


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

JÉSSICA SOARES FRADUSCO

O FANTÁSTICO TARCHETTIANO



ARARAQUARA – S.P.
2016

JÉSSICA SOARES FRADUSCO

O FANTÁSTICO TARCHETTIANO

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: Profa. Dra. Claudia Fernanda de Campos Mauro.

Bolsa: Comissão de Aperfeiçoamento de Pessoal do Nível Superior (CAPES).

ARARAQUARA – S.P.
2016

Fradusco, Jéssica Soares
O fantástico tarchettiano / Jéssica Soares
Fradusco - 2016
79 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. Tarchetti, Iginio Ugo. 2. Fantástico italiano. 3.
Scapigliatura. 4. Racconti fantastici. I. Título.

JÉSSICA SOARES FRADUSCO

O FANTÁSTICO TARCHETTIANO

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: Profa. Dra. Claudia Fernanda de Campos Mauro.

Bolsa: Comissão de Aperfeiçoamento de Pessoal do Nível Superior (CAPES).

Data da defesa: 31/05/2016

MEMBROS COMPONENTES DA BANCA EXAMINADORA:

Presidente e Orientador: Profa. Claudia Fernanda de Campos Mauro
UNESP – Araraquara/SP

Membro Titular: Profa. Dra. Silvia Teresa Zangrandi
IULM – Università di Comunicazione e lingue

Membro Titular: Profa. Dr. Ivair Carlos Castelan
UNESP – Araraquara/SP

Local: Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”
Faculdade de Ciências e Letras
UNESP – Câmpus de Araraquara

A todos que se interessam pela
manifestação do fantástico, em especial,
na literatura italiana.

AGRADECIMENTOS

Aos meus familiares, em especial aos meus pais, Francisco e Vera, e meu namorado, Bruno, pelo apoio cotidiano e carinho incomensurável, fundamentais para o desenvolvimento de qualquer atividade.

Aos meus amigos e colegas do meio acadêmico que me auxiliaram não só nas atividades burocráticas como em muito contribuíram por meio dos diversos comentários em eventos da área e em conversas nos intervalos de aulas e atividades científicas.

Aos professores da UNESP/Araraquara pelas disciplinas ministradas no Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários.

À minha orientadora, Profa. Dra. Claudia Fernanda de Campos Mauro que, desde a graduação, me acompanha em minha trajetória acadêmica contribuindo significativamente para minha formação.

À Profa. Dra. Karin Volobuef por sua participação e comentários a minha qualificação que muito me auxiliaram na revisão da presente dissertação.

Ao Prof. Dr. Aparecido Donizete Rossi por sua participação e comentários a minha qualificação bem como por todo conhecimento adquirido durante sua disciplina ministrada no ano de 2014.

Ao Prof. Dr. Alexander Meirelles da Silva pela contribuição durante os debates de projeto realizados no Workshop do Programa de Pós-Graduação no ano de 2014.

Ao Prof. Dr. Ivair Carlos Castelan por aceitar participar de minha banca de defesa do mestrado, dedicando seu tempo e experiência em prol do aperfeiçoamento da presente pesquisa.

À Profa. Dra. Silvia Teresa Zangrandi por aceitar participar de minha banca de defesa do mestrado, realizando a leitura do trabalho em língua portuguesa e dispondo de seu tempo a fim de contribuir com a presente pesquisa mesmo estando na Itália.

À Comissão de Aperfeiçoamento de Pessoal do Nível Superior (CAPES) pela concessão da bolsa de mestrado sem a qual seria impossível desenvolver esta pesquisa.

“Chi crede che l’avvenire esista? Chi crede che esista il passato? Il presente soltanto esiste, ed è quel punto impercettibile che li riunisce: il tempo è una catena che si snoda dall’abisso del futuro, e si raccoglie nella voragine del passato. Ma forse la parte che sparve tornerà a ricomparire?... Chi sa se il tempo trascorso no ritorni colle sue circostanze di luoghi e di avvenimenti? Le leggi che governano le evoluzioni degli astri e dei mondi, perché non governeranno altresì le evoluzioni del tempo? Tutto parte da un solo principio di vita: piccoli mondi in un gran mondo, piccole esistenze in una grande esistenza...oh! sì: il tempo ritorna, o l’eternità non sarebbe che un vaneggiamento dei mortali. E puossi concepire l’idea dell’eternità ove vi ha qualcosa che muore?” (TARCHETTI apud CROCE, p.273-274, 1973)

RESUMO

O objetivo desta pesquisa é analisar os contos “*I fatali*”, “*Un osso di morto*” “*Le leggende del castello nero*”, “*La lettera U*” e “*Uno spirito in un lampono*”, presentes na obra *Racconti fantastici*, de 1869, de Iginio Ugo Tarchetti. Por meio das análises realizadas, serão demonstrados os temas centrais de cada conto, bem como de que modo o fantástico se manifesta nessas narrativas. Além dos temas centrais, serão expostos os procedimentos narrativos utilizados e a postura do narrador diante do objeto narrado, dentre outros elementos, como a atmosfera e a presença ou não de elementos sobrenaturais. Busca-se demonstrar a presença do modo literário fantástico e a forma como este se desenvolveu na Itália frente a sua difusão em países como Alemanha, França e Inglaterra, considerando que em solo italiano o movimento literário vigente era o *Romanticismo*, cujas características não eram compatíveis com aquelas presentes nos contos fantásticos de modo geral. Por fim, pretende-se demonstrar a forma como Iginio Ugo Tarchetti contribuiu para o desenvolvimento da literatura fantástica na Itália. Com o intuito de alcançar o objetivo almejado, o trabalho está estruturado da seguinte forma: primeiramente, é apresentada a Introdução com a estruturação de cada um dos capítulos que serão desenvolvidos neste trabalho. Logo em seguida, será abordado o Contexto histórico-literário, subdividido em três outras partes: Romantismo Italiano *versus* Romantismo Europeu, demonstrando as diferenças existentes entre eles; *Scapigliatura* – exposição das características principais do movimento ao qual Tarchetti está vinculado – e, por fim, um breve resumo a respeito do escritor, cujo enfoque estará nas características de sua produção literária. Em sequência, serão expostas as Teorias do fantástico com a explanação a respeito dos pontos apresentados por Remo Ceserani e Tzvetan Todorov que serviram de suporte para as análises, as quais serão realizadas no quarto capítulo. Ao final, haverá as Considerações finais acerca da pesquisa, ressaltando as particularidades e influências de Tarchetti na elaboração dos contos que compõem o *corpus* deste trabalho.

Palavras-chave: Tarchetti; fantástico; *Racconti fantastici*; *Scapigliatura*.

ABSTRACT

The objective of this research is to analyze the short stories "*I fatali*", "*Un osso di morto*" "*Le leggende del castello nero*", "*La lettera U*" and "*Uno Spirito in un lampone*" present in *Racconti fantastici* work, 1869 of Igino Ugo Tarchetti. Through analyzes, the central themes of each story will be demonstrated, as well as how the fantastic is manifested in these narratives. In addition to the core subjects, will be the narrative procedures used exposed and the narrator's attitude towards the object narrated, among other elements such as the atmosphere and the presence or absence of supernatural elements. The aim is to demonstrate the presence of the fantastic literary mode and how it developed in Italy against their spread in countries like Germany, France and England, whereas in Italian soil the current literary movement was Romanticism, whose features were not compatible with those present in fantastic tales in general. Finally, we intend to demonstrate how Igino Ugo Tarchetti contributed to the development of fantastic literature in Italy. In order to achieve the desired goal, the work is structured as follows: first, presents the introduction to the structure of each chapter that will be developed in this work. Soon after, the historical and literary context, in three other parts will be addressed: Italian Romanticism *versus* European Romanticism, showing the differences between them; *Scapigliatura* - exposure of the main characteristics of the movement to which Tarchetti is linked - and finally, a brief summary about the writer, whose focus is on the characteristics of his literary production. In sequence, the fanciful theories with the explanation about the points presented by Remo Ceserani and Tzvetan Todorov that served as support for the analysis will be displayed, which will be held in the fourth chapter. At the end there will be the final considerations about the research, highlighting the characteristics and influences of Tarchetti in the preparation of the stories that make up the *corpus* of this work.

Keywords: Tarchetti; fantastic; *Racconti fantastici*; *Scapigliatura*.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	11
2 CONTEXTO HISTÓRICO-LITERÁRIO: DA UNIFICAÇÃO À CONTRIBUIÇÃO TARCHETTIANA À LITERATURA.....	14
2.1 Romanticismo Italiano <i>versus</i> Romantismo Europeu	16
2.2 <i>La Scapigliatura Italiana</i> : “descabelada” rebeldia.....	20
2.3 Tarchetti: fantástico tradutor	22
3 CAPÍTULO TEÓRICO	25
3.1 A forma fantástica a partir de Remo Ceserani.....	25
3.2 A dupla rede temática de Todorov: temas do eu <i>versus</i> temas do tu	30
4 ANÁLISE DOS CONTOS	32
4.1 O <i>Lord fatal</i> em “ <i>I fatali</i> ”	32
Espelho, espelho meu... tu existes mesmo e és más forte do que eu?	33
Das linhas que tecem o enredo literário.....	36
Da criatura fatal: um vampiro, um duplo ou um mero normal?	39
Do fantástico presente no conto.....	43
4.2 A duplicidade onírica em “ <i>Le leggende del castello nero</i> ”	43
O eterno retorno: meu duplo está em cada vez que me refaço, mantendo-me o mesmo... mas em um outro corpo.....	44
Como um espelho mágico, o passado reflete o presente e antecipa o futuro	46
Da casa de campo ao castelo medieval: a relação entre os espaços	47
O fantástico como desdobramento do real	49
O tempo na dupla narrativa	50
4.3 O medo representado pela superstição: “ <i>La lettera U</i> ”	53
Meu U me condena.....	55
Em terra de Tarchetti, quem não tem um U é rei... ..	59
4.4 A comicidade além-mundo em “ <i>Un osso di morto</i> ”	60
Do cientificismo sobrenatural.....	62
Da ironia e da comicidade como ingredientes especiais da trama	63
Do fantástico manifestado no conto	67
4.5 Framboesas, cadáver e o duplo em “ <i>Uno spirito in un lampone</i> ”	69
Duplo ou possessão? Eis a questão... ..	70
Das trilhas sinuosas da narrativa	72
Do fantástico cientificamente resolvido (ou resolvível?).....	73
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	75
REFERÊNCIAS	77

1 INTRODUÇÃO

Quando se pensa em literatura fantástica, alguns dos nomes mais comuns que vêm à mente são: E.T.A. Hoffmann, Théophile Gautier, Edgar Allan Poe. Mas e na Itália? Não houve fantástico lá no século XIX? Diz-se: “a Itália é um país muito solar para esses temas, deixe-os para quem tem ambientação para isso!”, “histórias de fantasmas e monstros? Quanta baboseira sem importância! Há assuntos realmente relevantes para serem discutidos!”, “Literatura fantástica não é literatura, trata-se, pois, de um gênero inferior, sendo assim, não pode ser chamado de literatura!”.

Nesta linha de pensamento posiciona-se Giovanni Berchet, poeta do período romântico italiano que já defendia a praticidade e a utilidade da literatura, vendo com maus olhos as literaturas de fantasia, uma vez que não remetiam às questões atuais – práticas - do indivíduo e, principalmente da sociedade como um todo. Tal posicionamento é oriundo da tendência patriótica difundida na Itália entre os séculos XVIII e XIX, cujo tema literário central estava totalmente voltado para o nacionalismo e a formação do país.

Entre os séculos XVIII e XIX, na Itália florescia o *Romanticismo*, no qual estava inserido Alessandro Manzoni, um dos grandes nomes do momento, ainda que para alguns críticos não possa ser considerado como um romântico propriamente dito. Houve também os politicamente engajados, já que o contexto era de mudança – Unificação Italiana – como foi o caso de Ugo Foscolo, representante do *Preromanticismo* (Pré-Romantismo).

Devido ao contexto conturbado da pós-Unificação iniciada em 1861, o período era de heterogeneidade, sendo extremamente difícil definir apenas uma manifestação literária que fosse capaz de representá-lo. Os escritores buscavam, cada qual a seu modo, exprimir o sentimento da população diante de um quadro significativamente novo e até mesmo assustador que lhes incutia grande pessimismo.

Em meio a discursos literário-políticos e romances históricos, um grupo de “descabelados” se rebelou diante dos paradigmas e tentou de outro modo expressar os anseios da população diante desse novo cenário que emergia. Como modo de oposição aos modelos vigentes, este grupo de jovens escritores e jornalistas, dentre eles Igino Ugo Tarchetti, fazia uso de elementos do Romantismo, como, por exemplo, o experimentalismo, a fim de levar ao público uma outra visão acerca do momento vivenciado.

Os *scapigliati* eram jovens escritores pertencentes a um grupo descentralizado que se posicionava de modo conflitante no que diz respeito ao cânone literário vigente na época. Ademais, suas produções literárias eram construídas a partir de uma atmosfera de caráter

obsuro, conectando-se ao inconsciente do indivíduo. O macabro, o suspense, os espectros entre outros elementos recorrentes na literatura fantástica estavam presentes em suas produções. Tais elementos possibilitam a associação do grupo a escritores europeus de orientação fantástica e gótica, modalidades repelidas na Itália do século XIX.

Em termos gerais, o objetivo deste trabalho é o de demonstrar que, embora na Itália dos séculos XVIII e XIX a literatura fantástica tenha sido relegada à margem da produção literária, ela existiu sim e, a seu modo, assim como os autores politicamente engajados e os historicistas, buscou problematizar o momento no qual estava inserida, deixando transparecer os anseios de uma população que se via diante de uma nova Itália que emergia como nação.

Por meio da análise dos contos, “*I fatali*”, “*Le leggende del castello nero*”, “*Un osso di morto*”, “*La lettera U*” e “*Uno spirito in un lampono*” presentes na obra *Racconti fantastici*, de 1869, buscar-se-á demonstrar como se deu a produção fantástica nesses contos de Igino Ugo Tarchetti, ou, em outras palavras, de que forma o autor construiu seus contos valendo-se da influência de outros escritores fantásticos aqui já citados.

Para a elaboração de cada uma dessas análises, ao início de cada conto será feito um resumo da narrativa, seguido da temática central explorada e, por fim, serão expostos os procedimentos narrativos bem como os elementos que conferem ao conto o caráter fantástico e servem de suporte à análise.

Na segunda seção, será desenvolvido o contexto histórico-literário que, por sua vez, será de grande importância para que se compreendam alguns dos elementos que estarão presentes nos contos tarchettianos selecionados. Além do panorama histórico, tal seção será subdividida em mais três tópicos, sendo eles: o *Romanticismo* italiano, com seus principais representantes e características; a *Scapigliatura*, movimento vanguardista do qual Tarchetti fazia parte e, por fim, uma subseção tratando do próprio autor italiano, buscando não só apresentá-lo aos leitores – uma vez que ainda é um autor não muito conhecido – mas também, demonstrar de que forma o escritor se relacionava tanto com o *Romanticismo* quanto com a *Scapigliatura*.

Na terceira seção deste trabalho, serão apresentados os autores teóricos do fantástico que servirão como o embasamento para o trabalho. No que diz respeito à estrutura dos contos, será utilizada a teoria de Remo Ceserani (2006), que fundamentará sua forma de construção e, de certa forma, os sistemas temáticos. No que tange aos temas, será utilizado ainda, Tzvetan Todorov (2012) e os temas que o teórico aponta como os mais recorrentes na literatura fantástica, divididos em “temas do eu” e “temas tu”.

Na quarta seção será realizada a análise minuciosa de cada dos contos que compõem a obra tarchettiana supracitada, apresentando-se não apenas os elementos que lhe são próprios, como também, as influências literárias que se mostram presentes na produção do autor.

Por fim, na última parte deste trabalho, encontrar-se-ão as considerações finais, nas quais constará um balanço acerca da pesquisa realizada, visando demonstrar a importância e a contribuição de Tarchetti para a literatura italiana.

2 CONTEXTO HISTÓRICO-LITERÁRIO: DA UNIFICAÇÃO À CONTRIBUIÇÃO TARCHETTIANA À LITERATURA

O momento ao qual Igino Ugo Tarchetti está vinculado, ou seja, segunda metade do século XIX, é um momento de bastante conturbação social no cenário italiano, uma vez que sua produção, datada de 1869, dá-se em meio às reviravoltas da Unificação Italiana. De acordo com os mais diversos historiadores, a Unificação, levando-se em consideração a união da maioria dos reinos que compunham a Itália, ocorre em 1861, mas caso se atente para seu desdobramento, será possível notar que este se estende até o ano de 1870, quando Roma finalmente foi anexada ao reino da Itália.

O processo de unificação da Itália foi de caráter significativamente complexo, tendo como início do surgimento de seu ideal os anos de 1820-21 e o primeiro passo positivo, mas não completo, apenas no ano de 1861. Sua consolidação se dá somente quase dez anos depois, em 1870. Os fatores que dificultaram esse passo rumo à independência foram a falta de união quanto aos ideais que norteariam o processo de unificação, bem como a falta de organização dos meios para alcançar tais ideais. Isso porque, grupos distintos com ideais conseqüentemente diferentes não conseguiam adequar seus objetivos para que juntos obtivessem êxito em sua empreitada.

Até o ano de 1815, a Itália era dividida em oito Estados distintos e estava sob o domínio francês o que, conseqüentemente, fazia com que o idioma falado não fosse o italiano *standart* conhecido nos dias atuais. Após 1815, a futura jovem nação passou a ser dominada pela Áustria, da qual procurou se livrar e na qual esbarrou durante todo o processo de unificação.

Dentre os diferentes ideais da burguesia e do povo estavam: a necessidade de libertar-se do domínio austríaco, a aproximação do povo da política, o desenvolvimento, a limitação dos poderes dos monarcas absolutistas, entre outros. Entretanto, dentre esses ideais, o que realmente motivou alguns italianos a agirem em prol da unificação fazendo com que surgisse interesse pelo tema, foi a necessidade de desenvolvimento ou, em outras palavras, a questão econômica.

Diante desse cenário, assim como aponta John Gooch (1991), os homens de negócios juntamente com os escritores, expressaram muito bem, cada um a seu modo, o que seria a identidade nacional buscada por alguns grupos pró-unificação. Até este ponto, a unificação simbolizava, portanto, a independência e o desenvolvimento econômico, no entanto, em uma camada mais profunda estava a questão de criação de uma nação. Como atingir tal escopo?

Como se “fabrica” uma nação? O primeiro requisito é que haja uma identificação do povo como um conjunto pertencente àquele país e que, ressalvadas suas características particulares, possuam um denominador comum. É importante, quase essencial, que esse denominador comum seja representado por uma língua unificada.

Um dos pontos que mais favorece a Itália neste quesito é o fato de que, se comparada a outros países, sua língua tornou-se quase unificada, diga-se quase, pois ainda hoje há dialetos nas diferentes regiões, mas que, na verdade, não impedem a comunicação e/ou compreensão entre nativos de diferentes pontos do país. Esta possível equiparação pode ser identificada, assim como aponta Hobsbawn (2015) apoiando-se no argumento de que atualmente, os italianos das mais diversas regiões não apresentam tanta dificuldade para compreender as obras de Dante Alighieri em oposição, por exemplo, aos anglofalantes frente às obras de Shakespeare.

Além disso, para que se crie uma nação, há o resgate das características típicas do país que devem ser retomadas por seus nativos com o intuito de que se construa um arsenal cultural que lhe seja próprio, o que é alcançado por meio do resgate dos aspectos folclóricos e/ou populares, o que, por sinal, estará presente em algumas das manifestações literárias do período contemporâneo a Tarchetti.

Em busca da formação de uma nacionalidade italiana, assim como foi mencionado em parágrafos anteriores, os que melhor souberam expressar este espírito foram os escritores que, ora por meio de uma literatura engajada, ora a partir de influências literárias estrangeiras, trataram de expressar os anseios da população diante de um novo cenário que se formava por meio de suas obras, assim como já foi exposto na Introdução do presente trabalho.

Como o palco geral exprimia conturbação, diversas foram as manifestações literárias que surgiram, desde autores que se voltaram diretamente para os aspectos tipicamente populares e folclóricos, até aqueles que apresentavam explicitamente uma orientação fortemente política em seus escritos. Diante disso, não é possível dizer que houvesse apenas uma corrente ou movimento literário que pudesse representar o período pós-Unificação, mas várias, havendo, entretanto, destaque para o Romantismo desenvolvido por um dos ícones do momento, Alessandro Manzoni e, de outro lado, em um momento anterior, como um dos expoentes do Pré-romantismo, Ugo Foscolo.

E em meio a estes grandes expoentes literários do período conhecido como *Ottocento*, situa-se Iginio Ugo Tarchetti, que, juntamente com outros escritores como Camillo Boito e Arrigo Boito filiavam-se a uma espécie de movimento literário denominado *Scapigliatura*.

A Lombardia foi, segundo Gooch, a primeira região a aderir ao movimento pró-Unificação, enxergando nesse processo a possibilidade de aumentar o desenvolvimento e, conseqüentemente, melhorar a economia. Partindo-se dos dados fornecidos pelo estudo de Gooch, a Lombardia era a única região italiana que, na época do processo de unificação, possuía algum tipo de tecnologia existente na época, como, por exemplo, algumas poucas, porém existentes, estradas de ferro.

Além disso, produtos que não podiam ser produzidos em outras regiões devido ao clima, na Lombardia prosperavam, como é o caso do algodão, produto responsável pelo desenvolvimento econômico lombardo e mola propulsora para a adesão dos comerciantes à causa unificadora. Porém, não somente o que tange ao comércio e à tecnologia diferenciava a Lombardia das demais partes italianas, o gosto pela inovação e pela comunicação com outros países se estendia também ao campo da literatura.

Tanto no ramo comercial quanto no literário, a via responsável por informar aos lombardos a respeito do que acontecia nos outros países e também sobre as novas tendências literárias aos escritores da época era a mesma: as revistas. A necessidade de informar-se mostrava-se cada vez maior. Iniciava-se, pois, a corrida para equiparar-se às outras nações.

