

Entre portas e paredes: o *fantástico em dois contos de Dino* *Buzzati*

Claudia Fernanda de Campos Mauro⁷⁸
Universidade Estadual Paulista (UNESP)
Vanessa Matiola⁷⁹
Universidade Estadual Paulista (UNESP)

Resumo

O escritor italiano Dino Buzzati, mais conhecido no Brasil por seu romance *Il deserto dei Tartari* (*O Deserto dos Tártaros*) (1940), foi também autor de outros tipos de produções artísticas, de forma que via a si mesmo como um pintor que exercia a atividade de escritor como *hobby*. No campo da literatura, foi autor de crônicas, contos, romances, poesias e peças teatrais. É possível encontrar uma ampla quantidade de contos fantásticos dentro de sua produção literária, motivo pelo qual Buzzati foi criticado, já que não se enquadravam no movimento neorrealista da Itália de sua época. Neste trabalho, destacaremos dois de seus contos: “*Eppure battono alla porta*” (“Contudo, batem à porta”) e “*I topi*” (“Os ratos”). Estas duas narrativas foram selecionadas devido a semelhanças entre seus enredos, o que permite uma aproximação neste ponto. Além disso, devido a este aspecto em comum, é possível aproximar os dois contos também pela perspectiva do modo fantástico. Por isso, teceremos um diálogo entre os contos, tendo como base teorias acerca do fantástico modal, principalmente o livro *O fantástico* (1996) de Remo Ceserani. O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

Palavras-chave

Literatura italiana. Literatura fantástica. Dino Buzzati. *I topi*. *Eppure battono alla porta*.

⁷⁸ Professora Assistente Doutora da Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (UNESP).

⁷⁹ Discente do programa de Pós-graduação em Estudos Literários da Unesp (FCLAr) e bolsista pela Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES). Também é aluna de graduação do curso de Letras por reingresso com habilitação em italiano na Unesp (FCLAr).

Introdução

Dino Buzzati foi um escritor italiano do século XX que trabalhou com romance, conto, crônica e pintura, dentre outras formas artísticas. Devido ao ensaio “Quatro esperas” (1993) de Antonio Candido, sua obra mais conhecida no Brasil é o romance *O Deserto dos Tártaros* (1940). De acordo com a Prof.^a Dr.^a Aurora Bernardini, em entrevista ao programa “Literatura fundamental” da TV Cultura, após a publicação do ensaio em questão, a demanda pela tradução do romance cresceu no país, chamando a atenção para os escritos do italiano. Também jornalista, Buzzati trabalhou para o jornal *Corriere della Sera* durante grande parte de sua vida, atuando, inclusive, como cronista. Silvia Zangrandi (2014) e Ana Maria Carlos (2011) apontam que o trabalho como jornalista influenciou seus escritos, de forma que é possível traçar paralelos entre a linguagem usada em seus contos e a linguagem jornalística, por exemplo. Devido à sua concisão, Claudio Toscani (1987, p. 64) o chama de “mago da composição breve”. Buzzati se aventurou diversas vezes no mundo das narrativas fantásticas como contista, apesar das críticas e do momento em que escreveu, dado que a Itália estava imersa no movimento neorrealista: “*Ne è consciente lo stesso Buzzati, che in un'intervista del 1970 dice: «io, come scrittore fantastico, [...] sono sempre rimasto un po' fuori del giro, in quanto tutta la produzione italiana del dopoguerra è sempre stata inserita nella corrente del realismo»*”⁸⁰ (DE TURRIS, 1998, p. 154 apud ZANGRANDI, 2014, p. 16)⁸¹.

Neste trabalho, nos debruçaremos sobre os contos “*Eppure battono alla porta*” (“Contudo, batem à porta”) e “*I topi*” (“Os ratos”), publicados nas coletâneas de contos *I sette messaggeri (Os sete mensageiros)* (1942) e *Il crollo della Baliverna (A queda da Baliverna)* (1954), respectivamente. Ambos estão presentes também em *Sessanta racconti (Sessenta contos)* (1958), primeira coletânea de contos mais significativos da obra de Buzzati selecionados por ele mesmo – que, posteriormente, publicaria outra coletânea com a mesma premissa, *La boutique del mistero* (1968), para

⁸⁰ É consciente disso o próprio Buzzati, que, em uma entrevista em 1970, diz: “Eu, como escritor fantástico, [...] sempre fico um pouco de fora da área, já que toda a produção italiana do pós-guerra foi sempre inserida na corrente do realismo”. (tradução nossa)

⁸¹ DE TURRIS, Gianfranco. Un'intervista a Buzzati di trent'anni fa. **Studi buzzatiani**. 1998.

a qual os contos mencionados foram escolhidos. Nosso intento é apontar traços comuns e destoantes entre as duas narrativas, tendo como norte de análise teorias acerca do fantástico modal.

