

# tema livre



**Sertão macabro: elementos fantásticos no conto “Os curiangos”**

*Ghastly Backland: Fantastic Elements in the Short Story “Os curiangos”*

Autoria: Bruna Martins Coradini

 ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2616-9029>

 Lattes: <http://lattes.cnpq.br/6251700055209727>

DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2525-8133.opiniaes.2023.215537>

URL do artigo: <http://www.revistas.usp.br/opiniaes/article/view/215537>

Recebido em: 31/08/2023. Aprovado em: 31/10/2023.

---

**Opiniões – Revista dos Alunos de Literatura Brasileira**

São Paulo, Ano 12, n. 23, jul.-dez., 2023.

E-ISSN: 2525-8133

Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.

Website: <http://www.revistas.usp.br/opiniaes>.

Contato: [opiniaes@usp.br](mailto:opiniaes@usp.br)

 [fb.com/opiniaes](https://fb.com/opiniaes)  [@revista.opiniaes](https://@revista.opiniaes)

---

**Como citar (ABNT)**

CORADINI, Bruna Martins. Sertão macabro: elementos fantásticos no conto “Os curiangos”. *Opiniões*, São Paulo, n. 23, pp. 220-245, 2023. DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2525-8133.opiniaes.2023.215537>. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/opiniaes/article/view/2023.215537>.

**Licença Creative Commons (CC) de atribuição (BY) não-comercial (NC)**



Os licenciados têm o direito de copiar, distribuir, exibir e executar a obra e fazer trabalhos derivados dela, conquanto que deem créditos devidos ao autor ou licenciador, na maneira especificada por estes e que sejam para fins não-comerciais.

# sertão macabro: elementos fantásticos no conto “os curiangos”

*Ghastly Backland: Fantastic Elements in the Short Story “Os curiangos”*

**Bruna Martins Coradini<sup>1</sup>**

Universidade de São Paulo (USP)

DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2525-8133.opiniaes.2023.215537>

**Resumo:** A temática fantástica é uma característica comum do conto regionalista, a qual respalda a forma de tentar expressar as dualidades entre o moderno e o arcaico. O conto “Os curiangos”, presente na obra *Os caboclos* (1920), de Valdomiro Silveira, é analisado neste artigo através das concepções dos críticos literários Tzvetan Todorov (1970) e Remo Ceserani (1996), em termos de procedimentos narrativos e temáticas encontradas nesse tipo de estrutura.

**Palavras-chave:** Regionalismo Brasileiro. Valdomiro Silveira. Literatura Brasileira. Literatura Fantástica.

**Abstract:** The fantastic is a common feature of the regionalist short story, which sought them as a way of trying to express the dualities between the modern and the archaic. The short story “Os curiangos”, present in the book *Os caboclos* (1920), by Valdomiro Silveira, is analyzed in this article through the conceptions of literary critics Tzvetan Todorov (1970) and Remo Ceserani (1996), in terms of narrative procedures and themes found in this type of structure.

**Keywords:** Brazilian Regionalism. Valdomiro Silveira. Brazilian Literature. Fantastic Literature.

---

<sup>1</sup> Bruna Martins Coradini é mestre em Literatura Brasileira pela Universidade de São Paulo (USP). E-mail: [brunacoradini@alumni.usp.br](mailto:brunacoradini@alumni.usp.br). ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2616-9029>. Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/6251700055209727>.

## outra coisa é a brabeza (fantástica) do sertão!<sup>2</sup>

Em seu artigo “Conto fantástico regionalista no Brasil?” a pesquisadora Šárka Grauvová aponta que um dos motivos pelos quais foram comuns relatos fantásticos em contos regionalistas brasileiros, no início do século XX, foi a reação à rápida modernização da sociedade, que engendrou um embate entre o mundo cosmopolita e o mundo (ainda) arcaico brasileiro.

Para a tcheca, as produções literárias brasileiras, a princípio, buscavam o mapeamento e documentação do país atrelado à mimesis, de forma realista/naturalista, muito diferente das literaturas hispano-americanas, cuja preferência era por temas existenciais. No Romantismo, pós-independência, o teor regionalista das produções nasce da necessidade de se autoafirmar como nação diferente de Portugal, inserindo, na literatura, temáticas nacionais, como o próprio caipira, mas ainda sob perspectiva europeia. Dessa forma, tal busca por uma identidade nacional foi “[...] imposta de cima a uma comunidade sem voz articulada. Daí o fazer literário regionalista sempre abordar também a complicada relação entre a escrita e os excluídos.” (GRAVOUÁ, 2016, p. 68). Esse seria, portanto, um “empecilho” histórico para o não desenvolvimento da literatura fantástica em terras brasileiras. Por outro lado, estudos mais contemporâneos mostram que existiram e existem temáticas fantásticas em nossas produções, mas que foram negligenciadas pela nossa crítica.

Embora persista, tanto no plano quantitativo quanto no qualitativo, a diferença entre o fantástico hispano-americano e o brasileiro, a ressurreição da modalidade fantástica do conto comprova que a ideia da ausência dos contos fantásticos no panorama literário do país, possivelmente, não tenha sido apenas um resultado da criação literária comprometida com os usos e costumes do Brasil, mas também de um certo conceito da historiografia e da crítica brasileiras, as quais, no afã de demonstrar o abrasilamento de uma tradição literária que “veio pronta de fora” (Antonio Candido), realçavam obras de aporte sociológico, etnográfico e geográfico. (GRAVOUÁ, 2016, p. 69)

Segundo o pesquisador Júlio França (2023), o mesmo ocorre com as temáticas góticas na literatura brasileira que, erroneamente, eram interpretadas nas críticas do início do século XIX como “incomuns” em seus tópicos e ambientações, além de não colocarem em destaque o caráter documental e a “cor local” muito valorizados na época.

A partir da publicação de *O fantástico brasileiro: contos esquecidos* (2011), de Maria Cristina Batalha, os estudos fantásticos ganharam força e, em especial, o fantástico regionalista. Na análise de Gravouá, o conto regionalista produzido no início do século XX cumpria com as duas vertentes mencionadas acima, a da temática vinculada à uma problemática nacional acrescida dos temas mais imaginativos e universais. A pesquisadora cita Valdomiro Silveira como um dos escritores que perpassaram tais temáticas, uma vez que o paulista escreve sobre um grupo social e economicamente marginalizado (temática nacional) e traz, em “Os curiangos”, por exemplo, questões sobre a morte e superstição (temática imaginativa/universal).

Parte também importante desse artigo é a relação do fantástico com o período iluminista, no qual a racionalidade predominava. O fantástico aparece como reação à tentativa de apagamento dos instintos arcaicos do homem e de estar em contato com o mistério. Já no século XIX, o mundo da ciência e dos pensamentos por ela inspirados separa-se do mundo da vida, do indivíduo: “Esta velha ordem, na qual o homem fazia parte do universo, parece especialmente desejável em momentos de um acontecimento inesperado ou de perigo, sendo a fragilidade da vida colocada em evidência.” (GRAVOUÁ, 2016, p.70). É dessa brecha, a fragilidade, que o fantástico regionalista desfruta para explorar questões que a ciência não dá conta, como a morte, os eventos insólitos e a existência de seres sobrenaturais.

O perfil do autor regionalista é, assim como Valdomiro Silveira, o homem nascido no interior (no seu caso, nascido na zona rural de Bom Jesus da Cachoeira, hoje Cachoeira Paulista), mas que recebe instrução formal e torna-se um homem letrado culto (Valdomiro forma-se em Direito no Largo São Francisco, berço dos intelectuais brasileiros) e sente-se saudosista à terra natal, embora seja muito complexa sua *identificação* com o anacronismo rural. Nessa perspectiva, pode surgir o que Afrânio Coutinho (1986) denominou de “caipirismo”, representação caricatural do homem rural.

O conto fantástico, portanto, é propício para tratar das ambiguidades entre “razão moderna” (da qual, como homem letrado, o autor faz parte) e “crendice arcaica” (universo de suas personagens). O autor regionalista é considerado pela crítica um homem de duas culturas, a rústica e a elevada, e a sua produção fantástica seria uma tentativa de as combinar.

## as lentes de todorov

Em um mundo real, no qual é incomum a existência de fantasmas ou diabos, ocorre algo injustificável pelas leis naturais que o rege. A partir desse ponto, para o linguista búlgaro Tzvetan Todorov (1939 – 2017), em *Introdução à literatura fantástica* (1970), há somente duas escolhas: concluir que se trata de uma alucinação, ou seja, uma ilusão dos sentidos; ou que o acontecimento é verídico e que estamos diante de leis que desconhecemos. A fé absoluta e a incredulidade total no acontecimento sobrenatural nos levariam para fora do fantástico.

O fantástico ocorre nessa incerteza; ao escolher uma ou outra resposta, deixa-se o fantástico para se entrar num gênero vizinho, o estranho ou o maravilhoso. O fantástico é a hesitação experimentada por um ser que só conhece as leis naturais, face a um acontecimento aparentemente sobrenatural. (TODOROV, 2019, p. 30-31)

No início, toda história comporta um equilíbrio estático e, ao longo desse percurso, algo acontece, despontando para um desequilíbrio. O sobrenatural é um recurso que se ampara em rápida transgressão e rompe com um sistema de regras prefixadas.

