

**Tradução em diálogo:
deslocamentos, fronteiras
e poéticas plurais**

Todos os direitos desta edição reservados.

Copyright © 2021 da organização:
Leonardo Antunes e Bruno Palavro.
Copyright © 2021 dos capítulos:
suas autoras e autores.

Coordenação editorial

Roberto Schmitt-Prym

Conselho editorial

Betina Rodrigues da Cunha — UFU
João Cezar de Castro Rocha — UERJ
Maria Elizabeth Mello — UFF
Maria de Fátima do Nascimento — UFPA
Rachel Esteves de Lima — UFBA
Regina Zilberman — UFRGS
Rogério da Silva Lima — UNB
Socorro Pacífico Barbosa — UFPB
Cassia Maria B. do Nascimento — UFAM
Helano Jader Ribeiro — UFPB

BESTIÁRIO



Rua Marquês do Pombal, 788/204
CEP 90540-000
Porto Alegre, RS, Brasil
Fones: (51) 3779.5784 / 99491.3223
www.bestiario.com.br

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP) de acordo com ISBD

| | |
|------|--|
| T673 | Tradução em diálogo, deslocamentos, fronteiras e poéticas plurais [recurso eletrônico] / organizado por Leonardo Antunes, Bruno Palavro. - Porto Alegre : Class, 2021. 660 p. ; PDF ; 4,1 MB. Inclui bibliografia e índice ISBN: 978-65-88865-77-4 (Ebook) 1. Literatura brasileira. 2. Ensaio. I. Antunes, Leonardo. II. Palavro, Bruno. III. Título. CDD: 869.94 CDU: 82-4(81) |
|------|--|

2021-3521

Elaborado por Vagner Rodolfo da Silva - CRB-8/9410

Índice para catálogo sistemático:

1. Literatura brasileira : Ensaio 869.94
2. Literatura brasileira : Ensaio 82-4(81)

Projeto gráfico

Mário Vinícius

Capa

Mário Vinícius
Larissa Rezende (estagiária)

Diagramação

Mário Vinícius

Equipe de revisão

Leonardo Antunes
Bruno Palavro

Como citar este livro (ABNT)

ANTUNES, Leonardo; PALAVRO, Bruno (org.). *Tradução em diálogo: deslocamentos, fronteiras e poéticas plurais*. Porto Alegre: Bestiário / Class, 2021.



O presente trabalho foi realizado com o apoio do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior — Brasil (CAPES), do Centro de Estudos Europeus e Alemães (CDEA) e da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio Grande do Sul (FAPERGS).

Os organizadores deste volume não se responsabilizam pelo conteúdo dos artigos ou por suas consequências legais. Os textos que compõem este volume são de responsabilidade de seus autores e não refletem necessariamente a linha programática ou ideológica da Editora Bestiário ou da Associação Brasileira de Literatura Comparada. A Associação e a Editora se abstêm de responsabilidade civil ou penal em caso de plágio ou de violação de direitos intelectuais decorrentes dos textos publicados, recaindo sobre os autores que infringirem tais regras o dever de arcar com as sanções previstas em leis ou estatutos.

Os diversos paradigmas do real em Tarchetti, Moravia e Benni

Gisele de Oliveira Bosquesi (UFRGS)¹

Introdução

Faremos um comentário dos contos “Uno spirito in un lampone”, de Iginio Ugo Tarchetti, “Il diavolo in campagna”, de Alberto Moravia e “La strega”, de Stefano Benni. Este trabalho é um desenvolvimento de estudos realizados anteriormente em nível de mestrado (BOSQUESI, 2011) e doutorado (BOSQUESI, 2017) sobre o autor italiano Alberto Moravia, em que foi observado o modo como a fantasia, em seu sentido mais amplo, era trabalhada em duas obras do autor, cuja produção é majoritariamente lida como neorrealista. A partir da constatação de que a relação entre realismo e fantasia, bem como a própria definição de ambos, são questões que continuam a demandar a atenção da crítica literária, a despeito da extensa literatura teórica e crítica já produzida sobre o tema, estendemos nosso córpus a dois outros autores que produziram literatura de fantasia: Iginio Ugo Tarchetti, escritor milanês do final do século XIX, expoente do movimento chamado *Scapigliatura*, e Stefano Benni, contemporâneo, cuja produção vai desde a década de 1980 até os dias de hoje. A inclusão destes autores reflete a intenção de observar como os três, Tarchetti, Moravia e Benni, trabalham esteticamente os temas típicos do modo fantástico, com foco no choque entre os paradigmas do real, levando em conta seus contextos de produção e fazendo um aceno às características da literatura fantástica italiana no arco de tempo que vai desde o final do século XIX até o início do século XXI.

A literatura fantástica é entendida neste trabalho principalmente a partir da conceituação do estudioso italiano Remo Ceserani (2006), que a lê como um modo narrativo que, tendo raízes bem definidas, difundiu-se por gêneros diversos. É sabido que o teórico Búlgaro Tzvetan Todorov (2010) foi pioneiro nas teorizações sobre o fantástico como gênero restrito ao final do século XIX, mas optamos por defini-lo como modo a fim de abarcar a produção posterior. Para

1. Doutora em Letras (UNESP). Atualmente é docente de língua e literatura italiana na Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS).

