

---

**AS MANIFESTAÇÕES DO MAL EM *O SOPRO, O FILHO TROCADO*  
E *MAL DA LUA*, DE LUIGI PIRANDELLO**  
The Manifestations Of Evil In *O Sopro, O Filho Trocado*  
e *Mal da Lua*, by Luigi Pirandello

Andrea Quilian de Vargas<sup>1</sup>

**RESUMO:** Luigi Pirandello produziu dezenas de narrativas curtas que se inserem em um gênero que teve seu auge no final do século XIX: a literatura fantástica. Este texto se justifica pela necessidade de uma nova abordagem sobre as novelas de Pirandello, com o intuito de mostrar de que forma o mal se faz presente em três de seus contos fantásticos: *O sopro, O filho trocado* e *Mal da lua*.

**PALAVRAS-CHAVE:** Modernidade; Mal; Pirandello; Narrativa fantástica

**ABSTRACT:** Luigi Pirandello wrote dozens of short narratives which fit into a genre that peaked at the end of the nineteenth century: fantastic literature. This text is justified by the necessity of a new approach on the novels of Pirandello, with the intention of showing how evil is present in three of his fantastic short stories: *O sopro, O filho trocado* and *Mal da lua*.

**KEYWORDS:** Modernity; Evil; Pirandello; Fantastic narrative.

A maior parte das discussões sobre Luigi Pirandello costuma tomar por base a teoria do *umorismo*<sup>2</sup> e ignoram o fato de que o escritor siciliano, nascido em 1867, em Agrigento, produziu dezenas de narrativas curtas que se inserem em um gênero que teve seu auge no final do século XIX: a narrativa fantástica. Este texto se justifica pela necessidade de uma

---

<sup>1</sup> Pós-doutoranda pela Universidade Federal de Santa Maria (UFSM).

<sup>2</sup> *L'Umorismo* é um ensaio publicado em 1908 que resume a forma como Pirandello interpretava o mundo e a arte. De acordo com essa teoria, o artista verdadeiro é aquele que, por intermédio da atividade crítica e reflexiva, procura enxergar o que está por trás de uma aparência feia, grotesca, risível ou assustadora. A uma primeira impressão de que algo contraria a normalidade, “o advertimento do contrário”, o artista sobrepõe a reflexão crítica que o faz ultrapassar a barreira da superficialidade, com o intuito de conhecer os porquês de determinado comportamento ou situação. Dessa atividade reflexiva surge o “sentimento do contrário”, que consiste na percepção de que aquilo que provocou o riso, inicialmente, pode ter uma causa dolorosa. De acordo com o *Umorismo* pirandelliano, há um além em tudo aquilo que vemos ou vivenciamos.

nova abordagem sobre as novelas de Pirandello com o intuito de mostrar de que forma o mal se faz presente em alguns de seus contos fantásticos.

Fantástico, esteticamente falando, designa um gênero literário com características específicas, mesmo que definir uma obra como fantástica não seja uma tarefa tão simples em função das tantas oscilações que o termo suscita. Romance gótico, narrativa fantástica e Realismo mágico, para exemplificar, são três modalidades discursivas que dialogam entre si e que dificultam, de certa forma, o estabelecimento das delimitações específicas de cada uma. *Grosso modo*, a narrativa fantástica se caracteriza pela fusão e, ao mesmo tempo, oposição entre o real e o imaginário, o inusitado e o sobrenatural, oscilação esta que provoca ambiguidades e incertezas em relação àquilo que está sendo narrado. O real, desta forma, é o ponto de partida para a narrativa fantástica. No caso do romance gótico, não há essa indecisão entre a realidade objetivamente compreensível e o que está além da racionalidade, sendo que todos os elementos estão explícitos no texto. O realismo mágico, por outro lado, caracteriza-se pela naturalização do sobrenatural.

Tzvetan Todorov (1939-2017), autor de *Introdução à literatura fantástica*,<sup>3</sup> publicado em 1970, foi um dos estudiosos que sistematizou o estudo crítico do gênero, servindo como ponto de referência para vários outros textos teóricos que o procederam. É importante destacar, todavia, que Charles Nodier (1780- 1844), Guy de Maupassant (1850-1893) e Pierre Georges-Castex (1915-1995), para citar somente alguns, também foram de extrema importância para a consolidação dos estudos dessa modalidade literária, cujo ápice se deu no século XIX.

Em *Cose dell'altro mondo, percorsi nella letteratura fantastica italiana* (2011), a pesquisadora italiana Silvia Zangrandi observa que, na Itália, o florescimento da literatura fantástica ocorreu somente no século XX. Na primeira metade dos 1800, quando na Alemanha, na Inglaterra e na França o fantástico nascia e produzia muitos frutos, a península italiana permanecia impermeável. Isso se deveu ao fato de que, no caso da Itália, o Romantismo de caráter cristão e racional, contrário aos excessos, às extravagâncias e à obscuridade, impunha uma barreira quase intransponível. Nas últimas décadas dos novecentos, todavia, a relação dos escritores italianos com a literatura fantástica se transformou. Não foi a Itália que mudou de posicionamento, mas foi o fantástico que assumiu características mais favoráveis à sua aceitação, como, por exemplo, a mudança de

---

<sup>3</sup>TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. Tradução de Maria Clara Correa Castelo. São Paulo: Perspectiva, 2017.

perspectiva em relação ao confronto entre o mundo real e a dimensão fantástica, mágica ou sobrenatural.

Nos oitocentos, a realidade como a conhecemos e interpretamos rivalizava com um mundo obscuro, demoníaco e aterrorizante, contra o qual as personagens tentavam opor uma barreira racional. O mundo da fantasia, destarte, era racionalmente inaceitável. No século XX, ao contrário, a irracionalidade passou a ser entendida como uma característica do mundo moderno, não havendo mais necessidade de demônios fictícios para atormentar o homem, pois o inconsciente, por si só, já era capaz de fornecer matéria suficiente para alimentar a fantasia. Alforriado dos vínculos representativos e racionalistas do positivismo, o fantástico serviu como instrumento para sondar a *psique* do homem e abordar temas relacionados à ânsia moderna, provenientes da perda da harmonia entre o sujeito com ele mesmo e com o mundo. Abaladas as certezas, o ser humano foi invadido por uma quantidade inesgotável de perguntas para as quais não encontrava respostas. As psicopatologias e o inconsciente serviram como tema para as narrativas que pretendiam denunciar os mistérios da alma e da mente humanas. Nesse sentido, a proposta dos textos fantásticos não era aterrorizar o leitor, mas deixá-lo atônito diante da absurdidade das situações narradas que, apesar dos disparates que apresentavam, não eliminavam possíveis explicações. O resultado era a hesitação diante de acontecimentos não explicados, mas não inexplicáveis.

