

FANTÁSTICO *UMORISTICO* E BANALIZADO: DIÁLOGOS INSÓLITOS ENTRE  
LUIGI PIRANDELLO E MURILO RUBIÃO

FANTASTIC *UMORISTICO* AND BANALIZED: UNUSUAL DIALOGUES  
BETWEEN LUIGI PIRANDELLO AND MURILO RUBIÃO

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

Rosani Úrsula Ketzner Umbach<sup>2</sup>

**RESUMO:** apesar de todas as tentativas de sistematização teórica, tratar da literatura fantástica do século XX é tarefa que exige um olhar atento para escritores que, se relacionados com os clássicos do gênero, ora se aproximam, ora se afastam. É o caso de Luigi Pirandello e seu leitor confesso, Murilo Rubião. Apesar dos aspectos sociais, linguísticos e antropológicos que perpassam os textos de ambos, a influência do mestre italiano sobre a produção de Rubião, se não ignorada completamente, é negligenciada nos círculos dos debates acadêmicos. Interessa-nos, neste trabalho, abordar o fantástico *umorístico* de Pirandello e o “insólito banalizado” de Rubião como estruturas textuais que dialogam entre si e dão forma a narrativas que vão além da hesitação e do medo, configurando-se como espelhos da desolação, das desventuras e dos temores existenciais do homem moderno.

**PALAVRAS-CHAVE:** Rubião. Pirandello. Narrativa fantástica. Modernidade

Retomando as palavras de Luigi Pirandello em *L'umorismo* encontramos a chave interpretativa para algumas narrativas curtas que integram a coletânea *Novelle per un anno*, de sua autoria, e que apresentam características de um gênero que teve seu ápice no século XIX: o gênero fantástico:

Todo verdadeiro humorista não é somente poeta, senão também crítico, mas – repare-se - um crítico *suigeneris*, um crítico fantástico: e digo fantástico não apenas no sentido de extravagante ou de caprichoso, mas [também] no sentido estético da palavra. (PIRANDELLO, 2009, p. 153).

No âmbito da criação literária, fantástico designa um gênero com características específicas - porém delimitado por fronteiras movediças e incertas -, cuja matéria ficcional reflete o conflito com o real. Romance gótico, narrativa fantástica e Realismo mágico, citando somente algumas, são modalidades discursivas que dialogam entre si e dificultam, de certa forma, o estabelecimento das delimitações particulares de cada uma. Em função da variedade de nomenclaturas - dentre as quais incluímos o “fantástico *umorístico*” de Luigi Pirandello e o “insólito banalizado” de Murilo Rubião

<sup>1</sup> Pós- Doutoranda em Letras/Estudos Literários na Universidade Federal de Santa Maria (UFSM). E-mail: andrea.quilian@hotmail.com

<sup>2</sup> Professora titular no Programa de Pós-Graduação em Letras na Universidade Federal de Santa Maria (UFSM). E-mail: rosani.umbach@ufsm.br.

Revista Literatura em Debate, v. 12, n. 23, p. 164-179, jul./dez. 2018. Recebido em: 02 mar. 2018. Aceito em: 12 jul. 2018.

-, tratar do conceito de fantástico é tarefa que envolve certa complexidade e consideráveis dificuldades teóricas.

Grosso modo, a narrativa fantástica tradicionalmente reconhecida pela crítica se caracteriza pela fusão e, ao mesmo tempo, oposição entre o real e o imaginário, o inusitado e o sobrenatural, oscilação que provoca ambiguidades e incertezas em relação aos eventos insólitos que são introduzidos na tessitura textual. Ao jogar com a hesitação do leitor, a narrativa fantástica altera os códigos das certezas positivistas e potencializa as dicotomias real/irreal; verdadeiro/falso; sonho/realidade, colocando em discussão, destarte, a lógica. Nos primórdios do século XX, nem mesmo Freud, com a publicação de *O inquietante*, isentou-se de contribuir para os estudos das narrativas que retomavam elementos oníricos, míticos e estranhos que transbordavam em manifestações do subconsciente.

Tzvedan Todorov, por seu turno, elaborou interessantes considerações acerca das distinções existentes entre as narrativas que apresentam eventos insólitos como característica primordial, subdividindo-as em três categorias: fantástico, maravilhoso e estranho. De forma bastante sintética, nas narrativas do gênero estranho os acontecimentos podem ser explicados pelas leis da razão, todavia são sempre incríveis, insólitos, chocantes, inquietantes e provocam medo. Por esse motivo, o estranho não é um gênero bem definido, sendo que seu delineamento só ocorre quando posto “em relação” ao fantástico. O fantástico, por outro lado, se localiza justamente no entrecruzamento, na oscilação entre o estranho (o sobrenatural explicado, cujo exemplo citado pelo crítico russo é *A queda da casa Usher*, de Poe) e o maravilhoso (o sobrenatural aceito sem explicação lógica, como ocorre em *A morte amorosa*, de Gautier).

Para definir o fantástico, Todorov usa como exemplo *O diabo apaixonado*, de Jacques Cazotte, narrativa na qual o protagonista não é capaz de discernir o sonho da realidade quando se trata da verdadeira identidade de sua amada. Onde está o possível? Onde está o impossível? (TODOROV, 2017, p. 30) Terei dormido?, questionava-se o protagonista Alvaro, consumido pela dúvida: realidade ou sonho? Verdade ou ilusão?