Além disso, esse gênero engloba a integração do leitor com esse universo que as personagens habitam e suas impressões ambíguas diante dos acontecimentos narrados, isto é, existe a necessidade de sua hesitação. Segundo o crítico literário, existem três condições necessárias para o fantástico: a primeira é o texto impor ao leitor que considere o mundo das personagens real e hesite entre uma justificativa plausível e uma sobrenatural. Enquanto a segunda é que essa hesitação pode ser igualmente sentida por uma personagem, a qual o leitor torna-se crédulo. Já a terceira é a postura do leitor implícito diante do texto. Este deve evitar interpretações poéticas (o discurso emotivo e a estrutura poética nos afastam do fantástico) ou alegóricas (a existência de dois sentidos para a mesma palavra, por exemplo, pode remeter a um dos entendimentos fora da esfera do sobrenatural) da narrativa.

O fantástico esbarra em dois gêneros adjacentes, o *estranho* e o *maravilhoso*. Sabe-se que o fantástico ocorre justamente na hesitação tanto da personagem, quanto do leitor, em relação aos acontecimentos sobrenaturais sucedidos. Quando a narrativa termina, o leitor, se o personagem não tiver se decidido, realiza uma escolha, abandonando o mundo do fantástico. Caso o leitor decida que as leis naturais permanecem íntegras e explicam de maneira plausível o ocorrido, adentra o terreno do estranho (sobrenatural explicado). Se, pelo contrário, decide acatar novas leis que deem conta da explicação, bate na porta do maravilhoso (sobrenatural aceito).

Não existe aí o fantástico propriamente dito: somente gêneros que lhe são vizinhos. Mais exatamente, o efeito fantástico de fato se produz, mas somente durante uma parte da leitura. [...] o maravilhoso corresponde a um fenômeno desconhecido, jamais visto, por vir: logo, a um futuro; no estranho, em compensação, o inexplicável é reduzido a fatos conhecidos, a uma experiência prévia, e daí ao passado. Quanto ao fantástico mesmo, a hesitação que o caracteriza não pode, evidentemente, situar-se senão no presente. (TODOROV, 2019, p. 48-49)

Os gêneros estranho e maravilhoso podem ser desdobrados em mais categorias. O “fantástico-estranho”, no qual os acontecimentos parecem sobrenaturais durante toda a narração, mas recebem uma solução racional no final, como coincidência, sonho, drogas, ilusão ou loucura. Por sua vez, o “estranho-puro” é o relato de acontecimentos que podem ser totalmente justificados pela racionalidade, mas que são incríveis, chocantes, inquietantes, insólitos e, por isso, geram, na personagem e no leitor, uma reação semelhante à gerada no contato com textos fantásticos. Todorov considera que o “estranho-puro” não é um gênero bem delimitado, do qual a pura literatura de horror faz parte, e que só realiza uma condição do fantástico: a descrição de reações específicas, como o medo.

O maravilhoso, por sua vez, prolonga-se em outras duas categorias: o “fantástico-maravilhoso” e o “maravilhoso-puro”. O primeiro abriga as narrativas que à primeira vista são fantásticas, porém terminam com a aceitação do sobrenatural, aproximando-se, portanto, do fantástico puro, justamente pelo fato de permanecerem não-racionalizadas, sugerem a existência do sobrenatural. Os detalhes é que nos ajudam a decidir se a narrativa pertence ao “fantástico-maravilhoso” ou ao fantástico propriamente dito. Já o segundo, assim como o “estranho-puro”, não tem traços tão delineados. Nesse caso, o sobrenatural não desencadeia qualquer reação específica nas personagens e no leitor implícito. O “maravilhoso-puro” não é definido pelas atitudes da personagem ou do leitor frente aos acontecimentos, mas sim à sua própria natureza.

Quanto ao discurso, Todorov afirma que o sobrenatural advém do discurso figurado “ao pé da letra”, podendo nesse aspecto ter sua origem. A máxima “a esperança é a última que morre”, por exemplo, pode tomar formas literais dentro da narrativa fantástica. Outro aspecto observado pelo crítico nesse tipo de história é a utilização da primeira pessoa na narrativa, uma vez que esse recurso cria vínculos mais fortes com o leitor, além da personagem-narradora poder ter pontos de vista dúbios, facilitando a hesitação.

As temáticas que circundam essas histórias também foram matéria de estudo para Todorov, que as divide em duas categorias: “temas do eu” e “temas do tu”. Os “temas do eu” são subdivididos em *metamorfoses* e *existência de seres sobrenaturais*. Estes, mais poderosos que os humanos e simbolizando um sonho

de poder, são frequentes em textos fantásticos e compensam uma causalidade insuficiente:

Digamos que na vida cotidiana há uma parte dos acontecimentos que se explica por causas conhecidas por nós; e uma outra, que nos parece devida ao acaso. No último caso, não há, de fato, ausência de causalidade, mas intervenção de uma causalidade isolada, que não está ligada diretamente às outras séries causais que regem nossa vida. Se, no entanto, não aceitamos o acaso, postulamos uma causalidade generalizada, uma relação necessária de todos os fatos entre si, devemos admitir a intervenção de forças ou seres sobrenaturais (até então ignorados por nós). [...] Mas as palavras “sorte” ou “acaso” estão excluídas desta parte do mundo fantástico. (TODOROV, 2019, p. 118)

Chega-se, assim, ao conceito de *pandeterminismo*: tudo deve ter uma causa, mesmo que de origem sobrenatural. Esse conceito significa “que o limite entre o físico e o mental, entre matéria e espírito, entre a coisa e a palavra deixa de ser estanque.” (TODOROV, 2019, p. 121). As metamorfoses, por sua vez, representam a segmentação entre matéria e espírito, separação esta que se torna possível na literatura fantástica. O tempo e o espaço no sobrenatural não é o mesmo que o do mundo real, mas prologam-se e transformam-se.

Na categoria “temas do tu” é a sexualidade que está em pauta. O sobrenatural, como visto, situa-se em zonas limítrofes, em estados “superlativos” e o desejo como libido, por sua parte, é muitas vezes associado à figura sobrenatural do Diabo. Há outras transformações do desejo frequentes na literatura fantástica: o incesto, “o amor a mais de dois” (sendo o amor à três mais recorrente), o elo desejo-crueldade-morte (uma nuance dessa relação é o corpo desejável comparado ao cadáver ou a punição do homem transformando a pessoa de seu desejo em cadáver) e a necrofilia (muitas vezes no amor com vampiros ou mortos que regressaram ao mundo dos vivos). Grande parte dessas transformações não são necessariamente sobrenaturais, mas um “estranho social”. O amor intenso e excessivo pode ser punido através de princípios cristãos, ou louvados: “Nas obras em que o amor não é condenado, as forças sobrenaturais intervêm para ajudá-lo a se realizar.” (TODOROV, 2019, p. 147). Em suma, cabe à literatura fantástica as temáticas amorosas, nas quais ligam-se à morte, à vida após a morte, aos vampiros e aos cadáveres, em seus excessos, suas transformações e perversões.

No que concerne aos “temas do tu” e a abordagem de certos temas considerados tabus, o escritor utiliza-se do fantástico como uma forma de combater uma ou outra censura, utilizando-se, por exemplo, da figura do Diabo como culpado por atos indevidos. Os “temas do eu” também passam por censura, embora de forma mais indireta, quando são associados à loucura. Nas duas redes

de temas “[...] a introdução de elementos sobrenaturais é um recurso para evitar esta condenação.” (TODOROV, 2019, p. 167). Com os avanços dos estudos em psicologia, atualmente não se faz mais necessário apelar para a figura do Diabo ao se tratar de um desejo sexual exacerbado. Para o estudioso, essas seriam algumas funções sociais do sobrenatural.

## outras perspectivas...

A questão do fantástico na literatura tem sido amplamente discutida por diversos pesquisadores de maneira mais fluida em comparação à de Todorov, que o definiu com bases de estruturação bastante rígidas, o enquadrando na categoria de gênero. Quatro anos depois da publicação do búlgaro, Irène Bessièrre, em *Le récit fantastique – la poétique de l’incertain*, diverge que o fantástico seja um gênero textual, embora concorde que tais narrativas demandam traços insólitos<sup>3</sup>: “O relato fantástico provoca a incerteza ao exame intelectual, pois coloca em ação dados contraditórios [...] Ele não define uma qualidade atual de objetos ou de seres existentes, nem constitui uma categoria ou um gênero literário [...]”. (BRESSIÈRE, 2012, p. 306).

