



09 A 13 DE NOVEMBRO DE 2020

DIÁLOGOS ECFRÁSTICOS EM *NOVELLE DELLA PESCARA*, DE GABRIELE D'ANNUNZIO

EKPHRASTICS DIALOGUES IN *NOVELLE DELLA PESCARA*, BY GABRIELE D'ANNUNZIO

Júlia Ferreira Lobão Diniz¹

Resumo:

O presente estudo tem como objetivo analisar a obra *Novelle della Pescara* (1902), de Gabriele D'Annunzio (1863-1938) segundo a definição de écfrase. Para tanto, é necessário relacionar a poética do autor à trajetória pictural de Paolo Michetti (1851-1929), pintor realista e mentor de D'Annunzio. Ao pintor ainda é possível atribuir grande parte do mérito da criação dannunziana na composição das novelas pescarezas, já que é a partir da orientação de Michetti que o escritor passa a perceber sua terra natal, a região de Pescara, como um objeto digno de estudo. Para esta análise, interessam particularmente os contos *Gli Idolatri* e *L'Eroe* que, segundo Annamaria Andreoli (2006), quando sobrepostos à pintura michettiana intitulada *Il Voto* (1881 - 1883), parecem um *tableau vivant*. Tanto os contos quanto a pintura apelam para o mais profundo misticismo e crença humana, retratando parte do ritual da festa de São Pantaleão, realizado na comuna italiana de Miglianico, onde devotos erguem o busto do santo e rastejam em direção ao altar com as línguas coladas ao chão, entre a fumaça de incensos e o som das orações. O cotejo entre pintura e narrativa se baseará nos conceitos de écfrase (LOUVEL, 2006, MARTINS, 2016), objetivando demonstrar de que forma Gabriele D'Annunzio transpôs para as páginas dos seus famosos *taccuini* (cadernos de anotações que o autor sempre trazia consigo) as imagens projetadas pela observação minuciosa de Paolo Michetti.

Palavras-chave: Gabriele D'Annunzio. Francesco Paolo Michetti. Écfrase. Literatura. Pintura.

Abstract: The present study aims to analyze the work *Novelle della Pescara* (1902), by Gabriele D'Annunzio (1863-1938) according to the definition of ekphrasis. Therefore, it is necessary to relate the author's poetics to the pictorial trajectory of Paolo Michetti (1851-1929), realistic painter and mentor of D'Annunzio. It's possible to attribute much of the merit of dannunzian creation to the painter in the composition of the Pescara tales, since it's from the guidance of Michetti that the writer begins to perceive his native land – Pescara – as an object worthy of study. For this analysis, the stories *Gli Idolatri* and *L'Eroe* are particularly interesting, which, according to Annamaria Andreoli (2006), when superimposed on the Michettian painting entitled *Il Voto* (1881 - 1883), look like a *tableau vivant*. Both tales and paintings appeal to the most profound mysticism and human belief, portraying part of the ritual of the feast of San Pantaleão, held in the Italian commune of Miglianico, where devotees lift the bust of the saint and crawl towards the altar with tongues glued together to the floor, between the smoke of incense and the sound of prayers. The comparison between painting and narrative will be based on the concepts of ekphrasis (LOUVEL, 2006, MARTINS, 2016), aiming to demonstrate how Gabriele

¹ Júlia Ferreira Lobão Diniz é Licenciada em Letras: Português – Italiano pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ); mestre em Letras Neolatinas/ Literatura italiana pelo Programa de Pós-graduação em Letras Neolatinas (PPGLEN) da UFRJ e atualmente é doutoranda e bolsista Capes em Letras Neolatinas/ Literatura italiana pela UFRJ. E-mail: julialobao@msn.com.



09 A 13 DE NOVEMBRO DE 2020

D'Annunzio transposed to the pages of his famous *taccuini* (notebooks that the author always brought with him) the images projected by the detailed observation of Paolo Michetti.

Keywords: Gabriele D'Annunzio. Francesco Paolo Michetti. Ekphrasis. Literature. Painting.