Para Todorov,

Somos assim transportados para o âmago do fantástico. Em um mundo que é o nosso, que conhecemos, sem diabos, sílfides, nem vampiros se produz um acontecimento impossível de explicar pelas leis desse mesmo mundo familiar. Quem percebe o acontecimento deve optar por uma das duas soluções possíveis: ou se trata de uma ilusão dos sentidos, de um produto de imaginação, e as leis do mundo seguem sendo o que são, ou o acontecimento se produziu realmente, é parte integrante da realidade, e então esta realidade está regida por leis que desconhecemos. Ou o diabo é uma ilusão, um ser imaginário, ou existe realmente, como outros seres, com a diferença de que rara vez o encontramos. O fantástico ocupa o tempo desta incerteza. Assim que se escolhe uma das duas respostas, deixa-se o terreno do fantástico para entrar em um gênero vizinho: o estranho ou o maravilhoso. O fantástico é a hesitação experimentada por um ser que só conhece as leis naturais, face a um acontecimento aparentemente sobrenatural. O

conceito de fantástico se define, pois, com relação ao real e imaginário. (TODOROV, 2017, p. 30-31).

Problematizando a questão, Guy de Maupassant era adepto de uma perspectiva diferenciada em relação às narrativas fantásticas. Discípulo confesso de Flaubert e vinculado à escola naturalista, sua contribuição teórica ao gênero fantástico não foi extensa, mas nem por isso menos interessante. Próximo ao cientificismo ou positivismo de Zola e seus seguidores, Maupassant era um entusiasta da ciência como fonte de esclarecimento. Por esse motivo, sua abordagem sobre os eventos que iam além do racionalismo se configurava da seguinte forma: tais ocorrências não seriam fruto de alguma modificação ou transgressão das leis da natureza, só não tinham sido explicados de maneira satisfatória pela ciência. Nesse sentido, todo e qualquer fenômeno sobrenatural estaria relacionado aos sonhos, às alucinações e às loucuras produzidas na mente do homem.

Ao mesmo tempo em que Charles Nodier enaltecia o fantástico como reflexo da desilusão de uma sociedade corrompida e desiludida nos primórdios do século XIX, Maupassant denunciava o seu fim ao cabo do século, pois os seres ou entidades misteriosas haviam perdido o lugar de protagonistas dos fenômenos sobrenaturais para as leis da Física, sendo que quase tudo, desta maneira, poderia ser explicado cientificamente.

Nesse sentido, nas últimas décadas do século XIX a presença de entidades como anjos, demônios, deuses, vampiros e monstros cedeu espaço para as doutrinas paracientíficas de explicação complexa e não ortodoxa (como o Espiritismo e o Magnetismo), ainda pertencentes a leis naturais não comprovadas. Usando outros termos, pode-se dizer que o sobrenatural comum sugeria a existência de um mundo “inexplicável” além daquele que conhecemos e com o qual não temos nenhuma relação no cotidiano. Em contrapartida, o sobrenatural “racionalizado” de Maupassant – próximo do conceito de estranho de Todorov - subverteu a ideia de uma natureza superior que contraria as leis da Física. Trata-se de fenômenos raros, de causas “não explicadas”, mas ainda assim naturais.

Francisca Suárez Coalla, em *El amor y lo fantástico en la obra de Adolfo Bioy Casares* (1994), afirma que, a partir do século XIX, o fator sobrenatural foi substituído por conflitos internos vivenciados pelo indivíduo, como as alucinações, os pesadelos e a loucura, ponto de vista que aproxima a narrativa fantástica da experiência empírica do homem moderno. Talvez essa mudança de paradigmas explique por que, depois de Freud, literatura e psicanálise passaram a dialogar ricamente. Marcio Cícero de Sá, em sua dissertação de Mestrado intitulada *Da literatura fantástica*

(*teorias e contos*),<sup>3</sup> cita um trecho de *Psicanálise e literatura* no qual Bellemin-Nöel resume a importância de Freud para a humanidade:

Copérnico tinha-o forçado [o homem] a reconhecer que seu pequeno planeta não era mais o centro do mundo; Darwin, que ele era apenas um animal mais afortunado que os outros e não uma criatura de origem maravilhosa; ele próprio [Freud] demonstrou que o *eu* não é mais o senhor na sua própria casa.<sup>4</sup>

De acordo com Freud, o sentimento de estranhamento e a hesitação provocados pela narrativa fantástica encontram sua razão de ser no fato de que remetem a alguma coisa muito primitiva: crenças, medos e desejos representados sob o ponto de vista literário são os mesmos abordados na perspectiva psicanalítica.

Para Silvia Zangrandi, toda e qualquer definição do fantástico encontra-se atrelada ao conceito de ambiguidade. Além disso, ao tentar elaborar uma definição precisa do termo, corre-se o risco de cair na tautologia, pois, segundo asseveram Borges e Casares no prefácio de *Antologia della letteratura fantastica*, “toda a literatura é fantástica”.<sup>5</sup> A via para chegar a uma definição seria, portanto, a oposição entre a literatura fantástica e a realística. Entretanto, a superficialidade do vocábulo “realista” impede que tal formulação seja eficiente, tendo em mente que, em tempos modernos, os limites entre ficção e realidade são tênues. De acordo com Lazzarin, também citado por Zangrandi, se diz fantástico o texto no qual surge um objeto ou ser sobrenatural, cuja aparição gera a oposição entre o mundo das nossas certezas e o mundo do impossível. (ZANGRANDI, 2011, p. 25, tradução nossa).

Em *Cose dell'altro mondo, percorsi nella letteratura fantastica italiana* (2011), Zangrandi observa que na Itália o florescimento da literatura fantástica só ocorreu no século XX. Na primeira metade do século XIX, quando na Alemanha, na Inglaterra e na França o fantástico nascia e produzia muitos frutos, a península permanecia impermeável. Isso se deveu ao fato de que, em terras italianas, 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 transforma. Não é a Itália que muda de posicionamento, mas é o fantástico que assume características mais favoráveis à sua aceitação, como, por exemplo, a mudança de perspectiva em relação ao confronto entre o mundo real e a dimensão fantástica, mágica ou sobrenatural.

<sup>3</sup>DE SÁ, M. C. **Da literatura fantástica (teorias e contos)**. 2003. 141 p. Dissertação (Mestrado em Letras-Literatura Comparada). Universidade de São Paulo, São Paulo, 2003.