Em busca da modernização, também na literatura buscou-se a inovação com o intuito de afastar-se dos paradigmas literários vigentes provenientes do Romantismo que por sua vez, não eram capazes de representar o povo italiano. Nesse movimento de mudança, surgiu na Itália a *Scapigliatura*, cujo caráter vanguardista caminhava na contramão da historicidade e do saudosismo românticos.

2.1 Romantismo Italiano *versus* Romantismo Europeu

Antes de se tratar do Romantismo Italiano, faz-se importante expor, ainda que de modo breve, no que consistia o romantismo difundido na Europa, para que, em seguida, exponha-se de que modo o Romantismo desenvolvido na Itália diferiu do europeu.

Primeiramente, no que tange ao Romantismo, deve-se dizer que se opunha fortemente à cultura greco-romana, aos modelos universais apresentados pela Antiguidade pelo fato de que não eram capazes de discutir ou mesmo representar as particularidades de cada povo e sua respectiva sociedade. Tal ideia vem ao encontro da mobilidade proposta pela era moderna no seio da qual surge o Romantismo. Se se defende a mobilidade, a mudança, a evolução, não é possível acompanhar as mudanças ocorridas nas mais diversas sociedades por meio de um modelo imutável antigo.

Pode-se dizer, até mesmo, que insistir em enquadrar a sociedade moderna nos padrões de representação próprios da Antiguidade produziria algo de falso, artificial, distante da realidade. Nota-se, assim, que há uma necessidade de aproximar-se da vida real, do povo, enfim, de tudo que ressalte a particularidade das nações, o que há de mais originário, primitivo; o que resultará nos estudos de elementos populares e folclóricos, na aproximação e no destaque que será dado à linguagem popular em detrimento do rebuscamento clássico, o que nos leva ao segundo ponto.

A busca pelos elementos mais originais de cada povo e a ligação com a natureza representarão o gosto pela liberdade das paixões e dos sentimentos, reprimidos pelo significativo movimento de racionalização experimentado devido às influências iluministas. A oposição ao imenso racionalismo vivenciado durante o século XVIII é mais uma das principais características do Romantismo, movimento que prezarà pela evasão das emoções, assim como demonstrado em sua primeira fase conhecida por *Sturm und Drang* (tempestade e ímpeto).

A atitude assumida pelo poeta romântico também recebe atenção. O poeta é um homem isolado, solitário, incapaz de conseguir encontrar um lugar na nova sociedade. Acreditavam que as mudanças acabariam por trazer-lhes de volta anos felizes como em um tempo passado, mas, ao se depararem com a violência, as atrocidades do cotidiano e a impassibilidade dos demais, tornam-se extremamente angustiados, o que os leva à solidão e à melancolia.

“Os espíritos delicados, superiores, generosos e poéticos se sentiam estranhos nessa vida moderna; refugiavam-se na melancolia, no lirismo, no orgulho solitário; às vezes, numa ironia trágica e paradoxal; amiúde, na reação política e religiosa.” (AUERBACH, 2015, p. 349)

Com o Romantismo, segundo Auerbach (2015), surge uma nova concepção histórica. O racionalismo antecedente, por meio da utilização da ciência, anulou a concepção histórica, explicando todas as coisas através da exatidão científica. O Romantismo, por sua vez, procurou reavivar esta concepção histórica, demonstrando a importância da evolução da história, de sua mobilidade e, em consequência, a impossibilidade de realizar julgamentos de valor a partir de preceitos fixados ou mesmo anti-históricos, baseados em paradigmas clássicos.

Dessa forma, este movimento literário, ao opor-se aos modelos clássicos, opôs-se à rigidez que não considera a evolução, à movimentação da sociedade e tudo que a compõe.

Ademais, como reflexo dessa oposição e assim como já exposto, há a necessidade de aproximar-se da vida real, das mudanças, dos anseios e dos sofrimentos da sociedade, por isso, a busca pela utilização de elementos que propiciem a aproximação do povo e, conseqüentemente, de sua realidade.

No que tange ao *Romanticismo Italiano*, este se encontra no período literário denominado *Ottocento*, momento preenchido por inúmeras manifestações literárias, sendo a principal delas o Romantismo.

O *Ottocento* é o período que abrange o processo de Unificação, desde o surgimento de seus ideais até sua instauração de fato. Acompanha o processo do povo desde suas tentativas frustradas rumo à Unificação até o surgimento da necessidade de construir sua própria identidade como nação. Desse modo, alguns escritores como Emma Perodi, por exemplo, revisitaram o folclore, os elementos da cultura popular entre outros aspectos próprios de cada região da Itália. Outros partiram para a construção de obras engajadas, como é o caso de Giacomo Leopardi, o qual, situado no início do século XVIII ainda traz consigo muitas características próprias do Classicismo, tendo como elo com o Romantismo os temas melancólicos, obscuros, herdados de Ugo Foscolo, escritor do período pré-romântico.

O período oitocentista é um período extremamente heterogêneo, conforme aponta Squarotti (1970) uma vez que, cada escritor, a seu modo, buscava compreender o momento vivido e, através da literatura, expressá-lo de modo a criar uma identificação com o público. Para alguns, a produção literária era uma maneira de evadir-se da realidade tão perturbadora e pouco otimista. Para outros, servia como uma via pela qual se denunciavam os problemas da sociedade.

Em meio a tanta heterogeneidade, o movimento literário sobressalente era, como já mencionado, o Romantismo, cujo grande representante foi Alessandro Manzoni. O Romantismo italiano, diferentemente daquele desenvolvido nos outros países europeus (Inglaterra, França e Alemanha), não se baseava em elementos obscuros ou góticos, mas tinha como principais eixos norteadores a historicidade, a exaltação dos valores positivos do homem e a moralidade.

Segundo Attilio Momigliano (1948), o Romantismo italiano, ao contrário do europeu, não se baseava em elementos ligados ao obscurantismo, mas retomava a religiosidade típica do cristianismo, bem como seus valores morais. Tais características estarão presentes em Manzoni. De acordo com Momigliano, o Romantismo italiano se divide em três fases, sendo a primeira de cunho significativamente nacionalista, representando a tristeza da nação diante

das tentativas frustradas de unificação. Desta primeira fase, faz parte Alessandro Manzoni. Tanto na lírica quanto na prosa há a exaltação da nacionalidade.

A segunda fase, ainda marcada pelo nacionalismo, conecta-se ao elemento humanitário integrante do Romantismo europeu. Mantém-se, portanto, a preocupação com o processo de unificação. Os escritores vinculados a esse segundo momento, portanto, ainda que mantivessem o interesse pelo nacionalismo e, assim, este tema estivesse recorrentemente presente nas produções do momento, passou-se, também, a tratar da temática humanitária, da figura do homem e, assim, surgiu o enfoque no individualismo.

A terceira fase, por fim, o autor a define pelo surgimento da *Scapigliatura*, movimento que aqui será abordado mais pormenorizadamente, mas, em linhas gerais, pode-se dizer que é fortemente influenciado pelos Romantismos alemão, francês e inglês no que diz respeito ao obscurantismo e ao elemento lúgubre. Tal movimento ressaltará significativamente o individualismo exagerado, a postura antissocial, os temas pessimistas, a imprecisão das formas, as intemperanças, a anarquia moral, dentre outras características.

Quanto ao fato de enquadrar-se a *Scapigliatura* como uma terceira fase do *Romanticismo*, parece-nos um tanto equivocada a classificação, uma vez que, assim como será apresentado no subcapítulo seguinte, a *Scapigliatura* foi um movimento desenvolvido à margem da literatura vigente na época. Além disso, suas características divergem em muito daquelas do Romantismo Italiano, começando pelas ideias centrais.

Enquanto no Romantismo Italiano o enfoque se encontrava na nacionalidade, na importância de tratar de temas de natureza material, próprias da atualidade, sem qualquer relação com a espiritualidade ou outro tema coligado; a *Scapigliatura* se ocupava exatamente desses temas. Ademais, assim como aponta Giovanna Rosa (2002), este movimento ocupou-se em opor-se ao Romantismo Italiano, o que fortalece ainda mais a incorreta definição como uma terceira fase do Romantismo italiano.

Sendo assim, o que se pode dizer acerca do Romantismo italiano, portanto, é que se fundamentava fortemente na materialidade dos problemas enfrentados pela sociedade daquele determinado momento, a saber, os resquícios da Unificação. A partir disso, ainda que na segunda fase do romantismo italiano ocorra algum movimento de atenção para a interioridade do indivíduo, não desaparece a necessidade de se problematizar o contexto no qual ele está inserido, estando na centralidade dos problemas, a questão do patriotismo e da nacionalidade italiana.

O autor estudado neste trabalho, ainda que se utilize de alguns elementos próprios do Romantismo, como, por exemplo, o experimentalismo, não deixa de se opor ao movimento,

vinculando-se ao que se conhece por *Scapigliatura* e que será pormenorizado na subseção a seguir.

2.2 *La Scapigliatura Italiana*: “descabelada” rebeldia

Tal termo já foi mencionado mais de uma vez no presente trabalho e já em algumas dessas vezes, pôde-se obter algumas informações acerca do assunto, principalmente no que diz respeito a um *status* de oposição aos sistemas literários vigentes. Mas a dúvida que persiste é: o que foi, de fato, a *Scapigliatura*?

Giovanna Rosa, uma das estudiosas do tema, em seu trabalho *La narrativa degli scapigliati*, não só define a *Scapigliatura*, como demonstra qual foi sua importância para o cenário literário italiano e quais os autores que a ela estavam vinculados.

A *Scapigliatura* foi um movimento desenvolvido em Milão, tendo ocorrido de modo não uniformizado, com escritores adeptos em regiões esparsas, o que, algumas vezes, acaba por conferir-lhe não um título de movimento, mas de manifesto. Sua razão de ser estava baseada essencialmente na oposição e na rebeldia de seus representantes, fazendo com que o manifesto não se limitasse à esfera literária, mas que alcançasse, sobretudo, a sociedade burguesa.

O motivo pelo qual o movimento floresceu nessa região específica italiana se fundamenta em seu desenvolvimento, concentrando em si as novidades oriundas de outros locais. Milão foi considerada a cidade ideal para a *Scapigliatura*, sendo definida como “a Paris dos italianos”.

Todavia, deve-se observar que não só pelo desenvolvimento a cidade foi considerada promissora para o manifesto vanguardista. A oposição urbana por ela fornecida propiciava aos escritores elementos para comparações e os permitia enxergar o mundo através de uma ótica diversa daquela ao qual estavam habituados. Em Milão era possível visualizar os efeitos do urbanismo, da civilização e do mundo moderno de fato. É neste local que os *scapigliati* encontrariam subsídio para opor-se a uma das características principais do mundo moderno: o capitalismo.

Era, pois, a cidade onde a industrialização chegou primeiramente na Itália, fazendo com que ela mesma se mostrasse como uma espécie de oposição em relação às demais e, conseqüentemente, se tornasse uma cidade também vanguardista, deixando de lado as práticas comuns aos outros locais. Sua configuração moderna propiciou a muitos escritores, em

especial, aos “descabelados” a possibilidade de profissionalizar sua atividade literária e fazer dela sua forma de sustento. Surgiam as editoras independentes!

Retomando o caráter vanguardista da *Scapigliatura*, é possível afirmar que este se fundamentava principalmente na oposição em relação ao movimento literário vigente, o Romantismo, e, rumando no caminho inverso, os escritores vanguardistas exploravam temáticas não tão bem vistas devido ao seu caráter mais interiorizado. Neste ponto, deve-se observar que, assim como foi exposto na subseção anterior, o Romantismo italiano tinha como enfoque um caráter coletivizado, visando à discussão de questões próprias da sociedade diante de uma Itália modificada. Já no caso das obras ancoradas na *Scapigliatura*, o enfoque estava no indivíduo e em suas questões internas, tendo, assim, grande importância o universo interior do homem, o que dará margem, por exemplo, à exploração do duplo.

Por outro lado, não se pode ignorar que, mesmo que os temas abordados pelos *scapigliati* se mostrassem inicialmente opostos àqueles dos românticos, isso não quer dizer que os primeiros não apresentassem nenhum interesse pelos problemas enfrentados pela sociedade na qual estavam inseridos. Muito pelo contrário! Tal afirmação será demonstrada mais adiante.

A *Scapigliatura* foi essencialmente influenciada pelos Romantismos Alemão, Francês e Inglês, desenvolvendo temas relacionados à modalidade fantástica, tais quais, o duplo, já elencado em um momento anterior; o além-mundo; criaturas monstruosas, em especial, a figura do vampiro; a temática recorrente da doença, que caracterizará o movimento como um precursor do Naturalismo; dentre outros. Exploravam-se nas narrativas dos *scapigliati* os elementos de cunho obscuro, o que acabava por estabelecer um elo também com a tradição gótica, fundada, dentre outras características, nos elementos de caráter tenebroso e nas ambientações mórbidas e medievais.

Por haver ênfase no mundo interior do indivíduo, a melancolia mostrava-se recorrente nessas narrativas. Tal sentimento, ao contrário do teor individualista que aparentava, não se limita a ele, sendo um reflexo da situação em que as pessoas se encontravam diante das mudanças ocorridas na sociedade. Essas mudanças são oriundas tanto do movimento de modernização como, em especial, no caso da Itália, da mudança sofrida na própria configuração do então país, diante da qual grande parte da população sentiu-se perdida ao deparar-se com a necessidade de adequação a um quadro que, aparentemente, só favorecia a classe burguesa.

De modo geral, portanto, assim como foi apresentado nesta subseção, no que tange à *Scapigliatura*, a característica que se apresenta de maneira mais evidente é, sem dúvida, a

natureza de oposição, a rebeldia, a necessidade de contrapor-se. O caráter opositivo do movimento já se evidencia por meio do próprio nome que, embora não apresente uma tradução correspondente no português significaria algo como “Descabeladura”, ou, em outras palavras, o movimento dos descabelados. Seguindo nessa linha de raciocínio, o que os descabelados costumam representar para a sociedade? Representam os loucos, os insanos, aqueles que se diferenciam dos demais; podendo-se defini-los até mesmo como anormais, uma vez que, ao oporem-se às outras pessoas - ditas normais - , abdicam da normalidade que lhes seria inerente.

Assim sendo, pode-se depreender apenas pela nomenclatura, o caráter marginal atribuído ao movimento literário. Seus adeptos são, de modo geral, escritores jovens, sendo os principais, Cletto Arrighi, Arrigo Boito, Carlo Dossi, Iginò Ugo Tarchetti, Emilio Praga, dentre outros; influenciados por autores estrangeiros, autores que se opõem às preferências vigentes na Itália daquele momento, século XIX.

Em suma, a contribuição que pode ser atribuída à *Scapigliatura* ao cenário literário se concentra na novidade dos temas que, mesmo possuindo um cunho acentuadamente interiorizado, não deixam de refletir acerca de elementos constitutivos da sociedade, havendo destaque para a relação do indivíduo com os demais e com o próprio ambiente no qual se situa. Ademais, pode-se apontar um pioneirismo em solo italiano quanto à abordagem dos temas fantásticos que, naquela época, ganhavam o imaginário europeu.

2.3 Tarchetti: fantástico tradutor

Iginò Ugo Tarchetti nasceu em 1839, em San Salvatore Monferrato, próximo à Alessandria; além de escritor de contos fantásticos e de alguns romances, também era ex-militar, tradutor e jornalista. Analisando-se o conteúdo de suas obras, pode-se afirmar que cada uma de suas ocupações, a sua maneira, acabou por influenciar sua produção literária, seja na escolha da temática, seja na forma de veiculá-la, o que se observa a partir da publicação da grande maioria de suas obras por meio das revistas nas quais trabalhava.

Além disso, a própria influência fantástica que o autor procurou desenvolver em suas produções é fruto de seu trabalho como tradutor, por meio do qual podia ter contato com as tendências europeias e, lançando mão de uma conduta inerente a esta sua profissão, operou sobre os textos que deveria traduzir e, valendo-se de seus temas, estruturas e elementos de sua vida (literária) a seu imaginário fantástico.

Um dos principais autores cujas obras Tarchetti traduziu foi o inglês Charles Dickens, do qual, segundo Manuela Mura (2008), Tarchetti herdou o caráter melancólico e um pouco decadentista.

Dentre as obras do autor, *Paolina. Mistero del coperto del Figini* (1867), *Una nobile follia* (1866), *Storia di una gamba* (1869), *Amore nell'arte* (1869), *L'innamorato della montagna. Impressioni di un viaggio* (1869), *Fosca* (1869), *Racconti fantastici* (1869), *Racconti umoristici* (1869) e *Disjecta* - conjunto de poemas organizados por Domenico Milelli (1879) - , a que mais ganhou destaque, tendo sido acabada por seu amigo Salvatore Farina, já que o escritor havia falecido, foi o romance *Fosca*, assim como os *Racconti fantastici*, publicados em 1869. *Fosca* retrata a história de amor nada feliz, realmente vivenciada por Tarchetti, uma vez que a mulher pela qual o protagonista se apaixona é uma pessoa enferma, já em estado terminal.

O elemento que ganha destaque neste romance é exatamente a temática da doença que, assim como foi apontado na subseção anterior, foi um dos mais explorados pelos escritores vinculados à *Scapigliatura*. O protagonista se apaixona pela moça por conta de sua enfermidade; ao caracterizá-la, não faz menção à beleza, ou à delicadeza, traços comuns ao se remeter à mulher amada típica do Romantismo, por exemplo; mas o enfoque está em seu estado quase cadavérico, suas feridas, entre outros aspectos que lhe deixam transparecer o estágio já avançado da doença. A partir deste enfoque é possível também observar a tendência à utilização de elementos próximos do gótico e, segundo alguns críticos como Attilio Momigliano, é o que o aproxima do Naturalismo.

Em relação às demais obras citadas, Tarchetti oscila entre o tratamento de temas vinculados à arte, como um modo de veicular suas ideias contrapostas ao Romantismo vigente, e as narrativas que dizem respeito a sua vida como militar.

Quanto às tendências fantástica e gótica, o autor as explora mais claramente, além do romance *Fosca*, nos *Racconti fantastici*, obra na qual desenvolve vários elementos vinculados a ambas, ficando mais evidente a influência fantástica na estruturação dos contos, e a gótica, na escolha dos temas que, na maioria das vezes, acabam por coincidir com aqueles abordados pela literatura fantástica.

Através de seu trabalho como tradutor e sua participação em algumas revistas independentes que surgiam em Milão no século XIX, Tarchetti, utilizando-se das tendências fantásticas europeias, partia destas e as misturava com elementos pertencentes ao contexto italiano, desenvolvendo, assim, uma forma de paródia. Tal característica se mostra muito evidente em seu conto *Un osso di morto*, de 1869, no qual toda a estrutura da narrativa foi

claramente influenciada pelo conto “O pé de múmia”, de Théophile Gautier (1840), escritor que muito o inspirou em seus escritos fantásticos.

Outro ponto importante que deve ser observado nas obras tarchettianas é a presença de um dos poucos elementos que o vinculam ao cânone de sua época, no caso, a reafirmação do idioma oficial já apresentado por Alessandro Manzoni. Nesse aspecto, não se pode esquecer que, quanto à proximidade com os cânones, Tarchetti mais se aproxima de Giacomo Leopardi devido ao gosto por experimentalismos. Dessa forma, ao mesmo tempo em que o *scapigliato* opta por reafirmar a língua oficial também difundida pelo cânone, nesse mesmo quesito, dele se afasta ao demonstrar seu gosto pelos ditos experimentalismos.

Segundo Benedetto Croce (1973), Tarchetti demonstrava interesse pela temática da doença devido a sua própria vida de enfermo, podendo se estabelecer a mesma conexão ao que tange à abordagem do amor idealizado: este, em suas narrativas, era nada menos do que reflexo dos amores não correspondidos na vida do escritor, ou mesmo daqueles que nem chegou a viver por conta da morte prematura.

Ressalta ainda o gosto do italiano pela reflexão, sempre trazendo-a ao início de suas narrativas. Tal aspecto se verifica muito intensamente nos contos que constituem o *corpus* deste trabalho, nos quais Tarchetti sempre traz à baila um tema de interesse coletivo a ser discutido antes de começar a narração propriamente dita.

O gosto pela temática da doença, bem como o distanciamento mantido pelo escritor em seus contos ao falar a respeito da sobrenaturalidade, aproximam-no do movimento naturalista, fazendo com que olhe para seus contos não apenas como histórias, mas como casos clínicos a serem analisados.

Em suma, pode-se fazer uso até mesmo de uma metáfora para expor a relação que Igino Tarchetti mantinha com o cânone: Tarchetti via a literatura canônica de sua época do mesmo modo como enxergava os textos que traduzia, aproveitava-lhe os elementos interessantes mas, essencialmente, usava-os apenas como pontos de partida, como obstáculos a serem superados em prol de algo melhorado e genuíno.

3 CAPÍTULO TEÓRICO

3.1 A forma fantástica a partir de Remo Ceserani

Para cumprir com o objetivo da pesquisa em questão, far-se-á o uso da teoria de Ceserani no que diz respeito a sua compreensão do fantástico como um modo literário e em relação aos procedimentos formais utilizados para a construção do conto fantástico. Os sistemas temáticos apontados pelo autor também serão levados em consideração, mas, para uma compreensão mais abrangente dos temas, utilizar-se-á aqueles elencados por Todorov em sua obra intitulada “Introdução à literatura fantástica” (2012).

Neste trabalho, optou-se pelo uso desses dois teóricos com base na justificativa de que são os que melhor se adaptam ao objetivo proposto no que tange à análise dos contos, uma vez que, para tal feito, o enfoque estará na forma como o autor italiano constrói sua narrativa, ou seja, o modo como está estruturada – daí a escolha de Remo Ceserani – e quais os temas estão presentes nelas e, dentre eles, quais se sobressaem – motivo por que se escolheu tanto as redes temáticas de Todorov, quanto os sistemas temáticos apresentados por Ceserani.