Remo Ceserani, em sua publicação denominada *O fantástico* (1996), salienta dois tipos de tendências de abordagens na crítica literária para a definição do fantástico. A primeira o identificaria como um gênero literário historicamente limitado a apenas algumas produções do século XIX, reduzindo seu campo de ação: “[...] a tendência já está presente no ensaio de Todorov, que é muito seletivo ao identificar e definir o fantástico puro. Ele chega a excluir do seu cânone até mesmo um escritor como Edgar Allan Poe.” (CESERANI, 2006, p. 8). A segunda, por seu turno, é branda em demasia: “[...] tende a alargar, às vezes em ampla medida, o campo de ação do fantástico, na qual se encontra confusamente uma quantidade de outros modos, formas e gêneros [...]”. (CESERANI, 2006, p. 8). Ainda sobre os estudos do búlgaro, comenta:

Havia muito forte uma tendência a quase não dar espaço real, textual, ao elemento que era o intermediário do fantástico, a reduzi-lo a um momento quase virtual. Em outras palavras, o discurso de Todorov corria

<sup>3</sup> Pode-se definir como insólitos elementos da narrativa que destoam da realidade, do cotidiano vivido pelo leitor ou do senso comum. Para Enéias Tavares e Bruno Matangrano (2019), o termo insólito que aparece nos estudos fantásticos brasileiros, engloba várias produções nas quais o mundo real e o sobrenatural se intercalam e se interpõem. O termo seria, então, “uma macrocategoria, abrangendo diferentes nuances entre as diversas vertentes do chamado ‘Fantástico’”. (TAVARES; MATANGRANO, 2018, p.20).

risco de, a cada momento, reduzir-se a uma mera linha distintiva, a uma divisória: ou se cai de um lado, ou se cai de outro, o texto permanece na ambiguidade do fantástico somente durante um tempo da leitura, e depois se resolve ou pelo maravilhoso ou pelo estranho. Havia, além disso, um certo desequilíbrio entre as categorias postas em cena, não todas claramente definidas, não todas baseadas nos mesmos princípios, não todas provavelmente dotadas da mesma concreta capacidade de resumir as características estruturais de uma série de textos. (CESERANI, 2006, p. 55-56)

O crítico literário italiano, adotando uma visão mais consonante com a de Bessière, acredita que o fantástico se delineia como um “modo” literário (forma de narrar histórias) de raízes bem delimitadas, que se abrangeu em gêneros e subgêneros e que continua a ser utilizado em obras de suportes variados. Conforme sua proposição, o fantástico também não pode se balizar por temas exclusivos e sim por “estratégias retóricas e narrativas, artifícios formais e núcleos temáticos.” (CESERANI, 2006, p. 67). Todavia, Ceserani agrupa alguns procedimentos narrativos e temas recorrentes, mas que não são obrigatórios para os contos fantásticos.

Dos procedimentos, focalizam-se o relevo dos procedimentos narrativos no próprio corpo da narração (autores utilizam vários artefatos para captar a atenção do leitor, embora recordando-o que se trata de uma história), a narração em primeira pessoa (também a presença de destinatários explícitos no interior do enredo), o interesse pelas potencialidades projetiva e criativa da linguagem (utilização de metáforas; o fantástico se aproveita de potencialidades fantasiosas da linguagem e de formar novas realidades a partir delas). Também, são citados o envolvimento do leitor (o conto seduz o leitor utilizando-se de seu próprio mundo real para depois o transgredir), passagem de limite e de fronteira (de uma dimensão familiarizada pelo leitor, para a do sonho, do pesadelo ou da loucura), o objeto mediador (algo que indique que o protagonista realmente viveu aquela aventura), as elipses (quando a aflição atinge seu ápice, se abre uma página incógnita povoada pelo não dito, gerando curiosidade no leitor). Finalmente, nesse elencar, são observados a teatralidade (procedimentos de narrativa teatral para causar efeito de “ilusão”, assim como na arte cênica), a figuratividade (artifícios visuais e gestuais de colocação e aparição na cena, remetendo novamente aos elementos teatrais) e o detalhe (nivelamento dos elementos da atmosfera narrativa).

Quanto à rede temática, enumera: a noite, a escuridão, o mundo obscuro e as almas do outro mundo (preferência por mundos tenebrosos e noturnos, contraposição entre o claro e o escuro), a vida dos mortos (morte e retorno de um personagem ganham significações diferenciadas na literatura fantástica, como explorações filosóficas e experimentações pseudocientíficas). Também especifica o

indivíduo (as perturbações da individualidade burguesa, como o homem se vê e vê o mundo), a loucura (problemas mentais da percepção; atribuída à “*persona* dividida” ou “visionária”, conhecedora de fantasmas e monstros), o duplo (desdobramentos, sócias, gêmeos aparecem na literatura fantástica repaginados, a partir das refrações da imagem humana, o que de obscuro é escondido nas personalidades). Nessa lista, há, ainda, a aparição do estranho, do monstruoso e do irreconhecível (a figura de um “estrangeiro”, alguém estranho, dentro de um espaço que estava calmo e estável, colocando em crise o mundo da razão), o Eros e as frustrações do amor romântico (limites e aberrações do amor romântico) e o nada (temática com raízes niilistas, se compondo de idealismos pessimistas).

Enéias Tavares e Bruno Matangrano (2019), que mencionaremos na discussão a seguir, entendem o fantástico também como um *modo de narrar*, e não como gênero, pois acreditam que o classificar dessa forma rígida, seria restringi-lo e restringir igualmente muitas obras que, embora contenham traços insólitos, não se enquadraram nas características estáticas de um gênero.

## O fantástico verde e amarelo

Os pesquisadores Enéias Tavares e Bruno Matangrano exploram a presença do elemento fantástico em narrativas brasileiras desde o período do Romantismo até o Fantasismo, movimento contemporâneo. Obras de Álvares de Azevedo, Machado de Assis, Mário de Andrade, entre outros, são analisadas pelos autores, moldando um panorama conciso e completo do literário fantástico no Brasil. Tais pesquisas estão reunidas na obra *Fantástico brasileiro: o insólito literário do romantismo ao fantasismo* (2019).

Conforme Tavares e Matangrano, o século XIX é importante tanto para a literatura fantástica quanto para a literatura brasileira. Esta começava a se estruturar, e aquela a ser disseminada e popularizada. O insólito nacional emerge juntamente com a concepção de uma literatura própria, através das produções românticas, mesmo que ainda sob fortes influências europeias. Como influenciados pelo gótico e trazendo elementos insólitos para suas produções, pode-se mencionar Álvares de Azevedo (1831 – 1852) e Fagundes Varela (1841 – 1875). No âmbito do realismo, por outro lado, há a presença de elementos fantásticos nas obras de Machado de Assis (1839 – 1908), como *Memórias póstumas de Brás Cubas* que inovou ao abordar a temática da morte, utilizando-se de um defunto-autor como narrador.

Mesmo antes, os elementos insólitos já faziam parte do imaginário brasileiro, como pode-se observar no *Tratado da terra e da gente do Brasil*, de Padre Fernão Cardim (1549 – 1625), que descreveu criaturas de formas bem peculiares e gerou confusão e curiosidade. Tavares e Matangrano também comentam que

outras culturas contribuíram para a formação do nosso imaginário: o registro do folclore de origem indígena, mitos e religiões de matriz africana e o sincretismo religioso europeu.

Tudo isso somado e misturado resulta em um imaginário efervescente; muito rico e muito diverso, ao longo do século XIX, intensificado pela sugestiva fauna local, cujas criaturas tão excêntricas para o olhar europeu – que guiou nossa cultura nessa primeira fase – pareciam saídas de sonhos ou pesadelos, dando origem a mais lendas e causos [...]. (TAVARES; MATANGRANO, 2019, p. 27)

No mesmo período ocorre o surgimento da “preocupação científicista”, positivista e antirreligiosa que tinham como objetivo elevar à categoria de lendas e mitos coisas que eram tidas até então como verdades absolutas, como acontece na *Zoologia fantástica do Brasil – Séculos XVII e XVIII*, de Affonso de Escragnoille Taunay (1876 – 1958), que separa criaturas reais e imaginárias.

Os autores, por conseguinte, dedicam um capítulo ao período romântico, cujas temáticas excêntricas afinava-se com o fantástico, desaguando nele as primeiras aparições de narrativas mais voltadas ao sobrenatural. Tavares e Matangrano atribuem a primeira produção fantástica brasileira a Justiniano José da Rocha (1812 – 1863) e seu conto “Um sonho” (1838), cuja narrativa é a história de Teodora que, ao começar a viver uma vida desregrada como a de sua mãe Tereza, já falecida, recebe a visita de seu espírito para alertar que a levaria junto dela para o Inferno em três dias. O que parecia, a princípio, ser um sonho, acaba se concretizando na data indicada pela mãe. Será só com Álvares de Azevedo, contudo, que o fantástico se fortalecerá em alguns contos da obra *Noite na taverna* (1855). Ademais, de Fagundes Varela, destacam-se os contos “Ruínas da glória” e “As bruxas”. Já, de outros escritores brasileiros do período romântico, os pesquisadores citam Joaquim Manuel de Macedo (1820 – 1882) e o conto “O fim do mundo em 1857”; Franklin Távora (1842 – 1888) e as obras *Trindade maldita* e *Lendas e tradições do Norte*; Bernardo Guimarães (1825 – 1884) e a obra *A ilha maldita*, além do conto “Dança dos ossos”, do livro *Lendas e romances* (1871). Outrossim, de autoria feminina: Maria Firmino dos Reis (1822 – 1917) e Ana Luísa de Azevedo e Castro (1823 – 1869), cujas obras traziam aspectos góticos.