Em *Estrutura da lírica moderna*, Hugo Friedrich (1904-1978) elaborou um interessante panorama da lírica moderna que também dialoga com a narrativa desenvolvida no mesmo período. De acordo com o alemão, o lirismo europeu do século XX é caracterizado, *grosso modo*, pela obscuridade, pela tensão, pela anormalidade, pelo não familiar. Se nos primórdios do século XIX a arte poética apresentava certa uniformidade ideal e acalentadora, mantendo uma espécie de relação com a trivialidade da vida, nas últimas décadas do século ocorreu uma vigorosa ruptura com a tradição literária. Com os poetas do século XIX ganham destaque as categorias negativas da arte: angústia, confusão, degradação, estranhamento, obscuridade, fantasia, sombra, nada. A poesia, desta forma, tornou-se palavra de sofrimento que girava em torno de si mesma.

Em um período precedente a essa espécie de “virada” da lírica, Goethe (1749-1832) associava poesia a alegria, plenitude, harmonia, elevação do indivíduo ao universalismo humano, por intermédio de uma linguagem contida e sem conceitos acessórios. Schiller (1759-1806), segundo Friedrich (1978, p. 20), valia-se de conceitos semelhantes: a poesia enobrece, dignifica, idealiza, evita singularidades. Por outro lado, figuras como Rousseau (1712 -1778) e Diderot (1713-1784), ainda no século XVIII,

já esboçavam os prelúdios daquilo que se configuraria como a poesia moderna. Para o primeiro, não havia diferença entre a realidade e a fantasia, sendo que somente a segunda poderia trazer felicidade. Partindo desse princípio, a ruptura com a sociedade era característica marcante do filósofo iluminista, que também defendia a ideia de que a essência do homem era tão nula que só poderia ser belo aquilo que não existia.

Diderot, por seu turno, defendia a ideia de que a fantasia era independente de qualquer elemento externo, da mesma forma que o gênio criador não mantinha vínculos com a ética, a moral e a estética. Era, destarte, livre para cometer erros e burlar todas as regras. Foi por intermédio de Diderot que o conceito de beleza foi ampliado, pois a desordem, o caos e a perplexidade tornaram-se esteticamente representáveis. As noções sobre a fantasia defendidas por Rousseau e Diderot se consolidaram no Romantismo alemão, francês e inglês.

Até o século XVIII, segundo Friedrich, a alegria era o valor espiritual que sinalizava a perfeição. A dor era, portanto, um valor negativo. A partir dos pré-românticos do mesmo século, não obstante, essas relações se inverteram e a dor e a melancolia ocuparam o lugar da alegria, assim como o “destrutivo” se tornou esteticamente interessante. Baudelaire (1821-1867) é considerado um dos grandes escritores modernos justamente por enfatizar, em sua obra, a decadência do homem urbano, o mistério, o noturno, o feio e o disforme como fontes de inspiração.

Após citar escritores da envergadura de Rimbaud, Mallarmé, Apollinaire, Valery, Guillén e Garcia Lorca, entre outros, Hugo Friedrich conclui seu vigoroso estudo afirmando que a arte moderna repousa no mundo irreal, criado por ela própria, movido por tensões entre o familiar e o desconhecido, pela realidade dilacerada, pela fuga da realidade e da normalidade, pela obscuridade e pela subjetividade das interpretações. Tais elementos aproximam a lírica moderna das narrativas fantásticas modernas, especialmente as de Pirandello, caracterizadas pelos mesmos conceitos negativos e pela exacerbação da dissolução do eu subjetivo.

Pirandello foi um dos escritores modernos que privilegiou, em seus textos, a fragmentação do sujeito, entendido por ele como um eterno atormentado, degenerado, à mercê dos desígnios de um universo caótico, assustador e inexplicável. Nesse sentido, o *umorismo* fantástico desenvolvido por ele foi uma das vias de acesso para comprovar a ineficiência do homem em desvendar os mistérios do mundo.

No início dos anos 1900, a Itália não apresentou nenhuma novidade no âmbito da literatura fantástica, limitando-se a render homenagem aos consagrados escritores europeus do século passado. Um exemplo é Federigo Tozzi (1883-1920), autor do conto-monólogo *Parole di*

*un morto*, publicado postumamente em 1921. No referido conto, o narrador recém morto fala consigo mesmo, misturando antigas recordações ao que está acontecendo no momento de seu sepultamento, tema comum na literatura gótica dos anos 1800. Ademais, alçapões que se abrem e portas que levam a lugares secretos, ambientações frequentes na literatura fantástica dos oitocentos, ressurgem em Guido Gozzano (1883-1916), mais especificamente em *Novella romantica* (1905), narrativa em que um jovem esposo, após um ano do inexplicável desaparecimento da esposa Sofia, retorna ao local da tragédia, justamente no dia do aniversário de casamento do casal.

Segundo a professora e pesquisadora Silvia Zangrandi (2011, p. 32), foi por intermédio de Luigi Pirandello que a narrativa fantástica respirou novos ares na Itália em função do uso intelectual do fantástico desenvolvido pelo escritor siciliano. Enquanto nos anos 1800 o advento extraordinário permitia que o leitor se orientasse dentro da estrutura interna da narrativa, normalmente plana, nos novecentos o texto se abre a perspectivas complexas e a planos de leitura diferenciados. No caso de Pirandello, a multiplicação de perspectivas, a ambivalência e o profundo pessimismo aplicados às narrativas fantásticas não só desafiam a racionalidade, mas, principalmente, evidenciam a fragilidade do ser humano diante do mal que o absorve de forma devastadora. Enquanto no fantástico do século XIX o evento estranho ou sobrenatural era o centro da narrativa ou o elemento mais importante, no caso de Pirandello o que mais importa é a sensação de impotência diante de todo o mal que ronda o homem, mal este que jamais é vencido, mas que permanece em comunhão perfeita com as personagens reativas de Pirandello.

