade, 4^a edição, 2000.
- KAFKA, Franz. *A Metamorfose*. Trad. Brenno Silveira, 6^a edição. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1993.
- KELMER, Ricardo. *Guia prático de sobrevivência para o final dos tempos*, Londrina, Ed. Universalista, 1997.
- RODRIGUES, Selma Calazans. *O Fantástico*, São Paulo, Ed. Ática, 1988.
- RUBIÃO, Murilo. *O Pirotécnico Zacarias*, São Paulo, Ed. Ática, 1995.
- SALGUEIRO, Pedro Rodrigues. *O peso do morto (contos)*, São Paulo, Editora Giordano, 1995.

- SAMPAIO, Aila. *“Tradição e mod. nos contos fantástico de Lygia F. Telles”*, Dissertação de Mestrado, UFC, 1996.
- SCHWARTZ, Jorge. *Murilo Rubião: A poética do Uroboro*. São Paulo, Editora Ática, 1981.
- STALLONI, Ives. *Os Gêneros Literários*. Tradução: Flávia Nascimento. RJ, Difel, 2001.
- STAM, Robert. *Bakhtin, da Teoria Literária à Cultura de Massa*. Trad. Heloisa Jahn, São Paulo, Ed. Ática, 1992.
- STEN, Edla Van. *Viver & Aprender*. Ática, 2^o vol. Porto Alegre, 1982.
- TAVARES, Bráulio. *Páginas de Sombra: contos fantásticos brasileiros*. Rio de Janeiro, Casa da Palavra, 2003.
- TÁVORA, Franklin. *O Cabeleira*. Rio de Janeiro, Ed. José Olímpio, 1988.
- TELLES, Lygia Fagundes. *Mistérios*. 7^a ed. São Paulo, Nova Fronteira, 1981.
- Teoria da Literatura: Formalistas Russos*. Tradução de: Ana M. Ribeiro. 4^a edição, Porto Alegre, Globo, 1978.
- TEÓFILO, Rodolfo. *A Fome e Violação*. Rio de Janeiro, José Olímpio, 1979
- TINHORÃO, José Ramos. *Vida Tempo e Obra de Manuel de Oliveira Paiva*. Fortaleza, Secretaria de Cultura e Desporto, 1986.
- TODOROV, Tzvetan. *Introdução à Literatura Fantástica*. Coleção Debates, São Paulo, Editora Perspectiva, 1992.
- _____ *As Estruturas Narrativas*. São Paulo, Perspectiva, 1980.
- _____ *Estruturalismo e Poética*. Trad. de José Paulo Paes. São Paulo, Cultrix, 1970.
- VAX, Louis. *A Arte e a Literatura Fantásticas*. Coleção Arte e Filosofia. Lisboa, Editora Arcádia, 1972.
- ZILBERMAN, Regina. *Estética da Recepção e a história da literatura*. São Paulo: Ática, 1989.

Antologias:

- Os melhores contos de J. J. Veiga*. Org. J. Aderaldo Castelo, 2^a edição, São Paulo, Global, 1989/1994.
- O talento cearense em contos*. Org. Joyce Cavalcante, São Paulo, Maltese, Coleção Capital da Cultura, 1996.

Queda de braço: uma antologia do conto marginal. Glauco. Mattoso, CAM, Rio de Janeiro/Fortaleza, 1977.

Histórias Fantásticas. Para Gostar de ler. V. 21. São Paulo, Editora Ática, 1996.

Antologia do Conto Cearense. Fortaleza, Academia Cearense de Letras, 1990.

Seleção de contos brasileiros. Rio de Janeiro, Tecnoprint Editora, 1940.

Almanaque de Contos Cearenses. Org. Elisângela Matos *et alii*, Fortaleza, Ed. Bagaço, 1997.

Seleção de contos do Norte. Org. R. Magalhães Jr. Rio de Janeiro, Tecnoprint, 1968.

Minidicionário Rideel: Francês – Português – Francês. São Paulo, Rideel, 2000.

Suplementos

Análise Estrutural da Narrativa. Communications Ed. Vozes, trad. Maria Zélia Barbosa, Rio de Janeiro, 1976.

Percurso das Letras. Revista do Mestrado em Letras da UFC no. 1, Ed. UFC, Fortaleza, 1996.

Revista de Letras, Ed. UFC, no. 1/8, vol 15, SIN: 25 anos. Fortaleza, 1990.

Revista de Letras, Ed. UFC, no. 1 / 2, vol 16, Fortaleza, 1994.

LANDIM, Teoberto Mourão. *O real, o imaginário e o outro lado,* In: Vestletras, Fortaleza, Fundação Demócrito Rocha, 1996.

SAMPAIO, Aíla M. L. *Tradição e modernidade nos contos de Lygia F. Teles* In. Vestletras. Fortaleza, Fundação Demócrito Rocha, 1996.