No período realismo/naturalismo, por outro lado, o elemento sobrenatural na literatura brasileira ganha outros contornos, o que Tavares e Matangrano denominaram “proto-ficção científica”, em conformidade com as abordagens que estavam em voga. Produziu uma obra nessa temática o escritor Augusto Emílio Zaluar (1825 – 1882), *Dr. Benignus*, publicada em 1875. Inserindo-os no período realista, os autores citam Lima Barreto (1881 – 1922) e o conto “O cemitério”,

Valdomiro Silveira (1873 – 1941) e o conto “Na tapera de Nhô Tido”, Hugo de Carvalho Ramos (1895 – 1921) e o conto “Pelo caipó velho”, Afonso Arinos (1868 – 1916) e os contos “Pedro Barqueiro” e “A feiticeira”, Inglês de Sousa (1853 – 1918) e a obra *Contos amazônicos*. Os naturalistas, quando atraídos pelo sobrenatural, dividiam-se em dois grupos: apoio na ficção científica ou a utilização de caracteres regionais para produção de um fantástico mais nacional.

Os realistas e naturalistas não abandonaram ao todo a fixação romântica por cenas mórbidas e paisagens noturnas. Antes, ampliaram esse escopo, passando a cogitar um cientificismo onipresente nas explicações reais ou ficcionais sobre o insólito [...]. (TAVARES; MATANGRANO, 2019, p. 43)

Como ressaltado pela pesquisadora Carmen Lydia de Souza Dias<sup>4</sup>, a inserção das obras de Valdomiro Silveira em um movimento literário específico é complexa. Sua narrativa ganha traços românticos quando se debruça nas descrições das paisagens rurais e dos sentimentos das personagens caipiras, e traços realistas/naturalistas na investigação científica e uso de vocabulário acurado de botânica e ornitologia, conteúdos estudados com afinco pelo escritor.

Tendo em vista os dois importantes movimentos literários debatidos pelos autores, em “Os curiangos”, salienta-se o traço “fantástico-romântico” na ambientação noturna, típica, segundo Antonio Candido, das produções do Romantismo<sup>5</sup>, nas quais os eventos insólitos acontecem.<sup>6</sup> Considerando seus aspectos realistas/naturalistas, o animal que representa o traço fantástico mais representativo do conto é o curiango, pássaro encontrado no Brasil e em outros países da América do Sul. Outro ponto significativo, e que ressalta as pesquisas do paulista, é o vocabulário específico, utilizado não só neste conto em questão, mas em todos os outros.

<sup>4</sup> DIAS, Carmen Lydia de Souza. *Paixão de raiz: Valdomiro Silveira e o Regionalismo*. São Paulo: Ática, 1984.

<sup>5</sup> De acordo com Antonio Candido em *Na sala de aula – caderno de análise literária*, “[...] um dos traços mais típicos do Romantismo é o seu lado noturno. Na atitude predominante do clássico há certa afinidade com a luz clara do dia, como se ela fosse a da razão que esquadrinha, revela e peneira em todas as dobras. Inversamente, a noite parece mais ajustada a uma corrente que valoriza o mistério, respeita o inexplicável e aprecia os sentimentos indefiníveis. Daí o gosto pela noite como hora, quando a escuridão reina e se associa na imaginação a acontecimentos anormais ou sobrenaturais, pontilhados de fantasmas, crimes e perversões.” (CANDIDO, 2000, p. 44).

<sup>6</sup> A ambientação noturna e sombria é também conteúdo da literatura gótica, da qual o conto valdomiriano traz algumas características que serão comentadas posteriormente.

## ora pudesse-se lá c'um home' que tinha por obrigação e meio de vida os mortos!

O conto que nos propomos a analisar é intitulado “Os curiangos” e compõe a obra *Os caboclos*, primeiro livro de Valdomiro Silveira, escritor regionalista, lançado em 1920 pela editora do amigo Monteiro Lobato, coligindo contos anteriormente publicados na imprensa. Nesse conto em específico, que tem como pano de fundo Casa Branca, o narrador também utiliza o linguajar caipira, já que o ocorrido é relatado pelo caipira Luís Panga, um homem que aprendeu palavras difíceis com Jerônimo.

Pedro Mariano é um homem escanife e esquisito, descrito como bonito anteriormente, mas “[...] por fim pegou a amarelar e pender p'r'a frente, arcando o pescoço, afundando o peito, sumindo pouco a pouco”. (SILVEIRA, 1975, p. 110-111). Na infância, tinha comportamento inadequado e xingava tanto as pessoas que quase ninguém o tolerava. Atingida a juventude, passou a desbravar matas soturnas e locais ermos sozinho, o que gerava estranheza na vizinhança. Já era sabido de todos que o estranho rapaz só se importava com uma pessoa, a jovem Valência, por quem era apaixonado. A moça o defendia de muitas pessoas que faziam comentários negativos a seu respeito.

Já adulto, o protagonista arruma um emprego um tanto tétrico: um calmo zelador de cemitério. Desde que assumira esse novo posto, diziam as pessoas, muita gente passou a morrer na cidade. Joana Curta, uma moradora, culpabilizava o rapaz pelas mortes e rezava para que Deus fizesse justiça, para que toda praga voltasse ao rogador. Valência, quando soube de seu ofício, teve um pesadelo no qual Pedro a enterrava vestida de noiva em um caixão azul em uma cova bem fria, o que a deixou com muito medo do futuro pretendente: “[...] ora pudesse-se lá c'um home' que tinha por obrigação e meio de vida os mortos!” (SILVEIRA, 1975, p. 112). Meses depois, Valência se muda para Goiás a fim de afastar-se do zelador de cemitérios, o que deixa Pedro muito triste, e as mortes passam a ser ainda mais frequentes e simultâneas. O conto sugere que as mortes se dão por conta de um surto epidêmico de febre. O rapaz enterrava os mortos de forma mecânica e apática, com olhos de “peixe morto”, o que dava ainda mais motivos para os rumores aumentarem: “[...] era Pedro quem chamava os defuntos, abrindo covas antes do tempo, antes de não ter ninguém morto [...] Histórias! mauzas de cafumangos que não têm preceito e falam dos dentes p'ra fora.” (SILVEIRA, 1975, p. 114). Depois de muito tempo sem ver a filha, Nhá Marcela contrai a febre que assola a região e envia um telegrama à Valência, a convidando para retornar à Casa Branca. A jovem pega o trem-de-ferro.

Em tempo posterior não especificado, um novo corpo é levado até ao cemitério pelo “tonto” António Cabeça, morador de Mococa, que afirma se tratar

de uma mulher “mundana” e que merece “ir p’ro chão, que diabo!”. Quando Cabeça pede o auxílio de Pedro para retirar o defunto da carrocinha preta que levava os pobres, ele percebe que se trata do corpo finado de sua amada Valência. Embora não esteja explícito no conto, pode-se presumir que Valência contraiu a doença da mãe. Com o choque, Pedro quase cai na cova que acabara de cavar e começa a analisar o corpo gélido de Valência, alisando sua trança e levantando sua face. Antônio Cabeça, já impaciente, lança com força o corpo da moça para dentro da cova e taca-lhe montes de terra fofa com uma pá. Enquanto isso, o sino da igreja não parava de soar, indicando que mais mortes de cristãos ocorriam.

Pedro Mariano decide se deitar junto da cova de Valência, mas passa a sentir muitos arrepios e dores no corpo e, de repente, uma vontade muito grande de correr e se isolar em algum lugar ermo qualquer. Em um impulso, estava já correndo e as dores que sentia na cabeça, viraram uma espécie de queimação que fazia até arder os olhos e as orelhas.

A dor de cabeça continua aumentando enquanto ele corre ao redor das propriedades dos moradores: “Agora, a dor das fontes era uma queimação que se estendia até a coroa da cabeça e o cangote, fazendo-lhe de fogo as orelhas e os olhos.” (SILVEIRA, 1975, p. 116). Após, Pedro se depara, já ao redor da chácara de Chico Manuel, com “um mundão de içás e bitús”, este voando e esse se espalhando pelo chão: “[...] e na mesma hora sentiu nas fontes uma comichão persistente, mofina, como si um formigueiro de içás e bitús se estivesse formando lá dentro, a persegui-lo com o andar fino e penetrante dos seus milhares de pés.” (SILVEIRA, 1975, p. 116). Correndo em desespero, viu mais formigas, agora na chácara de Seu Moisés, momento em que conjuntamente aparece o casal de curiangos, que o ataca na cabeça, tentando alimentar-se dos insetos que estavam, no julgamento de Pedro, lá dentro: “[...] vieram muito equipados, muito violentos, e passaram-lhe p’ra cabeça, onde os cabelos se puseram todos de pé, no mesmo artigo.” (SILVEIRA, 1975, p. 117). O zelador tenta se desvencilhar do casal de pássaros com um porrete e uma faca e conseguiu se esconder por apenas alguns instantes, quando notou que o casal de curiangos havia se transformado em centenas de pássaros famintos, voando atrás dele. Mesmo assim, Pedro lutava incansavelmente: “[...] quando o braço ia p’r’uma banda, a curiangada enramava da outra, rasgando chita c’as asas espalmadas, batendo o bico, e escarnando cada goela que era um percipício.”<sup>7</sup> (SILVEIRA, 1975, p. 118).