<sup>4</sup>BELLEMIN-NÖEL, Jean. **Psicanálise e literatura**. São Paulo: Ed. Cultrix, 1983, p. 11. In: \_\_\_\_\_. DE SÁ, M. C. **Da literatura fantástica (teorias e contos)**. 2003. 141 p. Dissertação (Mestrado em Letras-Literatura Comparada). Universidade de São Paulo, São Paulo, 2003, p. 62.

<sup>5</sup>BORGES, Jorge Luis; CASARES, Adolfo Bioy. **Antologia della letteratura fantastica**. Torino: Einaudi, 2007, p. XV.

Revista Literatura em Debate, v. 12, n. 23, p. 164-179, jul./dez. 2018. Recebido em: 02 mar. 2018. Aceito em: 12 jul. 2018.

Nos oitocentos, a realidade como a conhecemos 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 passa a ser entendida como uma característica do mundo moderno, onde não havia mais necessidade de demônios fictícios para atormentar o homem, pois o inconsciente do ser humano, por si só, já era capaz de fornecer matéria suficiente para alimentar a fantasia.

Alforriado dos vínculos representativos, racionalistas e miméticos do Positivismo, o fantástico serviu como instrumento para sondar a *psique* do homem e abordar temas relacionados à ânsia moderna, proveniente da perda da harmonia entre o sujeito com ele mesmo e com o mundo. Abaladas as certezas, o indivíduo é invadido por uma quantidade inesgotável de perguntas para as quais não encontra respostas. Sob esse ponto de vista, as narrativas fantásticas não buscavam verdades, mas uma série infinita de “possíveis” perspectivas. Enquanto as narrativas fantásticas dos oitocentos privilegiavam seres demoníacos em situações absurdas, distanciadas do quotidiano, nos novecentos as figuras ameaçadoras insinuam-se em zonas conhecidas, distorcendo a realidade, mas mantendo, com ela, algum tipo de relação. As psicopatologias e o inconsciente servem como tema para essas narrativas que pretendem mergulhar nos mistérios da alma e da mente humanas.

Nesse sentido, a intencionalidade dos textos fantásticos, dentre os quais citamos os de Luigi Pirandello e Murilo Rubião, não é aterrorizar o leitor, mas deixá-lo confuso diante da absurdidade de certas situações narradas que, apesar dos disparates que apresentam, não eliminam possíveis explicações. A ideia não é o afastamento do real, mas o questionamento, a reflexão acerca da realidade e do comportamento do homem em sociedade. Em *l'Umorismo*, Pirandello ratifica essa ideia ao afirmar que

[...] todas as ficções da alma, todas as criações do sentimento, são matérias do humorismo; isto é, veremos a reflexão como que converter-se em um diabrete que desmonta o mecanismo de toda imagem, de todo fantasma instigado pelo sentimento; desmonta-o para ver como é feito; deixa a mola soltar-se e todo mecanismo chiar, convulso. (PIRANDELLO, 2009, p. 158).

O resultado desse desmonte, no caso da narrativa fantástica, é a hesitação diante de acontecimentos não explicados, mas nem sempre inexplicáveis.

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. Segundo Silvia Zangrandi (2011, p. 32, tradução nossa), foi por intermédio de Pirandello<sup>6</sup> que a narrativa fantástica respirou novos ares em função do uso intelectual do fantástico desenvolvido pelo escritor siciliano. Ao passo que nos anos 1800 o advento extraordinário permitia

<sup>6</sup> Tal afirmação não significa que Pirandello não tenha sido um atento leitor de Hoffmann, Poe e Gogol. Revista Literatura em Debate, v. 12, n. 23, p. 164-179, jul./dez. 2018. Recebido em: 02 mar. 2018. Aceito em: 12 jul. 2018.

que o leitor se orientasse dentro da estrutura interna da narrativa, normalmente plana, nos 900 o texto se abre a perspectivas complexas e a planos de leitura diferenciados. No caso de Pirandello, a multiplicação de perspectivas, o relativismo e a ambivalência aplicadas às narrativas fantásticas ratificam a ideia de fragmentação da realidade desenvolvida por ele durante toda a sua carreira de escritor e dramaturgo.

É importante salientar que os contos fantásticos de Pirandello não só desafiam a racionalidade, mas, principalmente, evidenciam a fragilidade do ser humano. À medida que 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 perturba é a impotência das personagens frente a esses eventos. *Mal da Lua*, novela em que o protagonista Batá se transforma em lobisomem, é um exemplo perfeito de como o evento insólito em si não é o fator desconcertante, mas o sentimento de comisseração que arrebatava o leitor que se compadece com a desgraça do pobre homem. A verdadeira fera perigosa, no conto, é Sidora, a jovem esposa adúltera. Nesse sentido, retomamos a teoria do *umorismo* de Pirandello para afirmar que seus contos fantásticos são ambientes fecundos para que sejam desvendados os mecanismos sociais que impedem o homem de ser e ver quem realmente é. Temas como o nascimento, a vida, as relações familiares, o tempo e a morte são abordados nos contos fantásticos pirandellianos que, além de despertar riso, estranhamento ou medo, provocam profundas reflexões sobre o propósito existencial do homem.

Calvino afirma que a narrativa fantástica é uma das produções mais características do século XIX e uma das mais significativas também no XX. Isso se deve ao fato de que o conto fantástico diz muito sobre a interioridade do indivíduo e sobre a simbologia coletiva. O sobrenatural dos anos 1900, segundo o italiano, aparece carregado de sentidos, como a irrupção do inconsciente, do reprimido, do esquecido, do que se distanciou de nossa racionalidade. A ideia de realidade, destarte, é colocada em discussão.

