

DOI: <http://dx.doi.org/10.18226/19844921.v.15.n.35.06>

Crenças, lendas e mitos das águas: o espaço e o fantástico em “O rio”, de Natércia Campos de Saboya

Beliefs, legends and myths of the waters: space and the fantastic in “O rio”, by Natércia Campos de Saboya

Ivson Bruno da Silva*

Resumo: Este artigo objetiva analisar o conto “O rio”, presente no livro *Iluminuras* (1988), de Natércia Campos de Saboya, à luz do espaço e do fantástico. A partir de condicionantes teóricos que oportunizam reflexões acerca da espacialidade e da fantasticidade em literatura, foi possível traçar bases analíticas que apontam para os alcances e os limites interpretativos dessas categorias na narrativa da escritora cearense. Em seu texto literário, o *modus operandi* do rio é conduzido por forças misteriosas, folclóricas e míticas, que sinalizam aspectos do contexto social, resgatando valores culturais e identitários de indivíduos textuais e sociais. Consolida-se, sobretudo, uma composição ficcional marcada pela cultura e pela fé dos indivíduos naquilo que não se consegue explicar pelas leis da razão e desvela valores imaginativos.

Palavras-chave: Espaço. Fantástico. Natércia Campos de Saboya.

Abstract: This article aims to analyze the short story “O rio”, present in the book *Iluminuras* (1988), by Natércia Campos de Saboya, in the light of space and the fantastic. Based on theoretical conditions that provide opportunities for reflections on spatiality and fantasticality in literature, it was possible to outline analytical bases that point to the scope and interpretative limits of these categories in the narrative of the writer from Ceará. In her literary text, the river's *modus operandi* is driven by mysterious, folkloric and mythical forces, which point to aspects of the social context, rescuing cultural and identity values of textual and social individuals. Above all, a fictional composition is consolidated, marked by the culture and faith of individuals in what cannot be explained by the laws of reason and reveals imaginative values.

Keywords: Space. Fantastic. Natércia Campos de Saboya.

Introdução

“Para meu filho Zé, cuja sombra foi levada no redemoinho enfeitado de um rio e hoje vive encantada em mim” (SABOYA, 1988, p. 7, grifo da autora). É com essa dedicatória que Natércia Campos de Saboya inicia seu primeiro conto do livro *Iluminuras* (1988). Na

* Universidade Federal da Paraíba (UFPB).

mesma medida, compreendem-se esses tons memorialista, sentimental e mágico, consagrado ao filho, enquanto caminha-se pela sua obra: sempre enriquecida pela nuance de um mistério e uma magia que se projetam em afetividades, lembranças e segredos de cada indivíduo. Sua contística é guiada por narrativas que exploram a capacidade de se imaginarem criaturas fantásticas, maravilhosas, folclóricas e míticas, relacionando-se aos aspectos identitários de povos, de gente que tem um olhar para o real guiado pela fé e pela fantasia.

É também com essa sensibilidade de percepção que este artigo expõe seu principal objetivo: analisar o conto “O rio”, presente no livro *Iluminuras*, da escritora cearense, à luz do espaço e do fantástico. Esse trajeto analítico iniciar-se-á a partir de apontamentos teóricos de alguns intelectuais que se dedicaram aos estudos da espacialidade e da fantasticidade ficcionais, com vista a compreender os alcances e os limites que essas categorias possuem na Teoria da Literatura. Posteriormente, buscando sedimentar traços biográficos e bibliográficos, será destacada a importância de Natércia Campos de Saboya para a ficção fantástica de autoria feminina produzida no Brasil. Finalmente, a análise do conto confirmará a potência ficcional da escritora, que passa por várias experiências literárias, do espaço, do fantástico e de outras categorias narrativas, até requisitar aspectos socioculturais vinculados à vida.

Como comenta, na orelha da obra, o escritor Hélio Pólvora (1988), “nos símbolos de uma imagística sedutora, as histórias curtas de *Iluminuras* são vinhetas apostas ao Livro da Vida”. Logo, são narrativas que, embora se situem no âmbito do fantástico, do maravilhoso ou de outras vertentes, nutrem-se de fontes essenciais: a sabedoria, as experiências e as singularidades humanas. E é marcada por essa especificidade que a autora cearense se consagra como uma das mais expressivas ficcionistas da fantasticidade brasileira.

Apontamentos teóricos: o espaço e o fantástico em literatura

“O espaço é um afeto de um ser como um ser. Nenhum ser existe ou pode existir se não estiver relacionado ao espaço de alguma forma. [...] pois se qualquer ser é posto, o espaço é posto”² (NEWTON, 2004,

² Do original: “Space is an affection of a being just as a being. No being exists or can exist which is not related to space in some way. [...] for if any being whatsoever is posited, space is posited”.

p. 25, tradução nossa). Essa remissão à afirmação de Isaac Newton é sinalizadora da importância do espaço nas existências: para cada ser ou matéria presente nos universos há, por extensão, uma espacialidade; isto é, o espaço é onipresente e liga-se a diversas entidades. No campo da literatura, o espaço enseja inúmeras representações, delimitações, tipificações e teorizações, de modo a assumir um estatuto exploratório na narrativa que o coloca em um lugar de importância e destaque, ainda que por muito tempo, nos estudos literários, sua investigação tenha ficado em segundo plano.

O crítico brasileiro Luis Alberto Brandão, no livro *Teorias do espaço literário*, advoga que, em correntes teóricas de desígnio imanentista da metade do século XX, como o Formalismo Russo, o *new criticism* norte-americano, a fenomenologia e a estilística, a espacialidade não obteve interesse analítico pelos estudiosos. O motivo disso é que o espaço era percebido como uma categoria empírica, ou seja, derivado de uma representação direta do mundo social, isto é, com vínculos fora da diegese. Para os intelectuais da literatura dessas referidas correntes, de forte apego à linguística e às vanguardas modernistas, a linguagem era o foco no debate teórico, em uma tendência de leitura da coerência interna da narrativa (BRANDÃO, 2017, p. 22-25).

Após esse cenário estruturalista, os debates desconstrutivistas, como os oportunizados por Jacques Derrida, conduziram a espacialidade para uma perspectiva relacional, questionando, inclusive, o lugar secundário que ocupava. Só que é com a ascendência intelectual dos Estudos Culturais, os quais emergiram em desacordo às ideias estruturalistas, que o espaço vai projetando sua visibilidade. Com uma investida interdisciplinar e uma abordagem culturalista da noção de literatura, esse movimento, com origem na década de 1960 na Inglaterra e tributário do marxismo, politiza as questões espaciais sob moldes identitários, dando uma conotação sociocultural ao espaço. Finalmente, é nas cadeias argumentativas da Teoria da Recepção que o espaço passa a ser “concebido segundo um sistema, simultaneamente cultural e formal, de ‘horizontes de expectativas’, o qual define a variabilidade histórica dos significados espaciais” (BRANDÃO, 2017, p. 32).