Os esforços tinham sido em vão, Pedro continuava a levar bicadas dos bichos em sua cabeça. Cada vez que lançava a faca, parecia haver mais e mais curiangos ao seu redor. Adentrando a propriedade de Seu Júlio, sentiu o barulho dos pássaros em sua cabeça: “Agora a barulhada não era só dos curiangos, em roda: lá

<sup>7</sup> O pássaro curiangó tem as asas compridas e o bico curto e preto, com grande abertura.

dentro da cabeça também a bicharada amotinada lhe fazia um guaiú de ensurdecer, como si tivesse ânsia de voar [...].” (SILVEIRA, 1975, p. 118). Sentia a raiva dos bichos aumentar: “E sentiui recrescer a loucura dos curiangos, e a raiva, enquanto os bitús e içás estalavam de leve as asas tremidas, e as escumanas se lhe encaminhavam p’r’o meio dos miolos, campeando saída a toda a pressa.” (SILVEIRA, 1975, p. 118). Reconhece Valência metamorfoseada quando, entregue, se deixa ser atacado. A moça bicava bem fundo sua cabeça, à procura dos insetos. Pedro Mariano, já em delírio, ouve as vozes dos curiangos e, ao cair em uma grota, percebe que Valência estava em sua testa: “[...] um purrutum raivento, quaji preto, que era a mesma Valência [...] e que foi sendo cor de laranja, cor de enxofre, vermelho-escura, até se derreter...” (SILVEIRA, 1975, p. 119).

## sertão macabro: elementos fantásticos em “os curiangos”

O conto “Os curiangos” foi oferecido à publicação na *Revista do Brasil*, conforme indica a carta enviada por Valdomiro Silveira ao jornalista Plínio Barreto, em 27 de dezembro de 1915:

Plínio:

com imensa alegria mandarei um inédito à Revista do Brasil. Esse inédito poderia até ser o único que eu tenho em prova, um conto, “Os curiangos” [...]<sup>8</sup>

Contudo, não foi publicado e permaneceu de fato inédito até a publicação do livro, em 1920, a pedido de seu irmão Agenor Silveira, conforme carta enviada a Monteiro Lobato, que foi escolhida como prefácio da mesma obra.<sup>9</sup>

Em 10 de fevereiro de 1921, após a publicação, o redator do jornal santista *A Tribuna*<sup>10</sup>, Augusto Lopes, escreve uma carta a Valdomiro Silveira, na qual o conteúdo trazia sua apreciação crítica acerca da obra *Os caboclos*. Tal

<sup>8</sup> Carta de 27 dez. 1915, pertencente *do Fundo Plínio Barreto*, no IEB-USP. Cf. dissertação de mestrado de André da Costa Cabral, *Escritores brasileiros na correspondência passiva do crítico literário Plínio Barreto* (2009).

<sup>9</sup> Em carta datada de 23 de julho de 1920, Agenor Silveira, irmão de Valdomiro, escreve: “Todos os contos que fazem parte d’Os Caboclos, Valdomiro os escreveu entre 1897 e 1906, menos Desespero de Amor, que encerra o volume, feito especialmente em 1915 para a *Revista do Brasil*, onde foi publicado; os outros, com exceção de Os curiangos (que a meu pedido o autor conservou inédito até hoje) [...]”.

<sup>10</sup> O escritor Valdomiro Silveira residiu em Santos por muitos anos e o jornal *A Tribuna* constantemente publicava suas produções.

missiva nos inspirou a analisar este conto valdomiriano a partir das concepções de Tzvetan Todorov e Remo Ceserani, buscando aspectos insólitos e fantásticos nessa produção.

*Os caboclos* são uma obra-prima, no gênero. Que frescura, que vida estuante e forte na sóbria pintura dos quadros! Quem sentir, como eu, a ingênua emoção dos contos – [...] o deslumbramento ao mesmo tempo realista e fantástico de “Os curiangos” (que vale, por si só, um livro, e lembra Edgar Allan Poe), não poderá negar ao autor de tais maravilhas o merecido lugar de destaque, entre os nossos maiores prosadores!<sup>11</sup>

A menção a Edgar Allan Poe, feita pelo jornalista, não é por acaso. A primeira conclusão – e mais óbvia – a que podemos chegar é o paralelo entre os pássaros das duas obras: de um lado, o clássico corvo do poema homônimo do norte-americano, de outro o curiango do brasileiro, esta uma ave de hábitos noturnos, assim como o corvo, e voo silencioso, localizado, majoritariamente, na América do Sul. A figura do corvo é construída no imaginário popular associada ao mistério, à escuridão, à morte, aos maus presságios e à solidão. Algumas dessas associações se repetem na figura do curiango, popularmente conhecido como bacurau: ligações com o sobrenatural, comunicação com mortos e melancolia.<sup>12</sup>

No ensaio *A filosofia da composição* (1846), Poe explora o processo criativo por trás de um de seus mais famosos poemas “O corvo” (1845), oferecendo uma visão *sui generis* sobre a abordagem do autor em relação à poesia e à composição literária. Para o autor, é de extrema importância ter um objetivo claro na escrita, escolhendo cuidadosamente temáticas que evoquem as emoções pretendidas no leitor. Para elucidar essa etapa, Poe começa por delimitar os aspectos trabalhados durante o processo de escrita, como a escolha da extensão (para ele, uma boa obra literária é lida em uma só assentada, portanto seu poema não seria extenso), a escolha de um efeito (no caso, a melancolia), a indução normal (o refrão e sua natureza, selecionadas as palavras “never more”), entre outros. A figura do corvo é optada por Poe, pois pareceria estranho ao humano a repetição do famigerado refrão. Neste ensaio, o autor refere-se ao corvo como a “ave do mau agouro”. De

<sup>11</sup> Carta de 10 fev. 1921, pertencente ao *Fundo Valdomiro Silveira*, no IEB-USP. Cf. dissertação de mestrado de Bruna Martins Coradini, *Correspondência passiva de Valdomiro Silveira (1873 – 1941) no campo literário brasileiro: seleta anotada* (2022).

<sup>12</sup> No Dicionário do folclore brasileiro (1952), de Luís da Câmara Cascudo, a figura do bacurau/curiango aparece nas tradições orais também com a seguinte história: “Ao anoitecer e às primeiras horas da noite, passeia pelas estradas, caçando insetos, refletindo a luz nos imensos olhos redondos. [...] As penas da asa do bacurau curam dor de dentes, esfregadas neles. Dispostas entre a manta e a sela, aprumam o cavaleiro de tal maneira que não há salto de cavalo capaz de desmontá-lo.” (CASCUDO, 2022, p. 85).

forma a salientar a melancolia e assim atingir o efeito desejado, o tema da morte de uma bela mulher (Lenora) e o seu desenvolvimento através de um amante desolado encaixam-se perfeitamente. Somente com essa contextualização, já é possível traçar um paralelo com o conto valdomiriano, que narra a morte de Valência e o desespero de Pedro ao saber dessa informação. O curiango, assim como o corvo, aparece para o protagonista como uma forma de manter contato e saber notícias da amada falecida.