Todorov, o que caracteriza o fantástico é a diferença que ele mantém com os gêneros vizinhos, o maravilhoso e o estranho. Assim, o fantástico duraria enquanto durar a hesitação, e, uma vez resolvido o enigma, a narrativa cairia em um dos já citados gêneros vizinhos. Já o fantástico como modo, em oposição à sua concepção enquanto gênero, não é tão amplo a ponto de abarcar o gênero maravilhoso e nem tão restrito a ponto de excluir as narrativas escritas depois do século XIX. Entendemos que o modo fantástico projeta, por meio de temas e procedimentos diversos, um efeito de ruptura no paradigma de realidade construído pela narrativa. Esse atrito entre os diversos paradigmas de real mobilizados pelo modo fantástico corresponde ao que Ceserani chama de efeito limite, ou seja, a transposição de fronteiras entre paradigmas de real ficcionais. Temos, portanto, a “passagem da dimensão do cotidiano, do familiar e do costumeiro para a do inexplicável e do perturbador” (CESERANI, 2006, p. 73). Outro ponto de partida para nossa reflexão são os estudos de Davi Roas (2001), que aponta para o caráter transgressor da narrativa fantástica em fazer com que se questionem certezas e que se ponham em xeque as convenções com as quais o fantástico dialoga. Ainda segundo Roas, o fantástico opera contraponto dois simulacros distintos, sendo um deles o simulacro da realidade empírica.

Veremos, então, como Tarchetti apresenta uma narrativa mais paradigmática no tocante ao foco no efeito limite, enquanto Moravia apropria-se deste efeito para construir uma narrativa mais ligada à estética do absurdo. Já Stefano Benni é representativo da metanarratividade característica da literatura mais recente, o que significa que as rupturas dos paradigmas de real são tomadas de modo mais autoconsciente e permeada por um diálogo com os clichês do modo fantástico e com a tradição da literatura de fantasia em geral.

Século XIX: Iginio Ugo Tarchetti

A origem do fantástico na Europa é, segundo estudiosos, ligada à Literatura Gótica inglesa do século XVIII, inaugurada por Horace Walpole com a obra *O castelo de otranto*. O gótico nasce em um contexto que oscila entre a explicação física e a metafísica do universo, e é facilmente identificado pelos seus temas distintivos: o terror, os espaços medievais, como o castelo, apreciados a partir de suas

virtualidades sombrias, os fantasmas, os espectros, bem como o característico efeito projetado: o medo de tudo aquilo que, na narrativa, escapa à compreensão da mente racional. Dessa forma, desenvolvem-se, para além do gótico, já no século XIX, narrativas que contrapõem realidades diversas e dialogam, a partir de um ponto de vista racional e iluminista, com o ocultismo, a magia, o espiritismo, os limites da ciência (como é o caso da ficção científica) e com aquilo que representa um ignoto ameaçador e muitas vezes demoníaco.

Segundo Silvia Zangrandi (2011), o fantástico do século XIX, com seus *topoi* característicos, representa uma realidade em crise em que aparecem entes de um além misterioso. Neste sentido, vemos que o discurso metaempírico, muitas vezes com fim em si mesmo, é uma das linhas de força deste fantástico mais tradicional. A estudiosa italiana, em seu estudo sobre obras fantásticas italianas, faz um panorama do fantástico no século XX, elencando sobretudo características em que ele difere da produção do século anterior. Ela afirma que o Romantismo italiano preteriu os aspectos inquietantes encontrados nas literaturas românticas do restante da Europa, observação também feita por Italo Calvino (2004), quando ressalta a marginalidade do fantástico italiano em contraposição à voga europeia. Entre as duas linhas gerais sobre as quais confluem os ideais românticos, o Romantismo italiano preferiu a tendência heróico-nacionalista, deixando em segundo plano a linha patético-lírica e seu foco na subjetividade.

Diante do exposto, é emblemática a figura de Iginio Ugo Tarchetti (1839-1869). A *Scapigliatura*, que se estende de 1860 a 1880, representa um exemplo fundamental da realização, em solo italiano, deste fantástico mais tradicional, ligado à estética gótica e às temáticas do Romantismo mais subjetivo e tenebroso. Tarchetti publicou romances, poemas e contos, e é na sua ficção breve que vemos a temática fantástica com sua maior força. Segundo o estudo organizado por Giorgio Barberi Squarotti (1989), Tarchetti e os *Scapigliati* têm o pioneirismo, na Itália, de explorar as zonas obscuras da psique e os monstros interiores. Ainda segundo Squarotti, a *Scapigliatura* reflete a “essência da literatura como experimentação subjetiva, autônoma e finalizada em si mesma” (p. 450). O nome do movimento, que pode ser livremente traduzido por “descabelados”, celebra seu teor de marginalidade em relação à literatura mais canônica da época.

Tarchetti foi, pois, um dos primeiros escritores italianos a propor

o gosto pelo macabro e pelo fantasmagórico. Inspirando-se principalmente nas obras do escritor alemão E. T. A. Hoffmann nas do norte-americano Edgar Allan Poe, o autor italiano utilizou, por exemplo, no conto “Le leggende del castello nero”, presente na coletânea *Racconti Fantastici* (1869), elementos típicos do gótico, como o castelo, o sonho e a atmosfera de terror e mistério, valendo-se também dos mecanismos que projetam como efeito o sentimento de *inquietante estranheza*, descrito por Freud em “O estranho” (2006) como a sensação de não-familiaridade que emana dos espaços e situações retratados neste tipo de narrativa (conhecida pelo termo *unheimlich*). Outros contos, como “La lettera U”, exploram o tema da loucura, e, outros, como “Un osso di morto”, o do espiritismo. Do ponto de vista da estruturação da sua narrativa típica, há quase sempre uma espécie de moldura que introduz o fato narrado, em que o narrador em primeira pessoa se debate ora com o próprio ceticismo, ora com um possível leitor incrédulo.