Para Sêneca (4 a.C. – 65 d.C.), o mal, o sofrimento e a dor eram provações às quais o homem íntegro e forte deveria responder com firmeza. Eram, da mesma forma, exercícios infligidos por Deus para que o ser humano se fortalecesse. Para os estóicos, o mal era um instrumento de Deus para punir a humanidade. Santo Agostinho (354-430), por outro lado, inquietava-se ao pensar nas origens do mal no mundo e no homem. Inicialmente, encontrou respostas na filosofia maniqueísta. Anos depois, refutou peremptoriamente a ideia de que a natureza humana fosse composta por princípios antagônicos (bem e mal; luz e trevas), propondo que o mal seria uma privação do bem, ou um conceito negativo: tudo aquilo que se afastava de sua verdadeira natureza se inclinava para o mal. Gottfried Wilhelm Leibniz (1646-1716), por seu turno, acreditava que o mal tinha como função levar o homem a “saborear o bem”. Segundo Kant (1724-1804), *grosso modo*, o mal era a ausência do bem ou sua transgressão.

A partir dessa breve alusão a algumas das tentativas de definir o mal de forma conceitual, vemos reforçada a ideia de que o mal em si mesmo é de difícil definição. Ele pode se manifestar em uma pessoa, em um

ambiente, em um animal, em uma circunstância, em um acontecimento, em um sentimento. De acordo com o que afirma Paul Ricoeur em *O mal: um desafio à filosofia e à teologia* (1988), o mal é uma construção cultural complexa, cujas diferentes abordagens ratificam a ideia de que é justamente a incompreensibilidade que o caracteriza sua marca primordial, sua natureza impenetrável e obscura. Mesmo que um filósofo como Santo Agostinho, por exemplo, tenha abordado, em seus estudos, o mal moral, o metafísico e o físico, não há unanimidade em relação ao verdadeiro significado dessas categorias. Partindo desse pressuposto, não pretendemos aprofundar, neste trabalho, reflexões sobre o mal em termos de conceituação ou delimitação de fronteiras, mas observar de que forma ele se manifesta e se infiltra em algumas narrativas fantásticas de Luigi Pirandello.

*Soffio (O Sopro)*<sup>4</sup>, publicado em 1931, narrado por um anônimo narrador autodiegético, trata da história de um sujeito que descobre ser a encarnação da morte. A trama, linear na maior parte do conto e privada de descrições minuciosas dos ambientes, inicia com uma trivial assertiva do narrador:

Certas notícias chegam tão inesperadamente que se fica assombrado, e do assombro, parece não se encontrar meios de sair senão recorrendo às frases mais banais ou às considerações mais óbvias. Por exemplo, quando o jovem Calvetti, secretário do meu amigo Bernabò, me anunciou a morte repentina do pai do Massari, na casa de quem pouco antes Bernabò e eu tínhamos almoçado, ocorreu-me dizer: - Ah, a vida é assim! Basta um sopro para levá-la embora. E juntei o polegar e o indicador de uma mão para soprá-los, como para fazer voar uma pluma que segurasse entre os dois dedos. (PIRANDELLO in PIANTOLA, 2006, p. 126).<sup>5</sup>

Soprou inocentemente no rosto de Calvetti, que levou a mão ao peito e morreu algum tempo depois. Incrédulo com tamanha coincidência, o narrador não podia acreditar que teria sido ele o causador da morte. Ao saber do óbito pelo amigo Bernabò, só conseguia repetir a frase: “A vida é assim! Basta um sopro para levá-la embora.” (PIRANDELLO in PIANTOLA, 2006,

---

<sup>4</sup> Optamos por utilizar, neste texto, a tradução de Daniela Piantola por ser perfeitamente fiel ao texto original, disponível em: [http://www.classicitaliani.it/pirandel/novelle/14\\_191.htm](http://www.classicitaliani.it/pirandel/novelle/14_191.htm).

<sup>5</sup> PIANTOLA, Daniela. No limiar do abismo: modernidade e declínio da subjetividade na narrativa de Luigi Pirandello. 2006. 199 f. Dissertação (Mestrado em Teoria literária) - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.

p. 127). Para provar a inocência a si mesmo, então, o protagonista executa o mesmo movimento de juntar os dedos e sopra em Bernabò, que também cai, convulsivo, e morre. Nesse ponto, a narrativa salta abruptamente do real para o fantástico, fato que intensifica o conflito na trama: o confuso narrador, minutos antes de chamar um médico para socorrer o amigo, considera a possibilidade de que tenha sido ele o causador dos dois ataques, e não uma coincidência.

Inicialmente, a incredulidade diante da ausência de explicações para um evento assim extraordinário leva à negação do fato: a irmã do morto, desfalecida nos braços do narrador, não acreditava que o irmão tivesse morrido. Foi necessário que um médico confirmasse o óbito. Para o protagonista do conto, no qual já era possível vislumbrar a eclosão do mal e, por conseguinte, a confirmação do caráter deletério da raça humana que ele representava, o presunçoso médico era a personificação perfeita dos limites da ciência frente aos grandes mistérios da vida:

O médico era um daqueles jovens calvos que carregam quase com fúria rancorosa sua calvície precoce [...]. Com os olhos de esmalte armados com fortes lentes para míopes [...] fitava com tal comiseração zombeteira a ignorância daquela pobre irmã e falava da morte com tal familiaridade desenvolta, como se, lidando continuamente com essa, nenhum dos seus casos pudesse ser duvidoso ou obscuro.

(PIRANDELLO in PIANTOLA, 2006, p. 129).

O conflito se intensifica no momento em que o protagonista, incomodado diante da arrogância do médico e ansioso em mostrar-lhe seu poder inaudito, sugere, zombeteiramente, que o jovem junte os dedos e sopra para saber se ele também tinha o poder de matar soprando:

Veja – e mostrei-lhe os dedos – assim! O senhor que sabe tanto sobre a vida e a morte: sopra sobre eles e veja se consegue me fazer morrer. [O médico] afastou-se para perscrutar se não estava lidando com um louco. Mas eu me aproximei novamente: - Basta um sopro, acredite! [...] Não o faço sobre vocês porque ali já tem um, e dois com Calveti, por hoje! Mas preciso fugir, fugir logo, fugir! (PIRANDELLO in PIANTOLA, 2006 p. 130).

O evento extraordinário era duvidoso inclusive para o narrador, que não acreditava completamente no seu poder de matar. Ademais, até aqui

assistimos ao embate entre as duas faces da personalidade do protagonista: um lado estava incrédulo; o outro parecia deleitar-se com a descoberta de seu pavoroso poder. Entretanto, à medida que ele, absorvido por certa histeria, segue soprando e matando, o conto migra para outra esfera interpretativa que induz, inevitavelmente, à reflexão crítica acerca do caráter maléfico e destrutivo do protagonista que, de forma zombeteira e despreocupada, matava indiscriminadamente.