Introdução

O autor italiano Gabriele D'Annunzio (1863-1938) sempre esteve comprometido com a representação de certas valências simbólicas que permitiam uma perfeita criação de imagens mentais que proporcionavam ao leitor uma grande intimidade com os espaços narrativos descritos. Tais visualizações são, geralmente, fornecidas por textos que ultrapassam a funcionalidade da descrição; o poeta foi um arguto *artífice da palavra*, conforme ele mesmo se autodenominara outrora. Para além do caráter descritivo de suas obras, a relação do autor com as artes picturais foi, quase sempre, intensa e indissociável ao levarmos em consideração grande parte de suas obras que pareciam funcionar como verdadeiros museus verbais. A ilustrar esse ponto, cito as palavras de Marinoni que é da opinião de que a escrita dannunziana é, também, uma escrita por imagens:

D'Annunzio representa o visível carregando-o de poder e analogias. Discorrendo somente superficialmente pelos infinitos epistolares dannunzianos é claro o emergir de uma cultura figurativa. A paixão pela reprodução, pela fotografia, pelas representações e esboços das obras de artes, além de serem amplamente documentadas por materiais de arquivo conservados no Vittoriale, são rastreáveis na minúcia descritiva que parte dos Taccuini² para depois cristalizarem-se nas obras. (MARINONI, 2015, p. 224-225)³

D'Annunzio parece entrar na alma das coisas e é, segundo Giovanetti (1994), um *homem de imagem*, não apenas pelo mito ao redor de si construído ao longo de sua carreira, mas também graças à sua dependência intrínseca da visualidade pictural para a sua produção. Em suas obras, a profusão de pinturas, esculturas e objetos de arte, em geral ricamente detalhados, ao mesmo tempo que situam o leitor e o encaminham para certo direcionamento estético, erguem o sujeito enunciador a um patamar de superioridade intelectual. A esse propósito, a relação do autor com seu mentor, o pintor naturalista Paolo Michetti (1851-1929), elucidam e ilustram a obsessão de D'Annunzio pelas artes visivas. O exemplo mais conhecido dessa parceria é aquele que pode ser visto em *A filha de Iorio*, pintura realizada por Michetti nos anos de 1894 e 1895 que,

² Os taccuini são fundamentais na trajetória literária de D'Annunzio; consistiam em blocos de anotações os quais eram carregados por todos os lugares pelo autor. Muitos deles foram publicados pois continham esboços de romances, inspirações, citações ou referências artísticas que seriam posteriormente utilizadas em sua escrita.

³ D'Annunzio figura il visibile caricandolo di potere e analogie. Scorrendo anche solo superficialmente gli infiniti epistolari dannunziani è chiaro l'emergere di una cultura figurativa. La passione per le riproduzioni, per le fotografie, per le rappresentazioni e gli schizzi delle opere d'arte, oltre che essere ampiamente documentata da materiali d'archivio conservati al Vittoriale, è rintracciabile nella minuzia descrittiva che parte dai Taccuini per poi cristalizzarsi nelle opere. (Todas as traduções aqui elencadas, salvo quando indicado, são de minha autoria)



09 A 13 DE NOVEMBRO DE 2020

posteriormente, no ano de 1903, através da pena de D'Annunzio, se transformaria em uma tragédia de 3 atos. Segundo o próprio D'Annunzio, tanto a obra pictural quanto a sua homônima, trágica, nascem de um evento real:

É mesmo durante uma destas excursões que D'Annunzio e Michetti (um com o taccuino, o outro com a máquina fotográfica) encontram a filha de Iorio em pessoa: “De improviso” contará D'Annunzio “vimos irromper uma mulher gritando, desgrenhada, jovem e formosa, seguida por uma turba de ceifadores bestializados pelo sol, pelo vinho e pela luxúria” (verão, 1881) (ANDREOLI, 2006, XXXVII)⁴