1 “*Eppure battono alla porta*” e “*I topi*”

“*Eppure battono alla porta*” (“Contudo, batem à porta”) mostra uma noite chuvosa no lar dos Gron, no qual se encontram o casal Stefano e Maria Gron, seus filhos Federico e Giorgina, e o amigo Eugenio Martora. Na noite em questão, a senhora Maria Gron retorna a sua casa e encontra um clima de inquietação, pois a primeira coisa que sua filha faz ao vê-la é comentar sobre duas estátuas de cães que ficavam no parque próximo à casa. Segundo Giorgina, dois camponeses haviam levado uma das estátuas que estavam perto do rio, o que causa grande incômodo em Stefano Gron, pois eram peças arqueológicas. Maria Gron tenta se esquivar do assunto diversas vezes, mas acaba confessando que ela havia permitido que os camponeses levassem a estátua sem explicar o porquê. Neste ponto, não é possível saber se ela o fez de fato ou se apenas inventou esta explicação para encerrar o assunto:

- Mas como, como? Mas porque é que os mandaste levar dali, querida? Eram duas estátuas antigas, duas peças arqueológicas...
- Expliquei-me mal – emendou a senhora, acentuando a gentileza. (Que estúpida fui, pensava, não podia ter arranjado qualquer coisa melhor?) – Tinha dito sim, para os tirarem, mas em termos vagos, mais por brincadeira do que outra coisa, naturalmente...⁸² (BUZZATI, 2018, p. 52)

A família continua a conversa, mudando de repente para comentários sobre o clima chuvoso e os barulhos fortes do lado de fora, voltando para as estátuas e passando pelas notícias nos jornais. Então, um conhecido da família, Massigher, bate à porta e tenta alertar a família de um perigo próximo. Desagradada, a senhora Gron desvia a conversa novamente para outro assunto, o que preocupa Massigher dada a urgência do que precisa falar, dando a entender que é algo ligado a um dique e um rio.

⁸² “[...] «*Ma come? ma come? Ma perché li hai fatti portar via, cara? Erano due statue antiche, due pezzi di scavo...*»

«*Mi sono spiegata male*» fece la signora accentuando la gentilezza (“*che stupida sono stata*” pensava intanto “*non potevo trovare qualcosa di meglio?*”). «*L'avevo detto, sì, di toglierli, ma in termini vaghi, più che altro per scherzo l'avevo detto, naturalmente...*»” (BUZZATI, 1987, p. 54)

O conto continua com a mescla entre os barulhos fortes, bem como as tentativas de Massigher de falar algo importante e Maria Gron reprimindo-o. Os homens da casa decidem jogar cartas enquanto Giorgina vai dormir e a senhora Gron borda. Entretanto, o jogo é interrompido antes mesmo de começar, pois um camponês bate à porta para avisar que a casa está em perigo por causa do rio. Massigher tenta prolongar o assunto, mas Maria e a família optam por ignorá-lo. O jogo se interrompe novamente quando o senhor Gron se assusta com uma mancha negra no chão da casa, que rapidamente é desmistificada por sua esposa por ser somente um filete água. Após este ocorrido, eles percebem que o temporal está entrando na casa por uma janela aberta, mas a senhora Gron proíbe que qualquer um a feche, já que algum criado provavelmente o fará. Como isto não acontece, Federico se voluntaria para fechar as janelas e, ao fazê-lo, percebe que falta energia na casa e que a água está tomando posse do local. Desesperados, a família e os convidados correm para fora da casa para se salvarem, com exceção de Maria Gron, que quer permanecer ali:

– Oh, não! Não! – recomeçou a senhora a gritar. – Não quero, não quero!

Também ela pálida como a morte, com uma ruga dura a marcar-lhe o rosto, avançou em passos ansiosos para o cortinado que palpitava. E fazia que não com a cabeça, querendo dizer que proibia que aquilo acontecesse, que agora acorria a ela em pessoa e a água não se atreveria a passar. (BUZZATI, 2018, p. 62)

Por fim, enquanto todos procuram sair apressadamente, uma batida na porta é escutada. Quando questionado pelo doutor Martora sobre quem poderia ser em um momento daqueles, Massigher levanta possibilidades, dizendo que quem bate seja “Talvez um mensageiro, um espírito, uma alma que veio avisar. É uma casa senhoril, esta. Por vezes têm essas deferências, os do outro mundo” (BUZZATI, 2018, p. 63).

Já conto “*I topi*” traz outra família: desta vez, a ação se passa na casa nos Corio. Uma personagem masculina não nomeada conta suas preocupações acerca da família Corio, que não o convida mais para passar as férias de verão em sua casa no campo. Sua preocupação se dá pela presença de ratos na casa, cuja influência na família ele percebeu gradativamente em férias anteriores. O primeiro momento em que se deu conta da presença de ratos na casa aconteceu em “um verão muito distante, muito antes da guerra” (BUZZATI, 1997, p. 71), quando ele viu um camundongo enquanto estava na sala de estar da família. Por ficar encantado com a graça do animal, decidiu não o

machucar. Também neste conto um integrante da família de hóspedes desconversa temas específicos: o visitante lembra que Giovanni Corio não gostou de escutar sobre o ocorrido.