Portanto, a inserção da literatura fantástica é clara, em Tarchetti, logo à primeira leitura. A importância de incluí-lo, a nosso ver, em um estudo sobre o fantástico italiano reside, além disso, fortemente sobre a posição marginal ocupada pelo escritor no contexto do Romantismo italiano, que, alinhado aos ideais do *Risorgimento*, o movimento de unificação nacional, e tendo como principal expoente Alessandro Manzoni, filiado à linha heróico-nacionalista, de alguma forma repeliu o entusiasmo da *Scapigliatura* pela literatura fantástica e de horror.

No conto que observaremos, intitulado “*Uno spirito in un lampone*”, (um espírito em uma framboesa), publicado na coletânea *Racconti fantastici* (1869), Tarchetti abre o texto com um comentário em que o narrador em primeira pessoa debate o próprio ceticismo, colocando-se como consciência racional que organiza e apresenta os fatos ao leitor, projetando assim um efeito de verdade que é a condição *sine qua non* do fantástico mais tradicional. Neste movimento, projeta-se o possível ceticismo do próprio público leitor:

Em 1854 um acontecimento prodigioso encheu de terror e maravilha toda a humilde população de uma pequena vila na Calábria. Ater-me-ei a contar, com a maior exatidão possível, esta aventura maravilhosa, ainda que compreenda ser extremamente difícil

expô-la em toda a sua verdade e com todos os seus detalhes mais interessantes (TARCHETTI, 1869, p. 93, tradução nossa).

O comentário metalinguístico e o tom de relato estão a serviço da ilusão de verdade necessária aqui. Cria-se, juntamente com outros procedimentos, um efeito de realismo que exacerba o contraste com aquilo que escapa às leis físicas do universo extratextual, chamando a atenção, portanto, à ruptura no paradigma de realidade que logo mais acontecerá. Atentemos para o efeito de realismo, pois ele é fundamental na compreensão do próprio fantástico: Segundo Zangrandi (2011), caso definíssemos o fantástico em oposição ao realismo, cairíamos no equívoco de considerar o realismo de modo raso e pouco crítico, ou seja, como mera transposição de um real extraliterário, definição que está na base da inexata ideia de fantástico como fuga do que chamamos de realidade. A narrativa fantástica, pois, como bem exemplifica o conto de Tarchetti, monta seu relato em chave realista e seleciona muito bem onde posicionar suas lacunas, a fim de que o leitor não tenha toda a informação, mas confie em um narrador que afirma transmitir os fatos assim como ouviu/experenciou. Existe também, como pudemos ver no excerto reproduzido acima, uma clara marcação temporal, 1854, e espacial, uma vila na Calábria, e, ao longo da leitura, podemos perceber outras marcas de objetividade no discurso deste narrador que observou os fatos; uma delas é a abreviação do nome do personagem ao qual aconteceu o fato extraordinário: o Barão de B., assim nomeado, como diz o narrador, devido a uma promessa de não revelar sua identidade, por se tratar - infere-se - de pessoa conhecida.

Conta-se, então, que o Barão vivia feliz em um castelo herdado de seu avô paterno. O narrador expõe a vida pacata do protagonista junto aos seus serviçais, comentando de modo bastante suscito um único infortúnio que perturbou momentaneamente a paz do local: o desaparecimento de uma camareira, que até então não fora solucionado. Cessada a busca pela moça e dispensados os suspeitos de um possível assassinato por falta de provas, o fato caiu no esquecimento e os habitantes do castelo retomaram seu ritmo tranquilo, inclusive o barão, que, como típico jovem meridional, entretinha-se com expedições de caça, cavalgadas e encontros amorosos.

Durante uma dessas expedições de caça, segundo o narrador, o Barão come algumas framboesas e vai gradativamente se

metamorfoseando em outra pessoa, física e psicologicamente. O narrador expõe, de modo detalhado, a estranha transformação. O barão vê suas partes do corpo diferentes e começa a reparar em coisas que seu olhar subjetivo antes não percebia. O personagem, aterrorizado, vê-se como um outro, e, o que é mais chocante para ele, um outro feminino, pois seus atributos tornam-se aqueles convencionalmente femininos: delicadeza, graça e benevolência. O barão percebe-se, inclusive, incapaz de atirar nos pássaros selvagens que havia perseguido, apiedando-se das pobres criaturas.

Neste ponto da narrativa, é provável que o leitor já tenha feito a conexão entre o evento da moça desaparecida, narrado no início do conto, e esta metamorfose do personagem masculino em mulher depois de ter comido as framboesas. Aliás, o próprio título do conto já antecipa tal conexão. No entanto, nada foi dito explicitamente pelo narrador que comprove a correlação entre ambos os eventos, pois é necessário que acompanhem o ritmo lento da reação do personagem afetado pela metamorfose.

Mostrar de modo problemático e conflituoso um evento de dissociação identitária é mais um dos pontos de força do fantástico, e Tarchetti o faz alternando a voz que narra (o Barão aparece agora em discurso direto) e adicionando um ritmo hesitante, diferente do realismo objetivo adotado até então, a fim de marcar que o fenômeno ocorrido é de difícil nomeação. Vemos, então, a confusão mental ocasionada pelo insólito evento: “Pelo inferno! Exclamou o barão, colocando as mãos à cabeça, eu não compreendo mais nada de mim mesmo... ainda sou eu mesmo, ou não o sou mais? Ou sou eu e outro ao mesmo tempo?” (TARCHETTI, 1869, p. 98, tradução nossa).

Esse procedimento foi apontado por Jackson (2009) como característica importante do fantástico tradicional. Considerando a arte narrativa enquanto instrumento de nomeação do mundo, a estudiosa afirma que este tipo de texto empreende a nomeação do objeto ao mesmo tempo em que tenta nos convencer da dificuldade deste processo de nomeação. Como ilustra o conto de Tarchetti, o narrador cria um vórtice de impressões e associações decididamente vagas, girando em torno do objeto, mas nunca atingindo-o.