O relevo desse breve percurso na história da Teoria da Literatura reside na evolução e no estatuto que o espaço ocupou nas tendências que moldaram juízos de valor, propriedades e fundamentos críticos,

filosóficos e metodológicos ante o objeto literário. Ao contemplar ou sinalizar os efeitos do contexto social no texto literário, as duas últimas correntes teóricas aqui mencionadas reconheceram o quanto a espacialidade tem, além de sua eficácia ressoada na diegese, traços histórico-culturais que ganham sentido estético. Com isso, o espaço foi ganhando percepções teóricas e tipológicas que reiteraram sua relevância analítica, como as proposições de Osman Lins, em *Lima Barreto e o Espaço Romanesco* (1976).

Neste livro, Lins (1976) faz uma leitura crítica sobre a vida e as obras do escritor Lima Barreto, em especial o romance *Vida e morte de M. J. Gonzaga de Sá*, centrando-se na espacialidade literária. De acordo com o autor pernambucano, “tudo na ficção sugere a existência do espaço – e mesmo a reflexão, oriunda de uma presença sem nome, evoca o espaço onde a proferem e exige um mundo no qual cobra sentido” (LINS, 1976, p. 69). Ligando-se diretamente à personagem, que também tem conotação espacial, o espaço pode enquadrá-la ou ser absorvido ou acrescentado por ela, sendo viável um horizonte textual indicativo de existências entre o mundo da narrativa e a experiência humana. Assim, podem-se registrar espacialmente aspectos mais físicos, como mobílias de uma casa, ou aspectos da sociedade que expressam hábitos, costumes e estilos de vida humanos.

Ao passo que se aludem a espacialidades sociais, estas não se confundem com a atmosfera, que é um componente de caráter abstrato (atmosfera angustiante, de alegria, de violência etc.) envolto às personagens. Com vistas a outras diferenciações, o espaço também se distingue da ambientação: esta, assimilada como um conjunto de processos conhecidos ou possíveis, designado a provocar literariamente a noção de um determinado ambiente, mais ainda como um processo inerente à arte, objetivando um resultado de natureza essencialmente ficcional; aquele, condicionado à manifestação das experiências no mundo. Diante de tantas possibilidades de distinguir o espaço, não se pode perder de vista suas variadas funções, como seu caráter caracterizador, delineando-se de modo a expressar o modo de ser da personagem, influenciando-a ou situando-a, ou determinando a ação narrativa, entre outras (LINS, 1976).

A contribuição de Lins para os estudos teóricos do espaço literário, sem o propósito de esgotar a discussão e constituindo-se como uma ilustração de possibilidades, primou por uma centralidade:

a experiência ficcional é atravessada pela espacialidade e suas variadas funcionalidades vinculadas a todas as entidades narrativas. É possível isolar um elemento textual e estudá-lo, compreendendo seus alcances e limites interpretativos, como ocorre na análise do espaço, porém seus fios sempre estarão entrecruzados às outras categorias (narrador, personagem, tempo e enredo). Cada texto vai ilustrando, com diversas significações, materializações e representações, como a espacialidade impacta ou não na dinâmica interna da narrativa e, em grande medida, tem sua natureza espacial incidindo nas convenções e experiências vivenciadas pelos “seres de papel” e pelo leitor.

As cadeias argumentativas investidas pelos teóricos cultivam as formas de expressão do espaço em narrativas com forte representação da realidade física e social. No entanto, atualmente, ainda se requerem outros estudos críticos que apontem uma leitura da espacialidade em textos da Literatura Fantástica, na busca por respostas para algumas perguntas, por exemplo: como o espaço pode influenciar na dinâmica interna da narrativa fantástica? Há uma especificidade em relação a sua caracterização e função quando comparado a outros textos não fantásticos? Como se configuram espaço e ambientação ante o insólito ficcional? Certamente, este artigo não tem o propósito de resolver essas questões, mas as aponta como hiatos a serem percorridos nos estudos teóricos do espaço.

Uma alusão a essas premissas é apontada por Ozíris Borges Filho, ao dividir o espaço na obra literária em três tipificações: 1) espaços realistas, que se assemelham à realidade cotidiana da vida social; 2) espaços imaginativos, que não existem no mundo real e são lugares inventados, porém semelhantes ao horizonte real do leitor; e 3) espaços fantasistas, cujas representações não possuem analogia com a realidade e que não seguem as regras do mundo natural, sendo detentores de regras próprias, comum em textos fantásticos, no conto maravilhoso e na ficção científica (BORGES FILHO, 2008). Portanto, ainda que o pesquisador brasileiro não aprofunde essa última classificação, ela designa uma delimitação especial para espaços ficcionais amalgamados pela fantasticidade.

Ao passo que o espaço ganhou abertura investigativa nos estudos literários, o fantástico também recebeu contribuições teóricas ao longo do tempo, principalmente a partir da segunda metade do século XX. Houve discussões precursoras, como as de Charles Nodier, H.

P. Lovecraft, Guy de Maupassant e Sigmund Freud, entre outros intelectuais, no entanto, neste artigo, os pressupostos de Tzvetan Todorov, no livro *Introdução à literatura fantástica* (1975), iluminarão esses primeiros passos na compreensão do tema, por ser um estudo que inaugura sistemática e estruturalmente o fantástico, na perspectiva de gênero, isto é, baseada em uma representação da obra literária.

Cumprindo o fito de aludir as ideias sobre o fantástico literário de Pierre-Georges Castex, Louis Vax e Roger Caillois, além de mencionar outros textos literários, a exemplo de *O Diabo apaixonado*, de Jacques Cazotte, para delinear suas conceituações, o crítico búlgaro define o gênero da seguinte forma: na presença de um ser ou um acontecimento sobrenaturais, personagem e leitor implícito vivenciam o efeito da vacilação, ambos ficando na dúvida se é verdade ou ilusão o fato impossível de ser assimilado às leis do mundo familiar. É nesse aspecto de ambiguidade que reside o coração do fantástico: “ocupa o tempo desta incerteza” (TODOROV, 1975, p. 31).

Se um requisito indispensável para a permanência do fantástico literário é a hesitação, o que pode ameaçar sua existência na narrativa? Para Todorov (1975), são dois gêneros vizinhos: o estranho e o maravilhoso. Quando personagem e leitor implícito admitem ou naturalizam os acontecimentos inexplicáveis, desaparece o fantástico e dá-se lugar ao maravilhoso. Porém, quando há a simplificação do sobrenatural a explicações racionais, esclarecendo a entidade insólita, caminha-se nas trilhas do estranho. Portanto, é da natureza da dúvida que reluz a fantasticidade, cuja validação não permite admissões e resoluções, e a única probabilidade reside na falta de certezas. Além disso, no campo de elos que condicionam ao perigo da finitude do gênero, também resplandecem outros dois aspectos ameaçadores: a alegoria, pelo seu caráter de múltiplos sentidos, e a poesia, por causa do seu jogo semântico (TODOROV, 1975).