No ano seguinte, também em meio a um jogo de cartas a casa da família, o narrador relata ter escutado um som metálico, mas tanto Giovanni quanto sua esposa, Elena, disseram não ter escutado nada. Questionados pelo amigo, dizem não ter nenhuma ratoeira na casa. Mais um ano se passa e o narrador viu dois gatos grandes na casa. Deduzindo que foram colocados ali para acabar com os ratos, comentou sobre os animais com Giovanni e o parabenizou pela atitude; porém, este lhe informa que havia pouquíssimos ratos na casa e que não existia relação entre a presença dos felinos e possíveis roedores.

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

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

de ratos famintos.

Percebe-se que, nos dois contos, são apresentados ambientes familiares nos quais um perigo externo é mostrado por um visitante próximo à família. Este perigo externo cria a tensão tanto em “*Eppure battono alla porta*” quanto em “*I topi*” e toma contornos mais nítidos gradativamente. O problema torna-se mais forte conforme as famílias se recusam a lidar com ele da maneira apropriada, até que não pode mais ser ignorado no fim das narrativas. Os invasores, então, se apossam completamente dos lares e abalam a confortável negação dos problemas por parte dos membros familiares.

2 Fantástico gênero e fantástico modo

Introdução à literatura fantástica (1970), de Tzvetan Todorov, gerou muitas discussões acerca do fantástico, dentre elas a discordância de outros teóricos e críticos acerca de suas categorizações. O crítico búlgaro, que trabalha com o fantástico enquanto gênero literário, o restringe a narrativas produzidas entre os séculos XVIII e XIX e coloca três condições fundamentais para que uma narrativa seja considerada fantástica:

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

Em outras palavras, a narrativa apresentaria um fato incomum que permitiria, ao mesmo tempo, explicações tanto lógicas e ilógicas, naturais e sobrenaturais, levando o leitor à incerteza no ato de escolher uma ou outra. Nisto consistiria o fantástico todoroviano: diante da natureza sobrenatural de um evento, há hesitação por parte do leitor – e da personagem, ainda que esta exigência não seja sempre cumprida. Para Todorov, o leitor escolheria uma das duas possíveis explicações, o que acabaria com a hesitação e, conseqüentemente, com o fantástico na narrativa em questão.

Como lembrado por Marisa Gama-Khalil (2013), apesar de Todorov não ter

sido o primeiro a trazer uma teorização acerca do fantástico, *Introdução à literatura fantástica* foi a primeira obra a reunir teóricos que previamente haviam tratado do tema. Louis Vax e Roger Callois, por exemplo, são trazidos por Todorov em seu texto e foram algumas bases para a sua teoria, dado que também eles abordaram o fantástico enquanto gênero. Após a publicação de *Introdução à literatura fantástica*, Todorov foi criticado por inconsistências em sua teoria, algo que ele mesmo reconhece ao tratar de *A metamorfose* (1915) de Franz Kafka. Apesar de reconhecer que *A metamorfose* é inegavelmente uma obra fantástica – afinal, acordar transformado em um inseto e não é algo natural no mundo de fora da ficção –, o texto de Kafka não se enquadra no fantástico todoroviano, o que leva Todorov a sustentar que as mudanças sociais do século XX trazem também uma mudança no entendimento da fantástico e da própria literatura.

Outros exemplos de críticas a *Introdução à literatura fantástica* podem ser encontrados no volume *A literatura fantástica: caminhos teóricos* (2014) de Ana Luiza Silva Camarani. A autora traz a fala de Todorov acerca das obras góticas, que, para ele, não são fantásticas, pois “o efeito fantástico de fato se produz mas somente durante uma parte da leitura” (TODOROV, 2014, p. 48). Camarani (2014, p. 64) considera que há, aqui, “outra contradição, uma vez que Todorov apontará, logo abaixo, ser o fantástico um gênero evanescente, depois de ter afirmado que dura apenas o tempo da hesitação, isto é, a maioria das narrativas fantásticas também produziria o fantástico em apenas uma parte do texto”. Além disso, ela também acredita há um problema no que Todorov coloca como “maravilhoso”, já que ele descreve o maravilhoso como correspondente “a um fenômeno desconhecido, jamais visto, por vir: logo, a um futuro” (TODOROV, 2014, p. 49). Camarani (2014, p. 65) discorda disso porque “o maravilhoso configura-se como um universo à parte [...]”. Finalmente, quanto ao estranho, a autora traz a discordância de Bellemin-Noël quanto à obra de Todorov, que diz que a separação entre Estranho/Fantástico/Maravilhoso não tem fundamento, já que “o fantástico se encontraria imobilizado entre o maravilhoso e nada ou não importa o quê (o estranho), ali colocado por conveniência” (CAMARANI, 2014, p. 75).