A narração do espanto do barão a cada novo aspecto que gradativamente vai surgindo é seguida pela reação ambígua das pessoas que ele encontra no caminho de volta para o castelo, principalmente dos serviçais, que eram muito próximos da moça desaparecida. Alguns

presentem no patrão uma familiaridade estranha, mas não sabem ao certo dizer em que sentido ele está diferente. Depois de algumas horas, a metamorfose se completa, culminando na transformação física do barão na moça desaparecida, que retornou, como é de se esperar, para revelar a identidade de seu assassino - um dos serviçais - e reivindicar um enterro cristão para seu corpo, então enterrado sob o pé de framboesa. Atendidas as reivindicações, é administrado um vomitório ao barão, que volta ao normal.

Antes de passarmos para o comentário sobre os outros contos aqui estudados, é importante concluir a leitura do texto de Tarchetti refletindo sobre o modo como o tema do duplo é trabalhado tendo em vista sua importância para o fantástico. Dissemos anteriormente que o conflito identitário é importante para o fantástico mais tradicional, e o duplo é um tema fundamental para a representação desta ideia. Presente desde a antiguidade clássica, com o tema do sósia, o duplo adquire uma nova força estética a partir do Romantismo, com a noção de que o duplo, entendido como *doppelgänger*, representa o indivíduo que, sabendo-se cindido, busca recuperar a unidade do eu, por apagamento ou fusão com seu duplo. Quando empregados em narrativas fantásticas, o tema traz à tona, portanto, um indivíduo cuja definição não mais coincide com o indivíduo soberano renascentista ou iluminista, mas com aquele indivíduo marcado pelas profundas transformações ocasionadas pelas novas descobertas no terreno da psicologia e das ciências em geral. Não é por acaso, pois, que o conto de Tarchetti delonga-se no processo de transformação do personagem e sua estranheza em não se reconhecer, e o conto não deixa dúvidas quanto à duplicidade momentânea do personagem: “E esta estranha duplicidade começou a partir daquele momento a estender-se sobre todos os seus sentidos; via duplo, sentia duplo, tocava duplo; e, – coisa ainda mais surpreendente! – pensava duplo!” (TARCHETTI, 1869, p. 102, tradução nossa).

Na produção artística posterior a Tarchetti, durante o século XX, o conceito de sujeito será deslocado (HALL, 1999) e acrescido de outras definições, principalmente na pós-modernidade, em que a discussão das várias identidades do sujeito reforça seu caráter fragmentário. É, portanto, o século XIX o momento mais expressivo do tema do duplo, pois reflete, simbolicamente, a angústia do sujeito que até então não reconhecia a própria cisão, e consideramos este

conto de Tarchetti um exemplo fundamental de emprego do tema do duplo neste contexto.

Século XX: Alberto Moravia

Segundo o crítico e estudioso germano-brasileiro Anatol Rosenfeld (2015), o século XX está marcado pelo que ele nomeia “desrealização”, ou um afrouxamento dos limites da mimese, como se pode ver nos movimentos de vanguarda da pintura, como o surrealismo, o cubismo e o expressionismo, cuja representação privilegia aspectos mais distantes da reprodução fotográfica. No conjunto de narrativas que observamos, também podemos ver um movimento análogo: o foco na excepcionalidade do fato ou ente insólito, mágico ou fantasmagórico, será relativizado nos outros dois contos fantásticos comentados neste trabalho, que são posteriores ao século XIX.

Alberto Moravia apresenta a temática do sobrenatural como instrumento de denúncia, apontando, como observa Silvia Zangrandi (2011) acerca do fantástico no século XX, para forças que, no mundo moderno, escapam ao poder do indivíduo e que não são da ordem do discurso metaempírico, como os grandes sistemas sociais e burocráticos cuja lógica é muitas vezes absurda. Há, portanto, um apelo ao sobrenatural como ponte para a problematização de aspectos históricos, sociais e culturais. A estudiosa italiana, contrapondo os dois séculos, afirma que as obras fantásticas do século XX tendem a explorar as virtualidades intelectuais, e não emotivas, do fantástico, diferentemente do que ocorria no século XIX, em que o efeito de ruptura e ameaça construído em torno dos objetos que escapam à compreensão lógica predominava. Consequentemente, o relato do evento sobrenatural sobre o qual o fantástico se apoia passa a acolher mais abertamente, no século XX, a ironia, o absurdo e o paradoxo. Para Zangrandi (2011), é característica marcante do Fantástico do século XX a apresentação de um “além” que não será metafísico, mas psicopatológico e inconsciente, cujo alvo crítico será a cultura e a sociedade de seu próprio tempo, em que surgem temas como solidão e a ansiedade em relação ao mundo moderno. No caso de Moravia, a alienação do indivíduo em relação ao mundo será um tema recorrente, e os temas da vida em sociedade serão retratados muitas vezes por meio da sátira, da paródia e do humor.

Segundo Ceserani (2006), aos poucos, o teor noturno do Fantástico vai se tornando mais solar e adquirindo uma luminosidade mediterrânea. Por outro lado, Zangrandi (2011) considera que o Fantástico, a partir da segunda metade do século XX, afirma-se cada vez mais como busca pelo mundo interior, oferecendo uma meditação a respeito dos pesadelos e tensões do homem moderno.

O conto de Alberto Moravia, “Il diavolo in campagna” (o diabo no campo), foi escrito no início da década de 1940 e publicado em 1956, na coletânea *Racconti Surrealisti e Satirici* (1989). Nesta obra, o autor empreende uma crítica social sem a pretensão de dissimular totalmente seus alvos por meio da fantasia, como já havia feito no romance *La mascherata*, de 1941, cujo enredo se passa durante uma ditadura militar totalitária em um país tropical. Sobre a gênese de tal obra, Moravia afirma o seguinte: “Era necessário apresentar a sátira envolta em um pitoresco invólucro de celofane, que fosse bastante transparente, mas conferisse ao conjunto da obra um aspecto festivo” (*apud* DEL BUONO, 1962, p. 43, tradução nossa).

