

14

**O VAMPIRO DE LUIGI CAPUANA:
TEXTOS FANTÁSTICOS SOB A PENHA DE UM
MESTRE REALISTA¹²**

Leonardo Freitas de Carvalho

*Recebido em 25 set 2023.**Aprovado em 25 fev 2024.***Leonardo Freitas de Carvalho**

Doutorando em Letras, Literatura Brasileira, pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro.

Mestre em Letras, Teoria da Literatura e Literatura Comparada, pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 2022.

Pesquisador bolsista da CAPES.

Lattes: <https://lattes.cnpq.br/3794730516676736>.ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0001-9390-7573>.E-mail: leonardofcarvalho94@hotmail.com.

Resumo: Luigi Capuana, seja como autor de textos literários ou até mesmo como crítico, é decerto classificado como um dos maiores responsáveis pela consolidação do *verismo*, corrente italiana de cunho realista inspirada principalmente no naturalismo francês. Ao longo da sua carreira literária, Capuana foi catalogado pela sua fortuna crítica, exceto por breves e raras ressalvas, como um escritor vinculado a uma estética objetiva e impessoal, embora a sua obra, de um modo geral, ofereça uma versatilidade

1 O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior — Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

2 Título em língua estrangeira: “Luigi Capuana’s vampire: fantastic texts under the pen of a realist master”.

mais ampla do que o que é normalmente debatido em textos críticos e contenha exemplares que vão de fábulas, passando pelo terror e pela ficção científica, à escrita realista. Propomos, neste artigo, reforçar a sua relação com a escola *verista*, mas, mais do que isso, cuidaremos de expor trabalhos seus menos conhecidos, e não menos relevantes, que justamente evidenciam o caráter versátil da sua prosa narrativa. Na última seção, nos concentraremos na análise do conto “Un vampiro” (1904), aquele que talvez melhor sintetize a sua estilística, com base na dinâmica do personagem fantástico e na produção dos efeitos de medo.

Palavras-Chave: Luigi Capuana. Verismo. Realismo. Fantástico. Terror. Vampiro.

Abstract: Luigi Capuana, either as an author of literary texts or even as a critic, is certainly classified as one of the most responsible for the consolidation of verismo, an Italian realist current inspired mainly by French naturalism. Throughout his literary career, Capuana has been catalogued for his critical fortune, except for brief and rare caveats, as a writer bound to an objective and impersonal aesthetic, although his work, on the whole, offers a broader versatility than what is normally debated in critical texts and contains fictions ranging from fables, through horror and science fiction, to realistic writing. We propose, in this paper, to strengthen his relationship with the *verista* school, but, more than that, we will take care of exposing his less known works, and no less relevant, which precisely evidence the versatile character of his narrative prose. In the last section, we will focus on the analysis of the short story “Un vampiro” (1904), the one that perhaps best synthesizes its stylistics, based on the dynamics of the fantastic character and the production of the effects of fear.

Key words: Luigi Capuana. Verism. Realism. Fantastic. Horror. Vampire.

INTRODUÇÃO

Falar da obra literária de Luigi Capuana (1839-1915) é praticamente falar de *verismo*, corrente estética italiana, do século XIX, que se inspirou nas regras canônicas do realismo e do naturalismo, em especial na obra de Émile Zola, o mestre dos *scrittoriveriste*. Capuana, para além de um membro importante dessa mesma escola como autor de textos literários, foi o idealizador e o cérebro por trás da sua organização, embora tenha sido Giovanni Verga principal contista e romancista da escola em questão, sendo este, a propósito, mais conhecido por romances como *Os Malavoglia* (1881), uma das maiores obras-primas da literatura novecentista da Itália segundo a crítica especializada.

Luigi Capuana, nos seus numerosos comentários críticos, chegou a afirmar, naquela época, que “*Os Malavoglia* eram um romance de vanguarda, que tinham alcançado o ideal da impessoalidade narrativa, como nenhum outro romance moderno” (CAPUANA apud ANDRADE, 2010, p. 47). Sobre um conto verguiano chamado “Nedda” (1874), enxergado como um divisor de águas na literatura do seu autor pela razão de marcar a sua fase de transição para uma proposta estética mais pendida ao realismo e à temática fortemente social do *verismo*, o mesmo Capuana destacou a sua “bruta realidade do campo siciliano”³ (1972, p. 34). Nota-se, nesses breves comentários, a forma como o idealizador do movimento *verista* se referia à obra do amigo, através da sua “*impessoalidade* narrativa” e da sua “*bruta realidade*”.

Em outra ocasião, ele disse que “[a] originalidade Verga a achou de primeira no seu sujeito, depois no método *impessoal* levado às suas extremas consequências”, e que os pescadores retratados na 3 O pedaço original é: “[...] la rozza realtà della campagna siciliana”. Salvo qualquer indicação, as traduções que se encontram no corpo do texto são de minha autoria.

sua obra “são os verdadeiros pescadores sicilianos, na verdade de Trezza, e não se assemelham a nenhum dos personagens de outros romances”⁴ (CAPUANA, 1972, p. 42, grifo do autor). Não há dúvidas de que Capuana era um grande admirador de suas obras, e Verga de fato é dono de um extenso e engenhoso conjunto de textos literários, de contos a romances. É preciso que pensemos, contudo, no cenário político da Itália naquela segunda metade do século XIX, país recentemente unificado e envolvido por inúmeras incertezas, o que nos permite arriscar a hipótese de que o *verismo*, assim como essas frases elogiosas de Capuana ao amigo, transcende as fronteiras puramente estilísticas e se alinha igualmente a uma proposta política, atrelada a um desejo de uma Itália literariamente mais relevante.

Tudo isso, diga-se de passagem, torna-se ainda mais evidente quando o mesmo Capuana traça uma “diferença entre um organismo incipiente [a literatura italiana] e um organismo que tenha quase alcançado o seu desenvolvimento completo [a literatura francesa]”⁵ (CAPUANA, 1972, p. 37), e que

[e]scritos em francês, a essa altura *I Malavoglia* teriam alavancado de modo célebre o nome do autor também na Europa, e alcançariam, pelo menos, a vigésima edição. Na Itália, contudo, a sensação é a de que poucos parecem notar ou querem mostrar que estão cientes disso.⁶ (CAPUANA, 1972, p. 33-34)

4 O trecho original é: “L’originalità il Verga l’ha trovata dapprima nel suo soggetto, poi nel método *impersonale* portato fino alle sue estreme conseguenze. Quei pescatori sono dei veri pescatori siciliani, anzi di Trezza, e non rassomigliano a nessuno dei personaggi d’altri romanzi”.

5 O excerto original é: “[...] differenza tra un organismo incipiente e un organismo quasi arrivato al suo completo sviluppo”.

6 A passagem original é: “Scritti in francese, a quest’ora *I Malavoglia* avrebberò reso celebre il nome dell’autore anche in Europa, e tocherebbero, per lo meno, la ventesima edizione. In Italia, intanto, pare che pochi se n’accorgano o vogliano mostrare d’esserne accorti”.

É notável nas suas falas, portanto, uma espécie de extensa admiração à literatura francesa, “um organismo” já desenvolvido naquele período, uma literatura consolidada, que poderia ter elevado a obra-prima verguiana a um status global no instante do seu lançamento. Nessas passagens de tons lamentosos, parece haver, nas entrelinhas, um desejo de um dia esse “organismo incipiente”, justamente a literatura italiana, se tornar o “organismo” quase que plenamente desenvolvido. É diante desse mesmo cenário que mais nos chamam a atenção aqueles termos que qualificam Giovanni Verga como um *gênio* da impessoalidade, como um *mestre* da objetividade, algo que, ainda que em menor grau e em menor volume, está presente também na literatura do próprio Capuana: “Capuana defende um narrador e uma linguagem que, de tão impessoais, parecem deixar que a narrativa se faça por si” (GASPARI, 2007, p. 322).

Embora tenha sido de fato um colaborador fundamental para os desdobramentos da escola *verista*, seja como crítico ou como escritor, sobretudo por trabalhos como *Profilididonne* (1878) e *Giacinta* (1879), Capuana foi um autor que, contrariando a maior parte da crítica, explorou “uma forte intertextualidade e um intenso experimentalismo”⁷ (FUSARO, 2013, p. 1). Ele foi responsável por elaborar narrativas que escapam de uma estilística mais íntima às estratégias textuais situadas nos entornos da objetividade e da impessoalidade, elementos, aliás, tão caros a escritores como Émile Zola,⁸ o seu mestre, e Giovanni Verga. Podem ser encontrados,

7 O fragmento original é: “[...] una forte intertestualità e un intenso sperimentalismo”.

8 A admiração de Luigi Capuana por Émile Zola era tão evidente que, para além dos aspectos estilísticos que influenciaram a sua obra em geral, o escritor italiano dedicou o seu romance mais conhecido e reconhecido, *Giacinta*, ainda inédito no Brasil, ao escritor francês.

na obra capuaniana, um estilo embrionário da ficção científica e o terror, que vão na contramão da proposta central do *verismo*, como podemos ver com as definições mais tradicionais de Antonio Gramsci (1978, p. 98), que afirma que a escola em questão tinha como alguns dos seus dogmas canônicos “uma atitude de fria impassibilidade científica e fotográfica”, e de Massaud Moisés:

[a]dotava, como eles [Taine e Émile Zola], uma concepção literária fundada nas ciências, no *caráter documental* da narrativa ficcional, mas distinguia-se pela ênfase posta nas *camadas mais humildes*, os deserdados da fortuna, os marginais, os dignos de piedade, os ‘vencidos’, os ‘humilhados e ofendidos’. (2002, p. 465, grifos nossos)

Já nos primórdios da carreira literária de Luigi Capuana encontramos textos que se aproximam do que mais tarde seria sistematizado como ficção científica, a exemplo do que vemos em “Il dottor Cymbalus” (1867), e isso se estende até o final da vida do escritor italiano, já que, décadas mais tarde, publicaria contos de estilo semelhante, como “L'acciaio vivente” (1913). Mesmo que sejam de uma maneira geral desconhecidas, são numerosas as narrativas escritas por Capuana atreladas a essa modalidade. Por isso mesmo, Fusaro (2013, p. 6), discutindo a possibilidade de o autor escrever ficção científica, esquematiza as temáticas predominantes dos seus textos pendidos a esse tipo: 1) os que narram o controle das paixões; 2) os que narram a criação artificial; 3) aqueles focados nas possibilidades de regeneração da espécie humana.

