


unesp  **UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA**
“JÚLIO DE MESQUITA FILHO”
Faculdade de Ciências e Letras
Campus de Araraquara - SP

VANESSA MATIOLA

O FANTÁSTICO E O GÓTICO NOS CONTOS DE DINO BUZZATI



ARARAQUARA – S.P.
2020

VANESSA MATIOLA

O FANTÁSTICO E O GÓTICO NOS CONTOS DE DINO BUZZATI

Dissertação de Mestrado, apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras – Unesp/Araraquara, como requisito para obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

Linha de pesquisa: Teorias e Crítica da Narrativa

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Claudia Fernanda de Campos Mauro

Bolsa: Capes

ARARAQUARA – S.P.
2020

Matiola, Vanessa

O fantástico e o gótico nos contos de Dino Buzzati
/ Vanessa Matiola – 2020
130 f.

Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) –
Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita
Filho", Faculdade de Ciências e Letras (Campus
Araraquara)

Orientador: Claudia Fernanda de Campos Mauro

1. Literatura italiana. 2. Literatura do século XX.
3. Fantástico. 4. Gótico. 5. Dino Buzzati. I. Título.

Ficha catalográfica elaborada pelo sistema automatizado
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

VANESSA MATIOLA

O FANTÁSTICO E O GÓTICO NOS CONTOS DE DINO BUZZATI

Dissertação de Mestrado, apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras – UNESP/Araraquara, como requisito para obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

Linha de pesquisa: Teorias e Crítica da Narrativa
Orientador: Prof.^a Dr.^a Claudia Fernanda de Campos Mauro
Bolsa: Capes

Data da defesa: **20/07/2020**

MEMBROS COMPONENTES DA BANCA EXAMINADORA:

Presidente e Orientador: Professora Doutora CLAUDIA FERNANDA DE CAMPOS MAURO
Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”.
Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara.

Membro Titular: Professor Doutor ALEXANDER MEIRELES DA SILVA
Universidade Federal de Goiás - Regional Catalão.
Unidade Acadêmica Especial de Letras e Linguística.

Membro Titular: Doutor CARLOS EDUARDO MONTE
Doutor pela Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”.
Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara.

Membro Suplente: Professora Doutora GISELE DE OLIVEIRA BOSQUESI
Universidade Federal do Rio Grande do Sul
Instituto de Letras

Membro Suplente: Professora Doutora IONARA SATIN
Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”.
Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara

Local: Universidade Estadual Paulista
Faculdade de Ciências e Letras
UNESP – Campus de Araraquara

Àqueles que se interessam pela literatura italiana, fantástica ou gótica e aos pesquisadores dessas áreas.

AGRADECIMENTOS

À minha família, especialmente minha mãe, Sandra, meus irmãos, Eduardo e Lucas, e meu padrasto, Luís, por todo o carinho e apoio;

À minha orientadora, Prof.^a Dr.^a Claudia Fernanda de Campos Mauro, que me acompanhou desde o início da trajetória acadêmica. Agradeço pelas aulas na graduação e no mestrado, por me ensinar a ser uma pesquisadora e uma professora, e, sobretudo, por me ensinar a amar a língua e a literatura italiana;

Aos amigos queridos do meio acadêmico que me acompanharam e me auxiliaram até aqui: Nathaly, Gabriela, Ionara, Maylah, Manoelle, Alessandra, Gabriel, Ticiane e Natália;

Às colegas pesquisadoras da área de literatura italiana na Unesp/FCLAr: Jéssica e Déborah;

À Prof.^a Dr.^a Marisa Martins Gama-Khalil por sua participação na banca do exame de qualificação, cujos comentários atenciosos contribuíram muito para o trabalho final, e também pela disciplina “Literatura Fantástica: vertentes teóricas” ministrada em 2019, que agregou muito a este trabalho;

Ao Prof. Dr. Aparecido Donizete Rossi por sua participação na banca do exame de qualificação, que foi fundamental para o desenvolvimento do trabalho final, e por todas as disciplinas ministradas na graduação e no mestrado, principalmente a disciplina “Ficção de Terror” ministrada em 2018;

Ao Prof. Dr. Alexander Meireles da Silva, por gentilmente aceitar participar da banca do exame de defesa, pela imensa ajuda com seus cursos e indicações bibliográficas, e pela divulgação das literaturas fantástica e gótica por meio dos cursos ministrados no Fantasticursos;

Ao Dr. Carlos Eduardo Monte, por também aceitar participar da banca do exame de defesa, pelas conversas entusiasmadas sobre Dino Buzzati, por compartilhar conhecimentos sobre a obra buzzatiana, e por emprestar várias indicações bibliográficas;

À Prof.^a Dr.^a Gisele de Oliveira Bosquesi e à Prof.^a Dr.^a Ionara Satin por aceitarem participar da banca do exame de defesa como membros suplentes;

Ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Unesp/FCLAr pelas disciplinas e atividades oferecidas;

Agradeço, por fim, à Capes, pela concessão de bolsa de mestrado, que foi fundamental para a realização deste trabalho.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

“Ma il fatto che io toccassi questo muro e che tutto crollasse proveniva dal sogno, il quale mi è sembrato uno dei pochi sogni che riportati al linguaggio normale contenessero un significato profondo... Non so che significato sia... Ma ho proprio l'impressione che qui ci sia un senso, perché queste cose succedono nella vita. Alle volte uno tocca qualche cosa, fa una telefonata, scrive una lettera, saluta un altro, e allora il suo destino cambia...”

Dino Buzzati (BUZZATI, 1973, p.175 apud LAZZARIN, 2008, p.53)

RESUMO

O italiano Dino Buzzati declarava-se um escritor fantástico. Tendo se tornado mais conhecido no Brasil após o ensaio “Quatro esperas” (1993) de Antonio Candido, que menciona seu romance *Il deserto dei Tartari (O Deserto dos Tártaros)* (1940), Buzzati possui uma vasta obra que abrange diferentes produções artísticas. Alguns de seus temas caros são a angústia, o incontável passar do tempo, a espera, o medo da morte, a indiferença do destino, o inevitável, a viagem, a guerra, dentre outros. A vida cotidiana vista de diversos ângulos também é algo recorrente na obra buzzatiana, como é possível observar em contos nos quais gotas sobem ao invés de cair, ratos dominam um ambiente familiar e alienígenas conversam com um padre. Em seus contos e crônicas, já foram apontadas misturas entre as dimensões do real e do fantástico, de maneira que, às vezes, é difícil distinguir uma forma da outra. Considerando a presença de elementos fantásticos em produção literária, assim como de elementos sombrios, o presente trabalho se propõe a apresentar contos do autor sob as perspectivas do fantástico e do gótico. Para isso, foram selecionadas narrativas retiradas das coletâneas *Sessanta racconti (Sessenta contos)* (1958) e *La boutique del mistero* (1968), com os melhores contos de Dino Buzzati segundo ele mesmo.

Palavras – chave: Literatura italiana. Literatura do século XX. Fantástico. Gótico. Dino Buzzati.

ABSTRACT

Italian author Dino Buzzati considered himself a writer of fantastic literature. Buzzati became better known in Brazil after Antonio Candido's essay 'Quatro esperas' (1993), in which the novel *Il deserto dei Tartari* (*The Tartar Steppe*) (1940) is mentioned. Other than novels, Buzzati has a vast work that covers diverse artistic productions. Some of his dearest themes are anguish, the uncontrollable passing of time, waiting, the fear of death, Fate's indifference, the inevitable, travels, wars, among others. Daily life seen from different perspectives is also a recurring feature of Buzzati's work, as it can be noticed in short stories in which water drops rise instead of falling, rats dominate a domestic environment and aliens talk to a priest. It has already been pointed out that his short stories and chronicles present a combination of the dimensions of reality and fantasy, so that it is sometimes difficult to distinguish one form from the other. Considering the occurrence of fantastic elements in his literary production, as well as dark elements, this work aims to present the author's short stories from a fantastic and gothic perspective. To this end, narratives taken from short story collections *Sessanta racconti* (1958) and *La boutique del mistero* (1968) were selected, in which Buzzati's best short stories can be found, according to Buzzati himself.

Keywords: Italian literature. 20th century literature. Fantastic. Gothic. Dino Buzzati.

LISTA DE FOTOS

Figura 1 *Exposição de gravuras* de M. C. Escher (1956)

43

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	12
2 O GÓTICO	18
3 O FANTÁSTICO	30
4 ANÁLISES DOS CONTOS	46
4.1 Coisas de outro mundo	46
4.2 Atravessamento de fronteiras	62
4.3 A doença	71
4.4 A morte	89
4.5 O retorno do reprimido	97
4.6 Do sentimento do fantástico	111
REFERÊNCIAS	122
BIBLIOGRAFIA CONSULTADA	128

1 INTRODUÇÃO

«I quadri che faccio e che secondo me hanno più senso sono quelli tipicamente narrativi» confessa Buzzati. E non a caso su quelle tele si ritrovano le stesse paure, le stesse fantasie, gli stessi ammonimenti, incubi, visioni, messaggi morali, sogni che popolano le pagine dei suoi libri. I racconti di Dino Buzzati dipingono atmosfere, e i suoi dipinti raccontano storie, ha scritto De Grada¹ nel texto crítico que accompagnava la mostra antologica a Palazzo Reale di Milano. O per dirla ancora con Sgarbi² egli «racconta storie dipingendo, così come scrivendo dipinge sogni».³ (VIGANÒ, 2013, p.19)

Nascido em San Pellegrino, próximo a Belluno, no ano de 1906, Dino Buzzati Traverso foi um escritor italiano que trabalhou com romance, conto, poesia, teatro, dentre tantas outras atividades. Apesar de ter se tornado conhecido por suas atividades como escritor, declarava-se um pintor que exercia a atividade de escritor como *hobby*. Temas como a angústia perante o incontável passar do tempo, a morte, o inevitável e o inalcançável são recorrentes na obra buzzatiana, aparecendo, inclusive, em seu romance mais conhecido no Brasil, *Il deserto dei Tartari* (*O Deserto dos Tártaros*) (1940). De acordo com a Prof.^a Dr.^a Aurora Bernardini em entrevista ao programa “Literatura fundamental” da TV Cultura, após a publicação do ensaio “Quatro esperas” no livro *O discurso e a cidade* (1993) de Antonio Candido, a demanda pela tradução do romance cresceu no país, chamando a atenção para os outros escritos do italiano.

Buzzati trabalhou como jornalista e cronista no jornal *Corriere della sera* durante grande parte de sua vida, tendo publicado artigos, contos e desenhos também no *Il Popolo di Lombardia*, “settimanale «politico-sindacale della Federazione provinciale fascista milanese»”⁴ (BUZZATI, 1984, p.20). Esta profissão foi fundamental para suas produções como escritor literário, pois, como indicado por Ana Maria Carlos (2011), a obra de Buzzati foi influenciada pela sua atividade jornalística, principalmente seus contos, dado que neles é possível perceber certa aproximação com a crônica. Já Silvia Zangrandi (2014) mostra uma “contaminação” inversa: ela lembra que Buzzati foi enviado pelo *Corriere* como cronista do *Giro d'Italia* (uma competição de ciclismo) em 1949,

¹ DE GRADA, Raffaele. Un naïf del Duemila. In: _____. Buzzati pittore. Milão: Mondadori, 1991.

² SGARBI, Vittorio. Buzzati racconta: Storie disegnate e dipinte. Milão: Electa, 2006.

³ “Os quadros que faço e que, para mim, fazem mais sentido são aqueles tipicamente narrativos”, confessa Buzzati. E, não por acaso, sobre as telas se encontram os mesmos medos, as mesmas fantasias, as mesmas repreensões, pesadelos, visões, mensagens morais, sonhos que povoam as páginas dos seus livros. Os contos de Dino Buzzati pintam atmosferas, e as suas pinturas contam histórias, escreveu De Grada no texto crítico que acompanhava a mostra antológica no Palácio Real de Milão. Ou, nas palavras de Sgarbi, ele “conta histórias pintando, assim como pinta sonhos ao escrever. (tradução nossa)

⁴ semanário político-sindical da Federação provincial fascista milanese. (tradução nossa)

mas “*Leggendo gli articoli sorge immediata una domanda: cronaca sportiva di una gara ciclistica o racconto fantastico?*”⁵ (p.19).

Claudio Toscani (1987, p.64), ao abordar os contos de Buzzati ao longo de sua vida, chama atenção para a continuidade argumentativa e estrutural coerente. Chamando o escritor italiano de “mago da composição breve”, Toscani coloca que Dino Buzzati faz uso do equilíbrio exato entre diversão e assombro, prazer e medo, surpresa e pena, desânimo e susto. Zangrandi (2014, p.13) aponta justamente a linguagem jornalística como um dos elementos que contribuem para a rapidez dos contos buzzatianos, pois é uma linguagem vivaz, que pede capacidade de síntese e estilo dinâmico. A autora ainda coloca que o próprio Buzzati declarou várias vezes ser um escritor proveniente do jornalismo, sendo este entendido como a conversa cotidiana e direta com as pessoas.

Quanto às influências literárias de Dino Buzzati, encontramos os irmãos Grimm, Hans Christian Andersen, Edgar Allan Poe, E. T. A. Hoffmann, Oscar Wilde, Robert Louis Stevenson, Charles Dickens, Stendhal, Gustave Flaubert, Honoré de Balzac, Émile Zola, André Gide, Fiódor Dostoiévski, Liev Tolstói, Nikolai Vasilievich Gogol, Anton Pavlovitch Tchekhov, Thomas Mann, Arthur Schnitzler, William Shakespeare, Jonathan Swift, Nathaniel Hawthorne, Daniel Defoe, Herman Melville, Franz Kafka, Jorge Luis Borges, dentre outros (ZANGRANDI, 2014, p.10). Não é de se surpreender, portanto, que o surgimento de acontecimentos extraordinários, estranhos e inquietantes seja comum nos contos do escritor italiano. É também frequente em seus contos a criação de uma atmosfera angustiante, provocada por elementos diversos, como a espera, o medo, o desconhecido ou o sobrenatural. Segundo Nella Giannetto (1996), é através do contato com Edgar Allan Poe que Buzzati adquire esta característica: “*Poe gli insegna soprattutto l’arte sapiente del costruttore d’atmosfera, capace di addensare dentro e intorno ai suoi protagonisti le mille sfumature dell’inquietudine, della paura, dell’orrore, e l’arte di dar vita agli oggetti o agli animali o alle pieghe dell’inconscio*”⁶ (GIANNETTO, 1996, p.85 apud ZANGRANDI, 2014, p.10)⁷.

Alguns temas caros a Buzzati, de acordo com Zangrandi (2014, p.29), eram o sentimento do tempo representado desde a passagem da ilusão da juventude audaz até a desolação da velhice,

⁵ Lendo os artigos, surge uma pergunta imediatamente: crônica esportiva de uma competição ciclística ou conto fantástico? (tradução nossa)

⁶ Poe lhe ensina, sobretudo, a arte sabedora do construtor de atmosferas, capaz de adensar, dentro e fora dos seus protagonistas, as mil gradações da inquietude, do medo, o horror e a arte de dar vida a objetos, animais ou aos desdobramentos do inconsciente. (tradução nossa)

⁷ GIANNETTO, Nella. Il sudario dele caligini: Significati e fortune dell’opera buzzatiana. Florença: Olschki, 1996.

o medo da morte, a indiferença do destino, a espera, a dimensão misteriosa do real, a vida cotidiana vista de diversos ângulos, às vezes, ironicamente e, outras vezes, de forma angustiante e apocalíptica. A viagem, por exemplo, presente tanto em seu romance *Il deserto dei Tartari* quanto no conto “*I sette messaggeri*” (“Os sete mensageiros”), causa ansiedade e tensão, pois, com ela, deve-se lidar também com a espera, o encontro com a velhice e a morte. O mistério é recorrente em muitos escritos buzzatianos, mas podemos citar “*Ombra del Sud*” (“Espírito do Sul”), conto no qual a figura de um homem aparece e desaparece para o narrador, “*Una goccia*” (“Uma gota”), que mostra uma gota que sobe ao invés de descer, e “*Eppure battono alla porta*” (“Contudo, batem à porta”), em que algum perigo ameaça o lar de uma rica família. Já a vida cotidiana é vista sob uma outra perspectiva em “*Il disco si posò*” (“O disco pousou”), no qual um padre conversa sobre o Cristianismo com alienígenas. Izabel Cristina Cordeiro Lima Costa (2010, p.102) nota que

As personagens de Buzzati experimentam a angústia causada pela consciência do passar do tempo e, ao mesmo tempo, reavaliam suas atitudes ao longo da própria vida. O autor, sem afiliar-se à estética do Realismo, confere às suas personagens as apreensões da vida cotidiana e suas inquietudes, principalmente as que dizem respeito ao que não se pode controlar.

A autora ainda aponta o fato de Buzzati não ter sido muito apreciado como escritor em vida, talvez por não ter manifestado em seus escritos se era a favor ou contra o regime fascista da época. Sobre este ponto, Zangrandi (2014, p.16) informa que, por ter se aproximado do mistério e da atmosfera do fantástico e, portanto, ter se afastado das correntes da sua época, Buzzati foi visto como um escritor burguês que produzia literatura de consumo. Alguns dos críticos de Buzzati são trazidos por Toscani (1987) em um levantamento sobre a fortuna crítica do autor. Ele menciona, por exemplo, Paolo Milano⁸, que teria chamado atenção para a ausência de ideologia em Buzzati, além de Walter Pedullà⁹ e Giuliano Manacorda¹⁰, sendo que, de acordo com Toscani (1987, p.171), este último traria uma crítica na qual o desapontamento “social” ou “histórico” se desprenderia do lado ideológico. Entretanto, isto não significa que Buzzati não demonstrava seu ponto de vista sobre temas da época. Sendo uma pessoa crítica à guerra, demonstra no conto “*La canzone di guerra*” (“A canção de guerra”), por exemplo, o seu posicionamento sobre o assunto. Segundo

⁸ MILANO, Paolo. Dino Buzzati o il brivido borghese. In: _____. **Il lettore di professione**. Milão: Feltrinelli, 1960.

⁹ PEDULLÀ, Walter. **La letteratura del benessere**. Nápoles: Libreria Scientifica, 1968.

¹⁰ MANACORDA, Giuliano. **Storia della letteratura italiana contemporanea**. Roma: Editori Riuniti, 1967. p.334.

Zangrandi (2014, p.16), Buzzati não nos oferece uma investigação psicológica sobre o homem contemporâneo, mas o coloca no centro de seus interesses e o representa simbolicamente.

Toscani (1987, p.109) aplica a consistência temática buzzatiana às pinturas do escritor: “*I colori spesso malinconici, le immagini spesso cupe, la lievitazione onirica dei volumi, i toni uniformi, le stesure «intere» [...], potrebbero essere parole o germi di frase adatti sia per un discorso di pittura che per una considerazione letteraria*”¹¹. De fato, tal semelhança pode ser traçada devido à visão que Dino Buzzati tinha sobre a pintura e a escrita. Ainda que privilegiasse a primeira, considerando a atividade de escritor como passatempo, para ele, escrever e pintar consistiam na mesma coisa, dado que ambas as atividades consistem em criar histórias. Não por acaso, no ano de 1958, realiza uma mostra intitulada *Le storie dipinte* – isto é, “as histórias pintadas”.

Zangrandi (2014, p.22) nos informa que Buzzati se recusou a vender somente o famoso *Piazza del Duomo di Milano* (1952), no qual a Catedral de Milão aparece transfigurada em um pico dolomítico. Nas palavras de Maria Teresa Ferrari, “*il Duomo, liquefatto e poi pietrificato, si fonde com la montagna, la piazza diventa paesaggio alpino*”¹² (2006, p.13 apud ZANGRANDI, 2014, p.22). Assim, a Catedral da pintura se coloca como uma imagem conhecida e familiar, mas, ao mesmo tempo, transformada e diferente. O texto que acompanha esta insólita “história pintada” foi retirado do *Guida del Touring Club* “*e crea con l’immagine un cortocircuito che spalanca uno scenario inaspettato e fantastico (ma che nello stesso tempo richiama l’immagine reale di piazza Duomo coltivata a grano durante gli anni più difficili della Seconda guerra mondiale)*”¹³ (VIGANÒ, 2013, p.20). Para fazer a crítica de sua mostra, o jornalista Orio Vergani se autobotizou “O Pequeno Vasari” (VIGANÒ, 2013, p.7), talvez fazendo referência a Giorgio Vasari, que foi o primeiro a utilizar o termo “gótico” para identificar pejorativamente arquiteturas que seguissem este estilo. É um fato curioso e interessante, já que, conforme descrito no mesmo trecho retirado por Buzzati como acompanhamento do quadro, a Catedral é o maior e mais complexo organismo da arquitetura gótica na Itália (BUZZATI, 2013, p.16).

¹¹ As cores frequentemente melancólicas, as imagens frequentemente intensas e sombrias, o aumento onírico dos volumes, os tons uniformes, as camadas de cores “inteiras” [...], poderiam ser palavras ou frases apropriadas tanto a um discurso de pintura quanto a uma reflexão literária. (tradução nossa)

¹² O Duomo, liquefeito e depois petrificado, se funde à montanha, a praça vira uma paisagem alpina. (tradução nossa)

¹³ e cria com a imagem um curto-circuito que escancara um cenário inesperado e fantástico (mas que, ao mesmo tempo, lembra a imagem real da praça da Catedral durante os anos mais difíceis da Segunda Guerra Mundial. (tradução nossa)

Do jogo entre o conhecido, o desconhecido, o vazio e o inevitável surge o mistério, a inquietude e a angústia, que aparecem tanto nos escritos quanto nas pinceladas do artista. Tal como seus quadros, os contos apresentam histórias que não são explicadas, apenas mostradas. Devido a estas características da obra buzzatiana, e considerando, também, que o escritor italiano frequentemente insere elementos sobrenaturais em seus contos – e ele mesmo se declarava um escritor do fantástico –, existem estudos que buscam aproximar sua estética ao fantástico ou ao surrealismo (ZANGRANDI, 2014; PINTO, 2007).

Para este trabalho, nossa proposta é trazer uma perspectiva do escritor italiano Dino Buzzati enquanto escritor que transita entre o fantástico e o gótico em seus contos. Acreditamos que, por trazer narrativas que ora envolvam o questionamento da realidade, ora tragam o medo ao enredo, Dino Buzzati possa ser considerado como um escritor que transita entre os dois tipos de narrativa. Para falar sobre o fantástico, adotaremos teorias que trabalhem com o modo fantástico e teremos como principal norte Remo Ceserani (1996) e Filipe Furtado (1980; 2009), mas trazemos também as contribuições de Louis Vax (1974), Tzvetan Todorov (2014), Irène Bessière (2009), Julio Cortázar (2006), dentre outros. Quanto ao gótico, recorreremos a Fred Botting (2014), Nick Groom (2012), David Punter (2012), Robin Sowerby (2012), Alexander Meireles da Silva (2017), Aparecido Donizete Rossi (2017a; 2017b; 2014a; 2014b), Julio França (2017a; 2017b) e Henry Bradley (2019). Sobre estes temas aplicados especificamente à literatura italiana, dentre nossas fontes, estão Italo Calvino (1986; 2013), Silvia Zangrandi (2011), Stefano Lazzarin (2008), Francesca Biliari (2008) e Jéssica Soares Fradusco (2016).

No próximo capítulo, abordaremos o gótico, tentando traçar um panorama histórico do termo “gótico” até chegarmos ao seu uso na literatura. No capítulo seguinte, será a vez do fantástico. Nesse capítulo, falaremos sobre o gênero e o modo fantástico (também chamados de “fantástico genológico” e “fantástico modal”) e, para isso, faremos um percurso entre diferentes perspectivas sobre o tópico, procurando abranger as falas de teóricos, críticos e escritores. O quarto capítulo é destinado às análises dos contos de Dino Buzzati retirados das antologias *Sessanta racconti* (*Sessanta contos*) (1958) e *La boutique del mistero* (1968), escolhidas para este trabalho por serem duas antologias cujos contos foram selecionados pelo autor sob o critério de inserir nelas seus melhores contos. Separamos esse capítulo em seis subtópicos, a fim de analisar em cada um deles contos relacionados a coisas de outro mundo, atravessamento de fronteiras, doenças, morte, o retorno do reprimido e o sentimento do fantástico. Aqui, trabalharemos com os contos “*Il disco*

si posò” (“O disco pousou”), “*La fine del mondo*” (“O fim do mundo”), “*Gli amici*” (“Os amigos”), “*Una goccia*” (“Uma gota”), “*I sette messaggeri*” (“Os sete mensageiros”), “*Qualcosa era successo*” (“Alguma coisa tinha acontecido”), “*Il borghese stregato*” (“O burguês enfeitado”), “*Una cosa che comincia per elle*” (“Uma coisa que começa por L”), “*L’uomo che volle guarire*” (“O homem que quis sarar”), “*Qualche utile indicazione a due autentici gentiluomini (di cui uno deceduto per morte violenta)*” (“Algumas indicações úteis à atenção de dois autênticos cavalheiros (dos quais um falecido de morte violenta)”), “*Sette piani*” (“Sete andares”), “*Lo scarafaggio*” (“A barata”), “*Il mantello*” (“O capote”), “*Eppure battono alla porta*” (“Contudo, batem à porta”), “*I topi*” (“Os ratos”), “*La canzone di guerra*” (“A canção de guerra”) e “*La parola proibita*” (“A palavra proibida”). Por fim, encaminharemos para nossas conclusões.

2 O GÓTICO

*The lower part of the castle was hollowed into several intricate cloisters; and it was not easy for one, under so much anxiety, to find the door that opened into the cavern. An awful silence reigned throughout those subterraneous regions, except, now and then, some blasts of wind that shook the doors she had passed, and which, grating on the rusty hinges, were re-echoed through that long labyrinth of darkness. Every murmur struck her with new terror; yet more she dreaded to hear the wrathful voice of Manfred, urging his domestics to pursue her. She trod as softly as impatience would give her leave, yet frequently stopped, and listened to hear if she was followed. In one of those moments she thought she heard a sigh. She shuddered, and recoiled a few paces. In a moment she thought she heard the step of some person. Her blood curdled; she concluded it was Manfred. Every suggestion that horror could inspire, rushed into her mind.*¹⁴ (WALPOLE, 1811, p.17)

A utilização do termo “gótico” em literatura remete ao primeiro romance gótico, publicado em 1764 e sem autoria em sua primeira edição: *The Castle of Otranto* (*O Castelo de Otranto*). No prefácio à primeira edição, a obra vem apresentada como a tradução de um manuscrito encontrado no norte da Inglaterra, na biblioteca de uma antiga família católica, e que teria sido impresso em Nápoles no ano de 1529. Ainda no prefácio, são feitas conjecturas sobre a data precisa em que os fatos narrados teriam acontecido, o que pode ter sido entre as datas das Cruzadas, isto é, entre os anos de 1095 e 1243, ou ainda um pouco depois.

O manuscrito em questão se inicia com o que seria o casamento da jovem Isabela e Conrado, que não ocorre porque, em um acontecimento de natureza sobrenatural, um elmo gigante surge e esmaga o noivo. Como tinha interesses políticos ligados ao casamento, Manfredo, pai de Conrado e senhor do castelo, decide então se divorciar de sua esposa, Hipólita, e casar-se ele mesmo com a jovem Isabela. Apavorada, ela tenta fugir do castelo, o que a leva ao encontro do jovem Teodoro, um prisioneiro que a ajuda. O romance segue com várias ações e peripécias: a procura por Isabela; a descoberta de que Teodoro é, na verdade, filho do padre Jerônimo; a chegada de cavaleiros de

¹⁴ “A parte subterrânea do castelo era escavada numa série de vários claustros interligados e não era fácil para alguém em tal estado de ansiedade encontrar a porta que abria para a caverna. Um silêncio assustador reinava nessas regiões subterrâneas, exceto quando, vez por outra, algumas rajadas de vento sacudiam as portas pelas quais ela havia passado e os gongos de ferro ecoavam através daquele longo labirinto de trevas. Cada rumor deixava-a possuída por um novo terror; mas ainda assim temia, acima de tudo, a voz irada de Manfredo ordenando seus criados a perseguirem-na. Ela pisava tão levemente quanto sua impaciência o permitia, ainda assim, com freqüência estancava para ouvir se estava sendo seguida. Num desses momentos acreditou ter ouvido um suspiro. Estremeceu e recuou alguns passos. Num instante pensou ter ouvido os passos de alguém. O sangue gelou; com certeza era Manfredo. Todos os pavores que o horror podia sugerir subiram à sua mente.” (WALPOLE, 1996, p.39)

outro reino; a luta entre Teodoro e um dos cavaleiros, que revela ser o pai de Isabela; a criação de um triângulo amoroso entre Isabela, Teodoro e a filha de Manfredo, Matilda; o assassinato de Matilda provocado por seu próprio pai; e, principalmente, as revelações de que Manfredo não é o legítimo dono do castelo e que Teodoro é o verdadeiro príncipe de Otranto.

The Castle of Otranto trouxe o que se tornariam as convenções do romance gótico e de outras futuras produções literárias ligadas ao gótico: “milagres”, “visões”, “necromancia”, “sonhos” e “outros acontecimentos sobrenaturais” são termos trazidos no próprio prefácio que trazem à tona alguns dos elementos da literatura gótica. Além desses elementos, o prefácio traz ainda outro artifício usado na ficção gótica, que é a narrativa dentro de narrativas. No prefácio à segunda edição, Horace Walpole se apresenta como o autor de *The Castle of Otranto*, que não se tratava da tradução de um manuscrito, mas, sim, de uma obra de ficção. Quanto a isso, Fred Botting (2012, p.14) menciona Jerrold Hogle¹⁵ para chamar atenção a quantas camadas de inverdades são trazidas na obra de Walpole: “*Jerrold Hogle notes how The Castle of Otranto is embroiled in various levels of counterfeiting: a fake translation by a fake translator of a fake medieval story by a fake author, the novel turns on a false nobleman unlawfully inheriting both title and property through a false will and attempting to secure a false lineage through nefarious schemes. The centerpiece of the story, too, is fabricated from a fake Gothic castle.*”¹⁶

Ainda que Robin Sowerby (2012, p.25) acredite que há pouco em comum entre o fenômeno literário que se inicia no século XVIII e o povo que deu origem ao termo “gótico”, aqui, concordamos com Nick Groom (2012) e acreditamos que um panorama mais amplo do termo “gótico” deve ser feito para que se possa ter em mente o que ele abrange, afinal, “*It is only through such an evolutionary analysis that the Gothic as a whole makes sense, and so, by thoroughly historicizing the meanings of ‘Gothic’, we can begin to assess its relevance today*”¹⁷ (GROOM, 2012, p.14). De fato, *The Castle of Otranto* funda as bases do que se tornará a literatura gótica e influenciará outras produções artísticas, mas entender o que precede o primeiro romance gótico

¹⁵ HOGLE, Jerrold E. The ghost of the counterfeit in the genesis of the Gothic. In: LLOYD SMITH, Allan; SAGE, Victor (Eds.). *Gothick Origins and Innovations*. Amsterdã: Rodopi, 1994.

¹⁶ Jerrold Hogle nota como *O Castelo de Otranto* está envolvido em vários níveis de falsificação: com uma tradução falsa feita por um falso tradutor de uma história medieval falsa escrita por um autor falso, o romance lida com um falso aristocrata herdando título e propriedade por meio de um testamento falso e tentando assegurar uma falsa linhagem através de esquemas nefastos. A peça central da história é, também, fabricada em um castelo gótico falso. (tradução nossa)

¹⁷ É apenas por meio de uma análise evolucionária que o gótico como um todo faz sentido, e, então, historicizando minuciosamente os significados de “gótico”, nós podemos começar a avaliar sua relevância nos dias de hoje. (tradução nossa)

torna mais rico o estudo do gótico e agrega uma rica trama de relações e significados ao termo. Isto porque a discussão do termo “gótico” remonta a séculos – para mais de um milênio – anteriores à obra de Walpole.

O termo “gótico” remete primeiramente aos godos, povo cuja origem é debatida geográfica e etimologicamente. Os registros que se tem hoje dos godos foram feitos por romanos, que os consideravam um povo bárbaro, ou seja, nem gregos e nem romanos. Com o tempo, o termo passou a designar também todos os que estavam fora do Império Romano, povos incivilizados ou incultos, e não-cristãos (GROOM, 2012, p.21). Ao traçar a origem dos godos, Groom (2012) recorre a Plínio, o Velho, Tácito e Flávio Josefo, que escreveram sobre povos bárbaros e povos que viviam ao norte do Império, e lembra que em nenhum deles há menção aos godos, apontando por fim a possibilidade de “godo” ser um novo nome para bárbaros já conhecidos. Henry Bradley (2019) segue um raciocínio semelhante no que lhe parece ser o primeiro livro sobre os godos em língua inglesa, intitulado *The Story of the Goths: From the earliest times to the end of the Gothic dominion in Spain* (1888), pois escreve que há registros dos termos “Guttones” e “Gotones” em fontes antigas: três séculos antes de Cristo, Piteas fala sobre o povo que ele chama “Guttones” e Plínio, o Velho, faz saber que este povo continua nas proximidades de Roma; já Tácito, vivido nos séculos I e II d.C., registra duas vezes a palavra “Gotones”. Ao contrário de Groom, que apenas sugere, Bradley afirma que esses três termos foram usados para se referir ao mesmo povo.

O significado do termo “godo” também é fonte de especulações. Uma das possibilidades o liga ao nórdico antigo por meio da palavra “gotar”, que significaria “homens” (SILVA, 2017), enquanto outras hipóteses trazidas por Bradley (2019, p.3) especulam que possa significar “os adoradores dos deuses” e “os nascidos nobres”, embora o autor aponte que a primeira possibilidade lhe parecia errônea e a segunda era mais aceita. Todas essas suposições são feitas porque não é possível saber ao certo o que o nome do povo godo de fato significava, uma vez que não há muitos registros escritos conhecidos de sua língua. O único texto em que se tem registro da língua dos godos é uma parte de uma tradução da Bíblia feita com o uso de dois sistemas gregos, latim e rúnico (BRADLEY, 2019; GROOM, 2012; SOWERBY, 2012).

Muito se fala da Escandinávia como a origem dos godos, o que Sowerby (2012, p.31) põe como algo que vem sendo debatido entre os estudiosos. A ligação entre os godos e a Escandinávia vem associada a uma parte ao sul da Suécia formada por dez províncias chamada Gotalândia, bem como a uma ilha que faz parte da Gotalândia, chamada Gotlândia. Estes nomes, em inglês, são por

vezes grafados como Gothland, o que se aproxima do termo também em inglês para “godo” e “gótico” – “*goth*”. Bradley (2019, p.4) coloca isso como um tema muito debatido, mas que, considerando as tradições que um povo carrega, parece não haver dúvidas de que os godos habitaram a costa de cima e de baixo do Mar Báltico, embora não haja evidências mais precisas disto. Ainda de acordo com ele, os gautas (ou gotas) que deram nome à região sueca mencionada não se relacionam com os godos; porém, um nome antigo para a Gotlândia – *Gutaland* – parece ligar a área aos godos, assim como a península Jutlândia, localizada na Dinamarca. Groom (2012) situa a origem dos godos na Cítia, mas lembra que Jordanes, autor do registro mais antigo que se tem dos godos, coloca esse povo como originário da Scandza, nome usado por ele que parece se referir à Escandinávia. Por fim, Sowerby (2012, p.28) escreve que a arqueologia moderna confirma que os godos habitavam previamente o Báltico e que há evidências da migração para o Mar Negro. Posteriormente, os godos conquistam a província romana chamada Dácia, fato que Groom (2012, p.22) situa no ano de 271.

Uma divisão entre os godos ocorre e também sobre isso há discussões. Bradley (2019) e Groom (2012) escrevem que os godos se dividiram em dois grupos chamados tervíngios e greutungos (ou grutungos), sendo que esses grupos viriam a ser conhecidos pelos seus nomes latinos: visigodos e ostrogodos, respectivamente. Groom (2012, p.22) situa esta divisão antes de 271 – Bradley (2019, p.3), por outro lado, fixa a divisão precisamente no ano 200 – e acrescenta que o nome dos tervíngios significa “povo da floresta”, enquanto os greutungos seriam o “povo da costa”. Ambos lembram que os termos “visigodo” e “ostrogodo” se referem aos “godos do leste” e “godos do oeste”, mas Bradley (2019) é o único a atribuir estes nomes ao posicionamento de cada grupo a leste e a oeste do rio Dniestre. Em um outro levantamento de possibilidades, Sowerby (2012, p.31) escreve que a separação em visigodos e ostrogodos foi registrada por Jordanes, mas hoje vem sendo estudada e pensa-se que pode ter sido motivada por um ataque do povo huno. Segundo Groom (2012, p.25), uma outra divisão ocorreu, na qual os ostrogodos se dividiram entre os que ficaram na Panônia (próxima à Dácia) com os hunos e os que foram viver nos Balcãs como parte do Império Romano do Oriente, tendo sido unidos posteriormente por Teodorico, o Grande. Já os visigodos partiram para o sul da Europa, rumo ao Império Romano.

Um dos grandes feitos dos godos – mais especificamente, dos visigodos – e um motivo essencial para o termo “gótico” ser associado a eles foi o saque a Roma em 24 de agosto de 410, que durou três dias. O saque, liderado pelo rei Alarico I, é apontado como um dos fatores que

levaram o Império Romano do Ocidente a seu declínio e, posteriormente, à sua queda. Ao falar sobre o impacto que o acontecimento causou nos romanos, Sowerby (2012) e Groom (2012) trazem o poeta Claudiano, que escreveu no poema *De Bello Gothico* os horrores que os godos causaram na batalha em Pollentia em 402. Claudiano, de acordo com os autores, faz associações entre os godos e o sobrenatural, apresentando-os como uma ameaça que surge em sonhos e maus presságios (GROOM, 2012, p.24), e procurando evocar o pânico causado pelo terror gótico (SOWERBY, 2012, p.29). Groom (2012, p.25) também lembra de Paulo Orósio, que, por outro lado, escreveu que os godos traziam a salvação de uma Roma corrompida, pois paravam para rezar a Deus em meio ao saque. De qualquer forma, os godos foram posteriormente associados à queda do Império Romano do Ocidente e o início da Idade Média.

Mais de um milênio após estes acontecimentos, no período renascentista, e mais especificamente em 1510, o arquiteto Donato Bramante usou o termo “germânico” para descrever a arquitetura anterior, diferente da arquitetura clássica, o que fez com que um vínculo fosse estabelecido entre o adjetivo e os godos, pois, assim como os escritores clássicos, os renascentistas relacionavam os godos a tribos germânicas. Giorgio Vasari, em 1530, associa especificamente o estilo da arquitetura medieval aos godos, estilo esse que contrasta com o estilo clássico tão apreciado pelos renascentistas. O termo em questão foi utilizado pejorativamente, uma vez que durante o Renascimento prezavam-se o equilíbrio e a simetria, e arquitetura que ele chama de gótica, pelo contrário, vem descrita como bárbara e monstruosa:

*Ecci un'altra specie di lavori, che si chiamano Tedeschi, i quali sono di ornamenti, e di proporzione molto differenti da gli antichi e da' moderni [...]. Questa maniera fu trovata da i Goti, che [...] fecero dopo, chi rimase, le fabbriche di questa maniera, le quali girarono le volte con quarti acuti e riempierono tutta Italia di questa maledizione di fabbriche [...].*¹⁸ (VASARI, 1767, p.63)

Da mesma forma que arcos, torres, grandes janelas, gárgulas, dentre outros elementos, passaram a ser associados à arquitetura gótica, a Idade Média passou a ser associada a um período de barbárie, e junto dela o povo godo. Os renascentistas chamaram de Idade Média todo o período entre a queda do Império Romano do Ocidente e o período moderno, e, como os tempos Clássicos

¹⁸ Há um outro tipo de trabalho, que se chamam germânicos, os quais são de ornamentos e de proporção muito diferentes dos antigos e dos modernos [...]. Esta maneira foi encontrada pelos godos, que [...] fizeram depois, e permaneceram, as construções desta maneira, às quais colocaram torres pontiagudas e encheram toda a Itália desta maldição de construções [...]. (tradução nossa)

lhes eram caros, o período medieval passou a ser visto com maus olhos. Tendo os godos um papel importante na queda do Império, a carga negativa carregada pela Idade Média também lhes foi conferida. Houve, no Renascimento, um imaginário do período medieval como sendo um período de fortes crenças e superstições, o que desvinculava o pensamento do que era lógico e racional.

Na Inglaterra, pelo contrário, a arquitetura gótica foi inicialmente revista como algo positivo. Uma onda de nacionalismo começou a exaltar o passado germânico ligado aos povos que fizeram parte das origens do país (anglos e saxões) e, com a antiga associação dos godos a tribos germânicas, as construções góticas passaram a simbolizar um motivo de orgulho nacional. Várias igrejas foram construídas no estilo gótico, mas muitas delas foram danificadas com a Reforma instituída pelo rei Henrique VIII. A Reforma consistiu na adoção do protestantismo como uma nova religião na Inglaterra em favor da decadência do catolicismo no país, o que levou principalmente a uma independência maior do rei em relação à Igreja. Durante a Reforma, atos de destruição da antiga religião foram encorajados e, com isso, defensores do catolicismo foram mortos e igrejas católicas foram destruídas. O reinado de Eduardo VI reforçou a Reforma, seguido pelo reinado de Maria I, que defendeu a volta da religião católica e levou à Contrarreforma, que não perdurou. Passados os conflitos, o passado começou a ser visto como algo bárbaro e violento que deveria ser superado. Entretanto, havia um lembrete para lembrá-lo e representá-lo: as construções góticas, agora em ruínas.

Assim, gradualmente, a palavra “gótico” passou a designar o que era irracional, bárbaro e violento. Da mesma maneira, o que pertence ao passado e o que é feio, desproporcional, monstruoso, indesejado e incômodo também passaram a ser ligados ao termo. Todas estas caracterizações são melhor resumidas por Sowerby (2012, p.26), que, ao procurar uma síntese do que pode ser o cerne das várias associações ao gótico, conclui que um fator constante (e talvez o único) nos vários usos da palavra “gótico” continua a ser sua antítese aos romanos ou ao que é clássico.

Tendo o gótico e a Idade Média toda esta carga semântica, durante o Iluminismo, Horace Walpole escreve *The Castle of Otranto*, que posteriormente agrega ainda uma outra maneira de encarar o gótico. O Iluminismo, período que sucede o Renascimento, é caracterizado também pela valorização da razão, do pensamento e da ciência que começava a se desenvolver. É a partir dos ideais do Iluminismo que haverá uma rejeição ao gótico, já que

*The values that gave shape and direction to the Enlightenment, dominated as it was by writings from Greek and Roman culture, privileged forms of cultural or artistic production that attended to classical rules: buildings, works of art, gardens, landscapes and written texts had to conform to precepts of uniformity, proportion and order.*¹⁹ (BOTTING, 2014, p.21)

Por isso, “gótico” passou a ser um termo usado pejorativamente para falar sobre a Idade Média e outras coisas associadas a ela, como costumes e práticas bárbaras, superstição, ignorância, fantasias extravagantes e o estado selvagem da natureza (BOTTING, 2014, p.21). Em meio a um cenário no qual explicações aceitáveis deveriam ser lógicas, empíricas e cientificamente comprovadas, Walpole escreve um enredo no qual elmos gigantes caem do céu para destruir um casamento, guardas relatam ter visto um gigante dentro do castelo e uma pintura sai de seu quadro para guiar Manfredo até Isabela. Além do uso do sobrenatural e do aparentemente irracional para provocar medo, o autor também vai contra o esperado na época no que tange à própria forma de *The Castle of Otranto*: não suficiente colocar-se como tradutor de um manuscrito inexistente no primeiro prefácio, o próprio conteúdo do suposto manuscrito se diferencia por ser situado no período medieval, mas seguir as convenções do romance. Em outras palavras, ao invés de se colocar como uma novela de cavalaria – o que seria esperado de uma narração escrita na Idade Média –, *The Castle of Otranto* apresenta a forma do romance, gênero que toma forma na Europa no século XVIII e caracteriza-se inicialmente por enredos que retratam a vida da burguesia da época. Este ponto é tão significativo que Walpole adiciona o subtítulo “*A Gothic Story*” (“Uma história gótica”) à segunda edição, o que “correspondia a uma tomada de posição na disputa entre a imaginação criativa do *romance* e o realismo do *novel*. O escritor pretendia ter mesclado as ‘duas formas narrativas, a antiga e a moderna’, como afirma no prefácio [...]”²⁰ (FRANÇA, 2017a, p.2495). Da mesma maneira, Botting (2014, p.44) acredita que a mistura entre as duas formas seja uma tentativa de superar as limitações de cada uma, dada a limitação da imaginação por parte de uma e a improbabilidade da outra.