Alberto Moravia, cujo nome de batismo é Alberto Pincherle, nasceu em Roma, no ano de 1907, e, desde muito jovem, dedicou-se à arte de escrever. Na juventude, Moravia sofria de tuberculose óssea, e, por causa da doença, foi obrigado a permanecer longos períodos em absoluto repouso. Mesmo não sendo possível frequentar a escola de maneira regular, dedicou-se à leitura de clássicos. Iniciou sua carreira publicando em periódicos, e trabalhou por muitos anos para o jornal *Il corriere della sera*, escrevendo, sobretudo, relatos de viagem. Para tal ofício, viajou para diversos lugares, entre eles China, Índia, Estados Unidos, Grécia, México e Brasil. Muitos críticos apontam para o caráter pioneiro do existencialismo moraviano, e seu estilo fortemente descritivo, juntamente com o teor ideológico de suas obras, levou-o a ser caracterizado também como neorrealista, ainda que o escritor tenha declarado não se identificar totalmente com tal projeto literário.

O que se narra no conto que escolhemos para leitura, “Il diavolo in campagna”, é uma espécie de histeria coletiva que cai sobre uma pequena cidade depois dela ter sido visitada por um turista estranho, que alguns especulam ter sido o diabo. A histeria consistia em fazer com que todo mundo acordasse, todos os sábados, achando que era domingo. Ficavam até mais tarde na cama, iam à missa e faziam tudo o que era típico do domingo. No dia seguinte, acordavam e

percebiam o equívoco. Isso acontecia toda a semana e com todos que ali se encontravam, moradores e turistas, o que aumentou o turismo na cidade, pois as pessoas acabaram se interessando em ter a experiência insólita.

O que Moravia constrói aqui foge da alçada do que foi o fantástico do século XIX e se aproxima de um absurdo kafkiano, onde o comentário metaempírico perde o foco e torna-se instrumento. Ao final do conto, um caminho de interpretação nos é apresentado quando o narrador comenta a posição de duas instituições em relação ao estranho fenômeno. De um lado, a igreja, que envia teólogos para estudar o fenômeno (entre eles as opiniões se dividem, ou seja, o estudo é inconclusivo), e o governo federal, que faz vista grossa e deixa a publicidade seguir seu curso, pois ela atende a demandas econômicas do local. Podemos ver, neste conto, uma característica levantada por Zangrandi (2011) acerca do fantástico moderno, a saber, a de que o comentário sobre as corrupções institucionais adquire um protagonismo sobre o relato acerca do evento sobrenatural em si.

Assim como Tarchetti, Moravia constrói o seu texto de modo realista. Por exemplo, temos a marcação espacial (a cidade situa-se no Golfo de Nápoles); a abreviação do nome da cidade (M.), que suscita os mesmos efeitos da abreviação do nome do barão no conto de Tarchetti; e a menção de que o evento extraordinário foi noticiado em um jornal de Nápoles.

Porém, ao contrário de Tarchetti, Moravia não se demora na tensão emotiva causada nos personagens pelo evento insólito e foca no modo como ele desestabilizou o status quo institucional e coletivo. Esse aspecto dialoga diretamente com o modo como a fronteira do real é ultrapassada em Moravia: aqui, há o recurso ao absurdo atuando sobre os nexos causais, afrouxando-os. Por exemplo, quando aparece pela primeira vez o fato extraordinário, o sábado que virou domingo, os personagens, a princípio, talvez por inércia moral, o que é plausível dado o conjunto da obra moraviana, quase não reagem:

Os habitantes de M. são gente simples, mas, como dissemos, de tanto ver estrangeiros, já refratários à maravilha [...] Até aqui nada de extraordinário: um erro e ademais facilmente reparável. Mas no sábado o sonho se repetiu e de muito boa vontade os habi-

tantes de M. festejaram o domingo. Naturalmente o dia seguinte foi novamente domingo e foi preciso também festejá-lo. Os habitantes ainda assim não se maravilharam, mas juraram que no próximo sábado manteriam os olhos bem abertos (MORAVIA, 1989, p. 314, tradução nossa).

Moravia opta, a seguir, por mostrar a resignação da população uma vez que o evento insólito se tornou rotina: “Vã ilusão. O sábado chegou e foi domingo uma vez mais. Abreviemos: desde então, M., querendo ou não, teve não mais um, mas dois domingos” (MORAVIA, 1989, p. 314, tradução nossa). Quando o texto prossegue, então, elencando as diversas reações vindas de fora, nomeia apenas instituições, ou, no máximo, indivíduos que representam suas máscaras sociais: as autoridades governamentais, os repórteres, os jornais, o inspetor de polícia, o pároco, o bispo, a igreja e os teólogos envolvem-se em um burburinho de hipóteses desconstruídas acerca do estranho fenômeno.

Diante do exposto, somos levados a afirmar que o efeito limite em Moravia é diluído no coletivo, diferentemente do que acontecia em Tarchetti, que o concentrava no indivíduo. Para além das reflexões sobre o uso intelectual (e não emotivo) do fantástico no século XX, também devemos levar em conta as particularidades do autor, que não produziu obras necessariamente paradigmáticas do fantástico, mas o explorou esporadicamente ao longo de sua produção, sempre mantendo seus alvos críticos característicos. Moravia não foge ao escrutínio das consciências individuais, mas presta-se frequentemente a observar o movimento individual em relação à coletividade. Da sua obra, surgem temas como a alienação, a incomunicabilidade entre os indivíduos, sua falta de lugar no mundo e sua opressão sob os regimes totalitários e as grandes instituições, como o estado e a igreja.