Alargando ainda mais a versatilidade de Capuana, em “Un vampiro” (1904) nos deparamos com uma narrativa de medo, um conto aparentemente não tão conhecido nem mesmo em

território italiano, escondido e ocultado, digamos assim, devido à dedicação mais enérgica do próprio Capuana ao movimento *verista* e à insistente catalogação mais superficial da sua fortuna crítica. Na história, acompanhamos um poeta que, casado com uma viúva chamada Luisa, passa a ser perseguido possivelmente pelo *fantasma* do ex-marido desta, o que acaba por provocar uma *atmosfera tenebrosa* desencadeada pelos *poltergeists* originados pela suposta aparição maligna. À luz dessa breve sinopse, percebemos como alguns dos aspectos presentes, como o “fantasma”, os “poltergeists” e a “atmosfera de medo”, vão na contramão de uma proposta impessoal e fotográfica, como havia assinalado Gramsci, e de uma narração com foco nas “camadas mais humildes”, como havia assinalado Moisés.

Analisaremos, mais adiante neste trabalho, exatamente o conto “Un vampiro” com o objetivo de compreendermos como os artifícios fantásticos estão dispostos e quais são os efeitos por eles conferidos, concedendo uma ênfase à *dinâmica* dos personagens no interior da trama. A nossa análise nos permitirá, ainda, evidenciar como Luigi Capuana não pode e não deve ser lido somente à frente de uma poética realista, já que o autor, como já antecipamos e como veremos com maior profundidade, explorou estéticas diversas dessa estilística, o que, por conseguinte, confere à sua carreira literária um grau de versatilidade mais extenso. Antes disso, no entanto, apresentaremos uma breve discussão sobre a teoria da literatura fantástica, a qual nos permitirá investigar com mais cuidado, na terceira seção deste trabalho, a parafernália técnica explorada pelo escritor italiano no seu conto de terror.

COM O REAL E CONTRA O REAL: A ENUNCIÇÃO DESCRITIVA DA LITERATURA FANTÁSTICA E A DINÂMICA DO PERSONAGEM FANTÁSTICO

Não é necessário ter um conhecimento teórico e crítico aprofundado sobre a literatura fantástica para que seja entendido que existe uma relação íntima dessa modalidade com algumas das propriedades que envolvem o estilo *realista* de narração. Quando Tzvetan Todorov (2017) discute sobre a *ambiguidade* nos entornos do conceito em questão, esse elemento é exatamente composto por aquilo que há de *natural* e de *sobrenatural*, de *real* e de *ilusório*: “[...] é preciso que o texto obrigue o leitor a considerar o mundo das personagens como um mundo de criaturas vivas e a *hesitar* entre uma explicação natural e uma explicação sobrenatural dos acontecimentos evocados” (TODOROV, 2017, p. 38-39, grifo nosso).

O crítico vai mais além e afirma que, diferentemente de discussões segundo ele indignas de atenção, “não é possível definir o fantástico como oposto à reprodução fiel da realidade, ao naturalismo” (TODOROV, 2017, p. 42). Diante de uma premissa semelhante, David Roas infere que “[a] transgressão que define o fantástico só pode ser produzida em narrativas ambientadas em nosso mundo, narrativas em que os narradores se esforçam por criar um *espaço* semelhante ao do leitor [...]” (2014, p. 42, grifo nosso). Um pouco mais adiante no seu mesmo texto, é destacado que

[a] literatura fantástica é aquela que oferece uma temática tendente a pôr em dúvida nossa percepção do real. Portanto, para que a ruptura antes descrita se produza é necessário que o texto apresente o *mundo o mais real possível* que sirva de termo de comparação com o fenômeno sobrenatural [...]

O realismo se converte assim em uma *necessidade estrutural* de todo texto fantástico. (ROAS, 2014, p. 51, grifos nossos)

De acordo com esse mesmo ponto de vista, de que deve ser apresentado um mundo o mais real possível, de que existe essa *necessidade estrutural*, o “fantástico, portanto, está inscrito permanentemente na realidade, a um só tempo se apresentando como um atentado contra essa mesma realidade que o circunscreve” (ROAS, 2014, p. 52). Assim como Todorov, a ambiguidade da narrativa fantástica está, pois, igualmente presente nas hipóteses de Roas sobre o estilo em debate, mas é instigante, para as nossas reflexões, o fato de o crítico espanhol aprofundar ainda mais a sua discussão no que consta de *realista* nas obras dessa modalidade:

[...] poderíamos pensar o fantástico como uma espécie de ‘*hiper-realismo*’, uma vez que, além de reproduzir as técnicas dos textos realistas, ele obriga o leitor a confrontar continuamente sua experiência da realidade com a dos personagens: sabemos que um texto é fantástico por sua relação (conflituosa) com a realidade empírica. Porque o objetivo fundamental de toda narrativa fantástica é questionar a possibilidade de um *rompimento* da realidade empírica. (ROAS, 2014, p. 53, grifos nossos)

Roas, explorando um volumoso léxico de palavras que se assemelham ou que derivam do vocábulo “realismo”, compreende “o fantástico como uma espécie de hiper-realismo” graças à soma das duas realidades, a do leitor e a dos personagens. Ele, ademais, nesse mesmo excerto, aproxima o mesmo estilo à ficção realista em termos de certas reproduções técnicas e comenta, mesmo

que mais implicitamente, que existe uma espécie de trajetória teleológica em tais textos, visto que há um caminho a ser trilhado até que, finalmente, seja alcançado o objetivo central desse tipo de narrativa, a *quebra* da realidade empírica. Em suma,

[o] fantástico narra acontecimentos que ultrapassam nosso quadro de referência; é, portanto, a expressão do inominável, o que supõe um deslocamento do discurso racional: o narrador se vê obrigado a combinar de forma insólita *substantivos* e *adjetivos* para intensificar sua capacidade de sugestão. (ROAS, 2014, p. 57, grifos nossos)

Interessa-nos pensar, com base nesses últimos excertos, na maneira como diversos relatos fantásticos, primeiramente, exploram com maestria o quesito *ambientação*. Tendo em vista que em muitos dos casos o sobrenatural e o horror são os principais temas e estilos atrelados a essa modalidade, é justo pensarmos que o *discurso descritivo* terá uma função primordial, pois é ele que configurará importantes efeitos de atmosfera. Em um dos textos mais emblemáticos dessa literatura, por exemplo, n'*A outra volta do parafuso* (1898), de Henry James, notamos a maneira como o léxico, com destaque para os substantivos e para os adjetivos, auxilia na composição de uma atmosfera macabra e ameaçadora. Citemos um breve trecho no qual isso se comprova, quando a protagonista, uma governanta recém-contratada, tem o seu primeiro contato mais intenso com uma *suposta* aparição paranormal na mansão onde trabalha:

[...] seu olhar *fixo* em meu rosto, atravessando a vidraça e a sala, era tão *profundo* e *duro* quanto da vez anterior, porém desprendeuse de mim

por um momento, durante o qual pude continuar a observá-lo e vê-lo fixar-se sucessivamente em outras coisas. Naquele instante me veio o choque *adicional* da certeza de que não fora por mim que ele viera. Ele viera por outra pessoa. (JAMES, 2011, p. 40, grifos nossos)

Repara-se, aqui, no fato de que a dinâmica da observação⁹, quase como um jogo de esconde-esconde, elabora os efeitos de medo. O léxico explorado no fragmento, que se dirige principalmente às ações de ver e de observar, compõe um cenário intimidador, mas é por meio da adjetivação, principalmente, que esses mesmos efeitos são mais bem sedimentados, quando “profundo e duro”, por exemplo, qualificam o *olhar* ameaçador da criatura sobre a governanta. Esses artifícios estão presentes em toda a novela de James, é por meio de um específico campo lexical escolhido pela narradora-personagem, seja através dos verbos ou dos adjetivos, que pode ser notado o seu choque diante das aparições na mansão onde está situada. Lembramo-nos com isso, a propósito, das reflexões de Gerard Genette, que diz que

a mais sóbria designação dos elementos e circunstâncias de um processo pode já passar por um esboço de descrição: uma frase como ‘A casa é branca com um telhado de ardósia e janelas verdes’ não comporta nenhum traço de narração, enquanto uma frase como ‘O homem aproximou-se da mesa e apanhou uma faca’ contém pelo menos, ao lado dos dois verbos de ação, três

9 As numerosas vezes nas quais as *observações* e os *olhares* aparecem no texto de Henry James vão ao encontro do que Maria Cristina Batalha (2012, p. 488), em seu artigo, destaca em relação às referências dos vocábulos atrelados às aparições fantasmagóricas: “Lembramos aqui que o vocabulário que nos remete às ‘aparições’ faz referência ao sentido da visão: fantasma de *phainô*, ‘eu apareço’; *phantasma*, ‘vision, apparition’; *spectro* deriva de *specere*, ‘olhar, via spectrum’”.

substantivos que, por menos qualificados que estejam, podem ser considerados como descritivos somente pelo fato de designarem seres animados ou inanimados; mesmo um verbo pode ser mais ou menos descritivo. (GENETTE, 1972, p. 263)

Os verbos, os substantivos e em especial os adjetivos são, portanto, fundamentais para a confecção de qualificações e de cenas descritivas. Conforme Genette, a *descrição* pode ser formada por cada pedaço da sintaxe dos textos, isto é, cada vocábulo, independentemente da sua classe gramatical e da sua função, é fundamental para a formação da enunciação descritiva. Faz-se oportuno abrigar à nossa discussão o que Todorov, em outra ocasião, afirma: “Existem, por conseguinte, dois tipos de episódios numa narrativa: os que descrevem um estado (de equilíbrio ou de desequilíbrio) e os que descrevem a passagem de um estado a outro” (TODOROV, 2006, p. 139). O mesmo crítico basicamente compreende os verbos como expressões encarregadas de formar uma espécie de transição no interior da trama, enquanto os adjetivos trabalharão como termômetros: “[o]s ‘adjetivos’ narrativos serão pois aqueles predicados que *descrevem* estados de equilíbrio ou de desequilíbrio, os ‘verbos’, aqueles que *descrevem* a passagem de um a outro” (TODOROV, 2006, p. 139, grifos nossos).