No poema, o corvo adentra, de forma tumultuosa, o quarto do estudante que acabara de perder Lenora, a mulher por quem é apaixonado: “Abro a janela e eis que, em tumulto, a esvoaçar, penetra um vulto:/É um corvo hierático e soberbo [...]” (POE, 1985, p. 63). O amante sentia o olhar fixo e penetrante da ave: “Sentindo da ave, incandescente, o olhar queimar-me fixamente [...]” (POE, 1985, p. 64). A inserção da figura da ave de forma agitada e o contato com o seu olhar é também observado em “Os curiangos”, respectivamente, nos trechos:

Sem mais quê nem p’ra quê, no entretanto, um casal de curiangos dos miúdos passou relando os ombros do Pedro, que ele bem os sentiu. E o Pedro foi subindo. Mas d’aí a nada voltaram os dois curiangos, desses que têm o porte e o sintoma da andorinha, e relaram novamente os ombros do Pedro. Suverteram-se. E agora já não tardaram nem um minuto, vieram muito equipados, muito violentos, e passaram-lhe p’ra cabeça, onde os cabelos se puseram todos de pé, no mesmo artigo. (SILVEIRA, 1975, p. 117)

No meio dos curiangos, agora, avultava um, de olhos maiores e asas mais pesadas: aproximou-se, foi-se aproximando, e o Pedro reconheceu uma Valência de penas, que o olhava muito espantada, mas que também tirava seu eito na caça, cravando-lhe o bico, mais fundo, no cucuruto da cabeça, onde mais fervia o formigueiro. (SILVEIRA, 1975, p. 119)

Atentemo-nos agora na forma em que Valdomiro Silveira cria a aura sinistra do conto, introduzida a partir do estabelecimento dos atributos físico e psicológico do zelador de cemitério. Na narrativa do regionalista, é apresentado ao leitor o “esquisito” protagonista Pedro Mariano, responsável por, desde pequeno, gerar um desequilíbrio na cidade e, já a partir desse perfil que é traçado do rapaz, o leitor tem contato com aspectos atípicos de sua personalidade:

Afinal, o Pedro Mariano sempre fora um espeloteado, diziam todos. Desde cacatua, pecurruchinho ainda, já se enfezava por qualquer dá-cá-aquela-palha, e *ninguém podia aturá-lo: ficava endemoninhado*, Deus nos perdoe! [...] depois, assim que os primeiros fios do buço lhe apontaram, principiou a ser macambúzio, andava mexe-mexendo sozinho pelos lugares mais longes e soturnos, pela Estiva, pelo Jardim, pelo Tambú, *que nem alma penada*. (SILVEIRA, 1975, p. 110, grifo nosso)

Não só a sua personalidade, mas o emprego que arranjava quando já homem feito, coloca diante do leitor uma atmosfera macabra: “[...] justou-se como zelador do cemitério, onde passava de sol a sol no meio das catatumbas, assobiando que não tinha parada, descendo os defuntos p’r’o fundo dos sete palmos de terra [...]” (SILVEIRA, 1975, p. 111). Sua atitude perante as mortes recorrentes da cidade e à partida de Valência para outra cidade também deixavam a população com medo.

A primeira vez que lhe acharam uma aduela de menos, foi quando tratavam de enterrar uma criança, certo dia, p’r as onze da manhã, na conjunção da nova: encontraram-no a um canto da capela, reparando na cruz mais alta de todas, falando consigo mesmo e fazendo cada gesto de tristeza, que dava pena. Quem fora campeá-lo recuou pé ante pé, até o portão, e de lá gritou umas par de vezes, bem forte: ele voltou-se p’r’a banda do portão, fez c’a mão aberta e virada p’r’o céu sinal que esperassem, resmungou mais um eito, e depois é que foi enterrar a criança. *Estava c’os olhos encovados de tudo c’umas olheiras escuras em desmasia: coisa mesmo de assustar!* (SILVEIRA, 1975, p. 111-112, grifo nosso)

Valência fugiu c’um cometa p’ra Goiás, e o Pedro teve conhecimento do caso, lá mesmo no cemitério, fez como aquele que não se importa de nada; porém logo que sumiu, por detrás das arves do cerrado, o vulto do levador da nova, o Pedro atirou-se p’ra cima de uma catatumba mais baixa e sem grades, e pranteou e saluçou como se lhe tivesse morrido alguém. O fiscal, que chegava, olhou aquilo, *benzeu-se*, foi-se embora — e ninguém mais não apareceu por ali, esse dia. (SILVEIRA, 1975, p. 112, grifo nosso)

Como realçado no primeiro trecho, o autor constrói as características físicas de Pedro de forma a mostrar que o protagonista não se encaixa nos padrões de “normalidade” impostos pela sociedade, além de antecipar ao leitor que os fatos que sucederão a história são, de alguma forma, incomuns: “[...] tão bonito e sacudido, que por fim pegou a amarelar e pender p’r’a frente, arcando o pescoço, afundando o peito, sumindo pouco a pouco.” (SILVEIRA, 1975, p. 110) e “enterrava um e outro c’a mesma cara sem cor do mundo, os mesmos olhos bambos de peixe morto, o meneio do corpo sempre demorado e cansado” (SILVEIRA, 1975, p. 113). O próprio António Cabeça, quem traz o corpo de Valência na carrocinha, tem suas características físicas marcantes: “Tinha um olho de menos, o direito, e um dedo a mais na mão esquerda.” (SILVEIRA, 1975, p. 115).

Ainda em relação às compleições, outra passagem emblemática é a descrição do corpo finado de Valência, que estava com o rosto inchado e amarelo, além dos olhos com aspecto de boneca:

O Pedro ergueu a ponta do lençol que encobria o rosto da moça, e deixou-o cair p'r'uma banda, tanto as mãos lhe tremeram. Ficou tempo esquecido olhando aquelas feições de mulher-da-rua, que estavam agora amarelas e como que entumescidas, onde os olhos meio abertos pareciam de boneca das que falam. (SILVEIRA, 1975, p. 115)

Seu olhar assustado é retomado quando Pedro avista sua figura metamorfoseada em pássaro.

Os rumores que passam a circular em Casa Branca são outro mecanismo empregado pelo paulista na narrativa, como meio de inserir Pedro Mariano no imaginário do povo local, traçando ao seu redor uma espécie de mito, que creditava a ele a epidemia e as mortes ocorridas: “E podia ser verdade ou mentira, mas o povo falava à boca cheia que, dêis que ele se empregou naquele serviço, a gente que morria era de mais — uma rasoura.” (SILVEIRA, 1975, p. 111). Em outros exemplos:

— Olhem vocês o que é um pai não ter juízo! Si não fosse o Mariano ali dos Papagaios andar toda a vida de cascos virados, bebido feito uma cabra, havia de ensinar o filho na lei do trabalho e da corage', e o Pedro não teria esse *jeito sorumbático* e saberia agarrar-se ao rabo do guatambu. (SILVEIRA, 1975, p. 111, grifo nosso)

Ora, esses pensamentos sumiam logo: assim que os tais saíam dali e principiavam a conversar, caíam em dizer que era o Pedro quem chamava os defuntos, abrindo covas antes do tempo, antes de não ter ninguém morto, e por isso era até bom que desse a lonca sem tardar. (SILVEIRA, 1975, p. 113-114)

Foi então que rebentaram as primeiras febres. O povo, que já andava mesmo aprevenido, era só dizer que quem tinha culpa da mortandade não passava de Pedro Mariano. Pois si nem bem ele entrou p'r'aquela serviço excomungado, nunca mais parou de morrer gente! [...]

A Joana Curta [...] chegou a dizer que a epidemia era praga jogada por aquele garrote magro. A Joana Curta não tinha na boca mais dentes que uma galinha; por isso remexia os beiços, que nem dois pedaços de borracha velha, e esconjurava:

– Mas Deus 'tá no céu, que olha por todos nós, e há de fazer que metade da praga cáia no rogado, como é de lei e justiça! (SILVEIRA, 1975, p. 112-113)

Analisemos, agora, o conto a partir das concepções sobre fantástico de Todorov (2019). De acordo com o búlgaro, a princípio toda narrativa possui um equilíbrio estático e, então, algo ocorre e rompe com essa estabilidade, embocando para um desequilíbrio, facilmente alcançado através do sobrenatural que viola as

leis naturais. “Os curiangos” é iniciado de maneira estável: uma cidade pequena no interior paulista, cuja maioria da população leva sua vida rural tranquila, sem moléstias: “Onde é que já se viu agora semelhante coisa? Lugar sadio, como este, não se sabe que houvesse outro!” (SILVEIRA, 1975, p. 112-113). A inserção do protagonista na comunidade local é o primeiro desequilíbrio que pode ser identificado na obra, pois ele xinga outras pessoas, parece “endemoniado”, anda sozinho por locais ermos parecendo “alma penada”, assustando a população. Quando arruma um emprego – este, obviamente, excêntrico e em um local propício para acontecimentos transcendentais – as pessoas começam a morrer de forma sucessiva, destaca-se, assim, a segunda transgressão: a da doença. A terceira pode ser atribuída ao descobrimento da morte de Valência. Pedro Mariano estava em mais um dia comum de trabalho, fazendo o mesmo de todos os dias, quando um corpo chega. Diferente dos outros tantos que vinham ser enterrados, este era o da menina por quem cultuava grande simpatia. A partir desse momento, o clima aparentemente tranquilo, é desestruturado e Pedro começa a correr instintivamente:

O sino do rosário, na cidade, gemia-que-gemia, anunciando mais um cristão que passou, mais outro, logo depois outro ainda... O Pedro sentiu que lhe doíam demais as fontes, de repente: e deitou-se junto da cova. Vinha-lhe, porém, aos ouvidos um barulho insuportável de rodas, uma bateadeira aos dentes, um arrepio por todos os cabelos do corpo, um frio de entanguir a cacunda. Pôs-se de pé novamente, olhou de fora a fora o cemitério, que a luz do sol amarelava, e sentiu uma bruta vontade de fugir, de correr, de sumir-se nalguma grota, nalgum valo, nalgum fundo de boroçóca. E deu acordo de si, na verdade, quando fronteava a caixa d’água, p’ra riba da estação. (SILVEIRA, 1975, p. 116)

Vemos, portanto, que não há apenas uma transgressão no conto de Valdomiro Silveira, mas pelo menos três, espaçadas por acontecimentos aparentemente tranquilos e lineares. A partir do terceiro desequilíbrio, contudo, não há mais estabilidade: o protagonista se depara com as formigas e os curiangos, encontro fatal que culminaria com a sua morte.