A importância de destacar essas assertivas de Todorov, e não outras que ele aborda em seu livro, justifica-se pelo caráter conceitual e definidor do fantástico em literatura, principalmente ao instituir o relevo da hesitação na narrativa. Sem julgar qualquer limitação metodológica, o estudo todoroviano transformou-se em um guia condutor de outras tantas formas de perceber teoricamente o fantástico em textos literários. Nessa trilha seguiu com outras proposições a pesquisadora francesa Irène Bessièrre, no ensaio *O relato fantástico: forma*

mista do caso e da adivinha (2009, p. 2), que direcionou suas ideias percebendo o fantástico como uma lógica narrativa:

O relato fantástico provoca a incerteza ao exame intelectual, pois coloca em ação dados contraditórios, reunidos segundo uma coerência e uma complementaridade próprias. Ele não define uma qualidade atual de objetos ou de seres existentes, nem constitui uma categoria ou um gênero literário, mas supõe uma lógica narrativa que é tanto formal quanto temática e que, surpreendente ou arbitraria para o leitor, reflete, sob o jogo aparente da invenção pura, as metamorfoses culturais da razão e do imaginário coletivo. [...] O fantástico não é senão um dos métodos da imaginação, cuja fenomenologia semântica se relaciona tanto com a mitografia quanto com o religioso e a psicologia normal e patológica, e que, a partir disso, não se distingue daquelas manifestações aberrantes do imaginário ou de suas expressões codificadas na tradição popular.

Com certa via oposta a Todorov, Bessière considera o fantástico como uma lógica, de modo que seus procedimentos narrativos levam a uma coerência interna. O relato possui uma razão paradoxal que conduz para fraturas das convenções coletivas: “o fantástico, no relato, nasce do diálogo do sujeito com suas próprias crenças e suas inconseqüências” (BESSIÈRE, 2009, p. 4). Nessa leitura, existem motivações da exterioridade que definem os domínios do natural e do sobrenatural ficcional, em um jogo de verossimilhança que explora as problemáticas das contradições do real ante o inadmissível: “a ficção fantástica fabrica assim outro mundo por meio de palavras, pensamentos e realidade, que são deste mundo” (BESSIÈRE, 2009, p. 3).

Oriundo do conto maravilhoso, o fantástico questiona as leis do real, expõe a ambiguidade, subverte aspectos da realidade ficcional e instaura diversas verossimilhanças que culminam em antinomias, como normal/anormal, razão/desrazão, natural/sobrenatural etc. Tendo como base as formas simples de Jolles, Bessière situa o fantástico entre a forma mista do caso e da adivinha, estabelecendo a decisão do indivíduo diante do incompreensível aos olhos da razão, posto ante um enigma impossível de resolução: no caminho de uma dualidade, “o caso existe só por causa da incapacidade do herói de resolver a adivinha” (BESSIÈRE, 2009, p. 14). Essas considerações bessièreanas reforçam a irresolução do fantástico e sua natureza antinômica, apontando para seu enraizamento cultural, isto é, encontrando similitudes entre os jogos da invenção e do imaginário coletivo.

Na esteira do que até aqui ficou evidenciado, vê-se uma especificidade levantada por Bessièrre: do fantástico em literatura emergem expressões da exterioridade. Essa vinculação do texto fantástico com o contexto social ganhou importância teórica com David Roas, no livro *A ameaça do fantástico* (2014). Em objeção a Todorov, o crítico espanhol considera que a vacilação não pode ser o único efeito definidor do fantástico em narrativas, porque é um aspecto que não comparece em todos os textos. Para ele, a maior característica do gênero é a transgressão da concepção de real: é necessário relacionar o universo ficcional com o contexto sociocultural, para que se revele o quanto aquele mundo literário crível pode subverter as perspectivas de normalidade da exterioridade e, assim, deturpar ideias acerca da realidade (ROAS, 2014).

O leitor, portanto, é requisitado diretamente nessa leitura, visto que “o objetivo fundamental de toda narrativa fantástica é questionar a possibilidade de um rompimento da realidade empírica” (ROAS, 2014, p. 53). Essa ruptura produz uma incerteza do real que é estabelecido culturalmente, problematizando o sólido das coordenadas ficcionais e sociais. E se uma prerrogativa da fantasticidade é irromper com os códigos do mundo representado, outro efeito fundamental ligado a isso é o medo. Essa categoria é tipificada por Roas (2014, p. 151-157) de duas maneiras:

- 1) o medo físico ou emocional, vinculado à ameaça física e à morte, que é um produto no nível das ações, como o medo de um vampiro porque ele mata, e;
- 2) o medo metafísico ou intelectual, específico da narrativa fantástica, pois envolve o leitor, com o objetivo de intensificar a desestabilização das visões de realidade.

Na proposição de Roas, há a necessidade de vincular a literatura à sociedade, em um jogo dialético entre as manifestações do fantástico na ficção e as expressões das crenças, descrenças, verdades e ilusões dos seres sociais. Logo, é uma condição de validação da fantasticidade literária: o nexa com o meio externo, que produz efeitos nos indivíduos. Isso se assemelha à própria constatação de Antonio Candido (2000, p. 20) sobre a natureza da obra de arte: “um sistema simbólico de comunicação inter-humana”. De fato, na medida em que se reflete sobre o caráter dicotômico que define essa percepção do fantástico, mantém-no ligado às suas raízes primitivas e históricas,

como menciona Lois Vax (1974, p. 9-10), em *A arte e a literatura fantásticas*:

O arrepio que as narrativas fantásticas, a literatura de imaginação científica, os quadros surrealistas provocam no leitor moderno, já o povo o conhecia graças às lendas que se transmitiam de geração em geração. As histórias de almas do outro mundo, de lobisomens, de vampiros e de maus olhados, causaram outrora a angústia e as delícias dos aldeões reunidos à volta do lume. São na verdade os mesmos temas que aparecem nas narrativas tradicionais e nos contos modernos.

Recuperar esse excerto de Vax, deslocado temporalmente nessa sequência de teóricos ilustrada, justifica-se por sua alusão a um aspecto da exterioridade textual: as expressões culturais e imaginárias das civilizações, de tradição oral, que passam de geração em geração e se ligam à narrativa fantástica, como as lendas, as credences populares, os mitos tradicionais etc. São manifestações da sociedade pautadas no *ethos* de um mundo com leis ocultas, forças secretas, símbolos religiosos e saberes antigos, sagrados e misteriosos que exploram o imaginário humano. Essa prática de fabular a realidade é antiga, antes mesmo de o homem criar mundos fantásticos na literatura oralizavam-se histórias reveladoras da memória dos povos, dos seus costumes e mentalidades, das suas crenças e motivações sobrenaturais. Ao passo que Roas (2014) requisita o leitor e o contexto sociocultural como aspectos necessários para a transgressão da realidade e, conseqüentemente, validação do fantástico, sua teoria traça caminhos que viabilizam, em estudos literários, diálogos entre as marcas do imaginário popular, das credences, das superstições e dos mitos da sociedade com o texto ficcional.