Remo Ceserani, em sua obra “O fantástico” (2006), traz a definição do fantástico não como um gênero, assim como o considera Todorov, por exemplo, mas como um modo literário que, por sua vez, pode estar presente nos mais diversos gêneros. No que diz respeito à caracterização do fantástico, o teórico italiano se posiciona da seguinte forma:

“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)

Dessa forma, a modalidade fantástica representava o contexto histórico e social em que se via situada, bem como os anseios das pessoas naquele momento.

Ceserani elenca dez procedimentos narrativos e retóricos utilizados pelo modo fantástico nos mais diversos gêneros.

- 1) **Posição de relevo dos procedimentos narrativos no próprio corpo da narração**, ou seja, a narrativa fantástica, ao mesmo tempo em que usa e busca demonstrar todos os artifícios de que dispõe para captar a atenção do leitor e,

consequentemente, conseguir fazer com que ele se identifique com o enredo – trazendo-o para o âmbito da vida real -, preocupa-se em demonstrar a esse mesmo leitor que a história que lhe é apresentada é apenas uma história, fruto da imaginação.

- 2) **A narração em primeira pessoa.** Muito frequente no fantástico, podendo apresentar em seu desenvolvimento a troca de cartas ou discussões, as quais são exemplos de um narrador em primeira pessoa que possui destinatários explícitos. Neste caso, a presença de tais destinatários servirá para autenticar tudo o que é narrado e possibilitará sua identificação com o leitor implícito.
- 3) **Um forte interesse pela capacidade projetiva e criativa da linguagem.** Trata-se da utilização das palavras a partir de seu caráter neutro com o intuito de criar uma nova realidade. Ou seja, pode-se afirmar que esse procedimento mantém relação direta com a experiência de limites, tão típica no fantástico, na qual uma experiência é levada ao extremo a ponto de transgredir fronteiras.
- 4) **Envolvimento do leitor: surpresa, terror, humor.** Uma das características principais do fantástico é forma significativa de envolvimento do leitor. Cria-se todo um contexto que permita a identificação; por exemplo, um ambiente familiar, uma situação corriqueira, para, posteriormente, incluir neste mesmo contexto um elemento que provoque surpresa no leitor implícito. A partir da elaboração de um ambiente conhecido pelo leitor, este se identificará com o que é narrado e, portanto, as sensações que advierem das surpresas seguintes terão um efeito mais forte. Dentre essas sensações, a mais explorada é a de medo, no entanto, o humor também pode se fazer presente, como acontece, por exemplo, em alguns contos de Théophile Gautier.
- 5) **Passagem de limite e de fronteira.** Este procedimento diz respeito ao momento em que o protagonista se vê em duas dimensões simultaneamente, passando da dimensão cotidiana àquela do sonho, da loucura ou do pesadelo. É o momento em que, dentro do universo cotidiano, surge um elemento novo, um novo código que desestabiliza o protagonista. Trata-se de um contexto de confronto entre um código

vigente, ou seja, aquela que coordena a vida cotidiana, e um novo código diverso do primeiro que, por sua vez, produz a desestabilização.

- 6) **O objeto mediador.** É o elemento que, ao surgir no texto, prova a viagem, a transgressão de limites feita pelo protagonista. É um objeto trazido de uma outra realidade que conferirá veracidade à experiência vivida.
- 7) **As elipses.** São as lacunas deixadas no texto fazendo com que surjam inúmeras incertezas e, com elas, diversas interpretações para as experiências narradas. O não dito cria inúmeras dúvidas e possibilidades que não poucas vezes acompanharão o leitor mesmo após o final da narrativa.
- 8) **A teatralidade.** Trata-se do gosto pelo espetáculo, a necessidade de criar uma ilusão para o leitor. A forma como se constroem as cenas e como se expõem as ações dos personagens fornecem ao leitor implícito uma sensação de realidade, como se, de fato, pudesse ver o que é narrado.
- 9) **A figuratividade.** Também conectada ao mundo teatral, diz respeito à utilização não apenas dos elementos que remetam ao visual, mas também àqueles relacionados ao posicionamento dos atores em cena, incluindo-se dentre eles os elementos gestuais. É um dos aspectos que Ítalo Calvino aponta como estando presente na categoria de “fantástico visionário” por ele apresentada.
- 10) **O detalhe.** Procedimento amplamente utilizado pelo romance policial, também foi explorado pelo fantástico na medida em que, ao construir suas narrativas a partir de fragmentos de uma realidade variada e inconstante, procurava desenvolver alguns detalhes importantes com um significado profundo no texto.

Além dos procedimentos narrativos próprios da estrutura da narrativa fantástica, Ceserani aponta oito sistemas temáticos na literatura fantástica, sendo eles:

- 1) **A noite, a escuridão, o mundo obscuro e as almas do outro mundo.** A ambientação preferida da narrativa fantástica é o período noturno, uma vez que a ausência de luz está ligada ao inconsciente, contrapondo-se à luz do dia que

representa a linguagem da racionalidade. As oposições estabelecidas entre claro/escuro, dia/noite, razão/inconsciente mostram-se bastante recorrentes nas narrativas fantásticas.

- 2) **A vida dos mortos.** A exploração da vida dos mortos, a experiência de passagem, o além-mundo são temas importantes muito explorados nas narrativas fantásticas, uma vez que tratam de uma situação-limite e buscam desvendar um dos grandes mistérios da humanidade desde os primórdios: há vida após a morte? Entre os séculos XVIII e XIX, a força do cientificismo, outra questão significativamente desenvolvida pelo fantástico, traz à baila outros aspectos que permitem a exploração da vida dos mortos, como o magnetismo, as sessões espíritas etc.
- 3) **O indivíduo, sujeito forte da modernidade.** Característica do mundo burguês, o sujeito busca uma autoafirmação, uma forma de buscar o melhor modo de enfrentar a realidade, não apenas sobrevivendo biologicamente, mas interagindo com o mundo que o circunda e atuando sobre ele visando desenvolver as próprias possibilidades. Trata-se da centralização do eu-lírico no enredo, um eu dividido diante do mundo onde vive, um eu que busca uma identidade, um forma de completar-se, mas que, ao dar-se conta da impossibilidade de tal objetivo, torna-se um sujeito louco, obsessivo, monomaniaco, detentor de duas naturezas diversas. Diante disso, apresenta-se mais um dos temas explorados na literatura do século XIX e principalmente no fantástico: o tema da loucura.
- 4) **A loucura.** O tema da loucura demonstrará a descida do indivíduo às suas profundezas, ao seu inconsciente. Não haverá uma distância muito grande entre o homem tido como normal e aquele considerado louco. A loucura será considerada uma experiência-limite, um voltar-se para si mesmo, operará no indivíduo como um modo de autodescoberta. A partir da loucura, desenvolver-se-ão outros temas como o do autômato, o da *persona* dividida, o do visionário etc.
- 5) **O duplo.** Diz respeito ao desdobramento, aos gêmeos e sócias, à duplicidade de personalidade. No fantástico, este tema está relacionado à consciência do indivíduo, suas fixações e projeções. Há uma desestabilização na relação orgânica corpo e espírito.

- 6) **A aparição do estranho, do monstruoso, do irreconhecível.** Irrupção de um personagem estranho que adentra o universo familiar de uma restrita comunidade. Este tema trata da presença do estrangeiro em uma zona de conforto e acarretará a sensação de desestabilização. Relaciona-se com a ideia de identidade de povos, comunidades étnicas de nacionais, nas quais o estrangeiro, ou seja, aquele que vem de fora, não se encaixa na comunidade e é visto a partir de uma perspectiva negativa. Um dos personagens que melhor ilustram a figura do estrangeiro é o vampiro, ser que vem geralmente de um local distante, nativo de um local de cultura acentuadamente diferenciada e que viaja para os mais diversos locais com o intuito de roubar a energia vital das pessoas.
- 7) **O Eros e as frustrações do amor romântico.** O amor romântico surge como uma forma diversa do amor-prazer, por exemplo, ou seja, o amor libertino. É uma espécie de amor onde se fortalece a duplicação, em outras palavras, diz respeito a uma fusão, à imagem das almas gêmeas, duas pessoas feitas um para a outra que ao se encontrarem e se identificarem, terão seus sentimentos e espíritos fundidos. O amor romântico é o amor-paixão, um amor que proporciona a fusão, produz uma nova e indissolúvel unidade.
- 8) **O nada.** Temática fortemente niilista, está relacionada à filosofia materialista do século XVIII e com idealismos e espiritualismos de teor pessimista. Geralmente o niilismo vem associado ao tema da loucura. Relaciona-se com as lacunas encontradas na realidade e caracteriza uma alternativa moderna às ideologias otimistas de tradição oitocentista.

Além desses sistemas temáticos apontados por Ceserani, optou-se neste trabalho por fazer uso da separação temática proposta por Todorov dividida em duas redes principais, sendo elas: os “temas do eu” e os “temas do tu”, as quais serão expostas na subseção que se segue.

3.2 A dupla rede temática de Todorov: temas do eu *versus* temas do tu

Todorov, ainda em sua obra *Introdução à literatura fantástica*, assinala duas redes temáticas que podem ser encontradas na literatura: os temas do eu e os temas do tu. No entanto, antes de se adentrar propriamente nesses dois eixos temáticos, é válido ressaltar que a literatura fantástica, assim como aponta também Ceserani, não possui temas que lhe são particulares, ou seja, trata de temas possíveis na literatura em geral, o que muda é a intensidade das situações que se ligam aos temas. O excesso se faz presente provocando sensações de medo, surpresa, terror e, às vezes, humor no leitor implícito.

No que diz respeito aos temas do eu, primeiro eixo temático sugerido por Todorov, tem-se a relação do indivíduo em relação ao mundo que o cerca, é neste eixo que se encontram as transformações do ser, as metamorfoses, o duplo – duplicidade de personalidade –, a loucura, o indivíduo sob o efeito de drogas.

Ocorre uma ruptura entre o corpo e o espírito, o que permite que o indivíduo se multiplique, altere sua personalidade, transforme-se em outras pessoas ou até mesmo em um animal. É este, também, um dos temas mais recorrentes na literatura: a loucura. O louco é aquele que não distingue a realidade da imaginação, fazendo com que esses dois planos se fundam e/ou se confundam.

O pandeterminismo também está presente neste primeiro eixo, estabelecendo que em tudo há uma causalidade, ainda que esta não seja evidente, possuindo, portanto, um caráter externo em relação à situação vivenciada pelo protagonista e sendo de natureza sobrenatural.

As criaturas mágicas como gênios, feitiçeras entre outros estão inseridas nos temas do eu, simbolizando o desejo por poder existente no indivíduo, daí, sua capacidade ser superior a dos homens comuns.

Nesta rede de temas, há uma passividade do sujeito em relação ao mundo, trata-se dos temas do olhar, em outras palavras, demonstra a forma como o indivíduo olha o mundo, a forma como se posiciona diante e a respeito dele.

Já no que tange aos temas da segunda rede, aquela dos temas do tu, está no centro desse eixo temático a sexualidade, a interação do indivíduo com os demais. Neste grupo temático encontram-se: o homossexualismo, o incesto, a perversão, a pluralidade sexual etc.

Na verdade, os temas do tu não se relacionam tanto com algo de ordem sobrenatural, mas com a ideia de “estranhos sociais”, ou seja, comportamentos não comuns e não aceitos na sociedade.

Os temas do tu, diferentemente dos temas do eu, pressupõem uma ação por parte do indivíduo, este não apenas possui uma visão a respeito do mundo no qual está inserido, mas interage com os demais indivíduos, estabelecendo, dessa forma, o que se chama de temas do discurso. A partir do momento em que o homem busca uma interação com os demais, para isso, é necessário que se estabeleça um discurso, uma via de comunicação. O homem não se limita a um posicionamento passivo diante do universo, mas atua sobre ele.

A partir desses dois eixos temáticos expostos por Todorov, é possível dizer que, no caso de Iginio Tarchetti, a rede temática predominante é a primeira, uma vez que há um enfoque no indivíduo e em sua visão acerca do mundo. Dentre os temas do eu presentes nos contos tarchettianos, mais precisamente nos contos aqui selecionados para a análise, destacam-se o tema do estrangeiro, da criatura sobrenatural, do indivíduo em relação a sua sociedade, a loucura e a temática do duplo, aparente em pelo menos dois dos cinco contos.

Dessa forma, para a análise dos contos, será observada sua estrutura a partir da perspectiva apresentada por Ceserani, expondo-se os elementos estruturais principais utilizados por Tarchetti. Além dos procedimentos estruturais apontados por Ceserani, serão utilizados também alguns dos seus sistemas temáticos que serão complementados pelas redes temáticas sugeridas por Todorov.

A teoria de Todorov será utilizada exclusivamente para pensar-se a respeito dos temas recorrentes nos contos, havendo ênfase na primeira rede temática, o dos temas do eu, assim como já foi apontado anteriormente.

4 ANÁLISE DOS CONTOS

4.1 O *Lord fatal* em “*I fatali*”

No primeiro conto do livro, Tarchetti coloca no plano central da narrativa uma criatura indeterminada que ele chama *l'uomo fatale*.

Resumidamente, o enredo diz respeito às mudanças que ocorrem na vida das pessoas que, de alguma forma, entram em contato com a criatura fatal presente no conto; e à busca do narrador e do personagem Davide para tentar impedir que a criatura faça uma nova vítima, no caso, Silvia que, posteriormente, será a noiva do jovem fatal.

A primeira aparição da criatura ocorre quando o protagonista está na festa de rua em comemoração ao Carnaval em Milão que, de acordo com as tradições italianas, acontece com um baile de máscaras. O festejo segue sua programação, todas as pessoas estão devidamente “mascaradas”, até que, em meio a toda gente, o protagonista avista um rapaz isolado na multidão, com um vazio em torno de si: o jovem fatal.

Inicialmente, ainda que a beleza suprema do rapaz chamasse a atenção, nada de estranho poderia ser notado, nem em sua aparência, nem em seu comportamento. No contexto carnavalesco, um menino se aproxima do rapaz e este lhe acaricia os cabelos com visível nostalgia. Algum tempo depois, ouve-se um tumulto seguido da imagem do mesmo garoto, alvo do simples afeto do rapaz misterioso, agora vítima de um acidente: uma carroça arrancou-lhe o braço! Esta é a primeira desventura ocorrida na presença do jovem fatal.

Ainda aturdido, algumas horas depois, o narrador vai ao teatro assistir a uma ópera, onde, mais uma vez, depara-se com o “fatal”. Este, após voltar sua atenção a uma jovem que lá estava e obter dela olhares interessados, acaba transformando-a em sua segunda vítima. Alguns minutos após a troca de olhares, percebe-se uma movimentação de pessoas e, entre elas, a jovem moça passa desmaiada nos braços de alguns homens que a socorreram.

Passado algum tempo, o narrador, por meio de Davide, descobre que Silvia, filha da família que o acolheu em Milão, está gravemente doente, doença esta que teve seu início a partir do momento em que Silvia conhece o jovem fatal e os dois se apaixonam e se aproximam cada vez mais com o intuito de se casarem.

Nesse momento, fica evidente que, quanto mais as criaturas se aproximam de alguém, mais sugam sua energia vital, ficando, desse modo, cada vez mais jovens, aspecto constatado na visita que o narrador faz à Silvia, antes uma moça bela e cheia de vida e hoje, com aspecto cadavérico, em oposição à imagem cada vez mais deslumbrante de seu apaixonado fatal.

Até, então, os personagens sabem apenas da existência de uma criatura fatal, porém, em meio a uma conversa de bar entre amigos, o narrador toma conhecimento da existência de uma segunda criatura e, desse modo, inicia-se a segunda parte da narrativa.

O que se descobre a respeito da segunda criatura é fornecido por um senhor, figura do velho sábio, conhecedor das mais diferentes culturas e criaturas. Nesta conversa, este segundo ser fatal adentra o bar e faz uma vítima: o garçom que o atende acaba se machucando ao derrubar uma xícara de café.

A partir disso, o narrador, juntamente com Davide, terá como meta destruir as duas criaturas, cujo objetivo principal é salvar Silvia da morte. Para isso, Davide chega à conclusão de que é necessário promover o encontro dos dois seres fatais, acreditando ser esta a única forma de destruí-las e salvar a vida de sua amada.

O encontro acontece no dia do casamento da jovem moça e do ser fatal, conhecido pela família de Silvia como barão de Saternez, natural da Boêmia.

O que se sabe, ao final, é a informação fornecida à população pelo noticiário dizendo que houve o assassinato de um jovem conhecido pelo nome falso de barão de Saternez, mas que, na verdade, chamava-se Gustavo, parente dos condes de Sagrezwitch, de origem polaca. Foi assassinado com uma faca no coração.

Depois de sua morte e do desaparecimento do conde de Sagrezwitch, Silvia se restabeleceu, mas, de acordo com o narrador, nunca foi possível descobrir a identidade do assassino do jovem fatal.

Espelho, espelho meu... tu existes mesmo e és más forte do que eu?

O tema central do conto, partindo-se das duas possibilidades elencadas por Todorov no capítulo anterior é aquele intitulado como “temas do eu”, a partir do qual o enfoque está no próprio indivíduo em relação à sociedade que o circunda; é o eixo temático em que se encontram as transformações do ser, em especial, a duplicidade – temática central do conto.

Outra característica marcante desse eixo temático é a passividade do sujeito em relação ao mundo, estabelecendo, assim, uma temática do olhar. Entretanto, quanto a este aspecto, deve-se fazer uma consideração: ainda que o tema do duplo esteja situado, segundo Todorov, no eixo temático ligado à passividade do indivíduo, no conto em questão, mostra-se sobressalente a ação por parte do narrador e de Davide, que, ao invés de apenas observarem o quadro que se cria diante deles, procuram atuar de todas as formas cabíveis para impedir que a criatura – ou, as criaturas – faça uma nova vítima ou mate Silvia. Sendo assim, a relação que

se estabelece entre os personagens não se limita a sua relação com o mundo, mas se amplia até a necessidade de comunicação com os outros indivíduos, ainda que esta comunicação tenha por finalidade a extinção da criatura com a qual se pretende comunicar.

O duplo abordado na narrativa não está elencado apenas nos eixos temáticos de Todorov, mas também aparece na lista de Ceserani, sendo bastante recorrente tanto na literatura fantástica quanto na romântica. No presente conto, o duplo se manifesta principalmente na figura do homem fatal que, ora é visto como um rapaz jovem e angelical, ora como um senhor aparentemente onipresente.

Este tema da duplicidade pode manifestar-se de diversas formas na literatura, seja por meio de uma sombra que se torna independente de seu dono e chega até mesmo a roubar-lhe a vida, seja como um reflexo no espelho que na realidade nada mais é do que uma consciência viva, ou ainda, por meio de uma obsessão, havendo, neste caso, uma aproximação ao tema da loucura.

No caso de Tarchetti, o duplo apresentado, dentre os vários exemplos que se tem em literatura, ao que mais se aproxima é o do conto “William Wilson” (1839), de Edgar Allan Poe, no entanto, muitas são as diferenças que os separam, a começar pelo fato de que, no conto tarchettiano as criaturas nunca se encontraram – exceto na parte final do conto em que o ser mais jovem é morto, no entanto, o narrador não deixa claro se, de fato, viu as duas criaturas juntas – e as pessoas viram ambas, embora uma mesma pessoa não tenha visto as duas criaturas, mas apenas uma delas.

No que tange à manifestação do duplo na figura dos dois seres fatais, será abordada pormenorizadamente quando se falar delas mais especificamente.

Associando-se ao tema do duplo, aborda-se também a figura do próprio indivíduo, elencado no rol de Ceserani no tópico em que o teórico trata dos eixos temáticos do fantástico, apresentando dentre estes, a figura do homem como sujeito forte da modernidade.

A respeito deste eixo, há algumas considerações que devem e precisam ser feitas ao reconhecê-lo no presente conto. Assim como foi exposto na seção que tratou da contextualização da obra, esta está inserida em um momento de modernização, em um contexto no qual o sujeito passou a se posicionar de modo diverso em relação ao mundo. Aliás, este posicionar-se de modo diferenciado, até mesmo mais atuante, reforça, mais uma vez no conto, a não passividade dos personagens.

Tais personagens, se se pensar na orientação literária de Tarchetti, ainda que veladamente, representam a postura questionadora e ativa daqueles indivíduos não

conformistas, visando interagir com a sociedade, opinar e mesmo resolver os problemas que se lhes mostram.

Dessa forma, pode-se apontar a conduta dos personagens como inesperada e mesmo diversa da maioria das pessoas diante de uma situação atípica e, em especial, com fortes indícios de sobrenaturalidade. Eles não têm medo a ponto de abonar a causa ou mesmo procurar uma solução igualmente sobrenatural para o problema que está diante deles; optando por resolvê-lo de maneira racional e claramente racional. O sujeito moderno não é conformado, quer atuar na sociedade e adaptar-se às adversidades que possam surgir, são sobreviventes e fortes, donos de seu próprio destino.

Além do indivíduo moderno, há ainda a abordagem e esta sim, fortemente ligada ao duplo, da figura do estranho, do horripilante que adentra o cotidiano gerando sua desestabilização. O estranho, recorrentemente abordado a partir do aspecto *unheimlich* apresentando por Freud, é alguém que possui tanto um lado familiar, conhecido, positivo, quanto uma outra parte recalcada, desconhecida, negativa. Geralmente, é um indivíduo – ou uma criatura – definido como forasteiro, de origem desconhecida ou mesmo exótica, oriundo de algum lugar que ninguém conhece ou cujas características são consideravelmente negativas.

Levando-se em consideração o contexto no qual Tarchetti escreve o conto, a figura do estranho ganha um *plus* em seu aspecto, devendo-se observar a efervescência nacionalista que estava bastante presente na Itália do século XIX, havendo, portanto, um repúdio evidente ao estrangeiro – estranho por natureza.

Neste contexto, buscava-se a criação do verdadeiro italiano, já que a Itália como país acabara de nascer. Ademais, o estrangeiro visto na figura dos austríacos, por exemplo, que durante muito tempo dominaram os reinos italianos, fez nascer e crescer a aversão pelo desconhecido.