Se nas narrativas em geral a descrição indubitavelmente provocará importantes efeitos, no relato fantástico a sua função torna-se também deveras importante. A enunciação descritiva terá ao menos *duas* grandes funções, exatamente atreladas à já citada e comentada ideia de ambiguidade. Como já entendemos com Roas e com Todorov, a técnica realista está presente no fantástico, visto que haverá, primeiramente, uma *ambientação*, pautada por

artifícios de cunho referencial, conduzida por um léxico específico, e será por meio dos elementos descritivos, igualmente, que será realizado, posteriormente, o *movimento da transgressão*, ou da hesitação, característica central do relato fantástico.

Novamente n'A *outra volta do parafuso*, antes de a personagem principal se deparar com as supostas presenças fantasmagóricas, há descrições consideravelmente longas sobre pessoas e principalmente sobre paisagens, num movimento que, em muitos casos conectados a uma proposta de ambientação, vai ao encontro de um dos principais aspectos da poética realista. Citemos uma passagem:

Lembro que me causaram uma impressão muito agradável a fachada larga e límpida, as janelas abertas com cortinas novas e as duas empregadas olhando para fora; lembro-me do gramado e das flores de cores vivas e do ruído das rodas de meu cabriolé sobre o cascalho e do aglomerado de copas de árvores sobre as quais gralhas voavam em círculos e grasnavam no céu dourado. (JAMES, 2011, p. 17-18)

A disposição volumosa de adjetivos que qualificam os substantivos a que se referem compõe com certo detalhamento o ambiente no qual a governanta está inserida. Destacam-se, também, os sentidos aguçados da narradora pelas “cores vivas”, por exemplo, além da dinâmica da natureza, a qual, inclusive, marcada pelos animais e pela vegetação local, mesmo que mais brevemente, auxilia no quesito ambientação, a exemplo do que visualizamos no voar das gralhas e no aglomerado de copas de árvores. Há, nessa cena localizada ainda nos primeiros passos da obra, uma narração perfeitamente natural/realista, tipo que seria retomado em outras situações nos instantes iniciais da novela de James.

Em um dos seus estudos mais emblemáticos, Roland Barthes, no “Efeito de Real” (1968), discorre sobre determinadas operações executadas pelas narrativas modernas do ocidente e se apoia principalmente em dois exemplos, um de Gustave Flaubert e um de Jules Michelet, para desdobrar a sua reflexão. Enquanto analisa uma passagem específica de “Um coração simples” (1877), conto escrito por Flaubert, o teórico reflete sobre uma série de fatores atrelados à produção de um *efeito de real* na ficção. Barthes abre o seu estudo com uma questão, comentando que quando “Flaubert, descrevendo a sala onde se encontra a senhora Aubain, patroa de Felicité, diz-nos que ‘um velho piano suportava, sob um barômetro, um monte piramidal de caixas e cartões’” (1988, p. 158),

é, a rigor, possível ver na notação do piano um índice do padrão burguês da sua proprietária e, na das caixas, um sinal de desordem e como que de desesperança próprias a conotar a atmosfera da casa de Aubain, [mas] nenhuma finalidade parece justificar a referência ao barômetro que não é nem descabido nem significativo e não participa, portanto, da ordem do *notável*. (BARTHES, 1988, p. 159, grifo do autor)

O crítico francês afirma que a “notação insignificante [...] aparenta-se com a descrição, mesmo que o objeto só pareça denotado por uma única palavra” (BARTHES, 1988, p. 159), como é o caso do barômetro. Ele diz, ainda, que “os ‘pormenores inúteis’ parecem pois inevitáveis: toda narrativa, pelos menos toda narrativa ocidental de tipo corrente, possui alguns” (BARTHES, 1988, p. 159). Mais adiante no seu ensaio, o crítico infere que, diferentemente da enunciação narrativa, a *descrição* “não tem qualquer marca preditiva; ‘analógica’, sua estrutura é puramente somatória e não

contém esse trajeto de escolhas e alternativas que dá à narração um desenho de vasto *dispatching*” (BARTHES, 1988, p. 160).

Avançando na sua reflexão, conforme o próprio Barthes, vemos que a “descrição aparece assim como algo ‘próprio’ das linguagens ditas superiores, na medida, aparentemente paradoxal, em que ela não se justifica por nenhuma finalidade de ação ou de comunicação” (1988, p. 160). Após discorrer sobre a *descrição* no período da Antiguidade, que “teve, por muito tempo, uma função estética” (1988, p. 160-161) e o “belo” como propósito, em especial na retórica, ele logo aponta o objetivo do discurso descritivo na era do romance moderno, apoiando-se mais uma vez em Flaubert, mas desta vez em *Madame Bovary* (1856). Barthes diz que, de fato, “a finalidade estética da descrição é ainda fortíssima” (BARTHES, 1988, p. 161), porém, em determinadas situações, “a finalidade estética da descrição flaubertiana é toda mesclada de imperativos ‘realistas’, como se a exatidão do referente, superior ou indiferente a qualquer outra função, ordenasse e justificasse sozinha, aparentemente, descrevê-lo, ou [...] denotá-lo” (1988, p. 162).

Flaubert, como podemos ver, é um autor metonímico nas reflexões barthesianas, pois ele representa uma parte que representa um todo de romances modernos da literatura ocidental. Compreendemos, então, que em vez de determinadas expressões ou vocábulos descritivos terem alguma função “mais direta”, vide o *barômetro* de “Um coração simples”, “o ‘ter-estado-presente’ das coisas é um princípio suficiente da palavra” (1988, p. 163), essa é a significância da insignificância questionada por Barthes na abertura do seu ensaio teórico, é o que o mesmo crítico chama, em suma, de “efeito de real”. Essa expressão pode ser definida, resumidamente

falando, como aquilo que é “produzido no momento em que a própria carência do significado em proveito só do referente torna-se o significante mesmo do realismo” (BARTHES, 1988, p. 164), um tipo de técnica, aliás, “que forma a estética de todas as obras correntes da modernidade” (BARTHES, 1988, p. 164).

Com base nessa discussão, é possível que encontremos passagens, *n’A outra volta do parafuso*, nas quais há a incidência de vocábulos ou de expressões, no contexto da narrativa, isentas de um valor funcional mais direto, o que provoca exatamente o debatido *efeito de real*. Dentre as várias estratégias narrativas exploradas nas prosas narrativas modernas, o efeito de real, causado por aquilo que Barthes chama de “real concreto”¹⁰, é mais uma ferramenta estilística que, seja na literatura fantástica ou em outras modalidades narrativas, é acolhida pelo narrador com o intuito de construir o estilo referencial.

Naquela cena transcrita anteriormente sobre a chegada da governanta na mansão onde permaneceria até o final da trama, a indicação da “roda do cabriolé” talvez seja um exemplo de “real concreto”, que causa, por sua vez, o efeito de real. Mais importante do que entrar nesse mérito, porém, é entender que a descrição mais ou menos detalhada sobre a chegada da mesma naquele local é composta por técnicas, lideradas pela enunciação descritiva, que desenham a ambientação do espaço narrativo e, de acordo com a literatura fantástica, compõem um marco referencial perfeitamente natural para o leitor.

10 “Os resíduos irreduzíveis da análise funcional têm em comum denotarem o que correntemente se chama o ‘real concreto’ (pequenos gestos, atitudes transitórias, objetos insignificantes, palavras redundantes).” (BARTHES, 1988, p. 162)

Depois de conferida uma ambientação realista mais sólida, a *transgressão*, na novela de James, começa a ser formada quando a governanta ignora sinais mais discretos das supostas presenças paranormais, e isso é consolidado de vez quando a mesma personagem se depara com o que julga ser uma *aparição*:

Um homem desconhecido num lugar solitário é um objeto que se permite que inspire medo a uma jovem criada em circunstâncias protegidas; e a figura diante dos meus olhos era – como ficou claro após mais alguns segundos – tão diferente de qualquer outra pessoa por mim conhecida quanto o era da imagem que eu tinha em mente. (JAMES, 2011, p. 32-33)

Os *adjetivos* em destaque no fragmento chamam a atenção para o grau de ameaça. Iniciando o excerto com um discurso mais generalista, em que uma jovem *protegida* pode sentir medo de um homem *desconhecido* em um lugar *solitário*, de imediato a narradora-personagem especifica a situação ao focalizar a figura misteriosa que estava à sua frente, “tão diferente de qualquer outra pessoa”, diferenciação, evidenciada por uma expressão de cunho descritivo, que justamente monta, ainda que ligeiramente naquela altura do parágrafo, uma obscuridade nos entornos da aparição. Em outro pedaço, ela relata que,

[o]lhando para baixo do alto, uma vez reconheci a presença de uma mulher sentada num dos degraus mais baixos de costas para mim, o corpo meio curvado e a cabeça, numa atitude de desespero, nas mãos. Eu mal havia chegado à escada, porém, quando ela desapareceu sem olhar para trás nem me ver. Eu sabia, não obstante, qual o exato rosto terrível que ela teria me mostrado[...]. (JAMES, 2011, p. 79-80)

Nesse último caso, a posição e a postura da mulher misteriosa, “de costas” e com o “corpo meio curvado e a cabeça nas mãos”, aciona imediatamente o receio. É também a enunciação descritiva que, por meio de um relato de uma ação de ocultação, cria os efeitos de medo. A qualificação do substantivo “rosto”, por meio do adjetivo “terrível”, aguça a nossa imaginação e conduz a imagem da mesma moça, não revelada, ao horror. É mais notável ainda a presença do verbo “desaparecer”, responsável por solidificar de vez a atmosfera enigmática da situação, já que, se nos apoiarmos nos preceitos de Genette, de que os verbos podem, sim, ser descritivos, e nos de Todorov, de que o verbo descreve a passagem de um estado a outro, nesse momento específico compreendemos que há aparentemente uma presença fantasmagórica naquela escada, em vez de uma mulher em carne e osso. A utilização do verbo “desapareceu” provoca, especificamente nessa cena, levando em consideração o apoio de todo o contexto da narrativa até então, a transição do natural ao sobrenatural, ou a um possível sobrenatural.