Sentimos que o fantástico diz coisas que se referem diretamente a nós, embora estejamos menos dispostos do que os leitores do século passado a nos deixarmos surpreender por aparições e fantasmagorias, ou melhor, estamos prontos a apreciá-las de outro modo, como elementos da cor da época. É no terreno específico da especulação filosófica, entre os séculos XVIII e XIX, que o conto fantástico nasce: seu tema é a relação entre a realidade do mundo que habitamos e conhecemos por meio da percepção da realidade do mundo do pensamento que mora em nós e nos comanda. O problema da realidade daquilo que se vê – coisas extraordinárias que talvez sejam alucinações projetadas por nossa mente; coisas habituais que talvez ocultem sob a aparência mais banal uma segunda natureza inquietante, misteriosa, aterradora – é a essência da literatura fantástica, cujos melhores efeitos se encontram na oscilação de níveis de realidade inconciliáveis. (CALVINO, 2004, p. 9-10).

É possível caracterizar de diferentes formas a evolução da arte e da literatura modernas, sendo bastante recorrente a ideia de que a linguagem, nesse período, foi severamente golpeada por

Revista Literatura em Debate, v. 12, n. 23, p. 164-179, jul./dez. 2018. Recebido em: 02 mar. 2018. Aceito em: 12 jul. 2018.

certo número de conceitos negativos: negação da representação, da verossimilhança, do homem como centro gravitacional das narrativas e da lógica. Inserido nesse contexto, o universo ficcional de Pirandello é caracterizado pelos enredos inconclusos, a insanidade das personagens e os constantes malogros de suas criaturas, em textos que negam a referencialidade e reforçam a tese da morte da marmórea obra de arte da antiguidade, dando espaço para uma produção artística fragmentada e repleta de vazios. *Una giornata*, para exemplificar, é uma novela em que o leitor permanece em dúvida do início ao final: tratava-se de um sonho, uma espécie de alucinação, ou de fato algo extraordinário levou o protagonista a perder-se no tempo e no espaço? Ao final do conto, não encontramos respostas para tais questionamentos.

Segundo Calvino, o fator comum entre os escritores do fantástico do século XIX era colocar, em primeiro plano, uma sugestão visual para que, a partir dela, fosse possível (ou não) acreditar naquilo que se via: crer ou não nas aparições fantasmagóricas, “perceber por trás da aparência cotidiana um outro mundo, encantador ou infernal” (CALVINO, 2004, p. 13). Partindo da assertiva do crítico italiano, não é tarefa de grande complexidade relacionar o *umorismo*<sup>7</sup> de Pirandello àquilo que Calvino define como um dos objetivos da narrativa fantástica: ver por detrás da aparência, duvidar das imagens aparentemente (in) verossímeis. Para ratificar o ponto, Pirandello afirma, em *L’Umorismo*, que existe um além em tudo que nos rodeia, pois a realidade não se limita à materialidade objetiva. Nesse sentido, a literatura fantástica, em Pirandello, é uma complementação da *umorística*, sendo que o advertimento do contrário, primeira fase da reflexão crítica, está intimamente relacionada à hesitação, primeiro sentimento que surge diante de um evento insólito inesperado que é inserido no texto. Ambas as sensações, hesitação e advertimento, se misturam nos contos fantásticos pirandellianos.

Em boa parte da literatura fantástica anterior ao século XX, a narrativa iniciava sob uma perspectiva perfeitamente realista que se alterava em função do evento sobrenatural ou estranho que era introduzido. O equilíbrio inicial, portanto, era rompido para que, ao final, fosse novamente restabelecido. Em algumas narrativas dos anos 1900, entretanto, o elemento estranho não é apresentado de maneira gradual, mas introduzido no início da narração. *A metamorfose*, de Kafka, é um exemplo perfeito: “Numa manhã, ao despertar de sonhos inquietantes, Gregório Samsa deu

---

<sup>7</sup> *L’Umorismo*, publicado em 1908, é um ensaio de suporte teórico no qual Pirandello estabelece algumas distinções entre o humorismo tradicionalmente reconhecido (o que faz rir) e o seu próprio conceito de escritor *umorista*. Para o escritor e dramaturgo siciliano, o riso cômico provocado por alguma situação inusitada, como a feiúra ou uma vestimenta inadequada, por exemplo, difere do riso *umorístico*. No primeiro caso, o sentimento jamais ultrapassa a barreira da superficialidade da imagem. A essa primeira impressão de que algo contraria a normalidade, Pirandello denomina “advertimento do contrário”. No segundo caso, o riso *umorístico*, o sujeito que vivencia determinada situação aparentemente engraçada é acometido pelo “sentimento do contrário”, caracterizado pela reflexão crítica sobre o que está por trás de uma aparência ou situação ridícula ou risível. A partir do momento em que o riso é substituído pela reflexão, torna-se amargo e constrangedor. O escritor *umorista* de Pirandello, portanto, é aquele que ultrapassa a barreira da superficialidade para ver o que se esconde por trás da aparência.

por si, na cama, transformado num gigantesco inseto”.<sup>8</sup> Essa estratégia discursiva exige um envolvimento maior do leitor, certa responsabilidade compartilhada com o narrador no sentido de acreditar na verossimilhança interna do universo ficcional. Além disso, em algumas narrativas fantásticas do início do século XX, dentre as quais inserimos as de Pirandello, os finais não retomam a harmonia inicial. Pelo contrário, mantêm o leitor aprisionado no limbo de dúvidas e incertezas perpétuas, não havendo um desenlace acalentador. Em *O filho trocado*, por exemplo, a protagonista Sara Longo, crente que seu filho fora levado por bruxas, aceita a superstição como fato sem contestar e jamais tenta reencontrar seu menino roubado. Será mesmo que foram seres sobrenaturais os responsáveis pelo desaparecimento?