O estranho-estrangeiro é visto como aquele que não pertence ao lugar onde se encontra, não é capaz de adaptar-se ao espaço que não lhe pertence até porque esse mesmo espaço não o quer como integrante. Sendo assim, o *status* de forasteiro lhe acompanhará permanentemente, uma vez que se lhe mostra como uma característica intrínseca.

Com isso, esses são os temas centrais abordados no presente conto, complementados pela utilização de alguns procedimentos narrativos que além de enriquecer a narrativa, contribuíram na construção da ambiguidade típica do fantástico. Tais procedimentos serão elencados no sub-tópico a seguir.

Das linhas que tecem o enredo literário...

Antes de adentrar o conto propriamente dito, o narrador faz considerações sobre a superstição, o que, para efeitos fantásticos, aumentará a ambiguidade e a incerteza em torno do que de fato ocorreu. Ainda que ele possua a confiança do leitor, não lhe oferece uma resposta definitiva acerca dos acontecimentos descritos, deixando a critério deste último decidir o que é real ou não. Por meio do não posicionamento do narrador acerca dos fatos narrados, fortalece-se a incerteza e, conseqüentemente, a ambiguidade do conto, o que contribuirá para a construção da aura fantástica.

De maneira geral, o conto possui uma moldura na qual o narrador prepara seu leitor implícito para ouvir uma história por ele vivenciada. Nesse momento, antes de começar seu relato, assim como mencionado anteriormente, ele discute algum assunto de interesse coletivo e de cunho filosófico, buscando, de algum modo, conferir ao conto fantástico não apenas uma natureza de entretenimento, mas, além disso, levar o leitor implícito a refletir acerca daquilo que lerá nas páginas seguintes.

Para que a dubiedade fantástica possa surgir e se manter no conto, o narrador lança mão de alguns procedimentos descritos por Ceserani expostos neste trabalho na subseção que trata do embasamento teórico.

Em “*I fatali*”, os procedimentos que se sobressaem dentre os dez elencados pelo teórico italiano são: a utilização das palavras com o intuito de dissuadir o leitor implícito sobre aquilo que se diz, utilizando como argumento evidências próprias de seu cotidiano para que, além de convencer o leitor, consiga fazê-lo por meio de uma identificação estabelecida entre este e o personagem da narrativa.

Por outro lado, como outra face dessa mesma moeda, o narrador mostra ao seu ouvinte que, ainda que este se identifique com o que lhe é narrado e consiga, de fato, imaginar e imaginar-se na situação descrita, esta não passa de uma lenda, uma história que ninguém sabe ao certo sua origem ou mesmo conhece qualquer indício capaz de prová-la.

Com isso, percebe-se o procedimento da função imaginativa da palavra, cuja capacidade de abstração faz com que o indivíduo, mesmo tendo consciência e atestando que o fato narrado não é real, por meio do convencimento oriundo da escolha certa das palavras, mantém-se em dúvida quanto à impossibilidade daquela situação ter ocorrido ou mesmo vir a ocorrer no mundo real.

A utilização de termos como “*non si può dire*”, “*non si sa*”, facilmente encontrados no conto contribuem para a instauração da incerteza na narrativa. O narrador não quer se

responsabilizar por nenhuma das informações que fornece, ainda que, em alguns momentos defenda veemente algumas das informações que dá ao seu interlocutor implícito. A partir dessa postura do narrador, condutor da narrativa, estabelece-se um jogo de luz e sombra, de esconde e revela com a finalidade de, ora convencer o leitor, ora fazer cair por terra sua convicção a respeito das situações expostas.

Algo muito importante que endossa ainda mais o procedimento então exposto é o fato de o narrador ser ele também um personagem, dividindo com Davide a aventura e o privilégio de não só conhecer a criatura como tentar detê-la. Desse modo, a confusão na cabeça do leitor se torna ainda maior, pois, como é que a pessoa que vivenciou a situação não quer se responsabilizar por sua veracidade?! Trata-se, pois, de um paradoxo, uma vez que a presença do narrador-personagem como procedimento é habitualmente utilizada para reforçar a veracidade da história contada. No entanto, tal paradoxo tem sua razão de ser... Neste, caso, fortalecer a dúvida do conteúdo narrado...será que ocorreu de fato???

Some-se ainda a esse procedimento o caso de que, sendo a narração feita em primeira pessoa, o narrador toma para si o poder não somente de conduzir a história como também de escolher o que deve ou não ser dito e o modo como fazê-lo.

Outro procedimento usado é o envolvimento do leitor, produzindo surpresa, terror ou humor. A ambientação para que se estabeleça a identificação do leitor diante da história contada se dá na elaboração de um cenário que lhe seja familiar, com situações que sejam por ele conhecidas e que o façam pensar que sejam realmente passíveis de ocorrer em sua rotina.

A elaboração de um quadro familiar contribuirá, e muito, para que haja o convencimento do leitor. Pode-se considerar que a presença de uma moldura no início da narrativa auxilia na criação de um vínculo entre leitor implícito e personagens. No caso tarchettiano, o fato de o narrador começar a narrativa chamando seu leitor a refletir acerca de assuntos comuns a todos, como se estivesse em uma conversa informal, por si só, já instaura um clima de proximidade que será ampliado através de pequenos detalhes que remetem à cultura cotidiana do leitor, como, por exemplo, o Carnaval de Veneza ou mesmo uma ida à ópera.

Todos esses procedimentos operam para, além de chamar a atenção do leitor ao que é narrado, principalmente, fortalecer o fantástico manifestado na narrativa. Exemplo disso está, dentre tantos outros, logo no início da narrativa, momento em que o narrador admite que *“Nessuno può provare che le sciagure avvenute nei luoghi ove egli si è trovato, e negli istanti*

in cui si è trovato, abbiano avuto una causa nella sua volontà, o in ciò che noi chiamiamo la sua influenza.”¹ (TARCHETTI, 1869, p.24)

Em outras palavras, ainda que vários indícios da narrativa apontem para o jovem, não há provas a respeito de sua autoria em cada uma das tragédias ocorridas.

Durante todo a narrativa, temos apenas um narrador que nos conduz trama adentro, havendo apenas uma ocasião em que cede sua voz para um outro narrador por um breve momento, mas que, na verdade, tem uma finalidade não muito diversa: manter a atenção de seu público. Este momento ocorre no início da narrativa, quando o narrador-personagem está no bar com os amigos e começam a conversar sobre eventos e criaturas sobrenaturais e, quem “rouba a cena” é um senhor que passa a dividir com os demais seu conhecimento acerca do assunto. Logo em sequência ocorrerá o encontro com a segunda criatura que é, na verdade, aquela descrita por esse senhor.

Este senhor que expõe seu conhecimento sobre as criaturas fatais é aparentemente bastante respeitado pela população, podendo ser associado a um dos tipos de narrador apontados por Walter Benjamin (1994), o narrador-viajante (marinheiro comerciante, nos termos de Benjamin), aquele que viajou muito, conheceu vários lugares, incluindo-se entre estes os mais exóticos e, por isso, tem conhecimento da existência das criaturas mais improváveis.

O fato de este conhecimento ser proveniente de uma pessoa mais velha e, segundo a maioria das culturas, uma pessoa experiente, acaba por conferir veracidade à narração, fazendo com que não só os ouvintes presentes na própria narrativa acreditem no que está sendo contado, como também o leitor implícito. Para conferir veracidade ao conteúdo narrado, o narrador lança mão de informações que reportem a locais e/ou situações existentes:

Egli è considerato come l'uomo più fatale di cui si abbia memoria, la sua presenza segnala dovunque una sventura immancabile, egli si è trovato sempre sul teatro delle calamità più terribili, ha assistito ai disastri più spaventosi. Egli si trovava nell'America del Sud allorchè bruciò la chiesa di S. Jago in cui perirono più di mille persone; egli viaggiava or fanno due anni sulla ferrovia del Pacifico allorchè avvenne quello scontro in cui perdettero la vita più di trecento viaggiatori; egli era a Pietroburgo allorchè rovinò il palazzo del principe di Jakorliff in cui tante nobili dame e tanti dignitari dello Stato trovarono la morte. Nelle miniere irlandesi e in quelli di Alstau Moor in Scozia - luoghi che egli ha spesso visitati – il suo nome non viene ascoltato mai senza spavento; ogni sua visita ha segnalata

¹ “Ninguém pode provar que as desgraças ocorridas nos lugares onde ele se encontrava, e no momento no qual ele se encontrava, tivessem sua causa na vontade dele ou nisto que nós chamamos sua influência.” (TARCHETTI, 1869, p.24, trad. nossa.)

*qualcuna di quelle catastrofi che sono tanto frequenti e tanto temute nelle miniere. Il conte di Sagrezwitch è stato già parecchie volte in Italia; vuoi che egli si trovasse a Torino all'epoca della convenzione allorchè avvennero i fatti luttuosi di settembre, ma nessuno per quanto io sappia, ve lo ha veduto*². (TARCHETTI, 1869, p.21-22, grifo nosso.)

Neste trecho, nota-se, portanto, a necessidade de atribuir veracidade à existência do ser fatal, bem como, provar que ele possui uma influência destruidora, no entanto, e deve-se frisar este aspecto, não é possível afirmar que alguém o tenha visto em cada um desses locais, assim como se pode perceber na fala do narrador, não é possível provar que ele é, de fato, o responsável por todas essas desgraças.

É válido observar que a aparição desse senhor, ainda que breve, confere à narrativa um caráter interessante, uma vez que, constrói-se um ambiente muito próximo àquele do “*focolare*”, momento em que todos se reúnem em volta da lareira e uma pessoa mais velha, geralmente a avó, conta aos seus ouvintes histórias típicas da crença popular (folclore). Portanto, pode-se considerar tal trecho do conto como uma espécie de “*focolare*” moderno, no qual, no lugar de uma lareira e a presença de familiares, está o bar e a companhia dos amigos.

A partir dessa exposição dos procedimentos utilizados na construção desse conto, pode-se afirmar que a utilização de tais procedimentos se faz imprescindível para que o efeito de ambiguidade comum aos contos de natureza fantástica seja alcançado com êxito.

Da criatura fatal: um vampiro, um duplo ou um mero normal?

Conforme foi exposto na abordagem do tema central, o enfoque na exploração do duplo se dá efetivamente na figura do personagem principal – o ser fatal. Há, pois, uma dubiedade em relação à forma de descrever a figura fatal que ora se apresenta como uma figura angelical, ora como um ceifador que mina a energia vital de alguns indivíduos.

Em quase todos os acontecimentos, a criatura vista possui uma aparência angelical, é detentora de uma beleza que não é humana, segundo as próprias palavras do narrador: “A

² “Ele é considerado o homem mais fatal de que se tem memória, sua presença assinala onde quer que seja uma desventura inesquecível, ele sempre se encontrou no teatro das calamidades mais terríveis, assistiu aos desastres mais assustadores. Ele se encontrava na América do Sul quando pegou fogo a igreja de S. Jago na qual morreram mais de mil pessoas; ele viajava agora faz dois anos, na ferrovia do Pacífico quando ocorreu aquele desencontro no qual perderam a vida mais de trezentos viajantes; ele estava em Petersburgo quando ruiu o palácio do príncipe de Jakorliff no qual tantas nobres damas e tantos dignos do Estado encontraram a morte. Nas minas irlandesas e naquelas em Alstau Moor na Escócia – locais que ele visita com frequência - o seu nome não é escutado nunca sem espanto; cada visita sua assinalou alguma dessas catástrofes que são tão frequentes quanto temidas nas minas. O conde de Sagrezwitch esteve inúmeras vezes na Itália; acredita-se que ele se encontrasse em Turim na época da convenção quando ocorreram os fatos fúnebres de setembro, **mas ninguém, pelo o que eu saiba, chegou a vê-lo.**” (TARCHETTI, 1869, p.21-22, trad. nossa, grifo nosso.)

*contemplare dalla platea – d’onde non si vedeva il resto della persona – quella sua testa così diáfana e così bianca, la si sarebbe creduta appartenere ad un fanciullo, ad una creatura fragile e delicata, forse ad un essere soprannaturale.*³” (TARCHETTI, 1869, p.15-16, grifo nosso.)

A partir dessa caracterização feita pelo narrador, é possível associar a figura do ser fatal a de um anjo, um ser divino que, exatamente por sua natureza celestial, mantém-se afastado da maldade. Por outro lado, a ambiguidade emerge quando o mesmo narrador apresentação visão diversa, conferindo à criatura um *status* maligno, como se pode notar a seguir: “*Si sarebbe detto che da quel giovine emanasse un fluido repulsivo, una virtù misteriosa atta ad allontanare da lui tutto ciò che lo circondava.*”⁴ (TARCHETTI, 1869, p.12)

No entanto, o duplo não se limita a dupla imagem que se tem da criatura, mas se estende também a sua dupla aparição. No início do conto só se tem conhecimento de uma criatura, aquela descrita pelo narrador assim como foi transposto nos parágrafos anteriores. Alguns dias depois, na conversa no bar também já referida, tem-se o conhecimento e a constatação da existência de uma segunda criatura, a qual, diferentemente da primeira, não possui uma duplicidade quanto ao seu caráter.

Estendendo-se a análise da presença do duplo, é possível, até mesmo, enxergar as duas criaturas como um espécie de reflexo, uma vez que, do mesmo modo como acredita Davide e que se “confirma” – não se pode ter certeza disso devido à ambiguidade deixada no texto – no final do conto, para que se destrua as duas criaturas ou apenas uma delas é necessário colocá-las frente a frente. Entretanto, a hipótese não pode ser totalmente comprovada pelo fato de que, segundo o texto, uma das criaturas morre, mas quanto à outra, não se sabe o que aconteceu.

Quanto à sobrenaturalidade do ser fatal, esta já se mostra no fascínio exercido por ele em relação às outras pessoas. Mesmo que não possua características evidentemente sobrenaturais, como asas, chifres ou qualquer outra marca destoante, o fato é que todas as suas características, por mais que sejam comuns aos humanos, são mais realçadas, mais exageradas, fazendo com que as criaturas destoem das pessoas comuns.

³ “A contemplar da plateia – de onde não se via o restante da pessoa – aquela sua cabeça tão diáfana e tão branca, seria possível acreditá-la pertencer a um menino, a uma criatura frágil e delicada, **talvez a um ser sobrenatural.**” (TARCHETTI, 1869, p.15-16, trad. nossa, grifo nosso).

⁴ “Se teria dito que daquele jovem emanava um fluido repulsivo, uma virtude misteriosa apta a afastar dele tudo que o circundava.” (TARCHETTI, 1869, p.12, trad. nossa).

Embora nenhum dos fatais apresente quaisquer indícios visíveis de sobrenaturalidade, tal qualidade pode ser encontrada em detalhes fornecidos pelo narrador no desenrolar da narrativa. Um desses indícios é o próprio nome dos fatais: o mais jovem, barão de Saternez, e o mais velho, conde de Sagrezwitch. No caso do primeiro, assim como bem nota Bernardina Moriconi (2010), em seu artigo sobre a relação dos *Racconti fantastici* com o decadentismo e o realismo, há um implícito jogo de palavras com o nome de Satã ao qual se pode atribuir a maldade simultânea ao caráter angelical e principalmente à fascinação exercida nas pessoas. Já no que diz respeito ao conde de Sagrezwitch, o termo “*witch*” em inglês significa “bruxa/bruxo”, ou seja, aquele que está ligado a poderes sobrenaturais, à magia. Todos os locais por onde o conde passa, há o registro de alguma desgraça, como se o personagem portasse consigo o próprio mau-agouro. Acrescente-se a essas informações a onipresença de ambos os seres, surgindo nos mais diversos locais, nos momentos em que menos se espera.

Ademais desses detalhes encontrados nos nomes dos seres fatais, a própria indeterminação para poder caracterizar alguns de seus aspectos básicos lhes acentua ainda mais a natureza sobrenatural, uma vez que não se enquadram nos padrões da normalidade: sua beleza é indefinível, assim como sua expressão facial; sobre sua origem, pouco se sabe, remetendo a uma nação que pouco se conhece – Boêmia - e a idade também não é algo que se possa determinar.

De acordo com a descrição feita pelo narrador, há uma temporalidade quase impossível de ser determinada na fisionomia do barão de Saternez, uma vez que, ainda que seus traços indiquem tratar-se de um jovem rapaz que aparenta ter não mais que dezoito anos, seria possível atribuir-lhe vinte e cinco anos, já que seu semblante carrega uma sensação de longa jornada percorrida.

Quanto à natureza da criatura fatal, a primeira figura com a qual é possível relacioná-la é a do vampiro clássico, uma vez que, no caso do jovem, trata-se de um rapaz belo e sedutor, que ao se aproximar das pessoas, suga-lhes a energia vital ou causa-lhes alguma desgraça. É o monstro que melhor se enquadra no perfil de acordo com as informações fornecidas pelo narrador, especialmente por, ademais das características já mencionadas, ser um monstro atemporal e onipresente cujas características remontam a uma origem indefinida ou exótica, proveniente de locais distantes e muito diferentes daqueles que mantêm os traços da cultura ocidental e cristã. Além disso, a forma como é descrita morte do barão – com uma facada no coração – remonta à morte do vampiro clássico o qual só encontra a morte verdadeira ao receber um golpe de estaca no peito. No entanto, não é possível ter certeza disso, já que esses traços não se aplicam à criatura mais velha.

Por outro lado, o retrato feito das criaturas fatais provavelmente é fruto da lenda *Jettatura*, próprio da cultura popular, que pode ser associada ao mau-olhado, no Brasil. No caso da *Jettatura*, um indivíduo é perseguido por uma espécie de criatura com poderes malignos sobrenaturais ou é ele mesmo essa criatura.

Ao remeter a um elemento da cultura popular, no caso, a superstição manifestada pelo mau-olhado, é fortalecida a retomada dos elementos populares típicos da cultura de cada povo, embora a superstição seja de caráter universal, a forma como é abordada neste conto remonta a um modo específico de mau-olhado próprio da cultura italiana.

Em contrapartida a esse aspecto cultural popular desenvolvido no conto, está a exploração do *unheimlich*, ou seja, o monstruoso, o estranho que, assim como costuma ocorrer devido a sua própria natureza, vem relacionado à figura do estrangeiro, geralmente, proveniente de um local muito pouco conhecido ou de cultura totalmente diversa.

Assim é o ser fatal, inicialmente oriundo de um lugar desconhecido, até mesmo difícil de determinar em face de sua onipresença e atemporalidade (não se sabe exatamente sua idade), e, posteriormente, descobre-se que é natural da Boêmia, local considerado inóspito, desconhecido pela maioria das pessoas.

Conforme, foi dito em momento anterior, tendo em vista o contexto italiano, pode-se dizer que a figura do vilão associada a um forasteiro reflete a concepção nacionalista dos italianos naquele momento, enxergando o estrangeiro como uma ameaça e buscando proteger a jovem nação de seu poder maligno.

Por fim, assim como foi exposto, não é possível associar seguramente os seres fatais a uma figura monstruosa específica. Mesmo possuindo características típicas de um vampiro, estas não se aplicam, por exemplo, ao ser fatal mais velho. Com isso, os seres seriam mais adequadamente enquadrados na crença popular da *Jettatura*, mas, mesmo assim, não se pode afirmar com certeza se se trata de mau-olhado. Diante desse dilema, a saída que se nos mostra para solucionar este problema de definição é encontrada de acordo com a descrição contida no parágrafo anterior: independentemente da verdadeira natureza do fatal, fato é que ele é um estrangeiro, um estranho, um invasor que adentra o cotidiano das pessoas causando-lhes desgraça. Por isso, é de extrema importância combatê-lo para evitar a desestabilização da sociedade.

Do fantástico presente no conto...

Neste primeiro conto presente na obra *“Racconti fantastici”*, Tarchetti leva ao máximo a incerteza em cada um dos elementos presentes no conto, atribui às criaturas nacionalidades exóticas fortalecendo o pensamento de que o desconhecido possui um valor negativo e sombrio e, por fim, coloca à frente de tudo um narrador em primeira pessoa conduzindo o leitor implícito a uma percepção que se pretende verdadeira, mas pela qual, simultaneamente, demonstra não ter qualquer responsabilidade.

Há um constante jogo entre os elementos reais e a incerteza, como o registro de locais verdadeiros por onde passou o conde de Sagrezwitch, há o noticiário informando sobre a morte do jovem Saternez/Sagrezwitch, mas há, em meio a todos estes objetos reais, inúmeras fendas que permitem aos personagens e ao leitor implícito enxergarem por outra perspectiva, mas mesmo assim, não conseguir ver com clareza nada além de uma nebulosa incerteza.

Pelo teor da história narrada, com a presença de seres sobrenaturais que causam desgraças às pessoas, pode-se imaginar que a reação buscada no leitor implícito é aquela de medo ou terror. Entretanto, por mais que haja elementos que pretendem conduzir a tais sentimentos, estes não são atingidos, fazendo com que se produza nos ouvintes algo que mais se aproxima de uma curiosidade mesclada à apreensão do que ao sentimento de medo propriamente dito.

Em suma, o fantástico é construído muito mais pelos procedimentos linguísticos utilizados pelo autor do que pela presença de elementos e/ou seres sobrenaturais. A presença desses elementos, sem dúvida, enriquece a narrativa, mas não é exatamente o que a torna fantástica. Pensando-se no fantástico como um modo literário fundado na ambiguidade e na incerteza, principalmente, tais aspectos se mostram fortalecidos a todo tempo no conto, em cada detalhe explícito ou implícito.

4.2 A duplicidade onírica em *“Le leggende del castello nero”*

Mas o real e o sonho são agora uma unidade.
Gaston Bachelard (1978)

Este conto trata de uma narrativa aparentemente comum; a história de um jovem rapaz de família simples que, em uma noite, estando com sua família a escutar as histórias de um misterioso tio – aí, mais uma vez a figura do narrador viajante que tudo conhece – vê a narração interrompida por um manuscrito que é atirado contra a janela da sala onde a família

se encontra e, desse momento em diante, iniciam-se as situações de suspense e caráter sobrenatural na narrativa.