A partir de então, surgiram outras produções literárias que usavam alguns elementos presentes em *The Castle of Otranto*, como cenários antigos, ambientes labirínticos, a sensação de

¹⁹ Os valores que deram forma e direção ao Iluminismo, dominado como era pelos escritos das culturas grega e romana, privilegiavam formas de produções artísticas ou culturais que seguiam as regras clássicas. Edifícios, obras de arte, jardins, paisagens e textos escritos tinham que estar em conformidade com os preceitos de uniformidade, proporção e ordem. (tradução nossa)

²⁰ Em inglês, as palavras “*romance*” e “*novel*” remetem à novela (ou romance) de cavalaria e ao romance moderno, respectivamente.

fuga, e o medo perante o sobrenatural. Outros nomes ligados a esta literatura são Clara Reeve, Ann Radcliffe e Matthew Lewis. O gótico se renovou na Inglaterra quando escritores românticos utilizaram algumas de suas características para exprimir as angústias de sua época. O clássico *Frankenstein, ou o Prometeu Moderno (Frankenstein; or, The Modern Prometheus)* (1818) de Mary Shelley é um exemplo: ao invés de retomar a uma ambientação que remeta ao passado, a escritora situou sua história em seu tempo para tratar dos avanços científicos de então. Em um enredo no qual um jovem cientista tem sucesso ao dar vida a um cadáver, o livro de Shelley também levanta pontos de questionamento a tal conquista, como os possíveis perigos trazidos por uma procura de conhecimento ambiciosa e a inaptidão humana ao lidar com aquilo que não se conhece (e que talvez não deve ser conhecido). *Frankenstein* não faz uso de artifícios sobrenaturais para a construção do gótico, mas sim da ciência de sua época, que causa medo tanto quanto espíritos e monstros. O medo do desconhecido, portanto, é o que faz *Frankenstein* ser uma obra gótica.

Com o passar do tempo, o gótico se infiltrou também em outras manifestações artísticas, como o cinema. Dentro desta arte, Alexander Meireles da Silva (2017) menciona o expressionismo alemão, os filmes de monstros do estúdio de cinema Universal Studios, os filmes da produtora Hammer Studios, as adaptações cinematográficas dos livros de Stephen King, os diretores Tim Burton e Guillermo del Toro, assim como outros filmes individuais. Silva (2017) também fala sobre a subcultura gótica, mencionando a música que faz parte desse grupo e os tipos de gótico dentro dessa subcultura.

Retornando ao passado – movimento que, aliás, é muito caro ao gótico –, no século XIX, a Itália passa por um processo de unificação e é neste momento que o gótico e o fantástico aparecem em sua literatura de forma substancial. Houve, neste momento, movimentos de unificação na Itália e na Alemanha, por exemplo, para que fossem formados os territórios e as nações que conhecemos hoje. Os intelectuais da época, conscientes de que um povo não se vê como parte de um país somente por viver em um determinado lugar, agem para criar uma identidade nacional, algo necessário para que o projeto fosse bem-sucedido. A língua, por exemplo, é um fator importante, uma vez que insere o sujeito em uma comunidade com a qual pode se comunicar e construir sua própria identidade, que terá elementos comuns àqueles com os quais vive. Na Itália, onde até hoje vários dialetos são falados, foram feitos esforços para que uma língua em comum fosse utilizada, como viagens de trabalhadores do norte ao sul do país e vice-versa, assim como o uso de uma escrita comum a todos os italianos nos jornais e na literatura.

O século XIX foi marcado pelo Romantismo, que teve como uma de suas características justamente a busca e a exaltação de uma identidade nacional. Uma obra importante para que isto fosse alcançado foi *Os noivos (I promessi sposi)*, romance histórico escrito por Alessandro Manzoni e publicado primeiramente em 1827, com edições revistas publicadas entre 1840 e 1842. É possível pensar que o romance histórico de Manzoni contribua para a formação da identidade italiana por criar um passado comum através da história de dois amantes; porém, a grande relevância de *Os noivos* se dá pelo esforço do autor em utilizar uma língua que fosse entendida por todos os que viviam na península. Por isso, Manzoni, que havia escrito o romance primeiramente no dialeto milanês, adota o toscano na primeira publicação e muda depois para o florentino. Neste momento, também escreviam algumas pessoas influenciadas por escritores de outros países, que escreveram sobre seus sentimentos íntimos e suas angústias, chamados de *scapigliati* (ou “descabelados”). Na dissertação intitulada *O fantástico tarchettiano* (2016), Jéssica Soares Fradusco faz um panorama dos eventos de então para tratar de um escritor que fez parte da *Scapigliatura*, Iginio Ugo Tarchetti. De acordo com ela, os *scapigliati* não foram bem vistos em um primeiro momento porque não contribuíram para a construção do ideário de nação e preferiram falar de si mesmos, além de também inserir o fantástico em suas narrativas, o que os distancia ainda mais da realidade.

Contudo, Fradusco (2016) chama atenção para o fato de que, falando de suas angústias, os *scapigliati* demonstravam também as angústias da sociedade da época. Indo de encontro com este ponto, Francesca Biliani (2008) escreve que as narrativas dos *scapigliati* refletem o seu momento, como no tocar em temas tabus e contrastantes com os valores que estão sendo implementados na nova sociedade que se forma. Biliani (2008), ao analisar contos dos *scapigliati* Ugo Tarchetti e Luigi Gualdo por uma perspectiva do fantástico e do gótico, procura mostrar como alguns contos dos dois autores trazem questões sobre a configuração social da época a partir de suas personagens narradoras, principalmente a questão do masculino e do feminino. Segundo ela, o não dito e reprimido se revela por meio da associação entre o sobrenatural e o real, o que pode ser notado nas mulheres amadas pelas personagens masculinas: a junção entre eles não tem um final feliz, seja pelo fim do relacionamento, pela morte delas, pela transformação delas em seres inanimados ou, ainda, por serem de fato seres inanimados; assim, as relações amorosas dessas personagens masculinas só podem ser neuróticas e destrutivas, nas palavras da autora, uma vez que a reprodução não é possível e, portanto, não dão continuidade à classe média. Em outras palavras, são

relacionamentos malfadados por não gerarem nada de útil à sociedade. Ainda de acordo com Biliani (2008, p.486), há, nos contos desses autores, “*a hic et nunc account of a widespread sense of social frustration and anxiety reflecting a more general sense of dissatisfaction which, in all likelihood, mirrors the country’s problematic political and economic conditions*”²¹.

A partir destes apontamentos, percebe-se que, tanto em *The Castle of Otranto* quanto com os *scapigliati*, o gótico apresenta papel significativo principalmente pelo contraste com o ponto de vista vigente e, conseqüentemente, por levantar possibilidades de questionamentos. O romance gótico de Walpole é permeado pelo medo que suas personagens sentem frente a eventos inexplicáveis provocados pelo sobrenatural, destoantes do pensamento Iluminista, lógico e racional da época. Os *scapigliati*, por sua vez, utilizam em sua escrita elementos do sobrenatural e do obscuro, que não se enquadram dos valores ideais da sociedade italiana recém-formada. Portanto, nas palavras de Julio França (2017a, p.2492), “[...] a literatura gótica consolidou-se como uma tradição artística que codificou, por meio de narrativas ficcionais, um modo de figurar os medos e de expressar os interditos de diversos grupos sociais”, e, bem como a literatura fantástica, foi uma solução ideal para manifestar críticas sutis, uma vez que permitia um disfarce ao que não podia ser dito (BILIANI, 2008, p.495).

Por ser contrário ao convencional, o gótico também passou a ser visto como algo transgressor: em uma sociedade que procura a estabilidade, apresenta a instabilidade; em um mundo que cria certezas, aponta incertezas, dúvidas e medos; ao invés de esconder o desagradável e o incômodo, escancara-os. Na literatura, a transgressão gótica foi materializada de diversas maneiras, como na utilização de um cenário passado, ambientes decadentes (moral ou fisicamente) e aristocratas sem escrúpulos – *Manfredo* e seu desejado castelo são exemplos disso – em um primeiro momento, bem como outros elementos que caracterizam uma “estética negativa”, utilizando o termo colocado por Fred Botting (2014, p.1).

A lista é grande: Biliani (2008, p.484) fala em cadáveres femininos, tumbas, castelos, vilas, paisagens pitorescas ao amanhecer, metrópoles, pesadelos, viagens, mulheres aristocráticas, artistas excêntricos, casamentos forçados, vilões, gênios degenerados, o amor inalcançável, aristocratas decadentes, a burguesia confortável e as classes trabalhadoras oprimidas; enquanto Diogo dos Santos Souza (2014, p.12) menciona ambientes sombrios, a natureza sedutora e

²¹ um relato que expressa um “aqui e agora” de um sentido difundido de frustração social e ansiedade, refletindo um sentido mais geral de insatisfação, que, muito provavelmente, reflete as condições política e econômicas problemáticas do país. (tradução nossa)

misteriosa, aura de religiosidade, presença da morte, elementos ligados ao transcendente, o sobrenatural, o duplo, dentre outros; a esta lista, adiciona-se a menção de Ana Luiza Silva Camarani (2013, p.14) ao bandido monstruoso, à loucura e a fortes tempestades. França (2017a; 2017b) destaca três elementos que, junto a técnicas narrativas associadas à geração efeitos estéticos de medo, são fundamentais à narrativa gótica: o *locus horribilis* (o “lugar horrível”, isto é, um ambiente opressivo e aterrorizante), a personagem monstruosa e a presença fantasmagórica do passado. A esta lista, outros elementos poderiam ser adicionados, como o sangue e o passado manifestado no presente, mas o que a perpassa e a caracteriza é a estética negativa.

A literatura gótica é frequentemente associada ao medo como indicam Diogo dos Santos Souza, Amanda da Silveira Assenza Fratucci e Aparecido Dozinete Rossi no livro *O Gótico e suas interseções teórico-críticas* (ROSSI; SÁ, 2014). Rossi (2014a, p.89) ainda afirma que “a ficção gótica [...] tem a criação e manipulação das arquiteturas do medo como seus elementos constitutivos” e que o gótico trabalha com a estética do medo (ROSSI, 2014b, p.12). Por isso, o gótico se liga também à utilização de artifícios como o terror e o horror para a geração de um efeito de medo, ou melhor, um medo estético, ou ainda para “a geração do assustador enquanto efeito da textualidade” (ROSSI, 2014a, p.89). Enquanto o horror é físico e causa medo geralmente pelo aspecto gráfico e imagético, o terror se liga a um sentimento, a um medo de algo que não se sabe exatamente o que ou como é. É comum que o terror seja utilizado como algo que antecipa o horror: a tensão antes de se deparar com uma criatura monstruosa seguida pela aparição da criatura, por exemplo. Para Botting (2014, p.2), textos góticos têm efeitos (estéticos e sociais) também repletos de aspectos negativos e registram repulsa, aversão, medo, nojo e terror.

Embora o início da presença do gótico em literatura seja muitas vezes associada ao romance *The Castle of Otranto*, Aparecido Donizete Rossi (2014b) no artigo “Antes de Otranto: apontamentos para uma pré-história do Gótico na literatura” defende que o gótico se manifesta em textos literários muito antes do romance de Horace Walpole ser publicado, como nas obras de Homero, Virgílio, Dante, Shakespeare e Milton. Odisseu, por exemplo, é colocado como um necromante, uma vez que conjura os mortos no canto XI da *Odisseia*, e, similarmente, Shakespeare é descrito como “um necromante tão habilidoso na invocação dos mortos e nos usos dos poderes das Trevas [...], como se pode observar em *Hamlet* e *Macbeth*” (ROSSI, 2014b, p.30). Neste mesmo artigo, ele apresenta o que chama de “semiconceitos” de Luz e Trevas, sendo este último mais aprofundado no artigo posterior intitulado “O Horror da Textualidade” (2017a), no qual o

autor procura responder questões do texto anterior. Para Rossi (2014b), a ficção gótica não se sustenta no medo – porque o medo já é efeito de algo –, mas sim nas Trevas. No primeiro tópico de “Antes de Otranto”, Trevas são abordadas não como oposição de Luz, da mesma maneira que delimitação e transgressão não são opostos, mas “se permeiam sem se misturar, se definem mutuamente sem se opor” (ROSSI, 2014b, p.14). Luz e Trevas não são postos como conceitos, pois isto pressuporia uma delimitação, “mas como *semi-conceitos*, conceitos que não se fixam em preconizações inteiramente fechadas, mas que se abrem à significação infinita, tornam-se infixos no exato instante em que iriam se fixar” (ROSSI, 2014b, p.15, grifo do autor). Para Rossi (2014b; 2017a), portanto, a ficção gótica consistiria na estetização das Trevas.

A todas estas colocações, citamos Souza (2014, p.12) novamente, uma vez que parece sintetizar bem o que foi posto até então:

Há, portanto, uma transgressão em relação aos rígidos padrões clássicos de harmonia e completude que tudo explicariam. No terreno do gótico, essa ruptura se faz por meio da utilização de recursos linguísticos e imagéticos que fazem referência ao medo, ao horror, à fragilidade humana quando exposta às forças que fugiriam ao controle da razão. O feio, o socialmente interdito, é posto ao lado do belo, num jogo não de antítese, mas de complementação, a fim de discutir as inquietações humanas e as possibilidades criativas e criadoras da palavra [...].

Portanto, neste trabalho, entenderemos o gótico como o uso de elementos que se relacionam a uma estética negativa, usando o termo de Botting (2014).

3 O FANTÁSTICO

Ao cair da tarde, dois desconhecidos se encontram nos corredores escuros de uma galeria de quadros. Com um leve calafrio, um deles diz:
 — Este lugar é sinistro. Você acredita em fantasmas?
 — Eu, não — respondeu o outro. — E você?
 — Eu, sim — disse o primeiro, e desapareceu.
 (FROST, 2013, p.185)

Como brevemente mencionado no capítulo anterior, o fantástico na literatura italiana começou a ter maior expressão entre meados até o fim do século XIX com o movimento da *Scapigliatura*. Jéssica Fradusco (2016) e Francesca Biliari (2008) escrevem que os *scapigliati* foram influenciados por escritores estrangeiros, sendo este um outro fator que fez com que seus escritos fossem mal vistos, uma vez que traziam algo de fora para uma literatura que procurava sua autenticidade no momento de pós unificação.

Exemplo da influência estrangeira na literatura fantástica italiana de então é o conto “*Un osso di morto*” (1869) de Ugo Tarchetti, que apresenta muitas semelhanças com o conto “*O pé da múmia*” (1840) de Théophile Gautier. No conto de Gautier, um narrador conta sobre o dia que comprou um pé de múmia como peso de papel – mais especificamente, o pé da princesa Hermonthis – e, depois de beber algumas taças de champanhe, teve um sonho no qual restituía o pé à sua dona. Como gesto de gratidão, ela o levava para conhecer seu pai, o faraó Ziusudra, que lhe dá um forte aperto de mão a fim de mostrar o quanto ainda é forte e vigoroso. Imediatamente, o narrador acorda e vê que o peso de papel não é mais o pé da princesa, mas sim um ídolo de argila que estava em seu pescoço. Por sua vez, o narrador de “*Un osso di morto*” usa como peso de papel a rótula do falecido Pietro Mariani que, em uma sessão espírita, avisa que buscará seu osso naquela noite. Amedrontado, o narrador se embriaga para encontrar coragem e se convence de que a devolutiva da rótula não passou de um sonho, no qual restituiu a rótula a seu dono, que pisou com força no chão para provar que ainda estava muito forte. Isto desperta o narrador, que percebe que no lugar do seu antigo peso de papel estava a fita que Pietro usava provisoriamente no lugar de sua rótula.

A partir destes dois contos, é possível apontar aspectos fundamentais que caracterizam o conto fantástico dos séculos XVIII e XIX: narrados por um narrador duvidoso, esses contos apresentam a aparição de um elemento sobrenatural surge em uma realidade ficcional muito semelhante à realidade do leitor. Assim sendo, o conto fantástico *ottocentesco* (isto é, referente aos

anos 1800) traz um fenômeno sobrenatural em uma realidade que o leitor pode reconhecer e com a qual pode identificar-se, fazendo com que o evento narrado seja visto como absurdo e até impossível, uma vez que o sobrenatural é assim interpretado em sua própria realidade. Contudo, por serem narrados por narradores duvidosos – que não apresentam pleno controle de suas faculdades mentais (podem estar bêbados ou sonolentos, por exemplo), ou que não tiveram contato direto com o acontecimento –, essas narrativas deixam a oportunidade para que uma explicação não racional seja plausível. Em suma, a dúvida quanto à natureza dos eventos descritos caracteriza profundamente o conto fantástico tradicional.

No século XX, a produção de ficção fantástica muda quanto à forma de expor o elemento insólito. Se antes o sobrenatural apresentava-se como algo estranho à realidade de todos os dias, agora ele se funde à vida quotidiana e a estranheza se apresenta devido à própria realidade. Um exemplo significativo é *A metamorfose* de Franz Kafka, que, ao invés de inserir o evento incomum no clímax, o apresenta já na primeira frase: “Certa manhã, ao acordar de sonhos intranquilos, Gregor Samsa encontrou-se, na sua cama, metamorfoseado num inseto monstruoso” (KAFKA, 2014, p.4).

Em *Formas Breves* (1999), Ricardo Piglia apresenta aspectos do conto, que nos parece se enquadrar bem se considerarmos algumas características da narrativa fantástica tradicional e a do século XX. Piglia (2004) hipotetiza como cada escritor escreveria um conto a partir de uma anedota de Tchekhov, que fala sobre um homem que vai a um cassino, ganha um milhão e suicida-se. Para ele, “O conto clássico (Poe, Quiroga) narra em primeiro plano a história 1 (o relato do jogo) e constrói em segredo a história 2 (o relato do suicídio). [...] O efeito de surpresa se produz quando o final da história secreta aparece na superfície” (PIGLIA, 2004, p.90). Kafka, por sua vez, “conta com clareza e simplicidade a história secreta, e narra sigilosamente a história visível, até convertê-la em algo enigmático e obscuro” (PIGLIA, 2004, p.92). Aqui, cabe lembrar que Edgar Allan Poe e Franz Kafka foram escritores que influenciaram a escrita ficcional de Dino Buzzati conforme ele mesmo informa em entrevista a Yves Panafieu²² (apud ZANGRANDI, 2014, p.10) e deles Buzzati herda não apenas o trabalho com o fantástico, mas também a construção da tensão e da angústia fundidas à narrativa.

²² PANAFIEU, Yves. Dino Buzzati: un autoritratto. Dialoghi con Yves Panafieu. Edizione speciale del Convegno di Feltre, Liancour-St. Pierre: Y.P. Editions, 1995.

Segundo Stefano Lazzarin (2008), o estudo e a crítica da literatura fantástica começou a ter mais relevância na Itália após a publicação de *Introdução à literatura fantástica* (1970) de Tzvetan Todorov. De fato, esta obra de Todorov é muito mencionada em trabalhos ligados ao fantástico, uma vez que, após sua publicação, muitos outros escritos sobre a literatura fantástica surgiram, tanto para reforçar quanto para refutar o que fora colocado em *Introdução à literatura fantástica*. O crítico búlgaro, que trabalha com o fantástico enquanto gênero literário, o restringe a narrativas produzidas entre os séculos XVIII e XIX e coloca três condições para que uma narrativa seja considerada fantástica:

Primeiro, é preciso que o texto obrigue o leitor a considerar o mundo dos personagens como um mundo de criaturas vivas e a hesitar entre uma explicação natural e uma explicação sobrenatural dos acontecimentos evocados. A seguir, esta hesitação pode ser igualmente experimentada por uma personagem [...]. Enfim, é importante que o leitor adote uma certa atitude para com o texto: ele recusará tanto a interpretação alegórica quanto a interpretação “poética”. Estas três exigências não têm valor igual. A primeira e a terceira constituem verdadeiramente o gênero; a segunda pode não ser satisfeita. Entretanto, a maior parte dos exemplos preenchem as três condições. (TODOROV, 2014, p.39)

Como visto em “*O pé da múmia*” e “*Un osso di morto*”, a narrativa apresentaria um fato incomum que permitiria explicações lógicas e ilógicas, naturais e sobrenaturais, levando o leitor à incerteza no ato de escolher uma ou outra. Nisto consistiria o fantástico todoroviano: diante da natureza sobrenatural de um evento, o leitor hesita – assim como a personagem, e, embora esta exigência não seja sempre cumprida, a oscilação do leitor entre uma resposta e outra continua sendo fundamental. Para Todorov, o leitor escolheria uma das duas possíveis explicações, o que acabaria com a hesitação e, conseqüentemente, com o fantástico na narrativa em questão.

Para falar sobre o fantástico, Todorov também passa por outros tipos de narrativa, a fim de diferenciá-los e de tornar suas ideias acerca do fantástico mais precisas. O crítico apresenta uma pequena tabela com três pontos principais, estando o maravilhoso e o estranho em cada uma das extremidades e o fantástico entre elas. As narrativas maravilhosas, de acordo com Todorov, seriam aquelas nas quais o sobrenatural é apresentado, mas não é questionado por fazer parte da realidade narrada, assim como os contos de fadas e as fábulas: os animais falantes e seres feéricos não são motivos de surpresa, medo ou hesitação porque o mundo ficcional apresentado aceita a sua existência ali. O estranho, por sua vez, consistiria em narrativas que trazem algum acontecimento anormal, assim como no fantástico, mas que poderiam ser explicadas pela razão. Em suas palavras,

Nas obras que pertencem a este gênero, relatam-se acontecimentos que podem perfeitamente ser explicados pelas leis da razão, mas que são, de uma maneira ou de outra, incríveis, extraordinários, chocantes, singulares, inquietantes, insólitos e que, por esta razão, provocam na personagem e no leitor reação semelhante àquela que os textos fantásticos nos tornam familiar. (TODOROV, 2014, p.53)

Imediatamente após estas palavras, Todorov admite que a definição é imprecisa e que o estranho se delimita por contrastar com o fantástico e com o campo geral da literatura. O fantástico também se delimita por não ser uma coisa ou outra (nem estranho e nem maravilhoso) e, como dito anteriormente, pela hesitação do leitor. Por fim, entre cada um desses pontos, estariam o fantástico-estranho e o fantástico-maravilhoso, que se definem pela tomada de decisão do leitor após a leitura. Em outras palavras, após a oscilação entre uma resposta ou outra com relação à história fantástica lida, o leitor optaria por uma explicação racional ou uma que aceitasse o sobrenatural; o primeiro caso faria com que a narrativa se enquadrasse no fantástico-estranho, enquanto, no segundo caso, se trataria do fantástico-maravilhoso. Assim sendo, o fantástico-estranho e o fantástico-maravilhoso levam em conta a oscilação que o evento narrado implica, bem como as respostas que podem ser adotadas pelos leitores.

Como lembrado por Marisa Gama-Khalil (2013), apesar de Todorov não ter sido o primeiro a trazer uma teorização acerca do fantástico, *Introdução à literatura fantástica* foi a primeira obra a reunir teóricos que previamente haviam tratado do tema. Louis Vax e Roger Callois são alguns dos autores trazidos por Todorov em seu texto que contribuiriam para as bases de sua teoria. Vax (1974), por exemplo, em *A arte e a literatura fantásticas* (1960), também procura delimitar o fantástico a partir de sua relação com outros territórios, como o feérico, as superstições populares, a poesia, as narrativas atozes (isto é, que trazem o horrível e o macabro), o romance policial, o trágico, o humor, a utopia, a alegoria e a fábula, o ocultismo, a psiquiatria e a psicanálise, e a metapsíquica. Vax (1974) também lista alguns motivos fantásticos, que seriam o lobisomem, o vampiro, as partes separadas do corpo humano, as perturbações da personalidade, os jogos do visível e do invisível, e as alterações da causalidade.

O maravilhoso também seria um gênero para Vax (1974), mas sua visão se diferencia da de Todorov porque coloca o feérico e o fantástico como parte do maravilhoso: o maravilhoso no feérico é natural, ao passo que, no fantástico, é inexplicável; em outras palavras, “Ao passo que o feérico coloca fora do real um mundo em que o impossível e, por conseguinte, o escândalo não

existem; o fantástico nutre-se dos conflitos do real e do possível” (VAX, 1974, p.8). Porém, similarmente a Todorov, Vax (1974, p.14) acredita que “O fantástico em sentido restrito exige a irrupção dum elemento sobrenatural num mundo submetido à razão”. As narrativas atroztes não seriam fantásticas segundo Vax (1974) porque não apresentam um conflito do real e do possível, pelo contrário, já que o horrível e o macabro se apresentam na realidade. Contudo, ele ainda aponta que o fantástico e as narrativas atroztes trabalham muito bem juntos: o monstro é a materialização fantástica das perversões humanas que nos assustam e das quais não podemos fugir. O monstro fantástico também se aproxima do criminoso dos romances policiais, mas os dois tipos de narrativa não são os mesmos porque o conto policial traz o sobrenatural no começo e o desmistifica, enquanto o conto fantástico, ao contrário, se inicia com a normalidade traz o sobrenatural no fim.

Após a publicação de *Introdução à literatura fantástica*, Todorov foi criticado por inconsistências em sua teoria, algo que ele mesmo reconhece na definição que dá sobre o estranho e, ainda, ao tratar de *A metamorfose* (1915) de Franz Kafka. Apesar de reconhecer que *A metamorfose* é inegavelmente uma obra fantástica – afinal, acordar transformado em um inseto e não é algo natural no mundo extradiegético –, o texto de Kafka não se enquadra no fantástico todoroviano, o que leva Todorov a sustentar que as mudanças sociais do século XX trazem também uma mudança no entendimento da fantástico e da própria literatura, mas sem debruçar-se muito sobre elas.

Em *A literatura fantástica: caminhos teóricos* (2014), Ana Luiza Silva Camarani faz um panorama das abordagens teórico-críticas acerca da literatura fantástica, passando por nomes que precederam Tzvetan Todorov, como Charles Nodier, Guy de Maupassant, Louis Vax e Roger Caillois, bem como muitos outros contemporâneos ou posteriores à obra do crítico búlgaro-francês, dentre eles Irène Bessière, Filipe Furtado, Remo Ceserani, David Roas e José Paulo Paes. Dentre todo esse percurso, são apresentadas falas favoráveis ao que fora colocado por Todorov e também inconsistências em *Introdução à literatura fantástica*. A autora traz a fala de Todorov acerca das obras góticas, que, para ele, não são fantásticas, pois “o efeito fantástico de fato se produz mas somente durante uma parte da leitura” (TODOROV, 2014, p.48). Camarani (2014, p.64) considera que há, aqui, “outra contradição, uma vez que Todorov apontará, logo abaixo, ser o fantástico um gênero evanescente, depois de ter afirmado que dura apenas o tempo da hesitação, isto é, a maioria das narrativas fantásticas também produziria o fantástico em apenas uma parte do texto”. Além disso, ela também acredita há um problema no que Todorov coloca como “maravilhoso”, já que

ele descreve o maravilhoso como correspondente “a um fenômeno desconhecido, jamais visto, por vir: logo, a um futuro” (TODOROV, 2014, p.49). Camarani (2014, p.65) discorda porque “o maravilhoso configura-se como um universo à parte [...]”. Finalmente, quanto ao estranho, a autora traz a discordância de Bellemin-Noël quanto à obra de Todorov, que diz que a separação entre estranho/fantástico/maravilhoso não tem fundamento, já que “o fantástico se encontraria imobilizado entre o maravilhoso e nada ou não importa o quê (o estranho), ali colocado por conveniência” (CAMARANI, 2014, p.75).

Filipe Furtado também trabalha com o fantástico genológico – isto é, o fantástico gênero – em *A construção do fantástico na narrativa* (1980), trazendo ainda algumas discordâncias da teoria todoroviana e abordando o gênero fantástico com suas próprias postulações. Para Gama-Khalil (2013), o fantástico de Furtado pouco se distancia do todoroviano, pois “A diferença que ele [Furtado] estabelece é a de que a permanência da ambiguidade é uma questão interna à narrativa, ao passo que, para Todorov, a hesitação estaria *também* condicionada à recepção do acontecimento insólito” (GAMA-KHALIL, 2013, p.24, grifo da autora). De fato, Furtado (1980) mantém a divisão estranho/fantástico/maravilhoso nesta obra e, posteriormente, no artigo sobre o modo fantástico (também chamado de “fantástico modal”) *E-Dicionário de Termos Literários de Carlos Ceia*. Contudo, o entendimento de Furtado acerca do “estranho” é mais descrito e se aproxima do fantástico-estranho de Todorov: no fantástico-estranho todoroviano, “Acontecimentos que parecem sobrenaturais ao longo de toda a história, no fim recebem uma explicação racional” (TODOROV, 2014, p.51), enquanto no estranho de Furtado “[...] certas manifestações começam a revestir uma aparente índole metaempírica, a qual, contudo, vem, antes do final, a ser objecto de completa racionalização” (FURTADO, 2009).

Quanto a esta última frase, é interessante nos atentarmos para o termo “metaempírico” usado por Furtado (1980; 2009), uma vez que a palavra “sobrenatural” vem muitas vezes associada a um ideário que desconsidera outros elementos que levariam ao fantástico. De acordo com ele, ainda que o sentido de “sobrenatural” abarque algo que ultrapassa as leis da natureza conhecida, o termo é muitas vezes ligado a criaturas como lobisomens, vampiros e fantasmas, o que deixaria de lado algumas obras de lado. Uma obra de ficção científica, por exemplo, pode não trazer essas criaturas, mas ainda assim trabalha com uma realidade ficcional que extrapola as leis da realidade do leitor. Segundo ele, ainda em *A construção do fantástico na narrativa*, o metaempírico abrange

o conjunto de manifestações assim designadas inclui não apenas qualquer tipo de fenômenos ditos sobrenaturais na acepção mais corrente deste termo [...], mas também todos os que, seguindo embora os princípios ordenadores do mundo real, são considerados inexplicáveis e alheios a ele apenas devido a erros de percepção ou desconhecimento desses princípios por parte de quem porventura os testemunhe (FURTADO, 1980, p.20)

A ideia de “metaempírico” é fundamental para a definição de fantástico modal presente no *E-Dicionário de Termos Literários de Carlos Ceia*:

[...]o conceito expresso pelo termo aqui proposto recobre não só as manifestações de há muito denominadas sobrenaturais, mas, ainda, outras que, não o sendo, também podem parecer insólitas e, eventualmente, assustadoras. Todas elas, com efeito, partilham um traço comum: o de se manterem inexplicáveis na época de produção do texto devido a insuficiência de meios de percepção, a desconhecimento dos seus princípios ordenadores ou a não terem, afinal, existência objectiva. (FURTADO, 2009)

Ainda em *Introdução à literatura fantástica*, Todorov separa duas redes de temas que são encontrados na literatura fantástica, nomeando-os como “temas do eu” (ou “temas do olhar”) e “temas do tu” (ou “temas do discurso”). A primeira rede temática explora a “problemática do limite entre matéria e espírito” (TODOROV, 2014, p.128) e engloba temas como “uma causalidade particular, o pandeterminismo; a multiplicação da personalidade; a ruptura do limite entre sujeito e objeto; enfim, a transformação do tempo e do espaço” (TODOROV, 2014, p.128). Antes de chegar a esta definição, Todorov (2014) analisa algumas narrativas que se ligariam aos temas do eu e menciona temas ainda mais específicos, como a loucura, a experiência da droga a metamorfose e o duplo. Já os temas do tu se ligam não tanto ao sobrenatural, mas sim ao desejo sexual, abrangendo “a crueldade ou as perversões humanas” e o “socialmente estranho e improvável” (TODOROV, 2014, p.148). Dentro destes temas, são elencados o incesto, o sadismo, a necrofilia (tema que se liga ao vampiro), o poliamor e a homossexualidade. Ao menos na versão traduzida utilizada neste trabalho, estes dois últimos termos aparecem respectivamente como “o amor a mais de dois” e “homossexualismo”, sendo que este último foi usado por muito tempo como caracterização de uma doença ao invés de uma sexualidade. Apesar das terminologias, a própria associação a esses tipos relacionamento a algo estranho têm sido ressignificadas na sociedade contemporânea. Por fim, Todorov (2014, p.148) escreve que os temas do eu abordam a relação entre o homem e o mundo, enquanto os temas do tu trazem o homem e seu inconsciente.

Rosalba Campra (2016), no segundo capítulo de *Territórios da ficção fantástica* (2000), propõe outra divisão de grupos de temas com os quais a literatura fantástica lida: as categorias substantivas e as categorias predicativas. As categorias substantivas se relacionam com a situação enunciativa, na qual um sujeito se estabelece em um dado aqui e um dado agora, e, em consequência, também delimita quem não é o sujeito (o não-eu, o outro), bem como um não-aqui e um não-agora. A partir dessa delimitação, as transgressões desses postulados são feitas e entra-se no campo da literatura fantástica, como nos casos do terror do próprio eu e das flutuações do tempo. As categorias predicativas, por sua vez, são separadas em três eixos de oposição: concreto/não concreto, animado/inanimado e humano/não humano. Além disso, estas categorias podem atuar sobre as categorias substantivas.

Já o italiano Remo Ceserani (2006) separa o terceiro capítulo de seu livro *O fantástico* (1996) para listar procedimentos formais e temáticos recorrentes à literatura fantástica. Ceserani (2006) aponta que os procedimentos destacados por ele não são exclusivos da literatura fantástica, mas que alguns deles podem ser vistos trabalhando conjuntamente em narrativas fantásticas. Os procedimentos narrativos e retóricos são 1) posição de relevo dos procedimentos narrativos no próprio corpo da narração; 2) a narração em primeira pessoa; 3) um forte interesse pela capacidade projetiva e criativa da linguagem; 4) envolvimento do leitor: surpresa, terror, humor; 5) passagem de limite e de fronteira; 6) o objeto mediador; 7) as elipses; 8) a teatralidade; e 9) a figuratividade. Os sistemas temáticos que Ceserani (2006) lista são 1) a noite, a escuridão, o mundo obscuro e as almas do outro mundo; 2) a vida dos mortos; 3) o indivíduo, sujeito forte da modernidade; 4) a loucura; 5) o duplo; 6) a aparição do estranho, do monstruoso, do irreconhecível; 7) o Eros e as frustrações do amor romântico; e, finalmente, 8) o nada.

Tanto Campra (2016) quanto Ceserani (2006) entendem o fantástico como algo mais amplo e não tão restritivo quanto o gênero fantástico todoroviano, concepção essa chamada de modo fantástico ou fantástico modal. Contemporânea a Todorov, Irène Bessière (2009) também discorda de suas postulações e propõe uma abordagem que se aproxima de um entendimento do fantástico enquanto modo. De acordo com ela, o relato fantástico não constitui “uma categoria ou um gênero literário, mas supõe uma lógica narrativa que é tanto formal quanto temática e que, surpreendente ou arbitrária para o leitor, reflete, sob o jogo aparente da invenção pura, as metamorfoses culturais da razão e do imaginário coletivo” (p.2). Ceserani (2006) vê o fantástico como uma modalidade e, portanto, pode ser visto em diversos textos antes e depois dos séculos XVIII e XIX:

O que caracteriza o fantástico não pode ser nem um elenco de procedimentos retóricos nem uma lista de temas exclusivos. O que o caracteriza, e o caracterizou particularmente no momento histórico em que esta nova modalidade literária apareceu em uma série de textos bastante homogêneos entre si, foi uma particular combinação, e um particular emprego, de estratégias retóricas e narrativas, artifícios formais e núcleos temáticos. (CESERANI, 2006, p.67)

Desta maneira, o modo fantástico consistiria em uma combinação de procedimentos formais e temáticos que fazem com que vários textos sejam vistos como integrantes de um grupo, e, assim, abrange diversas produções no campo da literatura, enquanto o gênero fantástico é mais restrito.

Ainda dentro de uma perspectiva italiana, Zangrandi (2011) insere em seu livro algumas visões de Lazzarin e Annamaria Cavalli. De acordo com o primeiro,

*si dice “fantastico”, allora, un testo nel quale compare un oggetto o un essere o un evento soprannaturale, e in cui tale apparizione (in senso lato) è il tramite di una percezione “conflittuale” – che mette l’uno contro l’altro il mondo delle nostre certezze quotidiane [...] e il mondo dell’impossibile.*²³ (LAZZARIN, 2000, p.14 apud ZANGRANDI, 2011, p.25)²⁴

Isto não quer dizer que a ficção fantástica e a realista sejam contrárias. Como complemento da fala de Lazzarin, Zangrandi (2011) dialoga com Cavalli (2002)²⁵, para a qual “realista” e “fantástico” não são visões e reproduções opostas. Para ela, as duas coisas se encontram. No realismo, há um enfoque maior ao exterior e empírico, enquanto o interior sombrio e o extraordinário são a ênfase do fantástico. Zangrandi (2011, p.25), então, conclui:

*Per noi il racconto fantastico introduce un modulo che scardina i nessi causali e temporali, presenta eventi inesplicabili, va a cercare le “aree di frontiera” dentro di noi, scava nella vita interiore dell’uomo e fa emergere, attraverso esperienze perturbanti, forme di conoscenza e sensazioni che appartengono a mondi lontani.*²⁶

²³ se diz “fantástico”, então, um texto no qual aparece um objeto, um ser, ou um evento sobrenatural, e no qual tal aparição (em sentido geral) é o meio de uma percepção “conflituosa” – que coloca o mundo das nossas certezas quotidianas contra o mundo do impossível. (tradução nossa)

²⁴ LAZZARIN, Stefano. Il modo fantastico. Bari-Roma: Laterza, 2000.

²⁵ CAVALLI, Anamaria. Oltre la soglia: Fantastico, sogno e femminile nella letteratura italiana Milão: Unicopli, 2002.

²⁶ Para nós, o conto fantástico introduz um módulo que abala os nexos causais e temporais, apresenta eventos inexplicáveis, procura “áreas de fronteira” dentro de nós, escava na vida interior do homem e faz emergir, através de experiências perturbantes, formas de conhecimento e sensações que pertencem a mundos distantes. (tradução nossa)

Gama-Khalil (2013) traz ainda outros nomes que, de alguma forma, perceberam o fantástico enquanto modo ou tinham perspectivas acerca da literatura fantástica muito próximas da noção de fantástico modal: Rosemary Jackson, Lenira Marques Covizzi, Jaime Alazraki, dentre outros. Dos nomes trazidos pela autora, destacamos três escritores fantásticos e como entenderam o fantástico: Adolfo Bioy Casares, Italo Calvino e Julio Cortázar.

No prefácio da *Antologia da literatura fantástica* (1940), organizada por Adolfo Bioy Casares, Jorge Luis Borges e Silvina Ocampo e da qual retiramos o trecho da epígrafe deste capítulo – após vermos outra versão no texto de Campra (2016) –, Casares (2019, p.12) escreve que existem muitos tipos de contos fantásticos e, por isso, para que se possa estabelecer regras para eles, deve-se considerar “regras gerais para cada tipo de conto fantástico e regras especiais para cada conto”. Tendo como escopo os contos da antologia, ele separa características comuns a alguns contos ou mesmo que aparecem em apenas um conto: o ambiente ou a atmosfera; a surpresa; “o quarto amarelo” e o perigo amarelo (que colocam os asiáticos orientais como um risco para o ocidente, e que Casares vê como um erro para narrativas policiais e fantásticas); argumentos em que aparecem fantasmas; viagens no tempo; os três desejos; argumentos com ação que se desenrola no inferno; com personagem sonhando; com metamorfoses; ações paralelas que operam por analogia; tema da imortalidade; fantasias metafísicas; contos e romances de Kafka; vampiros e castelos. Casares (2019) também divide os contos fantásticos pela explicação em três tipos:

[...] a) os que se explicam pela ação de um ser ou de um fato sobrenatural; b) os que têm explicação fantástica, mas não sobrenatural (“científica” não me parece o adjetivo conveniente para essas invenções rigorosas, verossímeis, à força de sintaxe); c) os que se explicam pela intervenção de um ser ou de um fato sobrenatural, mas insinuam, também, a possibilidade de uma explicação natural [...]; os que admitem uma alucinação explicativa. (CASARES, 2019, p.17-18)

Também no prefácio, Casares (2019, p.11), tendo como base a literatura dos continentes europeu e americano, descreve a literatura fantástica como “gênero mais ou menos definido” que surge em língua inglesa no século XIX, com algumas exceções quanto à língua e à data. Ainda que denomine a literatura fantástica desta maneira, a própria concepção de vários tipos de contos fantásticos com diferentes temas gerais e específicos o aproxima mais do modo fantástico, como já apontou Gama-Khalil (2013, p.29).

Italo Calvino, em 1970, elabora respostas a quatro perguntas feitas pelo jornal francês *Le Monde* referentes à publicação de *Introdução à literatura fantástica* no capítulo “Definições de territórios: o fantástico” de *Assunto encerrado (Una pietra Sopra)* (1980). Apesar de não nomear de uma forma ou de outra, dá a entender que vê o fantástico da mesma maneira que os teóricos do modo fantástico, pois discorda da divisão todoroviana entre fantástico e maravilhoso e acredita que a literatura fantástica abarque os dois gêneros em si. Desta maneira, o fantástico não seria apenas um gênero datado e poderia ser visto em uma ampla gama de textos literários, desde muito antes do século XIX e também depois:

“Così si può parlare del fantastico del Ventesimo Secolo oppure del fantastico del Rinascimento. [...] Lo studio di Todorov è molto preciso su un'importante accezione del fantastico e molto ricco di suggestioni su altre accezioni, in vista d'una possibile classificazione generale. Se si vorrà disegnare un atlante esaustivo della letteratura d'immaginazione bisognerà partire da una grammatica di quello che Todorov chiama il meraviglioso, al livello delle prime operazioni combinatorie di segni nei miti primitivi e nelle fiabe, e dei bisogni simbolici de ll'inconscio (prima di ogni sorta d'allegoria cosciente), così come al livello dei giochi intellettuali d'ogni epoca e d'ogni civiltà”.²⁷ (CALVINO, 1980, p.262, grifo do autor)

Quanto à forma como vê sua própria obra, Calvino deixa a tarefa de enquadrá-la dentro do fantástico (ou não) aos críticos.