A obra *A construção do fantástico na narrativa* (1980) de Filipe Furtado também traz algumas discordâncias da teoria todoroviana e trata do fantástico genológico – isto é, o fantástico gênero – com suas próprias postulações. Contudo, para

Gama-Khalil, o fantástico de Furtado se distancia muito pouco do fantástico de Todorov, dado que “A diferença que ele [Furtado] estabelece é a de que a permanência da ambiguidade é uma questão interna à narrativa, ao passo que, para Todorov, a hesitação estaria *também* condicionada à recepção do acontecimento insólito” (GAMA-KHALIL, 2013, p. 24, grifo da autora). Ainda assim, é interessante nos atentarmos para o termo “metaempírico” usado por Furtado (1980), uma vez que a palavra “sobrenatural” vem muitas vezes associada a um ideário que desconsidera outros elementos que levariam ao fantástico. Furtado muda de posicionamento acerca do fantástico em estudos posteriores e teoriza a respeito do fantástico modal – ou fantástico modo – no *E-dicionário de termos literários de Carlos Ceia*, mas o termo “metaempírico” persiste. Segundo ele, o metaempírico abrange

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

Irène Bessièrre (2009), antes de Furtado, também havia se posicionado no campo do fantástico modal. De acordo com ela, o relato fantástico não constitui “uma categoria ou um gênero literário, mas supõe uma lógica narrativa que é tanto formal quanto temática e que, surpreendente ou arbitrária para o leitor, reflete, sob o jogo aparente da invenção pura, as metamorfoses culturais da razão e do imaginário coletivo” (p. 2). Gama-Khalil (2013) traz outros nomes que, de alguma forma, viram o fantástico enquanto modo ou tinham perspectivas acerca da literatura fantástica muito próximas da noção de fantástico modal: Rosemary Jackson, Remo Ceserani, Lenira Marques Covizzi, Jaime Alazraki, Julio Cortázar e Adolfo Bioy Casares. A autora também coloca neste grupo o escritor italiano Italo Calvino porque, apesar de não nomear de uma forma ou de outra, dá a entender que vê o fantástico da mesma maneira que os teóricos do fantástico modo. Para ele, o fantástico poderia ser visto em uma ampla gama de textos literários:

Desse modo, podemos falar de *fantástico* no século XX ou então de *fantástico* no Renascimento. [...] O estudo de Todorov é muito específico a uma acepção importante do fantástico, e muito rico de sugestões quanto a outras acepções, com vistas a uma possível

classificação geral. Se quisermos desenhar um atlas exaustivo da literatura de fantasia, será necessário começar por uma gramática daquilo que Todorov denomina *maravilhoso*, no âmbito das primeiras operações combinatórias de signos nos mitos primitivos e nas fábulas, e também no das necessidades simbólicas do inconsciente (antes de qualquer tipo de alegoria consciente), assim como no dos jogos intelectuais de toda época e de toda civilização. (CALVINO, 2006, p. 257, grifo do autor)

Assim, o modo fantástico abrange diversas produções no campo da literatura, enquanto o gênero fantástico é mais restrito. Remo Ceserani, em *O fantástico* (1996), se aproxima de Italo Calvino ao escrever que até mesmo Shakespeare pode ser lido dentro da perspectiva do fantástico modal, dado que fatos insólitos acontecem em seus dramas. De fato, o fantasma de *Hamlet* e as bruxas de *Macbeth* se enquadram no sobrenatural – ou, usando o termo de Filipe Furtado, no metaempírico. Ceserani (2006), assim como Bessièrre, aponta que o trabalho com o estudo do fantástico em literatura deve levar em conta procedimentos formais e temáticos que as narrativas trazem. O autor separa o terceiro capítulo de seu livro para listar tais procedimentos, sendo eles oito formais e oito temáticos. A seguir, colocaremos em relevo alguns deles, de forma que possam ser vistos em cada um dos contos de Dino Buzzati previamente mencionados, além de permitirem um diálogo entre as duas narrativas.

3 Por trás das portas e entre paredes

Zangrandi (2014, p. 33) coloca que a predileção de Dino Buzzati pelo modo fantástico atua como uma ligação entre as diversas formas percorridas por ele⁸³. De fato, na vasta obra do autor, encontram-se contos sobre diversos temas metaempíricos, como fantasmas, dragões, alienígenas, uma gota que sobe, um punho que surge no céu, a morte, dentre outros. Porém, nem todos estes temas se enquadram na hesitação característica do fantástico todoroviano. Ainda que alguns de seus contos possam ser analisados tendo como base a teoria do fantástico genológico, o fantástico modal parece ser predominante quando se tem em mente a maioria dos contos fantásticos buzzatianos. Assim sendo, concordamos com Zangrandi (2014), pois acreditamos que a preferência por uma vertente mais abrangedora acerca do fantástico seja a mais apropriada para

⁸³ “*Fa infatti da un trait d’union alle diverse forme percorse da Buzzati la sua predilezione per il modo fantastico*” (grifo da autora)

trabalhar com os contos do escritor italiano. Além disso, o modo fantástico ainda permite maiores pontos de contato entre os contos do autor, já que podemos considerar diferentes aspectos temáticos e formais nesta abordagem.