Portanto, as implicações vertidas nesse percurso teórico, que visou situar algumas das principais leituras críticas acerca do espaço e do fantástico em literatura, partiram de perspectivas mais estruturais e se projetaram em visões de admissão dessas duas categorias atreladas ao leitor, ao contexto sociocultural ou à relação simbiótica com a vida. Com isso, realça-se que as reflexões recuperadas neste artigo buscaram entrever as bases sob as quais jaz o conto “O rio”, presente na obra *Iluminuras*, de Natércia Campos de Saboya. Compulsa-se que a narrativa é instituída de instrumentos da exterioridade facultados pelos recursos da linguagem do fantástico e das configurações espa-

ciais, que carregam um valor estético revelador de crenças lendárias e míticas que demarcam eixos identitários e culturais dos indivíduos.

Natércia Campos de Saboya: espaço para a literatura fantástica de autoria feminina

A partir da segunda metade do século XX, o reconhecimento da literatura de autoria feminina, oportunizado pela crítica e consciência feminista, por discussões de gênero e acerca do espaço da mulher na sociedade e nas artes, transformou ideias hegemônicas e tradições de prerrogativas masculinas. Nessa conjuntura, instaurou-se no mundo das letras a necessidade em recuperar e demarcar a escrita produzida por mulheres, que foi por muito tempo apagada, silenciada ou eclipsada. No que tange ao campo do insólito ficcional, que também tem forte tradição de produções masculinas, torna-se cada vez mais fundamental sublinhar escritoras que versam em suas ficções acerca dos mundos fantásticos. Em muitas obras de autoras brasileiras, como Lygia Fagundes Telles, Clarice Lispector e Augusta Faro, é possível amadurecer investigações teórico-críticas nessa área. No entanto, convém destacar a contribuição de Natércia Campos de Saboya (1938-2004) para a ficção fantástica de autoria feminina produzida no Brasil.

Nascida em Fortaleza, no Ceará, em 1938, filha do contista brasileiro Moreira Campos e de Maria José Alcides Campos, a escritora cearense inicia sua vida literária na década de 1980, com a publicação de narrativas no suplemento literário do jornal fortalezense *O Povo*. O conto “A casa” marca seu início de carreira literária, abrindo alas para posteriores publicações: *Iluminuras* (contos), de 1988; *Por terra de Camões e Cervantes* (relato de viagem a Portugal e Espanha), de 1998; *A noite das fogueiras* (romance), de 1998; *A Casa* (romance), de 1999; e, sua última obra, *Caminho das Águas* (relato de viagem pelo rio Amazonas), de 2001. A potência de sua escrita ficcional, com predileção para a prosa, é ratificada nos prêmios que recebeu ao longo do tempo, como o Prêmio Osmundo Pontes, e em sua posse na cadeira nº 6 da Academia Cearense de Letras, em 2002. Dois anos depois, ela falece, aos 65 anos de idade.

Entre os temas presentes em suas narrativas, o fantástico, o maravilhoso e as crenças e tradições populares se destacam, reveladores de sua principal influência literária: Luís da Câmara Cascudo. O escritor João Soares Neto (2006, p. 281), reunindo trechos inéditos

de falas de Saboya, informa o que ela revela a respeito do folclorista brasileiro:

Assim como um tear a unir fios, foi esse entrelaçar com um mestre escritor, sociólogo e folclorista mundialmente conhecido e respeitado – que me fez reviver em busca de raízes.

Através de seus livros, aprofundei-me nos costumes, tradições populares, fábulas, cantigas, acalantos, assombros, jogos, danças de roda (a milenar ciranda), artesanatos, superstições de antigas culturas que nos precederam e as que nos colonizaram. [...]

Meu imaginário é um mundo tão presente como o mundo real, do dia-a-dia. Semelha-se às plantas aquáticas que flutuam nos rios, sem raízes, levadas pelo vento... Mas, no entanto, são seguras e perenes na sua trajetória como se estivessem presas na própria água.

Certamente, Natércia Campos bebeu da fonte cascudiana, cuja influência a fez produzir textos literários que delineiam um cotidiano ficcional explorador da forma como os indivíduos se percebem e veem o mundo, permeado, em grande medida, pelas trilhas do fantástico, com superstições, lendas e mitos. Em suas ficções, há uma linguagem carregada de sensibilidade em torno de reminiscências e circunstâncias do dia a dia, tendo as tradições e crenças populares bem como os eventos insólitos e os mitos folclóricos como reforço da magia que são os densos mistérios da imaginação. De acordo com a pesquisadora brasileira Margarida Pontes Timbó (2011, p. 59-60):

Podemos dizer que as histórias escritas por Natércia Campos não surgiram da mera fantasia, há sempre uma tentativa de reinvenção, um trabalho de leitura e pesquisa, de consulta e anotações, de reescrita e inúmeras correções. Pelo contato com os rascunhos, os manuscritos e as pesquisas realizadas pela escritora, percebemos o quanto ela aproveitou de material cultural, as histórias e lendas do folclore nordestino, ora recriando, ora adaptando por meio de sua imaginação.

Tem-se, portanto, uma escritora que possui nos ingredientes de sua estética as pesquisas nas fontes culturais e no imaginário humano. Seu apego ao universo da fantasticidade, em diversas vertentes, sendo o âmago de suas narrativas, torna-a uma das mais importantes escritoras da ficção fantástica produzida no Brasil. Infelizmente, as escassas críticas e pesquisas a respeito de suas obras decorrem de diversos possíveis fatores, como a própria vagareza da discussão crítica brasileira sobre o fantástico em literaturas nacionais, principalmente nos

fins do século XX, e os caminhos que a historiografia literária traçou, com foco em autorias masculinas. Isso, de certo modo, na atualidade, vem sendo modificado pelos novos olhares acerca da importância da escrita de mulheres.

Como uma janela aberta para iluminar a literatura fantástica de autoria feminina, o livro *Iluminuras* (1988), de Natércia Campos, sedimenta algumas permanências, fronteiras, bem como alcances e limites da fantasticidade ficcional. A obra, dedicada a Câmara Cascudo, possui 15 contos, nos quais ecoam as crenças dos indivíduos, sob prismas folclóricos, míticos, religiosos e imaginativos, a exemplo dos contos “Penitentes”, que traz a figura do Papa-figo, tão conhecido no imaginário brasileiro; “O pagão”, vinculando a narrativa à religiosidade popular das rezadeiras; ou “Iluminuras”, com conjuntura e ritualismo cristãos. Na orelha da obra, Hélio Pólvora (1988) destaca:

Iluminuras se situa na fímbria do fantástico e do maravilhoso. Constitui decerto uma reação salutar ao conto factual que predominou na década de 70 e que ainda tem cultores. E também ao conto irmão da crônica, encolhido e enfezado, que muito se pratica hoje sem compromisso maior com o ficcionismo.

Mas, no caso de Natércia Campos de Saboya, a repulsa ao factual não quer dizer alheamento. Significa apenas a escrita artística.