Dado este contexto, compreendemos que, em “Il diavolo in campagna”, a irrupção do elemento sobrenatural, antes de instaurar uma quebra de paradigma, vem apenas iluminar um paradigma de real que já apresentava fissuras no plano do social. Podemos interpretar o conto como uma crítica à sujeição da coletividade face a uma realidade cujo absurdo tornou-se rotina, como pode ser observado nos excertos reproduzidos anteriormente, que enfatizam a assimilação do evento insólito como parte da vida costumeira do local.

Século XXI: Stefano Benni

O conto de Benni “La strega” (a bruxa), publicado em *La grammatica di Dio: Storie di solitudine e allegria* (2007), narra os incômodos de uma bruxa adolescente, Berenice, que vive no século XXI e busca, conforme uma profecia revelada pela sua mãe no leito de morte, encontrar-se com o senhor dos infernos, o diabo, tarefa que configura seu destino único e especial. Benni, enveredando pelos caminhos da metanarratividade pós moderna e lançando mão de uma estética muitas vezes kitsch, retoma os clichês que, ao longo do século XX, o fantástico semeou não apenas na literatura, mas também no imaginário popular e na produção cinematográfica.

A narrativa em questão, o conto “La strega”, representa, a nosso ver, o corolário do processo de afrouxamento dos limites da mimese já iniciado no século XX, muito provavelmente devido ao fato de que um dos temas do próprio texto é o simulacro, como veremos adiante. Tal fato faria com que fosse supérflua a observação do efeito limite, uma vez que agora estamos diante de um texto que se anuncia enquanto ficção. Incluí-lo em um estudo sobre a mobilização de diversos paradigmas de real, um efeito característico do modo fantástico que requer um mínimo de realismo, é útil, porém, para que observemos que o sentimento de ameaça que acompanha as fronteiras do real não foi suprimido, mas diluído e transferido a novos alvos.

Em seu conto, Benni dialoga também com o gênero *fantasy*, que difere do modo fantástico, como o concebemos no contexto deste trabalho, por se tratar mais de um amplo fenômeno editorial, cujo público predominante é o chamado *young adult* e que se ramifica em uma multiplicidade de subcategorias. O *fantasy* é reconhecível pelo recurso a um universo de magia encontrado em fábulas e contos maravilhosos: fadas, duendes, feiticeiros/as, bruxos/as, elfos, sereias, dragões, entre outros. A presença da magia, neste tipo de texto, lembra a temática dos ajudantes mágicos da tradição do conto popular maravilhoso (PROPP, 2001), e o tipo de enredo também retoma o maniqueísmo encontrável nos famosos contos infantis que nascem dessa tradição. No *fantasy*, a luta simbólica entre o bem e o mal é representada na trama por um protagonista que deve derrotar o mal por meio de aventuras e obstáculos que o põem à prova.

Em Benni, o diálogo com o *fantasy* é inegável, uma vez que

podemos ler o conto como a aventura de autodescoberta de uma jovem bruxa que deve encarar aventuras a fim de cumprir um destino que lhe foi traçado, o que a coloca na posição de heroína eleita. Além disso, os lugares-comuns do tema literário da bruxaria estão também presentes: além do gato preto falante, há os poderes sobrenaturais, como a telecinese e a telepatia. No entanto, a retomada desses elementos se dá em um ambiente urbano e contemporâneo, em que os desafios a enfrentar vêm de duas fontes diversas: da dificuldade em se ter uma adolescência normal sendo bruxa; e da impossibilidade de encontrar o diabo uma vez que o mal está diluído em instituições e simulacros no mundo contemporâneo.

Antes de tratarmos dessas duas fontes de desafios da heroína, é importante comentar alguns pontos mais, entre eles o de que há um uso paródico do maniqueísmo em “La strega”, já que o autor retoma humoristicamente os signos que, na tradição, remetem ao demoníaco. Um momento que ilustra de forma clara tal aspecto é quando a protagonista vai a um concerto de rock satânico com a esperança de que o vocalista fosse mesmo o diabo, como ele próprio se apresentava:

O concerto iniciou, no telão passavam imagens de Rasputin e Capitão Gancho. Depois entrou Kobal [o cantor], saltando como uma aranha sobre as longas pernas, e se pôs a rugir. As moças foram ao delírio (...). Sim, havia algo de satânico naquele rapaz. Cantou todas as suas faixas mais famosas, de Sei Sei Sei tu sei a Sabbasamba, a Oleron rap (BENNI, 2007, p. 160, tradução nossa).

Mais adiante, a protagonista entra no camarim para conhecer o cantor: “Quando entrei, Kobal estava sobre o sofá, entre duas moças pálidas seminuas, bebericando um infernal suco de fruta” (BENNI, 2007, p. 160, tradução nossa). Além do fato de que, mais adiante, a jovem heroína descobrirá que tudo se trata de uma jogada de marketing, e verá o jovem despir-se da fantasia e dos acessórios, podemos atribuir também o humor à descrição caricaturizada da cena e à ironia contida na contraposição entre a imponente persona artística do cantor e sua humanidade prosaica.

Este modo de trabalhar a fantasia toca diretamente o tema das fronteiras do real, que interessa ao presente artigo. Logo no início do conto, o autor expõe de modo transparente todos os clichês literários que mobilizará, e os trata justamente como clichês, pois já

assume o conhecimento prévio, por parte do leitor, dos motivos associados ao tema da bruxa, como podemos perceber nas indagações da personagem pouco depois de ter descoberto seus poderes mágicos: “Eu devia preparar filtros mágicos, voar sobre uma vasoura, dançar sob a lua? Minha mãe me tranquilizou. Eu deveria aprender a cozinhar, ir à escola de bicicleta, e tocar violão. Tudo normal” (BENNI, 2007, p. 154, tradução nossa).