É justamente essa transição que marca, finalmente, a transformação na *dinâmica* da personagem do relato fantástico e consequentemente a transformação da dinâmica do texto como um todo. Como Todorov (2017, p. 100) já havia debatido, os primeiros objetivos do fantástico são causar, no espectador, “medo, ou horror, ou simplesmente curiosidade”, sentimentos que são, em muitos dos casos, espelhados do narrador em primeira pessoa no público. Na própria *Introdução à Literatura Fantástica* (1968), o teórico abriga uma série de exemplificações com o intuito de guiar a compreensão do leitor, e são nelas mesmo que observamos como as transições do real para o sobrenatural modificam a dinâmica da

obra. Nesse sentido, para além de um questionamento criado sobre a veracidade ou não dos acontecimentos diegéticos, o próprio comportamento do personagem é completamente transformado, pois a ruptura do natural lhe causa geralmente espanto, no mínimo instiga a sua curiosidade. Independentemente da forma como reage à situação, a figura diante da presença sobrenatural passa a atuar de outra maneira.

A mistura dessas três emoções (o medo, o horror e a curiosidade) atinge a governantad'A *outra volta do parafuso* depois de ela se deparar com a possível aparição fantasmagórica. Esses sentimentos são responsáveis por modificar as movimentações posteriores da narrativa. A princípio, a personagem jura proteger as crianças da mansão, Miles e Flora, esse é o seu objetivo central, embora seja um tanto desafiador para ela: “‘Não estou conseguindo!’, soluçava em desespero; ‘não estou conseguindo salvá-las nem protegê-las! É muito pior que eu sonhava – elas estão perdidas’” (JAMES, 2011, p. 62).

Já após a primeira manifestação mais impactante, ela logo afirma que “estava tão profundamente intrigada quanto abalada” (JAMES, 2011, p. 35), e vimos no seu discurso exclamativo, citado no final do parágrafo antecessor, o quão chocada e desgastada ela se encontra momentos à frente. Conforme continuamos a percorrer o trajeto narrativo, compreendemos a maneira como essa mesma personagem é tomada pelo horror e como ela continua a se sentir perseguida e assombrada pelas entidades misteriosas, sendo a dúvida, não relacionada somente às presenças, mas também sobre o modo como as crianças se relacionam com os fantasmas, um dos aspectos mais relevantes na sua dinâmica.

Existem outras tantas passagens d'A *outra volta do parafuso* sobre as quais poderíamos nos debruçar para detalharmos os nossos debates acerca da parafernália técnica explorada pela literatura fantástica, mas, diferentemente do que veremos na próxima seção, a novela de Henry James não é o nosso foco principal de análise, ela mais nos serviu, aqui, como um apoio central para as discussões teóricas, para que os apontamentos críticos ganhassem mais solidez ao serem colocados em diálogo com a ficção, o seu principal alvo de investigação. Esperamos ter cristalizado nesta parte uma noção que previa em especial três frentes: 1) a ambiguidade da literatura fantástica; 2) a maneira como essa ambiguidade é imposta, diante de um campo lexical realista e de outro responsável por transgredir, por meio do sobrenatural, o primeiro; 3) como a transição de um estado para o outro transforma completamente a dinâmica do personagem dentro da narrativa fantástica. Concentrar-nos-emos, doravante, na investigação de “Un vampiro”, de Luigi Capuana.

UM FINGIDO CASO DE VAMPIRISMO? ENTRE A CRENÇA E A CIÊNCIA EM “UN VAMPIRO”

Já nas primeiras linhas de um dos raros estudos mais aprofundados sobre “Un Vampiro”, Cristina Della Coletta afirma que tantos os “aportes teóricos quanto narrativos de Luigi Capuana sobre a difusão do *verismo* italiano contribuíram parcialmente para o *ofuscamento* do Capuana ‘original e secreto’ dos contos de tema fantástico e do idealizador do singular ensaio *Spiritismo?*”¹¹ (1995, p. 192, grifos nossos). A mesma autora, tendo em mente

11 O trecho original é: “[...] apporti sia teorici che narrativi di Luigi Capuana alla diffusione del verismo italiano hanno parzialmente contribuito all’offuscamento del Capuana ‘originale e segreto’ dei racconti brevi di argomento fantastico e dell’ideatore del singolare saggio *Spiritismo?*”.

que a narrativa fantástica depende das técnicas realistas para o seu desenvolvimento, elege o citado conto capuaniano como *exemplar* para tais investigações e mais à frente sintetiza a sua leitura sobre ele: “Teatralizando a controversa união de técnicas realistas e de elementos fantásticos, ‘Un vampiro’ nos leva a reexaminar os pressupostos ideológicos responsáveis por ter tradicionalmente separado os dois sistemas opostos”¹² (COLETTA, 1995, p. 197).

A mesma estudiosa, no seu trabalho, oferece uma análise bastante detalhada do conto, sem perder de vista esse diálogo entre o real e o fantástico, e ela aponta que o texto em questão “[sacrifica] a interpretação dramática do evento fantástico”, pois “Capuana insistiria mais no projeto, por parte dos personagens, e enfim do narrador, de categorizá-lo e de defini-lo”¹³ (COLETTA, 1995, p. 198). Levando em consideração o papel dos eventos paranormais, sendo eles o impulso para os principais desdobramentos da narrativa e o principal foco da narração, discordamos da premissa da autora. Ainda assim, existem pontos de contato entre o nosso artigo e o de Coletta, a exemplo do que comentamos acerca do ofuscamento das narrativas não vistas de Capuana, ou do equilíbrio entre o discurso realista e fantástico do conto. Enquanto a autora, todavia, pende a sua análise para uma brilhante argumentação acerca das noções de desejo e de uma ideia de existir mais de um tipo de vampirismo, o nosso olhar estará mais direcionado para uma investigação do campo lexical e da dinâmica geral dos personagens centrais.

12 A passagem original é: “Teatralizando la controversa unione di tecniche realiste e di elementi fantastici, ‘Un vampiro’ ci spinge a riesaminare i presupposti ideologici responsabili di aver tradizionalmente separato i due opposti sistemi”.

13 O fragmento original é: “[...] Capuana insisterebbe piuttosto sul progetto, da parte dei personaggi, ed infine del narratore, di categorizzarlo e di definirlo”.

Resumimos, na introdução deste trabalho, a história de “Un vampiro”, conto que tem como elemento central a manifestação *ameaçadora* de um ser sobrenatural. É bem verdade que a tonalidade predominante da narrativa é aquela do *medo*, já que as ações tenebrosas do espírito maligno são o que mais chama a atenção na trama, mas, inicialmente, o texto nos surpreende diante de um tom mais jocoso. Na abertura, acompanhamos uma conversa já iniciada entre dois amigos: “‘Não, não ria!’, exclamou Lelio Giorgi, interrompendo-se”¹⁴ (CAPUANA, 1995, p. 5). E logo na sequência: “‘Como você quer que eu não ria?’, respondeu Mongeri. ‘Eu não acredito em espíritos’”¹⁵ (CAPUANA, 1995, p. 5).

Conforme o diálogo avança, é instalado no interior da narrativa um debate entre esses dois personagens. Ao passo que um deles, Lelio Giorgi, acredita na manifestação sobrenatural justamente por ser, no presente da história, vítima de uma perseguição tenebrosa, o discurso cientificista de Mongeri se opõe o tempo inteiro às palavras do amigo. Este chega a debochar do primeiro, como vimos no parágrafo acima. Em uma parte específica da discussão, lembrando que a obra é pautada exatamente por um conflito entre a crença e a descrença no evento sobrenatural, Mongeri diz:

Fatos?... Você quer dizer alucinações. Significa que está doente e que precisa se curar. A alucinação, sim, é também um fato; mas aquilo que representa não tem efeitos externos a nós, na realidade.

14 O texto original é: “‘No, non ridere!’, esclamò Lelio Giorgi, interrompendosi”. Sabemos da existência de uma tradução brasileira de “Un vampiro”, publicada pela editora Berlendis & Vertecchia em uma antologia de história de vampiros intitulada *Caninos* (2010). Pela razão de investigarmos minuciosamente o campo lexical do conto, porém, optamos por uma tradução própria.

15 A passagem original é: “‘Come vuoi che non rida?’, rispose Mongeri. ‘Eu não acredito em espíritos’”.

É, para me exprimir melhor, uma sensação que vai do interior ao exterior; uma espécie de projeção do nosso organismo. E assim o olho vê aquilo que realmente não vê; o ouvido escuta aquilo que realmente não escuta. Sensações passadas, muitas vezes acumuladas inconscientemente, despertam dentro de nós, organizam-se como acontece nos sonhos. Por quê? De qual maneira? Não sabemos ainda. E sonhamos (é a expressão certa) de olhos abertos. É necessário distinguir. Existem alucinações momentâneas, brevíssimas, que não implicam em nenhum problema orgânico ou psíquico.¹⁶ (CAPUANA, 1995, p. 5)

É notável, nesse fragmento, a presença de uma enunciação expositiva e analítica, que se apoia em uma série de jargões e de argumentações científicas que deixam claro o lado mais *racional* de Mongeri, o qual não acredita, em suma, que o seu amigo está de fato presenciando uma perseguição fantasmagórica, mas que aquilo tudo não passa de “alucinações momentâneas”. Os primeiros passos de “Un vampiro” se configuram justamente através desses discursos praticamente monológicos do personagem em questão, sendo o humor pontualmente acionado, como nos momentos em que Lelio Giorgi tenta se explicar — “Se você deixasse eu falar...”¹⁷ (CAPUANA, 1995, p. 5). —, mas é engolido pelas falas expositivas do seu interlocutor.