O crítico salienta, assim como Ceserani o fará anos mais tarde, que as histórias fantásticas são narradas em primeira pessoa, o que reforçaria o vínculo de confiança entre leitor e narrador. Dos contos reunidos em *Os caboclos*, “Os curiangos” é o único narrado por um caipira, o Luís Panga, que aprendera palavras complexas na escola de Seu Jerônimo. Tal declaração dá ainda mais confiabilidade ao narrador frente ao leitor, pois presume-se que ele relatará os fatos de maneira fidedigna e clara, já que teve acesso ao conhecimento através da educação e, por isso, tem mais credibilidade. O conto é narrado na primeira pessoa do plural,

conforme passagem: “[...] e ninguém podia aturá-lo: ficava endemoninhado, *Deus nos perdoe!*” (SILVEIRA, 1975, p. 110, grifo nosso). As marcas de oralidade, típicas do linguajar caipira valdomiriano, conferem à narração um efeito de contação de história, o que aproxima o leitor: “*Cresceu, foi crescendo*; quando *garrou* os doze anos, o gênio deu de abrandar, serenou um *tiquinho* [...]” (SILVEIRA, 1975, p. 110, grifo nosso) e “[...] depois que o tais *homês* os deixavam molhados [os cadáveres] *d’uma vez*, lá iam *pr’o alto* da estação, *toca-que-toca*, sofrendo a birra dos cocheiros [...]” (SILVEIRA, 1975, p. 113, grifo nosso). Embora Luís Panga não participe dos eventos sobrenaturais, ele os narra, dividindo com o leitor a hesitação.

Em relação aos temas fantásticos, Todorov os divide em “temas do eu” e “temas do tu”. Da primeira esfera, as metamorfoses e a existência de seres sobrenaturais aparecem na diegese. Dentre esses temas, é clara a metamorfose testemunhada pelo protagonista: Valência se transforma em um curiango e derrete-se diante dos olhos de Pedro Mariano. Todorov considera que a metamorfose simboliza a divisão entre matéria e espírito, ou seja, Valência estava transformada em um pássaro somente em espírito, pois havia morrido. Dos “temas do tu”, que compreendem a sexualidade, podemos destacar o ciclo “desejo-crueldade-morte”. Pedro deseja Valência, passa por um momento de “crueldade” (todos na cidade o achavam esquisito, menos Valência, mas esta se assusta com seu exercício como zelador de cemitério) e morte (como punição do homem, sua amada morre).

Todorov menciona igualmente algumas condições para que o fantástico se imponha. Uma delas é que o texto traga aspectos da realidade, levando o leitor a considerar o mundo da trama. Bruno Silva de Oliveira em seu ensaio “O sertão como espaço para irrupção do insólito” (2018) defende que o emprego de nomes de ruas, bairros e pessoas que neles habitam, por exemplo, não são banais e conferem realidade ao texto e influenciam o estabelecimento do fantástico. No conto valdomiriano, há nomes de moradores (Valência, Nhá Marcela, Antônio Cabeça, Pedro Mariano, João Cacheado, Joana Curta, João Carro), dos proprietários das chácaras que Pedro percorreu (Seu Moisés, João Júlio, Chico Manuel, Lariano) e dos locais (Casa Branca, Goiás, Uberaba, Estiva, Desterro, Mococa, Bico do Pato, Rua das Flores, Lázarus, Papagaios, Jardim, Tambú).

Outra condição é que o leitor sinta a hesitação vinculada a um personagem com o qual ele tenha se identificado e, por isso, acredita nela. Tal condição só pode ser satisfeita através do narrador, Luís Panga, já que só temos sua versão dos fatos, em concordância com o que já explicitamos sobre ele.

Chegamos, enfim, ao confronto com a principal premissa de Todorov: o fantástico carece da hesitação para se manter e isso variará de acordo com a conclusão a que chega o leitor ou a personagem. Dependendo da escolha, deixa-se o fantástico para habitar terras estranhas ou maravilhosas. Conforme discutido anteriormente, a terceira transgressão do conto desponta quando Pedro Mariano

começa a sentir uma forte dor na cabeça e sai correndo sem rumo, desesperado por ter visto o cadáver de Valência. No caminho, sentindo dentro de si uma comichão, como se insetos estivessem em sua cabeça, é atacado pelas centenas de curiangos que o perseguiram. Após reconhecida por Pedro, o pássaro metamorfoseado lhe dá umas das “bicadas” finais e derrete diante de seus olhos.

Ao finalizar a leitura do conto, o narrador não nos apresenta uma justificativa plausível dos fatos. O acontecimento insólito do ataque dos curiangos teria sido fruto da imaginação de Pedro? Estaria ele delirando? O ataque realmente aconteceu? Ele tinha mesmo as formigas em sua cabeça? O pássaro de olhos assustados era mesmo Valência? E derreteu de verdade? Foi o ataque que ocasionou sua morte? A narrativa por vezes enfatiza como Pedro Mariano estava “fora de si”, confuso e exaltado quando rumou para fora do cemitério e durante seu ataque: “[...] sentiu uma bruta vontade de fugir, de correr, de sumir-se nalguma grota [...] *E deu acordo de si*, na verdade, quando fronteava a caixa d’água, p’ra riba da estação.” (SILVEIRA, 1975, p. 116, grifo nosso); “Foi descendo p’r’o campo, cortando rumo à chac’ra do Leriano, *sem reparar mais em nada*.” (SILVEIRA, 1975, p. 116, grifo nosso); “Deu uma avançada p’r’o largo, *já meio demente*, c’a testa suando gelo, e principiou a trançar o porrete, p’r’aqui, p’r’ali, p’ra baixo, p’ra riba.” (SILVEIRA, 1975, p. 118, grifo nosso). Caso o leitor opte por essa interpretação, depara-se com o estranho, o sobrenatural explicado: o ataque não passou do fruto da imaginação de um homem que acabara de perder o seu amor, e as leis naturais continuam como sempre foram. Se não concordar, adentra o maravilhoso, o sobrenatural aceito, ou seja, o mundo é regido por leis que ele não conhece. Por essa perspectiva, a narrativa pode ser inclusive aproximada do conceito do fantástico-maravilhoso, que se refere a um tipo de história em que elementos fantásticos são apresentados como integrados ao mundo das personagens e aceita tanto por eles, quanto pelos leitores. Para adotar esse ponto de vista, não pode haver ambiguidades em relação à natureza dos eventos, dessa forma, o sobrenatural é tratado como normal e acatado pelo leitor/personagem, sem causar-lhe hesitação e nem busca de justificativas. Nessas duas opções não há o fantástico puro, considerando-se, portanto, em concordância com Todorov, que a narrativa de Valdomiro não se enquadraria nesse gênero. Como não há desfecho e nem tomada de decisão por parte do protagonista ou do narrador, as interpretações do conto ficam em aberto.

Remo Ceserani, por outro prisma, não considera o fantástico como um gênero textual, mas sim um modo de narrar que não dispõe de temas específicos, apenas núcleos temáticos envolvendo elementos insólitos, que acabam por se repetir em histórias dessa natureza, mas que não há obrigatoriedade de sempre aparecerem, ou de serem exclusivos:

O fantástico operou, como todo o verdadeiro e grande modo literário, uma forte reconversão do imaginário, ensinou aos escritores caminhos

novos para capturar significados e explorar experiências, forneceu novas estratégias representativas. Justamente porque se trata de um modo, e não simplesmente de um gênero literário, ele se caracteriza por um leque bastante amplo de procedimentos utilizados e por um bom número de temas tratados em outros modos e gêneros de literatura. (CESERANI, 2006, p. 103)

Dentre tais procedimentos narrativos vinculados à literatura fantástica, os que se enquadram de modo mais significativo no conto do regionalista são: narração em primeira pessoa (elemento também analisado por Todorov), envolvimento do leitor e as elipses. Começamos pelo envolvimento do leitor, uma vez que o narrador em primeira pessoa já foi aqui debatido.

Para o crítico italiano, o conto fantástico é envolvente para o leitor e faz isso o levando para um mundo familiar (regido por leis que ele conhece), pacato, para posteriormente descarregar “mecanismos da surpresa, da desorientação, do medo”. O narrador de “Os curiangos” começa descrevendo ao leitor cenas e ambientações comuns: uma pequena cidade da zona rural, onde tem um menino esquisito que xingava pessoas na infância e gostava de desbravar matas inabitadas, mas que, quando se tornou adulto, sossegou e virou zelador do cemitério local. Esse “quadro”, que a nós leitores é pintado, é normal e totalmente possível. As mortes frequentes devido à epidemia de febre em um local onde não se tem muitos recursos médicos, também. O mecanismo utilizado para transportar a personagem e o leitor para fora de sua realidade é quando Pedro Mariano, ao correr, começa a ser agredido violentamente por curiangos, um pássaro que, normalmente, não ataca seres humanos. A partir desse ponto, o leitor acompanha, junto do protagonista, uma perfeita desorientação e aflição, esperando que ele deixe de ficar confuso e consiga se livrar do ataque.