Nesse trecho, o escritor baiano se refere a um momento em que o conto cumpria seu papel na tendência de um “realismo social”, isto é, representando na ficção os problemas sociais e seculares do Brasil, afinal, nos anos 70, o país vivenciou as arbitrariedades do regime militar. Foi um período do “boom” da contística brasileira, rendendo obras de vigor político sem perder sua essência estética. No entanto, já na década de 1980, o livro *Iluminuras*, de Natércia Campos, tende a seguir um rumo literário diferente e importante para as criações ficcionais de autoria feminina: os universos do fantástico e do maravilhoso. O aprofundamento nessa constatação leva à experimentação estética de tradições culturais caras ao mundo tecnológico e globalizado da atualidade, ou ao resgate e à remissão a valores culturais identitários dos indivíduos na sociedade.

Coexistindo nas camadas do discurso da fantasticidade, que dão estrutura à forma e ao conteúdo do livro de Natércia Campos, repousa o conto “O rio”, *corpus* de análise deste artigo, cujos focos investigativos são o espaço e o fantástico. Ergue-se uma leitura transversal,

em liame com outras categorias narrativas, como personagens, narradores, ação, enredo e tempo, e com a possibilidade de requisitar aspectos do contexto sociocultural. Consolida-se, sobretudo, a ideia que singulariza a estética da autora cearense, obtendo-se a mediação da teoria: sua incidência de relações entre o texto literário e a sociedade; ou, usando a linguagem cascudiana, com a ficção correndo em “águas paralelas, solitárias e poderosas, da memória e da imaginação popular” (CASCUDO, 2014, p. 5).

O rio: um espaço com seus segredos, encantamentos e perigos à espreita

O conto “O rio”, presente em *Iluminuras*, de Natércia Campos, tem *ab initio* a apresentação das águas fluviais do principal espaço narrativo:

O rio nascia num brejo no alto da serra e atravessava planaltos, vales, terrenos límpidos, chapadões e imensas corredeiras. Os irmãos gêmeos sabiam disso pelo velho índio que os ensinara a pescar, a mergulhar das altas pedras e a nadar contra a correnteza, iguais aos peixes na época da desova. As desembocadas das lagoas e rios pequenos, eles as conheciam, mas quando estas águas se despejavam naquele rio imenso, não sabiam onde se findavam as correntes. O velho dissera que elas iam-se acabar num mundaréu de águas salgadas e verdes. [...] Conheciam, através do velho, o rio com seus segredos, encantamentos e os perigos à espreita como o semidouro oculto levando para dentro do seu bojo coisas e animais. Após as corredeiras, o rio alargava-se e as águas ali quietas, naquela ponta de terra, faziam um refluxo, sem correnteza. Naquelas águas remansadas eles gostavam de boiar (SABOYA, 1988, p. 31-32).

Antevendo uma caracterização, vê-se que rio é apresentado pelo narrador – onisciente neutro³ – a partir da demarcação da espacialização que remete à sua nascente. Com uma linguagem resgatando seu paisagismo natural, faz-se alusão ao seu percurso, que se projeta para um macroespaço: o mar. Nesse sentido, observa-se o alcance estético na representação desse trajeto, cumprindo o fito de fazer um roteiro

³ Ao qualificar como “narrador onisciente neutro”, faz-se uso da tipologia de Norman Friedman acerca da categoria do narrador, cujas principais características são: a narração em 3ª pessoa, demarcando narrativamente todos os elementos textuais, sem instruções pessoais e comentários gerais no enredo, embora com evidente mediação entre o leitor e a história (LEITE, 1985).

repleto de sentido espacial. Essa rota é orientada pelo destaque em relação à sabedoria da personagem velho índio, que passa seus conhecimentos aos irmãos gêmeos. Não gratuitamente, tem-se a figura indígena como apropriador e transmissor da “ciência” daquele curso de águas, visto o valor e a sua relação transcendental e histórica com a natureza e o flúmen.

Essa dimensão entre a caracterização desse espaço e as suas relações com as personagens é sintomática da noção conceitual de Paulo Astor Soethe, partindo da premissa de que a espacialidade literária decorre de um conjunto de referências discursivas, percebidas pelas personagens ou pelo narrador e as múltiplas relações que locais, movimentos, objetos, corpos e superfícies estabelecem entre si (SOETHE, 1999). Com isso, o rio, que atravessa os planaltos, com desembocadas em lagoas até se alongar nas águas salgadas, tem valor existencial vinculado aos que dele experienciam, isto é, sua acepção não é entendida de forma isolada, mas com suas correntes com sentido entre si e para tudo o que se dispõe em seu curso.

Nesse desfiar de direcionamentos, o rio na narrativa aparece não como uma entidade com início, meio e fim, mas sim como um espaço que se lança para algo muito maior do que sua gênese. E além de ser revelador das formas como as personagens se percebem naquele mundo, também se mostra com um viés misterioso, como se dentro dele existisse um universo paralelo, muito além da noção natural do seu ecossistema. Nessa conjuntura, não se tem só a percepção primeira da noção daquele espaço, mas também a viável capacidade de ele ultrapassar os limites ideais e ser possuidor de segredos ou uma extensão daquilo que vai além da compreensão humana.

Dessa marca de segredos do rio, emerge sua conotação de entidade viva: “o velho os ensinara a tirarem o sustento daquelas águas e a serem pacientes, respeitarem e temerem o rio. [...] O velho disse-lhes que, dependendo do comportamento e da sorte deles, o rio sabia ser um pai ou um padrasto” (SABOYA, 1988, p. 32-33). Esse espaço é cultuado pelas personagens como algo sagrado, com leis próprias e sob o qual emerge um poder punitivo ou de recompensa, cuja resposta advém baseada na conduta dos homens.

Contava-lhes histórias de encantos e dizia-lhes que aquelas águas tinham poderes muito fortes: tudo ali parecia acontecer como uma reação

em cadeia a girar em torno da terra, do céu, das estrelas, dos ventos e da força da lua.

Em noites de pescaria, o velho alertava-os para que nunca bebessem da água do rio, após meia-noite, sem antes saber se ele estava a dormir, pois seria temeridade acordá-lo. Jogassem antes nas águas um pedacinho de madeira; se este, na correnteza, ficasse parado, não fizessem movimento algum, sob pena de perderem para sempre a razão, o tino. Durante seu rápido sono, o rio pára a correnteza, as cachoeiras deixam de cair, ficando imóveis e silenciosas, os peixes se deitam no fundo do leito, e todos os que morreram afogados saem naquele breve instante das profundezas das águas rumo às estrelas (SABOYA, 1988, p. 33).

Esse espaço é rodeado de mistérios e poderes que escapam a uma compreensão racional do cotidiano, definido por crenças que o tornam uma entidade soberana, cujas normas próprias não podem ser burladas. É por intermédio do velho índio que os gêmeos conhecem o valor fiduciário da relação do rio com os indivíduos, de acordo com os princípios regidos naquelas águas. Com isso, o que deriva da presença humana nessa espacialidade são ações e práticas decorrentes de impressões da sobrenaturalidade e da misticidade daquele mundo fluvial.