Assim como os argentinos Bioy Casares e Borges, Calvino organizou uma antologia de contos fantásticos, sob o título de *Contos fantásticos do século XIX (Racconti fantastici dell'Ottocento)* (1983). Na introdução ao livro, o italiano elabora sobre as características do conto fantástico *ottocentesco*, que é colocado como gênero narrativo e cujas origens situa entre os séculos XVIII e XIX. Tanto nesta introdução quanto no texto anterior, Calvino se preocupa em diferenciar os sentidos da palavra “fantástico” em italiano e em francês: o “*fantastique*” francês é usado para falar de histórias macabras, de susto e seres assustadores, nas quais o leitor deve acreditar e procurar uma explicação, como se fosse uma experiência vivida; o “*fantastico*” italiano se associa à fantasia

²⁷ “Desse modo, podemos falar de *fantástico* no século XX ou então de *fantástico* no Renascimento. [...] O estudo de Todorov é muito específico a uma aceção importante do fantástico, e muito rico de sugestões quanto a outras aceções, com vistas a uma possível classificação geral. Se quisermos desenhar um atlas exaustivo da literatura de fantasia, será necessário começar por uma gramática daquilo que Todorov denomina *maravilhoso*, no âmbito das primeiras operações combinatorias de signos nos mitos primitivos e nas fábulas, e também no das necessidades simbólicas do inconsciente (antes de qualquer tipo de alegoria consciente), assim como no dos jogos intelectuais de toda época e de toda civilização.” (CALVINO, 2006, p.257, grifo do autor)

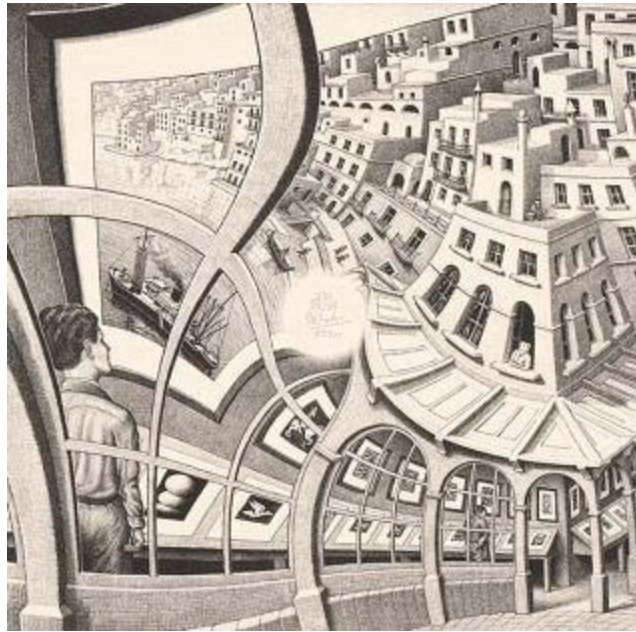
e implica uma distância e uma aceitação de uma outra lógica diferente da experiência cotidiana. Ele ainda faz a separação de dois tipos de fantástico no século XIX, que motivam a organização de sua antologia: o fantástico “visionário”, que lida com aparições visionárias e imagens, e o fantástico “quotidiano” (ou “mental”, “abstrato”, “psicológico”), em que o foco é o sobrenatural sentido, não mais visto. Enfim, a essência da literatura fantástica, para Calvino (2004), é “*Il problema della realtà di ciò che si vede [...], i cui effetti migliori stanno nell’oscillazione di livelli di realtà inconciliabili.*”²⁸ (CALVINO, 1983, p.5)

O também argentino Julio Cortázar (2006), no capítulo “Do sentimento do fantástico” em *Valise de cronópio* (1962) fala justamente sobre o sentimento do fantástico, que entendemos como o sentimento de presenciar uma ruptura entre a realidade cotidiana e o metaempírico. Um exemplo dado por ele sobre o sentimento do fantástico aparece logo na abertura do capítulo: um episódio no qual seu gato Teodoro W. Adorno parou de miar e fixou um ponto no ar, algo que “qualquer senhora inglesa” associaria à presença de um fantasma no lugar, e, ao final do texto, está convencido de que seu gato olhava um ponto vélico no ar. O ponto vélico, para o argentino, constituiria em uma fissura entre realidades, ou, em suas palavras “O fantástico *força* uma crosta aparente, e por isso lembra o ponto vélico [...]”. (CORTÁZAR, 2006, p.179).

Susan Blum Pessoa de Moura (2005), analisando o conto “Continuidade dos Parques” de Cortázar, exemplifica o conceito de eixo vélico com a narrativa e com a litografia *Exposição de gravuras* (1956) de M. C. Escher. Na obra de Escher, um homem observa uma pintura de um barco, que, quando expandida e rotacionada, mostra ele mesmo dentro da própria pintura que observa. No centro em branco, Escher inseriu sua assinatura. Moura (2005) vê este ponto em branco como o ponto vélico de *Exposição de gravuras*: é o ponto no qual uma realidade se (con)funde à outra.

Figura 1 - *Exposição de gravuras* de M. C. Escher (1956)

²⁸ “O problema da realidade daquilo que se vê [...], cujos melhores efeitos se encontram na oscilação de níveis de realidades inconciliáveis.” (CALVINO, 2004, p.9).



Fonte: Wikipedia, the free encyclopedia²⁹.

Já no conto “Continuidade dos Parques”, um homem mergulha nos últimos capítulos de um romance que havia abandonado para resolver negócios urgentes. Senta-se em sua poltrona de veludo verde de costas para a porta, a fim de não ser interrompido, e delicia-se com a aventura de dois amantes que se encontram secretamente em uma cabana. O herói sai com um punhal na mão, preparado para a ação final que os libertará. Lembra-se das palavras da mulher e faz um longo percurso, até que encontra seu destino final: “o alto do respaldo de uma poltrona de veludo verde, a cabeça do homem na poltrona lendo um romance” (CORTÁZAR, 1971, p.13). Para Moura (2005, p.134), o ponto vélico de “Continuidade dos Parques” é como o ponto em branco é na litografia de Escher: “uma ‘fissura’ que permite a inter-relação de realidades”.

Ainda em “Do sentimento do fantástico”, o escritor argentino admite: “o sentimento do fantástico não é tão inato em mim como em outras pessoas, que, conseqüentemente, não escrevem contos fantásticos” (CORTÁZAR, 2006, p.176), pois não sentia a mesma sensação de que algo de outra realidade poderia explicar algum fenômeno. Para Cortázar, não havia sensação de uma fissura provocada pelo fantástico, pois a coexistência de realidades sempre foi natural e, por isso, “no dia em que escrevi meu primeiro conto fantástico não fiz senão intervir pessoalmente numa operação

²⁹ Disponível em: https://en.wikipedia.org/wiki/File:Print_Gallery_by_M._C._Escher.jpg. Acesso em 24 mar. 2020.

que até então havia sido vicária; um Júlio substituiu o outro com sensível perda para ambos” (CORTÁZAR, 2006, p.177).

Enfim, ele menciona o conto “*August Heat*” (1928) de W. F. Harvey, no qual um artista desenha um homem em um tribunal que acabara de receber sua sentença, o olhar de desalento. Como o dia é de muito calor, anda pela cidade até entrar um lugar que lhe parece um oásis. Ali, encontra o mesmo homem que havia desenhado, que, por sua vez, terminou de esculpir uma lápide, na qual se lê o nome do artista. Em meio a uma conversa que menciona sempre o clima quente, os dois conversam sobre a coincidência até concordarem que o mais seguro a ser feito é o artista ficar por ali até a meia-noite. Às onze, o este escreve o relato que estamos lendo, o qual finaliza falando novamente sobre o calor: é de deixar qualquer um louco.

Para Cortázar, em literatura, o fantástico não está necessariamente no que vem sendo narrado, “mas na sua ressonância de pulsação, de palpitar surpreendente de um coração alheio ao nosso, de uma ordem que nos pode usar a qualquer momento para um dos seus mosaicos, arrancando-nos da rotina para nos pôr um lápis ou um cinzel na mão” (CORTÁZAR, 2006, p.179).

Assim,

O sentimento do fantástico, em Cortázar, depende fundamentalmente da percepção do escritor e do leitor, que enxergam e aceitam a existência do insólito. É importante notar que, para Cortázar, o real está aberto ao irreal, como parte constituinte do próprio sistema. Isto difere da tradicional acepção de Todorov (1975), calcada na distinção entre real e irreal ficcional, já que em Cortázar a hesitação fundamental dá lugar à “mais absoluta suspensão da incredulidade”. (FRIGHETTO, 2015, p.8)

Quanto a Dino Buzzati, apesar de ter se declarado um escritor fantástico e ser mal visto pelo tipo de literatura que produzia, o italiano foi (mais uma vez) criticado por não fazer parte do grupo de autores de sua época que escreviam sobre o fazer ficcional, seja no campo da teoria quanto da crítica, tal como Calvino fez extensivamente, por exemplo. Lazzarin (2008), que traz esta informação, discorda da crítica, pois, ainda que não tenha sido um teórico, Buzzati era consciente de que havia uma tradição da literatura fantástica europeia e ocidental e tentou conscientemente inserir-se nela. Lazzarin (2008, p.51) informa que Dino Buzzati também foi questionado em 1970 pelo *Le Monde* acerca do livro *Introdução à literatura fantástica* e responde da seguinte maneira:

Dans la littérature fantastique, un élément fondamental – l'intrigue, l'atmosphère, les personnages – apparaît comme plus ou moins invraisemblable. Bien entendu, une histoire peut être étrange ou merveilleuse ou allégorique, sans qu'elle appartienne pour autant à la littérature fantastique. [...] Le fantastique est une catégorie éternelle qui ne disparaîtra jamais. Il me semble faux de parler d'autres genres à propos de la science-fiction, de la littérature onirique ou absurde. À juste titre, ces trois domaines appartiennent tous au fantastique [...]. Je crois que la majeure partie de mes écrits relèvent de la littérature fantastique, mais selon moi ces définitions ont peu d'importance, elles sont surtout utiles à des fins systématiques ou didactiques.³⁰

Cronista do *Corriere della sera*, Buzzati declarou ser vítima de um terrível equívoco: era um pintor que, por um período longo, realizou as atividades de escritor e jornalista apenas como *hobby* (ZANGRANDI, 2014, p.106; VINGANÒ, 2013, p.3). Ainda assim, via na pintura, na literatura e no jornalismo atividades semelhantes. Para ele, pintar e escrever eram a mesma coisa e, nas duas atividades, tinha o mesmo propósito na pintura e na escrita, que é o de contar histórias (ZANGRANDI, 2014, p.106; VINGANÒ, 2011). Quanto ao jornalismo, em entrevista a Panafieu, disse que jornalismo e literatura narrativa são a mesma coisa, sendo o jornalismo uma escola para quem quer escrever literatura, uma vez que ensina todos os dias o respeito pelo leitor. Na mesma fala, acrescenta que se seus colegas escritores tivessem passado pela escrita jornalística, escreveriam livros muito mais legíveis do que os que escrevem. (ZANGRANDI, 2014, p.36).

De fato, o jornalismo muito contribui para a escrita de Dino Buzzati. Como apontado por Ana Maria Carlos (2011, p.3), Buzzati invertia as estruturas tradicionais do conto e da crônica e que “Podia iniciar um conto fantástico como se organizasse uma notícia de jornal, utilizando as cinco regras básicas do jornalismo, conhecidas com os cinco ‘W’ do inglês – who?, what?, when?, why?, where? (quem?, o quê?, quando?, porque? onde?)”. Zangrandi (2014, p.19) também faz apontamentos sobre o tema: enviado pelo *Corriere* como cronista do *Giro d'Italia* em 1949, suas crônicas apresentam fusões com o fantástico.

A precisão também é importante na escrita de Buzzati. Sobre a “língua buzzatiana”, Zangrandi (2014, p.150) escreve que foi considerada pela crítica como uma linguagem fácil, que almejava estabelecer uma comunicação imediata com o leitor, mas, para a autora, também mostra

³⁰ Na literatura de fantasia, um elemento fundamental – o enredo, a atmosfera, os personagens – parece ser mais ou menos improvável. Obviamente, uma história pode ser estranha, maravilhosa ou alegórica, sem, no entanto, pertencer a uma literatura fantástica. [...] O fantástico é uma categoria eterna que nunca desaparecerá. Parece-me errado falar de outros gêneros sobre ficção científica, literatura onírica ou absurda. Todas estas três áreas pertencem, com razão, ao fantástico [...]. Acredito que a maior parte dos meus escritos pertence à literatura fantástica, mas, na minha opinião, essas definições têm pouca importância, são especialmente úteis para fins sistemáticos ou didáticos. (tradução nossa)

uma tentativa do escritor italiano de estar em sintonia com a tendência de aproximar a língua escrita da falada. Ela e Lazzarin (2008, p.51) trazem outra fala de Buzzati em entrevista a Panafieu na qual ele diz que, quanto mais fantástico o tema, mais precisa deve ser a linguagem e que, quando conta alguma coisa de caráter fantástico, procura ao máximo deixá-la plausível e evidente. Ele continua: *“la cosa fantastica deve essere resa più vicina che sia possibile, proprio, alla cronaca [...] voglio dire che, affinché una storia fantastica sia efficace, bisogna che sia raccontata nei termini più semplici e pratici”*³¹ (PANAFIEU, 1995, p.137 apud ZANGRANDI, 2014, p.10).

Com estas declarações, é possível perceber, portanto, que Buzzati de fato tem variadas falas sobre como entendia ao menos o seu fazer literário. Quanto ao fantástico, Buzzati tinha uma visão de como deveria ser operada, o que mostra sua consciência sobre o que e como escrevia.

Tendo em mente o que foi posto neste capítulo, adotaremos a perspectiva do fantástico enquanto modo, isto é, que se manifesta em diferentes textos literários produzidos em diferentes momentos históricos por meio de aspectos formais e temáticos. Faremos uso principalmente de Ceserani (2006) para falar de tais aspectos. O termo de Furtado (1980; 2009) também será caro a este trabalho, pois, dentro dos procedimentos temáticos, o fantástico será entendido ainda como a manifestação do metaempírico em narrativas. Assim sendo, no que tange o fantástico, junto aos procedimentos temáticos e formais propostos por Ceserani (2006), observaremos e apontaremos a presença do metaempírico nos contos de Dino Buzzati e a ela associaremos a presença do fantástico nas narrativas do escritor italiano.

³¹ a coisa fantástica deve ser deixada o mais próximo possível da crônica [...] quero dizer que, para que uma história fantástica seja eficaz, é necessário que seja contada em termos mais simples e práticos. (tradução nossa)

4 ANÁLISES DOS CONTOS

A seguir, separamos subtópicos nos quais apresentaremos contos que partilham características em comum e, neles, apontaremos como o fantástico e o gótico aparecem nos contos de Dino Buzzati, juntos ou não. Os seguintes subtópicos tratarão de seres de outro mundo, a noite e a escuridão, a morte, a doença, o retorno do reprimido, atravessamento de fronteiras, elipses narração em primeira pessoa e metalinguagem. Abordaremos alguns dos aspectos formais e teóricos que Remo Ceserani (2006) aponta com relação ao fantástico e também temas da maquinaria gótica apontados por Rossi (2008) e Fratucci (2014), trazendo ainda respaldo teórico dos outros estudiosos, teóricos e críticos do fantástico e do gótico apresentados nos capítulos anteriores.

4.1 Coisas de outro mundo

No conto “*Il disco si posò*” (“O disco pousou”), o padre Pedro se depara com extraterrestres que tentam compreender o que certas antenas fazem no planeta Terra. A aparição da nave espacial em cima da igreja paroquial não é o que primeiro surpreende o padre: não sentiu medo, nem gritou e nem mesmo ficou atônito, pois “*Si è mai meravigliato di qualcosa il fragoroso e imperterrito don Pietro?*”³² (BUZZATI, 1987, p.138).

É no momento que o extraterrestre começa a falar que o padre Pedro se sente incomodado, como o padre admite depois e pelos questionamentos que faz. Trata-se de uma língua desconhecida, mas que subitamente o homem passa a entender como se fosse seu próprio dialeto toscano. Seria transmissão de pensamento? Ou, então, uma língua universal?

Após esta misteriosa forma de comunicação ter se estabelecido, os E.T.s explicam ao padre Pedro que investigaram muito sobre a Terra e que já conhecem bastante o planeta. Sua visita, inclusive, está no fim. Há apenas um detalhe que eles não conseguiram compreender: o que são as antenas que existem em todos os cantos e qual sua função. O padre lhes diz que são crucifixos e que fazem bem à alma, dado que é um lembrete de que o filho de Deus morreu na cruz para salvar os homens. Os estrangeiros, contudo, acham graça na história, como se não acreditassem. Padre Pedro lhes convida a entrar na igreja para explicar toda a história de Jesus Cristo e o pensamento

³² “Já se maravilhou com alguma coisa o fragoroso e imperterrito padre Pedro?” (BUZZATI, 1997, p.203)

de cristianizar os visitantes o enche de ambições: “*Balenò nel cuore di don Pietro la speranza di convertire l'abitatore di un altro pianeta? Sarebbe stato un fatto storico, lui ne avrebbe avuto gloria eterna.*”³³ (BUZZATI, 1987, p.140). Ao ler a história do pecado inicial, o padre pausa porque os alienígenas reconhecem a narrativa e sabem o que vem em seguida. Eles perguntam se os humanos realmente comeram o fruto proibido e, irritado, o padre diz que sim, mas que queria ver o que eles fariam na mesma situação. A resposta é que eles não comeram o fruto no passado e nem até hoje, pois a lei lhes proíbe.

Sentindo-se humilhado, padre Pedro começa a contar a história de Jesus Cristo, apenas para ser lembrado de que os homens o assassinaram. Depois de uma tentativa vã de glorificar o acontecimento, cala-se, notando como “[...] *le misteriose capigliature dei due ardevano, veramente ardevano di una straordinaria luce*”³⁴ (BUZZATI, 1987, p.142). Sem saber o que dizer, ajoelha-se, chora por um longo tempo e começa a rezar. Este seu comportamento é motivo de um outro questionamento dos extraterrestres, que não entendem o que o padre está fazendo. O padre responde que está rezando e pergunta se os estrangeiros não rezam nem mesmo a Deus, o que faz com que sua percepção sobre a situação mude completamente:

« Ma no! » disse la strana creatura e, chissà come, la sua corona vivida cessò all'improvviso di tremare, facendosi floscia e scolorita.
« Oh, poveretti » mormorò don Pietro, ma in maniera che i due non lo udissero, come si fa con i malati gravi. Si levò in piedi, il sangue riprese a correre con forza su e giù per le sue vene. Si era sentito un bruco, poco fa. E adesso era felice. “Eh, eh” ridacchiava dentro di sé “voi non avete il peccato originale con tutte le sue complicazioni. Galantuomini, sapienti, incensurati. Il demonio non lo avete mai incontrato. Quando però scende la sera, vorrei sapere come vi sentite! Maledettamente soli, presumo, morti di inutilità e di tedio.” [...] « Oh » continuava a brontolare il prete « Dio preferisce noi di certo! Meglio dei porci come noi, dopo tutto, avidi, turpi, mentitori, piuttosto che quei primi della classe che mai gli rivolgono la parola. Che soddisfazione può avere Dio da gente simile? E che significa la vita se non c'è il male, e il rimorso, e il pianto?»³⁵ (BUZZATI, 1987, p.142)

³³ “No coração de padre Pedro, cintilou a esperança de converter os habitantes de outro planeta? Seria um fato histórico, ele alcançaria a glória eterna por isso.” (BUZZATI, 1997, p.205)

³⁴ “as misteriosas cabeleiras dos dois ardiam, na verdade, ardiam de uma luz extraordinária” (BUZZATI, 1997, p.206).

³⁵ “— Claro que não! — disse a estranha criatura e, quem sabe por quê, a sua vívida coroa parou subitamente de tremular, tornando-se frouxa e desbotada.

— Oh, pobrezinhos — murmurou padre Pedro, mas de maneira que não pudessem ouvir, como se faz com os doentes graves. Levantou-se, o sangue tornou a correr com força para cima e para baixo pelas suas veias. Pouco tempo atrás, tinha se sentido uma lagarta. Agora estava feliz. — Eh eh — gargalhava por dentro —, vocês não têm pecado original, com todas as suas complicações. Cavalheiros, sábios incensuráveis. O demônio nunca os encontrou. Quando, porém, a noite cai, gostaria de saber como vocês se sentem! Amaldiçoadamente sós, eu presumo, mortos de inutilidade e de tédio. [...] Oh — continuava a resmungar o padre — Deus, certamente, prefere a nós! Muito melhor porcos como nós,

Ao final dessas reflexões, padre Pedro pega sua espingarda e atira contra o disco voador dos visitantes, que já estava longe nos céus, partindo de volta para casa.

Dentre os sistemas temáticos que Ceserani (2006) elenca, está “a aparição do estranho, do monstruoso, do irreconhecível”. De acordo com ele, há um estereótipo na literatura, no cinema e nas artes do estrangeiro que surge em um espaço restrito e considerado familiar. Como exemplos da imagem do estrangeiro que se complica e se transforma, o autor aponta o diabo, o fantasma, o ser monstruoso, o lobisomem e o vampiro. Estas figuras, além de representar algo de fora, são também transgressoras e, por isso, trazem consigo uma ameaça, seja física ou moral: Ceserani (2006, p.84) lembra que o diabo aparece para realizar um pacto, o fantasma assombra a tranquilidade de um ambiente, o ser monstruoso “coloca em crise o equilíbrio da razão”, o lobisomem traz o retorno do arcaico e do bestial, e o vampiro “se apropria de toda a energia vital” (p.85), e representa também a transgressão sexual e dos limites entre vida e morte (CAMPRA, 2016, p.37; SILVA, 2020). Portanto, para Ceserani (2006, p.84),

A súbita intrusão de um personagem que possui as características culturais de um estrangeiro, dentro do espaço reservado e protegido que pertence a uma família e a uma comunidade restrita, torna-se plena de aspectos inquietantes, suscita reações de profunda perturbação psicológica e não tem como consequência apenas a simples exclusão do elemento estranho.

A qualidade distintiva das personagens extraterrestres de “O disco pousou” fica evidente em sua própria natureza não humana. Isolados em suas vivências terrestres, os homens, ao menos por enquanto, veem a si mesmos como a única forma de vida inteligente conhecida na imensidão do universo. A possibilidade de outro ser (racional ou irracional) existir em outros planetas evoca certo temor, pois pode ser vista como uma possível ameaça à humanidade – vide a extensa produção artística sobre alienígenas, como os filmes *Alien, o Oitavo Passageiro (Alien)* (1979) e *A chegada (Arrival)* (2016), além, claro, dos Mitos de Cthulhu de H. P. Lovecraft. O medo de seres espaciais se liga ao fato de que não nos são familiares e, como o próprio escritor estadunidense registra na famosa frase, “A emoção mais antiga e mais forte da humanidade é o medo, e o tipo de medo mais antigo e mais poderoso é o medo do desconhecido” (LOVECRAFT, 2007, p.13).

apesar de tudo, ávidos, torpes, mentirosos, do que aqueles primeiros da classe que nunca lhe dirigem a palavra. Que satisfação Deus poder ter com gente assim? E o que significa a vida se não há o mal, e o remorso e o pranto?” (BUZZATI, 1997, p.206)

A origem espacial incomum entre espécies – no caso, entre os extraterrestres e a humanidade, representada pelo padre – é o primeiro ponto de estranhamento na narrativa e essa diferença motiva a viagem interplanetária dos alienígenas. Há, nessa diferença, a descoberta do “outro”: o estudo do ambiente conduz os E.T.s a outra forma de vida inteligente e, na perspectiva do padre, há a vinda de um outro, que são os dois estrangeiros vindos de fora. A descoberta do outro é também uma descoberta do “eu”, pois a partir das características do outro é possível estabelecer as características do eu. Ainda que idêntico em forma e essência, o outro não é o eu. O outro é o diferente e, portanto, o imprevisível e o perigoso.

Há uma origem que assimila os extraterrestres ao homem de *“Il disco si posò”*, que é o Gênesis, a criação. Esta mesma origem iguala as duas espécies, mas suas consequências se distinguem. É nesta diferença que a ameaça do outro se apresenta ao padre Pedro. A existência dos alienígenas põe em risco não a existência física do padre, mas seus valores, que são os valores do Cristianismo. Podemos pensar, de certa maneira, que representam um perigo à existência do padre cristão, porque parte de sua identidade é a devoção a Deus ancorada na ideia de seu amor pelos homens, simbolizado na figura de Jesus Cristo. Em outras palavras, Deus é a motivação da vida desta personagem e orar pelo seu perdão é um reforço dessa motivação, e, portanto, um reforço de sua existência. A conversa sobre o que se passara no Jardim do Éden fragiliza a certeza do padre acerca do amor de Deus, pois certamente a entidade criadora preferiria a espécie que seguira os seus comandos à que o desobedecera. Contudo, o padre procura fortalecer sua convicção do amor de Deus pelos homens lembrando a figura de Cristo, que representa a segunda chance da humanidade. Na lembrança que Cristo fora morto por sua espécie, padre Pedro perde suas esperanças e reza, pois a razão de sua existência – ou seja, o perdão divino – é questionada e colocada em perigo. Entretanto, ao se convencer de que os homens estão mais próximos de Deus, cria uma nova certeza e sua identidade volta a se fortalecer. Vemos, então, como o confronto com o “outro” é capaz de ameaçar e também definir o “eu”.

Além da origem diferente desses seres – tanto a extraterrestre quanto a divina –, seus corpos também se diferenciam dos humanos. Segundo as descrições que padre Pedro deu posteriormente ao encontro,

Ora sui connotati dei due strani esseri che uscirono dal disco non si ha nessun affidamento. È un tale confusionario, don Pietro. Nei successivi suoi racconti ha continuato a contraddirsi. Di sicuro si sa solo questo: ch'erano smilzi e di statura

piccola, un metro un metro e dieci. Però lui dice anche che si allungavano e accorciavano come fossero di elastico. Circa la forma, non si è capito molto: « Sembravano due zampilli di fontana, piú grossi in cima e stretti in basso » così don Pietro « sembravano due spiritelli, sembravano due insetti, sembravano scopette, sembravano due grandi fiammiferi. » « E avevano due occhi come noi? » « Certo, uno per parte, però piccoli . » E la bocca? e le braccia? e le gambe? Don Pietro non sapeva decidersi: « In certi momenti vedevo due gambette e un secondo dopo non le vedevo piú... Insomma, che ne so io? Lasciatemi una buona volta in pace! »³⁶ (BUZZATI, 1987, p.138)

Podemos interpretar que essas informações contraditórias são dadas por causa da forma estranha desses seres, tão estranha que o padre tem imensa dificuldade em descrevê-la. Por isso, parecem se assemelhar a tudo e a nada ao mesmo tempo. Mas podemos pensar ainda que os pequenos visitantes tenham realmente uma aparência mutável. Porém, como a forma desses seres aparece no conto filtrada pela percepção do padre Pedro, dado que a narração o acompanha, esta descrição confusa pode não corresponder de fato à aparência física dos alienígenas. Esta dúvida fica mais latente quando o padre deve falar sobre alguma coisa que os alienígenas têm em cima de suas cabeças, pois a descrição muda no decorrer do conto. Em um primeiro momento,

*E allora si accorse che quei due portavano sulla testa un ciuffo, come una tenue spazzola, alta una ventina di centimetri. No, non erano capelli, piuttosto assomigliavano a sottili steli vegetali, tremuli , estremamente vivi, che continuavano a vibrare. O invece erano dei piccoli raggi, o una corona di emanazioni elettriche?*³⁷ (BUZZATI, 1987, p.140)

Depois, quando convida-os a entrar no Domo para que ele leia a Bíblia, o tufo parece ainda mais “*irto e ondeggiante*”³⁸ (BUZZATI, 1987, p.141). Ao se dar conta que seus convidados nunca

³⁶ “Agora, sobre as características particulares dos dois seres que saíram do disco, não há nenhuma garantia. Padre Pedro é tão atrapalhado. Em suas sucessivas narrações, continuou sempre a se contradizer. De certo, sabe-se somente isso: que eram magros e de estatura pequena, um metro, um metro e dez. Porém, ele diz que se alongavam e se reduziam como se fossem de elástico. Sobre a forma, não entendeu muita coisa: — Pareciam dois esguichos de chafariz, mais largos em cima e estreitos embaixo — dizia padre Pedro.

— Pareciam dois pequenos espíritos, pareciam dois insetos, pareciam dois grandes fósforos.

— E tinham dois olhos, como nós?

— Claro, um de cada lado, mas pequenos. — E a boca? E os braços? E as pernas? Padre Pedro não conseguia se decidir: — Em certos momentos, eu via duas perninhas e, um segundo depois, não via mais... Em suma, o que posso saber? Deixem-me em paz, de uma vez por todas!” (BUZZATI, 1997, p.203)

³⁷ “E, então, percebeu que aqueles dois portavam na cabeça um tufo, como uma escova rala, de uns vinte centímetros. Não, não eram cabelos, mas pareciam finos caules de plantas, trêmulos, extremamente vivos, que vibravam continuamente. Ou, quem sabe, fossem pequenos raios, ou uma coroa de emanções elétricas?” (BUZZATI, 1997, p.204)

³⁸ “erçado e ondulante” (BUZZATI, 1997, p.205)

pecaram, passa a vê-los como anjos e, após admitir que a humanidade matara o filho de Deus, lhe parece que *“le misteriose capigliature dei due ardevano, veramente ardevano di una straordinaria luce”*³⁹ (BUZZATI, 1987, p.142). Finalmente, quando o padre Pedro se dá conta que aquela espécie não precisa rezar por seus pecados, *“la sua corona vivida cessò all’improvviso di tremare, facendosi floscia e scolorita”*⁴⁰ (BUZZATI, 1987, p.142). Logo, percebemos que a descrição dessas personagens segue o juízo que padre Pedro faz delas em diferentes momentos da narrativa. Primeiramente, ele nota que alguma coisa está posicionada acima da cabeça de cada um dos E.T.s, sem nenhum outro apontamento. O tufo passa a parecer mais vívido quando o padre vê a oportunidade de converter a fé dos visitantes e, portanto, de aproximá-los de Deus. Quando nota que eles, na verdade, já estão próximos de seu senhor divino e lhe parece que têm uma posição privilegiada com relação à humanidade, o tufo fica ainda mais impressionante. Por fim, quando passa a acreditar na superioridade dos homens perante a Deus, o tufo não lhe traz mais o mesmo encanto.

Esta mutação recorrente de um mesmo elemento não nos fornece bases para formarmos uma ideia acerca das personagens alienígenas, que são fundamentais. Se, no começo da narrativa, sabíamos (porque nos foi dito) que a ação começa em uma noite no campo e um disco voador pousar a no teto da igreja paroquial, essas certezas vão se desvanecendo. As informações que recebemos vêm filtradas pela perspectiva do padre Pedro, de forma que o conto revela mais sobre ele do que sobre os estrangeiros. Podemos confiar no relato do padre Pedro? A aparência física desses alienígenas de fato muda? Ou apenas o seu interesse neles é a única coisa que se altera?

Além disso, outro ponto que traz o estranhamento entre o eu e o outro são os elementos da vida cotidiana. A origem planetária dos alienígenas é estranha para o terráqueo, mas são os hábitos deles que despertam questionamentos e mal-estar. Padre Pedro, que inicia o conto rezando em toscano, tem na língua e na religião fatores que lhe portam um senso de familiar confortável. No confronto com seres de outro planeta, nenhum desses elementos conhecidos tem valor: a língua usada pelos alienígenas, como já mencionado, é a primeira coisa que provoca incômodo. Logo após o estabelecimento de uma forma de comunicação, sua religião e suas crenças vêm sendo questionadas em níveis gradualmente mais profundos. Os elementos básicos de sua realidade passam a não ter mais valor, o que a torna cada vez mais insólita.

³⁹ “as misteriosas cabeleiras dos dois ardiam, na verdade, ardiam de uma luz extraordinária” (BUZZATI, 1997, p.206)

⁴⁰ “a sua vívida coroa parou subitamente de tremular, tornando-se frouxa e desbotada” (BUZZATI, 1997, p.206)

Cabe ainda falar (novamente) sobre outra personagem: Deus. Embora não seja uma personagem que interaja diretamente com as demais, é a que provoca a ação também nesta narrativa. “*Il disco si posò*” não fala apenas sobre padre Pedro e seu encontro, mas também de seu passado e suas origens. Por isso, podemos dizer que é uma narrativa de narrativas, isto é, dentro da história que apresenta um encontro entre espécies inteligente também existem outras duas histórias: a da Bíblia como a conhecemos e uma versão alternativa. A personagem Deus aparece dentro dessas duas versões e é por isso que a narrativa primeira se desenvolve. De acordo com Piglia (2004), já mencionado no capítulo sobre o fantástico, um conto sempre conta duas histórias: uma aparente (história 1) e uma secreta (história 2). Enquanto o conto clássico conta a história 1 e deixa a história 2 como elemento surpresa final, o conto moderno “trabalha a tensão entre as duas histórias sem nunca resolvê-la” (PIGLIA, 2004, p.92). Este conto de Buzzati parece se enquadrar no segundo caso, pois a história secreta aparece constantemente por meio da história aparente. A história 1 só acontece por causa da história 2 e só é possível saber acerca da história 2 através da história 1. Neste caso, o elemento que permite a interseção entre as duas histórias são o desejo de conhecimento do outro (e do eu) e a personagem Deus.

Novamente, o vocabulário usado leva à diferenciação e, portanto, à separação do que é o eu e o que é o outro, o estrangeiro. É dito no conto que os alienígenas eram “*strani esseri*”⁴¹ (BUZZATI, 1987, p.138), que sua língua deixa padre Pedro mal em um primeiro momento (BUZZATI, 1987, p.139), e são chamados de estrangeiros (BUZZATI, 1987, p.139). O disco voador é outro elemento que denuncia a origem planetária das personagens, pois faz um barulho não conhecido, descrito como “*insolito*”, indicando que algo fora da normalidade está anunciando sua presença. Na passagem para o português, a estranheza do barulho é evidenciada pela permanência da palavra, cujo uso é incomum em nossa língua (REIS, 2014; 2012): “*All’udire l’insolito ronzo, si alzò dalla poltrona e andò ad affacciarsi al davanzale*”⁴² (BUZZATI, 1987, p.138)

Silvia Zangrandi, no livro *Cose dell’altro mondo: Percorsi nella letteratura fantastica italiana del Novecento* (2011), que inspira o título deste subtópico, escreve que “*Il fantastico novecentesco assume infatti anche un ruolo di denuncia, che sfocia in denuncia sociale e ambientale e mira a mettere in luce e a colpire atteggiamenti individuali e collettivi della nostra*

⁴¹ “estranhos seres” (BUZZATI, 2018, p.220)

⁴² “Ao ouvir o insólito ronco, levantou-se da poltrona e foi debruçar-se na sacada.” (BUZZATI, 1997, p.203)

*società [...]*⁴³ (ZANGRANDI, 2011, p.50). É possível dizer que “*Il disco si posò*” faz uma crítica a uma coletividade e que padre Pedro representa a hipocrisia por trás de uma crença religiosa. Ao que parece, a intenção de converter os E.T.s se liga mais a interesses pessoais do que à religião propriamente dita. Quando cogita converter os alienígenas, o padre imediatamente tem pensamentos de glória e reconhecimento, o que mostra que está colocando a sua pessoa e as suas ambições acima da religião que representa. Em outras palavras, a conversão pode estar menos relacionada aos seus deveres enquanto padre e mais aos seus desejos humanos. Outro indício da hipocrisia da personagem aparece em seu modo de ver os alienígenas, pois os tufos das cabeças dos visitantes se alteram conforme o juízo do padre: quanto mais idealizados, mais brilhante é o tufo; uma vez que o terráqueo chega à conclusão de que os homens são superiores, o brilho desaparece.

Este aspecto da obra buzzatiana aparece também em “*La fine del mondo*” (“O fim do mundo”). As primeiras frases do conto sintetizam bem o enredo:

*Un mattino verso le dieci un pugno immenso compare nel cielo sopra la città; si aprì poi lentamente ad artiglio e così rimase immobile come un immenso baldacchino della malora. Sembrava di pietra e non era pietra, sembrava di carne e non era, pareva anche fatto di nuvola, ma nuvola non era. Era Dio; e la fine del mondo.*⁴⁴ (BUZZATI, 1987, p.88)

Muitas pessoas se desesperam, como Paola, que nunca foi de frequentar igrejas. Outras, por outro lado, procuram aproveitar a situação, como é o caso de dois padres que zombam dos até então descrentes. Alguns ainda querem fazer amor uma última vez, mas todos entram em pânico quando a mão muda de cor. Especula-se que o mundo acabará ao meio-dia e uma contagem regressiva é iniciada. A exasperação da população se intensifica porque todos querem um lugar bom no pós-morte, o que faz com que as igrejas fiquem tumultuadas, mas os padres são poucos:

I confessori piú in gamba erano spariti – si riferiva – probabilmente accaparrati dalle maggiori autorità e dagli industriali potenti. Stranissimo, ma i quattrini conservavano meravigliosamente un certo loro prestigio benché si fosse alla fine

⁴³ O fantástico do século XX assume efetivamente também um papel de denúncia, que resulta em denúncia social e ambiental e procura clarear e atingir atitudes individuais e coletivas da nossa sociedade. (tradução nossa)

⁴⁴ “Uma manhã, cerca das dez horas, um punho enorme apareceu no céu por cima da cidade; em seguida abriu-se, tomando lentamente a forma duma garra e assim ficou, imóvel como um imenso dossel de mau agouro. Parecia de pedra e não era de pedra, parecia de carne e não era de carne, e também que era feito de nuvens, mas não era uma nuvem. Era Deus; e o fim do mundo.” (BUZZATI, 2018, p.286)

*del mondo; chissà, forse, si considerava che mancassero ancora dei minuti, delle ore; qualche giornata magari.*⁴⁵ (BUZZATI, 1987, p.89)

As igrejas ficam tão cheias que o tumulto causa mais acidentes do que a mão em si. Contudo, um jovem padre é encontrado, “*Era strano un prete a quell’ora, in quella casa sontuosa popolata di cortigiane*”⁴⁶ (BUZZATI, 19787, p.89). Ao avistarem-no, várias pessoas aglomeram-se para se confessarem e o padre vai angustiada e automaticamente proclamando sua absolvição. A contagem regressiva chega mais próxima dos minutos finais, para o desespero do padre que, em meio “*ai mille postulanti, voraci di Paradiso*”⁴⁷ (BUZZATI, 1987, p.91), também quer confessar-se.

Novamente, a hipocrisia humana é exposta a partir de um encontro com temas religiosos. Paola, a primeira a ser apresentada na narrativa, apavora-se porque nunca foi de frequentar igrejas, mas sempre soube que isto aconteceria. Em sua confissão ao padre, diz: “*E non è per paura che son qui, mi creda, è proprio soltanto per desiderio di essere vicina a Dio, le giuro che...» ed era convinta di essere sincera*”⁴⁸ (BUZZATI, 1987, p.90). De fato, o desejo de estar junto a Deus pode ser o que motiva sua confissão, mas é possível dizer que suas falas são também motivadas pelo medo, já que ela encontra-se apavorada frente aos acontecimentos recentes e decide ter contato com a religião apenas quando a mão aparece nos céus.

Já os padres revelam não se importarem com os fiéis, preferindo zombar daqueles que não tomaram suas palavras como verdade antes. Alguns deles chegam a preferir deixar todos de lado (fiéis e infieis) e aproveitar os últimos momentos de suas vidas sendo privilegiados por detentores de grande capital financeiro. O mesmo se aplica ao jovem padre sem nome. Tentando sair discretamente da casa de cortesãs, não queria ser visto para não perder tempo, pois antes de salvar as almas dos outros, preferiria estar salvando a sua própria.

“*Gli amici*” (“Os amigos”) é outro caso no qual a crítica irônica de Buzzati se faz proeminente. Após a esposa de Amadeo Torti confessar que, durante todo o dia, teve a sensação de que seu amigo Toni Appacher apareceria para visitá-los, Amadeo Torti fica aborrecido com o

⁴⁵ “Os confessores mais em voga tinham desaparecido, ao que se dizia, provavelmente açambarcados pelas autoridades superiores e pelos industriais poderosos. Era muito estranho, mas o dinheiro conservava, miraculosamente, ainda algum do seu prestígio, embora se estivesse à beira do fim do mundo; quem sabe, calculava-se talvez que faltassem ainda uns minutos, umas horas; e porque não dias?” (BUZZATI, 2018, p.287)

⁴⁶ “Um padre, àquela hora, era estranho, ali, naquela casa sumptuosa, cheia de cortesãs.” (BUZZATI, 2018, p.287)

⁴⁷ “aos mil postulantes, ávidos de Paraíso” (BUZZATI, 2018, p.289)

⁴⁸ “E não é por medo que estou aqui, acredite, apenas pelo desejo de estar junto a Deus, juro-lhe que... – e estava convicta de que era sincera.” (BUZZATI, 2018, p.288)

absurdo, já que Appacher tinha morrido vinte dias antes. Então, alguém bate à porta e é exatamente ele, mas

*Non proprio uguale al solito Appacher, bensí alquanto meno sostanzioso, per una specie di indecisione nei contorni. Era un fantasma? Forse non ancora. Forse non si era completamente liberato di ciò che gli uomini definiscono materia. Un fantasma, ma con una certa residua consistenza. Vestito come era sua abitudine di grigio, la camicia a righe azzurre, una cravatta rossa e blu e il cappello di feltro molto floscio ch'egli cincischiava nervosamente tra le mani. (Si intende: un fantasma di vestito, un fantasma di cravatta e così via.)*⁴⁹ (BUZZATI, 1961, p.274)

O falecido amigo, agora fantasma, aparece para pedir para morar com eles por um mês, porque há uma certa confusão “lá” (lugar que ele menciona com um gesto vago) e ele tem que ficar algum tempo “aqui”, mas não gostaria de ficar na chuva. Não que a chuva o deixaria ensopado, mas a sensação lhe é incômoda. Torti, sem entender o porquê de estar furioso com o retorno do amigo, diz que não será possível, afinal, como explicará às crianças, “*due innocenti che non hanno ancora dieci anni*”⁵⁰ (BUZZATI, 1961, p.276), que um fantasma está morando em sua casa? E continua: “*Perdonami la brutalità ma tu, tu sei uno spettro... e dove ci sono i miei bambini, io uno spettro non ce lo lascio, caro mio...*”⁵¹ (BUZZATI, 1961, p.276).

Appacher vai, então, à moradia de Mario Tamburlani, seu antigo maestro, para fazer o mesmo apelo. Mais uma vez, sem sucesso. Em uma conversa na qual o falecido se esforça para conseguir ouvir, “*poiché nei fantasmi l'acutezza dei sensi è attenuata*”⁵² (BUZZATI, 1961, p.276), o professor explica que seu cachorro certamente latiria o tempo todo, o que causaria um grande incômodo a Ada, que está dormindo lá dentro, e talvez até mesmo ao zelador e a sabe-se mais quem. Em seguida, o fantasma se dirige à moradia de Gianna, uma prostituta com quem esteve algumas vezes, mas ela se apavora com a visita inesperada e percebe-se que ele também não pode

⁴⁹ “Não propriamente igual ao Appacher de sempre, mas um pouco menos substancial, por uma espécie de indefinição no contorno. Era um fantasma? Quem sabe ainda não. Quem sabe ainda não estivesse ainda libertado daquilo que os homens chamam de matéria. Um fantasma, mas com certa consistência residual. Vestido, como era seu costume, de cinza, a camisa de listras azuis, uma gravata vermelho e azul-marinho e o chapéu de feltro muito mole, que ele amarrotava nervosamente entre as mãos. (Entenda-se aqui: um fantasma de terno, um fantasma de gravata e assim por diante.)” (BUZZATI, 1997, p.94)

⁵⁰ “dois inocentes que não têm nem dez anos” (BUZZATI, 1997, p.95)

⁵¹ “Desculpe a brutalidade, mas você é um espectro... e onde estão minhas crianças eu não deixo espectro nenhum ficar, meu caro...” (BUZZATI, 1997, p.95)

⁵² “visto que nos fantasmas a intensidade dos sentidos é atenuada” (BUZZATI, 1997, p.95)

ficar por ali. Por último, Appacher procura a ajuda de padre Raimundo, que o recebe como uma aparição demoníaca. Esta última recusa leva à conclusão do conto:

*Ed è per questo che gli spiriti – se mai qualche anima infelice si trattiene con ostinazione sulla terra – non vogliono vivere con noi ma si ritirano nelle case abbandonate, tra i ruderi delle torri leggendarie, nelle cappelle sperdute tra le selve, sulle scogliere solitarie che il mare batte, batte, e lentamente si diroccano.*⁵³
(BUZZATI, 1961, p.279)

Para Botting (2014, p.154), o fantasma na vida moderna representa o retorno do passado e o deslocamento do presente no tempo, no espaço e na consciência de si mesmo, enquanto as casas mal-assombradas não são apenas ambientações de histórias de fantasmas tradicionais, mas os novos locais fantasmáticos da vida moderna, da consciência e da cidade. Zangrandi (2011, p.19), similarmente, entende o fantasma como a presença do passado no presente. De acordo com ela, na narrativa italiana do século XX, o fantasma se torna um símbolo da modernidade ao representar a dissolução do passado frente ao avanço do moderno que, com seu racionalismo, não aceita a presença da fantasia. Por isso, os narradores mostram o desânimo com relação à modernidade para traçar um paralelo entre as dificuldades dos fantasmas hoje e as dificuldades do fantástico de sobreviver no presente. Ainda assim, lembra a autora, a presença do fantasma, ao invés de assustar, tranquiliza porque garante a possibilidade de existência da imaginação.