“*Eppure battono alla porta*” e “*I topi*” possuem enredos semelhantes, pois trazem um ambiente familiar abalado por ameaças externas que são alertadas por um visitante conhecido. Ambas as famílias possuem algum membro que domina as interações entre as personagens – Maria Gron e Giovanni Corio moldam como as conversas entre as personagens se dão nos dois contos – e, mais do que todos, que evita enfaticamente falar sobre o perigo que se aproxima. No fim, a negação dos acontecimentos se volta contra as famílias, pois o perigo invade seus lares de forma avassaladora.

Dentro da semelhança no enredo, destaca-se ainda a semelhança pelo tema da aparição do estranho, do monstruoso, do irreconhecível. Este é um dos aspectos temáticos colocados por Ceserani (2006) sobre a presença do fantástico em narrativas, e aparece tanto em “*I topi*” quanto em “*Eppure battono alla porta*”. No primeiro conto, a invasão dos ratos é anunciada desde o início e toma proporções cada vez mais insustentáveis, chegando a alterar a vivência dos Corio, que deixam de colocar ratoeiras e gatos e passam a alimentar os roedores. O mesmo acontece em “*Eppure battono alla porta*”: algo que não pertence ao lar dos Gron e ameaça sua tranquilidade vem sendo anunciado durante toda a narrativa, até atingir seu ápice no final, quando não há mais nada a ser feito. O tema da casa invadida é caro a Buzzati, conforme mencionado pelo próprio autor em entrevista a Yves Panafieu: “«*il concetto della casa per me è quello di una fortezza domestica [...] è soprattutto importante dal punto di vista fantastico*»”⁸⁴ (PANAFIEU, 1995, p. 24 apud ZANGRANDI, 2014, p. 9). De fato, a casa é o lugar do que é confortável e familiar; assim sendo, algo que invade a fortaleza doméstica ameaça o que é conhecido e se associa ao que é desconhecido e monstruoso.

Os avisos daqueles que batem à porta, as falas de Massigher e a narração associam o perigo à água do rio que transbordou e inundará a casa; entretanto, a própria narração também abre caminhos para o leitor pensar que algo diferente esteja por trás disso:

⁸⁴ “o conceito da casa, para mim, é o de uma fortaleza doméstica [...] é importante sobretudo do ponto de vista fantástico.” (tradução nossa)

Era água, de facto. Por qualquer racha ou fresta insinuara-se finalmente na casa; como uma serpente fora rastejando daqui para ali pelos corredores antes de penetrar na sala, onde parecia ser negra por causa da penumbra. Coisa de somenos, não fosse o claro ultraje. Mas por trás daquele reles fio de água, qual escorrimento de lavatório, não estaria outra coisa? De certeza que o inconveniente é apenas este? Não sussurram arriolos pelas paredes abaixo, não se formam pântanos entre as altas estantes da biblioteca, não pinam flácidas gotas da abóbada do salão vizinho, tombando no grande prato de prata oferecido pelo príncipe como prenda de núpcias, muitos anos atrás?⁸⁵ (BUZZATI, 2018, p. 59)

No trecho acima, Stefano Gron se mostra preocupado com uma sombra negra que ele enxerga enquanto joga baralho com Massigher e o doutor Martora. Maria, irritada, demonstra que é apenas água, o que leva o narrador a questionar se o filete de água seria de fato um pequeno inconveniente, ou se talvez seria o resultado de algo pior que estaria por vir. É possível que o narrador esteja se referindo ao rio transbordado que se aproxima da mansão, mas também podemos pensar que esteja se referindo a algo metaempírico, já que a enxurrada de água coincide com o desaparecimento das estátuas. De qualquer forma, a água toma proporções enormes e monstruosas, pois ameaça as vidas daqueles que estão na casa e não pode ser controlada. A água da chuva chega a ser humanizada, pois se transforma em voz: “E no silêncio que se fez pareceu-lhe que, sobrepondo-se ao ruído da chuva, outra voz ia crescendo, ameaçadora, e melancólica” (BUZZATI, 2018, p. 57). O mesmo ocorre com os ratos de “*I topi*”, quando o narrador vê os ratos no porão: “Através do assoalho chegou um som dificilmente descritível: um cicio, um frêmito cavernoso, um zumbido surdo como o de uma matéria inquieta e viva que fermenta; e no meio também alguns ruídos, pequenos gritos agudos, assobios, sussurros” (BUZZATI, 1997, p. 74).