O registro da leitura de crenças sobre os rios é apreendido por Câmara Cascudo no livro *Dicionário do folclore brasileiro* (2005). O folclorista assinala que o rio é um dos elementos venerados pela Antiguidade Clássica. É um espaço de feitiços lançados vinculado a entes sobrenaturais, como o Saci-pererê e o Caipora, simpático às populações ribeirinhas e que possui diversas narrativas misteriosas. Antevistas sob o viés divino, as águas do flúmen são condutoras de oferendas, com utensílios ofertados às divindades, a exemplo do culto ao Bom Jesus da Lapa, na Bahia, em que o rio São Francisco é espaço de promessas e celebrações de ofertas dos fiéis: “o rio leva a mensagem da fé, água abaixo, léguas e léguas” (CASCUDO, 2005, p. 781). Ademais, em suas tradições europeias e asiáticas, os rios, compreendidos como entidades vivas, possuem predileções e ódios, tornam-se vingativos ou oferecem prêmios. Entre tantas lendas, há a referente ao seu sono:

Segundo a credence popular, à meia-noite o rio dorme. Dorme pouco, dorme por um espaço de dois minutos, ou menos, mas o certo é que dorme. Durante o sono do rio, tudo pára: a correnteza fica estagnada, as

cachoeiras param de cair, e a própria Paulo Afonso fica num instantâneo fotográfico, imóvel, silenciosa. Enquanto o rio dorme ninguém deve mexer na água, para não acordá-lo. Acordar o rio faz mal, provoca castigos da mãe-d'água. Contam que um barqueiro novato, que não acreditava nas superstições do povo do rio, ficou louco, porque tomou banho à meia noite, quando o rio estava dormindo. Dizem que enquanto o rio dorme, os peixes se deixam no fundo, e a mãe-d'água vem para fora, pentear os cabelos nas canoas, as cobras perdem o veneno, e os que morreram afogados saem do fundo do rio, rumo às estrelas. Por isso é perigoso acordar o rio. A revolta da mãe-d'água, do caboclo d'água, dos peixes, das cobras e dos afogados arruinará a vida do imprudente que interromper o sono do rio (CASCUDO, 2005, p. 782).

A referência cascudiana assente-se em crenças populares, cujo rio é um espaço vivificado, estipulador de regras que regem as águas e precisam ser seguidas, além de ser habitado por seres mitológicos, folclóricos ou fantásticos, como a mãe-d'água. Em via dialógica, no conto de Natércia Campos subjaz essa expressão do imaginário popular, cuja espacialidade é regida pela percepção de repouso do rio e pela demarcação de sua natureza vivente e autoridade fluvial. Esse espaço precisa ser respeitado, correndo-se o risco de a violação de suas leis dar respostas infortunas àqueles que as desobedecem. Aquelas águas, ainda que sirvam aos homens, têm um *modus operandi* secreto no curso da fantasticidade.

Uma força motriz da singularidade desse poderio do rio está na transmissão da crença, pois é o velho índio quem conta as histórias aos irmãos gêmeos. Essa prática é típica da tradição de saberes populares que passam de uma geração para a outra, preservadores de uma cultura. A riqueza contida nos valores de narrativas orais, eternizando-se por meio da escuta e alicerçando-se na memória humana, tem alcance no ensaio “O Narrador – Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov” (1987), de Walter Benjamim, cuja ideia guia-se no desaparecimento da figura do narrador, com base na experiência em um período de desesperança que ofuscou sua percepção acerca da atividade de contar histórias.

Para o crítico alemão, entre os séculos XIX e XX, tempos de mudanças sociais e políticas, ocorreu a disseminação de uma cultura pautada pela efemeridade da informação impressa, cujos moldes artificiais ultrapassaram as experiências humanas, acabando com a sensibilidade das vivências coletivas e naturais. Em outro sentido, ele

considera que o romance é um dos principais motivos da decadência da narrativa, visto que nele o indivíduo isola-se e não há elementos favoráveis para trocas naturais e face a face de conhecimentos e saberes: “quem escuta uma história está em companhia do narrador; mesmo quem a lê partilha dessa companhia. Mas o leitor de um romance é solitário. Mais solitário que qualquer outro leitor” (BENJAMIN, 1987, p. 213).

A narrativa de Natércia Campos recupera essa essência de uma assimilação de trocas e contação de saberes, oriundos dos conhecimentos sobrenaturais do velho índio acerca do rio, transmitidos aos irmãos gêmeos: “Aprenderam com o velho a não matar as rãs que coaxavam insistentes, chamando chuva, sob pena de as águas diminuírem e secarem, por serem as rãs protetoras das nascentes” (SABOYA, 1988, p. 33). Por meio do narrador onisciente neutro, entende-se que há essa transmissibilidade oral, demarcando uma tradição cultural de relatos míticos e folclóricos que impõem limites entre os indivíduos e as águas. Ao perpetuar essa marca do rio que ultrapassa a normalidade do mundo familiar, a personagem designa-o para uma característica: trata-se de um espaço fantasista.

Esse atributo dialoga com a representação de Ozíris Borges Filho (2008), cuja leitura denomina como fantasista o espaço que não segue regra alguma do mundo natural, visando ser demarcador da percepção de que há a possibilidade de variadas vertentes e ocorrerem manifestações do fantástico naquela espacialidade. No conto, o rio é um espaço de crenças e seres sobrenaturais, experiências insólitas, irrupção do anormal em um mundo aparentemente normal. O próprio espaço é uma entidade indecifrável. É importante que ele seja correspondente aos homólogos do realismo social, ou seja, explore os códigos da realidade vislumbrando uma transgressão, lançando-se em um movimento que “finge jogar o jogo da verossimilhança para que se adira à sua fantasticidade” (BESSIÈRE, 2009, p. 3). Com isso, mantém-se uma cumplicidade extradiegética até um limite: a ameaça aos parâmetros de normalidade cotidiana. Análogo à perspectiva espacial de Lins,

[...] o seu horizonte, no texto, quase nunca se reduz ao denotado. Por vezes, claro, tende a fechar-se, como nas histórias policiais e de horror, onde proliferam as ilhas, as mansões solitárias, os poços, os calabouços, os subterrâneos, os quartos fechados, tudo indicando a existência de

um seccionamento radical entre o mundo da narrativa e o mundo da nossa experiência (LINS, 1976, p. 72).

Nesse sentido, o espaço ficcional, que tem ressonância representativa na exterioridade, encontra sentido estético com um fantástico cujos parâmetros conceituais requisitam a realidade social. Tal visão é o âmago da conceituação de Roas, base sob a qual guia-se este artigo: “para que a história narrada seja considerada fantástica, deve-se criar um espaço similar ao que o leitor habita, um espaço que seja assaltado pelo fenômeno que transtornará sua estabilidade” (ROAS, 2014, p. 31) No conto, o rio, possuidor de mistérios, legitimado pelas crenças sobrenaturais das personagens, tem ponto de intersecção com o contexto social. Isso fica mais claro quando esse espaço é palco de manifestações fantásticas ou míticas.