O retorno de Appacher incomoda Amadeo, Mario e Gianna primeiramente por um motivo simples: estarem sendo abordados tarde da noite. Depois de seu retorno ser revelado, é seu estado físico que perturba, afinal, a presença de um conhecido pelo qual ficaram em luto trinta dias antes não é algo comum. De fato, encontros com fantasmas e coisas do outro mundo são temas frequentes na abordagem do medo em literatura – as *ghost stories* que o digam. Todavia, passadas essas perturbações, entra a ironia buzzatiana e o humor do fantástico italiano *novecentesco*. Zangrandi (2011, p.18) afirma que, neste último tipo de narrativa, o narrador tem como opção usar o fantástico como forma de refletir os temas da atualidade ou então parodiar os temas fantásticos. Neste conto, parece-nos que os dois caminhos são tomados, o que é possível apontar logo pelo título: quem são os amigos que o nome do conto evoca se ninguém se dispôs a ajudar o falecido Appacher? Pensando desta maneira, pode-se dizer que, brincando com o fantástico, Buzzati aponta as

⁵³ “E é por isso que os espíritos – se acontece de alguma infeliz alma se demorar sobre a terra – não querem viver conosco, mas sim retirar-se para casas abandonadas, entre os escombros das torres lendárias, nas capelas perdidas na selva, sobre os recifes solitários onde o mar bate, bate e, lentamente, desmoronam.” (BUZZATI, 1997, p.97)

complicações das relações modernas e a solidão do homem (ou, (tragi)comicamente, do fantasma) moderno.

A utilização do humor também recai sobre o “habitat natural” dos fantasmas, ou seja, castelos, mansões e casas abandonadas – ambientes góticos pelo aspecto negativo que carregam e, ainda, por geralmente se aproximarem da arquitetura gótica. A conclusão do conto brinca com o imaginário de que estes ambientes se tornam mal assombrados com a presença dos espíritos, talvez por tratarem-se de espíritos ruins ou por fazerem parte de uma maldição. Aqui, nada disso: tratam-se de lugares adotados por fantasmas que, assim como os locais que habitam, foram abandonados por não terem mais utilidade na sociedade moderna. Os espíritos, por não mais pertencerem ao mundo dos vivos, se tornam estrangeiros e perdem seu espaço. Recusados e banidos, encontram seu lugar em recantos sombrios e são acolhidos pelo o gótico.

Por último, trazemos o conto “*Una goccia*” (“Uma gota”). No ensaio “As dimensões do fantástico”, presente no livro *Gregos e baianos: ensaios* (1985), José Paulo Paes faz um passeio pelas teorias acerca da ficção fantástica, passando por Eric S. Rabkin, Tzvetan Todorov, Sartre e Irène Bessière. Aplicando as teorias de Rabkin e Todorov em prática, Paes traz o conto “*Una goccia*” de Dino Buzzati, “[...] gota que, desafiando a lei da gravidade, se põe toda noite a subir uma escada em vez de descê-la. Por pertencer ao mundo natural, cuja normalidade no entanto subverte, essa minúscula gota d’água é mais fantástica do que todas as fadas e suas respectivas varinhas de condão [...]” (PAES, 1985, p.186).

O conto em questão pode ser resumido em poucas palavras: uma gota incomoda os habitantes de uma pensão porque, ao invés de cair como as gotas normalmente fazem, sobe as escadas do local. Contudo, a forma como este acontecimento é posto traz muito do que é o “buzzatiano”: o acontecimento se arrasta e se prolonga indefinidamente e, por isso, carrega a angústia consigo. Foi uma criada quem primeiro escutou a gota e relatou à sua patroa, mas, “*Nei giorni successivi, di famiglia in famiglia, la voce si sparse lentamente e adesso tutti lo sanno nella casa, anche se preferiscono non parlarne, come di cosa sciocca di cui forse vergognarsi*”⁵⁴ (BUZZATI, 1987, p.81). É aos poucos que a gota toma posse da pensão. Ela apavora os moradores do local, gerando inquietação, dúvida e incerteza apenas por estar ali, subindo ao invés de descer e quebrando as convenções do que anteriormente se sabia sobre a natureza das gotas, da gravidade e

⁵⁴ “Nos dias seguintes, de família em família, o rumor espalhou-se lentamente e agora, no prédio, todos sabem, se bem que preferiam não falar disso, como duma coisa idiota de que houvesse que ter vergonha.” (BUZZATI, 2018, p.270)

do real. Não se sabe do que ela é capaz e, por ainda não se fazer uma ameaça concreta, se coloca sempre como uma ameaça possível.

Zangrandi (2014, p.73) coloca “*Una goccia*” como um dos exemplos de contos buzzatianos nos quais real e surreal se interseccionam. Partindo das leis do mundo do leitor, no qual seria esperado que a gota caísse, Buzzati constrói seu mundo ficcional respeitando esta mesma regra. A infração das conhecidas leis da natureza por esta personagem gera estranhamento nos demais seres narrativos, pois a expectativa da normalidade é rompida.

Cabe chamar atenção primeiramente para o fato de que o narrador se posiciona enquanto personagem da história pelo uso de pronomes como “nós” e “eu”: “*Non siamo stati noi, adulti, raffinati, sensibilissimi, a segnalarla*”⁵⁵ (BUZZATI, 1987, p.80). Ao fazê-lo, constrói-se enquanto sujeito pertencente à realidade que descreve e, portanto, um indivíduo para o qual uma gota que sobe é anormal. Logo, as palavras daquele que apresenta o mundo ficcional ao leitor estarão profundamente marcadas por seu posicionamento e sua perspectiva com relação àquilo que narra. É deste posicionamento de um “eu” narrativo incomodado com os eventos do conto que surge, também, a inserção do leitor na narrativa: “*Una goccia d’acqua sale i gradini della scala. La senti? Disteso in letto nel buio, ascolto il suo arcano cammino. Come fa? Saltella?*”⁵⁶ (BUZZATI, 1987 p.80). A mescla da inquietude e do papel de portador dos fatos leva este narrador a questionar àquele que lê se também é capaz de escutar a gota monstruosa. Não apenas isso, o narrador ainda pergunta – a si mesmo ou ao leitor – como é possível uma gota realizar as ações a serem narradas. Ele se coloca como alguém que apresenta fatos, mas não respostas; pelo contrário, as dúvidas são frequentemente expostas, inserindo o narrador – e, conseqüentemente, o leitor – em um mundo de incertezas provocadas pela pequena gota.

A maneira como o narrador caracteriza a gota reforça seu caráter aberrante justamente por romper com o esperado: com um estranho ruído, “*Di gradino in gradino viene su, a differenza delle altre gocce che cascano perpendicolarmente, in ottemperanza alla legge di gravità, e alla fine fanno un piccolo schiocco, ben noto in tutto il mondo*”⁵⁷ (BUZZATI, 1987, p.80). Mais uma vez, o narrador posiciona-se enquanto sujeito de um mundo com regras específicas, além de especificar que a gota transgredir o que estava previamente estabelecido, dado que ela é diferente das demais

⁵⁵ “Não fomos nós, os adultos, refinados, cheios de sensibilidade, a assinalá-la.” (BUZZATI, 2018, p.269)

⁵⁶ “Uma gota de água sobre os degraus da escada. Ouve-la? Deitado na cama, no escuro, escuto o seu secreto caminhar. Como faz? Saltita?” (BUZZATI, 2018, p.269)

⁵⁷ “De degrau em degrau vem para cima, ao contrário das outras gotas, que caem perpendicularmente, em obediência à lei da gravidade, e no fim fazem um pequeno charco, bem conhecido em todo o mundo.” (BUZZATI, 2018, p.269)

gotas. Ele também faz uso de construções que mimicom o movimento da gota: lento e repetitivo. De acordo como sujeito narrante, *“la voce si sparse lentamente”*⁵⁸ (BUZZATI, 1987, p.81), como na construção da narrativa. Primeiro, apresentam-se os fatos – há uma gota que sobe, quem foi a primeira pessoa a notar, depois a segunda e, então, os habitantes da pensão já sabem –, passando para como todos estão lidando com a situação e, finalmente, construídos os rumores, não se fala de outra coisa que não seja a gota. Assim como tomou posse aos poucos da pensão, ela também domina a narrativa gradativamente. A dupla aparição de algumas palavras é outro fator que remete à repetição da gota: “de degrau em degrau”, “de família em família”, *“piano piano”* (“lentamente”, na tradução). A repetição dos questionamentos parece ser outro artifício que leva a esta função, que, para além de imitar o movimento da gota, marca a passagem do tempo. Evidenciamos isto na expressão *“tic, tic”*, usada para descrever o barulho, o movimento e o ritmo da gota e, convenientemente, muito parecida com o “tique-taque” do relógio. De fato, *“Per Buzzati l’universo non è statico, tant’è vero che una delle sue ossessioni tematiche più frequenti [...] è l’idea dello scorrere del tempo”*⁵⁹ (VERONESE ARSLAN, 1974, p.114-115 apud ZANGRANDI, 2014, p.12)⁶⁰.

A imprevisibilidade desta gota que sobre cria uma tensão acerca de um possível perigo que se aproxima. Por não obedecer às leis da gravidade, a gota traz consigo dúvidas e incertezas sobre uma verdade que se tinha anteriormente, isto é, que gotas caem de cima para baixo. A gota, intrusa da pensão, foge do que é conhecido pelos moradores e, portanto, também ela se enquadra no desconhecido que provoca medo.

A dúvida acerca do que fará a gota marca a narrativa. Conforme sobe, percebe-se que se aproxima espacial e temporalmente do eu narrante, como se os *tic tics* em cada degrau indicasse um passo adiante e um segundo a menos. Mas não se sabe onde está e o que fará. O “quando”, o “onde” e o “porquê” são suspensos. Somos colocados frente à incerteza da gota, que pode ser vista também como a incerteza do amanhã:

So di positivo che gli inquilini dell’ammezzato pensano di essere ormai al sicuro. La goccia – essi credono – è già passata davanti alla loro porta, né avrà più occasione di disturbarli; altri, ad esempio io che sto al sesto piano, hanno adesso motivi di inquietudine, non più loro. Ma chi gli dice che nelle prossime notti la

⁵⁸ “o rumor se espalhou lentamente” (BUZZATI, 2018, p.270)

⁵⁹ Para Buzzati, o universo não é estático, tanto que uma das suas obsessões temáticas mais frequentes [...] é a ideia do escorrer do tempo. (tradução nossa)

⁶⁰ VERONESE ARSLAN, Antonia. Invito alla lettura di Dino Buzzati. Milão: Mursia, 1974.

*goccia riprenderà il cammino dal punto dove era giunta l'ultima volta, o piuttosto non ricomincerà da capo, iniziando il viaggio dai primi scalini, umidi sempre, ed oscuri di abbandonate immondizie? No, neppure loro possono ritenersi sicuri.*⁶¹ (BUZZATI, 1987, p.81)

As palavras de Italo Calvino acerca da ficção de Dino Buzzati cabem bem para falar da potência desta gota: “*«la forza di Buzzati sta nella sua capacità d'astrazione: ossia di convertire un'emozione incorporea in immagini concrete che abbiano la nettezza di concetti astratti» [...]»*⁶² (CALVINO, 1995, p.1014 apud ZANGRANDI, 2014, p.34)⁶³. Ainda que seja somente uma gota (e, por isso, tem-se medo), carrega em si forte carga simbólica: o tempo que passa, a morte que se aproxima, “[...] *l'ansia e la paura dell'ignoto e del mistero, il terrore di qualcosa che incombe su di noi al quale fingiamo di essere abituati per poter continuare a vivere*”⁶⁴ (ZANGRANDI, 2014, p.137). Consciente de tudo isso, nosso narrador esclarece:

Che strana vita, dunque. E non poter far reclami, né tentare rimedi, né trovare una spiegazione che sciolga gli animi. E non poter neppure persuadere gli altri, delle altre case, i quali non sanno. Ma che cosa sarebbe poi questa goccia: – domandano con esasperante buona fede – un topo forse? Un rospetto uscito dalle cantine? No davvero.

E allora – insistono - sarebbe per caso un'allegoria? Si vorrebbe, così per dire, simboleggiare la morte? o qualche pericolo? o gli anni che passano? Niente affatto, signori: è semplicemente una goccia, solo che viene su per le scale.

O più sottilmente si intende raffigurare i sogni e le chimere? Le terre vagheggiate e lontane dove si presume la felicità? Qualcosa di poetico insomma? No, assolutamente.

*Oppure i posti più lontani ancora, al confine del mondo, ai quali mai giungeremo? Ma no, vi dico, non è uno scherzo, non ci sono doppi sensi, trattasi ahimè proprio di una goccia d'acqua, a quanto è dato presumere, che di notte viene su per le scale. Tic tic, misteriosamente, di gradino in gradino. E perciò si ha paura.*⁶⁵ (BUZZATI, 1987, p.82)

⁶¹ “Sei perfeitamente que os inquilinos da sobreloja pensam que agora estão seguros. A gota, julgam, já passou diante da porta deles, não terá mais ocasião para os perturbar; outros, por exemplo eu, que estou no sexto andar têm agora motivos para se inquietar... Mas quem lhes disse que nas próximas noites a gota retoma o caminho a partir do ponto aonde chegara da última vez, ou que não recomeça do princípio, iniciando a viagem a partir das primeiras escadinhas, sempre húmidas e negras de imundícies abandonadas? Não, nem eles podem julgar-se seguros.” (BUZZATI, 2018, p.270)

⁶² A força de Buzzati está na sua capacidade de abstração: ou seja, de converter uma emoção incorpórea em imagens concretas que tenham a clareza de conceitos abstratos. (tradução nossa)

⁶³ CALVINO, Italo. Saggi: 1945-1985. v. 1. Milão: Mondadori, 1995.

⁶⁴ A ansia e o medo do desconhecido e do mistério, o terror de algo que paira acima de nós ao qual fingimos estar habituados para poder continuar a viver. (tradução nossa)

⁶⁵ “Que estranha vida, portanto. E sem poder tentar uma reclamação, nem tentar remédios, nem encontrar uma explicação que liberte os espíritos. E sem poder sequer convencer os outros, das outras casas, que não sabem. Mas que coisa será, pois, esta gota, perguntam com exasperante boa-fé, um rato talvez? Um sapo saído das caves? Não exatamente.

Paes (1985) recolhe este trecho como uma “Ilustração sob medida do terceiro e último ponto da definição de fantástico proposta por Todorov (qual seja a da recusa, por parte do leitor, de uma interpretação alegórica ou poética dos acontecimentos narrados)” (PAES, 1985, p.187). De acordo com Todorov (2014), há de se distinguir as leituras do texto fantástico, da alegoria e da poesia, pois cada um desses tipos textuais requer uma visão do texto que priorize ou o significado literal das palavras, ou o sentido escondido ou ambos. Todorov (2014) coloca que o texto fantástico deve ser lido tendo em conta apenas o sentido literal das palavras; por isso, se vê ameaçado quando confundido com a poesia – que põe em primeiro plano o segundo sentido das palavras – e com a alegoria – que exige um duplo sentido que é explícito na obra e, às vezes, o primeiro sentido deve desaparecer. No trecho em questão, para que não seja deixada a menor sombra de dúvidas, o narrador deixa claro que se trata de uma gota e nada mais: nem um rato e nem um símbolo. A interpretação que deve ser dada é literal: é apenas uma gota e é por isso que as pessoas sentem medo.

Há, aqui, um jogo com o interpretar e com a análise literária, lembrando o leitor de que o que está sendo narrado é ficção. Neste ponto, somos levados a pensar criticamente sobre a gota e sobre nossa visão dela: o significado de algo mais? Ou, de fato, nada além disso? Quem nos apresenta essas colocações? Nos recordamos, então, que há um narrador apresentando essa gota e que, ainda que refute simbologias, podemos vê-la como uma figura dos sonhos e das quimeras. Finalmente, percebemos que é a perspectiva que constrói essa gota: primeiramente porque estamos lidando com um narrador em primeira pessoa, que apresenta os fatos de acordo com sua própria visão e que nem sabe o que está descrevendo de fato. Em segundo lugar, porque a gota passa de um olhar a outro sem que ninguém a tenha visto. A serva passa a informação para sua senhora e os demais moradores ficam sabendo depois (inclusive o narrador), até chegar no leitor, o último receptor da mensagem – mas quantas camadas de olhares estão bloqueando sua visão?. Em terceiro lugar, cada pessoa de cada andar tem uma percepção diferente da gota dependendo de onde ela

E então, insistem, será por acaso uma alegoria? Querer-se-á, por assim dizer, simbolizar a morte? Ou algum perigo? Ou os anos que passam? Nada a fazer, senhores: é simplesmente uma gota, só que sobe pelas escadas.

Ou, mais subtilmente, pretende-se figurar os sonhos e as quimeras? As terras imprecisas e longínquas onde se presume a felicidade? Algo poético, em suma? Não, absolutamente não. Ou os lugares mais longínquos ainda, no fim do mundo, aonde nunca chegaremos? Mas não, digo-vos, não é uma brincadeira, não há duplos sentidos, trata-se, felizmente, apenas duma gota de água, tanto quanto é dado entender, que de noite vem pelas escadas acima. *Tic, tic*, misteriosamente, de degrau em degrau. E é por isso que temos medo.” (BUZZATI, 2018, p.271)

está, pois quanto mais longe, menos aterrorizante. Assim sendo, nos questionamos em que medida é uma ameaça. Por fim, podemos cogitar a possibilidade de a gota ser uma gota comum que segue as leis esperadas do mundo narrado, e que a anormalidade consista no próprio mundo: não é a gota que sobe, mas a realidade que se encontra invertida.

Como colocado por Paes (1985, p.186), “*Una goccia*” dá testemunho da fragilidade do conceito de realidade. Sobre este mesmo conceito, Zangrandi (2011, p.42) lembra o pensamento contemporâneo passa por transformações após o conceito de “inconsciente” introduzido por Sigmund Freud e a teoria da relatividade de Albert Einstein, de forma que não é mais possível apoiar-se na ideia de uma realidade imutável e definida. Com isso, Buzzati novamente se utiliza do fantástico de forma brincalhona a respeito da literatura, ao mesmo tempo em que apresenta o lugar do homem novecentista. A partir de uma simples gota, as certezas são questionadas e a verdade única perde-se, deixando o homem à deriva de inúmeras verdades possíveis.

Como é possível perceber, todos os contos desta seção trazem algo metaempírico. Alienígenas não pertencem à nossa realidade quotidiana, nem mãos que surgem nos céus, gotas não caem para cima e fantasmas tímidos não batem à nossa porta para pedir estadia por um breve período. O termo metaempírico se faz relevante especialmente no conto “*Una goccia*”, dado que não se trata de algo que normalmente é tratado como “sobrenatural”, como lobisomens, vampiros e fantasmas, mas que faz parte de uma ideia conhecida e familiar do mundo de fora da ficção, com a única diferença que não age de acordo com o que seria esperado. A utilização de elementos metaempíricos aproxima, portanto, a obra de Dino Buzzati do fantástico, além de trazer características específicas de sua obra, como a crítica humorada, a angústia e o escorrer do tempo.

4.2 Atravessamento de fronteiras

“*I sette messaggeri*” (“Os sete mensageiros”) é um relato de um príncipe que deixou a capital, sua terra natal, para explorar o reino do pai com o intento de encontrar suas fronteiras. Para não perder contato com pessoas queridas, ele leva consigo sete mensageiros, nomeados pelo príncipe em ordem alfabética para melhor distingui-los. São os mensageiros Alessandro, Bartolomeo, Caio, Domenico, Ettore, Federico, Gregorio. O príncipe esperava que seus mensageiros fossem capazes de viajar duas vezes mais rápido do que ele e sua trupe para entregar as cartas, mas nota que o tempo de viagem deles é inferior ao que imaginava. Para calcular o retorno

dos mensageiros, ele deve multiplicar o dia da viagem pelo número cinco para saber quando o mensageiro retornará. Por exemplo, Alessandro, que partiu no segundo dia, retorna no décimo, *“Bartolomeo, partito per la città alla terza sera di viaggio, ci raggiunse alla quindicesima; Caio, partito alla quarta, alla ventesima solo fu di ritorno”*⁶⁶ (BUZZATI, 1987, p.18).

Passados oito anos e meio, o príncipe, amargurado, percebe que estará morto antes de receber a resposta de sua próxima carta. Domenico, que chegara momentos antes de o príncipe fazer seu relato, encontra-o depois de sete anos viajando e já na manhã seguinte partirá com suas cartas para sua cidade natal. O príncipe percebe que não poderá vê-lo novamente, pois seu retorno demorará trinta e quatro anos, *“Ma comincio a sentirmi stanco ed è probabile che la morte mi coglierà prima”*⁶⁷ (BUZZATI, 1987, p.20).

A comunicação estabelecida entre ele e sua cidade está atrelada a uma imagem que ele tem dela e das pessoas de lá, mas as coisas mudaram e as cartas permitem que ele apenas mantenha um elo com um passado diferente do que sua memória carrega. As cartas que recebe lhe informaram *“che molte cose sono cambiate, che mio padre è morto, che la Corona è passata a mio fratello maggiore, che mi considerano perduto, che hanno costruito alti palazzi di pietra là dove prima erano le querce sotto cui andavo solitamente a giocare”*⁶⁸ (BUZZATI, 1987, p.20). O príncipe faz, então, o relato que lemos sobre como foi a viagem até o momento, no qual se questiona sobre a existência dos confins do reino e se pergunta se a viagem algum dia terá fim. Ainda assim, a esperança o leva avante.

“Passagem de limite e de fronteira” é mais um dos procedimentos narrativos e retóricos fantásticos propostos por Ceserani (2006), pois em vários contos há passagens “da dimensão do cotidiano, do familiar e do costumeiro para a do inexplicável e do perturbador [...]. O personagem protagonista se encontra repentinamente como se estivesse dentro de duas dimensões diversas, com códigos diversos à sua disposição para orientar-se e compreender” (CESERANI, 1006, p.73). Em *“I sette messaggeri”*, entendemos que há o atravessamento de uma fronteira, que é percebido pela forma como o espaço e o tempo se comportam. Neste trabalho, estes dois elementos serão tomados

⁶⁶ “Bartolomeo, que partiu para a cidade na terceira noite de viagem, alcançou-nos na décima quinta; Caio, que partiu na quarta noite, só na vigésima regressou.” (BUZZATI, 2018, p.12)

⁶⁷ “Mas já começo a sentir-me cansado e é provável que a morte me leve antes.” (BUZZATI, 2018, p.13)

⁶⁸ “que muitas coisas mudaram, que o meu pai morreu, que a coroa passou para o meu irmão mais velho, que me dão como perdido, que construíram altos edifícios de pedra onde antes existiam os carvalhos sob cuja sombra costumava brincar.” (BUZZATI, 2018, p.14)

como um só, seguindo as ideias de Mikhail Bakhtin (1998). O autor concebe o tempo e o espaço enquanto categorias indissolúveis e lhes atribui a denominação “cronotopo”:

À interligação fundamental das relações temporais e espaciais, artisticamente assimiladas em literatura, chamaremos cronotopo (que significa ‘tempo- espaço’). [...] nele é importante a expressão de indissolubilidade de espaço e de tempo (tempo como a quarta dimensão do espaço). Entendemos o cronotopo como uma categoria conteudístico-formal da literatura (aqui não relacionamos o cronotopo com outras esferas da cultura). (BAKHTIN, 1998, p.211)

No conto de Dino Buzzati, o príncipe havia planejado uma viagem com objetivos que não se cumpriram porque a realidade do seu trajeto e o dos mensageiros se apresentaram de maneira diversa daquela que ele havia imaginado. Assim, o cronotopo causa estranhamento e angústia porque foge do que era esperado pela personagem. Luigi Gaudio (2015) aponta que tempo e espaço se dilatam em “*I sette messaggeri*” e ainda sugere que os mensageiros possam representar os ponteiros de um relógio. A partir destas afirmações, entendemos que a dilatação colocada por Gaudio (2015) acontece por causa dos mensageiros, que, assim como um relógio, marcam a passagem do tempo pelo espaço. Porém, a marcação do tempo se amplia de uma maneira exagerada. O príncipe inicia seu relato informando que já se passaram mais de oito anos desde sua partida e que sabe que a cada dia se afasta mais de sua cidade, pois as cartas que chegam a ele trazendo notícias da terra natal ficam cada vez mais raras. Ao escrever, o príncipe sabe que muito tempo terá se passado até que a mensagem chegue ao seu destino, o que faz com que as cartas carreguem consigo, simultaneamente, um sentido de presente e passado no momento em que são escritas. Já as cartas que ele recebe, similarmente, não falam de uma capital do “agora”, mas de uma que ele sabe que ficou muito atrás. Estas percepções se dão através dos mensageiros, que levam e trazem as cartas em uma frequência insólita, motivada pelo tempo passado em uma locomoção no espaço. Assim sendo, no que tange os mensageiros, as cartas e o estranhamento, é necessário ter em consideração o cronotopo apresentado na narrativa, pois o passar do tempo é notado devido à trajetória realizada no espaço.

A percepção do príncipe de que os objetivos de sua viagem podem não se cumprir ocorre quando ele passa a entender seu lugar em um aqui e um agora. Ao partir do reino, a personagem almejava uma grande descoberta situada em um tempo futuro e um espaço à frente, ambos situados na esfera da incerteza. No decorrer da viagem, este ponto de incerteza se mantém junto a um laço que ficou para trás em termos espaço-temporais, isto é, a sua comunicação com a capital. Em ambos

os casos, há uma desconexão com o aqui e o agora: a personagem se encontra em um dado espaço-tempo fisicamente, mas seus sentimentos de afeto o levam para o antes e suas ambições o levam para frente. Quando percebe que sua última carta não terá resposta, está parado, dentro de sua tenda, analisando que, a partir de agora, não poderá mais juntar o passado e o futuro. Gaudio (2015) entende a tenda como o espaço da maturação e da interioridade do personagem, no qual ele reflete sobre si mesmo, enquanto os espaços abertos representam o homem que se perde, sem objetivo na vida. Assim, o príncipe se dá conta da perda de propósito de sua viagem quando considera também o aqui e o agora; ou seja, quando conecta seu passado e seu futuro ao seu momento presente.

Após tanto tempo viajando, o príncipe passa a ter um entendimento diferente da realidade que o cerca. Em um primeiro momento, procurava transpor sua vida na capital no cenário do percurso que faz. Entretanto, mais tarde, percebe que as coisas são diferentes e que ele é um estrangeiro dentro das terras do próprio reino. Nos termos de Ceserani (2006), o príncipe sai da dimensão do cotidiano e vai para o inexplicável, seja porque está em um ambiente não familiar – e, portanto, estranho –, seja porque está em terras estrangeiras de fato, já que as fronteiras não foram encontradas:

*Invano cercavo di persuadermi che le nuvole trascorrenti sopra di me fossero uguali a quelle della mia fanciullezza, che il cielo della città lontana non fosse diverso dalla cupola azzurra che mi sovrastava, che l'aria fosse la stessa, uguale il soffio del vento, identiche le voci degli uccelli. Le nuvole, il cielo, l'aria, i venti, gli uccelli, mi apparivano in verità cose nuove e diverse; e io mi sentivo straniero.*⁶⁹ (BUZZATI, 1987, p.19)

É possível pensar que a fronteira procurada já foi, de certa forma, encontrada e ultrapassada. A sensação de estar em um lugar estrangeiro é um dos indícios, pois indica que a personagem está em um lugar diferente, no desconhecido. Lendo as considerações feitas pelo príncipe, nota-se que seu percurso é uma viagem sem retorno e que, pelas cartas, lê que “*mi considerano perduto*”⁷⁰ (BUZZATI, 1987, p.20). A partir destes pontos, é possível sugerir uma leitura de que a fronteira ultrapassada foi o limite entre a vida e a morte, limite esse proposto como gótico por Botting (2014), que exemplifica com a criatura de Frankenstein, o vampiro Drácula e alguns contos de Edgar Allan

⁶⁹ “Em vão tentava persuadir-me de que as nuvens que passavam por cima de mim eram iguais às da minha meninice, que o céu da cidade longínqua não era diferente da abóbada azul que me cobria, que o ar era o mesmo, igual o sopro do vento, idênticos os cantos dos pássaros. As nuvens, o céu, o ar, os ventos, os pássaros pareciam-me na verdade coisas novas e diferentes; e sentia-me um estrangeiro.” (BUZZATI, 2018, p.13)

⁷⁰ “me dão como perdido” (BUZZATI, 2018, p.14)

Poe. Assim, o príncipe ainda poderia ser visto como alguém situado em um entre-lugar espaço-temporal, isto é, que cruzou o limite entre vida e morte, mas, ainda assim, pertence simultaneamente aos dois lugares. Ainda dentro desta leitura, o príncipe, estando ligado ao passado e levando o passado a um lugar que antes era seu lar também permite vê-lo como um fantasma. Os mensageiros poderiam ser lidos como mensageiros entre o mundo dos vivos e dos mortos, como era um dos papéis do deus Hermes na mitologia grega. Pierre Grimal (2005, p.244) informa que Hermes, que geralmente aparece como personagem secundária, foi feito mensageiro por Zeus e seu serviço era destinado a ele e aos deuses infernais, além de ser responsável por conduzir os mortos aos Infernos. A fronteira, então, não seria física, mas simbólica. Prestes a concluir seu relato, o príncipe mostra uma suspeita de que a fronteira não seja de fato o que estava imaginando e que talvez já a tenha encontrado:

*Non esiste, io sospetto, frontiera, almeno nel senso che noi siamo abituati a pensare. Non ci sono muraglie di separazione, né valli divisorie, né montagne che chiudano il passo. Probabilmente varcherò il limite senza accorgermene neppure, e continuerò ad andare avanti, ignaro.*⁷¹ (BUZZATI, 1987, p.20)

“*Qualcosa era successo*” (“Alguma coisa tinha acontecido”) é outro conto no qual é possível ler uma passagem entre as fronteiras da vida e da morte. Um narrador não nomeado descreve coisas incomuns que percebe acontecerem do lado de fora durante uma viagem de trem. Primeiro, vê uma mulher que parecia estar por perto para apreciar a passagem do trem e, na mesma cena, um homem gritando algo, “*come se accorresse a precipizio per avvertire la donna di un pericolo*”⁷² (BUZZATI, 1987, p.128). A próxima cena é a de um camponês que chamava na direção do campo com as mãos ao redor da boca e algumas pessoas correndo sem prestarem atenção onde pisavam, “*accidenti se correvano, si sarebbero detti spaventati da qualche avvertimento repentino che li incuriosiva terribilmente, togliendo loro la pace della vita*”⁷³ (BUZZATI, 1987, p.129). Contudo, como o trem ia muito rápido, o narrador não conseguiu ver muito mais do que o descrito nas duas ocasiões.

⁷¹ “Não existe, suspeito eu, fronteira, pelo menos no sentido em que estamos habituados a pensá-la. Não há muralhas de separação, nem trincheiras divisórias, nem montanhas que impeçam a passagem. Provavelmente atravessarei o limite sem tão-pouco dar por isso, e continuarei a ir em frente, ignaro.” (BUZZATI, 2018, p.14)

⁷² “como se corresse precipitadamente para advertir a mulher de um perigo.” (BUZZATI, 1997, p.44)

⁷³ “como corriam, pareciam assustados por causa de algum acontecimento repentino que lhes aguçava terrivelmente a curiosidade, tirando-lhes o sossego.” (BUZZATI, 1997, p.44)

Quanto mais o trem avança, mais o narrador percebe a agitação das pessoas do lado de fora do trem, de forma que começa a se sentir incomodado. Dentro do trem, as pessoas agem com tranquilidade, como se nada estivessem vendo, mas o narrador desconfia que também eles estejam inquietos, porque *“Piú di una volta li sorpresi, volgendo gli occhi repentini, guatare fuori. Specialmente la signora sonnolenta, proprio lei, sbirciava tra le palpebre e poi subito mi controllava se mai l'avessi smascherata. Ma di che avevano paura?”*⁷⁴ (BUZZATI, 1987, p.129). Depois, um jovem também tenta ver melhor a janela com o pretexto de que quer se espreguiçar.

Chegando em Nápoles, ele vê pessoas que parecem estar fazendo malas e embrulhos. Mais à frente, muitas pessoas indo em direção ao sul, enquanto o trem segue indo ao norte. Algumas pessoas fazem sinais ou tentam gritar para os que estão no trem, mas não é possível ouvi-los. Um rapaz tenta entregar um jornal, mas a senhora sentada à frente consegue pegar apenas um pedaço do papel, que traz duas grandes letras, apenas: *ÃO* (*IONE* no texto em italiano). Apesar disso, os passageiros querem mostrar que não se importam. Após algumas horas,

*Il treno si fermava finalmente. Corremmo giú per i marciapiedi, verso l'uscita, alla caccia di qualche nostro simile. Mi parve di intravedere, nell'angolo a destra in fondo, un po' in penombra, un ferroviere col suo berrettuccio che si eclissava da una porta, come terrorizzato. Che cosa era successo? In città non avremmo piú trovato un'anima? Finché la voce di una donna, altissima e violenta come uno sparo, ci diede un brivido. « Aiuto! Aiuto! » urlava e il grido si ripercosse sotto le vitree volte con la vacua sonorità dei luoghi per sempre abbandonati.*⁷⁵ (BUZZATI, 1987, p.132)

Similarmente ao que acontece em *“I sette messaggeri”*, há uma crescente angústia sentida pela personagem principal conforme percebe que está se dirigindo a algo incerto à frente. Também aqui esta percepção está atrelada ao que ficou para trás, pois os vislumbres das pessoas do lado de fora fazem com que o narrador se questione sobre o que está por vir. Há ainda neste conto o simbolismo do relógio, assim como no conto anterior. Em *“Qualcosa era successo”*, é o trem: *“il*

⁷⁴ “Mais de uma vez os surpreendi, ao desviar os olhos de repente, olhando intensamente para fora. Especialmente a senhora sonolenta, também ela olhava de esguelha, por entre as pálpebras e, depois, logo sondava para ver se eu a tinha desmascarado. Mas do que tinham medo?” (BUZZATI, 1997, p.45)

⁷⁵ “Finalmente, o trem parou. Corremos pelas plataformas em direção à saída, à caça de algum semelhante. Pareceu-me vislumbra ao fundo, no canto da direita, um pouco na penumbra, um ferroviário com o seu boné, que se eclipsava por uma porta, como que aterrorizado. O que tinha acontecido? Na cidade, não encontraríamos uma alma sequer? Até que a voz de uma mulher, altíssima e violenta como um disparo, causou-nos um arrepio. — Socorro! Socorro! — gritava, e o grito repercutia sob as abóbadas vítreas com a vácuo sonoridade dos lugares para sempre abandonados.” (BUZZATI, 1997, p.47)

*maledetto treno marciava con la regolarità di un orologio, al modo del soldato onesto che risale le turbe dell'esercito in disfatta per raggiungere la sua trincea dove il nemico già sta bivaccando*⁷⁶ (BUZZATI, 1987, p.131). Sua locomoção no espaço afeta a percepção do tempo, já que é esperado que seja um trem veloz, mas, dado que se direciona para o misterioso, o tempo dentro dos vagões parece ficar mais lento, principalmente tendo como comparação o tempo do lado de fora.

“*Qualcosa era successo*” compartilha outro traço em comum com “*I sette messaggeri*” quanto à forma como os eventos são postos. No conto anterior, muito acontece na capital, pois as coisas mudam, de forma que o que está nas cartas mostra um lugar diferente daquele que o príncipe tem em suas memórias. Os acontecimentos ficam atrás. O príncipe, por outro lado, segue à frente durante anos, sempre com o mesmo rumo e o mesmo objetivo. Em “*Qualcosa era successo*”, o trem segue para frente sem grandes ações em seu interior e com acontecimentos mais significativos no lado externo. Tanto é assim que o narrador frequentemente questiona se o que está vendo pela janela está realmente acontecendo. Ele primeiro considera que “*Forse dipendeva da questo speciale stato d'animo, ma piú osservavo la gente, contadini, carradori, eccetera, piú mi sembrava che ci fosse dappertutto una inconsueta animazione*”⁷⁷ (BUZZATI, 1987, p.129). Vendo as pessoas fazerem malas faz com que ele se pergunte novamente: “*Oppure mi ingannavo ed erano tutte fantasie?*”⁷⁸ (BUZZATI, 1987, p.130). Enfim, chega à conclusão de que “*Nessuno voleva essere il primo a cedere. Ciascuno forse dubitava di sé, come facevo io, nell'incertezza se tutto quell'allarme fosse reale o semplicemente un'idea pazza, allucinazione [...]*”⁷⁹ (BUZZATI, 1987, p.130).

Este último ponto parece ser uma crítica de Buzzati à burguesia, já que, como colocado por Zangrandi (2014, p.117),

se è vero che i personaggi buzzatiani appartengono in larga misura alla classe borghese è pur vero che il destino che li attende è il destino di tutti gli esseri viventi: ecco allora che l'aristocratica signora Gron (Eppure battono alla porta), [...] il ricco commerciante Giuseppe Gaspari (Il borghese stregato) trascendono il

⁷⁶ “o maldito trem marchava com a regularidade de um relógio, à maneira de um soldado honesto que atravessava as turbas do exército derrotado para alcançar a sua trincheira, onde o inimigo já está instalado.” (BUZZATI, 1997, p.46)

⁷⁷ “Talvez dependesse desse especial estado de ânimo; porém, quanto mais observava as pessoas, camponeses, carroceiros, etcétera, mais me parecia haver em toda parte uma insólita animação.” (BUZZATI, 1997, p.45)

⁷⁸ “Ou, então, eu me enganava e tudo não passava de fantasia?” (BUZZATI, 1997, p.45)

⁷⁹ “Ninguém queria ser o primeiro a ceder. Cada um, talvez, duvidasse de si mesmo, como fazia eu, na incerteza de que todo aquele alarme fosse real, ou simplesmente uma idéia maluca, alucinação [...]” (BUZZATI, 1997, p.46)

*loro stato sociale per diventare modelli del comune destino che attende ogni vivente, un insieme di antieroi vittime di un mondo nel quale si sentono inadeguati.*⁸⁰

O mesmo ocorre em “*Qualcosa era successo*”. O narrador, inicialmente, parece demonstrar um sentimento de superioridade, pois enaltece o esplendor do trem no qual está viajando quando supõe que a primeira mulher quer admirar sua passagem:

*“Si era evidentemente appoggiata alla sbarra per godersi la vista del nostro treno, superdirettissimo, espresso del nord, simbolo per quelle popolazioni incolte, di miliardi, vita facile, avventurieri, splendide valigie di cuoio, celebrità, dive cinematografiche, una volta al giorno questo meraviglioso spettacolo, e assolutamente gratuito per giunta.”*⁸¹ (BUZZATI, 1987, p.128)

Então, entende que as pessoas estão tomando ações contra alguma coisa importante, que “lhes tirava a paz da vida”, como está no texto em italiano. Dentro do trem, entretanto, há uma burguesia que não faz nada quando se encontra em perigo. No fim, nenhum deles pôde evitar a destruição, e, talvez, o cruzamento da fronteira que leva à morte. Aqui, também é possível notarmos uma tensão entre duas histórias: a história 1, do narrador que observa o que acontece dentro e fora do trem, e a história 2, que motiva a inquietação presente na história 1.

Já o conto mencionado por Zangrandi (2014, p.117) no trecho acima, “*Il borghese stregato*” (“O burguês enfeitado”), traz Giuseppe Gaspari, faz um passeio sozinho depois que sua família almoça na aldeia em que passam as férias de verão. No meio da caminhada, encanta-se de repente com o lugar e escuta algumas vozes. Ele então nota cinco meninos que brincavam de algo ligado a uma guerra, cujo líder inimigo era Sisto. Giuseppe se junta a eles para atacar o grupo adversário. No trajeto rumo à fortaleza rival, o lugar vai se mostrando diferente do que ele havia suposto, como quando uma tábuia que se ofereceu para carregar é mais pesada do que parecia, ou quando os inimigos parecem estar muito longe e pensa em “*come avrebbero fatto ad arrivare lassù, a quella*

⁸⁰ se é verdade que os personagens buzzatianos pertencem em larga escala à classe burguesa, é também verdade que o destino que lhes aguarda é o destino de todos os seres vivos: eis portanto a aristocrática senhora Gron (“Contudo, batem à porta”), [...] o rico comerciante Giuseppe Gaspari (“O burguês enfeitado”) transcendem o seu status social para tomarem-se modelos do destino comum que espera todos os vivos, uma mistura de anti-heróis e vítimas de um mundo no qual se sentem inadequados. (tradução nossa)

⁸¹ “Evidentemente, estava encostada na cancela para poder apreciar a visão do nosso trem, superdirettissimo, espresso do norte, símbolo, para aquelas populações incultas, de bilhões e bilhões, vida fácil, aventureiros, esplêndidas malas de couro, celebridades, estrelas cinematográficas, uma vez por dia esse maravilhoso espetáculo e, além de tudo, absolutamente gratuito.” (BUZZATI, 1997, p.44)

*lontanissima rupe sospesa tra le voragini. Sarebbero giunti prima di sera? Ma fu impressione di pochi istanti. Che cosa gli era mai passato per la mente? Ma se era questione di un centinaio di metri!*⁸² (BUZZATI, 1961, p.166). Aproximando-se cada vez mais dos inimigos, Gaspari nota que

*Non c'era più il valloncetto adatto ai giochi dei ragazzi, né le mediocri cime a panettone, né la strada che risaliva la valle, né l'albergo, né il rosso campo da tennis. Egli vide sotto di sé sterminate rupi, diverse da ogni ricordo, che precipitavano senza fine verso marea di foreste, vide più in là il tremulo riverbero dei deserti e più in là ancora altre luci, altri confusi segni denotanti il mistero del mondo.*⁸³ (BUZZATI, 1961, p.167)

Agora muito próximo de Sisto, Giuseppe se aproxima de “*Una porta di legno, socchiusa (che non esisteva), [...] coperta di biechi segni [...]*”⁸⁴ (BUZZATI, 1961, p.168), mas o rival percebe sua presença uma seta. Então, “*dalla socchiusa porta coperta di oscuri segni (che non esisteva), il Gaspari vide uscire uno stregone, incrostato di lebbre e di inferno. Lo vide rizzarsi, altissimo, gli sguardi privi di anima, un arco in mano, sorretto da una forza scellerata*”⁸⁵ (BUZZATI, 1961, p.168).

A partir das diferentes descrições do ambiente explorado por Giuseppe Gaspari, nota-se que a personagem vivenciou uma outra realidade, diferente da sua, afinal, ele “*Egli era entrato nel mondo non più suo delle favole, oltre il confine che a una certa stagione della vita non si può impunemente tentare*”⁸⁶ (BUZZATI, 1961, p.169). Inicialmente um simples parque, transforma-se em um lugar novo, misterioso e fascinante. Também esta nova dimensão carrega um outro lado, agora negativo, estando o “misterioso” ligado não ao “fascinante”, mas ao amedrontador e horrível, como se vê pela descrição da fortaleza inimiga e do bruxo que sai da porta (que não existia). Para Zangrandi (2014, p.59), o conto se move em dois planos, já que apresenta o dos jogos infantis e o

⁸² “como fariam para chegar lá no alto, àquele penhasco muito distante, suspenso entre abismos. Atingi-lo-iam antes que fosse noite? Mas foi uma impressão que durou poucos instantes. Que coisa tinha lhe passado pela cabeça? Era apenas uma questão de uma centena de metros!” (BUZZATI, 2018, p.264)

⁸³ “Já não se tratava da ravina das brincadeiras dos rapazes, nem dos mediocres cumes atarracados, nem da estrada que subia o vale, nem o hotel, nem do campo de tênis vermelho; viu, por baixo de si, despenhadeiros sem fim, diferentes de qualquer recordação, que se precipitavam para mares e florestas; viu mais longe o trêmulo revérbero dos desertos e mais longe ainda outras luzes, outros sinais confusos indicando o mistério do mundo.” (BUZZATI, 2018, p.265).