Não obstante a aliança entre autor e pintor em *A filha de Iorio*, muitos são os registros que ilustram a relação colaborativa de Michetti e D'Annunzio. Durante a fase verista de D'Annunzio, aquela que duraria quase uma década e precederia a publicação de *Il Piacere* – obra que lhe garantirá o status de decadentista até o final de sua vida –, o autor, em carta de 11 de janeiro de 1881, convida Michetti a uma publicação conjunta. Antes de se intitular *Terra Vergine*, o livro de contos dannunzianos receberia o nome de *Figurine Abruzzese* (figurinhas abrucesas) já que a maioria dos contos ali contidos eram representações de personagens de sua terra natal, a região dos Abruzos. O autor insistia nesse ponto pois, para ele, as *figurinhas* teriam um caráter descritivo, pictórico, que dificilmente se desenvolveriam bem sem o auxílio visual. A visualidade, conforme expresso na carta, ficaria por conta de Michetti; entretanto, o projeto jamais foi posto em execução e, no ano seguinte, a Editora Treves publicou o livro sem as ilustrações, contrariando as preferências de D'Annunzio. A ausência de ilustrações causou um efeito curioso, já que quase todos os personagens que nomeiam as novelas são descritos com uma minúcia acurada, como se fossem mesmo servir para estudos de desenho: o resultado dessa ausência é que os protagonistas pairam na imaginação do leitor sem nenhum auxílio visual.

San Pantaleone é publicado 4 anos após o primeiro convite de D'Annunzio – aquele expresso em *Terra Vergine* – e, novamente, não nos fornece uma colaboração direta entre o escritor e o pintor. Entretanto, aos que leem alguns desses contos, não restam dúvidas de que D'Annunzio precisou dos retratos naturalistas de Michetti para percorrer o seu próprio caminho: “O verismo do San Pantaleone sofre, portanto, como é natural, com um narrador incompleto e prevalece nos contos mais próximas aos quadros de Michetti: *Gli idolatri* e *L'eroe*, por exemplo, são sobrepostos à pintura do *Voto*, das quais parecem um *tableau vivant* (ANDREOLI, 2006, p. XXXI)⁵. A partir dessa aproximação apontada por Andreoli, contrastarei a história contada no quadro *Il voto* (1881-1883) com aquelas contadas por

⁴ È proprio durante una di queste escursioni che D'Annunzio e Michetti (l'uno com il taccuino, l'altro com la macchina fotografica) incontrano la figlia di Iorio in persona: “D'improvviso” racconterà D'Annunzio “vedemmo irrompere una donna urlante, scarmigliata, giovane e formosa, inseguita di una torma di mietitori imbestiati dal sole, dal vino e dalla lussuria” (estate, 1881)

⁵ Il verismo del San Pantaleone risente perciò, com'è naturale, del narratore dimidiato e prevale nelle novelle più vicine ai quadri di Michetti: gli *Idolatri* e *L'Eroe*, per esempio sovrapponibili alla pittura del *Voto* di cui sembrano il *tableau vivant*.



09 A 13 DE NOVEMBRO DE 2020

D'Annunzio: *Gli Idolatri* e *L'Eroe*⁶, demonstrando as relações ecfrásticas estabelecidas, conforme veremos mais adiante.

Pinturas escritas: a relação ecfrástica entre D'Annunzio e Michetti

O termo Écfrase, embora poliédrico, sempre se subordinou a evidenciar o diálogo entre literatura e pintura. Segundo Martins (2016), o termo se origina na antiguidade clássica, associando sua funcionalidade à ideia de *descriptio*, isto é, um recurso retórico que não apenas aumentaria em volume como também contribuiria para a estética de uma determinada obra. Não obstante a funcionalidade de *embelezamento* de uma obra, Pulvirenti acrescenta que a écfrase se origina:

Na referência específica à descrição de imagem ou de obras de arte ao mais vasto significado, implícito na etimologia, do revelar, mostrar; manifestar a dimensão do invisível do qual emerge toda imagem, seja a de natureza visível ou verbal, e que nela continua a operar nas valências simbólicas, mnésicas, arquetípicas, antropológicas que o jogo dos sinais ativa e potencializa, em uma pluridimensionalidade do movimento de produção do sentido. (PULVIRENTI, 2007, p. 89)⁷