Após as evidências narrativas de aprendizado sobre o rio, um acontecimento movimentava as personagens: com as chuvas intensas, o rio ultrapassa suas margens e inunda outros espaços, chegando à casa do velho índio e dos gêmeos: “os irmãos acordaram e pressentiram que seriam levados de roldão pela correnteza devido à proximidade da casa” (SABOYA, 1988, p. 34). Isso faz com que eles sejam arrastados pela correnteza e, mesmo com as tentativas de resistir à força das águas, um dos irmãos é levado pelo poder demolidor do flúmen.

Dias depois, quando tornara do delírio da febre, o velho lhe contou que o encontrara emborcado numa espécie de forquilha bem na curva do rio. Do irmão retardado nunca apareceu o corpo. O velho dissera-lhe que irmãos gêmeos nem perdiam-se nos caminhos, nem morriam afogados. E o retardado havia sido atraído pela boiúna, a mãe do rio, levado para o oculto sumidouro no redemoinho enfeitado das águas (SABOYA, 1988, p. 35).

A força do rio, cuja vítima foi um dos irmãos, tem seu poder emancipado pelo fantástico. A justificativa do velho índio sobre o fim do irmão não visou explicar o acontecimento racionalmente ou naturalizar a tragicidade, mas reforçar a natureza da crença que coloca o espaço como controlador e no domínio daquela conjuntura. Se, como alude Louix Vax (1974, p. 9), “a arte fantástica deve introduzir terrores imaginários no seio do mundo real”, no conto essa inserção acontece de duas formas: no poder do rio e da sua apreensão pelas personagens

e na alusão ao mito da Boiuna. Não à toa, essa referência mitológica coloca a narrativa em contato com os contos tradicionais, populares e primitivos e com a necessidade de se requisitar o contexto social, que tem no seu imaginário mitos folclóricos.

Sintomáticos de um berço do fantástico ficcional e vestidos de uma natureza cosmogônica e cultural, os mitos são reconhecidos no campo temático das narrativas fantásticas. É difícil encontrar uma estrita definição para o mito, porém, neste artigo – que não pretende abarcar todas as ideias acerca desse assunto –, as reflexões de Bronislaw Malinowski tornam-se essenciais por remeterem a uma acepção funcionalista do mito, ligando-o ao conto, à cultura e à vida. No capítulo intitulado “O mito na psicologia primitiva”, presente no livro *Magia, ciência e religião e outros ensaios*, o antropólogo polonês, tendo como base a experiência em uma tribo melanésia da Nova Guiné, não define o mito como uma história inventada, mas como uma realidade vivida: “não é simbólico, mas uma expressão directa do seu conteúdo; não é uma explicação para satisfação de um interesse científico, mas uma ressurreição narrativa de uma realidade primitiva” (MALINOWSKI, 2022, p. 104).

Para dar sustentabilidade às suas proposições, Malinowski recorre a contos populares, como as lendas, para que se perceba o quanto existem narrativas que vivem na memória dos povos, na forma como são contadas e no que as mantém vivas: “que faz com que o narrador os conte com orgulho ou tristeza, que faz com que o ouvinte os acompanhe avidamente, melancolicamente, suscitando esperanças e ambições” (MALINOWSKI, 2022, p. 109). Ao comparar a lenda com o mito, advoga que esse último é uma narrativa venerável e sagrada que desempenha uma função cultural. Com isso, a natureza do mito está na cultura, pois sua existência e influência não se vinculam apenas à prática de ser narrado, mas à de governar e se constituir como espinha dorsal das civilizações primitivas (MALINOWSKI, 2022).

O que Malinowski propõe é compreender o mito e seu papel por meio do ponto de vista de povos nativos. Com isso, percebe o quanto há várias formas de influência mítica na realidade das civilizações. Suas afirmações não fogem da complexidade em torno do tema, mas buscam uma solução por meio da perspectiva de estudar o mito vivo na cultura das sociedades primitivas, fazendo com que a narrativa seja experienciada em seu contexto real. Além disso, ele não desconsidere-

ra que os aspectos culturais, pragmáticos e funcionais do mito não possam ser validados em um texto.

Essa sua noção do mito, ao passo que pressupõe um tratamento cultural e liga-se às tradições populares, viabiliza sua conexão com o folclore. Vale salientar que também não há um consenso em relação ao conceito de folclore entre os estudiosos, mas, aqui, o norte de compreensão será a “Carta do Folclore Brasileiro”, elaborada ao longo do VIII Congresso Brasileiro de Folclore, em Salvador, em 1995, ao defini-lo como: “conjunto das criações culturais de uma comunidade, baseado nas suas tradições expressas individual ou coletivamente, representativo de sua identidade social” (COMISSÃO NACIONAL DE FOLCLORE, 1995).

Decorrente da conjugação dessas visões, o mito folclórico se estrutura na base das heranças culturais dos povos. É nesse alicerce que, no conto, a Boiuna surge: para inserir-se como crença que coloca os indivíduos diante de valores que, em um espaço crível, ultrapassam a normalidade da realidade. Segundo Câmara Cascudo (2005), esse é um dos mais populares mitos amazônicos; tratando-se de uma cobra escura, ela é mãe-d’água e dona das águas do rio, que pode se transformar em diversas coisas, como navios e canoas, engolindo pessoas e sendo responsável pelos fatos mais inverossímeis. Há variadas manifestações folclóricas da Boiuna, reforçando seu poder nos rios, como a de que sua transformação em moça ou rapaz não decorre do interesse em seduzir as pessoas, mas sim de devorar sem intervenção sexual: “o prestígio da Boiúna se limita ao pavor determinado por sua voracidade e multiplicidade das transformações para fazer o mal” (CASCUDO, 2005, p. 173).

Na narrativa de Natércia Campos, o fantástico utiliza-se de motivações míticas para empreender sua ligação com as crenças tradicionais oriundas do povo: “O fantástico não é senão um dos métodos da imaginação, [...] não se distingue daquelas manifestações aberrantes do imaginário ou de suas expressões codificadas na tradição popular” (BESSIÈRE, 2009, p. 3). O mito da Boiuna reforça a natureza fantástica que recai sobre o rio, que é um espaço fronteiro entre o possível e o incógnito, de modo que nele há configurações que fogem ao controle científico e racional dos homens. São nas águas do flúmen que, logo depois, um vulto aparece:

Passada a enchente, o lodo fertilizante depositou-se e o aluvião, aumentado, tornou a sedimentar-se. O mais franzino voltou às pescarias noturnas, agora, sozinho com o velho. Certa noite úmida e serena eles ouviram o rumor de uma tarrafa de pesca ser jogada às águas e boiar, para, logo em seguida, afundar. Aproximaram-se, e, como se envolto na neblina, avistaram o irmão pescando, com seu eterno riso no rosto. Soltara o mais franzino um grito rouco, angustiado, chamando-o. Tudo em vão. Seus gritos perderam-se, assim como o vulto, que desapareceu na grande curva, irreal e difuso. O velho procurara dissuadi-lo, dizendo-lhe que o rio tinha visões, magias, que procurasse desvencilhar-se dessas visagens, para não aluar-se (SABOYA, 1988, p. 35).