⁸⁴ “Uma porta de madeira entreaberta (que não existia), [...] coberta com símbolos sinistros [...].” (BUZZATI, 2018, p.266)

⁸⁵ “da porta entreaberta coberta de obscuros símbolos (que não existia), Gaspari viu sair um bruxo, coberto de crostas de lepra e de inferno. Viu-o erguer-se, descomunal, os olhos privados de alma, com um arco na mão, sustido por uma força demoníaca.” (BUZZATI, 2018, p.266)

⁸⁶ “Entrara num mundo que já não era o seu, o das fábulas, passara os confins que não podem impunemente tentar numa certa estação da vida.” (BUZZATI, 2018, p.267)

de um adulto dentro desse jogo, que se mostra irreal. Desta maneira, pode-se dizer que houve uma passagem do mundo adulto para o mundo infantil, mas, sobretudo, ocorre um cruzamento da fronteira entre a realidade quotidiana e a imaginada, ficcionalizada, fantástica. Depois de ultrapassado o limite entre os dois planos, parece que os mundos de Gaspari se fundem, dado que, ao retornar a sua vida quotidiana, ele cruza com várias pessoas que não percebem a flecha cravada em seu peito e nem o sangue que sai de seu corpo.

4.3 A doença

Há uma tensão durante a primeira parte de *“Una cosa che comincia per elle”* (“Uma coisa que começa por L”), porque, de início, há sugestões de que algo incomum esteja acontecendo. No conto, o negociante de madeiras Cristoforo Schroder está prestes a sair de casa, quando recebe a visita de seu médico, o doutor Lugosi, com quem havia consultado no dia anterior e que agora estava retornando. Lugosi, que trouxe um amigo consigo, não permite que Cristoforo saia antes de fazer uma sangria com uma sanguessuga em cada pulso. Enquanto isto é feito, o acompanhante do doutor Lugosi, Don Valerio Melito, conversa com o negociante, mas tanto ele quanto o médico parecem querer se manter perto da porta. Melito comenta que já viu Schroder três meses antes e tenta reconstruir a cena na qual o viu. Contudo, esta conversa se dá de maneira estranha, pois Melito conduz o diálogo com perguntas: *“Cercate di ricordare: tre mesi fa non siete passato con la vostra carrozzella per la strada del Confine vecchio?”*, *“E non vi ricordate allora di essere slittato a una curva, di essere andato fuori strada?”*, *“E una ruota è andata fuori strada e il cavallo non riusciva a rimmetterla in carreggiata?”*, *“E allora siete sceso, ma neanche voi riuscivate a tirar su la carrozzella. Non è stato così, dite un po’?”* (BUZZATI, 1987, p.73)⁸⁷.

Cristoforo, que logo de início não havia simpatizado com a figura de Don Valerio, se irrita com o interrogatório, principalmente quando o visitante lhe pergunta constantemente sobre um sujeito com quem ele, Schroder, havia tido contato nesse dia. Melito, no entanto, tranquiliza o negociante e volta a questioná-lo sobre o tal sujeito, um homem alto que portava um chapéu em forma de cilindro e uma sineta. Schroder diz que não sabe, sugerindo que talvez fosse um cigano

⁸⁷ “Procure lembrar-se: há três meses não passou com a sua carroça pela estrada da Fronteira antiga?”, “E não se lembra de ter escorregado numa curva e de se ter despistado?”, “Uma roda resvalou para a valeta e o cavalo não conseguiu puxar de novo a carroça para a estrada, não foi?”, “Então, desceu da carroça, mas nem você conseguiu puxá-la. Diga lá se não foi assim?” (BUZZATI, 2018, p.84-85)

ou um vagabundo, ao que o outro lhe responde que “*No. Non era uno zingaro. O, se lo era stato una volta, non lo era piú. Quell'uomo, per dirvelo chiaro, è una cosa che comincia per elle.*” (BUZZATI, 1987, p.76)⁸⁸. Neste momento, a narrativa retoma o mistério que já se inicia no título. As interrogações de Don Valerio vinham sendo simultaneamente perguntas e indicativos de uma possível resposta: ao mesmo tempo em que questiona quem era o desconhecido daquele dia, informa suas características. A tensão, que antes vinha se intensificando pelo interrogatório, agora é ressaltada com esta nova informação, pois aparece uma dica mais concreta para resolver a charada e a que ponto o visitante quer chegar.

Schroder, declarando não ser bom com adivinhas, tenta resolver o mistério com as palavras “ladroão” e, jocosamente, “lansquenete”. Enganado: o estranho era um leproso. Depois da tão aguardada, o negociante é informado que ele mesmo também era agora a coisa que começa por L. Dada a violenta reação de Cristoforo, Don Valerio, que revela ser o alcaide, lhe aponta uma pistola e lhe indica uma caixa. Dentro dela, há uma sineta que o leproso deve tocar até sair da aldeia e do reino, assim como fazia o leproso com o qual havia tido contato três meses antes. Sem tempo de pegar qualquer um de seus pertences, Cristoforo faz o que lhe é ordenado e atravessa uma longa praça enquanto dezenas de pessoas se afastam, abanando “*la campanella che dava un suono limpido e festoso; den, den, faceva*”⁸⁹ (BUZZATI, 1987, p.79).

“*Una cosa che comincia per elle*” retoma uma cerimônia medieval chamada *Separatio Leprosarium*. Alexander Meireles da Silva em *Os mortos-vivos existem! O medo dos morféuticos na literatura fantástica* (2013), explana esta cerimônia e suas modificações, desenvolvidas nos séculos XII e XIII na Europa. A cerimônia consistia no anúncio de um padre acerca da morte de uma pessoa, que acontecia simbolicamente, seja pela presença do indivíduo em uma cova ou pela última confissão de seus pecados. Então, uma nova condição era atribuída ao morto: “após o anúncio de sua morte em vida o indivíduo perdia sua identidade, passando a ser conhecido apenas como ‘o leproso’” (SILVA, 2013, p.128). Depois de ser assim identificado, o leproso perdia seus direitos e tinha que ir até os confins de onde vivia para não contaminar os “vivos”.

O conto de Buzzati se liga à *Separatio Leprosarium* por exibir a passagem de um homem ao mundo dos mortos-vivos. “*Il mercante guardò i due uomini, pallido come un morto*”⁹⁰

⁸⁸ “Não, não era um cigano. Ou se alguma vez o foi, já não o é. Aquele homem, para ser claro, é uma coisa que começa por L.” (BUZZATI, 2018, p.87)

⁸⁹ “a sineta que fazia um som limpido e alegre; *den, den, fazia.*” (BUZZATI, 2018, p.90)

⁹⁰ “O vendedor olhou para os dois, pálido como um morto.” (BUZZATI, 2018, p.88)

(BUZZATI, 1987, p.76) quando lhe foi dito que o estranho com o qual teve contato era um leproso. Diante da revelação de que ele agora também é portador da lepra, Cristoforo Schroder passa por uma transformação de apagamento de sua identidade e se torna um “morto-vivo institucionalizado”, usando as palavras de Silva (2013, p.129). Não mais um homem com seu nome, sua profissão e seus pertences, ele passa a ser apenas um leproso com sua sineta. Ou, talvez, ainda pior: assim como o estranho que encontrara, Schroder, já reduzido a ser somente um leproso, tem agora sua única característica também apagada, passando a ser “uma coisa que começa por L”.

Além do caráter de enigma já mencionado, a não-nomeação do leproso pode ser associada a um estigma negativo da doença e seus portadores. Silva (2013) traz a origem e como palavra “lepra” foi usada historicamente, o que explica o caráter negativo que se teve por muito tempo da doença e de seus portadores. De acordo com ele, “lepra” tem origem no grego e foi usada por Hipócrates para descrever manchas brancas na pele e nos cabelos. Posteriormente, houve uma ligação entre o termo “lepra” e o universo espiritual quando, em uma tradução da Bíblia em hebraico, a palavra foi usada para traduzir “*tsara'ath*”, que significa “ímpio”, “profano”. Logo, “*tsara'ath* passou a designar então a pessoa com a pele de aparência estranha e as construções que de algum modo haviam sido espiritualmente contaminados. [...] Desta forma se deu a ideia de que os acometidos por lepra eram impuros física e espiritualmente” (SILVA, 2013, p.129).

Ainda no texto de Silva (2013), lemos que o leproso, dada sua associação ao maligno devido à tradução da Bíblia, passou a evocar um medo parecido ao que monstros como o lobisomem e o fantasma ocorrem. Estas criaturas se ligam ao desconhecido e, por isso, causam medo, uma vez que o desconhecido pode representar perigo. Isto acontece também com o leproso: por mais que o doente seja considerado morto, representa ainda uma ameaça aos vivos, pois pode contaminá-los e colocá-los na mesma condição que a sua. Silva, (2013, p.120) acrescenta que, “Como ponto comum, todos estes seres compartilham de uma natureza transgressora em relação à rigidez das categorias culturais, ligando-os à abjeção e a intersticialidade”.

A forma como Don Valerio Melito se porta com relação a Cristoforo Schroder revela um prazer perverso ao rebaixá-lo à categoria de leproso, como se estivesse lidando com alguma coisa impura e lhe agradasse castigá-la. Na primeira menção a Melito, vemos que ele “*che sorrideva insinuante*”⁹¹ (BUZZATI, 1987, p.71) e, quando fala pela primeira vez na narrativa, tem uma “*voce*

⁹¹ “sorria de forma insinuante” (BUZZATI, 2018, p.83)

spiacevolmente cavernosa” (BUZZATI, 1987, p.72)⁹². O tom de seus questionamentos é tão detestável que, ao responder as perguntas, Schroder passa a ser mais cauteloso, presentindo que suas palavras podem provocar uma cilada. O visitante parece sentir prazer em amarrar Schroder no mistério que vem tecendo, revelando que sabe muito sobre o negociante e, por isso mesmo, brinca com ele, fornecendo apenas informações parciais para que o outro se angustie na tentativa de entender a situação: “« *Vi dirò: non ho mai avuto l'onore di incontrarvi personalmente, ma so qualche cosa di voi che certo non immaginate.* »”⁹³ (BUZZATI, 1987, p.72). Seu comportamento cruel é percebido também pelo doutor Lugosi, quando o jogo de adivinha assume caráter de interrogatório nas mãos de Melito, como se este esperasse conseguir a confissão de um crime:

« *Che cosa c'entra questo?* » ribatté lo Schroder insospettito. « *Non gli ho fatto niente di male. Anzi, dopo gli ho dato due lire.* »
 « *Avete sentito?* » sussurrò a bassa voce il Melito al medico; poi, piú forte, rivolto al mercante: « *Niente di male, chi lo nega? Però ammetterete che ho visto tutto.* »
 « *Non c'è niente da agitarsi, caro Schroder* » fece il medico a questo punto vedendo che il mercante faceva una faccia cattiva. « *L'ottimo don Valerio, qui presente, è un tipo scherzoso. Voleva semplicemente sbalordirvi.* »⁹⁴ (BUZZATI, 1987, p.74)

Esta atitude continua quando um sorriso malicioso aparece na face de Don Valerio ao revelar que o estranho com quem o negociante havia tido contato era uma coisa que começa por L. Quando, enfim, dá as instruções de como Cristoforo deverá se portar, ordena que o novo leproso vista seu casaco, “*il volto essendosi illuminato di una diabolica compiacenza*”⁹⁵ (BUZZATI, 1987, p.77). Melito dá uma risada e dirige-se a Schroder brutalmente ao expulsá-lo de sua própria casa, mostrando todo o seu desprezo pelo negociante e inferiorizando-o como se não se tratasse mais de uma pessoa. Novamente, o doutor Lugosi se incomoda com as falas do alcaide durante as instruções sobre balançar a sineta: “« *Prendila in mano, scuotila, perdio! Sarai buono, no? Um marcantonio come te. Va' che bel lebbroso!* » infieri don Valerio, mentre il medico si tirava in un angolo, sbalordito dalla

⁹² “desagradável voz cavernosa” (BUZZATI, 2018, p.84)

⁹³ “[...] digo-lhe: nunca tive a honra de o encontrar pessoalmente, mas sei algumas coisas sobre si que certamente nem imagina.” (BUZZATI, 2018, p.84)

⁹⁴ “– O que é que isso tem a ver para o caso? – redarguiu Schroder desconfiado. – Não lhe fiz mal algum. Pelo contrário, até lhe dei duas liras.

– Ouviu? – sussurrou Melito ao médico. Em seguida, mais alto, dirigindo-se ao vendedor: – Mal algum, quem o nega? Mas tem de admitir que eu vi tudo.

– Não tem por que se preocupar, caro Schroder – disse o médico ao ver que o vendedor fazia má cara. – O ilustre Don Valerio, aqui presente, é um tipo brincalhão. Queria simplesmente assustá-lo.” (BUZZATI, 2018, p.86)

⁹⁵ “tendo-se-lhe iluminado o rosto com uma satisfação diabólica.” (BUZZATI, 2018, p.89)

scena repugnante”⁹⁶ (BUZZATI, 1978, p.78). De fato, Schroder não é mais humano no parecer de Melito, que o incita a continuar andando, “*come a uma bestia*”⁹⁷ (BUZZATI, 1987, p.78).

Por fim, cabe fazer alguns apontamentos sobre o médico de Schroder, mais especificamente sobre seu nome: Lugosi. Este sobrenome remete ao ator húngaro Bela Lugosi, que ficou imortalizado por seu papel do vampiro Drácula no filme homônimo de 1931. A representação de Bela Lugosi influenciou a maneira como a personagem Drácula e a figura do vampiro passaram a ser vistas e interpretadas. Pelo grande impacto que causou, o ator passou a ser associado à personagem. Por isso mesmo, é possível traçar uma ligação entre a personagem de Buzzati, Bela Lugosi e o vampiro. Partilhando do mesmo sobrenome que o ator de *Drácula*, o doutor Lugosi é responsável pela morte de seu cliente: o médico é quem denuncia Cristoforo a Melito e, portanto, o condena à morte, chegando mesmo a tirar um pouco de seu sangue com as sanguessugas até a revelação de que o negociante agora é um morto-vivo.

Ainda dentro da temática da lepra, “*L'uomo che volle guarire*” (“O homem que quis sarar”) se passa em um leprosário delimitado por um grande muro que o separa do reino. A fim de saber mais sobre o mundo de fora, os leprosos se reúnem perto do muro para perguntar aos guardas mais bondosos como são as coisas além da fronteira. Todos participam desta atividade, menos um: é Mseridon, um nobre cavaleiro que antes era muito belo e, agora, tinha o rosto transfigurado, semelhante a um leão. Questionado por Giacomo, o ancião patriarca da comunidade, sobre o porquê de se recluir em sua cabana, Mseridon responde que, ao contrário dos outros, não se acostumou com sua condição de leproso e ainda anseia retornar a sua vida de antes. Mais do que todos, reza durante todos os momentos possíveis, chegando mesmo a rezar enquanto come e, ao dormir, sonhar que está orando.

O nobre desperta debates na comunidade de leprosos, dividida entre os que acreditam que ele irá ser curado e os que pensam o contrário. Depois de quase dois anos, chegando até a ser visto como santo, Mseridon deixa sua cabana curado para passar pela inspeção do médico e, então, retornar ao reino. Informado de que uma pequenina crosta em seu pé impede sua liberdade, Mseridon, frustrado, não desiste e reza por pelo menos mais cinco meses. Finalmente, quando está prestes a desistir, ele percebe que a pequena marca sumiu. Na saída do leprosário, Giacomo o

⁹⁶ “– Segura-a com a mão, abana-a, vá lá! Vais portar-te bem, não é? Um homenzarrão como tu. Vejam que belo leproso! – enfureceu-se Don Valerio, enquanto o médico estava num canto, perturbado com a cena repugnante.” (BUZZATI, 2018, p.89).

⁹⁷ “como se de um animal se tratasse.” (BUZZATI, 2018, p.90).

acompanha até os portões e percebe em seu olhar o horror ao mundo de fora. O homem curado pergunta o que havia acontecido, ao que o ancião lhe responde:

«Perché era la grazia che ti sosteneva. E la grazia dell'Onnipotente non risparmiava. Sei guarito ma non sei più lo stesso di una volta. Di giorno in giorno, mentre la grazia lavorava in te, senza saperlo tu perdevi il gusto della vita. Tu guarivi, ma le cose per cui smaniavi di guarire a poco a poco si staccavano, diventavano fantasmi, cimbe natanti sopra il mar degli anni! Io lo sapevo. Credevi di essere tu a vincere, e invece era Dio che ti vinceva. Così hai perso per sempre i desideri. Sei ricco ma adesso i soldi non ti importano, sei giovane ma non t'importano le donne. La città ti sembra un letamaio. Eri un gentiluomo, sei un santo, capisci come il conto torna? Sei nostro, finalmente, Mseridon! L'unica felicità che ti rimane è qui tra noi, lebbrosi, a consolarci... Su, sentinella, chiudi pure la porta, noi rientriamo.»⁹⁸ (BUZZATI, 1961, p.297)

Semelhante a “*Una cosa che comincia per elle*”, podemos hipotetizar que “*L'uomo che volle guarire*” também se passa em um contexto medievalesco, dado que a personagem principal é um nobre que anseia retornar a seu palácio, com seus cavalos, cães, caçadores e escravas. Porém, este conto se diferencia do anterior porque os leprosos, aqui, estão cientes de sua condição de mortos-vivos e já se acostumaram a viver assim. Alguns deles, como o velho Giacomo, estão no leprosário há tanto tempo que mesmo suas características físicas não são mais humanas.

De fato, há uma ligação entre a doença e a perda da humanidade. Na introdução do livro *Demons of the Body and Mind: Essays on Disability in Gothic Literature* (2010), a editora dos ensaios de diversos autores, Ruth Bienstock Anolik, traça um paralelo entre doenças (visíveis e invisíveis) como fator de monstruosidade e o gótico. De acordo com a ela, o Iluminismo surgiu como uma tentativa de cientificar, racionalizar, organizar e categorizar a sociedade, sendo sua categoria central o homem branco, racional e saudável. O que saísse desta categoria restritiva era o anormal, que fugia para as sombras do Iluminismo. Neste recanto sombrio, está o gótico, que surge como uma reação e traz à tona aquilo que o Iluminismo havia reprimido, mas sua volta passava a ser estranha e “infamiliar”, em termos freudianos. É também na escuridão que foram

⁹⁸ “— Porque era a graça que lhe sustentava. Ea graça do Onipotente não poupa. Está curado, mas não é mais o mesmo de antes. Dia após dia, enquanto a graça trabalhava em você, sem saber você perdia o gosto pela vida. Você sarava, mas as coisas pelas quais você ansiava sarar, pouco a pouco se afastavam, tornavam-se fantasmas, barcas flutuantes sobre o mar dos anos! Eu sabia. Você acreditava que seria você a vencer e, em vez disso, era Deus que lhe vencia. Assim, você perdeu para sempre os desejos. Você é rico, mas agora o dinheiro não lhe importa, você é jovem, mas não as mulheres não lhe importam. A cidade lhe parece um monturo. Você era cavalheiro, agora é um santo, está percebendo a lógica de tudo isso? Você é nosso, finalmente Mseridon! A única felicidade que lhe resta está aqui entre nós, leprosos, dando-nos consolo... Vamos, sentinela, pode fechar a porta, nós vamos entrar.” (BUZZATI, 1997, p.114)

colocados os doentes, uma vez que, não sendo saudáveis, não faziam parte da norma e eram colocados no campo da anormalidade. Assim, o livro de Anolik (2010) lida com como textos ligados ao gótico abordaram seres humanos que foram retratados como inumanos por não se enquadrarem no ideal físico e mental de sua sociedade. Em suas palavras,

*The locus of the Gothic is the shadowy, mysterious and unknowable space inhabited by the inhumanly unknowable Other — supernatural or human. The Gothic adventure is the journey of the normative, enlightened Self as it encounters the unknown. In its repressive aspect, the Gothic reflects the exclusionary categorization of the Enlightenment, figuring human difference as monstrosity. In its more progressive moments the Gothic recognizes that the monster also has a subjective existence, that the figuring of the human Other as inhuman is itself a monstrous act.*⁹⁹ (ANOLIK, 2010, p.2)

Os leprosos de “*L'uomo che volle guarire*” perdem sua condição humana e já veem a si mesmos como mortos ou, pelo menos, pertencentes a um mundo diferente do mundo dos vivos, o que transparece na fala de Mseridon aos outros leprosos: “*Questo è l'unico legame che vi resta col mondo esterno*”¹⁰⁰ (BUZZATI, 1961, p.292). O velho Giacomo é outro que diz que, vivendo dentro do leprosário, “*per lo meno non si è molto piú infelici degli uomini di fuori*”¹⁰¹ (BUZZATI, 1961, p.293) e, na própria ação de escutar as sentinelas falarem sobre o que eles não veem, há uma consciência de as pessoas de lá e as de cá vivem em mundos diferentes.

As descrições físicas das duas personagens que ganham protagonismo na narração é outro elemento nos possibilita apontar o distanciamento feito entre leprosos e homens. A lepra confere a Mseridon uma transformação em sua face, que, antes, era belíssima. Agora, não mais um homem, o nobre tem feições animais, adquirindo uma face leonina. No caso de Giacomo, seu rosto e seu corpo não são nem de um ser humano e nem um felino. Portador da lepra por quase um século, o tempo e a doença provocam uma mutação completa em seu corpo, que se torna quase um vegetal:

Non aveva piú membra di sorta, non si distinguevano piú la testa né le braccia né le gambe, il corpo si era trasformato in una specie di asta del diametro di tre

⁹⁹ O locus do gótico é o sombrio, misterioso e irreconhecível espaço habitado pelo Outro inumano irreconhecível — sobrenatural ou humano. A aventura gótica é a jornada do Eu normativo e iluminista ao encontrar o desconhecido. Em seu aspecto repressor, o gótico reflete a categorização exclusivista do Iluminismo, representando a diferença humana como monstrosidade. Em seus momentos mais progressivos, o gótico reconhece que o monstro também tem uma existência subjetiva, que a representação do Outro humano como inumano é por si mesmo um ato monstruoso. (tradução nossa)

¹⁰⁰ “Essa é a única ligação que resta a vocês com o mundo exterior, com a cidade dos vivos.” (BUZZATI, 1997, p.110)

¹⁰¹ “não se é muito mais infeliz do que os homens lá de fora.” (BUZZATI, 1997, p.111).

*quattro centimetri che si teneva chissà come in equilibrio, con in cima un ciuffo di capelli bianchi e assomigliava, in grande, a quegli scacciamosche che adoperano i nobili abissini. Come ci vedesse, parlasse, si nutrisse era un enigma perché la faccia era distrutta né si vedevano aperture nella crosta bianca che lo rivestiva, simile alla corteccia di betulla. Ma questi sono i misteri dei lebbrosi. In quanto al camminare, scomparse tutte le articolazioni, se la cavava saltellando sull'unico piede, tondo anch'esso come il puntale di un bastone. Anzi, macabro, l'aspetto complessivo era grazioso. Praticamente, un uomo trasformato in vegetale.*¹⁰² (BUZZATI, 1961, p.292)

Mesmo sendo animalizado em seu pós-vida de leproso, é principalmente no fim do conto que Mseridon passa por sua maior transformação. Vivendo como um leproso, sua cura se deu por meios divinos e, portanto, não humanos. Após ter sido tocado pela força divina, o nobre de fato passa por outra mudança, deixando de ser leproso; porém, não retornando a seu estado anterior. Agora, Mseridon é santo e, como tal, deve permanecer junto aos leprosos. Portanto, ele deve permanecer fora do reino, no lugar onde os não humanos – ou seja, os anormais – devem ficar. Neste caso, a alteração provocada pela lepra não foi somente exterior, mas provocou também uma mudança na natureza interna da personagem. Algo semelhante acontece com Giacomo, novamente, quanto à sua idade, que é um fator que lhe confere certa diferenciação. Por ter cento e dez anos (pelo menos), “*E siccome era molto buono e intelligente, tutti gli usavano riguardo*”¹⁰³ (BUZZATI, 1961, p.292), Giacomo executa o papel de sábio que os anos lhe conferiram. Por isso, é a personagem que revela a Mseridon sua nova natureza, a qual foi capaz de perceber antes mesmo que o nobre visse o que estava por trás dos portões. Talvez tenha sido capaz de fazê-lo por ele mesmo ser um santo, dado que revela a Mseridon que, muito tempo antes, rezara para se curar assim como fazia o novo leproso, mas desistiu quando estava perto de curar-se: “[...] *anch'io quando avevo la tua età... anch'io mi gettai nella preghiera e tenni duro sette mesi e già le piaghe si chiudevano e la pelle tornava bella liscia... stavo guarendo... Ma a un tratto non ce la feci più*

¹⁰² “Não tinha mais membros inteiros, não se distinguiam mais a cabeça, nem os braços, nem as pernas, o corpo tinha se transformado numa espécie de haste com três ou quatro centímetros de diâmetro, que mantinha equilibrado quem sabe como, com um tufo de cabelos brancos em cima, parecendo um grande mata-moscas, daqueles usados pelos nobres abissínios. Como era que ele enxergava, falava, se alimentava era um enigma, porque o rosto estava destruído, nem ao menos se viam aberturas na crosta branca que o revestia, semelhante à casca de bétula. Mas esses são os mistérios dos leprosos. Quanto a andar, já que todas as articulações haviam desaparecido, ele o conseguia saltitando sobre o único pé, redondo também, como a ponta de um bastão. Em vez de macabro, o aspecto geral era até gracioso. Praticamente, um homem transformado em vegetal.” (BUZZATI, 1997, p.111)

¹⁰³ “E como era muito bom e inteligente, todos o respeitavam.” (BUZZATI, 1997, p.111)

e tutta la fatica andò perduta...”¹⁰⁴ (BUZZATI, 1961, p.294). Logo, é possível pensar que Mseridon esteja repetindo uma ação que já havia sido feita por Giacomo e que, por terem chegado tão perto da cura pelo toque divino, os dois se tornaram santos.

Quanto a isto, é possível traçar um paralelo entre a concepção do leproso como impuro, que tem origem na tradução bíblica, e o fato de a cura vir por meios religiosos. A reza dos leprosos mostra sua busca pelo fim da doença, mas também pode demonstrar um entendimento de que a cura deve ser fornecida por poderes divinos. Isto é, se, na visão bíblica, a lepra acomete as pessoas por sua impureza e malignidade, como um castigo divino, faz sentido que a extinção da doença também seja ligada à religião. É por meio de seu contato com o divino que Mseridon elimina qualquer traço de maldade de si, chegando a se tornar santo, e recupera-se, sem apresentar mais nenhum traço da lepra. Assim, a recuperação de Mseridon através da oração revelaria que a fonte da cura seria a mesma fonte da própria doença.

Outra narrativa buzzatiana que traz a doença é “*Qualche utile indicazione a due autentici gentiluomini (di cui uno deceduto per morte violenta)*” (“Algumas indicações úteis à atenção de dois autênticos cavalheiros (dos quais um falecido de morte violenta)”). Neste conto, duas vezes de criaturas pequeninas se comunicam com Stefano Consonni, que caminha por uma rua deserta às dez horas da noite: tratam-se de Petercondi Giuseppe, um cirurgião que fora assassinado, e Max Adinolfi, que aparece como seu sobrinho na versão do conto traduzida usada neste trabalho, mas pode também ser seu neto. Questionados por Stefano se são espíritos, Petercondi admite que “*«C’è chi crede di poterci definire così...»*”¹⁰⁵ (BUZZATI, 1961, p.198), enquanto Max prefere explicar dizendo que “*«Ziamo piccolini, ziamo! Avrebbe dovuto zentirci la notte scorsa... avrebbe dovuto zentirci, che vocioni...» e non ne poteva più dalle risa...*”¹⁰⁶ (BUZZATI, 1961, p.198).

Petercondi explica a Stefano que os dois têm apenas 24 horas para ficar onde estão e que vão diminuindo progressivamente, tendo apenas mais duas horas restantes. Aliviado, já que dois – espíritos ou não – desapareceriam em pouco tempo, Consonni diz que o nome de Petercondi Giuseppe não lhe é estranho, e, feitas as devidas apresentações, o cirurgião informa que entraram em contato com ele porque querem se vingar do homem que tirou sua vida. Giuseppe parece estar

¹⁰⁴ “[...] eu também, quando tinha a sua idade... eu também me pus a rezar arduamente durante sete meses, e as chagas começavam já a se fechar, a pele ficando bonita e macia... eu estava sarando... Mas, de repente, nada mais aconteceu e todo o esforço foi perdido...” (BUZZATI, 1997, p.112)

¹⁰⁵ “Há quem julgue poder definir-nos assim...” (BUZZATI, 2018, p.291)

¹⁰⁶ “Zómoz begueninoz, é o gue nóz zomoz! Maz devia der-noz ouvido a noite bazzada... devia der-noz ouvido, gue vozeigões... – E não podia mais de tanto rir.” (BUZZATI, 2018, p.291)

mais interessado no intento do que Max, pois este se limita a rir e caçoar Stefano, que, por sua vez, também não parece estar muito interessado nos planos dos cavalheiros minúsculos, mas quer se divertir mesmo assim. Por isso, pergunta aos dois o que fariam quando encontrassem o assassino, uma vez que duas pessoas pequenininhas não poderiam fazer muito. Os dois lhe explicam:

*« E poi » sibilò petulante e strascicante il nipote Max. « E poi noi possiamo profetizzare... »
 « Profetizzare? » chiese il Consonni, da quell'ignorante che era. « E come sarebbe a dire? »
 « Max vuol dire che noi possiamo dirgli il futuro, a quel delinquente. E questo sarebbe un brutto scherzo... »
 « E se il futuro fosse bello, putacaso? » obiettò il Consonni [...].
 « Per nessuno » osservò il Petercondi [...] « per nessuno il futuro propriamente è bello. Basta, per esempio, che un uomo sappia quando dovrà morire; basta questa notizia, mi creda signor Consonni, ad avvelenargli la restante vita. »¹⁰⁷
 (BUZZATI, 1961, p.200)*

O cirurgião sente a necessidade de se apressar conforme a meia-noite vai chegando, já que ele e Max têm um tempo limitado para fazerem o que querem. Enquanto conversa com o homem, Max observa uma pequena mancha debaixo do nariz de Consonni, o que irrita o homem e parece satisfazer o falecido cirurgião, que lhe pergunta insistentemente se dói. Agora menos seguro, Stefano pergunta o que, afinal de contas, é a tal mancha que já está em seu rosto há dois meses.

*« Non capisce? » insisté il professore. « Ma non c'è più nessuna differenza! »
 « Che differenza? »
 « Differenza tra noi due... glielo dice il professor Petercondi, egregio signore... »
 Si udí la vocina di Max, compiaciuta: « Mi zembra di capire, zio... Ma è magnifica? Zembra vivo e zano e invece.. l'ha avuto anche lui il zervizio! » e una sottilissima risata sibilò sgradevolmente nella strada deserta.¹⁰⁸ (BUZZATI, 1961, p.203)*

¹⁰⁷ “– E além dizzo – sibilou, petulante e arrastando a voz, o sobrinho Max. – E além dizzo, bodemoz brofedizar...
 – Profetizar? – perguntou, na sua ignorância, Consonni. – Que quer dizer exactamente?
 – Max quer dizer que podemos dizer-lhe o futuro, a esse delinquente. E seria uma partida bem sinistra...
 – E se o futuro fosse radioso, por exemplo? – objectou Consonni, acendendo um cigarro [...]
 – O futuro – observou Petercondi [...] –, o futuro não é propriamente radioso para ninguém. Basta, por exemplo, que um homem saiba quando vai morrer; basta esta notícia, creia-me, meu caro senhor Consonni, para lhe envenenar o resto da vida.” (BUZZATI, 2018, p.293)

¹⁰⁸ “– Não compreende? – insistiu o professor. – É que agora já não faz diferença nenhuma.
 – Diferença?
 – Diferença entre nós dois... é o professor Petercondi que lho diz, ilustre senhor...
 Ouviu-se a vozinha de Max, eufórica:

A mancha é finalmente diagnosticada por Petercondi como um sinal de sarcoma, que acrescenta que não há mais nada a ser feito. Max reforça esta constatação, afirmando novamente e que eles são capazes de profetizar e que Stefano “*Zei dei noztri, ormai*”¹⁰⁹ (BUZZATI, 1961, p.204). Contente com a conclusão do encontro, Giuseppe revela que Stefano é seu assassino e diz ainda que todo seu esforço foi desnecessário, já que Consonni estaria com eles em pouco tempo: “« *Singolare caso* » commentò grave e quasi placato il Petercondi. « *Ti ho riconosciuto subito, Consonni... appena sei comparso in fondo alla strada ti ho riconosciuto... ed ecco, due mesi ancora, ter mesi a farla lunga... Ce ne possiamo andare, mi sembra, nipote mio...* »”¹¹⁰ (BUZZATI, 1961, p.204). Os dois vão embora, deixando o homem sozinho e enfurecido no meio da noite, tocando a mancha dolorida.

Em “*Qualche utile indicazione*”, vemos a doença colocada como uma sentença de morte, o que, de certa forma, aproxima o diagnóstico do sarcoma do conto do diagnóstico da lepra. Como mencionado anteriormente, uma vez identificado como leproso, o indivíduo era considerado um morto. Aqui, especificamente no caso de Stefano Consonni, o sarcoma aparece de maneira semelhante, e as duas personagens pequeninas são cientes disto. Tão logo a mancha é identificada, Petercondi e Max já categorizam Stefano como um morto, uma vez que não há mais nenhuma diferença entre eles, como colocado pelo cirurgião, e, nas palavras de seu sobrinho, o homem agora “é dos nossos”. Aparentemente vivo e são, nas palavras de Max, Consonni é subitamente posto como um homem morto a causa do sarcoma e do envenenamento pelos cavalheiros, e, portanto, se aproxima também da imagem do morto-vivo.

O veneno da sentença de morte serve ainda como uma maldição, outro elemento da maquinaria gótica. A maldição aparece logo no primeiro romance gótico, *The Castle of Otranto*, mas, nele, serve como um castigo pelos “pecados do pai”, algo explicitado por Walpole (1996) no primeiro prefácio: “*Yet I am not blind to my author’s defects. I could wish he had grounded his plan on a more useful moral than this : that ‘the sins of fathers are visited on their children to the*

– Bareze-me gue gombrendo, tzio... Não é magnífico? Bareze vivo e zão e em vez dizo... vizeram-lhe também a ele o zervizo! – E uma gargalhada muitíssimo ténue sibilou desagradavelmente pela rua deserta. (BUZZATI, 2018, p.295)”

¹⁰⁹ “É doz nozzoz agora.” (BUZZATI, 2018, p.295)

¹¹⁰ “– Que coincidência única – comentou, grave e quase sereno, Petercondi. – Reconheci-te imediatamente, Consonni mal apareceste ao fundo da rua, reconheci-te logo... e pronto, mais dois meses, três quando muito... Podemos ir-nos embora, parece-me, meu caro sobrinho...” (BUZZATI, 2018, p.296)

third and fourth generation”¹¹¹ (WALPOLE, 1811, p.iii). Catherine Delyfer (2010) une a maldição dos pecados do pai e a doença ao tratar do romance *The History of Sir Richard Calmady: A Romance* (1901) de Lucas Malet, pseudônimo de Mary St. Leger Kingsley Harrison. O romance, de acordo com Delyfer (2010), tem como protagonista Richard Calmady, um homem nascido com pernas curtas, tendo seus pés no lugar onde ficariam os joelhos, e descobre-se que seu corpo seria resultado de uma maldição rogada por uma mulher a ancestral de Calmady. Devido à maldição, todos da família morreram jovens e de morte violenta, mas estes eventos trágicos teriam fim com Richard Calmady. Já Silva (2013) liga a lepra à maldição ao escrever que “Constata-se nesta leitura a permanência no gótico colonial da ideia medieval do leproso como uma criatura cuja maldade, expressa em seu próprio corpo decadente, poderia ser propositadamente transmitida a outra pessoa como uma maldição” (SILVA, 2013, p.132). Com isto, entendemos que o diagnóstico de Stefano Consonni também pode ser interpretado como uma maldição de Petercondi, já que delimita a vida de Consonni temporária e psicologicamente.

O conhecimento do próprio futuro é um veneno já experimentado por Macbeth, personagem que nomeia a peça escocesa de William Shakespeare. Como já apontado no capítulo anterior, Rossi (2014b) coloca o dramaturgo inglês como um escritor que utilizou aspectos do gótico em sua obra antes da publicação de *The Castle of Otranto* e, no artigo intitulado *Shakespeare: a invenção do Gótico*, Rossi (2017) lembra que Walpole escreve no segundo prefácio que “o grande mestre da natureza, Shakespeare, foi o modelo que copiei” (WALPOLE, 1996, p.21). A profecia sobre seu futuro é concretizada, tornando-se um presente e uma maldição a Macbeth, que se torna rei e depois é derrotado. A visão de um futuro que não pode ser mudado dá à personagem alegria quando é positiva e angústia quando é negativa. Também a previsão de um futuro desagradável assola Stefano, já que não tem controle sobre sua própria vida. Que seja uma profecia verdadeira ou falsa, as palavras de Petercondi já lhe envenenaram. A incapacidade do indivíduo de controlar forças desconhecidas dialoga novamente com o medo e, no caso de serem forças, como o destino, a vida e a morte, traz muito do medo e da angústia buzzatiana.

Por último, “*Sette piani*” (“Sete andares”) acompanha a estadia do advogado Giuseppe Corte em uma casa de saúde que, inicialmente, se assemelha a um hotel rodeado por árvores na visão da personagem. Corte fora aconselhado a ir a este famoso lugar porque a sua doença era a

¹¹¹ “Ainda assim, não faço vista grossa para os defeitos deste meu autor. Desejaria que ele tivesse baseado sua obra numa moral mais útil do que esta, de que *os pecados dos pais se fazem presentes em seus filhos até a terceira ou quarta geração.*” (WALPOLE, 1996, p.15, grifo do autor)

única que se tratava ali. Após fazer algumas consultas médicas e exames, Corte é colocado temporariamente no sétimo andar e é informado por uma enfermeira acerca do funcionamento do local: trata-se de um prédio de sete andares, organizado de forma que os pacientes mais saudáveis são colocados no sétimo e último andar, enquanto os pacientes cujo quadro de saúde é grave são inseridos no primeiro. Em seguida, o novo paciente conversa com um homem em uma janela ao lado da sua e recebe mais informações sobre os andares abaixo deles, o que o deixa apreensivo, pois percebe que, quanto mais abaixo, menores são as esperanças de que seja possível chegar ao sétimo andar e ir embora. O homem ainda explica que, quando as janelas do primeiro andar são fechadas, significa que o paciente faleceu. Ainda não diagnosticado, Corte olha o primeiro andar e teme, pois já sabe que qualquer um que vai para lá nunca mais retorna. Tendo, então, os resultados dos exames, é constatado que seu caso não é preocupante e que ele deve permanecer no sétimo e último andar do prédio, o que lhe agrada não apenas pelo pouco tempo que passará ali – cerca de duas ou três semanas –, mas também porque o sétimo andar lhe parece aconchegante e os andares inferiores o assustam.

Entretanto, apesar de os funcionários do sanatório afirmarem que ele está saudável, ele é gradativamente transferido para os andares inferiores, nos quais estão inseridos os pacientes de casos preocupantes. Na maioria das vezes, esta trajetória é motivada por pretextos não associados à sua doença, mas sim relacionados a imprevistos inconvenientes no prédio. Logo no início do conto, uma senhora será a nova paciente do sétimo andar e ficará ali com seus filhos e, para que não tenha que ser separada de sua família devido à falta de quartos no sétimo andar, os funcionários do sétimo andar pedem que Corte se locomova para o sexto. Depois, é feita uma nova divisão dos pacientes: a metade mais saudável dos pacientes de um dado andar será transferida para o andar de cima e a outra metade para o de baixo. Decepcionado e furioso, Corte é movido para o quinto andar, sob uma justificativa de que a sua doença deveria ser considerada como uma doença do sexto andar e não de sétimo. O médico que faz esta afirmação ainda diz que o paciente pode ser encaixado na metade mais saudável do sexto andar, mas que, provavelmente por um erro burocrático, seria transferido para o quinto, onde se encontram médicos mais especializados.

No quinto piso, uma erupção cutânea em sua perna faz com que Corte seja transferido para o quarto andar, porque seria necessário um tratamento com raios gamas e as instalações necessárias para isso se encontram no andar de baixo. O tratamento no quarto andar se prova insuficiente e ele é novamente posto em um piso abaixo, uma vez que as instalações de lá são mais potentes. Já no

terceiro andar, Corte é colocado imediatamente no segundo devido às férias dos funcionários. Uma semana depois, sob o mesmo pretexto de problemas burocráticos, Corte é finalmente movido para o primeiro andar. Inconformado com o fato de estar ali por engano, a personagem passa a perceber como o espaço de dentro do prédio como fora são estranhos, até que, finalmente, sua janela se fecha.

Neste conto, espaço e tempo trabalham juntos e são eles os elementos que fazem com que a personagem se depare com algo novo e desconhecido e questione a situação na qual está colocada. Tratando-se dos aspectos físicos do espaço, a própria descrição inicial do lugar já é, por si só, diferente: logo nos primeiros parágrafos, é dito que Corte ficará em uma “casa de saúde”, também chamada posteriormente de “hospital” e “sanatório”, e que se assemelha a um hotel. Então, experiência de Corte dentro deste lugar começa de cima para baixo, de forma que os andares não são apresentados de forma crescente, como primeiro, segundo, terceiro e assim por diante, mas ao contrário. Isso, de certa forma, deixa “*Sette piani*” próximo de “*Una goccia*” pela questão da inversão do que geralmente é esperado. Nessas inversões, aparecem também a transformação do tempo pela locomoção no espaço. O “*tic, tic*” da gota é uma lembrança constante do tempo que passa, mas sua imprevisibilidade também deixa o tempo suspenso e incerto. Já em “*Sette piani*”, a locomoção de Corte no espaço molda também a percepção do tempo que é passado ali.

Tendo estes apontamentos em mente, notamos que a personagem Giuseppe Corte é fundamental para a questão espaço-temporal, pois o conto é narrado a partir de sua trajetória e majoritariamente por sua perspectiva da situação. Sendo assim, a influência desse advogado que se interna em um sanatório marca intensamente o estranhamento diante do desconhecido em “*Sette piani*”. Corte é um homem do mundo, como é dito no conto, e teve que se afastar do convívio social para entrar em um mundo à parte. Ao fazer parte do edifício, ele adquire outro traço forte que marca sua personalidade, que é a de homem do saudável e do mundo que está apenas de passagem no sétimo andar. O distanciamento gradual desse lugar significa que há um afastamento dele com o “mundo normal” e que o contato fica mais difícil. Conforme vai sendo cada vez mais enclausurado, tenta reforçar estes elementos que são tão caros a ele, mas essa ênfase faz também com que seu comportamento se transforme. Seu sorriso, por exemplo, é cordial no começo, mas se metamorfoseia em vontade de rir sem restrições no primeiro andar.