Outro aspecto temático mencionado por Ceserani (2006) é a noite, a escuridão, o mundo obscuro e as almas do outro mundo. Nos dois contos, tais temas são trazidos pelas falas das personagens. Em “*I topi*”, Giovanni Corio fala que sua casa é mal-assombrada para que o amigo pare de insistir em falar sobre os ratos, o que é

⁸⁵ “*Era acqua infatti. Da qualche frattura o spiraglio essa si era finalmente insinuata nella villa, come serpente era andata strisciando qua e là per gli anditi prima di affacciarsi nella sala, dove figurava di colore nero a causa della penombra. Una cosa da ridere, astrazione fatta per l'aperto oltraggio. Ma dietro quella povera lingua d'acqua, scolo di lavandino, non c'era altro? È proprio certo che sia tutto qui l'inconveniente? Non sussurrio di rigagnoli giù per i muri, non paludi tra gli alti scaffali della biblioteca, non stillicidio di flaccide gocce dalla vòlta del salone vicino (percotenti il grande piatto d'argento donato dal Principe per le nozze, molti molti anni or sono)?*” (BUZZATI, 1987, p. 62)

interpretado como uma brincadeira e se mostra falso mais tarde. O artifício de falar sobre o mundo dos mortos para desviar conversas se repete em “*Eppure battono alla porta*”, quando Maria zomba que não há motivo para os trovões, pois não são espíritos dando cambalhotas. Em resposta à senhora Gron e em tentativa de ajudá-la a mudar de assunto, Massigher diz que ouviu passos ao andar pelo jardim da mansão da família naquela noite, mas que poderiam ser os seus próprios passos. A banalização do metaempírico parece ser usada nos dois contos para despistar o horror que se esconde por trás daquilo que não se quer falar sobre. Entretanto, “*Eppure battono alla porta*” traz mais uma vez os espíritos na fala de Massigher, mas sem o intento de distração desta vez, quando ele menciona que “os do outro mundo” podem estar batendo à porta.

Há, ainda, semelhanças formais entre os dois contos. Por exemplo, no que se refere a passagens de limites e de fronteiras, que é um dos aspectos formais colocados por Ceserani (2006). “*Eppure battono alla porta*” e “*I topi*” trazem ambientes em comum: o bosque e o parque, que operam como limites violados e se associam à imagem da floresta, lugar no qual habita o que fica fora do olhar da civilização e se liga ao misterioso, ao desconhecido, e até ao indesejado. Em “*Eppure battono alla porta*”, o rio ultrapassa os limites de sua natureza e invade o bosque, que serve como um intermédio entre a mansão e o rio do parque. Podemos, talvez, associar este evento ao desaparecimento das estátuas, já que eram peças arqueológicas e, por isso, poderiam servir como uma barreira refreadora do rio. Com a ausência do que lhe impedia, o rio se torna capaz de ir além de seus limites. Já em “*I topi*”, os ratos transgridem sua natureza e se tornam os animais que controlam a casa e a vida dos Corio. As paredes e o porão da casa da família funcionam inicialmente como uma barreira entre a vida dos ratos e a vida das pessoas que moram ali; porém, como se vê no decorrer do conto, os roedores gradativamente se infiltram na casa e estas barreiras se provam inúteis ao final da narrativa. Ficamos sabendo por boatos trazidos pelo narrador que o bosque também é invadido, mas atua como fronteira entre a selvageria dos ratos e a civilização. Dado que os animais tomaram posse de todos os lugares protegidos por algum tipo de delimitação, é de se perguntar se também este limite será invadido.

Outros pontos formais colocados por Ceserani (2006) são as elipses e o detalhe. As elipses se referem a pausas, elisões, cortes abruptos, etc. em momentos nos quais “a tensão está alta no leitor, e é forte a curiosidade de saber, se abre de repente

sobre a página um buraco branco, a escritura povoada pelo não dito” (p. 74). Já o detalhe se liga a pedaços da narrativa recolhidos pelo leitor, que os carregará “de significados narrativos profundos” (CESERANI, 2006, p. 77). Entendemos que as elipses e os detalhes trabalhem juntos nos dois contos de Dino Buzzati, de forma que as lacunas deixadas pelas elipses possam ser preenchidas pelos detalhes. Desta maneira, o que povoa o não dito deixado pelas elipses é o detalhe. O conto “*Eppure battono alla porta*” traz alguns detalhes que podem levar a uma interpretação de acontecimentos metaempíricos na narrativa, como já apontado acima: a menção de que as estátuas seriam peças arqueológicas, as alusões de Massigher a espíritos e habitantes de outro mundo, as constantes demonstrações na narrativa de que certos temas desagradam a Maria, bem como o questionamento do narrador de outra coisa talvez estar envolvida por trás de tudo.

Enquanto isso, “*I topi*” é narrado de forma fragmentada, o que acarreta uma falta de continuidade dos fatos: ainda que o narrador conte de forma contínua o que aconteceu em cada verão, não sabemos o que acontece entre eles. Devido aos detalhes apontados pelo próprio narrador – o camundongo, a suspeita de ratoeiras na casa, os gatos, os barulhos, e suas impressões sobre o comportamento de Giovanni –, a narrativa leva a crer na constante presença dos ratos no local, até chegarmos ao depoimento de Giorgio e à visão dos ratos no porão, que confirmam suas suspeitas. Os detalhes fazem com que a visão dos ratos no porão se torne crível no universo narrativo e que a crença da população apresentada no final se torne plausível. Ainda assim, há uma distância entre os verões anteriores e o momento da narração que traz uma suspensão dos acontecimentos na casa e aumenta a tensão na narrativa, deixando o leitor apenas com os detalhes previamente apresentados e os relatos incertos para povoar com ideias o que não se sabe sobre o lar dos Corio. A suspensão no fim da narrativa também acontece em “*Eppure battono alla porta*”, já que, além de a água finalmente ter chegado ao local, há uma batida na porta não explicada e o leitor termina a leitura sem uma explicação clara.