O jovem protagonista passa a sonhar consigo mesmo em tempos futuros, como se já estivesse mais velho. Nesses sonhos, geralmente ele encontra uma bela donzela que lhe fornece informações que, ao serem transportadas para o cotidiano, justificarão algumas situações que inicialmente se mostram incoerentes.

A cada novo sonho, a donzela lhe fala enigmaticamente sobre seu futuro, sobre o ciclo de sua vida, até que, quase ao final da narrativa, ela lhe revela que logo estarão juntos novamente, prevendo a data da morte e o local em que falecerá o jovem.

O conto pode ser dividido em dois níveis, havendo entre eles uma intersecção que demonstrará a relação de complementariedade que mantêm entre si. Como ponto de partida, o elemento que proporcionará o início dessa intersecção será o manuscrito atirado na casa que, nesse contexto, representará o elo entre os dois mundos: o real e o onírico.

A partir disso, o protagonista começará a ter acesso ao espaço fantástico por meio de seus sonhos que, na realidade, servirão para compreender o que se passa em sua vida real.

O eterno retorno: meu duplo está em cada vez que me refaço, mantendo-me o mesmo... mas em um outro corpo....

Evidentemente, a temática central desse conto é o duplo manifestado pelo sonho: a partir deste, abre-se uma nova realidade, um novo indivíduo, novas situações. O sonho é a porta que liberta o ser humano das privações sociais e morais, como também o portal que o leva a ver o mundo e a si mesmo a partir de outra perspectiva.

O sonho é um dos principais temas que possibilitam ao indivíduo a experiência de limites, fazendo com que ele se desvencilhe da racionalidade e de suas regras para aventurar-se nos labirintos do inconsciente. A respeito do inconsciente, sua manifestação se dá de forma significativa na narrativa, observado através da ótica do jovem protagonista que, ao encontrar-se em cada sonho, hesita em reconhecer-se na imagem do rapaz de vinte e cinco anos que vislumbra em decorrência do posicionamento diferenciado diante do mundo, configurando um conflito interno: “o meu eu futuro não condiz com o que sou no presente”, cujo núcleo se fundamenta na visão de homem fragmentado próprio da era moderna.

Tais temas vêm entrelaçados a partir da perspectiva de um narrador-personagem que, assim sendo, estabelece com seu leitor um vínculo no momento em que este se identifica com as situações descritas, em especial, por refletirem anseios próprios do universo cotidiano.

Ademais, a narrativa vem estruturada como um diário no qual o protagonista relata aos seus leitores todas as aventuras oníricas que vivencia e como estas se relacionam com a sua realidade.

A presença do manuscrito no conto, tanto no início da narrativa quanto ao final, a fim de provar a ocorrência da situação descrita, remete à influência de vários contos fantásticos, os quais costumam utilizar o manuscrito exatamente com a função de objeto mediador, prova irrefutável de que o sobrenatural existe e atua no mundo natural.

A ambientação onírica envolvendo o *castello nero* remonta à influência gótica experimentada por Tarchetti, a qual confere à narrativa um caráter obscuro, já fortalecido pela exploração da psique humana. Por outro lado, a existência desse castelo somada à presença da donzela denota a influência das novelas de cavalaria, nas quais se coloca no centro da narrativa um cavaleiro forte cuja missão é de salvar a jovem e pura donzela.

Em termos gerais, o cavaleiro forte, heróico por natureza, representa o homem moderno, destemido e racional que não se acovarda diante das situações que deve solucionar. Diante disso, vislumbra-se um paradoxo: de um lado, o sujeito conflitante e fragmentado; de outro, o homem forte e heroico. Essa visão de si mesmo nada mais é do que um elemento que fortifica a fragilidade do indivíduo moderno que, em decorrência do movimento cíclico, demonstra que o indivíduo, em seu espaço real, não é capaz de alcançar sua própria completude, uma vez que esta só pode ser atingida ao completar-se o ciclo, ou seja, após a morte – segundo se depreende do conto pelas falas da donzela-oráculo.

O fato de Tarchetti colocar na trama a figura da donzela tem relação com sua própria preferência pela exaltação do amor idealizado em detrimento do amor carnal, sendo esse elemento, assim como já referido, reflexo de sua própria vida sentimental frustrada. Na verdade, a exaltação do plano ideal não se limita à figura feminina, mas é ampliada até mesmo no que tange à vida. Tarchetti mantinha considerável gosto pelos estudos da psique humana, além de um ar decadentista que o levava a preferir a vida idealizada em detrimento da terrena.

Além da utilização do narrador em primeira pessoa, cria-se antes de cada sonho uma atmosfera onírica como se o narrador estivesse avisando seu leitor que logo em seguida haverá uma transposição do espaço real para o onírico. O protagonista relata ao seu leitor implícito a chegada do sono, bem como os efeitos que se produzem nele, sentindo-se envolvido por uma espécie de névoa que o transporta ao encontro de sua bela donzela e de seu eu fragmentado.

Como um espelho mágico, o passado reflete o presente e antecipa o futuro

No espaço onírico, o personagem principal terá acesso a uma outra época por ele vivida e, assim, entrará em contato com uma donzela que exercerá uma função de oráculo, revelando a ele seu passado, presente e futuro, o que servirá para a compreensão de sua situação no mundo real. Nesse ponto, estabelece-se a conexão entre os dois mundos.

Por meio da revelação da donzela-oráculo, o protagonista tem acesso a informações que lhe ajudarão a lidar com as situações vivenciadas no tempo presente. Dessa forma, para que o personagem possa compreender o problema que o assola e, além disso, resolvê-lo, ele depende das recomendações dadas por sua donzela, personagem que ele só pode encontrar através dos sonhos.

Assim sendo, há uma relação não só de complementariedade, como também de interdependência entre os dois níveis, em que um não faz sentido sem o outro, mas, claramente, observa-se a predominância do mundo onírico em relação ao plano da realidade.

Além do manuscrito, que funciona como primeiro elo entre os dois mundos, conforme se torna mais forte e clara a relação entre sonho e realidade, as sensações e impressões vividas no plano onírico passam a se mesclar com aquelas sentidas na vida real do protagonista, fazendo com que o nível onírico seja considerado como um espelho do mundo real, que tem por função refletir tudo que é da ordem da realidade no mundo dos sonhos.

Aveva venticinque anni: nella mia mente si erano come agglomerate tutte quelle idee, tutte quelle esperienze, tutti quegli ammaestramenti che il tempo mi avrebbe fatto subire durante gli anni che segnavano quella differenza tra l'età sognata e l'età reale; ma io rimaneva nondimeno estraneo a questo maggiore perfezionamento, benchè il comprendessi. Sentiva in me tutto lo sviluppo intellettuale di quell'età, ma ne giudicava col senno e cogli apprezzamenti proprii dei miei quindici anni. Vi erano due in me, all'uno apparteneva l'azione, all'altro la coscienza e l'apprezzamento dell'azione⁵.
(TARCHETTI, 1869, p.62)

Por outro lado, ainda que no momento inicial fique clara a diferença entre os dois níveis, a partir da revelação da donzela, acontece uma espécie de confluência, mistura e abolição da diferença entre o mundo real e o onírico, uma vez que, segundo sua fala, tudo o

⁵ “Eu tinha vinte e cinco anos: na minha mente, tinham se aglomerado todas as ideias, todas aquelas experiências, todos aqueles ensinamentos a que o tempo me teria submetido durante os anos que assinalavam aquela minha diferença entre a idade sonhada e a idade real; mas eu permanecia, no entanto, estranho a este maior aperfeiçoamento, embora o compreendesse. Sentia em mim todo o desenvolvimento intelectual daquela idade, mas o julgava com senso e com os ensinamentos próprios dos meus quinze anos. Havia dois de mim, a um pertencia a ação, ao outro, a consciência e o ensinamento da ação.” (TARCHETTI, 1869, p.62, trad. nossa)

que o personagem vê em seu sonho, em sua realidade e que chegará a viver num futuro ainda longínquo, nada mais é do que um único ciclo que ele deverá completar mais uma vez. Nesse sentido, passado, presente e futuro, na realidade, são a mesma coisa, não há diferença de tempo e, portanto, não haveria diferença de planos. Tal abolição fica mais evidente no final do conto, quando, ao se cumprir a profecia da donzela, o personagem principal morre exatamente quando foi previsto por ela.

Da casa de campo ao castelo medieval: a relação entre os espaços

Na mudança de nível vivenciada pelo protagonista, um aspecto importante que merece atenção é a diferenciação entre os espaços por ele habitados. Enquanto na vida real o personagem principal se encontra em sua casa, provavelmente uma singela casa de campo em seu sonho, ele se encontra também em um campo, mas, desta vez, observa-se uma significativa semelhança com um castelo de estilo medieval, local este que dá nome ao conto, *il castello nero*, remetendo fortemente à influência do cenário gótico.

Atentando-se para, mais especificamente, o conceito de casa, relacionado à ideia de lar, tomando-se como referência a teoria de Gaston Bachelard em sua *Poética do Espaço* (1978), depara-se com a concepção de casa como um local de proteção, abrigo; mas, acima de tudo, um lugar onde se encontram guardadas memórias antigas, segredos, as verdadeiras revelações. É este também, o local onde memória e imaginação se mesclam.

A casa ainda é algo superior ao local onde se vive, o que sugere que uma simples descrição não seria capaz de atingir a magnitude de sua definição. Em outras palavras, a verdadeira casa é, geralmente, acessada por meio de sonhos e devaneios. Como diz Bachelard (1978, p.207), “pelos sonhos, as diversas moradas da nossa vida se interpenetram e guardam os tesouros dos dias antigos”.

Nesse sentido, mostra-se justificada a revelação com a qual o protagonista entra em conjunção cada vez em que sonha ou, em outras palavras, por meio do espaço onírico, o jovem entra em contato com uma outra vida que, segundo indícios do texto, tenha ele vivido e que, de alguma forma, serve para justificar situações nas quais se encontra no tempo presente.

Dessa forma, aplicando esta concepção ao conto tarchettiano e retomando o posicionamento de que a narrativa fantástica representada pelo mundo onírico seja, de fato, a narrativa principal, ao sonhar, o protagonista, na verdade, está acessando sua verdadeira casa, o local para onde irá definitivamente assim que cumprir seu destino – assim como o prevê sua donzela. Além disso, mostra-se evidente no conto que, para que o protagonista possa

compreender sua realidade, necessita entrar em conjunção com o conhecimento obtido a partir das informações lhe são fornecidas apenas através das revelações feitas em seus sonhos.

Sendo assim, mais uma vez é possível dizer que se confirma a supremacia da sobrenaturalidade em relação ao real, mas, mais do que isso, ficam claras a identificação e a relação entre os dois mundos, fortalecendo-se, portanto, ainda mais sua interdependência: para que o real seja compreendido, é necessário que haja o fantástico e seus elementos para explicá-lo, por outro lado, o fantástico existe para explicar o real quando suas próprias leis não são suficientes para suprir certas necessidades.

Nesse momento, ou seja, no momento em que o personagem passa a dar-se conta de que necessita do sonho para entender o que se passa em sua realidade, revela-se para o leitor o espelhamento e a intersecção das duas dimensões. É como se o protagonista se olhasse diante de um espelho e, por meio de seu reflexo, pudesse ver não somente seu presente, seu eu no momento agora, mas ver-se a si mesmo em um passado e um futuro; todos os tempos e espaços convergindo para um mesmo, único e cíclico lugar: sua verdadeira casa. O lugar onde poderá repousar assim que cumprir seu destino.

Essa sensação cíclica, na verdade, já é apresentada desde o início da narrativa, ainda na moldura da narrativa, diga-se assim, no momento que antecede o relato propriamente dito. Acentuando ainda mais o teor filosófico-reflexivo mencionado no início desta análise, o narrador do conto traz à luz de sua reflexão a possibilidade de mais de uma vida, ou seja, de que haja reencarnações.

*Io sento, e non saprei esprimere in qual guisa, che la mia vita – o ciò che noi chiamiamo propriamente con questo nome – non è incominciata col giorno della mia nascita, non può finire con quello della mia morte: Io sento colla stessa energia, colla stessa pienezza di sensazione con cui sento la vita dell'istante benchè ciò avvenga in modo più oscuro, più strano, più inesplicabile. E d'altra parte come sentiamo noi di vivere nell'istante? Si dell'esistere può non essere circoscritta esclusivamente negli stretti limiti di ciò che chiamiamo la vita. Vi possono essere in noi due vite – è sotto forme diverse la credenza di tutti i popoli e di tutte le epoche – **l'una essenziale, continuata, imperitura** forse; l'altra a periodi, a senz'altra è la rivelazione, è la forma. Che cosa muore nel mondo? La vita muore, ma lo spirito, il segreto, la forza della vita non muore: tutto vive nel mondo⁶. (TARCHETTI, 1869, p.55, grifo nosso.)*

⁶ “Eu sinto e não saberia exprimir de que modo, que a minha vida – ou isto que nós chamamos propriamente com este nome – não começou com o dia do meu nascimento, não pode terminar com o dia da minha morte: eu sinto com a mesma energia, com a mesma completude de sensação com a qual sinto a vida em cada instante, embora advenha de modo obscuro, mais estranho, mais inexplicável. E, por outro lado, como nós nos sentimos em viver no instante? Diz-se, eu *vivo*. Não basta: no sono não se tem consciência do existir - e, apesar disso, vive-se. Esta consciência do existir pode não estar circunscrita exclusivamente nos estreitos limites disto que

Nesse caso, admitindo-se as várias vidas do personagem, a importância que elas têm entre si e pautando-se em Bachelard, pode-se interpretar essa vida essencial, contínua e eterna como a casa para qual o personagem voltará para manter-se permanentemente ao lado de sua donzela. Esta casa, que representará o início e o fim de tudo, é o exemplo primordial nesta obra do que seria considerado cíclico.

Associando as vidas do protagonista às próprias narrativas presentes no conto, ou seja, a narrativa primeira e a segunda, é possível identificar certa analogia, em que a narrativa primeira figuraria como essa vida imóvel que se mostra existente e à espera do protagonista em seu sonho e, por outro lado, a narrativa segunda viria associar-se à vida atual e real do jovem personagem, tendo valor de secundária por servir, ao final, como subsídio para a realização das ações previstas no mundo onírico.

O fantástico como desdobramento do real

Quando se fala em fantástico, é recorrente pensar em um mundo paralelo àquele real, um espaço onde é possível deparar-se com criaturas e/ou situações que remetam ao sobrenatural, ou seja, evidencia-se um espaço-oposição em relação ao mundo onde vigora a realidade e, acima de tudo, a racionalidade.

Considerando-se assim, não seria possível ou, pelo menos em princípio, não seria viável considerar a possibilidade de complementariedade entre esses dois mundos, uma vez que um representaria a total liberdade imaginativa e o outro, em contrapartida, seria a manifestação da razão. No entanto, por meio da análise realizada, pode-se notar a relação não de oposição, mas de complementariedade e até mesmo, de causalidade entre os acontecimentos do mundo onírico e do real.

O espelhamento entre os dois mundos ocorre, também, da seguinte maneira: um faz uma pergunta e o outro a responde. O sonho, local onde a imaginação se une à memória, possibilita a liberdade tão necessária para a compreensão de assuntos que extrapolam as regras do mundo real. O espaço onírico torna possível o acesso às respostas capazes de suprir as lacunas existentes na realidade, daí, o fantástico funcionar como um desdobramento da realidade. A realidade fornece ao ser humano a base, o necessário; o sonho, por sua vez,

chamamos a vida. Podem existir em nós duas vidas – está sob formas diversas na crença de todos os povos e de todas as épocas – uma **essencial, contínua, eterna**, talvez; a outra, em períodos, em movimentos mais ou menos breves, mais ou menos repetidos: uma é a essência, a outra é a revelação, é a forma. O que morre no mundo? A vida morre, mas o espírito, o segredo, a força da vida não morre: tudo vive no mundo.” (TARCHETTI, 1869, p.55, trad. nossa, grifo nosso.)

oferece o além de respostas e possibilidades. É necessário livrar-se das amarras da racionalidade para atingir o conhecimento buscado, para isso, a ausência de amarras oferecida pelo fantástico faz-se necessária para a compreensão da realidade.

Ainda que o fantástico não tenha, em um primeiro momento, a obrigação de servir ao mundo real, uma vez que tem seu próprio universo, suas próprias personagens e é regido por suas próprias leis, é possível compreendê-lo no conto tarchettiano funcionando como um universo-auxílio para a compreensão do mundo real.

Como já apresentado, o universo real da narrativa apresenta as situações que lhes são próprias, bem como, justifica a ocorrência de cada uma dessas situações. Entretanto, para algumas situações, em especial, as que não se enquadram nas leis típicas da realidade, abrem-se diante não só do personagem, como também do público-leitor, pelo menos, duas possibilidades de resolução/explicação para tais acontecimentos: um caminho sempre será aquele que prezar pela racionalidade, buscando sempre uma explicação plausível que caiba dentro dos parâmetros da realidade. E, em contrapartida, do lado oposto, mostra-se possível o impossível, ou seja, há uma opção que, sua escolha implicaria em um adentrar uma nova e diferente dimensão, neste caso, a dimensão do sobrenatural, do surreal.

Geralmente, opta-se pela segunda opção quando todas as evidências realistas não são capazes de solucionar as situações postas na vida real. Sendo assim, reiterando o posicionamento a respeito do fantástico como desdobramento do real, mesmo considerando sua definição mais difundida, de que ele se situa na fronteira entre o real e o sobrenatural, a simples suspensão e/ ou dúvida do personagem em relação à qual caminho seguir é suficiente para comprovar a supremacia do fantástico quando comparado à realidade.

O fantástico ocorre nesta incerteza; ao escolher uma ou outra resposta, deixa-se o fantástico para se entrar num gênero vizinho, o estranho ou o maravilhoso. O fantástico é a hesitação experimentada por um ser que só conhece as leis naturais, face a um acontecimento aparentemente sobrenatural. (TODOROV, 2012, p.31)

O tempo na dupla narrativa

Atentando-se para a frequência de um dos dados narrativos presentes no conto, antes mesmo que se faça a análise dele, por meio da repetição de situações é possível prever que o momento do sono para o protagonista é de extrema importância, já que, posteriormente, descobre-se que é por meio dos sonhos que o personagem entra em conjunção com as

informações de que precisa para compreender algumas situações do mundo real como, por exemplo, o comportamento de seu misterioso tio.

Dessa forma, uma mesma situação, no caso, o momento em que o protagonista avisa que começará seu sonho, algo que acontece duas vezes durante o conto, já se instaura um suspense, pois se sabe que ocorrerá a desestabilização da situação vivida no tempo presente. Tal desestabilização, por sua vez, é o que define o gênero fantástico, a aparição do elemento sobrenatural na história apresentada.

Além da frequência dos sonhos, outra questão temporal bastante interessante no conto tarchettiano é a unificação do tempo a partir do momento em que se unem as duas narrativas: a real e a onírica.

No momento em que o protagonista começa a sonhar, ele mesmo tem a impressão de estar mais velho, assim como foi citado em um momento anterior, mas, simultaneamente, ele tem a sensação de que o contexto em que se vê inserido coincide com determinada situação ocorrida em um passado significativamente longínquo. Neste cenário, já se tem uma mescla de futuro e passado.

É possível compreender o motivo pelo qual o protagonista, para obter as informações de que necessita no momento presente, recorre, ainda que inconscientemente, ao sonho. É por meio do sonho e tão somente por ele, que o personagem pode acessar o conhecimento mais primitivo que o permitirá entender sua realidade e solucionar as questões que lhe são apresentadas.

Por fim, assim como foi ressaltado durante toda a análise do presente conto, natural e sobrenatural são, inicialmente, considerados dois mundos diferentes, sendo que em um reside a mais absoluta certeza e racionalidade, e, no outro, em contrapartida, estão a incerteza, a dubiedade, a dupla possibilidade. Entretanto, por meio da análise do conto "*Le leggende del castello nero*", foi possível verificar que, ao contrário do que se pensa a respeito dessas duas dimensões, não há entre elas uma relação de oposição: ou realidade, ou fantasia, mas se estabelece uma relação de complementariedade, em que a realidade necessita recorrer ao fantástico para poder se fazer compreensível diante dos olhos do protagonista e, por outro lado, o fantástico se define de tal modo em comparação à realidade, pois se esta não existisse, também não poderia existir um fantástico que a ela transgredisse.

A respeito dessa transgressão, ressalte-se que é exatamente dessa forma como o elemento sobrenatural é visto: como um instrumento que possibilita a transgressão. Com isso, desde seus temas, a literatura fantástica busca transgredir as leis vigentes do mundo real e tal aspecto se evidencia já nos próprios temas abordados por esse modo literário.

No caso do conto de Tarchetti, a temática polêmica trazida pelo personagem principal e mesmo pelo narrador que se faz presente na moldura da narrativa, é a possibilidade de mais de uma vida, ou seja, as reencarnações, tema que começava a ganhar força na Europa e nos Estados Unidos no início e em meados do século XIX com o surgimento do Espiritismo e a figura de Allan Kardec.

Dessa forma, é possível considerar a literatura fantástica como um lugar que torna tudo aceitável, local que possibilita o impossível.

A mesma transgressão pode ser notada nos próprios elementos sobrenaturais presentes na narrativa, mostrando que não se transgredir apenas na escolha dos temas, mas também nos elementos e nas infinitas possibilidades de que se utiliza o autor para atingir o objetivo final. Exemplo disso está no elemento clássico da narrativa fantástica que aparece no conto tarchettiano: o manuscrito que, neste caso, atravessa dimensões. Trata-se de um objeto que, por sua própria natureza, tem exatamente essa finalidade, ou seja, a de atravessar gerações, épocas, culturas; informando a diferentes povos informações de épocas que lhes são anteriores, fazendo com que as pessoas que o encontrem, entrem em conjunção com algum tipo de conhecimento – às vezes, primitivo.

Assim, sendo a literatura fantástica considerada uma literatura baseada na hesitação, acaba tendo por finalidade transgredir as leis da realidade diante da qual se define como fantástica, e esse mesmo passo de transgressão é o que acaba por auxiliar a realidade. Em outras palavras, é possível afirmar que o fantástico, ainda que sem querer, serve à realidade exatamente por transcender suas regras. Tal transcendência opera como uma continuação, uma projeção das possibilidades não existentes no mundo real, mas que a ele dão maior completude.