Esta fala da personagem mobiliza também as expectativas do leitor, que é convidado, no pacto narrativo, a estabelecer o universo literário da magia como paradigma inicial que depois será transposto e desconstruído. O elemento ameaçador, portanto, situa-se no terreno do não-mágico, do social e interpessoal. Consequentemente, o efeito de limite, ou a ruptura no paradigma do real, que, no fantástico do século XIX, recaía sobre os temas do sobrenatural, aqui é praticamente retirado de tudo o que toca o clichê literário da bruxaria. De fato, o que é apresentado como relativamente confortável à personagem – e ao leitor – é a própria tradição literária e seus signos, e, arriscamos dizer, sua estabilidade frente à imprevisibilidade do mundo contemporâneo. É a vida dita “normal”, com suas mazelas, a ser considerada desconfortável e aterrorizante.

Pensem, pois, na primeira fonte de desafios e aventuras da protagonista: a dificuldade em ser uma bruxa adolescente. Segundo Petruzzi (2019), que analisa as tendências do *fantasy* italiano mais recente, a heroína do *fantasy* é geralmente uma jovem corajosa e audaciosa que percorre um caminho de crescimento no qual a descoberta da vocação mágica coincide com seu percurso de formação. No caso do conto de Benni, vemos a protagonista lidar com conflitos típicos da adolescência, como a ameaça à autoestima, a busca por se conectar com amigos e sentir-se parte de um grupo, o bullying e a competitividade, a pressão escolar, bem como a descoberta dos interesses amorosos. A jovem bruxa muitas vezes recorre à magia para solucionar seus problemas. Um deles, em particular, mostra a conexão entre o conflito adolescente e os recém descobertos poderes mágicos. Uma das professoras de Berenice que, segundo o conto, odiava a aluna e tratava-a injustamente, é repentinamente reconhecida como uma freira inquisidora e antiga algoz das bruxas: “Reconheci-a, seiscentos anos depois. Irmã Serina das Beatas Tesourinhas, braço direito do cardeal Cramerius, terror de todas as irmãs bruxas” (BENNI, 2007, p. 157, tradução nossa).

É relevante observar os nexos temporais aqui relativizados. Ao contrário de Moravia e Tarchetti, Benni não mais se apóia em um realismo estrito. Ainda em relação às marcações temporais, temos descrições vagas como “uma manhã de primavera” (p. 152). O espaço também não é apontado de forma explícita, de modo que a história poderia se passar em qualquer espaço urbano contemporâneo.

Outro momento a destacar, o qual relaciona-se com o contraponto entre magia e percurso de formação da personagem, é o falecimento de sua mãe, que, segundo a personagem, “não caiu da vassoura” (p, 158), mas teve uma morte prosaica. Esta passagem constitui mais um exemplo de como a magia é apresentada como clichê conhecido.

Os aspectos que observamos até agora, juntamente com o tema dos simulacros do diabo que veremos a seguir, apontam para o teor metanarrativo do conto de Benni. Ele revisita a tradição literária do tema da bruxaria e da magia por meio da caricatura dessa mesma tradição, apoiando-se de modo transparente e humorístico em signos gastos desse universo, como podemos ver quando Berenice descobre ser uma bruxa:

Compreendi por quê os gatos se aproximavam de mim, onde quer que estivesse.

Por quê eu parava para contar pedrinhas e grãos de sal.

Por quê o odor de alho me dava mal-estar.

[...] Por quê, como diziam as minhas amigas, um dia eu parecia feia e no outro belíssima. (BENNI, 2007, p. 153, tradução nossa).

Dissemos anteriormente que a segunda fonte dos desafios as serem enfrentados pela personagem a fim de cumprir seu destino (encontrar o diabo) é o fato de que, segundo o conto, o diabo, que representa o mal, está diluído em simulacros e instituições. Observemos um dos diálogos finais do conto, em que a bruxa adolescente, já quase abandonando a busca pelo diabo, interpela um gato de rua:

– Com licença, mas hoje o diabo é o quê?

– O diabo – ele responde – é o medo. Números, estatísticas, imagens. Biscoitinhos de medo, três pacotes ao dia.

– Mas e o velho cabritão?

– Liquidado – disse o gato – Uma pequena queda em Wall Street mete mais medo do que mil diabos. (BENNI, 2007, p. 164, tradução nossa).

Bem antes de tal revelação, o tema do simulacro já havia aparecido na figura do cantor de rock, e a própria Berenice já havia intuído como sua busca seria difícil. Outro lugar onde ela o procura é em uma seita chamada Blackology, em que Benni provavelmente está parodiando famosas seitas onde charlatães admitem seguidores mediante o pagamento de altas somas em dinheiro. Em seguida, a personagem reconhece um antigo inquisidor na figura de um cardeal que participa de um programa de entrevistas na TV.

Ao apresentar mais uma última tentativa de busca, a conclusão do conto oferece uma chave importante de interpretação. Interpelada, certo dia, por um misterioso homem que a seguia desde muito tempo, Berenice sente um terror inexplicável, e a narração cria um suspense para que pensemos se tratar, finalmente, do diabo. Apesar das expectativas, o sujeito se apresenta como um famoso escritor e jornalista especialista em bruxaria, e propõe a Berenice de transformá-la em estrela televisiva. Ela teria que fingir ser uma bruxa, usando maquiagens e perucas, segundo o homem, que naturalmente não sabia dos reais poderes da jovem: “Você não pode permanecer escondida. Eu gostaria de entrevistá-la e levá-la ao estúdio. Poderíamos fingir que você tem poderes, criar um mistério, e explorar a história do passado para criar um novo caso: Berenice, a bruxa dos anos 2000. Que tal?” (BENNI, 2007, p. 164-165, tradução nossa).