Nesse sentido, as personagens estranhas, derrotadas e sempre “fuori di chiave”,<sup>9</sup> figuras tão recorrentes na obra de Pirandello, encontram-se inseridas, não de maneira confortável, nessa galeria de sujeitos que não se encaixam na realidade, tampouco logram êxito no sonho ou na ficção. Motivado por uma insistente desconfiança em relação ao real e um acentuado pessimismo existencial, a proposta de desestabilização do conceito de realidade e o contumaz interesse em ridicularizar, em mostrar as feridas do sujeito moderno são levados ao extremo em Pirandello, sendo a narrativa fantástica uma estratégia determinante que lança profundos questionamentos acerca do real.

Em *Luigi Pirandello, racconti fantastici*, coletânea de narrativas fantásticas, o organizador Gabriele Pedullà apresenta uma interessante introdução, intitulada *Pirandello, o la tentazione del fantastico*.<sup>10</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>11</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 um 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 novelas pirandellianas, o que não significa que ele seja ignorado nas antologias italianas de narrativas fantásticas. Pirandello é incluído, mas sempre como

<sup>8</sup> KAFKA, F. **Metamorfose**. Disponível em <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/ua00106a.pdf>. Acesso em 06 set. 2017.

<sup>9</sup> Desajustadas.

<sup>10</sup> PIRANDELLO, L. **Luigi Pirandello. Racconti fantastici**. A cura di Gabriele Pedullà. Torino: Einaudi, 2010.

<sup>11</sup> PEDULLÀ, G. Pirandello, o la tentazione del fantastico. In: **Luigi Pirandello. Racconti fantastici**. A cura di Gabriele Pedullà. Torino: Einaudi, 2010, p. 5, tradução nossa.



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.

Para Pedullà (2010, p. 5, tradução nossa), 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. Segundo o professor, 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 *Soffio* (1931), *Un'idea* (1934) e *Una giornata* (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, Pedullà (2010, p. 9-10, tradução nossa) acrescenta uma peculiaridade aos contos de Pirandello, um dos aspectos que os tornam preciosos: a capacidade de assustar e fazer rir 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 e inadequação. Além disso, se nos anos 1800 era simples reconhecer um conto fantástico em função da presença de vampiros, casas mal-assombradas, um repertório tradicional de seres extraordinários, com Pirandello temos um fantástico que se constrói, às vezes, 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 insólito de Pirandello pode ser entendido como uma vitrine ou um espelho onde se encontram expostos todos os temores existenciais que assombram o ser humano mais do que bruxas ou fantasmas.

Segundo Pedullà, Pirandello foi um dos raros escritores italianos do gênero fantástico que não se deixou influenciar por Hoffmann ou Poe, como fizeram os *scapigliati* milaneses ou os veristas sicilianos, imitadores dos modelos estrangeiros. Entre Pirandello e esses dois grupos de escritores, Pedullà estabelece 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.

O fantástico e o *umoristico* se misturam em boa parte dos contos reunidos em *Novelle per un anno*, mesmo que somente o segundo tenha sido explicado sistematicamente pelo autor siciliano em ensaios teóricos. Ao gênero fantástico, Pirandello não dedicou nenhum texto crítico ou reflexão explícita, a não ser o pequeno trecho de *L'Umorismo* citado anteriormente. Talvez seja por isso, de acordo com Pedullà (2010, p. 14, tradução nossa), que os contos fantásticos não tenham sido tão claramente estudados dentro das características do gênero e não ocupem, em termos de importância, o mesmo posto dos textos *umoristicos*. Todavia, contos fantásticos e *umoristicos* são duas vias distintas para chegar ao mesmo resultado: a contestação radical às verdades da geração anterior a Pirandello, com sua fé inabalável em uma realidade clara, solidamente estabelecida.

Para Pedullà (2010, p. 14, tradução nossa), tudo que Pirandello escreveu em *L'Umorismo* se adapta perfeitamente à postura do leitor em relação ao fantástico, quando a sensação de mal-estar não depende exclusivamente da ameaça que ronda o protagonista, mas do desconcerto em função do modo como, pouco a pouco, o próprio leitor vê vacilarem as leis universais –sejam elas sociais ou físicas - com as quais está habituado a conviver.

Não há escolha: para olhar além da máscara é preciso aprender a fazer rir ou provocar medo. Enquanto aliado natural do *umorismo*, o fantástico se coloca no centro do projeto literário de Pirandello: contra as formas vazias, em nome de uma arte que saiba colher e reproduzir o fluxo contínuo da vida, como demonstram as tantas novelas nas quais a queda das certezas explode em uma risada ou em um sorriso de cumplicidade, ao invés de assustar o leitor. [...] O procedimento é simples: alguma coisa inesperada contradiz o sistema de verdades indiscutíveis [...] e essa negação de tudo que havíamos aceitado até agora, sem problema, provoca um estranho desconcerto, não raro com efeitos cômicos (sobretudo quando o narrador observa a situação de longe ou a apresenta sob a perspectiva de um espectador interno que não é o protagonista). A explosão do fantástico nas nossas vidas, nesses casos, não faz nada além de amplificar o ridículo da constante presunção dos homens em embelezar o universo a sua volta de uma vez por todas. (PEDULLÀ, 2010, p. 16, tradução nossa).

Nos contos de Pirandello, o incessante e frustrado desejo do ser humano em conhecer e dominar os mistérios do universo adquire um caráter risível e, ao mesmo tempo, tragicamente amargo e doloroso. Em sua última década, o escritor siciliano parece aproximar-se mais intimamente de temas sobrenaturais e místicos, por intermédio de uma linguagem simbólica e onírica que vai se distanciando cada vez mais da objetividade do mundo material. A busca pelas verdades universais, como a morte, impulsiona Pirandello a adentrar o universo do sonho e do além-vida, sendo que os cenários escolhidos são as estações de trem vazias, as cidades, os becos, lugares comuns onde suas personagens, sempre deslocadas, jamais encontram conforto.