Eu abria passagem na multidão e com os dois dedos sobre a boca soprava, soprava sobre todos aqueles rostos esquivos, sem escolher e sem me voltar para trás para confirmar se realmente aqueles meus sopros produziam o efeito já duas vezes experimentado. Se o produziam, quem teria podido atribuí-lo a mim? Não era livre para colocar aqueles dois dedos sobre a boca e soprá-los para meu inocente prazer? (PIRANDELLO in PIANTOLO, 2006, p. 130).

De acordo com Julio Jeha (2007, p. 16), autor de *Monstros e monstruosidades na literatura*, o mal moral consiste na desordem da vontade humana, quando o desejo se desvia da ordem moral livre e conscientemente. Para que essa espécie de mal ocorra, continua Jeha, é necessário que o agente maléfico abandone sua integridade ética, afetando, destarte, não somente suas vítimas, mas ele mesmo. Nesse sentido, o agente causador do mal, exemplificado no protagonista de *O sopro*, também sofre por não conhecer seus próprios limites ou desejos e buscar satisfação em fontes equivocadas.

Ainda em dúvida se era ele mesmo o responsável pelas mortes, nosso narrador parou de soprar por um período e a mortandade cessou. Entretanto, receoso de ter perdido o juízo ao achar que seria ele o assassino de todas aquelas pessoas, deixou-se dominar pela diabólica tentação de soprar novamente para ter certeza de que o sopro não passava de uma brincadeira e de que, se as pessoas morriam, não era por culpa dele. Além disso, a ideia de possuir um poder assim tão extraordinário o seduzia fortemente. Nesse ponto, o lado maléfico do protagonista fala mais alto e ele sopra novamente, como um cientista que realiza um odioso experimento, levando à morte uma criança que sofria de uma terrível doença que a impediria de andar, falar ou realizar qualquer outra tarefa sozinha. Era a prova de que precisava: ele era a morte, podia matar a humanidade inteira simplesmente soprando. Para ele, não obstante, a morte daquele menino gravemente adoentado era um presente, uma dádiva que somente ele poderia conceder, perspectiva que retira da morte seu caráter exclusivamente negativo, mas que, por outro lado (bem ao modo relativista de Pirandello),

202 *Miscelânea*, Assis, v. 23, p. 195-214, jan.-jun. 2018. ISSN 1984-2899



imputa a ela certa peculiaridade redentora, ao mesmo tempo em que contradiz as delimitações entre o bem e o mal. Apesar da aparente boa intenção do narrador, nesse ponto do trecho há uma inversão de papéis, pois a morte perde seu posto de representante perfeita do mal para o protagonista, sujeito que se compraz matando indiferenciadamente.

A personagem principal de *O Sopro*, apesar de seu poder extraordinário, pode ser depreendida como a marionete de um inexplicável destino que não compreende, pois, durante todo o conto, se mostra duvidoso não só entre a racionalidade e a fantasia, mas também sobre a própria identidade. Tal incompreensão acerca do sentido daquele poder que o engrandecia, mas que também o assombrava, levou o atormentado protagonista a soprar a própria imagem refletida em um espelho,

talvez para provar a inocência daquele ato, mostrando que o fazia, sim, também sobre mim mesmo, do único modo como era possível. [...] Vislumbrei-me apenas por um instante no espelho, com olhos que eu mesmo não sabia como olhar, assim enterrados como estavam na cara de morto, depois, como se tivesse sido tragado pelo vazio, ou tomado por uma vertigem, não me vi mais. Toquei o espelho, estava ali diante de mim, via-o e eu não estava lá. (PIRANDELLO in PIANTOLA, 2006, p. 136).

Vale observar, no excerto, que o próprio narrador não se reconhece na imagem projetada no espelho, mas foi por intermédio dela que seu desaparecimento foi consumado. Paradoxalmente, é dessa forma que ele retoma sua verdadeira identidade, adequando-se e fundindo-se completamente às forças inexplicáveis do universo. Esse ser sem nome virou ar e misturou-se à atmosfera. Estava liberto, agora, do corpo mortal e frágil, mas nem por isso livre da força destrutiva que o caracterizava.

Ao final do conto, somos surpreendidos por uma significativa mudança lexical, introduzida, inicialmente, por uma migração espacial. Durante todo o conto, a cidade fria, agitada, incômoda e barulhenta era a ambientação perfeita para os assassinatos cometidos pelo protagonista:

Já havia anoitecido, e a rua estava aglomerada. As casas estremeciam ao brilho das lâmpadas que se acendiam, e toda a gente corria para proteger o rosto das cintilações de luzes coloridas que surgiam de toda parte, faróis, brilhos de vitrines, sinais luminosos, em uma confusão incitada por obscuras desconfiças. (PIRANDELLO in PIANTOLA, 2006, p. 130).

No entanto, após suicidar-se diante do espelho, a personagem migra para outra dimensão, sendo que o vocabulário escolhido para representar esse deslocamento também é alterado por intermédio da utilização de um léxico bucólico e primaveril que contrasta com toda a estrutura e a atmosfera maléfica anteriores do conto.

e liberto por fim também do espaço estreito das casas da cidade horrenda, senti-me no ar do campo, também eu, ar. Tudo era dourado de Sol. Não tinha corpo, não tinha sombra; o verde era tão fresco e novo que parecia ter acabado de brotar da minha necessidade urgente de um alívio, e era tão meu, que me sentia tocar a cada fio de grama movido pela batida de um inseto que lhe pousava; eu experimentava voar como um voo quase de papel, destacado, de duas borboletas brancas em amor. (PIRANDELLO in PIANTOLA, 2006, p. 137).

Envolvidos por essa atmosfera de paz e contemplação, somos induzidos a pensar que o protagonista estava livre, finalmente, de sua terrível maldição. Ademais, parece que a mudança de cenário (ou dimensão) ratifica a desconstrução da força negativa que caracterizou a personagem durante toda a narrativa. Entretanto, somos novamente tomados pela incerteza:

Mais adiante, sobre um banco sombreado por aloendros, sentava-se uma jovenzinha com um vestido de véu azul-celeste, com um grande chapéu de palha enfeitado com rosinhas; movia os cílios, pensava, sorrindo com um sorriso que a tornava distante, como uma imagem de minha juventude. Talvez não fosse nada além de uma imagem da vida, que ficara ali, sozinha sobre a Terra. Um sopro e desaparece! Enternecido até a angústia de tanta doçura, eu permanecia ali invisível, segurando minhas mãos e prendendo a respiração, a admirá-la de longe. E o meu olhar era o próprio ar que a acariciava sem que ela se sentisse tocar. (PIRANDELLO in PIANTOLA, 2006, p. 136-137).