16 O fragmento original é: “Fatti?... Allucinazioni vuoi dire. Significa che sei malato e che hai bisogno di curarti. L'allucinazione, sì, è un fatto anch'essa; ma quel che rappresenta non ha riscontro fuori di noi, nella realtà. È, per esprimermi alla meglio, una sensazione che va dall'interno all'esterno; una specie di proiezione del nostro organismo. E così l'occhio vede quel che realmente non vede; l'udito sente quel che realmente non sente. Sensazioni anteriori, accumulate spesso inconsapevolmente, si ridestano dentro di noi, si organizzano come avviene nei sogni. Perché? In che modo? Non lo sappiamo ancora... E sogniamo (è la giusta espressione) a occhi aperti. Bisogna distinguere. Vi sono allucinazioni momentanee, rapidissime che non implicano nessun disordine organico o psichico”.

17 O excerto original: “Se tu mi permettessi parlare...”.

Mesmo que saibamos que um desses personagens esteja sendo perseguido por uma entidade *maligna*, independentemente de isso ser uma perseguição puramente psicológica ou não, entendemos que as linhas inaugurais do conto de Capuana são envolvidas por uma atmosfera um pouco menos aterradora, liderada em especial pelo cômico e pelas enunciações científicas e explicativas de Mongeri. Quando finalmente tem a palavra, o que demora consideravelmente para ser estabelecido devido às interrupções seguidas de extensos monólogos, Lelio Giorgi finalmente mergulha no seu passado para traçar a trajetória que o levou àquela sua atual situação delicada.

A vítima da perseguição narra a sua paixão por uma mulher chamada Luisa. Lelio Giorgi comenta sobre como os pais desta foram contra o casamento deles e como a moça, em um primeiro momento, se casou com um outro homem, que morreu seis meses depois do casório e que acabou por abrir uma nova oportunidade para o reencontro de ambos, dado que, de imediato, dois meses depois da morte do indivíduo, a moça escreveu uma carta para o protagonista: “Sou viúva. Eu te amo para sempre. E você?”¹⁸ (CAPUANA, 1995, p. 7). Eles se casam e, muito rapidamente, ela engravida, o que, segundo o seu marido, foi um momento *feliz*: “E por causa disso a vi radiante de alegria, quando ela estava segura de poder me anunciar que um fruto do nosso amor palpitava no seu seio”¹⁹ (CAPUANA, 1995, p. 7).

Diante dos excertos transcritos, acompanhamos o modo harmônico como vive a dupla, ainda que aconteça uma morte no

18 O pedaço original é: “‘Sono vedova. T’amo sempre. E tu?’”.

19 O texto original é: “‘E per ciò la vidi raggiante di gioia, quando ella fu sicura di potermi annunciare che un frutto del nostro amore le palpitava nel seno’”.

meio do caminho, que é simplesmente varrida pelos instantes mais alegres e mais marcantes do casal. As coisas começam a mudar para os apaixonados, assim como a estilística da obra como um todo, quando os primeiros relatos paranormais são cristalizados, configurando os indícios inaugurais de *transgressão*, do natural para o sobrenatural.

Após aquela fala de Luisa, de que ela estava feliz pela gravidez, Lelio diz: “Ouvi um *grande golpe na porta*, como se alguém tivesse batido forte com o punho. Assustamo-nos. Eu corri para ver, suspeitando de um descuido da camareira ou de um funcionário; no quarto ao lado não tinha ninguém”²⁰ (CAPUANA, 1995, p. 7, grifos nossos). O próprio personagem, em seguida, tenta dar uma explicação racional para o caso, entendendo já como reagiria o amigo para quem conta a história no presente da trama: “Parecerá para você um soco, algum estrondo talvez produzido na madeira da porta por causa do calor da estação”²¹ (CAPUANA, 1995, p. 7). Ele mesmo, a propósito, buscava explicara situação racionalmente à própria Luisa, visto que esta se encontrava bastante apavorada frente ao ocorrido: “Dei tais explicações devido à grandíssima perturbação de Luisa, mas eu não estava convencido”²² (CAPUANA, 1995, p. 7). Depois do parto, após alguns meses, Lelio relata:

[...] eu percebi que daquele sentimento de medo, na verdade de terror, ela havia se recuperado.

20 O trecho original é: “Si udì un gran colpo all’uscio, quasi qualcuno vi avesse picchiato forte col pugno. Trasalimmo. Io corsi a vedere, sospettando una sbadataggine della cameriera o di un servitore; nella stanza allato non c’era nessuno”.

21 O excerto original é: “Vi sarà parso colpo di pugno qualche schianto forse prodotto nel legno dell’uscio dal calore della stagione”.

22 O fragmento original é: “Diedi tale spiegazione, visto il turbamento grandissimo di Luisa; ma non ne ero convinto”.

À noite, de repente, ela se agarrava a mim, gelada, trêmula. 'O que foi? Se sente mal?', lhe perguntava ansioso. 'Tenho medo... Você não ouviu?'. 'Não'. 'Não ouve?...'. ela insistiu na noite seguinte. 'Não'. Mas naquela vez ouvi um som fraco de passos pelo quarto, acima e abaixo, em torno da cama; dizia que não para não a aterrorizar ainda mais. Levantava a cabeça, olhava... 'Deve ter entrado algum rato no quarto...'. 'Tenho medo!... Tenho medo!'. Por várias noites, antes da meia-noite, sempre aquele barulho, aquele inexplicável ir e vir, abaixo e acima, de pessoa invisível ao redor da cama. Já esperávamos por isso.²³ (CAPUANA, 1995, p. 7-8)

Neste fragmento, novamente são manifestadas as ações de um suposto caso sobrenatural, de uma "pessoa invisível" que, pelos sons fracos dos seus passos, aterroriza ambos os personagens, sobretudo Luisa. Mais uma vez eles são assombrados por barulhos, seja por aquela pancada mais forte, porém mais breve, que eles ouviram na porta, seja pelos ruídos mais brandos em termos de sonoridade, mas mais contínuos. Ambas as ocorrências, inclusive, vão ao encontro daquilo que, mais ou menos um século depois, Alfred Hitchcock designaria como *terror* e como *suspense*:

Para qualquer um que já tenha vivenciado ataques de ambas as bombas [a bomba voadora e a V-2], a distinção é clara. A bomba voadora fazia o barulho

23 A passagem original é: "[...] mi accorsi che quel senso di paura, anzi di terrore, l'aveva ripresa. La notte, tutt'a un tratto, ella si avvinghiava a me, diaccia, tremante. 'Che cosa hai? Ti senti male?' le domandavo ansioso. 'Ho paura... Non hai udito?'. 'No'. 'Non odi?...'. insistette la sera appresso. 'No'. Invece quella volta udivo un fioco suono di passi per la stanza, su e giù, attorno al letto; dicevo di no per non atterrirla di più. Levavo il capo, guardavo... 'Dev'essere entrato qualche topo in camera...'. 'Ho paura!... Ho paura!'. Per parecchie notti, ad ora fissa prima della mezzanotte, sempre quello scalpaccio, quell'inesplicabile andare e venire, su e giù, di persona invisibile, attorno al letto. Lo attendevamo".

de um motor de popa, e o ruído no ar acima da gente servia como aviso de sua chegada iminente. Quando o motor parava, a bomba começava a cair e muito em breve explodiria. Os momentos entre o instante em que o motor começava a ser ouvido e sua explosão final eram momentos de *suspense*. A V-2, por sua vez, não fazia barulho até o momento da explosão. Qualquer um que tenha ouvido uma V-2 explodir e continuou vivo experimentou o *terror*. (HITCHCOCK, 1998, p. 146, grifos nossos)

Resumidamente falando, “o terror é induzido pela surpresa; o suspense, pelo aviso prévio” (HITCHCOCK, 1998, p. 147). No conto em análise, em relação ao comportamento dos personagens acossados pelo espírito maligno, notamos que, primeiramente, eles são surpreendidos pela forte batida na porta, quando é cristalizado o *terror*, ao passo que, na segunda manifestação do possível fantasma, eles são torturados pelo andar do mesmo pelo quarto onde estão situados, momento em que, baseados nas falas de Hitchcock, é concretizado o que chamamos de *suspense*. Luigi Capuana explora esses dois tipos de efeito, ambos bastante presentes nas narrativas de medo, e ainda que, é claro, não estejamos analisando uma obra cinematográfica, percebe-se como a autoridade enunciativa, no caso Lelio Giorgi, utiliza alguns verbos, na sua fala, que se ligam perfeitamente às noções de terror e de suspense: ele respectivamente utiliza o verbo “nos assustamos” [*trasalimmo*] na primeira aparição da criatura e o verbo “esperávamos” [*attendevamo*] na segunda aparição.

Observamos, até o momento analisado de “Un vampiro”, que a narrativa não deixa claro se a manifestação tenebrosa é mesmo real ou se é uma mera ilusão de Lelio e da sua esposa Luisa, o que

justamente situa o texto em questão no campo do *fantástico*, que, conforme Todorov “se fundamenta essencialmente numa *hesitação* do leitor – um leitor que se identifica com a personagem principal – quanto à natureza de um acontecimento estranho” (2017, p. 166, grifo nosso). Tendo em mente que na maior parte dos casos, segundo o mesmo teórico, “[o] fantástico ocorre nesta incerteza” (TODOROV, 2017, p. 31), percebemos que Lelio revela apenas aos poucos os ocorridos, alimentando, por conseguinte, a atmosfera de mistério através dessa suspensão, sendo tais revelações combatidas com constância por Mongeri, mediante suas vias racionais, o que justamente *reforça* as incertezas.