Como se buscou afirmar, não se deve limitar as dimensões fantástica e real a uma simples visão de oposição, uma vez que a primeira nasce da segunda para lhe conferir completude, estabelecendo, assim, uma relação de complementariedade.

Transferindo este posicionamento para o conto aqui analisado, assim como foi demonstrado em sua análise, duas dimensões estão presentes na narrativa, mas o mundo onírico, ao transgredir tudo que é apresentado no mundo real, ganha a incumbência de completá-lo; preenche, pois, as lacunas da vida cotidiana do personagem auxiliando em sua compreensão dos problemas pelos quais se vê acometido. Nesse sentido, instaura-se a relação de espelhamento dos dois planos: o fantástico, representado pelo onírico, passa a refletir a realidade de uma forma mais completa e acabada, oferecendo ao protagonista as informações de que necessita, mas que não consegue encontrar no plano em que vive.

Desse modo, o fantástico não só reflete o real do qual é oriundo, mas o ilumina, conferindo à racionalidade toda informação que dela escapa por conta das regras que em seu plano são vigentes.

“O movimento da narrativa consiste em nos obrigar a ver quão próximos realmente estão de nós esses elementos maravilhosos, até que ponto estão presentes em nossa vida.” (TODOROV, 2012, p.180).

Assim, o fantástico nada mais é do que uma continuação, um além-razão da própria realidade que nela mesma se inicia para poder transcendê-la, criando, dessa forma, a imagem do movimento cíclico, onde não haveria mais começo ou fim, mas as dimensões (real e imaginário) formando um todo que se complementa por sua própria diferença.

4.3 O medo representado pela superstição: “*La lettera U*”

“O que mais amedronta é a ubiquidade dos medos; eles podem vazar de qualquer canto ou fresta de nossos lares e de nosso planeta.” (BAUMAN, 2008, p.11)

O medo presente no conto “*La lettera U*”, manifesta-se na forma de superstição que se apodera da consciência do narrador protagonista, fazendo com que coordene toda sua vida, desde a infância, buscando distanciar-se da letra “U” que, para ele, carrega um valor potencialmente negativo, devendo, portanto, ser evitada a qualquer custo.

*Quella linea che si curva e s'inforca – quelle dele due punte che vi guardano immobili, che si guardano immobili – quelle due lineette che ne troncano inesorabilmente, terribilmente le cime – quell'arco inferiore, sul qual ela lettera oscila e si dondola sogghinando – e nell'interno quel nero, quel vuoto, quell'orribile vuoto che si affaccia dall'apertura dele aste, e si ricongiunge e si perde nell'infinità dello spazio.*⁷ (TARCHETTI, 1869, p.73-74).

Para os demais personagens que com ele convivem, sua repulsa em relação ao “U” não possui uma explicação lógica que seja capaz de convencê-los, uma vez que a valoração negativa atribuída a esta vogal é exclusiva do protagonista e o mal que dela, hipoteticamente, emana, só pode ser experimentado por ele, o que pode ser afirmado pelo fato de que todas as

⁷ “Aquele linha que se curva e se enforca – aquelas duas pontas que nos olham imóveis, que se olham imóveis – aquelas duas linhas que se encurtam inexoravelmente, terrivelmente os topos – aquele arco inferior, sobre o qual a letra oscila e se balança zombando – e no interior, aquele negro, aquele vazio, aquele horrível vazio que se revela da abertura das duas hastas, e se reconstruem e se perdem no infinito do espaço.” (TARCHETTI, 1869, p.73-74, trad. nossa).

peças têm contato com a mencionada letra desde que são alfabetizadas, mas nunca se sentiram ameaçadas por ela. Em outras palavras, todo o desenvolvimento da narrativa calcado na negativização da vogal está baseado em um sistema de valor criado e legitimado apenas pelo personagem principal, baseado em sua própria percepção do mundo.

Seguindo-se esse raciocínio, o que distancia e impede que ele seja devidamente ajudado e compreendido pelos demais personagens é a sua diferente visão/percepção de mundo em relação aos colegas de escola, às namoradas, e, posteriormente, à esposa e todas as outras pessoas que o cercam. Há um novo código criado por ele que não é validado pelos outros, por isso, não são capazes de se entenderem, ainda que façam parte da mesma realidade.

De acordo com o personagem, a letra U possui uma espécie de força sobrenatural maligna que é capaz de provocar coisas terríveis às pessoas que com ela mantêm uma relação, como no caso dele, que tem a letra em seu nome.

A primeira vez em que o protagonista demonstra a aversão pela vogal é já na infância, quando encontra imensa dificuldade em aprendê-la decorrente de seu pavor. Sua vida escolar passa a piorar quando o pavor se intensifica a ponto de fazer com que se volte irado contra aos colegas que, sabendo de sua aversão, fazem-lhe provocações.

Na idade adulta, a reação ao U não se mostra diferente, fazendo com que demonstre grande dificuldade em encontrar uma namorada bem como casar-se, já que todas as moças pelas quais se apaixonava têm a letra U em seu nome.

Dessa forma, abdica de muitas experiências, em sua maioria, comuns à vida de toda pessoa – ser alfabetizado, ir à escola, apaixonar-se – , tudo por conta de sua obsessão pela dita vogal.

Mais tarde, já na idade adulta, priva-se de conhecer pessoas que possuam a letra em seu nome. Aliás, de maneira desobediente à sua crença, ao invés de se afastar da sua mulher, a qual possuía a letra U em seu nome, quis casar-se com ela. Por fim, acaba sendo privado do convívio em sociedade por assassiná-la.

Uma notte mi sentii invaso da non so qual furore: aveva avuto un sogno affannoso... Un U gigantesco postosi sul mio petto mi abbracciava colle sue aste immense, flessuose...mi stringeva...mi opprimeva, mi opprimeva...Io balzai furioso dal letto: afferrai la grossa canna di giunco, corsi da un notajo, e gli dissi:

-Venite, venite meco sull'istante a redigere un atto formale di rinuncia...

Quel miserabile si oponeva. Lo trascinai meco, lo trascinai al letto di mia moglie.

Essa dormiva; io la svegliai aspramente e le dissi:

-Ulrica, rinuncia al tuo nome, all'U detestabile del tuo nome!

[...]

*Il suo silenzio, il suo rifiuto mi trassero il senno: mi avventai sopra di lei, e la percossi col mio bastone.*⁸ (TARCHETTI, 1869, p.81).

O trecho acima é o ápice da narrativa, antes de o protagonista ser condenado a passar o fim de seus dias em um sanatório, o que para ele será a redenção da perseguição sofrida desde seu nascimento. Ele tem a certeza, fortalecida por seu sonho, de que deve fazer algo a respeito do U presente no nome de sua esposa, uma vez que, ao se casar com ela, sabendo disso, ele transgrediu uma norma de seu próprio sistema e, por isso, precisa consertar seu erro. Em outras palavras, precisa convencer sua esposa a abdicar do U contido em seu nome.

Meu U me condena

Indubitavelmente, mais do que em qualquer outro conto tarchettiano da coletânea selecionada para a elaboração desse trabalho, *La lettera U* é a que melhor desenvolve o tema da loucura, do indivíduo acometido de obsessões e monomanias.

O protagonista atribui à vogal U todas as tragédias possíveis, considerando-se predestinado à desgraça por ter a letra U em seu nome: *“Io nacqui predestinato. Una terribile condanna pesava sopra di me fino dal primo giorno della mia esistenza: il mio nome conteneva un U. Da ciò tutte le sventure della mia vita.”*⁹ (TARCHETTI, 1869, p.75-76, grifo nosso.)

Retrata-se, pois, também o sujeito produto da modernidade, entretanto, este não se apresenta como um sujeito forte, destemido, herói de sua própria história, mas alguém debilitado, em permanente confronto consigo mesmo, um sujeito, portanto, fragmentado. A imagem do indivíduo doentio, obcecado, revela-se como um pedido de socorro do homem moderno diante da nova configuração da sociedade e mesmo do mundo como um todo.

⁸ “Uma noite me senti invadido por não sei que furor: havia tido um sonho sufocante...Um U gigantesco postou-se sobre o meu peito, me abraçava com as suas hastes imensas, me apertava...me oprimia, me oprimia...Eu saltei furioso da cama: agarrei o grosso cano de junco, corri até um tabelião, e lhe disse: - Venha, venha comigo um instante para redigir um ato formal de renúncia... Aquele miserável se opunha. Arrastei-o comigo, arrastei-o ao quarto da minha esposa. Ela dormia; eu a acordei asperamente e lhe disse: - *Ulrica*, renuncia ao teu nome, ao U detestável do teu nome! [...] O seu silêncio, a sua recusa me tiraram os sentidos: me joguei sobre ela e a atravessei com meu bastão.” (TARCHETTI, 1869, p.81, trad. nossa.)

⁹ “**Eu nasci predestinado.** Uma terrível condenação pesava sobre mim desde o primo dia da minha existência: o meu nome continha um U. Daí, todas as desgraças da minha vida.” (TARCHETTI, 1869, p.75-76, trad. nossa, grifo nosso.)

Não se trata, portanto, da coletividade, da união de um povo que se identifica e se completa, mas das consequências monstruosas do individualismo exacerbado que coloca o homem defronte ao seu maior inimigo: sua psique.

É importante considerar o contexto sociocultural italiano em que se desenvolve o conto para que se possa compreender os posicionamentos do autor e a forma como busca apresentar o medo através da ótica de seu personagem. Na segunda metade do século XIX, a Itália, que começava a se constituir como um país, já estava passando por inúmeras mudanças e revisões, incluindo-se a necessidade de repensar também suas crenças, em meio a um contexto em que se sobressaíam o cientificismo, a filosofia, enfim, a razão propriamente dita em suas diversas representações, buscando alcançar cada vez mais respostas para as ansiedades e insatisfações experimentadas pelas pessoas, visando abandonar as verdades cegas, baseadas na crença, e caminhar rumo ao esclarecimento, baseado na razão.

Por outro lado, ainda que isso acontecesse, era possível constatar a existência das crenças primitivas em forças desconhecidas, muitas vezes qualificadas como sobrenaturais, as quais mesmo em meio a tanta racionalidade conseguiam sobreviver na mente dos mais diversos cidadãos. Ainda que o contexto histórico europeu estivesse sendo marcado pelos valores alicerçados na razão moderna, a especificidade da integração italiana retomou valores típicos do seu povo, fazendo com que se voltassem os olhos para as suas tradições, comumente cultivadas nos pequenos vilarejos em conjunto com as histórias contadas no *'focolare'* (em volta da lareira).

Enfim, para que se pudesse alcançar o ponto mais genuinamente italiano, era preciso resgatar o que havia de originário na mente dos cidadãos, inclusive os elementos supersticiosos, típicos, também, em cada localidade. Portanto, a modernização e racionalização da vida se tornaram necessárias para a Itália se adaptar ao novo contexto sociopolítico e econômico europeu. Contudo, esse processo desencadeou-se sem o rompimento com a cultura, a religião e valores preexistentes.

O mundo caminhava para a intelectualização, o conhecimento; elementos claramente racionais, uma vez que as credices, por aprisionarem a consciência dos indivíduos, acabava por impedi-los de ascender de todas as formas, em especial, no que diz respeito ao intelecto, tornando inatingível a satisfação de suas perguntas, que durante muito tempo se mantiveram sem resposta por conta das crenças incontestáveis.

Tal paradoxo entre o conhecimento libertador (ligado à razão) e a superstição aprisionadora se materializam no conto a cada privação que o protagonista coloca para si por medo de ultrapassar os limites impostos por sua crença negativa em relação à vogal, sendo a

primeira delas a impossibilidade de estudar. O protagonista, por conta de um comportamento alterado em sala de aula, resultado de uma brincadeira dos seus colegas envolvendo a letra U, é expulso e não consegue mais retomar os estudos e, mesmo antes disso, não pôde ser devidamente alfabetizado por ser incapaz de aprender a dita vogal.

Outro importante indício de sua obsessão se mostra na legitimidade que confere ao sistema que ele mesmo criou: para que a esposa renuncie ao U é necessário que se redija um ato formal de renúncia, ou seja, um documento que confira oficialidade e autenticidade ao ato, uma vez que este sistema possui um *status* de norma e, por isso, não poder se violado e, caso isso ocorra, sua reparação deve ser devidamente documentada.

Além disso, também é possível relacionar a análise do medo sofrido pelo protagonista com o “medo do inadministrável”, discutido por Bauman (2008), que o define como o medo proveniente de toda situação, objeto ou criatura que não se possa controlar. Nesse ponto, há uma aproximação da necessidade de controle exposta por Freud, por meio da qual o indivíduo está, incessantemente, buscando controlar o mundo a sua volta com a intenção, dentre outras, de se sentir seguro em relação ao mundo e ao seu próprio futuro.

Ademais, há o agravante de que, ainda que o medo tenha surgido por criação psicológica do próprio protagonista, não há um ponto fixo correto de onde parta este medo – sabe-se que ele está conectado à letra U, mas sua forma de manifestação não é possível determinar – fazendo com que este medo não seja palpável. Ou seja, o personagem não sabe ao certo do que se proteger, do que sentir medo, o que potencializa ainda mais a manifestação deste sentimento em sua mente.

O medo é mais assustador quando difuso, disperso, indistinto, desvinculado, desancorado, flutuante, sem endereço nem motivo claros; quando nos assombra sem que haja uma explicação visível, quando a ameaça que devemos temer pode ser vislumbrada em toda parte, mas em lugar algum se pode vê-la. ‘Medo’ é o nome que damos a nossa *incerteza*: nossa *ignorância* da ameaça e do que deve ser *feito* – do que pode e do que não pode – para fazê-la para ou enfrentá-la, se cessá-la estiver além do nosso alcance. (BAUMAN, 2008, p.8).

Seguindo esta noção de medo para se interpretar a situação da personagem no conto, visualiza-se essa onipresença do medo que, neste caso, está nos objetos, nos nomes das pessoas, nos mais diferentes livros, enfim, em todo lugar. O medo, aqui, está presente na letra U, estando, portanto, parcialmente definido. No entanto, não se limita a esta letra: estende-se a todas as manifestações que ele possa assumir, fazendo com que o protagonista adentre em um estado de furor profundo e arrebatador por não poder definir de que ponto específico virá o

seu próximo ataque. Ainda, para piorar sua situação, fica à mercê da própria vida aguardando o momento em que se deparará com o ‘grande medo’, o qual, com sorte, fará cessar seu sofrimento por meio da morte.

O fato de o medo presente no conto ser fruto da superstição do personagem, potencializa a onipresença desse sentimento, conferindo-lhe a vantagem de poder surgir de qualquer ponto, por qualquer motivo, uma vez que uma das principais características da superstição é ser considerada arbitrária, não necessitando de uma justificativa lógica para ser admitida em qualquer contexto.

No final do conto, o personagem, por já possuir um histórico agressivo, é condenado a passar o resto de sua vida em um hospício, onde acaba morrendo em 11 de setembro de 1865, e mesmo em seus últimos momentos, sua crença o mantém preocupado acerca da humanidade, na necessidade de abolir a letra U do mundo, inclusive. Sua última fala se assemelha a uma espécie de profecia, segundo a qual, em sua visão, ele morre como um mártir cujo exemplo deve ser seguido pelos demais para que o mundo se purifique, conforme ilustra o trecho:

*Forse la mia sventura sarà un utile ammaestramento agli uomini; forse il mio esempio li spronerà ad imitarmi...[...]
Che la mia morte preceda di pochi giorni l'epoca della loro grande emancipazione, dell'emancipazione dall'U, dell'emancipazione da questa orribile vocale!!!¹⁰ (TARCHETTI, 1869, p.82).*

Baseado neste desfecho, o conto se encerra demonstrando a força influenciadora que a superstição tem sobre as pessoas, deixando claro que, mesmo que o mundo progrida, mesmo que caminhe rumo à racionalização, a superstição sempre habitará o lado mais primitivo da mente humana e terá o poder de controlá-la de acordo com uma força arbitrária que pode se pautar em qualquer objeto, agregando-lhe determinado valor – positivo ou negativo – sem qualquer necessidade de justificativa lógica. Isso acontece no momento em que o protagonista é enviado ao hospital psiquiátrico para que seja analisado seu comportamento, a fim de que, com isso, seja possível encontrar a cura de sua doença. Ou seja, por um lado, têm-se o triunfo dos elementos deste processo de racionalização da vida expostos do envio do protagonista para o hospital: o estudo racional do comportamento (análise) com vistas à solução racional

¹⁰ “[...]Talvez a minha desventura seja um útil ensinamento aos homens; talvez o meu exemplo os estimule a me imitar... [...] Que a minha morte preceda poucos dias a época da sua emancipação, da emancipação do U, da emancipação desta horrível vogal.” (TARCHETTI, 1869, p.82, trad. nossa)

de sua doença (busca da cura). Por outro lado, há paradoxalmente o triunfo do medo, fruto da superstição do personagem, que com ele caminhou até o momento de sua morte.

A partir da breve análise do conto tarchettiano, constata-se que o medo se constitui genuinamente de tudo que não pode ser explicado, que é desconhecido e que foge ao controle das regras humanas; em outras palavras, o que não pode ser controlado, deve ser temido.

Em uma época em que começava a se desenvolver a racionalização, a busca pelo conhecimento do mundo, tudo que não pudesse ser explicado por meio da razão causava uma imensa sensação de mal-estar, uma vez que o ser humano caminha em direção ao conhecimento, procurando abandonar a ignorância que o aprisiona.

Por outro lado, neste mesmo cenário, resistia a superstição, o veículo que liga o homem às forças sobrenaturais, aos grandes medos, que o impedem de libertar-se das amarras da ignorância; o mesmo veículo que transporta o medo de época a época, impossibilitando a completa racionalização do mundo e dos elementos que o circundam.

Dessa forma, pode-se concluir que principalmente por meio da superstição é que o medo se mantém vivo e se manifesta nas mais diversas formas, adequando-se a cada época, de acordo com os anseios que lhe são próprios, evidenciando sua impossibilidade de extinção. Em outras palavras, enquanto o homem existir sentirá medo, pois este reside no que não se pode controlar, no que se desconhece. Enfim, como o desconhecido se encontra logo ali, na próxima estação, só é preciso que o medo suba em sua locomotiva-superstição e viaje tranquilamente por cada época preenchendo cada assento que a razão deixou vago.

Em terra de Tarchetti, quem não tem um U é rei...

Um aspecto importante que não pode ser deixado quanto ao procedimento utilizado pelo autor neste conto, é a exploração das interpretações que dá a cada uma das vogais, ressaltando o caráter maligno do U ao compará-lo com as impressões positivas exaladas pelas demais vogais.

Esse procedimento evidencia o caráter experimentalista de Tarchetti ao explorar os signos e seus significantes, revelando o interesse do autor pelo jogo com as palavras. Seu interesse não se limita à interpretação fônica, mas é ampliado até a expressão gráfica da letra, o que servirá de embasamento para que alguns críticos considerem esse seu gosto como uma antecipação futurista.

Por fim, neste conto, assim como se percebeu durante a análise, não há nenhum monstro ou criatura sobrenatural, nem mesmo qualquer situação cuja natureza se enquadre em

um espaço paralelo. Contraditoriamente, o que não é compatível com o mundo tal como nós o conhecemos é o comportamento do protagonista diante de um elemento pertencente ao universo coletivo, cuja natureza nada tem de sobrenatural: a vogal U. Não há hesitação ou incerteza quanto ao fato narrado, as informações fornecidas preenchem claramente sua função de apresentar ao leitor uma história cuja trama e o desfecho levem-no a impressionar-se e, principalmente, a colocar-se no lugar do protagonista.

O ponto principal da narrativa, conforme mencionado em momentos anteriores, é a obsessão do protagonista pela letra a qual é oriunda de um medo incomensurável. Mas o que pelo que esse medo é movido? Provavelmente pela necessidade de sobrevivência. O personagem principal busca de todas as formas esquivar-se do que acredita ser a origem de todo mal ocorrido e prestes a ocorrer em sua vida – vogal U -, buscando, portanto, manter-se intacto, ileso a esse mal, o que, dito de outro modo, nada mais é do que manter-se vivo. A partir do momento em que ele acredita não haver mais saída, entrega-se totalmente à condição de louco, aceitando passar o resto de seus dias em um manicômio aguardando a morte, mal do qual tentou se desvencilhar todos os dias de sua vida.

Antes de finalizar a análise, não se pode deixar de notar a fenda interpretativa que leva à associação deste conto a um plano autobiográfico, uma vez que o segundo nome de Tarchetti é Ugo. Entretanto, este não foi um nome recebido no batismo, mas que o próprio escritor agregou em homenagem a Ugo Foscolo. Além disso, assim como foi apontado na análise do conto *Le leggende del castello nero*, Tarchetti mantinha uma postura extremamente pessimista em relação ao mundo, assim como um gosto indiscutível pela psique humana. Diante disso, fica a seguinte indagação: teria Tarchetti vivido um destino semelhante ao de nosso protagonista?

Com isso, pode-se afirmar que o medo excessivo, mote para o desenvolvimento desse conto, explora, assim como ensinou Bauman, que o medo ganha um *status* de força tão absoluto em decorrência de sua ubiquidade, fazendo com que o mal não esteja apenas nos seres sobrenaturais, mas em cada elemento, ainda que natural, dependendo apenas do valor que lhe atribuímos e do ângulo pelo qual o miramos. Para alguns, é apenas a vogal U, para outros é o UUUUuuuuuuuu.

4.4 A comicidade além-mundo em “*Un osso di morto*”

Em “*Un osso di morto*”, diferentemente dos outros contos tarchettianos, o tema abordado é desenvolvido a partir de uma perspectiva que oscila entre a ironia e a comicidade.

Um dos elementos discutidos na obra trata da discussão acerca de um dos assuntos mais pertinentes no século XIX, a saber, a tendência ao cientificismo objetivando o descobrimento do mundo por meios racionais.