As personagens de Rubião padecem desse mesmo mal: a solidão, a falta, a opressão, o desconcerto. No contexto brasileiro, um dos precursores da narrativa fantástica, juntamente com nomes da envergadura de Machado de Assis, José J. Veiga e Álvares de Azevedo, foi o mineiro Murilo Rubião (1916-1991). Em sua produção, verifica-se não somente uma “virada” estética e formal caracterizada pela negação da exigência mimética (característica do realismo tradicional, dominante na época), mas também uma espécie de proposta de desestabilização debochada da realidade que o aproxima de Pirandello. Por intermédio de narrativas curtas e cuidadosamente elaboradas, Rubião subverteu o “senso de real”, introduzindo, na cotidianidade do homem comum, eventos insólitos. Um coelho que se transforma em outros animais, uma mulher que engorda vertiginosamente, um homem que morre mas continua entre os vivos, dragões bêbados e baderneiros que invadem uma cidade ou um mágico que retira qualquer coisa de qualquer parte são personagens que povoam os contos de Rubião e que revelam, ao mesmo tempo, os dramas do homem moderno.

Leitor confesso de Luigi Pirandello, Murilo Rubião valeu-se, em seus textos, da mesma postura crítica do mestre italiano: a atividade reflexiva *umorística*. Por intermédio desse olhar diferenciado sobre a arte, tanto Pirandello quanto Rubião criaram esquemas narrativos que incitam o leitor a enxergar o que está por trás do evento estranho - usando a terminologia de Freud - para captar o verdadeiro sentido de suas narrativas insólitas: revelar as desventuras do homem moderno que, abismado, nada pode fazer em relação ao mal, ao destino e às vicissitudes da vida que o arrebatam impiedosamente.

Mais do que o evento insólito propriamente dito, o sentimento de impotência do sujeito diante dos desígnios do universo é o que se destaca nas narrativas fantásticas de Rubião. Partindo desse pressuposto, é possível estabelecer um profícuo diálogo entre as produções contísticas de Pirandello e Murilo Rubião, caracterizadas pela consciência da “coisificação” do homem e pela eterna inquietação advinda da perda da individualidade.

Na introdução de *Luigi Pirandello: kaos e outros contos sicilianos*, coletânea de pequenas narrativas ambientadas na Sicília onde nasceu Pirandello, Fulvia Moretto afirma que

O universo dos contos pirandellianos é um mundo fechado e desapiedado. Os personagens esbarram no absurdo sem explicação, que o agnosticismo do autor torna ainda mais inexplicável, na linha de um pessimismo sem refrigério [...] A realidade sempre dolorosa pode decorrer, algumas vezes, das próprias falhas e limites da condição humana, como no caso do herói trágico, mas no mais das vezes ela decorre de uma fatalidade em que não entra nem a vontade nem o erro humano do personagem, e ele se torna então um juguete na grotesca incoerência de um destino que não compreende.<sup>12</sup>

<sup>12</sup> PIRANDELLO, Luigi. **Kaos e outros contos sicilianos**. Tradução de Fulvia M. L. Moretto. São Paulo: Nova Alexandria, 1994, p. 10.

Revista Literatura em Debate, v. 12, n. 23, p. 164-179, jul./dez. 2018. Recebido em: 02 mar. 2018. Aceito em: 12 jul. 2018.

Um dos mais expressivos elementos que une as personagens de Pirandello e Rubião é justamente a incerteza acerca da origem e do lugar que cada uma ocupa no ambiente que as circunda. O homem, a partir da perspectiva dos dois autores, é caracterizado como um ser errante, privado de lembranças, que vagueia pelas estações de trem ou pelas tabernas da vida sem saber, ao certo, qual a origem ou o real objetivo de sua permanência na Terra. Vive, um dia após o outro, como se estivesse perdido em um labirinto de circunstâncias, fatos e pessoas que o cercam sem que ele entenda o verdadeiro significado de tudo que o rodeia. Nesse sentido, o processo de desestabilização do Eu subjetivo deflagrado pela modernidade do final do século XIX e início do XX encontra representatividade nessas personagens, cujas características ratificam a ideia de Berman de que

Ser moderno é encontrar-se em um ambiente que promete aventura, poder, alegria, crescimento, autotransformação e transformação das coisas em redor — mas ao mesmo tempo ameaça destruir tudo o que temos, tudo o que sabemos, tudo o que somos. A experiência ambiental da modernidade anula todas as fronteiras geográficas e raciais, de classe e nacionalidade, de religião e ideologia: nesse sentido, pode-se dizer que a modernidade une a espécie humana. Porém, é uma unidade paradoxal, uma unidade de desunidade: ela nos despeja a todos num turbilhão de permanente desintegração e mudança, de luta e contradição, de ambiguidade e angústia. Ser moderno é fazer parte de um universo no qual, como disse Marx, “tudo o que é sólido desmancha no ar”. (BERMAN, 1986, p. 15).

Giacomo Debenedetti (1988) complementa a assertiva de Berman ao asseverar que a personagem da narrativa moderna (denominada, por ele, personagem *particella*) faz parte de uma multidão de inadaptados, perturbados, cujos destinos se frustram em uma existência depauperada, degradada, marcada pela solidão, pela incomunicabilidade e, sobretudo, pela incapacidade de controle sobre si mesmo e as coisas. Nesse sentido, é possível afirmar que Pirandello e Rubião, por intermédio de suas personagens atônitas e fracassadas, traduzem a inquietação do sujeito perdido em um mundo que não compreende e com o qual não consegue mais interagir.

Por outro lado, Franco Zangrilli, em *Un mondo fuori chiave, il fantastico in Pirandello*, questiona-se sobre a possibilidade de classificar como pós-moderna a produção fantástico-humorística de Pirandello, especialmente em função das temáticas e das soluções narrativas (mecanismos metarreferenciais, intertextualidade, crítica às noções de objetividade e subjetividade, entrelaçamento de gêneros) que, para o crítico, são próprios dos mestres pós-modernos, dentre os quais ele cita Borges, Barth, Cortázar, Calvino, Buzzati, Eco etc.