Dará ele cabo da vida daquela jovem e desavisada moça? Conseguirá não soprar? O autor não responde, deixando as conclusões a cargo do leitor. Todavia, se levarmos em conta a personalidade perversa do

narrador e tomando como base a ideia de vontade maligna de Kant,<sup>6</sup> é possível supor que ele optará pelo mal, pois não há, por parte do protagonista, qualquer demonstração de empatia pelo outro.

Em *O sopro*, vemos um Pirandello que retoma uma antítese frequente em seus textos: cidade X natureza. Esta, sinônimo de harmonia, purificação e, ao mesmo tempo, estagnação (no caso das novelas ambientadas na Sicília rural); aquela, de desconcerto, angústia e mal-estar. Não obstante, parece que o ambiente campestre não foi suficientemente capaz de absorver a força destrutiva do protagonista de *O sopro*, constatação que nos leva a crer que o lirismo presente nas últimas falas do sujeito que soprava, a linguagem doce, gentil e a utilização de diminutivos (jovenzinha, florzinha), nada mais é do que uma estratégia humorística que parece ter como objetivo ironizar a situação narrada e debochar do leitor.

*Mal da lua*, publicado no jornal *Corriere della Sera*, em 1913, tem como ambientação o interior da Sicília, repleto de lendas e superstições. Nesse conto, Pirandello retoma uma das figuras folclóricas ou mitológicas mais temidas na literatura e no cinema de horror: o lobisomem. Ambientada na abafada Sicília rural do mês de agosto, a novela parece ter, inicialmente, um caráter naturalista, com a descrição do ambiente e das personagens. Todavia, o narrador amplia o significado do que é descrito para acentuar a intensidade da dor humana que a novela traduz. A narração, efetuada por um narrador heterodiegético, inicia com a apresentação dos dois protagonistas: Batá e Sidora. Ele, taciturno, está sentado em um feixe de palha; ela, preocupada, se encontra na soleira da porta, também sentada. Vez ou outra a jovem esposa, casada há apenas vinte dias, levanta os olhos para fitar o marido, absorto em seus próprios pensamentos. O espaço descrito por Pirandello, uma pequena casinha na campanha siciliana, é carregado por uma atmosfera sombria, pesada e abafada que combina perfeitamente com os protagonistas.

Batá sofre de licantrópia, fato ignorado pela esposa até o primeiro dia de Lua cheia após o casamento. A revelação, ocorrida já no início da narrativa, dá início ao conflito acentuado pelas investidas do lobisomem contra a porta da casa e a corrida desenfreada da moça, noite adentro, em direção à residência da mãe. Ao ouvirem o relato da pobre esposa, as mulheres da vila são tomadas pelo terror do “mal da Lua”.

---

<sup>6</sup> Em *A Religião nos limites da simples razão*, de 1793, Immanuel Kant pretendeu esboçar uma teoria para explicar as origens do mal no homem. De acordo com o filósofo prussiano, o ser humano é dotado de boas e más disposições. Torna-se mau por sua própria escolha, quando seduzido pelo desejo de satisfazer a si mesmo, independente da moral. Nesse sentido, a finalidade do mal é o bem próprio, considerado mais importante do que o bem de todo o universo.

No dia seguinte, Batá se apresenta no pequeno vilarejo, carregando consigo duas mulas, uma para ele e outra para a esposa. Nesse ponto da narrativa, o evento maravilhoso que, inicialmente, havia apavorado a jovem esposa, adquire outro significado, pois a mãe, disposta a tudo para que a filha mantivesse o vantajoso casamento, sugere que Saro a acompanhe até a casa de Sidora e Batá para protegê-las nas primeiras noites de Lua cheia. Sidora viu, na desgraça do marido, a possibilidade de estar perto do amado primo, e não conseguia pensar em outra coisa durante os vinte e nove dias que se seguiram.

Um ponto interessante em *Mal da Lua* é a harmonia perfeita entre o relato aparentemente verista,<sup>7</sup> o qual compreende a descrição do arcaico mundo rural da Sicília, influenciado por fenômenos naturais como as fases da Lua, as estações do ano, o pôr do sol, referências temporais bem delimitadas, e o evento extraordinário maravilhoso, colocado em segundo plano. Ao que parece, não é a licantropia o ponto-chave do conto, mas tudo que ocorre em função da terrível maldição. Na aparente clareza de um enredo constituído por temporalidade, ambientação, leis de causa e efeito e caracterização das personagens bem definidas, se insere uma sombra ambígua que emerge de acordo com a perspectiva segundo a qual visualizamos os protagonistas e o mal que eles representam uns para os outros.

No decorrer do trecho, as personagens passam por uma espécie de metamorfose que vai além da transformação de Batá, mas abrange a visível troca de papéis entre os cônjuges. Se no início a vítima parecia ser Sidora, a moça que foi obrigada pela mãe a casar-se com um homem odioso, ao final essa perspectiva se inverte e o sofredor passa a ser Batá. Abre-se, desta forma, uma problemática bem mais ampla que extrapola os limites do gênero fantástico, característico do conto, para abranger uma questão caríssima a Pirandello: a crise existencial do homem derrotado por eventos contra os quais nada consegue reagir. Uma dúvida *umorística* surge nesse momento: quem é o monstro e quem é a vítima em *Mal da Lua*? Quem representa o bem e quem representa o mal? Será monstro Batá quando

---

<sup>7</sup> Movimento literário italiano iniciado na segunda metade do século XIX, mais especificamente a partir dos últimos 30 anos dos oitocentos, o Verismo trouxe à tona a disposição dos escritores em uma maior aderência à realidade social da época, por intermédio de uma narrativa que primava pela rigorosa fidelidade ao real, à verdade dos fatos e aos ambientes. A origem da linha de pensamento verista está no Naturalismo francês, corrente literária que representou a última evolução do Realismo oitocentescos e que pode ser vista, sob o plano criativo e artístico, como a tradução da filosofia positivista. Da mesma forma como os cientistas positivistas acreditavam que a realidade pudesse ser estudada e compreendida em cada especto por intermédio do método experimental, os escritores naturalistas aproximavam os ambientes e as personagens dos romances através de um análogo processo de estudo. Se antes o escritor podia intervir nos eventos narrados, atribuindo-lhes juízos de valor, agora adota uma postura imparcial e impessoal.