O conto trata da história de um espírito, Pietro Mariani, ex-funcionário da universidade onde lecionava o doutor Federico, que teve sua rótula separada do corpo e presenteada pelo médico ao narrador. Então, por meio de uma sessão espírita, o narrador conversa com Pietro Mariani que o avisa de que, à noite, irá a sua casa buscar a rótula que lhe pertence.

A ida do narrador à sessão espírita é movida pela curiosidade a respeito dessa nova tendência, sempre visando ao desvendamento dos mistérios do mundo. Nesta sessão espírita, o personagem escolhe uma pessoa com a qual deseja conversar para fazer o “teste”. A única pessoa da qual se lembrou naquele momento foi de seu antigo professor, doutor Federico. Assim, após algum tempo, consegue entrar em contato com ele. Em meio a breve conversa, Federico conta ao narrador que há alguns anos lhe presenteou com uma rótula pertencente a um ex-funcionário da universidade que havia morrido.

O problema é que este funcionário passou a atormentá-lo no além-mundo devido à falta do osso, portanto, o personagem deveria devê-lo a Pietro Mariani – dono da rótula. Nesse momento, Federico informa ao narrador que Pietro irá conversar com ele a respeito da restituição do osso.

Fica acordado que na noite daquele mesmo dia, Pietro irá à casa do narrador buscar seu osso. A partir disso, o personagem se mostra um pouco apreensivo, decidindo passar em algum bar a fim de beber um pouco e criar coragem para enfrentar a situação que lhe aguarda nas horas seguintes. Assim acaba fazendo e chega em casa assumidamente embriagado. Momentos depois, Pietro Mariani chega para pegar sua rótula, troca algumas palavras com o narrador e, diante de um barulho forte que se acredita ser os passos pesados de Pietro, o personagem acorda e percebe que já amanheceu, acreditando que tudo não passou de um sonho.

A teoria do sonho cai por terra quando, após notar que o barulho que o acordara era seu amigo batendo à porta, vê que no lugar da rótula de Pietro usada como peso de papel, está em seu lugar uma espécie de faixa que Mariani usava para manter o joelho ligado ao restante da perna enquanto não recuperava sua estimada rótula.

O conto se encerra sem que o narrador forneça a resposta correta ao conteúdo narrado, ficando, portanto, a critério do leitor implícito decidir o que de fato ocorreu.

Do cientificismo sobrenatural...

Neste conto, mais do que nos outros de Tarchetti, há o enfoque no cientificismo, manifestado logo de início na figura de um dos personagens, o médico e professor universitário, Federico M. que, segundo o narrador, é um homem que, embora cético e apaixonado pela ciência, é capaz de respeitar a opinião daqueles que creem em explicações não científicas. Tal dualidade na postura ideológica de Federico denota a ambiguidade comum a todos os indivíduos que, embora acompanhem as evoluções científicas modernas, não abdicam de suas crenças mais primitivas no sobrenatural e nas forças ocultas existentes no mundo.

Um dos temas que aparece neste conto e que está presente em outros da mesma época é a difusão do magnetismo e do espiritismo e suas sessões. O protagonista, exemplo clássico do homem amante do cientificismo que tem necessidade de descobrir e compreender o mundo, decide participar de uma dessas sessões e escolhe se comunicar com o espírito do doutor Federico, então, falecido há onze anos.

É interessante notar que, acentuando a necessidade de compreensão do universo que o homem apresenta no século XIX, o protagonista entra em contato com o médico com o intuito de perguntar a ele a respeito do destino humano e sobre a espiritualidade e sua natureza, tema que, ainda hoje, no século XXI, suscita curiosidade nas pessoas e permanece sem uma explicação definitiva. O homem do século XIX, visivelmente racional, fundado na orientação positivista da época, busca, de todas as formas, meios para compreender o mundo e seu modo de funcionamento. Há uma tentativa de libertar-se das crenças e reexplicar o universo a partir de regras científicas, acreditando-se que não há nada que não possa ser explicado, que não possa ser encaixado em um padrão cientificamente comprovado.

Mais uma vez temos a exploração dos temas do eu, por meio da qual o indivíduo busca compreender o mundo que o cerca, oscila entre uma passividade típica do espectador curioso e uma necessidade de participar do espetáculo que se lhe mostra diante dos olhos. Ao tentar compreender o universo, o homem, muitas das vezes, desloca-se da posição de mero observador para a de atuante, interagindo com o mundo, seja nos estudos observatórios, seja na construção de aparatos que lhe permitam chegar cada vez mais próximo ao início de tudo.

Tal necessidade de descoberta está fundamentada na ideia de que é a partir do conhecimento que se domina todo e qualquer assunto. Sendo assim, temos a figura do cientista como aquele que é capaz de dominar o mundo caso descubra seu modo de funcionamento.

Aplicando-se ao conto os eixos temáticos de Ceserani com relação ao presente conto, verificam-se os seguintes temas: a) as almas do outro mundo; b) a vida dos mortos, e; c) o indivíduo, sujeito forte da modernidade.

No que diz respeito ao primeiro eixo - sobre as almas do outro mundo - que muito se relaciona também com o segundo - algumas considerações podem ser feitas. As almas do outro mundo aparecem como núcleo principal deste curto conto, entrelaçadas à abordagem do espiritismo, expondo o interesse coletivo em descobrir o que acontece após a morte, terreno desconhecido e fértil para que sejam feitas muitas suposições.

Os pontos principais a serem desvendados são: há vida depois da morte? É possível manter contato com alguém que já faleceu? Quanto à primeira questão, não há uma resposta exata que consiga saná-la, o único argumento que se pode constatar por meio das informações fornecidas no conto é que as pessoas continuam a viver, embora de uma outra forma. Também se verifica que é possível estabelecer contato com os que já partiram, tanto é que em dois momentos do conto o protagonista estabelece uma comunicação com Pietro Mariani.

No que tange à figura do indivíduo como sujeito forte da modernidade, mais uma vez ela se evidencia nos contos tarchettianos. Em *Un osso di morto*, o indivíduo é exposto como alguém que busca uma nova forma de encarar o mundo e de interagir com ele. É um sujeito forte que visa ultrapassar os obstáculos que lhe são impostos com o objetivo de autoafirmação. Não tem medo de solucionar as questões que lhe são impostas, tem necessidade de desvendar o desconhecido enxergando este ato como mais um passo rumo ao conhecimento. Não se trata mais do homem temeroso que se contenta com as explicações fundadas em mitos e crenças, mas aquele que quer sair da escuridão da ignorância em direção à compreensão do universo.

Por outro lado, embora o conto tenha como tema predominante a supremacia do cientificismo, em vários momentos se constata que esta não é absoluta, já que se mantém um número considerável de fendas na narrativa que deixam transparecer a insuficiência científica diante de questionamentos fundamentais da existência, neste conto, em especial, a vida após a morte.

Da ironia e da comicidade como ingredientes especiais da trama

Em *Un osso di morto*, os procedimentos narrativos, se comparados ao conto anterior, têm uma função menos ativa no texto, evidenciando-se o destaque para os elementos que conduzirão a uma ambientação propícia ao fantástico. A incerteza continua reinando também

neste conto, mas, desta vez, a preferência pelo uso de termos que levam a uma estrutura comparativa faz com que o leitor possa se deslocar mentalmente, imaginando a cena que é narrada e, assim, aproximar-se da aventura vivida pelo personagem.

Há, portanto, a criação de uma ambientação a qual atribuirá ao cenário descrito um caráter sobrenatural. Isso pode ser constatado, quando, já quase ao final do conto, próximo ao clímax, o protagonista caminha em direção a sua casa a fim de encontrar Pietro Mariani: “[...] *le vie erano deserte, i lumi dele finestre spenti, le fiamme nei fanali offuscate da un nebbione fitto e pesante – tutto ciò **mi pareva più tetro del solito.***”¹¹ (TARCHETTI, 1869, p.88, grifo nosso.)

A exploração da atmosfera que precede o momento sobrenatural ainda é construída momentos antes da aparição de Pietro Mariani:

*Dal lucignolo della candela che **mi pareva** avere spento, che era d'altronde una stearica pura, si sollevavano in giro delle spire di fumo sì fitte e sì nere, che raccogliendosi sotto il soffitto lo nascondevano, e assumevano **apparenza** di una cappa pesante de piombo: l'atmosfera della stanza divenuta ad un tratto soffocante, era impregnata di un odore **simile a** quello che esala dalla carne viva abbrustolita, le mie orecchie erano assordate da un brontolio incessante di cui non sapeva indovinare le cause, e la rotella che vedeva lì, tra le mie carte, **pareva** muoversi e girare sulla superficie del tavolo, come in preda e convulsioni strane e violenti.*¹² (TARCHETTI, 1869, p.89, grifo nosso.)

Desse modo, para que se desfaça a comicidade que permeia todo o conto, ao aproximar-se de um momento importante para a narrativa, há a construção dessa atmosfera de suspense. O uso de comparativos serve de elo entre o conteúdo narrado e o mundo real do leitor implícito a fim de que ele possa identificar a situação exposta e trazer para a sua vida a situação fantástica que lhe é apresentada. Valendo-se da atmosfera de suspense, Tarchetti lança mão do procedimento tratado por Ceserani como teatralidade, por meio do qual a narrativa é construída como uma peça de teatro, o que, literariamente proporcionará ao público maior aproximação e, conseqüentemente, maior identificação com a narração.

¹¹ “[...] as ruas estavam desertas, as luzes das janelas, apagadas, as chamas dos lampiões, ofuscadas por um denso e pesado nevoeiro – tudo **me parecia** mais escuro do que de costume.” (TARCHETTI, 1869, p.88, trad. nossa, grifo nosso.)

¹² “Do pavio da vela que **me parecia** ter apagado, que era, por outro lado, novamente uma vela, levantavam-se espirais de fumaça densos e negros que, recolhendo-se sob o teto os escondia, e assumiam a **aparência** de uma capa de chumbo: a atmosfera do quarto tornou-se, de repente, sufocante, estava impregnada de um odor **similar** àquele exalado da carne viva queimada, os meus ouvidos ensurdecaram por um grunhido incessante cuja causa eu não podia adivinhar, e a rótula que via ali, entre as minhas cartas, **parecia** mover-se e girar sobre a superfície da mesa, como se estivesse tomada de convulsões estranhas e violentas.” (IDEM, p.89, trad. nossa, grifo nosso.)

A experiência de limites está presente no conto, manifestando-se através do sonho. Por meio deste, as situações não cabíveis no mundo real são passíveis de ocorrer, como o encontro com o espírito de Pietro Mariani. Ao mesmo tempo em que o protagonista está no mundo real, em seu quarto, durante o sono, adentra o universo onírico no qual se encontra com Pietro Mariani e com ele mantém uma conversa. Quanto a este último ponto, não é possível afirmar com absoluta certeza se o encontro ocorre no espaço onírico ou no mundo real, uma vez que, posteriormente, devido ao objeto mediador, instaura-se a dúvida quanto à presença do espírito no quarto do protagonista.

Antes de se falar sobre o objeto mediador, deve ser lembrado um aspecto interessante da incerteza instaurada no conto. Conforme foi mencionado, a incerteza dos fatos narrados se dá principalmente devido aos elementos utilizados por Tarchetti e um dos mais importantes é o consumo de bebida alcoólica, muito recorrente nos contos fantásticos cujo uso confere à narrativa a dúvida necessária a este modo literário.

Em um determinado ponto, ao acaso, o protagonista se vê diante de uma espécie de taberna, o que, para ele, funcionará como uma solução para enfrentar a visita do além algumas horas mais tarde. É importante atentar-se que, o consumo de bebidas alcoólicas nos contos fantásticos é um fator não pouco recorrente, fazendo com que a bebida opere como um instrumento responsável pela incerteza das situações de natureza sobrenatural.

O personagem principal, enfim, chega em casa “[...] *un po’ barcollante per troppo vino bevuto* [...]”¹³ (TARCHETTI, IDEM), o que já demonstra que ele se encontra em um estado de não-sobriedade, informação que abre ao leitor implícito a possibilidade de duvidar de toda a situação que será narrada logo em seguida.

Diante deste cenário, o protagonista tenta agir, levantar-se, fugir, mas não consegue, sensação esta experimentada principalmente durante o sono. Sendo assim, até este momento, pode-se interpretar a mudança de cenário como consequência do abuso do vinho, fazendo com que o protagonista tenha alucinações; ou mesmo, como um sonho do qual ele não consegue acordar.

Este é o quadro que se mostra representando a experiência de limites vivenciada pelo protagonista que se mantém entre dois mundos, o real e o onírico, alimentando constantemente no leitor a dúvida quanto à verdade real dos fatos.

Acrescente-se ao rol de procedimentos o que, neste conto, em especial, marcará a sobrenaturalidade: a presença do objeto mediador, cuja função é a de comprovar a ocorrência

¹³ “[...] um pouco vacilante pelo excesso de vinho bebido [...]” (IDEM, trad. nossa.)

do evento dito sobrenatural, neste caso, a faixa que mantinha os ossos de Pietro Mariani unidos na ausência de sua rótula.

Toda a narrativa, embora com as atmosferas de suspense, caminha para um desfecho que possivelmente terá uma solução racional, principalmente quando temos a informação de que o barulho que acordou o protagonista não foram os passos pesados de Pietro, mas um amigo batendo à porta. Entretanto, nos últimos momentos da narrativa, descobrimos que o a faixa de Pietro está sobre a mesa no lugar da rótula!

Em outras palavras, a existência do objeto mediador altera todo o final do conto, fortalecendo ainda mais o caráter fantástico da narrativa, uma vez que a hesitação perdura ainda após seu final.

Em termos gerais, o aspecto que diferencia este conto dos demais é a presença da ironia e da comicidade utilizadas por Tarchetti ao tratar de um assunto que geralmente causa medo nas pessoas: o além-mundo. Dentre inúmeros motivos para que o escritor parta desta perspectiva, um deles é a tentativa de “naturalizar” a situação por meio de frases utilizadas em conversas típicas do cotidiano, como por exemplo, no seguinte trecho:

[Pietro Mariani]: “Perdonete se ho dovuto disturbarvi nel colmo della notte...in quest’ora...capisco che la è ora un’ora incomoda...ma...”
*[Protagonista]: “Oh, è nulla, è nulla, io interrompi rassicurato da tanta cortesia, io vi debbo anzi ringraziare della vostra visita...io mi terrò sempre onorato di ricevervi nella mia casa...”*¹⁴ (TARCHETTI, 1869, p.90)

Ainda mais adiante, o espírito coloca a rótula em seu joelho e reclama que seu detentor, ou seja, o narrador, fez mau uso dela, fazendo com que o encaixe não seja perfeito. O narrador retruca dizendo que talvez os ossos de Pietro é que não estejam bons, ao que o espírito responde caminhando com passadas fortes que acabam por acordá-lo. Este trecho da conversa em muito se assemelha a uma discussão e contribui para a atmosfera cômica do conto.

“[...] esclamò con aspetto attristato: ‘Questa rotella è alquanto deteriorata, non ne avete fatto un buon uso.’
[Protagonista] - Non ci credo, io dissi, ma forse che le altra vostra ossa sono più solide?

¹⁴ [Pietro Mariani]: “Perdoe-me se tive que perturbá-lo no cume da noite...nesta hora...entendo que esta seja uma hora incômoda, mas...”
 [Protagonista]: “Oh, imagine, não é nada, eu interrompi convicto de tanta cortesia, eu o deveria antes agradecer pela sua visita...eu ficarei sempre honrado de recebe-lo na minha casa...” (TARCHETTI, 1869, p.90, trad. nossa.)

Egli tacque ancora, s'inclinò la terza volta per salutarmi; e quando fu sulla soglia d'uscio, rispose chiudendone l'imposta dietro di sè: 'Sentite se le altre mie ossa non sono più solide.'

E pronunciando queste parole percosse il pavimento col piede con tanta violenza che le pareti ne tremarono tutte; e a quel rumore mi scossi e... mi svegliai."¹⁵ (IDEM, p.91)

Com isso, devido a passagens como estas transpostas, verifica-se a presença da comicidade nesse conto tarchettiano, demonstrando que um conto que poderia, por conta de seus elementos, levar a uma reação de medo, pode, em contrapartida, provocar o riso. Mediante essa postura, o autor explora uma outra ótica acerca da morte, retirando-lhe o caráter comumente negativo.

Dentre todos os trechos cômicos do conto, há uma ironia bastante interessante em torno do cientificismo centralizado no personagem do doutor Federico. Como personificação da ciência, é colocado em uma posição contraditória ao ver-se como um cientista já falecido que sofre as torturas do além-mundo e necessita dos meios difundidos pelo espiritismo para resolver seus problemas. Diante disso, Tarchetti desmascara a supremacia da ciência demonstrando que ela mesma pode ser vítima das emboscadas do desconhecido.

Pode-se até mesmo pensar neste conto como uma forma de paródia dos contos fantásticos, assim como o faz Jane Austen na “A Abadia de Northanger” (1818). Os elementos mais comuns estão presentes: a visita do espírito, a criação da atmosfera de suspense, a faixa deixada no lugar da rótula, entretanto, o efeito produzido no leitor não é o de medo, mas, de riso.

É válido ressaltar que, assim como afirma Mura, a paródia era um processo comum no trabalho dos tradutores, por meio do qual eles, a partir dos textos estrangeiros, criavam suas próprias obras literárias, dando-lhes nova roupagem.

Do fantástico manifestado no conto

Por meio da análise realizada, pôde-se notar que a ambiguidade como elemento essencial prevalece especialmente neste conto, cujo desfecho deixa totalmente a encargo do leitor a decisão sobre o que aconteceu de fato.

¹⁵ “[...] exclamou com aspecto entristecido: ‘Esta rótula está um tanto deteriorada, non fizestes um bom uso.’ [Protagonista] – Não acredito, eu disse, mas talvez vossos outros ossos estejam menos fortes, não? Ele hesitou ainda, inclinou-se pela terceira vez saudando-me; e quando foi à soleira da porta de saída, respondeu fechando a persiana atrás de si: ‘Ouvistes se meus outros ossos não estão mais fortes.’ E pronunciando estas palavras percorreu o chão com o pé tão violentamente que as paredes todas tremeram, e com aquele barulho mi mexi e... acordei.” (IDEM, p.91, trad. nossa.)

O elemento que coloca em xeque a veracidade da história contada pelo narrador é o fato de ele ter consumido bebida alcoólica em excesso, o que, como já foi mencionado aqui, é algo bastante recorrente nos contos fantásticos, no entanto, deve-se perguntar: o que aconteceu com a rótula? Teria o personagem a jogado fora com os demais ossos que ganhou do doutor Federico assim que abandonou o curso de desenho ou, ao chegar bêbado e conturbado pela sessão espírita, livrou-se da rótula antes que Pietro viesse buscá-la?

Se se tomar como base apenas o que está nas palavras do narrador, de fato, este foi visitado pelo espírito de Pietro que, por sua vez, levou a rótula embora, mas e a questão do sonho? Pelo relato do próprio narrador, toma-se conhecimento de que ele estava dormindo durante toda a aparição e todo o diálogo com Pietro.

A bebida, assim como o próprio protagonista admite, ainda que seja uma saída que, por seus efeitos, aproxima o indivíduo do mundo dos devaneios e da fantasia, diz respeito a um remédio que a racionalidade não pode oferecer, mas que, de qualquer forma, pertence ao mundo real. Sendo assim, mesmo que a bebida leve o narrador a uma sensação de profundo relaxamento e devaneio, ainda assim o mantém com um pé na realidade, servindo como uma forma de contra hipótese às evidências sobrenaturais.

Por outro lado, o sonho, fortemente trabalhado por Hoffmann e sendo um tema recorrente nos contos fantásticos, retira o indivíduo totalmente do mundo real, transportando-o para uma realidade à parte daquela por ele vivida. No mundo dos sonhos, as leis que vigem são diferentes daquelas que se devem respeitar no mundo real, sendo possível, nesse plano, entrar em contato com seres de natureza sobrenatural ou ainda, que vivem no além-mundo.

Por fim, “*Un Osso di morto*”, mesmo mantendo a ambiguidade quanto ao desfecho da narrativa, diferencia-se dos demais contos tarchettianos aqui analisados pelo fato de que não pretende criar uma atmosfera de espanto, mas, por meio da comicidade, tenta naturalizar as cenas de caráter aparentemente sobrenatural, mostrando o além-mundo não como um lugar amedrontador e do qual se deva fugir, mas como um simples lugar distante com o qual, ainda que seja difícil, pode-se fazer contato sem que a realidade seja significativamente alterada.

4.5 Framboesas, cadáver e o duplo em “*Uno spirito in un lampone*”

Parmi de essere un uomo doppio
(TARCHETTI, 1869)

“*Uno spirito in un lampone*” é o último dos cinco contos da obra tarchettiana dos “*Racconti fantastici*”, trazendo à baila mais uma vez o tema do duplo, inovando na mistura deste com o tema da possessão.

A narrativa trata da história de um jovem barão, denominado barão de B. que, em um determinado dia, sai à caça e, parando alguns minutos para descansar, vê-se próximo a um pé de framboesas, tendo fome, decide comer algumas, o que será a mola propulsora para o desenrolar da narrativa.

A partir do momento em que o barão de B. prova essas framboesas, passa a sentir algo estranho, como se seu corpo não obedecesse mais aos seus comandos, bem como se estivesse possuído por uma outra pessoa, já que se via diante de sentimentos e reações que não condiziam com seu comportamento.

Conforme o tempo passa, a sensação de duplicidade se fortalece, fazendo com que ele passe também a acessar memórias que não lhe pertencem. Quanto mais forte a duplicidade, esta aumenta até o ponto em que há uma prevalência da personalidade de Clara - jovem que possui o corpo do barão de B. cujo nome só se descobre próximo ao fim da narrativa – sobre aquela do próprio barão.

Ao final é revelado que Clara está desaparecida há algum tempo, pois, na verdade foi assassinada por um dos guardas do castelo por motivo de ciúme. A descoberta é feita no momento em que, após o barão chegar ao castelo, suas feições se modificam a ponto de se transformarem nas de Clara e quem a reconhece é seu próprio assassino.