Tornando à produção de D'Annunzio, um dos fatores mais importantes para a gênese do estilo literário dannunziano é a fase de experimentações pela qual o autor passa durante a década de 80 do século XIX; sua adesão ao verismo estava longe de marcar uma fase permanente do autor, mas, sem ela, seria impossível revelar-lhe o gênio. Além do ambiente abrucês, berço das experiências estéticas de D'Annunzio, Francesco Paolo Michetti exerce uma influência esmagadora na poética dannunziana. Segundo Lombardinilo (2003), D'Annunzio “do amigo pintor obtinha ecos e timbres colorísticos distribuídos na primeira produção poética e novelística, junto com impressões cromáticas e percepções paisagísticas inerentes às visões de uma Abruzzos primitiva” (p. 241)⁸. É em 1880 que os artistas se encontram pela primeira vez; D'Annunzio, com apenas 17 anos, se depara com a figura de Michetti que, à essa época era um artista já renomado. Não obstante a diferença de idade e de prestígio, o pintor introduz o jovem escritor em um círculo de artistas abruceses e fornece a D'Annunzio material de inspiração

⁶ Importante mencionar que, antes da publicação de *Novelle della Pescara* em 1902, a maioria dos contos ali presentes haviam sido já publicados na seguinte trilogia da década de 80: *Terra Vergine* (1882), *Il libro delle vergini* (1884) e *San Pantaleone* (1886). Todos os quatro contos aqui utilizados são retirados da coletânea *San Pantaleone* e seus nomes originais são, respectivamente: *San Pantaleone* e *L'Eroe*. Opto pela escolha de Andreoli em utilizar os nomes já alterados pela versão final – isto é, os nomes de *Novelle della Pescara* – em detrimento dos originais.

⁷ Dallo specifico riferimento alla descrizione di immagine o di opera d'arte, al più vasto significato, implícito nell'etimo, del palesare, mostrare: rendere manifesta la dimensione dell'invisibile da cui emerge ciascuna immagine, sia essa di natura visiva o verbale, e che in essa continua a operare nelle valenze simboliche, mnestiche, archetipiche, antropológicas che il gioco dei segni attiva e potenzia, in una pluridimensionalità del movimento di produzione del senso.

⁸ Dall'amico pittore ricava echi e timbri coloristici riversati nella prima produzione poetica e novelística, insieme a impressioni cromáticas e a percezioni paesaggísticas connaturate alle visioni di un Abruzzo primitivo.



09 A 13 DE NOVEMBRO DE 2020

através da reeducação do olhar do escritor para a sua terra natal. Michetti ainda financiou por longo tempo a carreira do poeta e, além disso, ofereceu-lhe como refúgio sua casa localizada em Francavilla⁹, um velho monastério ressignificado como ateliê para abrigar alguns intelectuais convidados pelo pintor.

Por sua vez, Michetti, assim como D'Annunzio, foi um incansável artista: se o poeta já havia caminhado por praticamente todos os fazeres literários desde a poesia, os contos, os romances, as crônicas jornalísticas, os discursos políticos e até mesmo a roteirização de filmes, pode-se afirmar que em matéria de picturalidade, Michetti não deixaria a desejar: atuou como pintor, escultor, gravurista, ilustrador e fotógrafo. A primeira relação entre as obras de D'Annunzio e Michetti é registrada a partir das impressões do poeta acerca da pintura *Il voto*, executada entre os anos de 1881 e 1883 e que hoje permanece na *Galeria Nazionale d'Arte Moderna* (GNAM), em Roma. O poliédrico D'Annunzio, em uma de suas inúmeras atuações como crítico de arte, publica uma coluna jornalística na edição de 14 de janeiro de 1883 do jornal *Fanfulla della Domenica*, desenvolvendo um enredo literário para a obra de Michetti, oferecendo uma espécie de écfrase paratática: um texto autônomo que, ao mesmo tempo, serviria como uma legenda, uma continuação da obra visiva:

A impressão ocorre em Miglianico, na festa de São Pantaleão, no calor sufocante do verão, dentro da igreja, entre o odor bestial que exalava daquelas pilhas de corpos humanos amontoados na meia sombra. Era uma massa, um rebanho enorme de homens, de mulheres, de crianças, entrada à força para ver o santo, para pedir ao grande santo de prata, para assistir ao martírio dos devotos. [...] E lá, em meio ao sulco humano, entre paredes humanas, três quatro cinco fanáticos avançavam se arrastando, com o ventre por terra, com a língua sobre a poeira dos tijolos, com as pontas dos pés rígidas a sustentar o corpo. Avançavam assim, como répteis. Uma superstição sombria os cegava. (D'ANNUNZIO, 1996, ps. 94-95)¹⁰