Para além, portanto, de causar alguns efeitos de humor e de provocar certo suspense por impedir o desenvolvimento da história do amigo, Mongeri, como vimos, ainda possui uma função fundamental no interior da narrativa, a de provocar ou reforçar a hesitação sobre aquele caso. Quando Luisa passa a desconfiar de que o espírito maligno que os persegue é o fantasma do ex-marido, que havia morrido um pouco antes do seu casamento com Lelio, Mongeri intervém com a suas hipóteses:

‘Desculpa’, o interrompeu Mongeri, ‘não te digo isso para colocar problemas entre você e a sua esposa, mas eu não me casaria com uma viúva por todo o ouro do mundo! Alguma coisa permanece sempre do marido morto, apesar de tudo, na viúva. Sim. ‘É ele! É ele!’. Ainda não é, como acredita a sua esposa, a alma do defunto. É aquele *e/e*, ou seja, são aquelas sensações, aquelas impressões de *e/e* permanecer inapagável na sua carne. Estamos em plena fisiologia’. (CAPUANA, 1995, p. 8)²⁴

24 O fragmento original é: “‘Scusa’ lo interrompe Mongeri “non te lo dico per metter male tra tua moglie e te, ma io nonsposerei una vedova per tutto l’oro del mondo!

A intervenção do personagem, sob uma enunciação de base cientificista, em que ele chega a relacionar as questões da viúva à fisiologia, é mais um instante de *hesitação* no interior da narrativa, pois ainda não sabemos mesmo se os fenômenos vivenciados pelo casal são ilusão ou realidade. Há um conflito brutal entre as duas premissas, posto que os argumentos racionalistas de Mongeri são fortes e volumosos, mas a narrativa de Lelio é tenebrosa e bem estruturada, posto que ela cresce pouco a pouco em termos de tensão, como já apontamos. Estamos, no final das contas, diante de uma espécie de um *embate retórico*, dado que ambos os lados tentam defender a sua premissa e convencer um ao outro, cada um ao seu modo e estilo.

Se antes, então, falamos da crescente apreensão no interior da narração de Lelio, cada vez mais as manifestações sobrenaturais vão ascendendo em termos de horror. Foi relatado primeiramente o estrondo da batida na porta e em seguida foram evidenciados os passos na noite. Mais adiante, é descrita a seguinte situação:

Acontecia que ouvíamos o *mesmo* barulho dos passos, na *mesma* direção, ora lento, ora acelerado; o *mesmo* choque na cabeceira da cama, o *mesmo* rasgo nas cobertas e na *mesmíssima* circunstância, isto é, quando eu tentava, com um carinho, com um beijo, acalmar o seu terror, de impedi-la de gritar ‘É ele! É ele’, é como se aquele beijo, aquele carinho, provocassem o desdém da pessoa invisível. Depois, numa noite, Luisa, se agarrando ao meu pescoço, encostando os lábios na minha orelha, com um tom de voz que me assustou, me

Qualcosa permane sempre del marito morto, a dispetto di tutto, nella vedova. Sì. “È lui! È lui!”. Non già, come crede tua moglie, l’anima del defunto. È quel *lui*, cioè sono quelle sensazioni, quelle impressioni di *lui* rimaste incancellabili nelle sue carni. Siamo in piena fisiologia”.

sussurrou: ‘Falou!’, ‘O que disse?’, ‘Não ouvi bem... Ouve? Ele disse: Você é minha!’. E como eu também a segurava mais fortemente no meu peito, senti que os braços de Luisa estavam sendo puxados para trás, violentamente, por duas mãos *poderosas* [...].²⁵ (CAPUANA, 1995, p. 8, grifos nossos)

Temos aqui mais um relato atrelado à perturbação do casal em relação à assombração, e isso é manifestado em especial por meio do pronome demonstrativo “mesmo”, repetido algumas vezes, em diferentes formas, no excerto. O que há de mais relevante, entretanto, são justamente as ações mais violentas do fantasma, que parecem responder às carícias de Lelio sobre Luisa, uma resposta que é veiculada verbalmente (“És minha!”) e de maneira física, visto que a mulher tem os seus braços puxados “violentamente”, e sobre esse último caso nos chama a atenção principalmente o adjetivo “poderosas”. A qualificação em destaque, referente à palavra “mãos”, realça a força e a fúria daquela figura misteriosa, o que consequentemente evoca alguns importantes efeitos de medo no interior da trama, pois o fantasma se consolida de vez como ameaça e exhibe o seu poder.

Logo nas linhas seguintes, outra manifestação é relatada por Lelio, e, seguindo o estilo *crescente* do conto, de maneira ainda mais violenta:

25 O trecho original é: “Risultava che avevamo sentito l’identico rumore di passi, nella stessa direzione, ora lento, ora accelerato; la stessa scossa alla spalliera del letto, lo stesso strappo alle coperte e nella stessissima circostanza, cioè quando io tentavo, con una carezza, con un bacio, di calmare il suo terrore, d’impedirle di gridare: ‘È lui! È lui!’ quasi quel bacio, quella carezza provocassero lo sdegno della persona invisibile. Poi, una notte, Luisa, aggrappandosi al collo, accostando le labbra al mio orecchio, con un suono di voce che mi fece trasalire, mi sussurrò: ‘Ha parlato!’, ‘Che dice?’, ‘Non ho sentito bene... Odi? Ha detto: Sei mia!’. E siccome anch’io la stringevo più fortemente al petto, sentii che le braccia di Luisa venivano tratte indietro, violentemente, da due mani poderose [...]”.

Mas eu senti também um obstáculo, de uma pessoa que se colocava entre mim e ela, de uma pessoa que queria impedir, a qualquer custo, o contato entre mim e ela... Eu vi a minha esposa ser jogada para trás com um empurrão... Já que Luisa queria estar em pé, por causa do menino que dormia no berço ao lado da cama, agora ouvíamos rangerem os ferros sobre os quais o berço estava suspenso e víamos o berço balançar, sacudir, e as cobertas voarem pelo quarto, jogadas ao ar caoticamente. Isso não era alucinação. Eu as recolhia; Luisa, trêmula, as recolocava no lugar; mas, dali a pouco, tudo voava pelos ares de novo, e o menino, acordado pelo choque, chorava.²⁶ (CAPUANA, 1995, p. 8)

Para além de serem alçados em termos de violência gradualmente, com o passar das páginas observamos que os relatos tenebrosos se tornam menos espaçados, ou seja, estão cada vez mais concentrados dentro do conto, são cada vez mais volumosos, são eles que, agora, engolem os discursos de Mongeri, mais silencioso nesta altura do texto. Luisa, em determinado pedaço da trama, de tão estressada que está para com a situação, chega até mesmo a conversar com o espírito maligno:

Ela falava *com ele* e, das suas respostas, eu entendia o que *ele* a dizia. ‘Que culpa tenho eu se você está morto? Oh! não, não!... Como pode pensar nisso? Eu te envenenei?... Para me livrar de você?...

26 O excerto original é: “Ma ho sentito l’ostacolo anche io, di persona che si frapponeva tra me e lei, di persona che voleva impedire, a ogni costo, il contatto tra me e lei... Ho visto mia moglie rigettata indietro con una spinta... Giacché Luisa voleva stare in piedi, per via del bambino che dormiva nella culla accanto al letto, ora che sentivamo scricchiolare i ferri a cui la culla era sospesa e vedevamo la culla dondolare, traballare e le copertine volare via per la camera, buttate per aria malamente... Non era allucinazione questa. Le raccoglievo; Luisa, tremante, le rimetteva al posto; ma di lì a poco esse volavano per aria di nuovo, e il bambino, destato dalla scossa, piangeva”.

É uma infâmia! E qual é a culpa do menino? Você sofre? Vou rezar por você, vou às missas... Você não quer missas?... Me quer?... Mas por quê? Você está morto!....²⁷ (CAPUANA, 1995, p. 8-9, grifos do autor)

A tonalidade impressa nas falas de Luisa já não é aquela mais suave de outrora, elas vão ao encontro do estilo crescentemente mais agressivo da narrativa, evidenciado em especial pelas manifestações poderosas e violentas do espírito maligno. A violência na fala da personagem é marcada pelos seus questionamentos e pelas suas exclamações, com destaque para “Você está morto!”, palavras que podem ser interpretadas como uma espécie de *enfrentamento* naquela situação. A dinâmica de Luisa é marcada pela transição do seu sentimento de medo à sua ação de enfrentamento, desencadeada nitidamente pelo seu esgotamento frente àquele cenário e pela necessidade de defender a sua prole.

Lelio diz que “não tinha ouvido nada, mas entendia muito bem que Luisa não estava maluca, não delirava”²⁸ (CAPUANA, 1995, p. 9), e quando a dupla chama um padre para benzer a casa, tipo de figura que se tornaria quase que uma regra canônica nas narrativas desse estilo, sobretudo em terreno cinematográfico, a água benta é ineficaz. Diante disso, o racional Mongeri, que parece ter um argumento para todas as ocasiões narradas pelo amigo, responde novamente com base na ciência:

27 A passagem original é: “Parlava con *colui* e, dalle sue risposte, capivo quel che *colui* le diceva. ‘Che colpa ho io, se tu sei morto? Oh! no, no!... Come puoi pensarlo? Avvelenarti io?... Per sbarazzarmi di te?... È un’infamia! E il bambino che colpa ha? Soffri? Pregherò per te farò dire delle messe... Non vuoi messe?... Me, vuoi?... Ma come mai? Sei morto!...’”.

28 O trecho original é: “[...] non avevo udito niente, ma capivo benissimo che Luisa non era pazza, non delirava...”.

A ciência também recorre às vezes a meios similares nas doenças mentais. Temos o caso daquele tal que acreditava que lhe fosse alongado enormemente o nariz. O médico finge que faz nele uma operação, com toda a parafernália de instrumentos, de ligação de veias, de ataduras... e o doente se cura.²⁹ (CAPUANA, 1995, p. 9)

No último dos relatos, finalmente, observamos mais uma vez os ataques sinistros da entidade obscura subir mais um degrau em termos de violência, e ao final do fragmento, surpreendentemente, Lelio convida o seu amigo para que ele veja com os próprios olhos o drama tenebroso, isto é, o cientista vai ao espaço tomado por uma possível manifestação para observar e confirmar ou não as suas hipóteses, o que cria expectativas (e as expectativas são um dos principais alimentos de qualquer suspense) por uma resposta:

Eu tremia diante do espetáculo dela, que segurava desoladamente os braços no berço, enquanto ele – dizia-me Luisa –, inclinado sobre o menino adormecido, fazia coisas *terríveis*, boca a boca, como se dele sugasse a vida, o sangue... São três noites em sequência que a operação *nefasta* se repete, e o menino, o meu querido *filhinho*... não pode ser mais reconhecido. Branco, e era tão rosado! como se realmente ele tivesse sugado o seu sangue; foi deteriorado de modo incrível, somente em três noites! Isso é imaginação? É imaginação? Venha ver!³⁰ (CAPUANA, 1995, p. 9, grifos nossos)

29 O pedaço original é: “‘Anche la scienza ricorre talvolta a mezzi simili nelle malattie nervose. Abbiamo il caso di quel tale che credeva gli si fosse allungato enormemente il naso. Il medico finse di fargli l’operazione, con tutto l’apparato di strumenti, di legatura di vene, di fasciature... e il malato guarì’”.