Após a identificação de Clara, o jovem barão é medicado e curado da possessão. Quanto ao assassino, é preso pelo crime cometido contra a jovem. Esta, por fim, ganha seu sepultamento cristão, o que permite o descanso para sua alma.

Desse modo, depreende-se que a razão pela qual Clara toma posse do corpo do barão é exclusivamente para que seu assassinato seja descoberto e punido, bem como para que seu corpo possa receber o sepultamento de acordo com as tradições cristãs religiosas.

Duplo ou possessão? Eis a questão...

Dentre todos os sistemas temáticos recorrentes nos contos fantásticos apontados por Ceserani, e também se enquadrando na rede de “temas do eu”, de Todorov, o que se tem como tema central de toda a narrativa é o duplo, que será vivenciado durante todo o conto por meio das impressões do barão B.

O duplo se manifesta especialmente na possessão sofrida pelo barão, que nele opera como um processo de bipartição em um primeiro momento, transformando-se em uma fusão quando se aproxima do final da narrativa. Passam a conviver no corpo do barão duas consciências extremamente opostas: a dele e a de Clara.

Sendo assim, o duplo se materializa por meio dos pensamentos, dos reflexos, da visão de mundo, da forma como o barão se relaciona com os criados, das memórias que ele passa a ter que não lhe pertencem; atingindo seu último estágio na alteração de sua imagem refletida no espelho:

Strana cosa! Non era più egli; o almeno vi vedeva riflessa bensì la sua immagine, ma vedea come fosse l'immagine di un altro, vedeva due immagini in una. Sotto l'epidermide diafana della sua persona, traspariva una seconda immagine a profili vaporosi, instabili, conosciuti. E ciò gli pareva naturalissimo, perché egli sapeva che nella unità vi erano due persone, che era uno, mas che era anche due ad un tempo.¹⁶ (TARCHETTI, 1869, p.106)

Ao lado do duplo, está a temática da possessão que, mesmo não sendo demoníaca, é comumente utilizada nos contos fantásticos. Não se trata, pois, de uma alma que se descola do corpo ou mesmo uma sombra que ganha vida própria, mas é a alma de uma pessoa que toma o corpo de outrem com um objetivo específico, neste caso, obter justiça por seu assassinato e conseguir descanso eterno.

O tema da natureza denunciante presente nesse conto é recorrente, geralmente, nas fábulas ou mesmo nas compilações de contos populares que, remetem, portanto, a uma determinada cultura. Exemplo disso é a sua abordagem em “O osso que canta” e “O

¹⁶ “Coisa estranha! Não era mais ele; ou ao menos, via-se refletida não exatamente a sua imagem, mas a via como se fosse a imagem de um outro, via duas imagens em uma. Sob a epiderme diáfana de sua pessoa, transparecia uma segunda imagem em perfis vaporosos, instáveis, conhecidos. E isto lhe parecia naturalíssimo, porque ele sabia que na unidade havia duas pessoas que eram uma, mas que era, também, dois ao mesmo tempo.” (TARCHETTI, 1869, p.106, trad. nossa.)

junípero”, coletados pelos irmãos Grimm; e “As testemunhas de Valvídio” e “A menina enterrada viva”, coletados por Câmara Cascudo.

Uno spirito in un lampone é, dentre os cinco contos analisados neste trabalho, o único cuja ambientação não remonta às grandes cidades e, conseqüentemente as suas tecnologias, mas ao ambiente campesino, o qual mantém forte relação com as crenças populares e o folclore.

A respeito disso, Giuseppe Autiero (2007)¹⁷, em um ensaio dedicado especificamente a este conto, aponta a extensão antropológica representada pela necessidade de Clara em ter seu assassinato vingado, bem como de precisar ter um sepultamento cristão para que sua alma encontre descanso. Segundo o autor, nas comunidades meridionais, o homicídio nunca é um fato individual, ao qual corresponde somente o trabalho policial e judiciário; o assassinato de uma jovem logo causa a reação de toda a comunidade, que se sente atacada como um todo tomando para si o dever de restabelecer a justiça por todos os meios.

Entretanto, assim como se verifica no conto, não é a população que clama por justiça, mas a jovem vítima que, para alcançar seu objetivo, só consegue vislumbrar como saída tomar posse do corpo do barão.

Para finalizar, não se pode desconsiderar a abordagem do cientificismo, ainda que de modo quase implícito no conto. Elementos próprios das crenças populares permeiam toda a narrativa, desde o tema central, passando pelos costumes dos personagens até a ambientação. No entanto, não se deixe de notar a relutância do protagonista em aceitar a ocorrência sobrenatural que se instaura.

O ápice do elemento científico na obra se dá quando, para livrar o barão da possessão, oferecem-lhe um emético, ou seja, um remédio para que vomite as framboesas que serviram de intermédio para que Clara possuísse seu corpo.

A forma como tal elemento é apresentado leva à interpretação de que a ciência serve como cura a tudo que se mostra sem explicação ou mesmo sem fundamentação. Em outras palavras, assim como não há mal sem remédio que o cure, não há fato que não possa ser explicado. No entanto, assim como se notou no conto *Un osso di morto*, esta supremacia é bastante relativa.

¹⁷ AUTIERO, G. *Una (disorganica) summa di 'topoi' fantastici: Uno spirito in un lampone di Igino Ugo Tarchetti*. In.: D'ELIA, A. *La tentazione del fantastico. Racconti italiani da Gualdo a Svevo*, Pellegrini Editore, 2007, p.85-86.

Das trilhas sinuosas da narrativa

Diferentemente dos demais contos, a narrativa se desenvolve na terceira pessoa, por meio da voz de um narrador que teria conhecido o protagonista o qual lhe incumbiu a tarefa de, reservando seu nome, contar às pessoas a sua história.

Desde o início, o narrador instaura a ambiguidade de seu relato dizendo que, por mais que queira, é algo extremamente difícil expor a história de maneira verdadeira com seus detalhes mais interessantes. Com isso, mais uma vez se nota que o narrador procura manter distância do objeto narrado, resguardando-se da responsabilidade pela veracidade do conteúdo.

Ademais, o narrador acaba por nos confundir ao fornecer informações que se mostram contraditórias. Inicialmente, ele alega que quem lhe contou a história foi o próprio barão de B., o qual lhe pediu para que não revelasse seu nome. Por outro lado, quando chegamos ao final da narrativa, afirma que soube da história pelo guarda que assassinou Clara, tendo o conhecido na prisão. No que acreditar? Esse traço em muito se assemelha às lendas populares cuja procedência é desconhecida, não podendo nunca se chegar a sua origem, seu narrador-primeiro.

Embora se tenha conhecimento da presença de uma alma que possui o corpo do barão, não é este o enfoque no conto, podendo-se dizer que, em meio aos procedimentos narrativos de Ceserani, o que mais se explora aqui é o da experiência de limites. Desde o início da possessão, o protagonista passa por uma experiência de limites, provando novas sensações em relação a sua perspectiva diante do mundo.

*Il cielo, l'orizzonte, la campagna non gli parevano più quelli; cioè non gli parevano essenzialmente mutati, ma non li vedeva più colla stessa sensazione di un'ora prima; per servirsi d'un modo di dire più comune, **non li vedeva più cogli stessi occhi**¹⁸. (TARCHETTI, 1869, p.96, grifo nosso.)*

Nesta mudança de ótica por parte do barão, não são apenas as suas sensações que se alteram, mas também, e principalmente, a forma de enxergar as outras pessoas a sua volta. Ele é o padrão, tendo vivido desde sempre nessa mesma posição. Clara, por sua vez, sempre foi uma mera camponesa funcionária do castelo, interagindo, portanto, de forma diversa daquela

¹⁸ “O céu, o horizonte, o campo não lhe pareciam mais aqueles; isto é, não lhe pareciam essencialmente mudados, mas não os via mais com a mesma sensação de uma hora antes; para servir-se de um modo de dizer mais comum, **não os via mais com os mesmos olhos.**” (TARCHETTI, 1869, p.96, trad. nossa, grifo nosso.)

de seu patrão a respeito das pessoas que ambos conheciam, a saber, os outros habitantes que trabalham no castelo.

Quando ele retorna ao castelo, manifestam-se as duas forças que habitam seu corpo e, assim, cumprimenta com muita familiaridade alguns dos criados como se não os visse há muito tempo, fazendo com que também percebam a alteração em seu comportamento.

*Una nuova coscienza si formò in lui: tutta la tela di un passato mai conosciuto si distese d'innanzi a suoi occhi: delle memorie pure e soavi di cui egli non poteva aver fecondata a sua vita vennero a turbare dolcemente la sua anima. [...] La sua mente spaziava in un mondo di affetti ignorato, percorreva regioni mai viste, evocava dolcezze mai conosciute.*¹⁹
(TARCHETTI, 1869, p.103)

Do fantástico cientificamente resolvido (ou resolvível?)

O fantástico se manifesta nesse conto por meio da possessão do barão de B., fortalecendo-se nos incontestáveis indícios da mudança de comportamento deste notada pelos demais personagens, sendo que um deles chega a ver as feições de Clara em seu rosto.

Por certo que, como aspecto inerente aos contos populares, a indeterminação do contador originário é o ingrediente mágico que aguça a curiosidade dos leitores, mas, neste caso, o fato de as informações acerca da fonte serem controversas acabam por tirar do narrador a confiança que geralmente os leitores lhe depositam. Em contrapartida, não é esta informação que tornará a narração menos interessante.

A inconsistência da procedência da narração, bem como a relutância do protagonista em aceitar a sobrenaturalidade da situação levam o leitor implícito à dúvida: será mesmo que não se tratava apenas de um mal-estar? Não poderiam as framboesas estarem estragadas e terem produzido alucinações no barão? Essas são questões cabíveis ao se pensar analiticamente a respeito dos fatos narrados.

Interessante notar que, por mais que o protagonista esteja, ele mesmo, vivenciando a sobrenaturalidade, hesita durante grande parte da narrativa em dar-lhe credibilidade. Esta postura pode ser associada ao indivíduo moderno, cético, descrente, totalmente acostumado às

¹⁹ “Uma nova consciência se formou nele: toda a tela e um passado nunca conhecido se mostraram diante de seus olhos: memórias puras e suaves das quais ele não podia ter fecundado em sua vida vieram perturbar docemente sua alma. [...] A sua mente distanciava em um mundo de afetos ignorados, percorria regiões nunca vistas, evocava doçuras nunca conhecidas.” (TARCHETTI, 1869, p.103, trad. nossa.)

explicações científicas e que, portanto, dificilmente se deixará levar apenas pelo elemento não explicado da trama.

Em termos gerais, o fantástico, mais uma vez, fundamenta-se na dúvida vivenciada pelo protagonista e partilhada com o leitor implícito. Embora neste conto os procedimentos narrativos que levam à dúvida não estejam tão evidentes, a postura do barão de B. diante dos fatos, por si só, coloca em xeque a situação atípica descrita.

Atente-se para a oposição que se estabelece no conto entre cultura popular *versus* cientificismo. De um lado, está a simplicidade campesina com suas tradições, costumes e ambientação, distante das outras cidades não somente no que diz respeito ao percurso que as separa, mas também quanto ao desenvolvimento científico. Entretanto, na extremidade da balança, está o cientificismo com toda sua força contestadora e incontestável em busca de respostas para todas as perguntas.

Em *Uno spirito in un lampone*, Tarchetti mescla genialmente tais opostos contrabalanceando a cultura popular fundada em crenças e o cientificismo moderno absolutamente racional, o que remete à ambiguidade inerente ao sujeito forte da modernidade: racional a fim de conectar-se com o mundo e supersticioso a fim de não olvidar suas raízes. A respeito disso, constata-se que sua força própria de sua condição de sujeito forte da modernidade, em suma, reside também em sua coragem de admitir as próprias vulnerabilidades mesmo diante de toda a racionalidade experimentada pela vida (moderna) em sociedade.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nos contos aqui analisados, Tarchetti se vale de elementos recorrentes nos contos fantásticos e góticos estrangeiros dando-lhes uma roupagem “italianizada” a fim de que correspondam aos anseios do público leitor. Estão presentes desde a figura clássica do vampiro até a possessão, no entanto, a abordagem, diferentemente dos contos fantásticos tradicionais, tem uma aura mais leve e, no caso de *Un osso di morto*, cômica.

Em quase todos os contos, o fantástico se estabelece por meio de uma ambiguidade, uma hesitação que deixa o leitor em dúvida quanto aos fatos expostos e que é fortalecida pela escolha de alguns termos cuja natureza, por si só, denota a incerteza, como por exemplo, o uso do verbo “parecer”, que porta uma opinião do indivíduo acerca da situação, mas que não pode ser encarada como uma certeza.

Além disso, através das análises, observa-se que os vilões de todas as narrativas não são criaturas sobrenaturais, mas seres humanos que, assim como os monstros das histórias de terror, são incapazes de se adequarem ao comportamento padrão esperado pela sociedade. Com essa questão, é solidificado o enfoque no indivíduo, mas não a partir de sua força proveniente da condição de sujeito forte da modernidade, mas como um indivíduo frágil diante de um mundo que não o compreende e que, além de desesperança, provoca conflitos os quais, comumente, resultam em psicopatias, como é o caso narrado no conto *La lettera U*.

É interessante ressaltar o distanciamento do narrador em relação à narrativa, encarando-a não como uma história a ser contada, mas como se fosse uma exposição teórica ou mesmo um caso clínico que deve ser racionalmente analisado. Dito isso, ele opta por não se responsabilizar pelo conteúdo narrado, deixando totalmente a cargo do leitor o juízo de valor a ser dado.

É essa mesma postura distante que permite a alguns críticos, como é o caso de Momigliano, apontar em Tarchetti aspectos típicos do Naturalismo, movimento literário em que o escritor olha para sua produção sob uma ótica distanciada, como se olhasse para uma teoria totalmente exata que deva ser explanada. Mas não só por isso lhe são atribuídas características naturalistas. O escritor italiano mantém um visível gosto pelas patologias humanas, o que já se nota em seu romance *Fosca*. A exploração da pessoa doente, em estado terminal ou mesmo com algum tipo de perturbação são recorrentes em suas obras, o que denota e caracteriza a postura distanciada e analítica reproduzida principalmente por seus narradores.

Seja na construção dos contos, seja na utilização das palavras e procedimentos narrativos, Tarchetti deixa transparecer seu gosto pela inovação, pela modificação de algo já existente que recebe uma roupagem nova, um toque especial que lhe confere um valor diverso daquele primário. Sua sede de experimentalismos é vista mais nitidamente no conto *La lettera U*, elogiado exatamente por seu caráter aparentemente futurista fundamentado na exploração gráfica e interpretativa das vogais.

A relação de Tarchetti com a linguagem se inicia a partir de seu trabalho como tradutor, por meio do qual o italiano vê-se livre para, através da tradução, imprimir nos textos sua própria interpretação. Partindo-se de um primeiro texto, objeto de tradução, abre-se um leque de possibilidades, combinações, roupagens, modificações em um amalgamado de hipertextos que mesclados a outros, originam outras milhares de possibilidades. Esses são os caminhos do experimentalismo que Tarchetti escolheu trilhar com o intuito de explorar a expressão literária ao máximo.

No que tange às influências, indubitavelmente, estão presentes elementos típicos das tendências românticas europeias, em especial, o gosto pelo obscuro, pelo macabro, pela criação de uma atmosfera que envolva o leitor na narrativa a ponto de ver-se na imagem dos personagens narrados, compartilhando com eles seus medos, risos e anseios. Recorrentemente a ambientação remete ao mundo moderno, às grandes cidades com suas festas e tradições, como é o caso de *I fatali*. De outro lado, porém, ao ambiente rural habitado pelo povo campesino que o rega com as crenças e regionalismos, assim como se explora em *Uno spirito in un lampona*.

Em termos gerais, Tarchetti escreve pensando na realidade a partir do mesmo raciocínio que imprime às suas traduções: parte do modelo que tem em mãos remodelando-o de acordo com as expectativas de seu leitor, enxergando, assim, a literatura como um texto a ser traduzido, uma verdadeira colcha de retalhos que nunca chega ao final e, quando chega, este é, na verdade, o começo.

Quanto ao fantástico, sem dúvida, foi um dos precursores em solo italiano fazendo valer a pena seu título de escritor *scapigliato*. Ao ver-se diante do cânone literário, fez dele seu texto a ser traduzido, aproveitou-lhe a língua e os experimentalismos e, podendo fazer melhor, deu vida ao que intitulou “O fantástico tarchettiano”.

REFERÊNCIAS

AUERBACH, E. **Introdução aos Estudos Literários**. Trad. José Paulo Paes. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

BACHELARD, G. A Poética do Espaço. In.: _____. **A filosofia do não; O novo espírito científico; A poética do espaço**. Trad. Joaquim José Moura Ramos et al. São Paulo: Abril Cultural, 1978, p.181-354.(Os Pensadores)

BAUMAN, Z. **Medo líquido**. Trad. Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro, 2008.

BENJAMIN, W. O narrador - Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In.: _____. **Obras Escolhidas: Magia, Técnica, Arte e Política**. São Paulo: Brasiliense, 1994, p.197-221

BONIFAZI, N. *Teoria del fantastico e il racconto fantastico in Italia : Tarchetti -Pirandello - Buzzati* . 2. ed. Ravenna: Longo Editore, 1985. (L'interprete) v. 36.

BOSCO, U. Il Tarchetti e i suoi “*Racconti fantastici*”. In.: _____. **Realismo romantico**. Roma: Sciascia, 1959, pp.135.

CALVINO, I. Definizione di territori: il fantastico. In.: _____. *Una Pietra Sopra*. Torino, Einaudi, 1980.

_____. **Seis propostas para o próximo milênio: lições americanas**. Trad. Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

CAMARANI, A.L.S. **A literatura fantástica: caminhos teóricos**. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2014.

CAMPRA, R. *Lo fantástico: una isotopía de la transgresión*. In: ROAS, David. *Teorías de lo fantástico*. Madri: Arco/Libros. 2001. p. 153-192.

_____. *Il fantastico in letteratura*. Roma: Carocci, 2000.

CARPEAUX, O.M. **História da Literatura do Ocidental – Parte VII O Romantismo**. 3. ed. rev. e atual. Rio de Janeiro: Alhambra, 1987.

CESERANI, R. **O fantástico**. Trad. Nilton C. Tripadalli. Curitiba: UFPR, 2006.

_____. *Il fantastico*. Bologna: Il Mulino, 1996.

CROCE, B. *La letteratura della nuova Italia*. Saggi critici. V.I. Roma: Laterza, 1973.

D’ELIA, A. *La tentazione del fantastico. Racconti italiani da Gualdo a Svevo*. Pellegrine Editore, 2007.

DELUMEAU, J. **História do medo no Ocidente – 1500-1800**. Trad. Maria Lucia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

FURTADO, F. **A construção do fantástico na narrativa**. Lisboa: Livros Horizonte, 1980.

FREUD, S. O estranho. In.:_____. **Edição Standard Brasileiras das Obras Completas de Sigmund Freud**, v. XVII. Rio de Janeiro: Imago, 1919/1974.

_____. **Totem e tabu**: algumas concordâncias entre a vida psíquica dos homens primitivos e dos neuróticos. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Penguin Classic Companhia das Letras, 2013.

GENETTE, G. **Discurso da narrativa**. Trad. F.C. Martins. Lisboa: Vega, 1995.

GHIDETTI, E. **Tarchetti e la Scapigliatura lombarda**. Napoli: Libreria Scientifica Editrice, 1968.

GOOCH, J. **A unificação da Itália**. São Paulo: Ática, 1991.

GOTLIB, N. B. **Teoria do conto**. São Paulo: Ática, 2002.

GUINSBURG, J. **O Romantismo**. São Paulo: Perspectiva, 2005.

HOBBSAWN, E. **A Era do Capital:1848-1875**. Trad. Luciano Costa Neto. São Paulo: Paz e Terra, 2015.

LEXICON, H. **Dicionário de símbolos**. Trad. Erlon José Paschoal. São Paulo: Cultrix, 1997.

LOVECRAFT, H.P. **O horror sobrenatural em literatura**. Trad. Celso M. Paciornik. São Paulo: Iluminuras, 2007.

MOMIGLIANO, A. **História da Literatura Italiana. Das origens até os nossos dias**. Trad. Luis Washington e Antônio D'Elia. São Paulo: Instituto Progresso Editorial, 1948.

MORICONI, B. *I Racconti fantastici di Iginio Ugo Tarchetti tra realismo e decadentismo*. **In limine**, nº 6, 2010, p. 44-62.

MURA, M. **Pratiche intertextuali**: influssi inglesi nell'opera di Iginio Ugo Tarchetti. Roma: Bulzoni, 2008.

RANK, O. **O duplo**. Trad. Mary B. Lee. Rio de Janeiro: Brasilica, 1939.

PRAZ, M. **A Carne, a Morte e o Diabo na Literatura Romântica**. Trad. Philadelpho Menezes. São Paulo: Editora da Unicamp, 1996.

_____. **La Carne, la Morte e il Diavolo nella Letteratura Romantica**. 9.ed. Firenze: Sansoni, 1992.

PROPP, W. **Morfologia do conto maravilhoso**. Trad. Jasna Paravich Sarhan. 2.ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.

ROAS, D. **A ameaça do fantástico**: aproximações teóricas. Trad. Julián Fuks. São Paulo: Editora Unesp, 2014.

_____. *Teorías de lo fantástico*. Madrid: Arco/Libros, 2001.

ROSA, G. *La narrativa degli scapigliati*. Roma: Laterza, 2002.

SQUAROTTI, G.B. *Ottocento*. In.: _____. **Literatura Italiana: Linhas, problemas e autores**. São Paulo: EDUSP, 1970, pp. 386-468

TARCHETTI, I.U. *Racconti fantastici*. Milano: E. Treves & C., 1869.

TODOROV, T. **As estruturas narrativas**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

_____. **Introdução à literatura fantástica**. Trad. Maria Clara Correa Castello. 4.ed. São Paulo: Perspectiva, 2012.