Nessa pintura se encerram detalhes que elucidam a cotidianidade de devoção daqueles peregrinos de São Pantaleão: o calor das cores quentes, amareladas; as pinceladas que simulam a fumaça do incenso do turíbulo e das velas; homens e mulheres ao chão, bem rígidos, arrastando-se como lagartos e com as faces voltadas para a terra; um grande busto de prata que é abraçado por um fanático. Por fim, uma profusão de rostos, uma parede humana em várias camadas, confundindo-se, mais ao fundo, com o próprio cenário. Os quadros de Michetti contêm pistas sobre o material humano de maior interesse para o pintor que frequentemente priorizou temas que contassem a história dos povoados da região rural dos Abruzzos: a tradição,

⁹ Denominada por D'Annunzio como *O convento*, foi na residência michettina onde D'Annunzio produziu três de suas maiores obras primas: *O prazer* (1889), *L'Innocente* (1892) e *O triunfo da morte* (1894).

¹⁰ L'impressione fu a Miglianico, alla festa di San Pantaleone, nella calura soffocante dell'estate, dentro la chiesa, tra il lezzo bestiale che esalava da quei mucchi di corpi umani accalcati nella mezza ombra. Era una greggia, una mandra enorme d'uomini, di femmine, di fanciulli, entrata a forza, per vedere il santo, per pregare il gran santo d'argento, per assistere al martirio dei devoti. [...] E là, in mezzo ad un solco umano, fra pareti umane, tre quattro cinque forsennati s'avanzavano strisciando, con il ventre per terra, con la lingua su la polvere dei mattoni, con le punte dei piedi rigide a sostenere il corpo. Si avanzavano così, come rettili. Una superstizione cupa li accieca.



09 A 13 DE NOVEMBRO DE 2020

as paisagens, a população de agricultores e pescadores, os ritos religiosos e etc. A obra escolhida para esta análise – *Il voto* – retrata o fanatismo religioso e a adoração em festas e procissões que de fato faziam parte do vilarejo, ressaltando o caráter fotográfico, de registro direto do pintor.

A narrativa que relaciona tanto a imagem michettiana com aquele texto criado por D'Annunzio apontam para a necessidade de entender as relações de tradução de texto e imagem que hoje são amplamente utilizadas no ramo cinematográfico, mas foram outrora, no século passado tendência das artes picturais. A esse respeito, afirma Louvel:

Tal como numa tradução correta, não literal, trata-se de achar os meios de 'transportar', da melhor forma, a obra artística 'de partida', para o texto de chegada, por meio da linguagem. Como em toda tradução, haverá um resto, donde uma frustração do tradutor/ narrador, incapaz de restituir totalmente o sabor do original, tanto mais que o iconotexto, como se viu se coloca em situação de 'duplo desligamento': na 'translação pictural', diferentemente da tradução linguística (passagem de um significante a outro, de mesma natureza, linguístico), efetua-se a passagem de um significante (pictural) a outro significante (linguístico) de natureza diferente. Nesta translação transmidiática, todas as metamorfoses, todas as manipulações que o escritor quiser impor à obra artística serão permitidas. No caso de um quadro pertencente ao 'mundo real', o leitor poderá observar os fenômenos de alteração, de corrupção, de distorção toda mudança que provoque uma distância entre a obra e sua representação incontextual. (LOUVEL, 2006, ps. 195-196)

A *frustração* mencionada por Louvel baseia-se no fato de que uma obra jamais poderá ser traduzida *ipsis litteris* a partir do seu texto de partida; o *tradutor*. Neste caso, D'Annunzio, jamais daria conta de apreender todos os detalhes visuais fornecidos por Michetti, a começar pelo fato de que, embora ambos tenham produzido obras com a mesma temática – a população camponesa dos Abruzzos e suas crenças – os artistas jamais compartilharam do mesmo direcionamento estético. Não obstante essa frustração no ofício de *translação transmidiática*, a fase verista de Gabriele D'Annunzio continua a ser inexoravelmente dependente das pinturas de Francesco Paolo Michetti já que, ainda em Louvel, pode-se entender que certas manipulações ou distorções do texto original são perdoados sem nenhum prejuízo em razão do fazer artístico.