30 O fragmento original é: “‘Io tremavo allo spettacolo di lei che tendeva desolatamente le braccia verso la culla, mentre colui - me lo diceva Luisa - chinato sul bambino dormente, faceva qualcosa di terribile, bocca con bocca, come se gli succhiasse la vita, il sangue... Sono tre notti di seguito che la nefanda operazione si ripete e il bambino, il caro

Assim como Luisa, o marido desta exprime o esgotamento na tonalidade da sua fala. Nota-se, em primeiro lugar, a adjetivação explorada por ele (“terríveis”; “nefasta”) para expressar o seu pavor diante desse cenário, mas é possível também enfatizar o diminutivo “filhinho”, que confere um sentimento de pena e de pânico por causa da transformação negativa da criança, além das interrogações e das exclamações. Uma enunciação mais agressiva é executada à luz de uma série de diferentes estratégias linguísticas, seguindo com maestria o poder violento das investidas fantasmagóricas e vampirescas da criatura maligna. Tudo isso é resumido em uma fala do próprio protagonista:

Não vivemos mais, meu amigo. São meses e meses que suportamos essa perturbação, sem contar nada a ninguém pelo medo de as pessoas que se dizem sem escrúpulos rirem de nós... Você é o primeiro a quem eu tive a coragem de me confessar por causa do desespero, para pedir um conselho, uma fuga...³¹ (CAPUANA, 1995, p. 10)

Mongeri, então, como um bom cientista, vai finalmente até o local para investigar, momento em que nos situamos no clímax do conto, e ele, sempre tão racional, sugere uma solução que vai *de encontro* à sua linha de raciocínio recorrente: “Mandem cremar o cadáver. É um teste que me interessa para além de amigo, mas como um cientista. À esposa, embora não seja mais viúva, será concedido

figliuolino... non si riconosce più. Bianco, da roseo che era! come se realmente colui gli abbia aspirato il sangue; deperito in modo incredibile, in tre sole notti! È immaginazione questa? È immaginazione? Vieni a vederlo”.

31 O texto original é: “Non viviamo più, amico mio. Sono mesi e mesi che sopportiamo questo tormento, senza farne parola a nessuno per timore di far ridere di noi le persone che si dicono spregiudicate... Tu sei il primo a cui ho avuto il coraggio di farne la confidenza per disperazione, per invocare un consiglio, uno scampo”.

facilmente; vou te ajudar nas práticas exigidas pelas autoridades”³² (CAPUANA, 1995, p. 10). A solução buscada por Mongeri, ainda que bem demarcada por ele mesmo como um interesse de um cientista, é no mínimo uma surpresa para nós leitores, e é interessante notar que isso marca, no conto, o primeiro momento no qual esse personagem começa a mudar de opinião.

Por mais que ao amigo o cientista mantenha na sua fala a desconfiança dos eventos presenciados, o narrador, que passa a estar mais presente explicitamente apenas nos momentos finais do texto,³³ nos informa:

Mongeri saiu com a convicção de que a sua presença teria impedido a manifestação do fenômeno. Pensava: ‘Acontece quase sempre assim. As forças desconhecidas são neutralizadas por forças indiferentes, estranhas. Acontece quase sempre assim. Como? Por quê? Um dia certamente saberemos. Precisamos, porém, observar, estudar’.³⁴ (CAPUANA, 1995, p. 11)

A sua fala não deixa dúvidas de que ele elabora os seus pensamentos tal qual um cientista, ele tem mesmo como objetivo

32 O escrito original é: “Fate cremare il cadavere. È una prova che m’interessa, oltre che come amico, come scienziato. Alla moglie, quantunque non più vedova, sarà facilmente concesso; ti aiuterò nelle pratiche occorrenti presso le autorità”.

33 Até a cena em questão, o narrador-observador aparecia mais explicitamente somente nos verbos *dicendi*, isto é, praticamente dentro das falas dos personagens. Coletta (1995, p. 199) chama a atenção para isso no seu artigo, quando diz que “[o] espaço do *discurso* no presente [da narrativa] é agora domínio de um narrador que é, segundo a convenção realista da impessoalidade, certamente pouco evidente”. Essa estratégia, seja dito de passagem, é comumente encontrada em narrativas *veristas*, como em *Mastro Don Gesualdo* (1888), de Giovanni Verga, um dos romances mais emblemáticos dessa corrente estética.

34 O trecho original é: “Il Mongeri era andato con la convinzione che la sua presenza avrebbe impedito la manifestazione del fenomeno. Pensava: ‘Accade quasi sempre così. Queste forze ignote vengono neutralizzate da forze indifferenti, estranee. Accade quasi sempre così. Come? Perché? Un giorno certamente lo sapremo. Intanto bisogna osservare, studiare”.

observar e estudar o fenômeno, mas, ao mesmo tempo, os seus questionamentos e principalmente a sua afirmação de que quase sempre “as forças desconhecidas são neutralizadas por forças indiferentes, estranhas” soam como uma ligeira confissão sua, revelada pela onisciência do narrador, frente às manifestações paranormais. Em uma das situações que presencia, o narrador, focado nas reações do cientista, relata que “os olhos de Mongeri eram involuntariamente fixados, o berço balançava e saltitava”³⁵ (CAPUANA, 1995, p. 11). Um pouco mais à frente no conto, deixando cada vez mais evidente a transformação do ponto de vista desse mesmo personagem, Mongeri se mostra impactado quando presencia um momento específico. Após Luisa gritar com o fantasma, “Para com isso! Te ordeno!”³⁶ (CAPUANA, 1995, p. 12), o narrador relata: “Ela tinha colocado na expressão uma tal força de vontade que o mandamento deveria se impor à exaltação nervosa da senhora, superá-lo – ele pensava. A sarcástica e longa risada que respondeu subitamente àquele “*te ordeno*” o chocou, o fez titubear um instante”³⁷ (CAPUANA, 1995, p. 12, grifo do autor).

Essa risada, debochando do sofrimento de uma mulher assustada e esgotada, é um ato tão cruel e tão macabro que atinge até mesmo o cientificista Mongeri, que, como é relatado, *titubeia*. No ápice dessa manifestação, vemos que “[o] menino gemia, gemia, se debatendo sobre a opressão de alguma coisa que parecia intervir

35 O pedaço original é: “[...] gli occhi di Mongeri si erano involontariamente fissati, la culla si dondolava e sobbalzava”.

36 A passagem original é: “Finiscila! Te l’ordino!”.

37 O escrito original é: “Aveva messo nell’espressione tale sforzo di volontà che il comando avrebbe dovuto imporsi all’esaltamento nervoso della signora, superarlo - egli pensava -. La sardonica e lunga risata che rispose subito a quel *te l’ordino*, lo scosse, lo fece titubare un istante”.

sobre a sua boca e o impedisse de gritar”³⁸ (CAPUANA, 1995, p. 12). Depois desse ataque, finalmente, não aconteceu mais outro, e

[d]e manhã, indo embora, Mongeri não pensava apenas que os cientistas estão errados de não quererem estudar de perto casos que coincidem com as superstições populares, mas voltava a repetir mentalmente aquilo que havia dito dois dias atrás ao seu amigo: *não me casaria com uma viúva nem por todo o ouro do mundo*. (CAPUANA, 1995, p. 13, grifos do autor)³⁹

O personagem antes inclinado ao mais puro racionalismo não muda o seu comportamento cientificista, mas parece mudar o seu ponto de vista, pensa que os cientistas estão errados e que devem estudar esses casos de crença popular. Mais importante do que isso, ele *repete* mentalmente — é fundamental para os rumos do conto a onisciência da autoridade narrativa — que não se casaria com uma viúva de forma alguma, deixando nas entrelinhas, conforme a fala em discurso indireto do narrador, que sente certo medo, digamos assim, de se arriscar nesse tipo de situação. Diferentemente do que pensava sobre as questões fisiológicas que expôs anteriormente, quando disse pela primeira vez que não se casaria com uma viúva, desta vez parece que o temor é originado por causa das manifestações fantasmáticas. Na sequência dessa situação, o próprio narrador, em tom crítico, o alfineta:

[...] Mongeri, contudo, não soube se mostrar inteiramente sincero. Não disse: ‘Os fatos

38 O fragmento original é: “Il bambino gemeva, gemeva, dibattendosi sotto l’oppressione di qualcosa che sembrava aggravargli sulla bocca e gli impedisse di gridare”.