A narrativa indica que a personagem se sente incomodada com o pensamento de que existem pessoas dementes nos andares inferiores e que tem medo de se tornar uma delas. Seu receio

peçoal, contudo, parece estar mais atrelado à reputação de cada andar do que com as pessoas que estão neles. Conforme vai descendo, não são os pacientes que lhe causam aversão, pois ele se comunica apenas com os pacientes do sétimo piso. O que parece incomodá-lo, na verdade, é o fato de estar em um lugar que pensa não ser o seu. Assim sendo, o temor da personagem se liga principalmente ao primeiro andar, pois o entende como um lugar terrível logo que o paciente do lugar ao lado lhe explica sobre a divisão dos andares, como se fosse uma divisão de castas:

*Giuseppe Corte se ne stette ancora immobile alla finestra fissando le persiane abbassate del primo piano. Le fissava con un'intensità morbosa, cercando di immaginare i funebri segreti di quel terribile primo piano dove gli ammalati venivano confinati a morire; e si sentiva sollevato di sapersene così lontano.*¹¹² (BUZZATI, 1987, p.39)

O pavor de se distanciar cada vez mais do último piso é um pavor de ficar mais próximo do primeiro andar e perder sua reputação de paciente (e pessoa) saudável. O estranhamento e o medo de Corte durante todo o conto são motivados, portanto, pelos lugares inferiores, devendo esta palavra ser entendida aqui em seus sentidos de espaço físico e juízo pessoal da personagem. Assim que é diagnosticado como paciente do sétimo piso, Corte sente-se reconfortado, pois não queria ficar em andares de casos graves: “« *Meglio così, meglio così* » fece il Corte. « *Sa? Quando si è ammalati si immagina sempre il peggio...* »”¹¹³ (BUZZATI, 1987, p.40). Pela fala da personagem, entendemos que “esperar o pior” se equalize a estar nos andares abaixo e, portanto, ela já faz um juízo negativo dos andares que não sejam o sétimo. No decorrer do conto, ele passa a acreditar que o lugar ao qual pertence seja o último andar. Em uma conversa com o médico do sexto e do sétimo andar, Corte diz: “« *lei mi ha detto che il settimo piano è il mio posto; e voglio ritornarci.* »”¹¹⁴ (BUZZATI, 18987, p.42). Sempre que se encontra em um novo ambiente, a personagem também sente prazer em saber que se diferencia dos doentes dali, como um sentimento de superioridade: “*Quaggiù il Corte notò, con inconfessato piacere, di rappresentare un'eccezione*”¹¹⁵ (BUZZATI, 1987, p.45).

¹¹² “Giuseppe Corte ficou ainda imóvel à janela, olhando fixamente as persianas fechadas do primeiro piso. Fixava-as com uma intensidade mórbida, tentando imaginar os fúnebres segredos daquele terrível primeiro piso para onde os doentes eram desterrados para morrer; e sentia-se aliviado por se encontrar tão longe dele.” (BUZZATI, 2018, p.32)

¹¹³ “– Melhor assim, melhor assim – disse Corte. – Sabe? É que quando estamos doentes imaginamos sempre o pior...” (BUZZATI, 2018, p.33)

¹¹⁴ “O senhor disse-me que o meu lugar é no sétimo piso e quero voltar para lá.” (BUZZATI, 2018, p.35)

¹¹⁵ “Cá em baixo verificou, com inconfessado prazer, que representava uma exceção.” (BUZZATI, 2018, p.38)

Conforme os desentendimentos acontecem, Corte é movido cada vez mais para baixo e sai de seu espaço familiar. A recusa de descer aos piores andares começa verbalmente, como quando lhe é aconselhado sair do quinto piso e ir ao quarto: “« *Basta!* » urlò allora esasperato Giuseppe Corte. « *Ne ho già abbastanza di scendere! Dovessi crepare, al quarto non ci vado!* »”¹¹⁶ (BUZZATI, 1987, p.45). Com o andamento temporal e espacial – dado que Corte se locomove dentro do edifício entre a primavera e o verão –, a recusa se intensifica na personagem de tal maneira que atinge a sua percepção da realidade. O primeiro andar provoca nele tanto incômodo que o advogado percebe os elementos que o constituem como irrealis e inumanos. Sua percepção chega a se estender até para as árvores que ficam em frente ao quarto:

*Disteso nel letto, mentre il caldo pomeriggio d'estate passava lentamente sulla grande città, egli guardava il verde degli alberi attraverso la finestra, con l'impressione di essere giunto in un mondo irreal, fatto di assurde pareti a piastrelle sterilizzate, di gelidi androni mortuari, di bianche figure umane vuote di anima. Gli venne persino in mente che anche gli alberi che gli sembrava di scorgere attraverso la finestra non fossero veri; finì anzi per convincersene, notando che le foglie non si muovevano affatto.*¹¹⁷ (BUZZATI, 1987, p.51)

Além do estranhamento e do incômodo causados por estar presente no primeiro andar, que chegam a afetar sua percepção do mundo, a crescente aproximação desse lugar lhe causa medo. A situação de Corte, perdido no meio de um edifício sem encontrar uma saída, faz com que o hospital pareça um labirinto, dentro do qual Corte se exaspera por perder o poder de controlar os caminhos de seu destino. Ao ser transferido para o segundo andar, “*Giuseppe Corte – un misterioso istinto lo avvertiva – fu invaso da una crudele paura*”¹¹⁸ (BUZZATI, 1987, p.49), sentimento que depois se manifesta fisicamente, pois, quando informado de que deve ser levado ao primeiro andar, “*Il terrore, la rabbia infernale di Giuseppe Corte esplosero allora in lunghe irose grida che si ripercossero per tutto il reparto*”¹¹⁹ (BUZZATI, 1987, p.50). Já no primeiro andar, o medo o

¹¹⁶ “– Basta! – gritou Giuseppe Corte. – Já chega de descer! Nem que tenha de morrer, para o quarto não vou!” (BUZZATI, 2018, p.37)

¹¹⁷ “Estendido na cama, enquanto a tarde quente de Verão passava lentamente sobre a cidade, olhava o verde das árvores através da janela, com a impressão de ter chegado a um mundo irreal, feito de absurdas paredes de azulejos esterilizados, de gélidas câmaras mortuárias, de brancas figuras humanas desprovidas de alma. Chegou a passar-lhe pela cabeça que até as árvores que lhe parecia ver através da janela não fossem verdadeiras; convenceu-se mesmo disso, quando notou que as folhas não se mexiam de todo.” (BUZZATI, 2018, p.43)

¹¹⁸ “Giuseppe Corte – misterioso instinto lhe avisava – foi invadido pelo medo.” (BUZZATI, 2018, p.42)

¹¹⁹ “O terror e a raiva diabólica de Giuseppe Corte explodiram em longos gritos que ecoaram por toda a secção.” (BUZZATI, 2018, p.43)

domina completamente e o paralisa: “Ormai un pietoso tremito aveva preso a scuotere Giuseppe Corte. La capacità di dominarsi gli era completamente sfuggita. Il terrore l’aveva sopraffatto come un bambino. I suoi singhiozzi risuonavano lenti e disperati per la stanza”¹²⁰ (BUZZATI, 1987, p.51).

O tempo, por sua vez, também faz com que o estranhamento e o medo emergam junto ao espaço. Corte não se angustia apenas por estar cada vez mais distante do sétimo andar, mas também pelo período de tempo que passa nos andares indesejáveis. Quando é transferido para o segundo andar, por exemplo, ele pensa sobre o assunto e chega à conclusão de que “*Si trattava in fondo di aspettare quindici giorni né uno di piú, né uno di meno. Giuseppe Corte si mise a contarli con avidità ostinata*”¹²¹ (BUZZATI, 1987, p.50). A percepção sobre a estadia neste espaço é fortemente marcada pelo tempo que se passa ali. Primeiramente, uma vez no sétimo andar, Giuseppe Corte “*Seguí scrupolosamente la cura, mise tutto l’impegno a guarire rapidamente [...]*”¹²² (BUZZATI, 1987, p.40), pois queria voltar ao mundo de fora do edifício. No quinto, percebe que “*oramai ben due barriere si frapponavano fra lui e il mondo della gente normale*”¹²³ (BUZZATI, 1987, p.44). Posteriormente, já consumido pelo local, Corte muda seu foco para o sétimo andar. Para a personagem, o segundo andar (e qualquer outro que não seja o sétimo) não é apenas um lugar do edifício onde determinado nível da doença é tratado, mas também é um lugar que existirá para ela somente por pouco tempo, isto é, a existência dela nesses andares é passageira. Desta maneira, o medo da personagem, provocado pela permanência neste estranho espaço, se potencializa por ela questionar quanto tempo ficará nos outros andares e quanto levará para retornar ao sétimo.

*Uscita che fu l’infermiera, passò un quarto d’ora in completo silenzio. Sei piani, sei terribili muraglie, sia pure per un errore formale, sovrastavano adesso Giuseppe Corte con implacabile peso. In quanti anni, sí, bisognava pensare proprio ad anni, in quanti anni egli sarebbe riuscito a risalire fino all’orlo di quel precipizio?*¹²⁴ (BUZZATI, 1987, p.52)

¹²⁰ “Um patético tremor começara a sacudir Giuseppe Corte. A capacidade de se controlar desaparecera por completo. O terror vencera-o como uma criança. Os seus soluços ressoavam no quarto” (BUZZATI, 2018, p.43).

¹²¹ “No fundo, era uma questão de esperar quinze dias, nem um a mais nem um a menos. Giuseppe Corte pôs-se a contá-los com obstinada avidez [...]” (BUZZATI, 2018, p.42)

¹²² “Seguii o tratamento com cuidado e pôs todo o empenho possível numa cura rápida [...]” (BUZZATI, 2018, p.33)

¹²³ “agora já eram duas as barreiras que se interpunham entre ele e o mundo das pessoas normais.” (BUZZATI, 2018, p.37)

¹²⁴ “Depois de a enfermeira sair, passou um quarto de hora em completo silêncio. Seis andares, seis terríveis muralhas, fosse embora devido a um erro formal, se sobrepunham agora a Giuseppe Corte com o seu peso implacável. Daqui a quantos anos – sim, era preciso pensar em anos –, daqui a quantos anos conseguiria voltar a subir até à orla daquele precipício?” (BUZZATI, 2018, p.44)

Outro elemento que garante a estranheza do lugar é que, assim como “*Una goccia*”, trata-se de um conto de perspectivas, pois cada andar tem uma reputação que muda no decorrer da história dependendo de onde Corte se encontra. As informações se perdem, se misturam e se transformam nesse ambiente labiríntico, fazendo com que verdades passem a ser incertezas. Nossa primeira informação é a de que o sétimo piso é o dos “quase-sãos” e os demais devem ser evitados, mesmo que alguns sejam melhores do que outros, como o quarto sendo preferível ao primeiro. Na passagem para o sexto andar, entramos em contato com a afirmação de que o sétimo andar é uma brincadeira, pois os doentes de verdade estão no sexto, isto é, é no sexto andar que os “quase-sãos” de verdade ficam. Uma vez no quinto andar, os andares vizinhos se tornam confiáveis e não mais ameaçadores. Porém, o primeiro andar é sempre terrível.

Outro ponto acerca da perspectiva é que o narrador, em terceira pessoa, parece acompanhar toda a trajetória de Corte pelo ponto de vista desta personagem, desde sua entrada até sua morte. Todavia, quando o paciente vai ao segundo andar e exige que seja colocada uma placa em seu quarto explicando que é um paciente do terceiro, a narrativa acompanha rapidamente os funcionários do edifício: “*Una cosa simile non trovava precedenti nella storia del sanatorio, ma i medici non si opposero, pensando che in un temperamento nervoso quale il Corte anche una piccola contrarietà potesse provocare una grave scossa*”¹²⁵ (BUZZATI, 1987, p.49). Este breve momento, no qual é colocada a opinião dos profissionais do sanatório, permite uma distância das impressões de Giuseppe Corte e nos dá a oportunidade de refletir sobre a natureza da mudança dele.

Por fim, podemos especular acerca da perspectiva vinda do célebre sanatório sem nome, cujos andares constituem mundos próprios. O edifício parece ter vida. Começamos por sua natureza mutável, como a já mencionada semelhança entre o hospital e um hotel, que, ainda, se transforma em festa na passagem do terceiro para o segundo andar. Sua natureza também é contrastante, uma vez que a brancura de fora chama a atenção de Corte inicialmente, e é essa brancura que retorna no primeiro andar, acompanhada agora de uma atmosfera fúnebre. O professor Dati é descrito como “o coração do hospital”, o que remete a um corpo, que só funciona com os médicos e enfermeiros, que são descritos como “corpos sem alma” no primeiro andar, o que nos leva a entender que

¹²⁵ “Era algo sem precedentes na história do sanatório, mas os médicos não se opuseram, pensando que para um temperamento nervoso como o de Corte a mais pequena contrariedade podia provocar um abalo.” (BUZZATI, 2018, p.42)

somente têm vida no funcionamento coletivo do local, pois o sanatório é que tem vida e sobrevive por meio dos funcionários. Giuseppe Corte é um estrangeiro intruso nesse organismo e, por fazer as coisas saírem da ordem do normal, esse grande corpo com vida tenta expulsá-lo. Por fim, as persianas se fecham sozinhas, eliminando de vez o invasor do organismo.

Tendo em mente os contos aqui trazidos, escritor italiano parece ter preferência por descrever doenças que se façam visíveis, como a lepra em “*Una cosa che comincia per elle*” e “*L’uomo che volle guarire*”, o sarcoma em “*Algumas indicações úteis*”, e, embora o que atinge a personagem de “*Sette piani*” não seja nomeado, Giuseppe Corte tem erupções cutâneas. Seja algo já estabelecido na narrativa ou desenvolvido gradativamente, a doença nos contos selecionados é algo rejeitado e ameaçador, pois vem representada como um fardo que distancia socialmente quem as carrega. Por ser indesejada, a doença aparece quase como uma maldição. “*L’uomo che volle guarire*” foi o único caso trazido no qual alguma luz positiva é jogada nas consequências da doença, mas mesmo neste conto a doença é rejeitada por seu portador. Por isso, é possível dizer que, em Buzzati, a doença aparece como algo que aparece para selar o destino de seu portador.

4.4 A morte

“*Lo scarafaggio*” (“A barata”) é um conto narrado em primeira pessoa que apresenta uma noite na qual vários acontecimentos e sensações impedem o narrador de dormir. A primeira coisa dita por ele é que, ao regressar à sua casa, esmagou uma barata. Em seguida, não consegue adormecer por causa de alguns pensamentos que lhe ocorrem: “*vecchie storie rinascevano dentro di me, dubbi anche, generica sfiducia nel domani*”¹²⁶ (BUZZATI, 1987, p.155). Sua companheira, Maria, tem pesadelos sobre a morte, um cão uiva, uma mãe procura seu filho, o canarinho do andar de baixo acorda, os pesadelos continuam e alguém começa a fumar. Quando decide ir à cozinha para beber água, ele a revê: a barata que havia matado antes ainda ergue sua patinha e a movimenta, resistindo à morte. Finalmente, dá um fim definitivo à batalha e à vida do inseto, deixando a noite subitamente mais calma, enquanto a morte vai “*in altri punti del mondo la morte si era spostata a gonfiare la sua inquietudine*”¹²⁷ (BUZZATI, 1987, p.157).

¹²⁶ “velhas histórias renasciam dentro de mim, dúvidas também, uma genérica desconfiança no amanhã.” (BUZZATI, 1986, p.32)

¹²⁷ “inchar sua inquietude em outras partes do mundo.” (BUZZATI, 1986, p.34)

Tal como a gota do conto previamente mencionado, a barata desta narrativa se liga a algo da realidade quotidiana do leitor. Ao contrário da gota, por outro lado, a barata deste conto não age de uma maneira diversa das baratas da realidade do leitor. Porém, é a partir da barata, personagem fundamental neste conto, que o gótico se infiltrará na atmosfera da casa na noite em questão. Esmagada no início da narrativa e fadada a morrer, a barata transita entre a vida e o seu fim:

Durante duas horas e meia, dentro da noite [...], o imundo inseto grudado no ladrilho pelas suas próprias mucilagens viscerais, durante duas horas e meia continuara a morrer e ainda não acabara. Maravilhosamente continuava a morrer, transmitindo, com a última patinha, a sua mensagem. Mas quem o podia colher às três da manhã, na escuridão do corredor de uma pensão desconhecida? Duas horas e meia, pensei, continuamente para cima e para baixo, a última porção de vida espremida na perninha sobrevivente, para invocar justiça.¹²⁸ (BUZZATI, 1986, p.34)

Não apenas justiça, a barata do conto de Buzzati invoca também a morte, que provocará uma atmosfera de inquietude, incômodo e angústia. A persistência em viver estabelece a permanência da morte no lugar, que, por sua vez, carrega o elemento gótico consigo. Botting (2014, p.30) lembra que, com o revivalismo gótico (*Gothic revival*) no século XVIII, a poesia feita por poetas de cemitério (*Graveyard poetry/Graveyard poets*) tornou-se popular. Seus principais temas eram ruínas, fantasmas, a noite e a morte, que o autor resume como “*everything, indeed, that was excluded by rational culture*” (BOTTING, 2014, p.30)¹²⁹. Mais para frente, o autor associa a morte ao horror:

*Horror is most often experienced in underground vaults or burial chambers. It freezes human faculties, rendering the mind passive and immobilising the body. The cause is generally a direct encounter with physical mortality, the touching of a cold corpse, the sight of a decaying body. [...] Death is presented as the absolute limit, a finitude which denies any possibility of imaginative transcendence into an awesome and infinite space.*¹³⁰ (BOTTING, 2014, p.69)

¹²⁸ “*Per due ore e mezzo della notte [...] l'immondo insetto appiccicato alla piastrella dalle sue stesse mucillagini viscerali, per due ore e mezzo aveva continuato a morire, e non era finita ancora. Meravigliosamente continuava a morire, trasmettendo con l'ultima zampina un suo messaggio. Ma chi lo poteva raccogliere alle tre di notte nel buio del corridoio di una pensione sconosciuta? Due ore e mezzo, pensai, continuamente su e giù, l'ultima porzione di vita spinta dentro alla superstita gambina per invocare giustizia.*” (BUZZATI, 1987, p.156)

¹²⁹ de fato, tudo o que fosse excluído pela cultura racional (tradução nossa).

¹³⁰ O horror é mais frequentemente experienciado em galerias subterrâneas ou câmaras mortuárias. Ele congela as faculdades humanas, tornando a mente passiva e imobilizando o corpo. A causa é geralmente um encontro direto com a mortalidade física, o toque de um cadáver frio, a visão de um corpo em decomposição. [...] A morte é apresentada como o limite absoluto, a finitude que nega qualquer possibilidade de transcendência imaginativa em um espaço espantoso e infinito. (tradução nossa)

A morte como algo irracional e amedrontador vai de encontro com o segundo paradoxo sugerido por Francis Wolff (2007) no ensaio “Devemos temer a morte?”:

Segundo paradoxo: a idéia (assustadora) da minha morte é um pensamento extremamente simples no seu conteúdo, mas impossível na sua forma. Estar morto, aparentemente nada mais simples de imaginar: é o mundo sem mim; tudo continua como estava, exceto pelo fato de que aqui não mais estou. Mas se eu tentar dar forma a essa idéia, não conseguirei: já que o mundo está sem mim, isso quer dizer que eu, do meu lado, estou sem o mundo. Não posso, entretanto, ser sem o mundo, uma vez que ser, para mim, é estar no mundo. E assim podemos sentir uma vertigem: eu imagino que... não estou aqui. É essa mistura singular de uma idéia muito simples de *conceber* racionalmente com algo totalmente impossível de imaginar que constitui a idéia da morte – e talvez seu caráter assustador. (WOLFF, 2007, p.22, grifo do autor)

A morte é o cessar do viver. É o que desvincula um sujeito de sua realidade, pondo um fim a ela e, por isso, representa uma ameaça ao “eu”. A resistência da barata em morrer estabelece e prolonga a presença da morte no local, desencadeando a longa noite angustiante que desperta sensações estranhas no narrador. Isto acontece, por exemplo, quando um cachorro uiva e é dito que “*salì la voce di un cane, acuta e lunga; sembrava che si lamentasse. Salì in alto, passando dinanzi alla finestra, si perse nella notte calda*”¹³¹ (BUZZATI, 1987, p.155). O som se torna mais material, quase como se fosse visível e pudesse ser observado na frente da janela, reforçando a característica incomum do uivo. Entendemos, então, que a realidade textual que nos é mostrada é também a realidade da personagem e, portanto, o insólito vem atrelado a ela.

Assim como o uivo canino é aproximado ao que é humano – tornando o feito estranho –, o mesmo acontece com a casa, à qual são atribuídos adjetivos e emoções: a lâmpada acesa do corredor é triste, a pensão é desconhecida e a casa está cansada. A falta de atribuição de algumas ações a um sujeito deixa algumas possibilidades suspensas: “*Poi si aprì una persiana (o si chiuse?)*”¹³² (BUZZATI, 1987, p.155). Não se sabe por quem essa persiana foi aberta ou fechada, ou, ainda, se fechou-se sozinha. Em seguida, “*Con un cigolio lamentoso, quasi la spingesse adagio adagio uno che non voleva farsi sentire, una porta si aprì in qualche parte della casa*”¹³³

¹³¹ “subiu a voz de um cão, aguda e longa; parecia lamentar-se. Subiu, passando diante da janela, perdeu-se na noite quente.” (BUZZATI, 1986, p.32)

¹³² “Depois abriu-se uma persiana (ou se fechou?)” (BUZZATI, 1986, p.32)

¹³³ “Com um rangido lamentoso, como se fosse empurrada devagarinho por alguém que não queria fazer-se ouvir, uma porta se abriu em algum lugar da casa.” (BUZZATI, 1986, p.33)

(BUZZATI, 1987, p.156). Novamente, não se sabe quem realizou essa ação, nos levando a cogitar que seja tanto algum inquilino da pensão quanto a própria casa, viva.

Por colocar a barata como título e motivadora da atmosfera incomum, o conto “*Lo scarafaggio*” dá voz a um ser descartável pelas pessoas, mas não para a morte. A barata é um inseto comum, mas podemos ligá-la ao gótico por ser um animal indesejado e visto como repugnante, já que vive em lugares que possuem estéticas negativas: esgotos, lixos e cemitérios. Sendo esses lugares postos de descarte, sujeira e apodrecimento – vistos como repugnantes – as baratas, habitantes desses lugares, também se associam a esses adjetivos. Assim, é indesejada pelas pessoas, a ponto de ser imediatamente morta pelo narrador. Há, ainda, uma relação entre a barata e as trevas, já que habitam principalmente lugares escuros.

Em seus últimos momentos de vida, a barata transmite sua última mensagem não apenas com a patinha, mas também com todos os outros sinais que se revelam na atmosfera do ambiente durante a noite. Além da tensão crescente percebida pelo narrador, Maria parece falar pelo inseto quando diz: “« *Ho sognato ch’ero in campagna, ero seduta sul bordo di un fiume e ho sentito delle grida lontane... e io dovevo morire.* »”¹³⁴ (BUZZATI, 1987, p.155). No mesmo instante, a barata morre no corredor, infectando a casa com sua morte e mexendo a patinha, que “*remava flebilmente come per risalire qualche cosa, il fiume delle tenebre forse*”¹³⁵ (BUZZATI, 1987, p.156). Na tradução para o português, há uma fusão entre as duas de tal modo que em alguns pontos a ação de uma se confunde com a outra: “Tendo voltado tarde para casa, esmaguei uma barata, que, no corredor, me escapava entre os pés (ficou lá, preta, no ladrilho) depois entrei no quarto. Ela dormia. Deitei-me ao seu lado [...]”¹³⁶ (BUZZATI, 1986, p.32). Embora percebamos, posteriormente, que se trata de Maria, nesse instante, ela ainda não havia sido introduzida à narrativa e o ato de dormir parece remeter primeiro à barata e, depois, à mulher.

Maria e a barata também se fundem ao compartilhar experiências de um momento diferente do qual a narrativa é contada. Retomando Piglia (2004), podemos traçar duas histórias neste conto: a da barata esmagada que traz a tensão da morte para a casa durante a madrugada e, submersa, a história do rio. Ambas se conectam por meio da barata, cuja luta no rio das trevas gera uma tensão entre o mundo dos vivos e dos mortos e estabelece uma conexão entre a casa e a morte. Quem

¹³⁴ “Sonhei que estava no campo, estava sentada na margem de um rio e ouvi gritos ao longe... e eu devia morrer.” (BUZZATI, 1986, p.32)

¹³⁵ “remava fracamente como se quisesse subir de novo alguma coisa, o rio das trevas, talvez.” (BUZZATI, 1986, p.33)

¹³⁶ “*Rincasato tardi, schiacciai uno scarafaggio che in corridoio mi fuggiva tra i piedi (resta là nero sulla piastrella) poi entrai nella camera. Lei dormiva. Accanto mi coricai [...].*” (BUZZATI, 1987, p.155)

primeiro traz a história escondida à superfície é Maria, quando fala entre um sonho e outro. É pertinente que a conexão entre a mulher e o inseto aconteçam desta maneira, pois o sono e a morte estão próximos se considerarmos que são momentos nos quais um sujeito não tem controle de seu corpo, que fica imóvel. Em suma, toma-se que o sono e a morte são os momentos em que a alma não mais comandaria o corpo. O conteúdo do sonho de Maria é outro fator que aproxima as duas da morte, se considerarmos que o rio das trevas mencionado pelo narrador dialoga com os rios Estige e Aqueronte, nos quais os mortos deveriam fazer uma travessia com o barqueiro Caronte da mitologia grega.

Outro momento em que o inseto se metamorfoseia é quando é esmagado e passa a ser percebido somente como uma mancha preta no corredor, ressaltando ainda mais sua irrelevância para as pessoas: enquanto inseto descartável, seu corpo morto não é um corpo, mas uma marca no piso. Mais tarde, ao ser descoberta agonizando durante horas, a barata-mancha-preta passa a ser vista como *“una macchia di inchiostro lasciata cadere dalla morte”*¹³⁷ (BUZZATI, 1987, p.156). Neste instante, a importância da barata é ressaltada por sua fusão com a morte. Não é mais apenas um bicho e uma mancha, mas uma barata que tem vontade e luta por viver. Estas transformações acerca da percepção da barata ocorrem por seu vínculo com a morte, o que significa que o inseto estabelece relações não apenas com Maria, mas também com a morte.

“Il mantello” (“O capote”) é outro conto no qual a morte visita um lar a partir de outra personagem. Desta vez, é o jovem Giovanni que a traz consigo quando retorna a casa depois de dois anos. A mãe e os irmãos mais novos, Anna e Pietro, recebem o rapaz com gritos de alegria diante do tão esperado momento, fazendo com que ele tenha que conter o choro. A mãe, querendo admirar o filho, pede-lhe que tire o capote que está vestindo, ao que Giovanni recusa. A felicidade transforma-se rapidamente em frustração quando ele informa que apenas passou por ali para fazer uma rápida visita, pois terá que sair de novo. Um pouco desapontada, ela então tenta trazer algum conforto do lar oferecendo-lhe comida, mas Giovanni educadamente rejeita porque já comeu em uma estalagem próxima junto a um sujeito que encontrou na viagem e que o aguarda do lado de fora da casa. A mãe, então,

Andò alla finestra e attraverso l’orto, di là del cancelletto di legno, scorse sulla via una figura che camminava su e giù lentamente; era tutta intabarrata e dava sensazione di nero. Allora nell’animo di lei nacque, incomprensibile, in mezzo ai

¹³⁷ “uma mancha de tinta que caíra da morte.” (BUZZATI, 1986, p.33)

*turbini della grandissima gioia, una pena misteriosa ed acuta.*¹³⁸ (BUZZATI, 1987, p.67)

A mulher sugere convidar o sujeito a entrar ou, pelo menos, dar-lhe um pouco de vinho, tendo mais uma vez uma negativa do filho. Segundo ele, o companheiro acharia a situação desagradável, pois “*È un tipo curioso, è capace di andar sulle furie*”¹³⁹ (BUZZATI, 1987, p.67). Ela procede nas tentativas de alegrar Giovanni, seja falando sobre uma moça que ele parece gostar, seja oferecendo sua comida preferida, ou, ainda, mostrando-lhe o quarto que reformou. Porém, ele, diferente e cansado, “*egli pareva anzi evitasse di incontrare i suoi sguardi come se temesse qualcosa*”¹⁴⁰ (BUZZATI, 1987, p.68). Quando ela vai à cozinha preparar o café, os irmãos “*ogni tanto sorridevano insieme, tutti e tre, quasi per un antico patto non dimenticato*”¹⁴¹ (BUZZATI, 1987, p.68).

Enfim, Giovanni come com esforço e elogia o quarto sem muito ânimo, o que faz com que a mãe, que até então não queria contrariá-lo, externalize suas angústias e pergunte o que o filho está escondendo. Ele diz então que precisa ir, como se suplicasse para que a mãe não dissesse mais nada. Prestes a sair, Pietro, curioso, levanta as abas do capote do irmão. A mulher, assustada e desconsolada, percebe que há sangue nas vestimentas do filho, que vai embora rapidamente.

*E allora la mamma finalmente capí, un vuoto immenso, che mai e poi mai nei secoli sarebbero bastati a colmare, si aprí nel suo cuore. Capí la storia del mantello, la tristezza del figlio e soprattutto chi fosse il misterioso individuo che passeggiava su e giù per la strada, in attesa, chi fosse quel sinistro personaggio fin troppo paziente. Così misericordioso e paziente da accompagnare Giovanni alla vecchia casa (prima di condurselo via per sempre), affinché potesse salutare la madre; da aspettare parecchi minuti fuori del cancello, in piedi, lui signore del mondo, in mezzo alla polvere, come pezzente affamato.*¹⁴² (BUZZATI, 1987, p.70)

¹³⁸ “Foi à janela e do lado de lá da horta, fora da cancela de madeira, viu uma figura que caminhava lentamente para cá e para lá da rua; estava todo encapotado e dava a sensação de ser negro. Então, no espírito dela despontou, incompreensível no meio dos turbilhões da enorme alegria, um peso misterioso e intenso.” (BUZZATI, 2018, p.65)

¹³⁹ “É um tipo esquisito, é capaz de se enfurecer.” (BUZZATI, 2018, p.65)

¹⁴⁰ “parecia até querer evitar que os seus olhares se cruzassem, como se receasse alguma coisa.” (BUZZATI, 2018, p.66)

¹⁴¹ “de vez em quando sorriam juntos, os três, como se obedecendo a um pacto antigo que não fora esquecido.” (BUZZATI, 2018, p.66)

¹⁴² “Então a mãe compreendeu, e um vazio imenso, que jamais os séculos bastariam para preencher, abriu-se no seu coração. Compreendeu a história do capote, a tristeza do filho e, sobretudo, quem era o misterioso indivíduo que passeava para trás e para diante na rua, à espera, quem era aquele sinistro personagem que até era muito paciente. Tão misericordioso e paciente a ponto de acompanhar Giovanni à velha casa antes de o levar para sempre –, para que pudesse despedir-se da mãe; a ponto de esperar lá fora muitos minutos, do lado de fora da cancela, em pé, ele, o senhor do mundo, no meio da poeira como um mendigo esfomeado.” (BUZZATI, 2018, p.68)

Pode-se dizer que *“Il mantello”* é um conto fortemente gótico, dado que contém vários elementos ligados a uma estética negativa. Logo no início, por exemplo, é dito que Giovanni retorna em um dia cinzento de março, ou seja, em um dia de inverno europeu e com ausência de luz. Assim o tempo frio, a natureza ausente das cores primaveris e a semiescuridão criam uma aura sombria na história. Também aparecem no cenário gralhas, aves semelhantes a corvos, que se associam à morte, principalmente se nos lembrarmos do poema “O corvo” de Edgar Allan Poe, uma das influências de Buzzati. É como se já houvesse indícios, desde o início, de que não há possibilidade de felicidade ou qualquer coisa positiva neste conto. Embora a mãe se esforce durante toda a narrativa, é posto inicialmente que *“la speranza già cominciava a morire”*¹⁴³ (BUZZATI, 1987, p.66) antes de o filho chegar, e, quando vê a figura escura pela janela, um peso aparece no meio da alegria. No fim, a dor materna se completa.

O retorno de Giovanni não é um motivo de comemorações, algo que fica evidente quando a mãe percebe que quem o acompanhava era a morte. Porém, assim como acontece com o cenário, há repetidos sinais de que Giovanni não está mais vivo e se aproxima de seu fim, ou melhor, parece estar entre mundos, nem vivo e nem morto. O primeiro indício é a palidez, característica de cadáveres, e o corpo que se arrasta pesadamente, como se a morte pesasse sobre seu ser. O fato de Giovanni não querer comer também pode ser apontado como um outro fator, já que, estando quase morto, a comida não lhe serve. Ao invés disso, ele saboreia as penumbras da casa, como se a escuridão se tornasse seu novo lar pouco a pouco. A situação de entre-mundos se reflete no clima nublado, já que não é iluminado completamente e nem escuridão total. Todos esses elementos provocam angústia na mãe, que luta para reconhecer seu filho na pessoa que retornou à casa. Porém, a guerra e a morte mudam as pessoas, tornando-as “infamiliars”.

A situação de estar entre uma coisa e outra parece provocar ecos no número “dois” na narrativa. Por exemplo, *“Non erano ancora suonate le due”*¹⁴⁴ (BUZZATI, 1987, p.66) antes de Giovanni chegar depois de dois anos. Além disso, são dois irmãos, sendo eles uma menina e um menino. A figura escura do lado de fora *“camminava su e giú lentamente”*¹⁴⁵ (BUZZATI, 1987, p.67), de modo que, assim como a ação da gota, parece marcar o tempo de um fim próximo, ecoando como um tique-taque de um relógio. Até mesmo a ação desse caminhar é repetida

¹⁴³ “a esperança já começava a morrer” (BUZZATI, 2018, p.64)

¹⁴⁴ “Ainda não tinha batido as duas” (BUZZATI, 2018, p.64)

¹⁴⁵ “caminhava lentamente para cá e para lá na rua” (BUZZATI, 2018, p.65)

posteriormente no quarto reformado de Giovanni, que “*ogni tanto, guardava, con evidente preoccupazione, attraverso la finestra, il cancelletto di legno verde dietro il quale una figura andava su e giù lentamente*”¹⁴⁶ (BUZZATI, 1987, p.69).

Zangrandi (2014) vê em “*Il mantello*” um uso do modo fantástico que Buzzati faz em um primeiro momento, no qual movimenta-se entre lenda e fábula, em uma atmosfera encantada (p.73), e uma herança popular cujas origens se perdem em um passado impreciso (p.135). Podemos estabelecer uma relação entre a herança popular mencionada pela autora às diferentes crenças de que o morto retorna ao lar em que antes vivia se não forem feitos os devidos preparos do corpo. Silva (2019; 2018), por exemplo, menciona a volta dos mortos ao mundo dos vivos relacionada à figura do vampiro. Já Maurice Godelier (2017, p.36) toca neste ponto ao levantar traços comuns nas crenças sobre os mortos de treze diferentes sociedades:

– Todas as sociedades imaginam que os mortos, após sua morte e após um tempo mais ou menos longo, no qual continuam a não querer deixar seu antigo lar, sua família, sua cidade, se dirigem para um lugar que é a morada habitual dos mortos, no qual irão prosseguir sua existência sob outra forma. Mas, se os vivos não cumpriram corretamente os ritos funerários e os rituais do luto, o destino pós-morte do defunto pode ficar comprometido. Por isso, o cumprimento rigoroso dos ritos é duplamente necessário para os vivos e para os mortos. Se os ritos não são respeitados, corre-se o risco de transformar os mortos em mortos “maléficos”, que voltarão para assombrar e prejudicar os vivos.

Chamamos atenção, por fim, à interação entre os três filhos, pois parece haver uma relação diferente entre Giovanni e os irmãos em comparação com sua relação com a mãe, principalmente se considerarmos o trecho no qual é dito que os três sorriem como se obedecessem a um antigo pacto. Um elemento curioso é que os três, Giovanni, Pietro e Anna são personagens com nomes, de maneira que é possível identificar cada um individualmente, enquanto a mãe é referida somente como mãe. As despedidas também estabelecem uma diferença, pois Giovanni parte dizendo “*Ciao Anna, ciao Pietro, addio mamma*”¹⁴⁷ (BUZZATI, 1987, p.70). A despedida reservada à mãe (“*addio*”) traz uma palavra de separação definitiva, que se diferencia da despedida dos irmãos (“*ciao*”), com uma palavra mais informal e usada tanto para encontros quanto para despedidas.

¹⁴⁶ “olhava de vez em quando, com evidente preocupação, através da janela, para a pequena cancela de madeira verde, por trás da qual uma figura andava lentamente para cá e para lá.” (BUZZATI, 2018, p.67)

¹⁴⁷ “Até logo, Anna; até logo, Pietro; adeus, mãe.” (BUZZATI, 2017, p.68)

Deste modo, pode-se supor que os dois pequenos estejam mais próximos da morte do que a mãe, algo que a tradução portuguesa reforça.

Com estes elementos, é possível interpretar que Buzzati cria uma narrativa sobre os malefícios trazidos pelas guerras, com soldados que retornam aos seus lares tristes, cansados, diferentes. Ou, então, voltam apenas seus corpos, já mortos. E não apenas soldados, a guerra também leva a vida de crianças, seja em tenra idade ou porque, um dia, elas se tornarão aqueles mesmos soldados. Em meio a todas essas perdas, a guerra traz a solidão das mães, que são esquecidas com suas dores.

4.5 O retorno do reprimido

“*Eppure battono alla porta*” (“Contudo, batem à porta”) é um conto que mostra a noite da rica família Gron e seu amigo, o médico Eugenio Martora. Ao chegar em casa em uma noite de tempestade, Maria Gron tem que lidar com as perguntas de sua filha, Giorgina, que insiste em falar sobre duas estátuas de cachorros da família que ficavam em um parque. A jovem questiona sua mãe porque havia visto uma das estátuas na margem do rio que fica próximo ao parque sendo levada por um camponês. Stefano Gron, marido de Maria, fica intrigado com o acontecimento e tenta entender como a estátua chegou ao parque. Federico, filho do casal, pergunta jocosamente o que teria acontecido com a outra. A senhora Gron evita a todo instante tocar no tema das estátuas, procurando amenizar as preocupações do marido e as interrogações dos demais, como se não tivessem relevância alguma. Todavia, sua tentativa é inútil, pois o assunto sempre retorna:

*« Ma sí, ma sí, sono stata io a dire di portarli via » e lei cosí tentava di liquidare la questione « li trovo cosí antipatici. »
Dal caminetto giunse la voce del padre, una voce profonda e oscillante, forse per la vecchiaia, forse per inquietudine: « Ma come? ma come? Ma perché li hai fatti portar via, cara? Erano due statue antiche, due pezzi di scavo... »¹⁴⁸ (BUZZATI, 1987, p.54)*

¹⁴⁸ “– Sim, sim, fui eu que os mandei retirar dali – disse, tentando liquidar assim a questão –; acho-os tão antipáticos. Da lareira chegou a voz do pai, uma voz profunda e oscilante, talvez da velhice ou da inquietação:
– Mas como, como? Mas por que é que os mandaste levar dali, querida? Eram duas estátuas antigas, duas peças arqueológicas...” (BUZZATI, 2018, p.52)

Enquanto a noite passa, alguns barulhos começam a preocupar o senhor Gron, mas sua esposa sugere que a sejam sons provocados pela chuva forte. Chega, então, o jovem Massigher, que quer advertir a família sobre um possível alagamento no rio que fica próximo ao parque, sendo sempre impedido pela senhora Gron. A narração dá a entender que Maria sabe que alguma coisa está fora do comum e prefere fingir para a família – e talvez até para si mesma – que nada preocupante esteja acontecendo. Massigher percebe esta atitude, pois temos acesso a seus pensamentos: “*Non ci volete credere, dunque?*’ pensò con acrimonia [...]. *Le cose spiacevoli non vi riguardano, vero? Vi pare da zotici il parlarne? Il vostro prezioso mondo le ha sempre rifiutate, vero? Voglio vedere, la vostra sdegnosa immunità dove andrà a finire!*”¹⁴⁹ (BUZZATI, 1987, p.59).

A noite continua passando com frequentes barulhos anormais e as tentativas de falar sobre algo que a senhora Gron prefere calar. Mesmo quando é sentido que uma voz oculta esteja reverberando pela mansão, os Gron e os visitantes preferem ignorá-la. No entanto, quando uma forma escura começa a se mover no chão do lar dos Gron, Stefano se assusta e chama a atenção de todos. Maria, novamente, dá pouca importância para isso e diz que é apenas a água da chuva que caiu por ali. Todos os presentes resolvem agir como se nada incomum estivesse acontecendo, embora haja uma sensação de desconforto e de que algo anormal esteja pairando por ali.

Então, uma ventania chega à casa. Os Gron e suas visitas, percebendo que a água do rio está se aproximando e que faltará iluminação em poucos instantes, apressam-se para sair dali o quanto antes. A matriarca é a única que não toma as mesmas ações e, pelo contrário, se recusa a sair. Em meio ao desespero das personagens, aterrorizadas com todo o caos que está acontecendo, alguém bate à porta. A narrativa termina com uma fala de Massigher, que dá a entender que a batida foi provocada por alguma força inumana:

« *Qualcuno che batte alla porta?* » chiese il Martora. « *Chi volete che sia?* »
 « *Nessuno* » rispose Massigher. « *Non c'è nessuno, naturalmente, oramai. Pure battono alla porta, questo è positivo. Un messaggero forse, uno spirito, un'anima, venuta ad avvertire. È una casa di signori, questa. Ci usano dei riguardi, alle volte, quelli dell'altro mondo.* »¹⁵⁰ (BUZZATI, 1987, p.65)

¹⁴⁹ “*Pois bem, não quer acreditar?*, pensou com azedume [...]. *As coisas desagradáveis não lhe dizem respeito, não é verdade? Falar nelas parece-lhe coisa de labregos? O seu precioso mundo sempre as rejeitou, não é certo? Quero ver como vai acabar a sua arrogante imunidade!*” (BUZZATI, 2018, p.57)

¹⁵⁰ “– Alguém bate à porta? – perguntou Martora. – Quem pensa que seja?”

Por seu final aberto, “*Eppure battono alla porta*” pode ser visto como um exemplo de narrativa fantástica tradicional, que tem como base as sistematizações de Todorov (2014). Esta perspectiva considera que o fantástico puro envolva um elemento que faz com que uma personagem ou o leitor hesite a ponto de se questionar sobre sua natureza sobrenatural ou não. Assim sendo, não ficaria claro se um evento sobrenatural realmente acontecera ou não. No caso do conto apresentado, a hesitação residiria na dúvida de os acontecimentos estranhos terem alguma ligação com o metaempírico: as estátuas, a chuva intensa, a água que se aproxima, a forma escura que é vista na casa e a voz misteriosa podem estar relacionadas com algo além deste mundo, de acordo com as palavras de Massigher. Entretanto, esta conexão direta com o metaempírico parte de uma personagem apenas, e cabe ao leitor acreditar nela ou não. Portanto, o fantástico residiria na dúvida e o conto de Buzzati se encaixa nessa categorização, pois nunca é dito o que de fato está acontecendo nos arredores da mansão dos Gron.

Tempo e espaço – também aqui considerados em conjunto – criam uma sensação angustiante no decorrer do conto. As batidas na porta do lar dos Gron são lembretes do tempo e das horas que passam dentro da casa da família. Cada aviso demonstra que há pouco tempo para o que quer que esteja do lado de fora da casa chegue; dentro da casa, por outro lado, o tempo é lento e a noite passa devagar. Estes contrastes se dão, em grande parte, devido às personagens: Massigher traz a urgência de sair da casa, enquanto Maria Gron a dissipa.