206 *Miscelânea*, Assis, v. 23, p. 195-214, jan.-jun. 2018. ISSN 1984-2899

aparece com o rosto “pálido, opaco, terroso, os olhos embaçados e velados, vendo-se neles, atrás da loucura, um medo quase infantil, ainda consciente, infinito?” (PIRANDELLO, 1994, p. 15). Ou será Sidora quando estende os braços para o primo Saro, sorridente e provocante? O “monstro” assustador, Batá, se mostra sempre preocupado e angustiado com a segurança da esposa, já que, para ele mesmo, não há outra saída além de proteger aqueles que o cercam e aceitar sua terrível maldição. Ela, por outro lado, só consegue pensar em realizar seus desejos por Saro.

Até mesmo as duas personagens secundárias do conto sofrem substancial mutação no decorrer da narrativa: a mãe de Sidora, inicialmente prudente e preocupada com o bem-estar da filha, não hesita diante da possibilidade de manter o vantajoso casamento, apesar da terrível condição do genro, não impedindo que Sidora se aproxime de seu amado Saro. Pelo contrário, é ela quem tem a ideia de levar o rapaz para a casa de Batá e Sidora como forma de recompensa à filha por estar casada com um lobisomem. Saro, da mesma forma, é apresentado como um irresponsável no início do conto. Ao final, todavia, o jovem demonstra um comportamento exemplar e moralmente superior em relação à Sidora e à tia. Nem mesmo a Lua, admirada por toda a humanidade pela sua grandeza, seu esplendor e sua magia, escapa da ironia maléfica de Pirandello ao final do conto: “[...] a Lua, que se do outro lado fazia tanto mal ao marido, do lado de cá parecia rir, feliz e impetuosamente, da fracassada vingança da mulher.” (PIRANDELLO, 1994, p. 22).

O sentimento de piedade que nos arrebatava em relação a Batá ao tomarmos conhecimento de sua desgraça é uma característica do *umorismo* perfeitamente exemplificada em *Mal da Lua*, pois é necessário ir além da aparência, transpor o medo do evento sobrenatural para compreender que a maior vítima é o próprio Batá, personagem/metáfora da condição do homem, continuamente ameaçado pela fragilidade da própria personalidade e pelo mal que, seja metafísico, físico ou moral, está sempre à espreita. Difícil, ao ler o conto, é identificar onde está o mal maior: em Sidora ou na Lua?

Dois elementos importantes aproximam *O sopra* e *Mal da Lua*: o verdadeiro mal não está na obviedade da morte ou da figura temível do lobisomem, mas na escolha dos seres humanos em praticá-lo. Nesses termos, o verdadeiro mal só pode ser reconhecido por intermédio de uma atitude *umorística* em relação aos fatos: ver por detrás daquilo que parece.

Assim como fez em *Mal da Lua*, em *O filho trocado* Pirandello também retoma as superstições e o folclore de sua terra natal. Na curta novela, publicada em 1902, o leitor é inserido na narrativa por um narrador homodiegético que se encontra em um pequeno vilarejo no interior da Sicília onde, durante a noite, uma tragédia havia acontecido: Sara Longo teve o filho

de apenas três meses roubado durante o sono. A desgraça era ainda maior, pois no lugar do menino bonito, branco e louro como ouro, “as Mulheres” haviam deixado outro, muito feio, preto como um fígado. Ao ouvir o relato do ocorrido pelas vizinhas, o narrador duvidoso não podia acreditar naquela história absurda:

- Roubado? E quem roubou?
  - As “Mulheres”!
  - As mulheres? Que mulheres?
- Explicaram-me que as “Mulheres” eram espíritos da noite, bruxas do ar.
- Espantado e indignado, perguntei:
- Como assim? E a mãe acredita nisso?
- (PIRANDELLO, 2008, p. 465).

Indignadas, as senhoras agridem verbalmente o cético narrador, dizendo-lhe que elas mesmas ouviram o choro da senhora Longo e que correram para socorrê-la. Lá chegando, viram o pequeno monstrinho no chão, aos pés da cama, e a mãe desesperada que arrancava os cabelos. Interessante observar que, com frequência, Pirandello introduz personagens racionais em seus contos fantásticos que incitam à dúvida, reforçam a ambiguidade presente nos contos e, destarte, confundem ainda mais o leitor que ainda não decidiu se acredita ou não no teor fantástico da narrativa. Em *O Sopro*, a figura do cético é representada pelo jovem médico; no caso de *O filho trocado*, pelo próprio narrador. Todavia, no segundo caso o ceticismo não se sustenta, pois aquele que narra passa a duvidar de sua convicção:

Ora, será que um bebê tão pequeno poderia, depois de cair da cama por um descuido da mãe, ir parar tão longe e com os pezinhos virados para a cabeceira do leito, ou seja, ao contrário da posição em que deveria estar? Portanto, era claro que as “Mulheres” haviam entrado na casa durante a noite e trocado o filho da senhora Longo, tomando para si o menino bonito e deixando-lhe um feio, só por desfeita. (PIRANDELLO, 2008, p. 466).

O que não está claro, na passagem, é se o narrador acredita que as “Mulheres” são maléficos seres sobrenaturais ou pessoas reais. Adiante, após ouvir mais alguns relatos de outras façanhas das “Mulheres”, somos levados a crer que ele está quase convencido sobre a natureza fantástica desses “seres dos ares”. Todavia, ele pode estar simplesmente ironizando e zombando da

208 *Miscelânea*, Assis, v. 23, p. 195-214, jan.-jun. 2018. ISSN 1984-2899

superstição daquelas pessoas: “Diante de prova tão sólida, convencido da inutilidade de tentar demover aquelas mulheres de sua superstição, pensei na sorte daquele menino que podia virar uma vítima do episódio.” (PIRANDELLO, 2008, p. 466).

A oscilação entre crer ou duvidar do caráter mágico do evento, por parte do narrador, ratifica a intenção de Pirandello em colocar em dúvida a realidade tal qual ela se apresenta. Havia um fato: duas crianças foram trocadas. A explicação poderia ser dada de acordo com duas perspectivas: uma sobrenatural, outra realística. Havia um grupo que acreditava na primeira hipótese; mas também há duas personagens que pensam o contrário: o narrador e o marido da senhora Longo, marinheiro que, ao retornar para casa depois de uma longa viagem, encontra a esposa desfigurada e, junto dela, aquela criatura feia e doente. Para ele, o filho havia morrido e a esposa, perturbada psicologicamente, tinha pegado algum órfão no asilo e colocado em seu lugar. O senso comum, em ambos os casos, era a certeza de que o mal havia entrado pela porta da frente na casa da senhora Longo.