Independentemente da classificação em períodos, no caso de Murilo Rubião o que se destaca é a naturalização do evento insólito, inserido de forma natural às situações cotidianas de maneira a

Revista Literatura em Debate, v. 12, n. 23, p. 164-179, jul./dez. 2018. Recebido em: 02 mar. 2018. Aceito em: 12 jul. 2018.

eliminar a oscilação entre crer ou não nos eventos sobrenaturais. Ademais, diferentemente de Poe, Hoffmann, Gautier e outros mestres do gênero, as narrativas do escritor mineiro não apresentam ambientações lúgubres, mulheres pálidas e exangues ou porões úmidos, mas se constroem na cotidianidade dos lares, dos escritórios, dos restaurantes, das estações, com sutis pinceladas de humor, assim como Pirandello também o fez.

O pesquisador Flávio García (2007), após uma incursão pelos caminhos do insólito ficcional, achou adequada a utilização de uma nova terminologia para essas narrativas fantásticas que se distanciam dos elementos comuns presentes nos textos de Poe ou Hoffmann: o “insólito banalizado”. De acordo com essa perspectiva, há uma espécie de inversão hierárquica entre o real e o sobrenatural, tendo em vista que os eventos extraordinários não são questionados, mas acomodados à cotidianidade de quem os vivencia. O sobrenatural, destarte, absorve o real e a naturalização do fato extraordinário se dá de maneira perfeita. O “insólito banalizado”, espécie de espelhamento do apogeu da modernidade, marcada pela desintegração e a superficialidade, ignora a necessidade de discutir a verdade. O evento insólito não é questionado (como no fantástico), tampouco naturalizado (como no realismo maravilhoso), mas vivido com indiferença: ou não serve para nada, ou pode ter alguma utilidade. O caso d’*O ex-mágico da Taberna Minbota*, importante conto de Rubião, serve como exemplo: o incrível poder do protagonista em retirar coisas dos bolsos o leva a fazer apresentações na taberna onde trabalhava. Tinha, portanto, alguma serventia, não importando se havia ou não alguma explicação racional para o fato.

No caso de *O pirotécnico Zacarias*, de Rubião, um sujeito é atropelado e morto, mas continua circulando entre os vivos. No dia da morte, incertos sobre o destino que dariam ao corpo, o grupo de jovens que atropelou Zacarias foi interrompido pelo próprio defunto que desejava opinar, pois não admitia ser largado em um buraco qualquer. A partir desse primeiro contato, e após vencida a estupefação inicial, os limites entre o real e o irreal são rompidos sem que haja qualquer questionamento. Morto e vivos conversam sobre a saída mais adequada, sem que a barreira vida/morte os impeça de decidir sobre o destino do defunto, cujo corpo jamais fora encontrado. O que observamos nos contos de Rubião é uma ampliação do conceito de realidade por intermédio da passiva aceitação de outros mundos possíveis. Esse sentimento de impotência diante do evento inexplicável se estende, no caso de Pirandello e Rubião, à debilidade do homem moderno perante os imprevistos, as vicissitudes e as desgraças da vida.

Em se tratando de Murilo Rubião, comicidade, estranhamento e crítica se misturam em narrativas que desmascaram a hipocrisia social, ao mesmo tempo em que retratam os conflitos do homem moderno preso ao cotidiano, ao sistema, às convenções. Em *Teleco, o coelbinho*, a personagem principal se transforma o tempo inteiro em outros animais para tentar agradar as

peças que o cercam, em tentativas sempre frustradas de adequação. No caso de *Barbara*, todo o enredo gira em torno dos desejos insatisfeitos da protagonista que vivia para comer, engordar vertiginosamente e solicitar ao marido as coisas mais absurdas. Ele, sempre complacente, cedia sem contestar. Em *O ex-mágico da Taberna Minhota* temos a alegoria perfeita do homem que luta - sem êxito - contra uma condição de vida insuportável. Não conseguia viver, tampouco suicidar-se.

Por intermédio desses breves exemplos, citados de forma bastante superficial, é possível observar que os contos fantásticos de Pirandello e Rubião vão além do estranhamento ou do medo provocado por seres estranhos ou eventos extraordinários, mas abrangem uma esfera interpretativa que questiona e expõe as fraquezas do indivíduo, um eterno deslocado e impotente que vagueia pelos bares, pelas ruas escuras, pelas estações de trem, sem jamais encontrar o seu verdadeiro lugar. A professora e pesquisadora Maria Cristina Batalha, referindo-se a Murilo Rubião, assevera que, em suas narrativas,

O sentimento de estranheza invade o real, esvaziando-o de qualquer conteúdo. Elos de natureza desconhecida criam a incômoda convicção de que nos movemos em um universo que não nos pertence e no qual não sabemos nem o papel que nos cabe desempenhar. De modo geral, os personagens de Rubião estão condenados a uma vida opressiva e banal. Vivem uma rotina ordinária e seus destinos parecem imóveis, pois estão fadados à repetição e à gratuidade. São vidas em automático, guiadas por uma vontade sem objeto, na medida em que os indivíduos são incapazes de reagir a uma situação, de agir diferentemente do jeito como estão agindo. Seus desejos estão presos, por alguma razão que desconhecemos, a forças que os ultrapassam [...] (BATALHA, 2013, p. 38-39).