Neste tópico, proporemos principalmente um diálogo entre contos de Dino Buzzati e o ensaio “*Das Unheimliche*” (1919) de Sigmund Freud. Freud separa o início de seu ensaio para fazer apontamentos sobre a própria palavra “*Unheimliche*” e a dificuldade em traduzi-la, o que é perceptível pelas traduções do ensaio para a língua portuguesa, que conta com três traduções: “O inquietante”, “O estranho” e “O infamiliar” (neste trabalho, utilizamos a versão traduzida como “O estranho”). Freud explica que o sentido da palavra “*Unheimliche*” passa a ideia de algo que gera medo: “Relaciona-se indubitavelmente com o que é assustador – com o que provoca medo e horror; certamente, também, a palavra nem sempre é usada num sentido claramente definível, de modo que tende a coincidir com aquilo que desperta o medo em geral” (FREUD, 1969, p.237). Isto se dá porque o “*Unheimliche*” é associado ao que não é conhecido e familiar, uma vez que o prefixo “*un-*

– Ninguém – respondeu Massigher. É claro que agora já não há ninguém. Contudo, batem à porta, isso é certo. Talvez um mensageiro, um espírito, uma alma que veio avisar. É uma casa senhoril, esta. Por vezes têm dessas deferências, os do outro mundo.” (BUZZATI, 2018, p.63)

” nega “*Heimliche*” (“familiar”, “doméstico”). Assim sendo, “*Unheimliche*” seria o não familiar, não conhecido e, por isso, amedrontador.

Contudo, para Freud, nem tudo o que é novo e desconhecido é necessariamente estranho e assustador. Para que algo seja estranho, entretanto, é necessário que seja também familiar. Se, por um lado, “*Heimliche*” pode ser o que é familiar, doméstico, agradável, seguro e confortável, por outro, pode significar “escondido”, “oculto”, “privado”, aproximando-se de “*Unheimliche*”, sua negação. É curioso, então, como uma palavra pode conter significados tão variados dentro de si mesma. As várias definições de “*Heimliche*” de diferentes dicionários trazidas por Freud mostram como “*Unheimliche*” comumente se opõe ao primeiro sentido de “*Heimliche*”, ou seja, o “familiar”. Porém, Freud também insere a definição de F. W. J. Schelling em seu texto, a qual torna possível apontar um sentido de “*Unheimliche*” que se oponha ao segundo significado de “*Heimliche*”: “Segundo Schelling, *unheimlich* é tudo o que deveria ter permanecido secreto e oculto mas veio à luz” (FREUD, 1969, p.243).

A partir disso, Freud aborda o “estranho” (“*Unheimliche*”). De acordo com ele, o estranho pode aparecer por meio da repetição, como quando alguém vê o mesmo nome ou um mesmo número em um dado período de tempo. O estranho também pode ser algo familiar que, em um momento passado, foi reprimido para o inconsciente e que busca retornar. Um exemplo dado é a concepção animista do universo, que acontece quando um indivíduo guarda resquícios da infância e pensa objetos do mundo podem ter vida quando ele não os está olhando. Também pode acontecer quando alguém acredita que os eventos no mundo possam ser controlados, como a crença em poderes mágicos ou de que algum acontecimento possa ter tido a influência da vontade de uma pessoa ou outro ser. Quando isso acontece, um sentimento de algo estranho nos invade, pois trata-se de uma coisa que não sabemos o que é, mas que, de alguma forma, nos é conhecida.

Tratando sobre o fantástico todoroviano e seus críticos, Zangrandi (2011) menciona Carlo Pagetti (1990)¹⁵¹, que vê na crítica psicanalítica uma conciliação entre as duas visões sobre o fantástico¹⁵². Segundo a autora, a crítica psicanalítica abarca o conceito de “estranho” e “*La teoria di Freud racchiude tutta l’ambiguità del fantastico, cioè la sua caratteristica di porsi sempre sul*

¹⁵¹ PAGETTI, Carlo. *La lotta col drago: L’universo fantastico inglese da Beowulf a Tolkien*. Milão: Mondadori, 1990.

¹⁵² “[Todorov] *tende a neutralizzare il testo fantastico, a trascurare le sue qualità eversive e le sue implicazioni culturali*. *A questi limiti può sopperire la critica psicanalitica*” (PAGETTI, 1990, p.XXVIII apud ZANGRANDI, 2011, p.23)

*limite tra noto e ignoto, trasformando il quotidiano in strano e inquietante*¹⁵³ (ZANGRANDI, 2011, p.23). Botting (2014), por sua vez, insere um trecho do ensaio de Freud como epígrafe do sexto capítulo de seu livro, no qual fala sobre o gótico em território americano, mais especificamente nos Estados Unidos. De acordo com ele, o gótico estadunidense bebeu da fonte do gótico britânico, mas alguns elementos deste último não fariam sentido no novo mundo, como os aristocratas malévolos, os castelos e mosteiros em ruínas e os códigos de cavalaria. O passado estadunidense, contudo, estava cheio de segredos e mistérios ligados a famílias e comunidades. Assim, este gótico se aproxima do ambiente familiar e do próprio indivíduo, acrescentando a eles elementos supersticiosos. Desta maneira, *“The negotiation with fictions of the past, as both a perpetuation and disavowal of superstitious fears and habits, attempts to banish certain shadows haunting the American daylight and, in the process, discovers new dark shapes”*¹⁵⁴ (BOTTING, 2014, p.106). O *Unheimliche*, nesta perspectiva, se associaria ao gótico por levar o incômodo ao familiar.

Tendo em mente o que foi colocado, é possível notar a presença do estranho (*“Unheimliche”*) em *“Eppure battono alla porta”*. Primeiramente, cabe apontar como a repetição aparece na narrativa. Durante todo o conto, a conversa dos Gron e seus conhecidos encontra certos tópicos e que recusam ser deixados de lado, como é o caso das estátuas. Mesmo com as tentativas de Maria Gron para encerrar a conversa, o senhor Gron quer compreender o porquê de as estátuas não estarem mais onde estavam:

*« Dimmi, Giorgina » chiese allora la signora Gron, approfittando subito della pausa. « Che libro leggi? È l'ultimo romanzo del Massin, quello che mi dicevi? Vorrei leggerlo anch'io quando l'avrai finito. Se non te lo si dice prima, tu lo presti immediatamente alle amiche. Non si trova più niente dopo. Oh, a me piace Massin, così personale, così strano... La Frida oggi mi ha promesso... »
Il marito però interrompe: « Giorgina » chiese alla figlia « tu allora che cosa hai fatto? Ti sarai fatta almeno dare il nome! Scusa sai, Maria » aggiunse alludendo all'interruzione.¹⁵⁵ (BUZZATI, 1987, p.55)*

¹⁵³ A teoria de Freud abarca toda a ambiguidade do fantástico, isto é, a sua característica de colocar-se sempre no limite entre conhecido e desconhecido, transformando o cotidiano em estranho e inquietante. (tradução nossa)

¹⁵⁴ A negociação com ficções do passado, tanto como uma perpetuação quanto uma negação de medos e hábitos supersticiosos, é uma tentativa de banir certas sombras que assombram a luz do dia americana e, no processo, descobre novas formas obscuras. (tradução nossa)

¹⁵⁵ “– Diz-me cá, Giorgina – perguntou então a senhora Gron, aproveitando-se daquela pausa –, que livro estás a ler? É o último romance de Massin, aquele que me falaste? Também o queria ler, quando tu acabares. Se não e disser com antecedência, tu empresta-lo logo às amigas. Depois nunca mais aparece. Oh, gosto muito de Massin, tão pessoal, tão estranho... A Frida hoje prometeu-me...

Mas o marido interrompeu-a:

O senhor Gron também fica perturbado pelos os barulhos que ouve durante a noite. Na primeira vez, cala-se após a sugestão de sua esposa sobre serem apenas trovões fortes, como consequência da chuva. Na segunda vez, entretanto, seu incômodo faz com que ele tenha necessidade de se assegurar que ele não é o único que sente algo fora do comum no ambiente:

« Avete sentito? » esclamò il padre, corrugando un pochetto la fronte. « Di', Giorgina, hai sentito?... »
« Ho sentito, sí, non capisco » fece la ragazza sbiancatasi in volto. « Ma è un tuono! » ribatté con prepotenza la madre.
« Ma è un tuono qualsiasi... che cosa volete che sia?... Non saranno mica gli spiriti alle volte! »
« Il tuono non fa questo rumore, Maria » notò il marito scuotendo la testa. « Pareva qui sotto, pareva. »¹⁵⁶ (BUZZATI, 1987, p.58)

O conto de Buzzati é construído inteiramente pela obscuridade e prova disso são os questionamentos repetitivos das personagens. Quando algo estranho acontece, não há uma exposição convincente da natureza do evento que faça com que as personagens retornem à naturalidade. Elas permanecem no campo do desconhecido e, por isso, as perguntas se repetem. Nem os Gron, nem os visitantes da mansão e nem o leitor recebem, em nenhum momento, alguma explicação objetiva sobre os eventos incomuns que acontecem naquela noite. Isso tudo porque as respostas são ocultadas por Maria, o que faz com que permaneçam obscuras.

A repetição aparece também pela personagem Massigher, que insistentemente tenta alertar os Gron sobre o alagamento do rio e a necessidade de fazer algo com urgência por causa do estado atípico da água. Em um primeiro momento, tenta falar com todos os presentes, mas Maria conduz a conversa de forma que ele se cale e entenda que não deve falar sobre isso. Depois, tenta conversar diretamente com a senhora Gron, que, desta vez, deixa claro que quer ignorar a questão. Ela não deseja que isso seja discutido de forma alguma, nem com a família toda e nem com ela mesma.

– Giorgina – perguntou à filha –, e depois o que fizeste? Pelo menos espero que tenhas perguntado o nome! Desculpa, Maria – acrescentou, aludindo à interrupção.” (BUZZATI, 2018, p.53)

¹⁵⁶ “– Ouviram? – exclamou o pai, franzindo um pouco a testa. – Diz-me, Giorgina, ouviste?..

– Ouvi sim, não percebo – respondeu a rapariga, empalidecendo.

– Mas é um trovão! – replicou a mãe, com prepotência. – É apenas um trovão... o que queriam que fosse?... Não são com certeza espíritos a dar cambalhotas!

– O trovão não faz este barulho, Maria – observou o marido, abanando a cabeça. – Parecia mesmo estar aqui por baixo.” (BUZZATI, 2018, p.56)

Após mais uma insistência de falar sobre a enchente com Maria, Massigher sugere a que Federico saia com ele para que vejam como está a água do rio e é novamente interrompido por Maria Gron, que diz que seria insensato sair no frio.

Quando esses temas são trazidos à tona a matriarca da família Gron os bloqueia sempre que se faz menção a eles. Ela demonstra seu descontentamento e tenta encerrar a conversa tão logo as estátuas, os barulhos e o alagamento são aludidos nas falas dos presentes ali. Sua técnica mais utilizada é diminuir a proporção que é dada aos assuntos. Entretanto, é possível dizer que ela tem consciência da importância do que está sendo trazido à tona e quer deixar a conversa de lado para que explicações maiores não sejam expostas: “« *Mi sono spiegata male* » fece la signora accentuando la gentilezza (“che stupida sono stata” pensava intanto “non potevo trovare qualcosa di meglio?”). « *L’avevo detto, sí, di toglierli, ma in termini vaghi, piú che altro per scherzo l’avevo detto, naturalmente...* »”¹⁵⁷ (BUZZATI, 1987, p.54). Além disso, a narração também mostra que ela quer escapar desses tópicos especificamente porque lhe desagradam. Sua insistência em evitar temas que lhe são indesejáveis sugere que há alguma motivação não dita: “*La signora Gron contrasse lievemente il naso; faceva sempre cosí quando uno toccava argomenti ingrati e bisognava correre ai ripari. La faccenda delle due statue nascondeva qualcosa e lei aveva capito; qualcosa di spiacevole che bisognava quindi tacere*”¹⁵⁸ (BUZZATI, 1987, p.54).

Mais um aspecto apontado por Freud quanto à repetição que leva ao sentimento de *Unheimliche* é a coincidência. Ele dá exemplos de quando um indivíduo se depara com o mesmo número ou com o mesmo nome: se um número ou um nome fossem vistos uma vez ou outra, não causariam surpresa; contudo, quando alguém se depara com eles com frequência em um pequeno período de tempo, essa coincidência gera estranhamento e a sensação de que haja algum significado por trás do número ou do nome. Em “*Eppure battono alla porta*”, o fato de os barulhos serem escutados na mansão e de o alagamento acontecerem no mesmo dia em que as estátuas foram removidas, unidos à atitude da senhora Gron evitar todos os três assuntos levam a uma sensação estranha. O sincronismo dos acontecimentos leva o leitor a crer que eles estejam ligados de alguma forma que não é explicada.

¹⁵⁷ “– Expliquei-me mal – emendou a senhora, acentuando a gentileza. (Que estúpida fui, pensava, não podia ter arranjado qualquer coisa melhor?) – Tinha dito, sim, para os tirarem, mas em termos vagos, mais por brincadeira do que outra coisa, naturalmente...” (BUZZATI, 2018, p.52)

¹⁵⁸ “A senhora Gron contraiu ligeiramente o nariz; fazia sempre aquilo quando alguém tocava em assuntos ingratos a que era preciso acudir. A história das duas estátuas escondia qualquer coisa, e ela tinha percebido; qualquer coisa desagradável que era preciso, portanto, ocultar.” (BUZZATI, 2018, p.52)

Ainda no ensaio “O estranho”, Freud explica como o princípio animista do mundo também causa o efeito de estranhamento nas pessoas. Como mencionado, esse princípio se liga a um estágio da infância não superado, no qual alguém atribui vida e poderes a objetos inanimados ou que existam forças que controlem os eventos no mundo. No conto, há um momento no qual a possibilidade de as estátuas terem vida é mencionada:

« Trovato giú nel fiume! » commentò ancora il padre, tornando all'argomento dei cani. « Come è possibile che sia finito giú al fiume? Non sarà mica volato, dico. »
« E perché no? » fece il dottor Martora gioviale.
« Perché no cosa, dottore? » chiese la signora Maria, diffidente, non piacendole in genere le facezie del vecchio amico.
« Dico: e perché è poi escluso che la statua abbia fatto un volo? Il fiume passa proprio lí, sotto. Venti metri di salto, dopo tutto. »¹⁵⁹ (BUZZATI, 1987, p.56)

Ainda que o comentário sobre os cães terem se movimentado seja feito como brincadeira, ele incomoda a senhora Gron. Tendo em vista que ela quer esconder algo sobre as estátuas antigas e, por isso, parece saber o motivo pelo qual a noite esteja tão incomum, o incômodo provocado pela menção a elas terem vida sugere que este seja outro tópico no qual ela não queira se aprofundar. Assim, Maria não quis falar sobre os barulhos que assustavam seu marido e nem sobre a enchente que Massigher persistia em mencionar, mas, no fim, se provaram assuntos que deveriam ter sido verbalizados e ouvidos. Por isso, o fato de os cães desaparecerem e a hipótese de terem vida desagradarem Maria Gron pode ser um indício de que este ponto também deveria ter tido a devida atenção, pois também ele pode ter relação com a invasão de algo exterior dentro da mansão.

Um ponto que une a repetição e o princípio animista do mundo são as chegadas de pessoas de fora à casa dos Gron a fim de adverti-los. Massigher anuncia sua presença pela campainha, que é escutada pela família. Ele tenta avisá-los sobre a água do rio, mas é impossibilitado por Maria. Depois, o mordomo comunica que o fazendeiro Antonio está ali e pretende falar com algum membro da família. Sua presença é breve, pois também está ali para falar sobre a enchente e não é levado a sério. Quando a água finalmente chega, escuta-se uma batida na porta. Ao questionarem

¹⁵⁹ “– Encontrado lá em baixo no rio! – comentou ainda o pai, voltando ao assunto dos cães. – Como é possível que tenha ido parar ao rio? Com certeza não voou, parece-me.

– E porque não? – disse o doutor Martora em tom jocoso.

– Porque não o quê, doutor? – perguntou a senhora Maria, desconfiada, pois de modo geral não lhe agradavam os chistes do velho amigo.

– Digo eu: porque é que se há-de excluir a hipótese de a estátua ter voado? O rio passa mesmo ali por baixo. Um salto de vinte metros, nada mais.” (BUZZATI, 2018, p.54)

quem poderia ser, Massigher responde que não poderia ser ninguém àquela hora da noite, mas que seja “*un messaggero forse, uno spirito, un’anima, venuta ad avvertire*”¹⁶⁰ (BUZZATI, 1987, p.65), já que “os do outro mundo” têm deferências algumas vezes. Neste sentido, podemos entender que o que quer que vinha sendo ocultado, seja a enchente, as estátuas ou alguma outra coisa desconhecida e inumana, anuncia sua chegada, mas desta última vez não será ignorado.

Nadiá Paulo Ferreira (2009), ao falar sobre o *Unheimliche*, escreve que “Não há recalque sem retorno do recalcado. A cada retorno, o recalcado esbarra com um soldado vigilante e incansável, chamado eu. Porém, mesmo assim, o inconsciente insiste em romper os bloqueios do eu, o que faz com que o recalcado regresse como disfarce no sintoma [...]” (FERREIRA, 2009, p.108). No final do conto, a água, continuamente ignorada pela senhora Gron, vai na direção da casa de forma ameaçadora. Tudo o que fora enterrado com palavras – ou seja, as estátuas, os barulhos e o alagamento – retorna enquanto ação e emerge com potência total. Uma força até então ignorada mostra sua potência, o que nos leva a crer que os temas escondidos eram apenas parte de uma força muito maior, isto é, eram apenas sintomas do retorno do recalcado. Esta força desconhecida é o *Unheimliche*, o que deveria ter permanecido escondido e veio à luz, é o reprimido que retorna. Aquilo que fora escondido pela senhora Gron e ignorado por sua família retorna de maneira espantosa e, agora, o reprimido não pode mais ser contido.

O conto “*I topi*” (“Os ratos”) traz outra família: desta vez, a ação se passa na casa nos Corio. Uma personagem masculina não nomeada conta suas preocupações acerca da família Corio, que não o convida mais para passar as férias de verão em sua casa no campo. A preocupação do narrador é motivada por ratos na casa, cuja influência na família ele percebeu gradativamente em férias anteriores. O primeiro momento em que se deu conta da presença de roedores aconteceu em “*un’estate lontanissima, parecchio prima della guerra*”¹⁶¹ (BUZZATI, 1987, p.133), quando ele viu um camundongo enquanto estava na sala de estar da família. Por ficar encantado com a graça do animal, decidiu não machucá-lo. Assim como acontece em “*Eppure battono alla porta*”, neste conto um integrante da família desconversa temas específicos constantemente. Desta vez, é o pai, Giovanni Corio, quem não gosta de escutar sobre o que o visitante está dizendo.

No ano seguinte, também em meio a um jogo de cartas a casa da família, o narrador relata ter escutado um som metálico, mas tanto Giovanni quanto sua esposa, Elena, disseram não ter

¹⁶⁰ “Talvez um mensageiro, um espírito, uma alma que veio avisar.” (BUZZATI, 2018, p.63)

¹⁶¹ “um verão muito distante, muito antes da guerra” (BUZZATI, 1997, p.71)

escutado nada. Questionados pelo amigo, dizem não ter nenhuma ratoeira na casa. Mais um ano se passa e o narrador viu dois gatos grandes na casa. Deduzindo que foram colocados ali para acabar com os ratos, comentou sobre os animais com Giovanni e o parabenizou pela atitude; porém, este lhe informa que havia pouquíssimos ratos na casa e que não existia relação entre a presença dos felinos e possíveis roedores.

Em sua visita no verão seguinte, o visitante percebeu que os gatos estão magros e cansados. Giovanni disse que é porque caçaram muitos ratos, mas seu filho Giorgio explicou ao narrador mais tarde que os gatos tinham medo dos ratos porque estavam fugindo do controle da família. O pai, entretanto, não fazia nada. O narrador questionou os Corio novamente acerca dos ratos no verão posterior, pois escutou barulhos vindos do sótão. Mais uma vez, Giovanni negou a presença de ratos, enquanto Giorgio afirmou depois que a situação estava piorando porque os ratos cresciam cada vez mais em número e em tamanho. Em sua última visita, o narrador não escutou barulho nenhum e também não viu ratos. Curioso, perguntou a Giorgio o que foi feito para solucionar o problema. O rapaz então levou o amigo da família para ver o estado dos ratos, que haviam sido escondidos no porão e, embaraçado, contou que o pai chegava até a alimentá-los para mantê-los controlados. Horrorizado, o narrador revela que eram criaturas monstruosas, com olhos vermelhos e que reproduziam ruídos estranhos.

Depois desta última visita, o narrador conta que nunca mais foi chamado para passar os verões com a família Corio e que está preocupado. Pelo o que soube nas últimas notícias, a situação da família é tão peculiar que desencadeou boatos risíveis: desde a hipótese de estarem mortos até de terem sido escravizados por ratos enormes que se apossaram da casa. O último relato trazido pelo narrador é o de um camponês que, ao se aproximar um pouco do bosque onde vivem (ou viviam) os Corio, viu Elena vestida como uma mendiga e cozinhando em um caldeirão para uma grande quantidade de ratos famintos.

É possível dizer que “*Eppure battono alla porta*” e “*I topi*” possuem enredos semelhantes, pois em ambos são apresentados ambientes familiares abalados por ameaças externas que são alertadas por um visitante próximo à família. Este perigo externo cria a tensão nos dois contos e toma contornos mais nítidos gradativamente. As duas famílias possuem algum membro que domina as interações entre as personagens e, mais do que todos, evita enfaticamente falar sobre o perigo que se aproxima. Essas personagens são Maria Gron e Giovanni Corio, que moldam como as conversas entre as personagens se dão nos dois contos. O problema torna-se mais forte conforme

as famílias se recusam a verbalizá-lo e lidar com ele da maneira apropriada, até que não pode mais ser ignorado no fim das narrativas. Os invasores, então, se apossam completamente dos lares e abalam a confortável negação dos problemas por parte dos integrantes das famílias. No fim, a negação dos acontecimentos se volta contra os Gron e os Corio, pois o que estava escondido invade seus lares de forma avassaladora.

Os ratos, assim como a enchente em *“Eppure battono alla porta”*, assumem uma dimensão horripilante e monstruosa como resultado de um ocultamento. Se, num primeiro momento, um camundongo marcava a presença dos ratos na casa, depois, apenas o som produzido por eles passou a representar um possível perigo que não podia ser visto, ao menos pelo narrador. Então, os sinais do retorno do reprimido se intensificaram pela violência causada nos gatos e pela necessidade de alimentar os roedores às escondidas. Porém, em um certo ponto, os ratos que vinham sendo escondidos não são mais como o pequenino animal do começo. Agora, estão mais fortalecidos do que os Corio e não podem mais ser escondidos na casa. Ao invés disso, tomam posse do lar e da família que ali habitava e que os reprimiu por muito tempo.

O tema da casa invadida é caro a Buzzati, como ele mesmo revela em entrevista a Yves Panafieu. Diz ele: *“«il concetto della casa per me è quello di una fortezza domestica [...] è soprattutto importante dal punto di vista fantastico»*¹⁶² (PANAFIEU, 1995, p.24 apud ZANGRANDI, 2014, p.9). A casa é o lugar do que é confortável e familiar. Assim sendo, algo que invade a “fortaleza doméstica” ameaça o que é conhecido e se associa, portanto, ao desconhecido, potencialmente ameaçador e perigoso. Por outro lado, o que ameaça os lares desses contos é algo conhecido de certa forma, pois já vinha sendo trazido nas conversas das personagens.

Dentro da semelhança entre os enredos e como trazem o *Unheimliche*, destaca-se ainda o já mencionado tema da aparição do estranho, do monstruoso e do irreconhecível proposto por Ceserani (2006). No primeiro conto, algo que não pertence ao lar dos Gron e ameaça sua tranquilidade vem sendo anunciado durante toda a narrativa, até atingir seu ápice no final, quando não há mais nada a ser feito. Na segunda narrativa, a invasão dos ratos também é anunciada desde o início e toma proporções cada vez mais insustentáveis, chegando a alterar a vivência dos Corio, que deixam de colocar ratoeiras e gatos e passam a alimentar os roedores. A transformação ou, então, a revelação da natureza ameaçadora dos ratos se faz proeminente quando o narrador escuta

¹⁶² o conceito da casa, para mim, é o de uma fortaleza doméstica [...] é importante sobretudo do ponto de vista fantástico. (tradução nossa)

o barulho feito por eles no porão: “*E attraverso il pavimento giunse un suono difficilmente descrivibile: un brusio, un cupo fremito, un rombo sordo come di materia inquieta e viva che fermenti; e frammezzo pure delle voci, piccole grida acute, fischi, sussurri*”¹⁶³ (BUZZATI, 1987, p.137). Seu horror se completa quando Giorgio solta um fósforo e ele consegue vê-los brevemente:

*Per un attimo io vidi: in una specie di caverna, un frenetico brulichio di forme nere; accavallantisi in smaniosi vortici. Ec'era in quel laido tumulto una potenza, una vitalità infernale, che nessuno avrebbe più fermato. I topi! Vidi anche un luccicare di pupille, migliaia e migliaia, rivolte in su, che mi fissavano cattive.*¹⁶⁴ (BUZZATI, 1987, p.137)

Neste trecho, é possível apontar ainda a presença do metaempírico na narrativa. Os animais, neste momento, não se parecem mais com ratos. Diferente do pequeno camundongo gracioso que causou comoção, eles se transformam em formas escuras que fazem sons humanos, o que provoca uma reação contrária à inicial: se antes o ratinho foi salvo, há um certo temor nos verões seguintes justamente por não ser possível detê-los. Não mais os roedores que se acreditava no começo, agora, os ratos são como seres bestiais. Possuidores de uma vitalidade infernal, nas palavras do narrador, os ratos demoníacos conseguem possuir a casa.

Como já colocado, há também a possibilidade de o metaempírico se apresentar em “*Eppure battono alla porta*”. Os avisos daqueles que batem à porta, as falas de Massigher e a narração associam o perigo à água do rio que transbordou e inundará a casa. Entretanto, a narrativa também abre caminhos para imaginar que algo diferente esteja por trás disso:

Era acqua infatti. Da qualche frattura o spiraglio essa si era finalmente insinuata nella villa, come serpente era andata strisciando qua e là per gli anditi prima di affacciarsi nella sala, dove figurava di colore nero a causa della penombra. Una cosa da ridere, astrazione fatta per l'aperto oltraggio. Ma dietro quella povera lingua d'acqua, scolo di lavandino, non c'era altro? È proprio certo che sia tutto qui l'inconveniente? Non sussurrò di rigagnoli giù per i muri, non paludi tra gli alti scaffali della biblioteca, non stillicidio di flaccide gocce dalla volta del salone

¹⁶³ “Através do assoalho chegou um som dificilmente descritível: um cicio, um frêmito cavernoso, um zumbido surdo como o de uma matéria inquieta e viva que fermenta; e no meio também alguns ruídos, pequenos gritos agudos, assobios, sussurros.” (BUZZATI, 1997, p.74)

¹⁶⁴ “Por um instante eu vi: numa espécie de caverna, um frenético fervilhar de formas negras, amontoando-se em convulsivos turbilhões. E havia naquele tumulto asqueroso uma potência, uma vitalidade infernal, que ninguém poderia mais deter. Os ratos! Vi também um cintilar de pupilas, milhares e milhares, voltadas para cima, que, perversas, me fitavam.” (BUZZATI, 1997, p.74)

*vicino (percotenti il grande piatto d'argento donato dal Principe per le nozze, molti molti anni or sono)?*¹⁶⁵ (BUZZATI, 1987, p.62)

No trecho acima, Stefano Gron mostra-se preocupado com uma sombra negra que ele enxerga enquanto joga baralho com Massigher e o doutor Martora. Maria, irritada, demonstra que é apenas água, o que leva o narrador a questionar se o filete de água seria de fato um pequeno inconveniente, ou se talvez seria o resultado de algo pior que estaria por vir. É possível que o narrador esteja se referindo ao rio transbordado que se aproxima da mansão, mas também podemos pensar que esteja se referindo a algo metaempírico, já que a enxurrada de água coincide com o desaparecimento das estátuas. De qualquer forma, a água toma proporções enormes e monstruosas, pois ameaça as vidas daqueles que estão na casa e não pode ser controlada. Tal como em “*I topi*”, há aqui algo escondido sendo humanizado por meio de uma voz: “*E dal silenzio stesso sopravvenuto gli parve che, sopra il rumore della pioggia, altra voce andasse crescendo, minacciosa e cupa*”¹⁶⁶ (BUZZATI, 1987, p.59).

“Almas do outro mundo” é outro tema fantástico proposto por Ceserani (2006), algo que as personagens trazem em suas falas nos dois contos. Em “*I topi*”, Giovanni Corio diz ao narrador que sua casa é mal-assombrada para que o amigo pare de insistir em falar sobre os roedores, o que é interpretado como uma brincadeira. O artifício de falar sobre o mundo dos mortos para desviar conversas se repete no conto da família Gron, quando Maria zomba que não há motivo para os trovões, pois não são espíritos dando cambalhotas. Em uma resposta com a tentativa de ajudá-la a mudar de assunto, Massigher comenta que ouviu passos ao andar pelo jardim da mansão da família naquela noite, mas que poderiam ser os seus próprios passos. A banalização do metaempírico pelas personagens parece ser usada nos dois contos para despistar o horror que se esconde por trás daquilo que não se quer falar. Entretanto, “*Eppure battono alla porta*” traz mais uma vez os espíritos na fala de Massigher, mas sem o intento de distração desta vez, quando ele menciona que “os do outro mundo” podem estar batendo à porta.

¹⁶⁵ “Era água, de facto. Por qualquerracha ou fresta insinuara-se finalmente na casa; como uma serpente fora rastejando daqui para ali pelos corredores antes de penetrar na sala, onde parecia ser negra por causa da penumbra. Coisa de somenos, não fosse o claro ultraje. Mas por trás daquele releis fio de água, qual escorrimento de lavatório, não estaria outra coisa? De certeza que o inconveniente é apenas este? Não sussurramarroios pelas paredes abaixo, não se formam pântanos entre as altas estantes da biblioteca, não pinam flácidas gotas da abóbada do salão vizinho, tombando no grande prato de prata oferecido pelo príncipe como prenda de núpcias, muitos anos atrás?” (BUZZATI, 2018, p.59)

¹⁶⁶ “E no silêncio que se fez pareceu-lhe que, sobrepondo-se ao ruído da chuva, outra voz ia crescendo, ameaçadora, e melancólica.” (BUZZATI, 2018, p.57)

Por último, “*La canzone di guerra*” (“A canção de guerra”) apresenta uma estranha canção cantada por soldados quando ao retornarem das batalhas vitoriosas. O rei e os generais se mostram incomodados com este canto porque “*non allegro, triste, non vittorioso e guerriero bensí pieno di amarezza*”¹⁶⁷ (BUZZATI, 1987, p.84). Entretanto, isto não significa que os soldados estejam tristes, “*Contenti erano invece, uno per uno, i soldati dei reggimenti vittoriosi*”¹⁶⁸ (BUZZATI, 1987, p.84). Ao serem questionados por um general sobre o que, afinal de contas, trata a canção, os do Estado-Maior dizem não saber e apontam para outra pessoa que talvez saiba. Finalmente, o sargento Peters mostra o que os soldados cantam:

*Per campi e paesi,
il tamburo ha suonà
e gli anni passà
la via del ritorno,
la via del ritorno,
nessun sa trovà.
[...]
Per dinde e per donde,
avanti si va
e gli anni passà
dove io ti ho lasciata,
dove io ti ho lasciata,
una croce ci sta.*¹⁶⁹ (BUZZATI, 1987, p.85)

Há, ainda, uma terceira estrofe, mas o general prefere não escutar e interrompe o sargento. Porém, à noite, comemorações cheias de esperanças acontecem, nas quais grupos de amigos se juntam para cantar em coro todas as três estrofes. No fim do conto essa canção se mostra profética, pois, na praça da Coroação, onde a narrativa havia começado, está uma floresta de cruzeiros. Assim, a narrativa “*La canzone di guerra*” pode ser vista como uma crítica à guerra que, junto ao fascínio pelo mundo militar, é um tema caro a Buzzati, de acordo com Zangrandi (2014, p.40).

Associamos o conto ao *Unheimliche* pelo fato de a canção manifestar repetidamente algo que é preferível ser ocultado pelos generais, coronéis, capitães e sargentos. Com a expectativa de escutar algo que condiga com a vitória em uma batalha, a canção triste vai na contramão do que querem o rei e seus generais, espalhando um som destoante do esperado. Tão indesejada é a canção

¹⁶⁷ “não era alegre, mas triste, não era vitorioso e guerreiro, antes cheio de amargura.” (BUZZATI, 2018, p.273)

¹⁶⁸ “Pelo contrário, estavam contentes, todos eles, os soldados dos regimentos vitoriosos.” (BUZZATI, 2018, p.273)

¹⁶⁹ “*Por campos e aldeias / os tambores rufaram / e os anos passaram / os caminhos de regresso / os caminhos de regresso / ninguém encontrou. [...] Por onde e por conde, / Avante, avante / e os anos passaram / onde te deixei / onde te deixei / está uma cruz*” (BUZZATI, 2018, p.274)

que não se sabe o que diz a letra ou prefere-se não falar sobre ela, algo que se mostra no diálogo em que vários do Estado-Maior, “*sempre guardinghi e riservati per antica abitudine*”¹⁷⁰ (BUZZATI, 1987, p.84), não respondem quais são as palavras da canção. Um deles diz que não sabe e pergunta a Diehlem, que supõe que o capitão Marren saiba, que, por sua vez, sugere que o sargento Peters, que resiste em um primeiro momento e, depois, canta a canção de guerra. Então, revelada a letra, a terceira estrofe permanece ocultada.

Há, portanto, uma repressão de algo indesejável. Porém, como já trazido nas palavras de Ferreira (2009), o que é reprimido retorna, e, como visto em “*Eppure battono alla porta*” e em “*I topi*”, o reprimido volta mais forte. Podemos pensar que a canção revela-se como um sintoma do retorno daquilo que é ocultado, mas, novamente, é posto de lado. Com o passar dos anos, o que estava na letra da música retorna, mostrando-se quase como uma profecia que vinha sendo cantada pelos soldados e evitada pelos oficiais maiores:

*Finché (di vittoria in vittoria!) venne il giorno che la piazza dell’Incoronazione rimase deserta, le finestre della reggia sprangate, e alle porte della città il rombo di strani carriaggi stranieri che si approssimavano; e dagli invincibili eserciti erano nate, sulle pianure remotissime, foreste che prima non c’erano, monotone foreste di croci che si perdevano all’orizzonte e nient’altro. Perché non nelle spade, nel fuoco, nell’ira delle cavallerie scatenate era rimasto chiuso il destino, bensì nella sopracitata canzone che a re e generalissimi era logicamente parsa poco adatta alla guerra. Per anni, con insistenza, attraverso quelle povere note il fato stesso aveva parlato, preannunciando agli uomini ciò ch’era stato deciso. Ma le regge, i condottieri, i sapienti ministri, sordi come pietre. Nessuno aveva capito; soltanto gli inconsapevoli soldati coronati di cento vittorie, quando marciavano stanchi per le strade della sera, verso la morte, cantando.*¹⁷¹ (BUZZATI, 1987, p.86)

4.6 Do sentimento do fantástico

¹⁷⁰ “sempre prudentes e reservados pela força do hábito.” (BUZZATI, 2018, p.273)

¹⁷¹ “Até que (de vitória em vitória!) chegou o dia em que a praça da Coroação ficou deserta, as janelas do palácio real trancadas, e nas portas da cidade ouviu-se o estrondo de estranhas carruagens estrangeiras que se aproximavam; e dos invencíveis exércitos tinham nascido, nas planuras remotíssimas, florestas que antes não existiam, monótonas florestas de cruces que se perdiam no horizonte e nada mais. Porque não fora nas espadas, no fogo, na ira das cavalaria desenfreadas que o destino se fechara, mas antes na supramencionada canção que ao rei e aos generalíssimos parecera logicamente pouco adaptada à guerra. Durante anos, com insistência, através daquelas pobres notas, tinha falado o próprio destino, anunciando de antemão aos homens o que fora decidido. Mas os reis, os chefes dos exércitos, os sábios ministros foram surdos como pedras. Ninguém compreendera, somente os inconscientes soldados coroados de cem vitórias, quando marchavam cansados pelas estradas da noite, para a morte, cantando.” (BUZZATI, 2018, p.275)

“*La parola proibita*” (“A palavra proibida”) traz o diálogo entre um narrador-personagem e seu amigo Geronimo. Os dois conversam sobre uma palavra que não pode ser dita na cidade para a qual o narrador se transferiu três meses antes e na qual Geronimo mora há mais ou menos vinte anos. Essa palavra é desconhecida pelo narrador e Geronimo não pode lhe dizer qual é justamente pela proibição. A fim de desvendar o mistério, o narrador insiste para que o amigo diga de que palavra se trata, sem jamais receber a resposta direta que quer. Ao invés disso, escuta alusões acerca da natureza humana e da história da cidade. O amigo informa que a proibição da palavra chegou a tal ponto que as pessoas acostumaram-se a não percebê-la: se alguém a fala ou a escreve, os habitantes da cidade não a escutam e nem a veem. Ao fim da narrativa, Geronimo diz que talvez a palavra tenha sido usada durante o diálogo que tiveram, mas não tem certeza porque ele mesmo não pode escutá-la, o que leva o narrador à decisão de transcrever a conversa e publicá-la e comparar a publicação com a transcrição original. A partir das diferenças entre um e outro, conseguiria decifrar qual é a palavra proibida. Geronimo informa-lhe, então, que seria inútil, pois a palavra apareceria no papel para o narrador, mas em branco aos habitantes da cidade, que pensariam ser somente uma desatenção dos tipógrafos.

Zangrandi (2014, p.72) afirma que “*La parola proibita*” traz uma afronta do autor sobre um tema sócio-político. De fato, nota-se que o conto traz uma dura crítica à censura e ao conformismo diante do abuso de poder por parte do governo. Questionado se é o medo de alguma punição que o impede de revelar a palavra, Geronimo explica que é simplesmente o conformismo, que, como se vê na moda, “*È la pace di colui che si sente in armonia con la massa che lo attornia. Oppure è l'inquietudine, il disagio, lo smarrimento di chi si allontana dalla norma*”¹⁷² (BUZZATI, 1961, p.498). É a necessidade de se encaixar na massa, na maioria. Ainda de acordo com Geronimo, não há conformismo nos países mais atrasados e, nos países mais modernos, “*questa forza si è ormai estesa a tutti i campi della vita, si è completamente rassodata, è sospesa si può dire nell'atmosfera stessa: ed è nelle mani del potere*”¹⁷³ (BUZZATI, 1961, p.498). A proibição da palavra, continua ele, foi apenas um teste das autoridades para medir o nível de obediência do povo, cujos resultados foram mais positivos do que o esperado.

¹⁷² “É a paz daquele que se sente em harmonia com a gente que o envolve. Ou é a inquietação, o mal-estar, a desorientação de quem se afasta da norma.” (BUZZATI, 2018, p.402)

¹⁷³ “esta força estendeu-se a todos os campos da vida e consolidou-se completamente, pode-se dizer que está suspensa na própria atmosfera; e está nas mãos do poder.” (BUZZATI, 2018, p.402)

Pode-se dizer há uma tensão no diálogo provocada pelo intento das duas personagens, que pode ser vista nessas falas sobre o conformismo. As respostas evasivas de Geronimo não condizem com as perguntas diretas do narrador, mas, ainda assim, parece haver uma complementaridade entre o que os dois estão falando. Mesmo que Geronimo não responda da maneira desejada pelo narrador, não significa que não esteja respondendo o que lhe é questionado, pois, ao invés de pronunciar a palavra, fala de conceitos que ela carrega. Assim, a conversa mantém um mesmo fio de raciocínio ao mesmo tempo em que sai da temática da palavra e vai para outros campos. Por exemplo, o conformismo de não falar a palavra leva à explicação acerca da natureza e da “geografia do conformismo”, que, por sua vez, revela sobre o ambiente no qual não a palavra não pode ser dita.

Conversando com seu amigo, o narrador “*Piú che allarmato, incurioso*”¹⁷⁴ (BUZZATI, 1961, p.497) não está interessado nos conceitos dados por ele, pois o que lhe interessa é a palavra em sua forma e não em seu significado. Geronimo, então, diz que o amigo é ingênuo e que ele não está pronto para saber a palavra impronunciável, pois ainda não foi iniciado para respeitar a lei. Se usar a palavra é contra a lei, a iniciação em questão parece ligar-se justamente ao conformismo, mostrando que o narrador não está preparado por não aceitar que a palavra não lhe será dita. Pelo contrário, insatisfeito, ele insiste em tentar descobrir a palavra misteriosa ao invés de conformar-se em não ter acesso a esta informação. Ou, ainda, a iniciação talvez se relacione a uma forma diferente de comunicação, já que os conceitos dados por Geronimo podem levar à própria palavra proibida, mas o narrador os ignora porque espera uma resposta específica à sua pergunta.

Ao contrário dos habitantes que se adequaram e se moldaram para não mais ver nem ouvir a palavra, Geronimo se molda para falar sobre ela sem necessariamente pronunciar-la. A partir disto, nota-se uma forte relação entre Geronimo e a palavra, de forma que podemos entendê-lo enquanto mediador entre o narrador e o saber representado pela palavra. Esta leitura de Geronimo remete a um santo com o qual compartilha o mesmo nome, São Jerônimo, conhecido como santo que traduziu o Antigo Testamento no século IV, tradução esta conhecida como Vulgata. Até então, as traduções latinas da Bíblia eram feitas a partir da tradução grega do texto original em hebraico. Com a língua latina se tornando cada vez mais predominante e o grego cada vez menos entendido, São Jerônimo fez uma tradução do Antigo Testamento diretamente do hebraico para o latim a pedido do Papa, que também solicitou que a tradução latina fosse escrita com elegância compatível

¹⁷⁴ “mais do que alarmado, curioso” (BUZZATI, 2018, p.401)

com o original. Por estes motivos, sua tradução adquiriu caráter inovador. De acordo com Maria Esther Maciel (2001, p.54),

Hebraizar o latim, inscrever a diferença no mesmo, reconfigurar uma língua a partir da estranheza da outra, desviar-se da literalidade e arriscar-se na interpretação dos sentidos do texto foram algumas diretrizes da obra de Jerônimo. Como um bom precursor dos modernos, ousou na invenção de neologismos, reimaginou metáforas, recusou as regras e os artifícios da retórica do tempo, experimentou novas dicções, aliou o rigor à transparência do dizer.

A importância de seu trabalho não se limita somente ao fato de ter traduzido o texto sagrado de um idioma a outro, mas também a forma como fê-lo. Lúcio Alcântara (2016, p.223) escreve que Douglas Robinson “Considera-o [...] um dos mais influentes teóricos da tradição tradutora ocidental. E ainda o formulador de uma teoria pós ciceroniana da tradução que manda considerar o sentido do texto e não, cada palavra per si”. Esta é outra característica inovadora de sua Vulgata: o amplo uso de artifícios que a linguagem lhe permitia revela sua visão da palavra e do texto enquanto tradutor que considerava o sentido e não somente a forma. Sobre isto, Alcântara (2016, p.223) ainda fala que

É na carta à Pamáquio que Jerônimo lança, defendendo-se dos ataques que sofria, chamado até de falsário, os fundamentos da sua teoria da tradução, resumidos na máxima “Non Verbum e Verbo Sed Sensus Exprimere de Sensus”. É certo que admite exceção para o caso das sagradas escrituras, que devem a seu juízo ser traduzidas literalmente, pois a ordem das palavras configura um mistério. Reforça, com vários exemplos, a importância de captar o sentido das idéias, e não o sentido das palavras.

Assim sendo, São Jerônimo elaborou a transposição de um discurso em uma língua para outra de forma a passar uma mensagem com o sentido primário do texto original. O apoio na estrutura da língua hebraica foi usado não com o propósito de traduzir cada palavra, mas de justamente destacar a estranheza e manter o mistério do texto original. Da mesma maneira que São Jerônimo lida com sua tradução do Antigo Testamento, Geronimo adapta seu discurso para falar da palavra-conceito. Para a personagem, não importa apenas introduzir a palavra ao receptor da mensagem ao pronunciá-la. É necessário adotar outro discurso e ir além ao empregar também o ideal da tradução de sentidos – talvez porque seja possível entender a palavra enquanto conjunto de sons ou letras, mas só é possível apreendê-la verdadeiramente quando se sabe ao que ela se liga.