39 A passagem original é: “La mattina, andando via, Mongeri non pensava soltanto che gli scienziati hanno torto di non voler studiare da vicino casi che coincidono con le superstizioni popolari, ma tornava a ripetersi mentalmente quel che aveva detto due giorni avanti ai suo amico: *Non sposerei una vedova per tutto l’oro del mondo*”.

são estes, e isso é o resultado do remédio; a pretensa superstição popular tem tido razão sobre as negações da ciência; o Vampiro *morreu completamente* logo depois do seu corpo ser cremado'. Não. Ele colocou tantos 'ses', tantos 'poréns' na narração das mínimas circunstâncias, mostrou tanta *alucinação*, tanta *sugestão*, tanta *indução nervosa* no seu raciocínio científico, para confirmar aquilo que havia confessado em outra ocasião, isto é: que a inteligência também é uma questão de hábito e que mudar de opinião iria irritá-lo.⁴⁰ (CAPUANA, 1995, p. 13, grifos do autor)

No último parágrafo, o narrador consolida o seu tom de reprovação contra o cientista, destacando-o, pela sua incoerência e pelas suas contradições, como um sujeito orgulhoso, e revelando, pela fala de Mongeri que é exposta neste último parágrafo do conto, a mudança de opinião do personagem. É concretizada uma situação mais bem-humorada diante da resposta do mesmo e é executado, por conseguinte, um final cíclico em termos de estilo, já que o cômico, visto na abertura do conto, é retomado:

O mais curioso é que ele não se mostrou tão coerente como homem. Ele que proclamava que 'não se casaria com uma viúva nem por todo o ouro do mundo', casou-se com uma por muito menos, por sessenta mil libras de dote! Lelio Giorgi ingenuamente lhe disse: 'Mas como?... Tu!...'; ele respondeu: 'Nesse momento não existem juntos

40 O excerto original é: "[...] il Mongeri però non ha saputo mostrarsi interamente sincero. Non ha detto: 'I fatti sono questi, e questo il risultato del rimedio: la pretesa superstizione popolare ha avuto ragione su le negazioni della scienza: il Vampiro è *morto completamente* appena il suo corpo venne cremato'. No. Egli ha messo tanti se, tanti ma nella narrazione delle minime circostanze, ha sfoggiato tanta *allucinazione*, tanta *suggestione*, tanta *induzione nervosa* nel suo ragionamento scientifico, da confermare quel che aveva confessato l'altra volta, cioè: che anche la intelligenza è affare d'abitudine e che il mutar di parere lo avrebbe seccato".

nem mesmo dois átomos do corpo do primeiro marido. Morreu faz seis anos', sem se dar conta de que, falando assim, contradizia o autor do trabalho científico *Um fingido caso de Vampirismo*, ou seja, ele mesmo.⁴¹ (CAPUANA, 1995, p. 13)

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Não restam dúvidas sobre o fato de que “Un vampiro”, embora centralizado pela enunciação do terror, vai além de uma simples e pura narrativa de medo, já que, como enfatizamos ao longo da nossa análise, um intenso debate (uma espécie de embate retórico) entre crença e descrença sobre os fenômenos naturais atravessa o texto como um todo, além de haver certos excertos nos quais uma enunciação mais bem-humorada é executada. Essa estilística versátil da obra é somente uma pequena amostra do que pode ser encontrado na vasta bibliografia de Capuana. Este decerto “defendia um narrador *scienziato-dimezzato*, ou seja, um cientista partido ao meio, meio cientista meio escritor” (GASPARI, 2007, p. 323-324), mas entendemos que sintetizar as letras capuanianas com esse tipo de classificação é uma prática reducionista por parte da crítica literária.

Capuana, ao contrário, para além de um mestre realista, escreveu textos diversos, dentre contos e romances, e com estilos completamente diferentes, como já foi apontado. Mas, muitas vezes, as obras-primas de um escritor ofuscam uma parte da sua

41 A passagem original é: “Il più curioso è che non si è mostrato più coerente come uomo. Egli che proclamava: ‘Non sposerei una vedova per tutto l’oro del mondo’ ne ha poi sposata una per molto meno, per sessantamila lire di dote! E a Lelio Giorgi che ingenuamente gli disse: ‘Ma come?... Tu!...’, rispose: ‘A quest’ora non esistono insieme neppure due atomi del corpo del primo marito. È morto da sei anni!’, senza accorgersi che, parlando così, contraddiceva l’autore della memoria scientifica *Un preteso caso di Vampirismo*, cioè se stesso”.

bibliografia, e esse foi justamente o destino dos textos fantásticos e de outros estilos trabalhados pelo mesmo autor. Algo de semelhante, aliás, sucedeu com Giovanni Verga, visto que a sua fase antecessora ao *verismo* foi simplesmente esquecida após a publicação de *capolavori* como *Os Malavoglia* e *Mastro Don Gesualdo*. Fusaro⁴² (2013, p. 1), com sensatez, resume o que representa, na verdade, a literatura capuaniana:

De fato, o seu *corpus* constitui um caldeirão de experimentações literárias, em grande parte ligadas ao fascínio testado nos conflitos das disciplinas científicas – física, química, biologia, fisiologia, anatomia, medicina, etc. –, com uma particular predileção para a medicina, para a psicologia e para aquelas que então lhe pareciam as ciências do futuro: aquelas ocultas (teosofia, magnetismo, espiritualismo). (FUSARO, 2013, p. 1)

Ainda que timidamente, somente nos últimos tempos é que alguns estudos mais concentrados em um Capuana para além do *verismo* têm sido publicados na Itália (no Brasil parece não existir ainda); Coletta (1995) e Fusaro (2013), citados neste trabalho, são alguns dos melhores exemplos. A pequena quantidade de estudos de um Capuana não *verista* é surpreendente se levarmos em consideração o grande número de contos de sua autoria que escapam de uma catalogação realista/*verista*.

“Un vampiro”, um texto fantástico sob a pena de um mestre realista, é apenas uma pequena amostra do que pode ser oferecido

42 O texto original é: “Infatti il suo corpus costituisce un crogiolo di sperimentazioni letterarie, in gran parte legate al fascino provato nei confronti delle discipline scientifiche – fisica, chimica, biologia, fisiologia, anatomia, medicina, ecc. –, con una particolare predilezione per la medicina, la psicologia e quelle che allora gli apparivano come le scienze dell’avenire: quelle occulte (teosofia, magnetismo, spiritismo)”.

pelo talentoso autor siciliano, um experimentador das narrativas literárias. Tal qual observamos com a dinâmica do personagem Mongeri, que distribui hipóteses sobre o caso que vivencia e que se aproxima do mesmo para estudá-lo mais de perto, com mais cuidado e com mais detalhes, é importante não nos limitarmos exclusivamente àquilo que é mais superficialmente apontado pela fortuna crítica de Luigi Capuana, já que precisamos escavar o que existe de mais profundo e oculto na sua bibliografia. É apenas diante dessa prática que expandiremos as nossas premissas acerca do escritor e traremos luz à sua própria obra, a nosso ver ainda mal iluminada em âmbito mundial. No momento da nossa análise, somente é necessário termos cautela para que não sejamos orgulhosos e covardes como foi Mongeri nas suas avaliações posteriores.

REFERÊNCIAS

- ANDRADE, Ana Paula Freitas de. Giovanni Verga e a Construção do Verismo. *Literatura e Sociedade*, São Paulo, v. 15, n. 14, p. 46-65, 2010.
- BARTHES, Roland. O Efeito de Real. In: BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. São Paulo: Editora Brasiliense, p. 158-165, 1988.
- BATALHA, Maria Cristina. Literatura Fantástica: algumas considerações teóricas. *R. Let. & Let.* Uberlândia-MG: UFU, v. 28, n. 2, p. 481-504 jul./dez., 2012.
- CAPUANA, Luigi. *Verga e D'Annunzio*. Bologna: Cappelli, 1972.
- CAPUANA, Luigi. Il dottor cymbalus. In: CAPUANA, Luigi. *Racconti di Luigi Capuana*. Roma: Salerno editrice, p. 102-110, 1974.
- CAPUANA, Luigi. Profili di donne. In: CAPUANA, Luigi. *Racconti di Luigi Capuana*. Roma: Salerno editrice, p. 3-74, 1974.
- CAPUANA, Luigi. *Giacinta*. Roma: Editori Riunite, 1980.
- CAPUANA, Luigi. Un vampiro. In: CAPUANA, Luigi. *Un vampiro*. Firenze: Passigli Editore et al., p. 3-13, 1995.

CAPUANA, Luigi. L'acciaio vivente. In: CAPUANA, Luigi. *Le aeronavi dei Savoia. Protofantascienza italiana (1891-1952)*. Milano: Casa Editrice Nord, p. 212-223, 2001.

COLETTA, Cristina Della. Teoria Realista e Prassi Fantastica: "Un Vampiro" di Luigi Capuana. *MLN*, Baltimore: John Hopkins University Press, v. 110, n. 1, , p. 192-208, 1995.

FLAUBERT, Gustave. *Madame Bovary*. São Paulo: Nova Alexandria, 2007.

FLAUBERT, Gustave. Um coração simples. In: FLAUBERT, Gustave. *Três contos*. São Paulo: Editora 34, 2019.

FUSARO, Edwige Comoy. *Luigi Capuana scrittore di fantascienza?* Aula ministrada durante o Seminário "Luigi Capuana". Rhur-Universität de Bochum, 2013.

GASPARI, Silvana de. Luigi Capuana e o Narrador Verista. *Fragmentos*. Santa Catarina: UFSC, n. 33, p. 319-329, 2007.

GENETTE, Gérard. Fronteiras da narrativa. In: BARTHES, Roland. *Análise estrutural da narrativa*. São Paulo: Vozes, p. 255-274, 1972.

GRAMSCI, Antonio. *Literatura e vida nacional*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

HITCHCOCK, Alfred. O prazer do medo. In: GOTTLIEB, Sidney, (Org.). *Hitchcock por Hitchcock: coletânea de textos e entrevistas*. Rio de Janeiro: Imago, p. 144-149, 1998.

JAMES, Henry. *A outra volta do parafuso*. São Paulo: Penguin Classics, 2011.

MOISÉS, Massaud. Verismo. In: MOISÉS, MASSAUD. *DICIONÁRIO de Termos Literários*. São Paulo: Cultrix, p. 464-465, 2002.

ROAS, David. A ameaça do fantástico. In: ROAS, David. *A ameaça do fantástico: aproximações teóricas*. São Paulo: Editora Unesp, p. 29-74, 2014.

TODOROV, Tzvetan. A Gramática da Narrativa. In: TODOROV, Tzvetan. *As Estruturas Narrativas*. São Paulo: Perspectiva, p. 135-146, 2006.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à Literatura Fantástica*. São Paulo: Perspectiva, 2017.

VERGA, Giovanni. *Mastro Don Gesualdo*. Rimini: Rusconi Libri, 2004.

VERGA, Giovanni. *I Malavoglia*. Torino: Einaudi, 2014.