Sobre o destino do menino feio, de acordo com a crença popular era preciso que Sara Longo cuidasse dele para que seu verdadeiro filho crescesse com saúde. As informações sobre o crescimento do menino eram dadas por Vanna Scoma, uma espécie de bruxa que mantinha contatos paranormais com as “Mulheres” e que despertava, no narrador, um estranho sentimento de admiração:

Eu me senti imediatamente tomado de um espanto cheio de admiração pela sabedoria dessa bruxa que, para ser justa por inteiro, usara tanto da crueldade quanto da caridade, punindo com a sua superstição aquela mãe e obrigando-a a superar, por amor do filho distante, a repugnância que sentia por este outro, bem como o asco de lhe dar o peito para alimentá-lo; mas sem tirar de todo a esperança de um dia poder reaver o seu menino, que nesse meio-tempo outros olhos que não os seus continuavam a ver, saudável e bonito como era.(PIRANDELLO, 2008, p. 467).

O conto *O filho trocado* passou por uma feliz transposição para o teatro, entre 1930 e 1932, sendo rebatizado como *A fábula do filho trocado* e encenado, pela primeira vez, em 1934. O que permaneceu, em ambos, foi o sentimento de consternação que o enredo suscita. Já sabemos que o episódio estranho em si (bruxas que trocam crianças para punir suas mães) não é o elemento principal para Pirandello, mas a forma como as personagens agem diante dele. O fato de uma mulher viver aprisionada a uma superstição

(precisava cuidar do feio para que seu filho crescesse com saúde) para obter um pouco de consolo origina um profundo sentimento de comiseração e tristeza que invade o leitor, apiedado diante da simplicidade e da ingenuidade dessa criatura indefesa diante dos mistérios da vida.

Quase no final da narrativa, parece que o narrador está convencido sobre a veracidade do evento sobrenatural que havia presenciado, pois limita-se a narrar os fatos, sem duvidar deles: “Eu não disse que aquela bruxa, por mais sabida que fosse, não era uma bruxa.” (PIRANDELLO, 2008, p. 467). Nesse sentido, podemos dizer que o conto se encaixa naquele gênero de narrativas que Todorov denomina maravilhoso, pois ninguém toma a iniciativa de investigar o desaparecimento do filho da senhora Longo. Pelo contrário, a família se resigna e não busca explicações além daquelas encontradas no folclore e nas superstições locais, de acordo com as quais o mal era algo que não deveria ser questionado.

O contraste entre o racional e o irracional que experimentamos ao ler alguns contos de Pirandello nos leva a procurar respostas para esses fenômenos na ciência, na religião, na filosofia ou na psicologia. Por outro lado, nos encanta permanecer no mistério, no vago, na magia e até mesmo no temor pelos antagonistas metafísicos que assombram as personagens: maldições, a morte, o medo, a Lua e o destino. Pirandello conheceu ainda menino o mundo fantástico das histórias contadas pela velha serva Maria Stella, repletas de superstições, lendas e muito da cultura popular do povo da Sicília. Entretanto, essas memórias infantis adquiriram outra configuração na medida em que a reflexão humorística passou a operar sobre elas.

Houve um período na vida de Pirandello em que ele se interessou pelas ciências exotéricas, uma época em que o contraste entre ciência e espiritualidade perturbou o jovem escritor: que lugar ocupa o homem em meio a isso tudo que não se pode explicar? Crente na impossibilidade de encontrar respostas no mundo físico, o siciliano se volta para o espírito na busca de um pouco de entendimento e paz.

Nesses termos, podemos entender que a reflexão humorística empreendida por Pirandello por intermédio de suas narrativas fantásticas tem bases filosóficas e também espirituais, pois não basta contar histórias fantásticas, é necessário refletir sobre aquilo que é contado, mostrar o outro lado do grotesco, do assustador, do mau, e isso só é possível sob o olhar do *umorista*, o crítico fantástico de Pirandello, o qual intenta, através da atitude reflexiva, retirar essas pobres almas do purgatório. Nos contos que citamos aqui, todas as personagens são prisioneiras de algum tipo de desgraça e parecem imortalizar as tristezas e a solidão de Pirandello, um espírito solitário que vagava entre as máquinas e as construções modernas.



Na introdução de *Luigi Pirandello, racconti fantastici*, única coletânea das narrativas fantásticas de Pirandello publicada até o momento, o organizador Gabriele Pedullà, apesar de não ser considerado um especialista na obra pirandelliana, apresenta uma interessante introdução, intitulada *Pirandello, o la tentazione del fantastico*.<sup>8</sup> Nesse texto introdutório, o escritor e professor da Università Degli Studi Roma Tre propõe o seguinte questionamento: “Luigi Pirandello, um dos mestres da narrativa fantástica nos novecentos?”<sup>9</sup> A pergunta é capciosa, pois a ideia ainda luta para afirmar-se. Mas, a julgar pela quantidade e pela qualidade de textos do escritor siciliano, tal afirmação não seria de todo equivocada, principalmente pelo número: em um arco de quarenta anos, entre 1897 e 1936, Pirandello publicou muitos contos que podem ser inscritos na narrativa fantástico-maravilhosa, dispersos nas edições de *Novelle per un anno*. Até o momento, assinala Pedullà (2010, p. 5-6, tradução nossa), descobrir o valor de Pirandello fantástico é um prazer para os poucos curiosos que têm disposição para ler os quinze volumes das suas novelas, o que não significa que ele seja ignorado nas antologias italianas de narrativas fantásticas. Pirandello é incluído, mas sempre como se os fantasmas melancólicos de seus contos pertencessem a uma veia extravagante e bizarra, distanciada de sua verdadeira pesquisa literária, ou como a homenagem de um mestre da Literatura a um gênero que não o caracteriza verdadeiramente.

Por essa razão, republicar os contos fantásticos de Pirandello em um único volume significa sublinhar a importância do gênero para o conjunto de sua obra e para a Literatura italiana em sua totalidade, sendo que, até a primeira metade do século XX, somente Massimo Bontempelli e Tommaso Landolfi souberam escrever melhor do que ele nesse campo. A produção de narrativas fantásticas de Pirandello perdurou por praticamente toda a sua vida, com exceção de uma pausa ocorrida entre os anos 1918 e 1930. Depois desses doze anos de interrupção, o retorno foi surpreendente. Foi nesse período que alguns de seus mais belos contos foram produzidos, como *O sopro* (1931), *Uma ideia* (1934) e *Um dia* (1935).