Ceserani (2006) ainda fala sobre a posição de relevo dos procedimentos narrativos no próprio corpo da narração, o que nos leva ao próprio ato de narrar em “*I topi*”, uma vez que o narrador conta o que lembra de cada verão e, ao final, seu relato pessoal se funde à crença popular de que os ratos tomaram a casa dos Corio de forma que pode ser vista tanto como trágica quanto como cômica. “*Eppure battono alla*

porta”, por sua vez, traz um narrador que se infiltra na história, dando sua visão dos fatos e não se limitando a somente narrar o que acontece dentro da mansão dos Gron. Isto acontece, por exemplo, no seguinte trecho:

*Mas não percebes, jovem Massigher? Não te sentes bastante seguro na velha mansão dos Gron? Como podes duvidar? Não te chegam estas velhas paredes maciças, esta paz controladíssima, estes rostos impassíveis? Como ousas ofender tanta dignidade com os teus estúpidos medos juvenis?*⁸⁶ (BUZZATI, 2018, p. 57)

Algo interessante acontece nesta passagem: na edição portuguesa, os pensamentos das personagens são postos em itálico, como no pensamento do próprio Massigher um pouco antes: “*Pois bem, não quer acreditar?*”, pensou com azedume [...]”⁸⁷ (BUZZATI, 2018, p. 57). Isto nos levaria a pensar que o trecho acima se referiria ao pensamento de alguma personagem, muito provavelmente Giorgina, porque é a personagem mencionada logo antes deste trecho (“Giorgina olhava-o com desejo” (BUZZATI, 2018, p. 57)). Porém, no texto em italiano, os pensamentos são postos em itálico ou entre aspas e, no trecho ressaltado, não há indicação nenhuma de pensamento, o que nos leva a crer que seja um posicionamento do narrador. Assim sendo, há uma alteração entre o ato de narrar distanciado e a presença inesperada do posicionamento de um narrador que até então estava omissa quanto a tudo o que vinha sendo informado, levando a uma evidenciação do narrador no ato da leitura.

Notamos, portanto, que ambos os contos possuem semelhanças de enredo, que dialogam também com semelhanças temáticas e formais. Ainda assim, uma mudança estrutural apresentada permite que os dois contos se diferenciem de maneira significativa inicialmente: o narrador. O narrador de “*I topi*” está envolvido naquilo que narra, e, por isso, sabe dos fatos de forma limitada e os transmite com suas impressões pessoais. Tanto é assim que suas suspeitas acerca dos fatos precisam ser confirmadas posteriormente por Giorgio para que ele mesmo e o leitor tenham certeza do que está acontecendo e possam confirmar suas suspeitas. Além disso, justamente por narrar o que se passa no lar dos Corio somente quando está presente, o narrador – e,

⁸⁶ “*Ma non capisci, giovane Massigher? Non ti senti abbastanza sicuro nell'antica magione dei Gron? Come fai a dubitare? Non ti bastano queste vecchie mura massicce, questa controllatissima pace, queste facce impassibili? Come osi offendere tanta dignità coi tuoi stupidi spaventati giovanili?*” (BUZZATI, 1987, p. 60).

⁸⁷ “*Non ci volete credere, dunque?*” pensò con acrimonia” (BUZZATI, 1987, p. 59).

consequentemente, o leitor – não sabe o que de fato se passa na casa de seu amigo depois que deixou de visitá-lo. “*Eppure battono alla porta*”, pelo contrário, traz um narrador onisciente, que sabe o que se passa tanto dentro e fora da casa como dentro e fora das personagens, como mencionado anteriormente acerca dos pensamentos delas. Por isso, há a impressão de que o leitor esteja sendo apresentado aos fatos de forma imparcial em um primeiro momento, dado que o narrador não está envolvido nas ações apresentadas. Contudo, como novamente foi posto acima, o narrador de fato se faz presente em sua narração. Ao contrário do narrador de “*I topi*”, sua impressão na narração não se dá por algum envolvimento nos fatos e não limita seu conhecimento amplo do que está acontecendo.