Berenice então decide transformá-lo em seu novo gato de estimação, já que ele tinha tanto interesse em sua vida privada, e nos diz, em tom jocoso, que a busca pelo diabo continua: “Não conheci o diabo, mas já conheci um electricista, um bancário louro e um jogador de vôlei” (BENNI, 2007, p. 165, tradução nossa).

Entendemos este encontro final como uma chave de interpretação do conto, à luz do tema do simulacro, pois vemos encenado o conflito entre ser e parecer. Frente à opção de ser transformada em simulacro de si mesma, o que significaria um esforço de autodefinição segundo os procedimentos do jogo midiático, a personagem opta por continuar vivendo como antes, mesmo que isso implique em não ter concluído o seu destino.

Considerações finais

À título de conclusão, podemos depreender, deste breve passeio, que partiu do final do século XIX, com Tarchetti, e chegou em Benni, no século XXI, que a representação narrativa, ao menos nestes três autores, do choque entre realidades empíricas diversas, passa necessariamente pela discussão dos temores e inquietações típicos de suas épocas. A relativa marginalidade de Tarchetti e da *Scapigliatura* reflete não apenas o alinhamento tardio da literatura fantástica italiana à voga europeia das narrativas fantásticas, mas também auxilia no entendimento de características importantes do Romantismo italiano. Como vimos, Tarchetti insere em sua narrativa elementos típicos do fantástico tradicional do século XIX, e aponta, por meio do tema do duplo, para inquietações concernentes à descentralização do indivíduo iluminista. O segundo momento da literatura fantástica italiana, representado aqui neste trabalho por Alberto Moravia, mostra um fantástico menos voltado à projeção de um efeito de horror e mais interessado em fazer refletir sobre os absurdos que são da ordem do paradigma que, no texto, emula o extraliterário social. Lançando mão também da sátira, do absurdo e da alegoria, Moravia traz um retrato ao mesmo tempo divertido e amargo do panorama cultural italiano do primeiro *Novecento*. Por fim, o conto de Benni representa a desembocadura pós-moderna do fantástico italiano, altamente intertextual e metanarrativo, humorístico e agregador de diversas vertentes do insólito, entre elas o *fantasy*. Com seu relato de formação da jovem bruxa, Benni explora os temas da bruxaria de modo autoconsciente, enquanto clichês, indicando que o paradigma mágico – e, por conseguinte, a tradição literária, não é mais residência do ignoto ameaçador, mas uma fonte de conforto e auxílio para o enfrentamento de um mundo caótico, repleto de máscaras e simulacros.

Referências

- BENNI, Stefano. *La grammatica di Dio. Storie di solitudine e allegria*. Milano: Feltrinelli, 2007.
- BOSQUESI, Gisele de Oliveira. *As referências mitológicas e a construção do humorismo em Racconti surrealisti e satirici, de Alberto*

- Moravia*. São José do Rio Preto: 2011. Dissertação (Mestrado em Letras / Área de Teoria da Literatura) IBILCE – Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas – UNESP - Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho.
- BOSQUESI, Gisele de Oliveira. *A crítica social por meio do fantástico em Incidente em Antares, de Érico Veríssimo, e Io e Lui, de Alberto Moravia*. São José do Rio Preto: 2017. Tese (Doutorado em Letras / Área de Teoria da Literatura) IBILCE – Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas – UNESP – Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”.
- CALVINO, Italo. *Contos fantásticos do século XIX: o fantástico visionário e o fantástico cotidiano*. Trad. vários. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- CESERANI, Remo. *O Fantástico*. Trad. de Nilton Cesar Tridapalli. Curitiba: Ed UFPR, 2006.
- DEL BUONO, Oreste. *Moravia*. Milano: Feltrinelli, 1962.
- FREUD, Sigmund. O estranho. In: FREUD, Sigmund. *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. Trad. Jayme Salomão et. al. Rio de Janeiro: Imago, 2006.
- HALL, Stuart. *Identidade cultural na pós-modernidade*. Trad. Tomaz Tadeu da Silva. Rio de Janeiro: DP&A, 1999.
- JACKSON, Rosemary. *Fantasy: The literature of subversion*. London: Taylor & Francis e-Library, 2009.
- MORAVIA, Alberto. *Racconti surrealisti e satirici*. Milano: Bompiani, 1989.
- PETRUZZI, Maria Sofia. Un fantasy tutto in rosa. *Tirature*, Milano, v. 19, p. 53-58, 2019.
- PROPP, Vladimir. *Morfologia do conto maravilhoso*. Ed. CopyMarket, 2001.
- ROAS, David. La Amenaza de lo Fantástico. In: ROAS, David (Org.). *Teorías de lo Fantástico*. Madrid: Arco/Libros S.L., 2001, 7-44.
- ROSENFELD, Anatol. *Texto/contexto I*. São Paulo: Perspectiva, 2015.
- SQUAROTTI, Giorgio Bárberi (org). *Literatura Italiana: linhas, problemas, autores*. São Paulo: EDUSP, 1989.
- TARCHETTI, Iginio Ugo. *Racconti fantastici*. Milano: Treves & C., 1869.
- TODOROV, Tzvetan. *Introdução à Literatura Fantástica*. Trad. Maria Clara Correa Castello. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- ZANGRANDI, Silvia. *Cose dell'altro mondo: Percorsi nella letteratura fantastica italiana nel novecento*. Bologna: Archetipo Libri, 2011.