As elipses, por seu turno, são descritas por Ceserani como “[...] a súbita abertura de espaços vazios, de elipses na escritura. No momento culminante da narração, quando a tensão está em alta no leitor [...] abre de repente sobre a página um buraco em branco, a escritura povoada pelo não dito.” (CESERANI, 2006, p. 74). Ao utilizar a elipse, o autor deixa lacunas na descrição de certos elementos ou acontecimentos e evita justificativas coerentes, proporcionando uma atmosfera de incertezas e mistérios. Ao se traçar um paralelo, a maneira com que Valdomiro Silveira finaliza o conto, sem maiores explicações e com a mudança de cores e posterior derretimento da Valência em forma de curiangos, é um recurso semelhante à elipse. Isso proporciona à narrativa diversas interpretações por parte de quem a lê e do destinatário explícito, que escuta o relato de Luís Panga; ocorre, assim, a contribuição para uma aura enigmática.

Das temáticas, enfatizaremos a noite, o mundo obscuro e as almas do outro mundo; a loucura e a aparição do estranho, do monstruoso, do irreconhecível. Quanto ao primeiro eixo temático, Ceserani aponta que muitas narrativas fantásticas têm preferência pela noite ou por oposições entre claridade e escuridão. No momento em que Pedro Mariano está correndo mata adentro, escuta um sino, indicando que era fim de tarde: “Ouvindo bater cinco horas o sino da cadeia: e, como si estivesse perdendo tempo, deitou a correr outra vez p’ra estrada, cambeteando nos caminhos-fundos, pulando as regueiras mais fortes [...]” (SILVEIRA, 1975, p. 116). Os acontecimentos insólitos estavam apenas começando e, portanto, ocorrerão à noite. Outra indicação se dá quando Pedro Mariano está quase entregue ao ataque que os pássaros faziam em sua cabeça: “Fora ficando *lusque-fusque*, já não se lia uma carta. A danação dos curiangos aumentava [...]” (SILVEIRA, 1975, p. 119, grifo nosso).

A loucura é também considerada um eixo temático dentro dessas produções e vem sendo retratada sempre na literatura. No fantástico, possui variações, e pode estar ligada aos problemas mentais de percepção. Em uma parte tensa da narrativa, o zelador vê o pássaro variando sua coloração e desmanchando, está, portanto, com a percepção da realidade distorcida.

A aparição do “estranho” ou do “estrangeiro” em terras calmas, que desestabiliza o mundo racional é observado por meio da relação do protagonista com os demais personagens secundários. Discutimos acima que a figura de Pedro Mariano, desde pequeno, atormentava os moradores de Casa Branca e introduzia na narrativa um desequilíbrio. Aqui a discussão é retomada. O zelador é considerado pelos vizinhos como um “macambúzio”, “sorumbático”, entre outras denominações negativas, então, destoava dos demais e tinha comportamentos anormais. Pedro, então, além de perturbar a paz dos outros residentes, desestrutura esse mundo racional dentro da ficção, quando passou a ser culpado, de forma alógica, pelas mortes acontecidas em Casa Branca.

Um dos elementos mencionados por ambos os críticos é o *espaço*, local – inventado ou não – onde ocorrem as narrativas. O espaço, que pode ter mais de uma dimensão, tem o poder de gerar no leitor sensações de medo, estranhamento ou inquietação, atuando como ferramenta útil para a constituição de elementos insólitos.

O sertão, onde se passa a narrativa, “de parco desenvolvimento socioeconômico, permeado de seres e acontecimentos insólitos, onde se observa um imbricamento do real prosaico e do mundo ficcional por meio de credices e lendas [...]” (OLIVEIRA, 2018, p. 104), é um ambiente convidativo ao fantástico. A região interiorana mistura o insólito e o real, favorecida por ser uma localidade

fronteira, onde se abrigam o desconhecido e o selvagem, é moradia de animais e outros seres desconhecidos.

O sertão é um espaço de confrontos e batalhas, permeado de questionamentos e incertezas, construído à base de dicotomias: afirmação e negação, singular e plural, um e vários ao mesmo tempo, passado e presente, geral e específico, uma ausência presente, é um tempo dentro do próprio tempo ou atemporal; o sertão possui uma pluralidade de sentidos, constitui e é constituído por uma trama de imagens fluídas. Ele pode ser representado como o reino do insólito, porque nele emergem manifestações estranhas e inquietantes [...] (OLIVEIRA, 2018, p. 105)

As características da literatura gótica também estão presentes na produção do regionalista. Dentre os aspectos mencionados por Júlio França, destacam-se a construção de personagens e enredos que desafiam o conhecimento de mundo do leitor, o *locus horribilis* (a ambientação pode afetar ou determinar a ação das personagens, gerando medo. No conto em questão, a cidade passa a ser aterrorizadora devido ao grande número de mortes ocorridas) e a personagem monstruosa (vilões ou anti-heróis, como Pedro Mariano, caracterizados como monstros, de forma a demarcar a zona limítrofe entre o humano e o inumano). Tratando especificamente do conto regionalista, França menciona sua vertente fantástica, “[...] em que a tradição da história de fantasmas mescla-se como forma de ‘causo’ popular, em autores como Inglês de Souza, Hugo Carvalho Ramos e Afonso Arinos.” (FRANÇA, 2023, p. 177).

Este breve artigo fez uma tentativa de analisar alguns elementos fantásticos e insólitos presentes no conto selecionado de Valdomiro Silveira. Pelo exposto, pode-se compreender que, em consonância com as atribuições que Tzvetan Todorov faz a respeito do que considerou ser um gênero, “Os curiangos” e suas possíveis interpretações podem levar ao estranho ou ao fantástico-maravilhoso. Do nosso ponto de vista, corroborado pelas passagens apresentadas que indicam o transtorno delirante de Pedro Mariano, o conto se enquadraria no gênero estranho e, assim, excluído das narrativas fantásticas.

Em contraponto, a visão mais abrangente de Remo Ceserani e de outros críticos mais contemporâneos, como Enéias Tavares, Bruno Matangrano e Šárka Grauová, da qual compartilhamos, a pena valdomiriana traz, de fato, traços fantásticos, por, em seu modo de narrar e suas temáticas, tratar de acontecimentos insólitos, trazer imprecisões quanto aos acontecimentos e suas causas e não oferecer explicações para eles, possibilitando intervenções autônomas do leitor, que contribuem para a construção da atmosfera do palpável e do quimérico.

## referências bibliográficas

- BESSIÈRE, Irène. *O relato fantástico: forma mista do caso e da adivinha*. Revista FronteiraZ (PUC-SP), São Paulo, n. 9, p. 305-319, 2012.
- CANDIDO, Antonio. *Na sala de aula: caderno de análise literária*. São Paulo: Ática, 2004.
- CASCUDO, Luís da Câmara. *Dicionário do folclore brasileiro*. São Paulo: Global Editora, 2022.
- CESERANI, Remo. *O fantástico*. Curitiba: Editora UFPR, 2006.
- COUTINHO, Afrânio. *A literatura no Brasil: era realista/era de transição*. Niterói: Editora da Universidade Federal Fluminense, 1986.
- DIAS, Camen Lydia de Souza. *Paixão de raiz: Valdomiro Silveira e o Regionalismo*. São Paulo: Ática, 1984.
- FRANÇA, Júlio. “O sequestro do gótico no Brasil”. In: FRANÇA, Júlio; COLUCCI, Luciana. *As nuances do gótico: do Setecentos à atualidade*. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2023.
- GRAOUVÁ, Sárka. “Conto fantástico regionalista no Brasil?”. In: RAMOS, J. C; GRAOUVÁ, S.; JINDROVÁ, J. *Língua Portuguesa na Europa Central: estudos e perspectivas*. Praga: Charles University in Prague, 2016, p. 67-73.
- OLIVEIRA, Bruno Silva de. “O sertão como espaço para irrupção do insólito”. In: GARCIA, F; GAMA-KHALIL, M. M.; ROSSI, A. *Vertentes do insólito ficcional – Ensaios II*. Rio de Janeiro: Dialogarts, p. 99-113, 2018.
- POE, Edgar Allan. *Poemas e ensaios*. Rio de Janeiro: Editora Globo, 1985.
- SILVEIRA, Valdomiro. “Os curiangos”. In: *Os caboclos*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, p. 110-119, 1975.
- TAVARES, Enéias; MATANGRANO, Bruno Anselmi. *Fantástico brasileiro: o insólito literário do romantismo ao fantasismo*. Curitiba: Arte & Letra Editora, 2019.
- TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2019.