Ainda que haja esta diferença formal entre os narradores de cada conto, o modo como operam geram efeitos semelhantes em alguns momentos; isto é, algumas escolhas vocabulares aproximam as narrações. Citamos como exemplo passagens nas quais é ressaltado o desagrado de Maria Gron e Giovanni Corio, respectivamente: “Maria Gron tentava uma vez mais afastar o assunto dos cães, como se nele ocultassem coisas inconvenientes” (BUZZATI, 2018, p. 54) e “Mudou de assunto, parecia que a minha conversa o desagradava” (BUZZATI, 1997, p. 71). Em “*I topi*”, a subjetividade do narrador faz com que ele só possa falar a partir de sua opinião pessoal, que fica acentuada pelo verbo “parecia”. Quanto ao narrador de “*Eppure battono alla porta*”, ainda que seja onisciente, modaliza sua linguagem em alguns pontos, como no trecho apontado, se assemelhando à subjetividade do narrador em primeira pessoa. Isto é, ao invés de afirmar que Maria ocultava coisas inconvenientes, o narrador traz a expressão “como se”, que tira a possibilidade de uma certeza absoluta e se aproxima à impressão subjetiva do narrador de “*I topi*”.

Conclusão

Tendo-se em mente o que foi posto, acreditamos que haja uma grande aproximação entre “*Eppure battono alla porta*” e “*I topi*”, quanto ao enredo dos dois contos: um perigo iminente se aproxima de um ambiente familiar e é anunciado ou lembrado por um visitante, que não consegue se expressar por causa de um membro dominante da família, que se esquia do tema por este lhe ser indesejável. Além do

enredo, ambos os contos possuem em comum aspectos formais e temáticos, como a aparição do monstruoso, almas de outro mundo, as fronteiras, as elipses, os detalhes e, de certa forma, o narrador. Estes aspectos permitem uma aproximação dos dois contos pelo viés do fantástico modal, considerando-se principalmente os aspectos apontados por Remo Ceserani em *O fantástico* (1996).

Referências

- BERNARDINI, Aurora. **Literatura Fundamental 59 - O deserto dos Tártaros - Aurora Bernardini**. Entrevistador: Ederson Granetto. Disponível em: http://tvcultura.com.br/videos/34237_literatura-fundamental-59-o-deserto-dos-tartaros-aurora-bernardini.html. Acesso em: 12 set. 2018.
- BESSIÈRE, Irène. O relato fantástico: forma mista do caso e da adivinha. **Revista Fronteiraz**, vol. 3, nº 3, Setembro/2009.
- BUZZATI, Dino. **Sessenta contos**. Trad. Margarida Periquito, Sandra Escobar, Carlos Leite e Carlos Aboim de Brito. Amadora: Cavalo de Ferro, 2018.
- _____. **La boutique del mistero**. Milão: Arnoldo Mondadori Editore, 1991. Disponível em: https://www.ffst.unist.hr/_download/repository/BUZZATI_Boutique.pdf. Acesso em: 29 jul. 2017.
- _____. **A queda da baliverna**. São Paulo: Nova Alexandria, 1997.
- _____. **La boutique del mistero**. Milão: Arnoldo Mondadori Editore, 1987.
- _____. **Sessanta racconti**. Milão: Arnoldo Mondadori Editore, 1961.
- CALVINO, Italo. Definições de territórios: o fantástico. In: **Assunto encerrado: Discursos sobre literatura e sociedade**. Trad. Roberta Barni. São Paulo: Companhia das Letras, 2006. p. 256-258.
- CAMARANI, Ana Luiza Silva. **A Literatura fantástica: caminhos teóricos**. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2014.
- CESERANI, Remo. **O fantástico**. Trad. Nilton Cezar Tripadalli. Curitiba: UFPR, 2006.
- FURTADO, Filipe. A subversão do real; A permanência da ambiguidade. In: **A construção do fantástico na narrativa**. Lisboa: Livros Horizonte, 1980, p. 19-43.
- _____. Fantástico (Modo). In: **E-dicionário de termos literários de Carlos Ceia**.

2009. Disponível em: <https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/fantastico-modo>. Acesso em 29 jan. 2020.

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

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

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

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

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

AMONG WALLS AND DOORS: THE FANTASTIC IN TWO SHORT STORIES BY DINO BUZZATI

Abstract

Known in Brazil mostly due to his novel *Il deserto dei Tartari* (*The Tartar Steppe*) (1940), Italian writer Dino Buzzati also worked with other types of artistic productions, in such a way that he saw himself as a painter that wrote as a hobby. In the literary field, Buzzati was an author of chronicles, short stories, novels, poetry and plays. When it comes to his short stories, there is a vast production of fantastic short stories, which made Buzzati be criticized because they did not fit the neorealistic movement of Italy back then. In this work, we will highlight two of his short stories: “*Eppure battono alla porta*” (“And Yet They Are Knocking at Your Door”) and “*I topi*” (“The rats”). These two narratives were selected due to plot similitudes, which allows a dialogue in this aspect. Nevertheless, due to this common point, it is possible to trace a parallel through the lenses of the mode fantastic. Therefore, we will work with both short stories using theories related to the mode fantastic, mainly Remo Ceserani's *Il fantastico* (*The fantastic*) (1996). This study was financed in part by the Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Finance Code 001.

Keywords

Italian literature. Fantastic literature. Dino Buzzati. *I topi*. *Eppure battono alla porta*.

Recebido em: 26/02/2020
Aprovado em: 23/05/2020