Geronimo ainda apresenta pontos de diálogo com a filosofia ao mencionar o diálogo entre Sócrates e Critão, no qual Sócrates se recusa a fugir da prisão para escapar de sua pena de morte, pois a fuga representaria uma injustiça e, “ainda que tenhamos de experimentar momentos quer inda mais dolorosos, quer mais suaves, o procedimento injusto, em qualquer hipótese, não é sempre, para quem o tem, um mal e uma vergonha?” (PLATÃO, 2012, p.127). Não apenas por isso, Sócrates também refuta a proposta porque houve um acordo entre ele, as Leis e a Cidade: estas duas se propuseram a acolhê-lo e protegê-lo desde que ele se comprometesse a agir de acordo com o que elas demandavam. Por mais que sua punição pareça errada ao julgamento de Critão, não se pode combater uma injustiça com outra. Assim sendo, a fuga da prisão representaria a quebra do acordo com a cidade que o aceitou até então. Da mesma maneira, ainda que não concorde com a proibição da palavra, Geronimo se recusa a quebrar um acordo feito entre ele e o lugar no qual vive por tanto tempo porque “*mi ripugna contravvenire alla norma della città che mi considera suo figlio... sia pure in una minuzia simile*”¹⁷⁵ (BUZZATI, 1961, p.497).

A alusão a Sócrates aparece não somente na menção ao diálogo com Critão, mas também pela própria estrutura do conto, que parece um diálogo filosófico entre um sábio e um discípulo. Tal como Critão, o narrador é ingênuo e quer que o mestre aja da maneira que lhe é esperada. Ao narrador, cabe o papel daquele que indaga e, a Geronimo, o papel daquele que tudo sabe, mas não revela. O mestre deve fazer alusões a fim de explicar ao discípulo questões mais complexas do que o problema que se apresenta a eles no momento.

Geronimo também traz à conversa os heróis de Plutarco, que, em sua obra *Vidas Paralelas*, escolheu personalidades gregas e romanas que seriam modelos de comportamento em seu parecer e traçou pontos de contato elas partindo de feitos semelhantes que realizaram no decorrer de suas vidas. Desta proposta da obra de Plutarco, podemos traçar um paralelo entre ele mesmo e Geronimo. A forma como Geronimo resgata a história da cidade e de seus habitantes a partir da explanação acerca da proibição da palavra se parece com o trabalho de historiador e biógrafo de Plutarco. A personagem retoma a vida da cidade através da palavra proibida, de modo que só sabemos da cidade por causa da palavra. Ainda assim, a história retomada por Geronimo nos coloca em um tempo e um local imprecisos: não sabemos quando os fatos aconteceram e também não somos informados de qual cidade se trata. Sabemos, contudo, que a palavra modifica a

¹⁷⁵ “repugna-me verdadeiramente infringir a norma da cidade que me considera seu filho... mesmo numa minúcia semelhante.” (BUZZATI, 2018, p.401)

configuração da cidade: como é o ponto principal do teste de conformismo, molda como as pessoas naquele lugar se comportarão.

Vemos, neste conto, um encontro entre a realidade ficcional e aquela de fora da narrativa. Em dois momentos no texto, as falas do narrador aparecem incompletas, com espaços em branco no meio de suas frases: “« *Ma qui parliamo in tutta* . *Qui non ci sente nessuno.* [...] »”¹⁷⁶ (BUZZATI, 1961, p.498) e “« *E la* ? *Il supremo bene!* [...] »”¹⁷⁷ (BUZZATI, 1961, p.500). Posteriormente, Geronimo informa o amigo que talvez ele tenha usado a palavra, mas explica que não consegue dizer mais do que isso: “« *Quante volte non so, guarda, parola mia d'onore. Anche se l'hai pronunciata, io udirla non potevo. Però mi è parso, ecco, che a un certo punto, ma ti giuro non mi ricordo dove, ci sia stata una pausa, un brevissimo spazio vuoto* [...] »”¹⁷⁸ (BUZZATI, 1961, p.502). Então, o narrador decide transcrever a conversa que tiveram, ao que Geronimo reage dizendo que

« Non caverai un ragno dal buco, amico mio. A qualsiasi tipografia tu ti rivolga, il conformismo è tale che il tipografo automaticamente saprà come comportarsi per eludere la tua piccola manovra. Egli cioè, una volta tanto, vedrà la parola scritta da te – ammesso che tu la scriva – e non la salterà nella composizione. Sta pur tranquillo, sono bene addestrati i tipografi, da noi, e informatissimi. »
[...]
« E il pubblico, leggendo questo dialogo, non si accorgerà di niente? »
*« Semplicemente vedrà uno spazio vuoto. E, semplicemente penserà: che disattenti, hanno saltato una parola. »*¹⁷⁹ (BUZZATI, 1961, p.503)

Ao término da leitura, é possível constatar que a narrativa não se coloca apenas como um relato fictício feito por um narrador em primeira pessoa, mas também como um relato desta personagem dentro de um outro relato fictício. Isto é, a proposta da narrativa que lemos é a de ser a transcrição do narrador da história fictícia que vinha sendo contada. O próprio conto se transforma

¹⁷⁶ “– Mas aqui falamos com toda a . Aqui ninguém nos ouve.” (BUZZATI, 2018, p.401)

¹⁷⁷ “E a ? O supremo bem!” (BUZZATI, 2018, p.403)

¹⁷⁸ “– Quantas vezes não sei, palavra de honra. Mesmo que a tenhas pronunciado, eu não podia ouvi-la. Mas pareceu-me, sim, que em determinado momento, mas juro-te que não me recordo quando, houve uma pausa, um curtíssimo espaço vazio [...]” (BUZZATI, 2018, p.405)

¹⁷⁹ “– Não tirarás uma aranha do buraco, meu amigo. Seja qual for a tipografia a que vás, o conformismo é tal que o tipógrafo automaticamente saberá como comportar-se para contornar a tua pequena manobra. Isto é, a dada altura ele verá a palavra escrita por ti – admitindo que tu a escreves – e não a saltará na composição. Fica tranquilo, aqui, entre nós, os tipógrafos estão bem treinados e informadíssimos.
[...]

– E o público, ao ler este diálogo, não se aperceberá de nada?

– Verá simplesmente um espaço vazio. E pensará simplesmente: que desatentos, saltaram uma palavra.” (BUZZATI, 2018, p.405-406)

e se ressignifica em seu fim, de modo que aquele que o lê pode chegar à conclusão de que o conto quer colocar o leitor no papel dos habitantes da cidade, já que estes não conseguem ler a tal palavra e o conto possui os espaços em branco que não permitem que se leia por completo as falas do narrador em alguns momentos.

Assim sendo, acreditamos que este conto dê a oportunidade ao leitor de experimentar o sentimento do fantástico no momento é possível entender que a sua realidade e a ficção que está lendo se mesclam. Retomando ao ensaio de Julio Cortázar, para o argentino, “O fantástico força uma crosta aparente [...]” (CORTÁZAR, 2006, p.179), e, como colocamos no capítulo anterior, entendemos que desta ação resultaria uma fissura provocada pelo encontro entre o metaempírico e a realidade quotidiana. Esta fissura seria o ponto vélico da convergência de mundos diversos, levando ao sentimento do fantástico. Neste sentido, é possível pensar que o sentimento do fantástico poderia ser gerado no conto “*La parola proibita*” como consequência da tentativa de inserir na narrativa aquele que lê o conto. Assim sendo, haveria um encontro entre a realidade extra-ficcional e a realidade ficcional fantástica tendo a palavra proibida como ponto vélico.

O que faz ser fantástica a realidade ficcional é a estranha palavra, que não pode ser vista e nem escutada. Ainda assim, sabe-se que ela existe. Esta palavra não é percebida pelos sentidos, e, ao mesmo tempo, é tão real que é o principal tópico de uma conversa. A ausência da palavra parece ser o fator que reforça sua existência, de forma que a pausa no meio de uma fala ou um espaço em branco no meio de um texto marcam, ao mesmo tempo, sua ausência e sua presença. A partir desta ideia de que a palavra não tem materialidade, mas permeia a conversa, podemos imaginá-la como um fantasma. Lembramos que, como colocado anteriormente na análise de “*Gli amici*”, Botting (2014) e Zangrandi (2011) entendem o fantasma como o retorno do passado. Deste modo, a palavra representaria uma ideia que existiu um dia naquela cidade e, tendo sua materialidade extinta, sua imaterialidade assombra o lugar e traz à memória um passado no qual ela existia e não havia censura.

Outro aspecto que pode ser trazido quanto ao sentimento do fantástico em “*La parola proibita*” é o narrador. Ele escreve que, se a palavra em questão for um vocábulo comum, poderia criar inconvenientes para alguém que faz seu ofício (BUZZATI, 1961, p.497), mas conto não informa com o que ele trabalha. Não sabemos muito sobre este narrador, somente que começou a morar na cidade três meses antes e que é amigo de Geronimo. Em qual profissão o uso de palavras é fundamental? Podemos imaginar que Dino Buzzati tenha se inserido em sua ficção, já que era

jornalista e escritor. O italiano gostava de aproximar a realidade quotidiana da fantasia, pois acreditava que, quanto mais fantástico um tema, mais próximo deveria estar do real (ZANGRANDI, 2014, p.10), de maneira que suas crônicas, às vezes, assemelhavam-se a contos fantásticos (ZANGRANDI, 2014, p.19). Assim, podemos sugerir uma leitura de que o narrador-personagem seja Buzzati, que precisa saber qual é a palavra proibida para que não prejudique seus ofícios ligados às palavras. Isto não seria um feito inédito na obra buzzatiana, pois, na crônica “*La bambolina del Vaiont*”, “Buzzati deu o próprio nome ao narrador, procedimento que por si só introduz a indistinção entre o verdadeiro e o falso típica do discurso fantástico tradicional” (CARLOS, 2011, p.10). Portanto, dentro deste entendimento, o narrador de “*La parola proibita*” pode ser visto como ser outro ponto que “força a crosta aparente” entre realidade e ficção, contribuindo para o sentimento do fantástico provocado pela palavra.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

*Cerco di esprimere la mia natura.*¹⁸⁰ (Dino Buzzati apud VIGANÒ, 2013, p.3)

Neste trabalho, ocupamo-nos dos contos do escritor italiano Dino Buzzati, cuja obra é composta por romances, contos, crônicas, poesia, peças teatrais, pintura e partituras musicais. Embora tenha trabalhado com diferentes tipos de produções artísticas, permanece nelas uma consistência temática, como o escorrer do tempo, a aproximação da morte, a inquietude o medo, o mistério, a angústia, dentre outros. Buzzati declarava-se um escritor fantástico, tendo sido influenciado por autores como Hoffman, Poe, Kafka e Borges. Dado que, em seus contos, frequentemente aparecem elementos ligados ao sobrenatural, ao desconhecido, ao estranho e ao medo, nossa proposta foi tratar dos contos do autor por uma perspectiva ligada ao fantástico e ao gótico.

No capítulo teórico sobre o gótico, fizemos uma trajetória da origem do termo até seu aparecimento no campo da literatura e sua influência nas artes e subculturas que surgiram milênios depois. Optamos por este percurso por acreditarmos que, ainda que o que se entende por literatura gótica tenha pouca relação com o povo que deu origem ao termo, a carga semântica que este carrega começa com os godos. Portanto, no segundo capítulo, procuramos mostrar como, historicamente, “gótico” faz relação ao que foge das normas esperadas e por isso provoca incômodo. A literatura incorporou este sentido, e agregou também ao gótico o sentimento de um passado que retorna e ameaça os valores do presente. Tendo se expandido para outras artes e subculturas, o gótico passou a ser entendido como algo ligado ao sombrio e obscuro.

Quanto ao fantástico, passamos por duas vertentes que aparecem nos estudos da literatura fantástica, sendo elas o fantástico genológico e o fantástico modal. A primeira, também chamada de “gênero fantástico”, entende que o fantástico opere em narrativas, seguindo padrões mais fechados se comparados com o fantástico modal. O gênero fantástico de Todorov, por exemplo, entende que o fantástico apareça em narrativas que sigam três regras: o leitor não deve ter uma interpretação alegórica e nem poética do texto, devendo também hesitar entre uma explicação natural e sobrenatural do texto, podendo esta hesitação ser também experimentada por uma personagem, embora Todorov escreva depois que este último ponto não precisa ser

¹⁸⁰ Procuo expressar a minha natureza. (tradução nossa)

necessariamente cumprido. Porém, aqui, o fantástico foi abordado enquanto modo literário. O fantástico modal (ou “modo fantástico”) consiste em uma abordagem mais ampla, que abarca vários tipos de narrativas que têm em comum o elemento que se chamaria “sobrenatural”, sendo algumas delas contos de fadas, histórias de ficção científica e até mesmo o fantástico todoroviano.

Tivemos de Botting (2014), Ceserani (2006) e Furtado (1980; 2009) como as principais bases para nossas análises tendo em mente o gótico e o fantástico. De Botting (2014), fizemos uso principalmente da ideia de o gótico estar vinculado a uma estética negativa, que conversa com o fato de se afastar das normas clássicas e do padrão esperado. Ceserani (2006) e Furtado (1980; 2009) foram nossas fontes para o entendimento do modo fantástico. Entendemos o fantástico como narrativas nas quais esteja presente o metaempírico, termo usado por Furtado (1980; 2009) e que abrange mais narrativas nas quais algo fora da realidade comum e quotidiana apareça. Ceserani (2006), também concebendo o fantástico de maneira ampla, separa temas e procedimentos formais que estariam relacionados à ficção fantástica, alguns dos quais usamos em nossas análises.

No primeiro tópico de análise, falamos sobre contos ligados a “Coisas de outro mundo”, cujo título foi inspirado pelo livro de Zangrandi (2011), *Cose dell'altro mondo: Percorsi nella letteratura fantastica italiana del novecento*, e cujo tema foi ocasionado pelas colocações de Furtado (1980; 2009). Neste tópico, procuramos nos centrar em contos nos quais há o surgimento do metaempírico, como é o caso dos contos “*Il disco si posò*”, “*La fine del mondo*”, “*Gli amici*” e “*Una goccia*”. No primeiro, a visita de alienígenas motiva a narrativa, assim como faz um punho gigante na segunda. “*Una goccia*” traz uma gota que sobe ao invés de descer e, por isso, “assombra” os moradores de uma pensão, diferentemente do fantasma de “*Gli amici*”.

O tópico seguinte, “Atravessamento de fronteiras”, teve como motivação o quinto procedimento narrativo e retórico proposto por Ceserani (2006). Para este ponto, trouxemos “*I sette messaggeri*”, “*Qualcosa era successo*” e “*Il borghese stregato*”. Sugerimos leituras da passagem da vida para a morte nos dois primeiros contos, dado que “*Qualcosa era successo*” traz uma viagem ao desconhecido, o que se repete em “*I sette messaggeri*”. Em “*Il borghese stregato*”, a fronteira atravessada é a que separa a realidade quotidiana adulta do mundo encantado infantil.

“A doença” foi o tema do terceiro tópico, com os contos “*Una cosa che comincia per elle*”, “*L'uomo che volle guarire*”, “*Qualche utile indicazione a due autentici gentiluomini (di cui uno deceduto per morte violenta)*” e “*Sette piani*”. Escolhemos a doença como um ponto de análise porque, em Buzzati, ela aparece como uma maldição que, de uma forma ou de outra, é inescapável.

A maldição, como foi posto, aparece nos primórdios da ficção gótica, já que logo em *The Castle of Otranto* existe o castigo das personagens pelos “pecados do pai”. Junto a isto, a doença nos contos é algo que transforma as personagens, seja fisicamente – de forma gradual ou acentuada –, seja socialmente. Por isso, a doença em Buzzati é negativa, indesejada e rejeitada, mas não se pode fugir do destino que ela carrega. Assim também é a morte, que aparece nos contos trazidos no quarto tópico, “*Lo scarafaggio*” e “*Il mantello*”. O tema deste tópico surgiu pelas colocações de Botting (2014) acerca da morte e por dois sistemas temáticos propostos por Ceserani (2006), “A noite, a escuridão, o mundo obscuro e as almas do outro mundo” e “A vida dos mortos”.

O quinto tópico teve como escopo o conceito de *Unheimliche* proposto por Freud e, por isso, foi intitulado como “O retorno do reprimido”. Botting (2014) menciona o *Unheimliche* em seu livro sobre o gótico, o que faz sentido se considerarmos que *The Castle of Otranto* surgiu quando ideias ligadas ao passado eram reprimidas, mas voltaram. Já Zangrandi (2011) relaciona o conceito freudiano ao fantástico por este transformar o quotidiano em algo “estranho”, “inquietante”, “infamiliar”. Discorremos sobre os contos “*Eppure battono alla porta*”, “*I topi*” e “*La canzone di guerra*” para falarmos sobre elementos das narrativas que são escondidos e que depois retornam. Nos dois primeiros contos, não é desejado que algo ameace os ambientes familiares das personagens e, por isso, há uma atitude de repressão ao que pode abalar sua tranquilidade. “*La canzone di guerra*”, por sua vez, traz de volta a letra de uma canção que a realeza e seus subordinados não queriam escutar. Neste capítulo, trouxemos também “A aparição do estranho, do monstruoso, do irreconhecível”, sexto sistema temático de Ceserani (2006).

Por último, “Do sentimento do fantástico” foi pensado de acordo com a proposta de Cortázar no ensaio de mesmo título. Para isso, “*La parola proibita*” foi a narrativa escolhida para trabalharmos neste tópico. O conto traz a história de uma cidade cujos cidadãos devem respeitar uma lei que proíbe o uso de uma palavra. Esta palavra não é mencionada e, quando deve aparecer no texto, há um espaço em branco em seu lugar. Acreditamos que esta narrativa buzzatiana dialogue com as ideias do escritor argentino por propor uma quebra entre as barreiras que separam a ficção da realidade.

REFERÊNCIAS

ALCÂNTARA, Lúcio. São Jerônimo e o livro. In: ACADEMIA CEARENSE DE LETRAS; FIÚZA, Regina Pamplona (org.). **Mito e Literatura**. Fortaleza: Expressão Gráfica, 2010. p.219-229. Disponível em:

http://www.academiacearensedeletras.org.br/revista/Colecao_Diversos/Mito_Literatura/ACL_Mito_e_Literatura_19_Sao_Jeronimo_e_o_Livro_Lucio_Alcantara.pdf. Acesso em 04 set. 2019.

ANOLIK, Ruth Bienstock. Introduction: Diagnosing Demons: Creating and Disabling the Discourse of Difference in the Gothic Text. In: ANOLIK, Ruth Bienstock (ed.). **Demons of the Body and Mind: Essays on Disability in Gothic Literature**. Jefferson: McFarland & Company, 2010.

BAKHTIN, Mikhail. Formas de Tempo e Cronotopo no Romance (Ensaio de poética histórica). In: _____. **Questões de literatura e de estética: a teoria do romance**. 4. ed. São Paulo: Unesp, 1998.

BERNARDINI, Aurora. Literatura Fundamental 59 - O deserto dos Tártaros - Aurora Bernardini. [Entrevista cedida a] Ederson Granetto. **TV Cultura**. Disponível em: http://tvcultura.com.br/videos/34237_literatura-fundamental-59-o-deserto-dos-tartaros-aurora-bernardini.html. Acesso em: 12 set. 2018.

BESSIÈRE, Irène. O relato fantástico: forma mista do caso e da adivinha. **Revista Fronteiraz**, vol. 3, nº 3, Setembro/2009.

BILLIANI, Francesca. Delusional Identities: The Politics of the Italian Gothic and Fantastic in Igino Ugo Tarchetti's Trilogy *Amore nell'arte* and Luigi Gualdo's Short Stories, "Allucinazione", "La canzone di Weber" and "Narcisa". **Forum for Modern Language Studies**, v.44, n.4, p.480-499, oct. 2008. Disponível em: https://www.academia.edu/30459113/Gothic_and_Fantastic_in_Italy_Introduction. Acesso em 26 mar. 2020.

BORGES, Jorge Luis; CASARES, Adolfo Bioy; OCAMPO, Silvina (org.). **Antologia da Literatura Fantástica**. Trad. Josely Vianna Baptista. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

BOTTING, Fred. **Gothic**. 2.ed. Londres; Nova York: Routledge, 2014.

BRADLEY, Henry. **The Story of the Goths: From the earliest times to the end of the Gothic dominion in Spain**. S. l.: Sestina Publications, 2019. *E-book*.

BUZZATI, Dino. **Sessenta contos**. Trad. Margarida Periquito, Sandra Escobar, Carlos Leite e Carlos Aboim de Brito. Amadora: Cavalo de Ferro, 2018.

_____. La bambolina del Vaiont. **La nera di Dino Buzzati**. Milão: Mondadori, 2014.

_____. **Le storie dipinte**. Milão: Arnoldo Mondadori, 2013.

- _____. **A queda da baliverna**. São Paulo: Nova Alexandria, 1997.
- _____. **La boutique del mistero**. Milão: Arnoldo Mondadori, 1987.
- _____. **Naquele exato momento**. Trad. Fulvia M. L. Moretto. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.
- _____. **I sette messaggeri**. Milão: Arnoldo Mondadori, 1984.
- _____. **Dino Buzzati**: un autoritratto [luglio-settembre 1971], dialoghi con Yves Panafieu. Milão: Mondadori, 1973.
- _____. **Sessanta racconti**. Milão: Arnoldo Mondadori, 1961.
- CALVINO, Italo. Definições de territórios: il fantastico. In: _____. **Una pietra sopra**. Milão: Arnoldo Mondadori, 2013. p.262-264.
- _____. Definições de territórios: o fantástico. In: _____. **Assunto encerrado**: Discursos sobre literatura e sociedade. Trad. Roberta Barni. São Paulo: Companhia das Letras, 2006. p.256-258.
- _____. Introdução. In: CALVINO, Italo (org.). **Contos fantásticos do século XIX**: o fantástico visionário e o fantástico cotidiano. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. p.9-18.
- _____. Introduzione. In: CALVINO, Italo (org.). **Racconti fantastici dell'ottocento**: volume primo. Milão: Arnoldo Mondadori, 1983.
- CAMARANI, Ana Luiza Silva. **A literatura fantástica**: caminhos teóricos. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2014.
- CASARES, Adolfo Bioy. Prólogo; Postscriptum. In: BORGES, Jorge Luis; CASARES, Adolfo Bioy; OCAMPO, Silvina (org.). **Antologia da Literatura Fantástica**. Trad. Josely Vianna Baptista. São Paulo: Companhia das Letras, 2019. p.11-21.
- CESERANI, Remo. **O fantástico**. Trad. Nilton Cezar Tripadalli. Curitiba: UFPR, 2006.
- CORTÁZAR, Julio. Do sentimento do fantástico. In: **Valise de Cronópio**. São Paulo: Perspectiva, 2006. p.175-179.
- _____. Continuidade dos Parques. In: **Final do jogo**. Rio de Janeiro: Expressão e Cultura, 1971.
- COSTA, Izabel Cristina Cordeiro Lima. **O tempo, o medo e a morte em contos de Dino Buzzati**. Orientadora: Maria Lizete dos Santos. 2010. Dissertação (Mestrado em Letras Neolatinas) - Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2010. Disponível em: <http://www.letas.ufrj.br/pgneolatinas/media/bancoteses/izabelcristinacordeirolimacostamestrado.pdf>. Acesso em: 04 jul. 2019.

DELYFER, Catherine. Lucas Malet's Subversive Late-Gothic: Humanizing the Monster in The History of Sir Richard Calmady. ANOLIK, Ruth Bienstock (ed.). **Demons of the Body and Mind: Essays on Disability in Gothic Literature**. Jefferson: McFarland & Company, 2010.

FERREIRA, Nadiá Paulo. O insólito é o estranho. In: GARCÍA, Flavio; MOTTA, Marcus Alexandre (org.). **O insólito e seu duplo**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2009. p.107-213.

FRADUSCO, Jéssica Soares. **O fantástico tarchettiano**. 2016. 79 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) - Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara, 2016. Disponível em: <http://hdl.handle.net/11449/141889>. Acesso em 03 jun. 2020.

FRANÇA, Julio. O gótico e a presença fantasmagórica do passado. In: XV Encontro da Associação Brasileira de Literatura Comparada, 2016, Rio de Janeiro. **Anais do XV ENCONTRO ABRALIC**. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2017a. p.2492-2502. Disponível em: http://www.abralic.org.br/anais/arquivos/2016_1491403232.pdf. Acesso em 13 mar. 2020.

_____. O sequestro do gótico no Brasil. In: FRANÇA, Julio; COLUCCI, Luciana (org.). **As Nuances do Gótico: do Setecentos à atualidade**. Rio de Janeiro: Bonecker, 2017b. p.111-124. Disponível em: https://www.academia.edu/35398931/O_sequestro_do_Gótico_no_Brasil. Acesso em 13 mar. 2020.

FRATUCCI, Amanda da Silveira Assenza. Aspectos da literatura Gótica em Villiers de L'Isle-Adam Fratucci. In: ROSSI, Aparecido Donizete; SÁ, Luiz Fernando Ferreira (org.). **O Gótico e suas interseções teórico-críticas**. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2014. p.65-79.

FREUD, Sigmund. O 'estranho'. In: _____. **Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud**. Rio de Janeiro: Imago, 1969, v. XVII, p.235-269.

FRIGHETTO, Gisele Novaes. O sentimento do fantástico em Bestiário, de Julio Cortázar. **entre Caminos**, São Paulo, v.1, jul-dez. 2015. p.1-12. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/entrecaminos/article/view/75744>. Acesso em 24 mar. 2020.

FROST, George Loring. Um crente. In: BORGES, Jorge Luis; CASARES, Adolfo Bioy; OCAMPO, Silvina (org.). **Antologia da Literatura Fantástica**. Trad. Josely Vianna Baptista. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

FURTADO, Filipe. Fantástico (Modo). In: **E-dicionário de termos literários de Carlos Ceia**. [S. l.: s. n.], 2009. Disponível em: <https://edtl.fcs.h.unl.pt/encyclopedia/fantastico-modo>. Acesso em 29 jan. 2020.

_____. A subversão do real; A permanência da ambiguidade. In: **A construção do fantástico na narrativa**. Lisboa: Livros Horizonte, 1980, p.19-43.

GAMA-KHALIL, Marisa Martins. A Literatura Fantástica: Gênero ou Modo?. **Terra roxa e outras terras – Revista de Estudos Literários**. Londrina, v.26. p.18-31. dez. 2013. Disponível em: <http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/terraroxa/article/view/25158>. Acesso em 14 jan. 2020.

- GAUDIO, Luigi. **I sette messaggeri di Dino Buzzati**. [S. l.: s. n.], 2015. 1 vídeo (8:39min). Disponível em: <https://www.atuttascuola.it/i-sette-messaggeri-di-dino-buzzati/>. Acesso em 26 maio 2020.
- GAUTIER, Théophile. O pé da múmia. In: MONTARDRE, Hélène (org.). **Medo**: histórias de terror. Trad. Julia da Rosa Simões. 1.ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2013. p.9-23.
- GEIGER, Joseph. Plutarch's Parallel Lives: The Choice of Heroes. **Hermes**, v.109, n.1, p.85-104, 1981. Disponível em: www.jstor.org/stable/4476192. Acesso em 24 ago. 2019.
- GODELIER, Maurice. Introdução. In: GODELIER, Maurice (org.). Trad. Edgar de Assis Carvalho e Mariza Perassi Bosco. **Sobre a morte**: invariantes culturais e práticas sociais. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2017. p.9-43.
- GRIMAL, Pierre. HERMES; MERCÚRIO. In: _____. **Dicionário da mitologia grega e romana**. Tradução de Victor Jabouille. 5.ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005.
- GROOM, Nick. **The Gothic**: A very short introduction. Oxford: Oxford University Press, 2012.
- JOINT ASSOCIATION OF CLASSICAL TEACHER'S GREEK COURSE. Plutarch *Life of Anthony*; Plutarch *On the Decline of Oracles*. In: _____. **A Greek Anthology**. Cambridge: Cambridge University Press, 2002. p.130-142.
- KAFKA, Franz. **A metamorfose**. São Paulo: Melhoramentos, 2014.
- LAZZARIN, Stefano. Gli scrittori del Novecento italiano e la nozione di fantastico. **Italianistica: Rivista Di Letteratura Italiana**, v.37, n.2, 2008, p.49-67. Disponível em: www.jstor.org/stable/23937966. Acesso em 20 mar. 2020.
- LOVECRAFT, H. P. **O horror sobrenatural em literatura**. São Paulo: Iluminuras, 2007.
- MACIEL, Maria Esther. São Jerônimo em tradução. **Aletria: Revista de Estudos de Literatura**. Belo Horizonte, v.8, dez. 2001. p.53-59. Disponível em: <http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/aletria/article/view/1248>. Acesso em 03 jun. 2020.
- MOURA, Susan Blum Pessôa de. Passeando pelos parques de Cortázar. **Revista Letras**, Curitiba, n.66, p.127-136, maio/ago. 2005. Editora UFPR. Disponível em: <https://revistas.ufpr.br/letras/article/viewFile/5106/3854>. Acesso em 24 mar. 2020.
- WOLFF, Francis. Devemos temer a morte?. Trad. Marcelo Gomes. In: NOVAES, Adauto. **Ensaios sobre o medo**. São Paulo: Senac: Sesc, 2007. p.17-38.
- PIGLIA, Ricardo. **Formas Breves**. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

PINTO, Parise Paula. **Sessanta Racconti**: Aspectos do Surrealismo em contos de Dino Buzzati. Orientadora: Lucia Wataghin. 2007. Dissertação (Mestrado - Programa de Pós-Graduação em Língua e Literatura Italiana) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007. Disponível em: https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8148/tde-12032008-151513/publico/DISSERTACAO_PAULA_PARISE_PINTO.pdf.pdf. Acesso em: 29 jul. 2020.

PLATÃO. Critão, ou O Dever. In: _____. **Diálogos**. Trad. Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 2012. p.119-134.

POE, Edgar Allan. **The Raven**. Disponível em: <https://www.poetryfoundation.org/poems/48860/the-raven>. Acesso em 03 jun. 2020.

PUNTER, David (ed.). **A New Companion to the Gothic**. Wiley-Blackwell: Hoboken, 2012.

ROSSI, Aparecido Donizete. O horror da textualidade (The horror of textuality). **Poesis: Revista de Filosofia**, Montes Claros, v.15, n.2, p.71-82, mar. 2017a. Disponível em: <https://www.periodicos.unimontes.br/index.php/poesis/article/view/1623/1809>. Acesso em 03 jun. 2020.

_____. Shakespeare: a invenção do Gótico. **Todas as Musas**, São Paulo, v.9, n.1, jul./dez. 2017b. Disponível em: https://www.todasasmusas.com.br/17Aparecido_Donizete.pdf. Acesso em 20 abr. 2020.

_____. Tessitura macabra: o horror como articulador da textualidade em *The Pillowman*, de Martin McDonagh. In: ROSSI, Aparecido Donizete; SÁ, Luiz Fernando Ferreira (org.). **O Gótico e suas interseções teórico-críticas**. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2014a. p.89-96.

_____. Antes de Otranto: apontamentos para uma pré-história do Gótico na literatura. **SOLETRAS**, São Gonçalo, n.27, jan./jun. 2014b. p.11-31. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/soletras/article/view/11413/10329>. Acesso em 09 abr. 2020.

SILVA, Alexander Meireles da. **1 - Drácula e o GÓTICO COLONIAL II Simpósio Fantástico Virtual - DRÁCULA**. [S. l.: s. n.], 2020. 1 vídeo (9:09min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=188x9kplkDo>. Acesso em 23 abr. 2020.

_____. **Halloween 2019 - A ORIGEM DO VAMPIRO (Parte 2)**. [S. l.: s. n.], 2019. 1 vídeo (8:24min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=TqSfGVdIYzM>. Acesso em 02 jun. 2020.

_____. **Você quer conhecer a MORTE? (Primeira aula do DISSECANDO VAMPIROS)**. [S. l.: s. n.], 2018. 1 vídeo (11:12min). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=GKj_Saj_-p0. Acesso em 02 jun. 2020.

_____. **O que é gótico**. [S. l.: s. n.], 2017. 11 vídeos (109:3min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=zII2xNJxpD4&list=PLChLc0R2ozuccM4YNNqcXh28DmZ7afY14>. Acesso em 10 abr. 2020.

_____. Os mortos-vivos existem! O medo dos morféuticos na literatura fantástica. In: GARCÍA, Flavio; FRANÇA, Júlio; PINTO, Marcello de Oliveira (org.). **As arquiteturas do medo e o insólito ficcional**. Rio de Janeiro: Caetés, 2013. p.128-141. Disponível em: <https://sobreomedo.files.wordpress.com/2015/10/26102015.pdf>. Acesso em 10 abr. 2020.

SOUZA, Diogo dos Santos; CAVALCANTE, Luiza Rosiete Gondi. Figurações do Gótico em O fantasma da ópera: interseções entre a literatura e o cinema. In: ROSSI, Aparecido Donizete; SÁ, Luiz Fernando Ferreira (org.). **O Gótico e suas interseções teórico-críticas**. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2014. p.8-27.

SOWERBY, Robin. The Goths in History and Pre-Gothic Gothic. In: PUNTER, David (ed.). **A New Companion to the Gothic**. Wiley-Blackwell: Hoboken, 2012.

TARCHETTI, Iginio Ugo. Un osso di morto. In: _____. **Racconti fantastici**. Milão: E. Treves & C., 1869.

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à literatura fantástica**. 4.ed. Trad. Maria Clara Correa Castello. São Paulo: Perspectiva, 2014.

TOSCANI, Claudio. **Guida alla lettura di Buzzati**. Milão: Arnoldo Mondadori, 1987.

VASARI, Giorgio. Capitolo III. In: _____. **Vite de piu' eccellenti architetti**. v.1. Livorno: Per Marco Coltellini; Florença: Per lo Stecchi e Pagani, 1767. Disponível em: <https://archive.org/details/vitedepiece11001vasa/page/56/mode/2up>. Acesso em 02 mar. 2020.

VAX, Louis. O fantástico. In: **A arte e a literatura fantásticas**. Trad. João Costa. Lisboa: Editora Arcádia, 1974. p.7-47

VIGANÒ, Lorenzo. Introduzione. In: BUZZATI, Dino. **Le storie dipinte**. Milão: Arnoldo Mondadori, 2013. p.3-23.

W. F. Harvey. August Heat. In: **The Beast with Five Fingers and Other Tales**. Disponível em: <http://gutenberg.net.au/ebooks06/0605761.txt>. Acesso em 24 mar. 2020.

WALPOLE, Horace. **O Castelo de Otranto**. Trad. Alberto Alexandre Martins. São Paulo: Nova Alexandria, 1996.

_____. **The Castle of Otranto: A Gothic Story**. Edimburgo: James Ballantyne and Co. Londres: 1811.

ZANGRANDI, Silvia. **Dino Buzzati: L'uomo, l'artista**. Bolonha: Pàtron editore, 2014.

_____. **Cose dell'altro mondo: Percorsi nella letteratura fantastica italiana del novecento**. Bolonha: Archetipolibri, 2011.

BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

ADAMS, Dan. **A brief history of goths**. Direção de Hernando Bahamon. [S. l.: s. n.], 2017. 1 vídeo (5:30min). Disponível em: <https://ed.ted.com/lessons/a-brief-history-of-goths-dan-adams>. Acesso em 18 fev. 2020.

ALEGRETTE, Alessandro Yuri. **As metamorfoses da escrita gótica em Wuthering Heights (O Morro dos Ventos Uivantes)**. 2016. 179 f. Tese (Doutorado em Estudos Literários) - Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara, 2016. Disponível em: <http://hdl.handle.net/11449/141925>. Acesso em 03 jun. 2020.

_____. **Frankenstein: uma releitura do mito de criação**. 2010. 125 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) - Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara, 2010. Disponível em: <http://hdl.handle.net/11449/91524>. Acesso em 03 jun. 2020.

BATISTA, Angélica Maria Santana. As (des)fronteiras do insólito na literatura: reflexões e possibilidades na contemporaneidade. In: GARCÍA, Flavio. (org.). **A banalização do insólito: questões de gênero literário – mecanismos de construção narrativa**. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2007. p.45-65.

BOTTING, Fred. Gothic Backgrounds. In: PUNTER, David (ed.). **A New Companion to the Gothic**. Wiley-Blackwell: Hoboken, 2012.

BUZZATI, Dino. **La boutique del mistero**. Milão: Arnoldo Mondadori, 1991. Disponível em: https://www.ffst.unist.hr/_download/repository/BUZZATI_Boutique.pdf. Acesso em: 29 jul. 2017.

_____. Os sete mensageiros. Trad. Furio Lonza. **Abutre**, [S. l.], n.1, p.16-17, 1987.

CAMARANI, Ana Luiza Silva. Gótico, fantástico e realismo mágico: teorias e poéticas. In: LEONEL, Maria Célia; GOBBI, Márcia Valéria Zamboni (org.). **Modalidades da narrativa**. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2013. p.13-51.

CARLOS, Ana. Maria. Dino Buzzati jornalista e o insólito no cotidiano. In: SIMPÓSIO INTERNACIONAL DE LETRAS E LINGUÍSTICA, 2., 2011, Uberlândia. **Anais do SILEL**. Uberlândia: EDUFU, 2011. Disponível em: http://www.ileel.ufu.br/anaisdosilel/wp-content/uploads/2014/04/silel2011_1528.pdf. Acesso em: 30 maio 2017.

CARNEIRO, André. **Introdução ao estudo da “Science-Fiction”**. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura (SP); Comissão de Literatura (SP), 1968.

CARREIRA, Shirley de Souza Gomes. Entre humanos e bestas: o insólito ficcional em The Great God Pan e Shame. **Ilha Desterro**, v.70, n.1, Florianópolis, jan./apr. 2017. p.91-101. Disponível em: https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2175-80262017000100091&lng=en&nrm=iso. Acesso em 03 jun. 2020.

CASTRO, Manuel Antonio de. A realidade e o insólito. In: GARCÍA, Flavio. (org.). **Narrativas do insólito: passagens e paragens**. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2008. p.8-31.

_____. **A coisa e o método: o como**. Rio de Janeiro: Travessia poética, 2007. Disponível em http://travessiapoetica.blogspot.com/2007_03_01_archive.html . Acesso em 10 jul 2007.

_____. **As questões e os conceitos**. Rio de Janeiro: Travessia poética, 2006. Disponível em: <http://travessiapoetica.blogspot.com/2006/08/as-questes-e-os-conceitos.html>. Acesso em 23 jul 2019.

CHARLES, Victoria; CARL, Klaus H. **Gótico**. São Paulo: Folha de S.Paulo, 2017.

COSTA, Izabel Cristina Cordeiro Lima. O tempo e suas personagens nos contos de Dino Buzzati. In: MARCI, Giuseppe; SILVA, Rafael Ferreira da; BRUNELLO, Yuri (org.). **Novas perspectivas nos estudos de italianística**. Fortaleza: Editora Substância, 2015. Disponível em: <http://coloquioitalianisticaufc.com.br/wp-content/uploads/2015/09/Livro-Novas-perspectivas-nos-estudos-de-italianística.pdf>. Acesso em: 29 jul. 2017.

FONTANA, Mônica. Os limites entre fato e ficção: jornalismo literário em perspectiva. In: EVENTO PG LETRAS 30 ANOS – O CAMINHO SE FAZ CAMINHANDO, 2006, Pernambuco. **Anais do Evento PG Letras 30 Anos**. Pernambuco: Universidade Federal de Pernambuco, 2006. v.1, n.1, p.325-333. Disponível em: <http://parlamidia.com/images/PDF/jornalismo-literatura.pdf>. Acesso em: 16 maio 2017.

GARCÍA, Flavio. A manifestação do insólito ficcional, na categoria personagem, como marca do fantástico modal: uma leitura de “A gorda indiana”, do escritor moçambicano Mia Couto. **Revista Eletrônica de Estudos do Discurso e do Corpo**, Vitória da Conquista, v.2, n.2, p.33-45, jul./dez. 2012a. Disponível em: <http://periodicos.uesb.br/index.php/redisco/article/viewFile/1254/1145>. Acesso em: 08 ago. 2017.

_____. Quando a manifestação do insólito importa para a crítica literária. In: GARCÍA, Flavio.; BATALHA, Maria Cristina (org.). **Vertentes teóricas e ficcionais do insólito**. Rio de Janeiro: Editora Caetés, 2012b. p.13-29.

_____. Fantástico: a manifestação do insólito ficcional entre modo discursivo e gênero literário – literaturas comparadas de língua portuguesa em diálogo com as tradições teórica, crítica e ficcional. In: **XII CONGRESSO INTERNACIONAL DA ABRALIC**. Curitiba, 2011. Disponível em: <http://www.abralic.org.br/eventos/cong2011/AnaisOnline/resumos/TC0010-1.pdf>. Acesso em 03 jun. 2020.

_____. O “insólito” na narrativa ficcional: a questão e os conceitos na teoria dos gêneros literários. In: GARCÍA, Flavio (org.). **A banalização do insólito: questões de gênero literário – mecanismos de construção narrativa**. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2007. p.11-22.

_____. Sem o medo, não há o fantástico. Mas que medo(s)? In: GARCÍA, Flavio; FRANÇA, Júlio; PINTO, Marcello de Oliveira (org.). **As arquiteturas do medo e o insólito ficcional**. Rio de Janeiro: Caetés, 2013. p.11-22.

KRIEGER, Heidrun. Insólito: um termo relacional. In: GARCÍA, Flavio; BATALHA, Maria Cristina (org.). **Vertentes teóricas e ficcionais do insólito**. Rio de Janeiro: Caetés, 2012. p.39-46.

MAURO, Claudia Fernanda de Campos. Uma revisitação do Gótico na literatura italiana contemporânea. In: ROSSI, Aparecido Donizete; SÁ, Luiz Fernando Ferreira (org.). **O Gótico e suas interseções teórico-críticas**. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2014. p.48-56.

MOURA, Aline de Almeida. A relativização da verdade: da idade Média à Contemporaneidade. In: GARCÍA, Flavio (org.). **A banalização do insólito: questões de gênero literário – mecanismos de construção narrativa**. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2007. p.24-44.

NOGUEIRA, Thalita Martins. A dificuldade de sistematização das características dos gêneros literários que têm o insólito como marca distintiva. In: GARCÍA, Flavio (org.). **A banalização do insólito: questões de gênero literário – mecanismos de construção narrativa**. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2007. p.66-82.

PESSANHA, Fábio Santana. O insólito na dimensão do poético: o movimento de um questionar. In: GARCÍA, Flavio (org.). **Narrativas do insólito: passagens e paragens**. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2008. p.32-48.

REIS, Carlos. Figurações do insólito: a reversão do típico. In: _____. **Pessoas de livro: Estudos sobre a personagem**. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2015.

_____. Figurações do insólito: a reversão do típico. In: GARCÍA, Flavio; BATALHA, Maria Cristina; MICHELLI, Regina (org.). **(Re)Visões do Fantástico: do centro às margens; caminhos cruzados**. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2014. p.33-49.

_____. Figurações do insólito em contexto ficcional. In: GARCÍA, Flavio; BATALHA, Maria Cristina (org.). **Vertentes teóricas e ficcionais do insólito**. Rio de Janeiro: Editora Caetés, 2012. p.54-69.

RODRIGUES, Tailane. O insólito na contemporaneidade. In: GARCÍA, Flavio (org.). **A banalização do insólito: questões de gênero literário – mecanismos de construção narrativa**. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2007. p.83-115.

SAGE, Victor. Edmund Burke (1957). In: SAGE, Victor (ed.). **The Gothick Novel**. London: Macmillan, 1990. p.33-38.