Corriqueiro no universo do fantástico, é à noite que visagens aparecem, como ocorre no conto. Há uma predileção, das manifestações míticas e sobrenaturais, pela escuridão e pelo mundo noturno, em que os eventos podem transformar espaços em ambientações sinistras e mágicas, potencializando suas forças dominantes. A noite é o período do misticismo, do monstruoso e do demoníaco, pois esse intervalo de tempo-espaço é ideal para as manifestações fantásticas serem mais possíveis. Nesses momentos, cujo raiar do sol não clareia os lugares, os componentes de comportamentos disformes investem seu potencial de subverter as leis que organizam o cotidiano. Por isso, na narrativa, o rio tem, à noite, a presença da visagem do irmão gêmeo e, por meio do velho índio, o complemento de que naquele instante o espaço patenteia suas verdades inconciliáveis com a racionalidade humana, mas em harmonia com a crença mítica popular, o imaginário e toda a fantasticidade fluvial.

Finalmente, o conto termina com o irmão gêmeo não perdendo “a esperança de ver um gesto, ouvir uma palavra do irmão, e neste desejo afoga e acalenta a sua vida” (SABOYA, 1988, p. 36). Nessa trama narrativa, as personagens se conectam com o espaço a partir das bases míticas e fantásticas que o tornam uma entidade poderosa e sagrada. Ao postular uma leitura referencial com os mitos folclóricos, a espacialidade visita traços de uma diegese deliberada pelas imagens de um mundo repleto de fantasias e crenças que não levam a certezas ou incertas sobre os fatos, mas à possibilidade de um cotidiano com algum resquício de magia e até de esperança.

Considerações finais

Do plano estético aos registros mítico-folclóricos presentes no conto “O rio”, em *Iluminuras*, de Natércia Campos de Saboya, este artigo teve um viés norteador: os alcances do espaço ficcional vinculado ao fantástico. Reproduzindo um *locus* do rio amparado pela crença popular, no enredo desenhou-se um cenário em que se preponderou a força da natureza e as suas ações alicerçadas na fantasticidade, em um mundo das águas com leis próprias e misteriosas. A composição da narrativa levou a considerar algumas de suas partes integradas ao plano social, direcionando a ficção à singularidade de histórias que nascem da cultura e da fé dos indivíduos naquilo que não se consegue explicar pela razão e desvela valores imaginativos.

No curso de uma literatura navegável em universos insólitos, a escritora cearense fortifica a ficção fantástica brasileira de autoria feminina, subvertendo um nicho literário preponderantemente masculino. Com narrativas que sublinham esteticamente traços culturais e identitários, projeta o apego dos homens à inaceitabilidade única do real factual e à nutrição de fabulações de entidades paralelas e insólitas. Por isso, dessas conclusões lançam-se anseios para o porvir: semear outros interesses pela contística de Natércia Campos de Saboya a fim de evidenciar sua abrangência estética e seus mundos ficcionais construídos nos trilhos da sobrenaturalidade.

Referências

- BENJAMIN, Walter. O narrador – Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: BENJAMIN, W. *Magia e técnica, arte e política. Obras escolhidas*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- BESSIÈRE, Irène. O relato fantástico: forma mista do caso e da adivinha. Tradução de Biagio D’Angelo e Maria Rosa Duarte de Oliveira, *Revista Fronteira Z*, São Paulo, n. 3, p. 1-18, dez. 2009.
- BRANDÃO, Luis Alberto. *Teorias do espaço literário*. São Paulo: Perspectiva; Belo Horizonte: FAPEMIG, 2013.
- CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. 8. ed. São Paulo: T. A. Queiroz; Publifolha, 2000.
- CASCUDO, Luís da Câmara. *Dicionário do folclore brasileiro*. 10. ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 2005.

- CASCUDO, Luís da Câmara. *Contos tradicionais do Brasil*. 1. ed. digital. São Paulo: Editora Global, 2014.
- COMISSÃO NACIONAL DE FOLCLORE. *Carta do Folclore Brasileiro*. Salvador, Bahia, 16 dez. 1995. Disponível em: <http://www.folcloreminas.com.br/CMFICartaFolcloreAtual.pdf>. Acesso em: 05 out. 2022.
- LEITE, Ligia Chiappini Moraes. *O foco narrativo (ou A polêmica em torno da ilusão)*. São Paulo: Ática, 1985. Série Princípios.
- LINS, Osman. *Lima Barreto e o Espaço Romanesco*. São Paulo: Ática, 1976.
- MALINOWSKI, Bronislaw. *Magia, ciência e religião e outros ensaios*. Tradução de Levindo Pereira. Petrópolis: Vozes, 2022.
- NETO, João Soares. Breve visita à casa de Natércia Campos. In: FIÚZA, Regina Pamplona (org.). *Panorama Literário – Academia Cearense de Letras*. Fortaleza: Expressão Gráfica, 2006.
- NEWTON, Isaac. *Newton: Philosophical Writings*. Edição de Andrew Janiak. Cambridge: Cambridge University Press, 2014.
- OZÍRIS, Borges Filho. Espaço e literatura: introdução à topoanálise. In: CONGRESSO INTERNACIONAL DA ABRALIC, XI., *Tessituras, Interações, Convergências*, 2008, São Paulo. *Anais [...]*. São Paulo: [s.n.], 2008.
- PÓLVORA, Hélio. Orelha. In: SABOYA, Natércia Campos de. *Iluminuras*. São Paulo: Editora Scipione, 1988.
- ROAS, David. *A ameaça do fantástico: aproximações teóricas*. Tradução de Julián Fuks. São Paulo: Editora Unesp, 2014.
- SABOYA, Natércia Campos de. *Iluminuras*. São Paulo: Editora Scipione, 1988.
- SOETHE, Paulo Astor. “*Ethos*”, *corpo e entorno*: sentido ético da conformação do espaço em “Der Zauberberg” e “Grande Sertão: Veredas”. 1999. Tese (Doutorado em Literatura Alemã) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 1999.
- TIMBÓ, Margarida Pontes. *O sertão de papel de Natércia Campos: memória das trindades*. 2011. 281 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal do Ceará, Departamento de Literatura, Programa de Pós-Graduação em Letras, Fortaleza, 2011.
- TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. São Paulo: Perspectiva, 1975.

VAX, Louis. *A arte e a literatura fantásticas*. Tradução de João Costa. Lisboa: Arcádia, 1974.

Recebido em: 19/12/2022
Aprovado em: 06/04/2023