A mesma sensação de impotência arrebatada às personagens de Luigi Pirandello. Mattia Pascal, protagonista de *O falecido Mattia Pascal*, um de seus mais importantes romances, é um eterno derrotado que, após a tentativa frustrada de mudar de vida, retorna ao mesmo ponto de onde havia partido: a enfadonha vida de bibliotecário na pequena Miragno. Marta Ajala, a protagonista do primeiro romance de Pirandello, *A excluída*, após ser expulsa de casa pelo marido por um adultério que não cometeu, busca desesperadamente vencer as barreiras do patriarcado dominante em sua época. Apesar de todos os esforços, Marta não consegue ultrapassar as imposições de uma sociedade machista que via a mulher como um ser subalterno e incapaz. Vitangelo Moscarda enlouquece por tentar encontrar seu verdadeiro Eu, enquanto Serafino Gubbio era simplesmente uma mão que girava uma manivela. Em *O filho trocado*, Sara Longo tem o filho (belo e saudável) trocado por outro (feio e doente) durante o sono. Certa de que se tratava da ação de bruxas, a senhora Longo acomodou-se à situação e cuidou do pobre “monstrinho” como garantia para que seu verdadeiro filho crescesse bonito e com saúde. Batá, o pobre protagonista de *O mal da Lua*, é outra personagem resignada que nada mais pode fazer além de aceitar a terrível maldição que o

Revista Literatura em Debate, v. 12, n. 23, p. 164-179, jul./dez. 2018. Recebido em: 02 mar. 2018. Aceito em: 12 jul. 2018.

consome: aceitar a traição da esposa enquanto, nas primeiras noites de cada Lua cheia, se transforma em lobisomem.

Todas essas personagens sintetizam, de uma forma ou de outra, a perda da individualidade deflagrada pelos tempos modernos, ao mesmo tempo em que expõem a impotência do homem para ordenar o mundo ao seu redor.

No caso das personagens de Rubião, o efeito paralisante do mundo sobre as criaturas é equivalente. A provisoriedade da identidade (entendida como um processo infundável), o desejo de ser outro, a ilusão de controlar a si mesmo, o embaralhamento dos dados temporais, assim como a repetição de atos equivocados são características comuns na produção de Pirandello e Rubião que não deixam dúvidas sobre a influência do italiano sobre a obra do brasileiro. Mesmo que a crítica se debruce quase que exclusivamente sobre a interferência de Machado de Assis na produção contística de Rubião, é impossível negar a presença de Luigi Pirandello nos anti-heróis murilianos que nada mais são do que vítimas dos fatos, sejam eles insólitos ou não.

**ABSTRACT:** despite all attempts at theoretical systematization, to deal with the fantastic literature of the twentieth century is a task that requires a close look at writers who, if related to the classics of the genre, sometimes approach, sometimes distance themselves. This is the case of Luigi Pirandello and his confessed reader, Murilo Rubião. Despite the social, linguistic and anthropological aspects that permeate the texts of both, the influence of the Italian master on Rubião's production, if not completely ignored, is neglected in the circles of academic debates. We are interested, in this work, to approach the fantastic umoristico of Pirandello and the "unusual banalized" of Rubião as textual structures that dialogue among themselves and give form to narratives that go beyond hesitation and fear, setting themselves up as mirrors of the desolation, misfortunes and existential fears of modern man.

**KEYWORDS:** Rubião. Pirandello. Fantastic narrative. Modernity

## REFERÊNCIAS

BATALHA, Maria Cristina. Murilo Rubião e o fantástico brasileiro moderno. In: \_\_\_\_\_. **Murilo Rubião 20 anos depois de sua morte**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2013.

BELLEMIN-NÖEL, Jean. Psicanálise e literatura. São Paulo: Ed. Cultrix, 1983, p. 11. In: \_\_\_\_\_. DE SÁ, Marcio Cícero. **Da literatura fantástica (teorias e contos)**. 2003. 141 p. Dissertação (Mestrado em Letras-Literatura Comparada). Universidade de São Paulo, São Paulo, 2003.

BERMAN, Marshall. **Tudo que é sólido desmancha no ar. A aventura da modernidade**. Tradução por Carlos Felipe Moisés e Ana Maria L. Ioriatti. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

BORGES, Jorge Luis; CASARES, Adolfo Bioy. **Antologia della letteratura fantastica**. Torino: Einaudi, 2007, p. XV.

CALVINO, Italo. **Contos fantásticos do século XIX: o fantástico visionário e o fantástico cotidiano**. 7 ed. Vários tradutores. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

COALLA, Francisca Suárez. **El amor y lo fantástico en la obra de Adolfo Bioy Casares**. Toluca, Estado de México: Ed. Universidad Autónoma Del Estado de México, 1994.

DEBENEDETTI, Giacomo. **Il personaggio uomo**. Milano: Garzanti, 1988.

DE SÁ, Marcio Cícero. **Da literatura fantástica (teorias e contos)**. 2003. 141 p. Dissertação (Mestrado em Letras-Literatura Comparada). Universidade de São Paulo, São Paulo, 2003.

GARCÍA, Flavio. **A banalização do insólito: questões de gênero literário**. Flávio García (org). Rio de Janeiro: Dialogarts, 2007.

KAFKA, Franz. **A metamorfose**. Disponível em: <http://docente.ifrn.edu.br/paulomartins/livros-classicos-de-literatura/a-metamorfose-de-franz-kafka-pdf/view>.

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

PIRANDELLO, Luigi. **Pirandello: do teatro no teatro**. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2009.

\_\_\_\_\_. **Kaos e outros contos sicilianos**. Tradução de Fulvia M. L. Moretto. São Paulo: Nova Alexandria, 1994.

RUBIÃO, Murilo. **Murilo Rubião. Obra completa**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

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. Disponível em: <https://play.google.com/books/reader?id=L8TRAwAAQBAJ&hl=pt-R&printsec=frontcover&pg=GBS.PA1.w.0.0.0.3#v=onepage&q=letteratura%20fantastica%20e%20pirandellopirandello&f=false>.

ZANGRILLI, Franco. **Un mondo fuori chiave. Il fantastico in Pirandello**. Firenze: Franco Cesati Editore, 2014.