Ao retomar as características da narrativa fantástica, especialmente aquelas citadas por Todorov, como a presença de eventos inexplicáveis ou fenômenos sobrenaturais que, inicialmente, provocam a hesitação no leitor, mas que também podem, posteriormente, ser explicados racionalmente, é

---

<sup>8</sup>PIRANDELLO, Luigi. *Luigi Pirandello. Racconti fantastici*. A cura di Gabriele Pedullà. Torino: Einaudi, 2010.

<sup>9</sup>PEDULLÀ, Gabriele. Pirandello, o la tentazione del fantastico. In: *Luigi Pirandello. Racconti fantastici*. A cura di Gabriele Pedullà. Torino: Einaudi, 2010, p. 5, tradução nossa.

possível acrescentar uma peculiaridade aos contos de Pirandello, um dos aspectos que os tornam preciosos: a capacidade de assustar, fazer rir e questionar as engrenagens sociais, tudo ao mesmo tempo. Às temáticas tradicionais das narrativas fantásticas são mescladas figuras pertencentes ao universo siciliano que servem de base para as reflexões humorísticas, as quais remetem a um doloroso sentimento de impotência diante dos mistérios da vida. Além disso, se nos anos 1800 era simples reconhecer um conto fantástico em função da presença de um repertório tradicional de seres extraordinários e maléficos que representavam todo o mal que existe, no século XX temos um “fantástico cotidiano”, sem eventos sobrenaturais. O medo permanece, o leitor continua desconfortável, mas sem identificar exatamente o porquê. Tudo pode começar por uma simples inversão das leis de causa e efeito, por exemplo, ou pela intromissão de algum elemento inesperado com o qual o leitor não sabe lidar, e que, de maneira mais profunda, ativa sentimentos desconfortáveis relacionados a alguma experiência vivida. Nesse sentido, o fantástico de Pirandello pode ser entendido como um espelho onde se encontram expostos os temores existenciais que assombram o ser humano mais do que bruxas ou fantasmas.

Pirandello foi um dos raros escritores italianos do gênero fantástico que não se deixou influenciar por Hoffmann ou Poe, como o fizeram os *scapigliati* milaneses ou os veristas sicilianos, imitadores dos modelos estrangeiros. Entre Pirandello e esses dois grupos de escritores há uma importante distinção: enquanto aqueles pretendiam experimentar o gênero fantástico como demonstração de sua capacidade para o entretenimento, Pirandello atribuía ao fantástico uma especial função de crítica à literatura de seu tempo e à representação superficial da realidade social e psicológica oferecida pelos romancistas do fim do século XIX, mais especificamente os naturalistas.

Partindo dessa premissa, é possível depreender que o fantástico, no caso de Pirandello, ao mesmo tempo em que afasta o leitor da materialidade cotidiana, do palpável e do explicável racionalmente, o aproxima de outra esfera da existência humana: seus temores e suas dúvidas. Ao abordar conteúdos inadmissíveis empiricamente, a narrativa fantástica pirandelliana também se apresenta como modelo por excelência do perspectivismo, do inacabamento dos enredos, do aprisionamento social ou metafísico do homem a crenças e superstições. Todos esses elementos reunidos incitam o leitor a ir além, a captar o que se esconde por trás de determinada situação sobrenatural e, acima de tudo, observar a incapacidade do homem de lidar com ela, levando-se em conta que a arte *umoristica*, que é o terreno da escritura fantástica do autor siciliano, não se limita à superfície, à representação de uma realidade que golpeia o olhar do contemplador, mas a

212 *Miscelânea*, Assis, v. 23, p. 195-214, jan.-jun. 2018. ISSN 1984-2899

desmantela, desmascara profundamente a aparência para chegar aos porquês do evento ou ser que originou o estranhamento ou o medo.

Esse mundo estranho, rico em incongruências, paradoxos e ambiguidades nasce e se desenvolve sob a égide de uma postura *umorística* que desnuda as hipocrisias, que duvida do riso e do medo, colocando em segundo plano o evento risível ou sobrenatural para, a partir dele, penetrar intimamente os mistérios da alma humana. No caso da narrativa fantástica, durante esse processo o que arrebatava o leitor não é o acontecimento inexplicável em si, mas o mal-estar oriundo da forma como as leis universais e as certezas vão sendo questionadas e desconstruídas.

Nesse sentido, o incessante e frustrado desejo do ser humano em conhecer e dominar os mistérios do universo adquire, em Pirandello, um caráter risível e, ao mesmo tempo, tragicamente doloroso. A busca pelas verdades universais impulsionou Pirandello a adentrar o universo do sonho e do além-vida, sendo que os cenários escolhidos são as estações de trem vazias, as cidades escuras, os becos, os cemitérios, entre-lugares isolados onde suas personagens sombras ou fantasmas, sempre deslocadas, jamais encontrarão conforto diante do mal que as persegue impiedosamente.

#### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna: da metade do século XIX a meados do século XX*. Trad. de Marise M. Curioni. São Paulo: Duas Cidades, 1978.

JEHA, Julio. *Monstros e monstruosidades na literatura* (org). Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2007.

KANT, Immanuel. *A religião nos limites da simples razão*. Tradução de Artur Mourão. Lisboa: Edições 70, 1995.

PEDULLÀ, Gabriele. Pirandello, o la tentazione del fantastico. In: *Luigi Pirandello. Racconti fantastici*. A cura di Gabriele Pedullà. Torino: Einaudi, 2010.

PIANTOLA, Daniela. *No limiar do abismo: modernidade e declínio da subjetividade na narrativa de Luigi Pirandello*. 2006. 199 f. Dissertação (Mestrado em Teoria literária) - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.

PIRANDELLO, Luigi. *Luigi Pirandello. Racconti fantastici*. A cura di Gabriele Pedullà. Torino: Einaudi, 2010.

\_\_\_\_\_. *Kaos e outros contos sicilianos*. Trad. Fulvia Moretto. São Paulo: Nova Alexandria, 1994.

\_\_\_\_\_. *40 novelas de Luigi Pirandello*. Trad. Maurício Santana Dias. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

RICOEUR, Paul. *O mal: um desafio à filosofia e à teologia*. Trad. Maria da Piedade Eça de Almeida. Campinas: Papyrus, 1988.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. Tradução de Maria Clara Correa Castelo. São Paulo: Perspectiva, 2017.

ZANGRANDI, Silvia. *Cose dell'altro mondo*. Percorsi nella letteratura fantastica italiana del Novecento. Torino: Edisco Editrice, 2011.

Data de recebimento: 31 de dezembro de 2017

Data de aprovação: 30 de maio de 2018