A literatura, graças à sua constante possibilidade de movimento e ação, pode avançar alguns passos em relação à pintura: diferente da *visualidade paralisada* oferecida por Michetti, D'Annunzio pôde ir além da imagem estática que fica imortalizada na pintura. Foi adiante como vemos, por exemplo, no conto *Gli idolatri*, a história de um conflito armado de duas aldeias inimigas, e também em *L'Eroe*; a procissão de fieis obcecados a ponto de ofertarem partes do seu próprio corpo às figuras sacras, descrevendo não somente um momento, mas todo um compêndio superstições de um povo.

A obra seminal que impele D'Annunzio a reeducar seu olhar a respeito de sua terra natal é, como já se sabe, *Il voto*. À época da exposição, a pintura surpreendeu a audiência da



09 A 13 DE NOVEMBRO DE 2020

Exposição Internacional de Belas artes (1883); Michetti, anteriormente conhecido pela expressão da simplicidade e do bucolismo dos Abruzzos, produz um quadro completamente imprevisível que golpeia a crítica e divide opiniões. O pintor Nino Costa (1886-1945) minimiza a importância de *Il voto* julgando-a como excessivamente rústica e corporal, onde os detalhes são desnecessariamente priorizados. Essa ruptura com a produção anterior associada ao movimento verista se manifesta através da expressão de furor religioso encontrado na pintura. A começar pela dimensão da obra (monumental, chegando a quase 7 m. de comprimento por 2,5 m. de altura) que se desvia da proposta verista de produções – literalmente – menos grandiosas, o êxtase religioso expresso na pintura esquece-se completamente das questões sociais e problemas que denotem a desigualdade – pauta principal do verismo. Segundo Eskelinen:

Substancialmente *Il Voto* é uma representação da multidão, já que na composição nenhuma figura predomina em absoluto, mesmo que algumas sejam mais importantes que as outras. A obra não tem um valor de documento, isto é, o objetivo de Michetti não é criar uma ilusão da realidade. O evidenciam por exemplo os topoi tradicionais na composição: A Carità romana, a Pietà, a Nossa Senhora com o menino Jesus, São Cristóvão e a Canefora. As figuras das mulheres que amamentam, da criança e do homem que apoiam a cabeça nos joelhos da mulher sentada atrás do santo (isto é, em uma posição que sugere veneração) no lado direito da tela, formam uma composição que pode ser interpretada pela perspectiva dos três topoi: Nossa Senhora com o menino, a Carità romana, no sentido que a figura feminina teria amamentado também a figura masculina que agora repousa saciada e também a Pietà, no sentido que a mulher cuida do homem exausto. (ESKELINEN, 2013, p. 212)¹¹

Os *topoi* retirados de referências clássicas evidenciam uma mudança tonal na produção michettiana; um parcial abandono da temática verista para uma recuperação de valores dos ideais greco-romanos, tão queridos a D'Annunzio. Conforme ficou eternizado em suas produções, o poeta frequentemente valeu-se de alusões tanto à literatura clássica quanto à pinturas e esculturas retiradas de topos que evocam tanto a religiosidade quanto a tradição romana. Entretanto, à época da produção das novelas pescarese, o autor, ainda demasiado jovem e sem ter consolidado seu estilo literário – esteticista, decadente –, não havia abraçado completamente a técnica de antropofagia artística tão recorrente em suas produções.

A partir da pintura *Il voto*, D'Annunzio produz dois contos pescarese que parecem ter saído de dentro da pintura de Michetti. *Gli idolatri* apresenta a história de uma guerra santa

¹¹ Sostanzialmente *il Voto* è una rappresentazione della folla, poichè nella composizione nessuna figura predomina in assoluto, benché alcune siano comunque più importanti di altre. L'opera non ha il valore di un documento, cioè lo scopo di Michetti non è creare un'illusione della realtà. Lo evidenziano per esempio i topoi tradizionali nella composizione: la Carità romana, la Pietà, la Madonna col Bambino, San Cristoforo, e la Canefora. Le figure della donna che allatta, del bambino e dell'uomo che appoggia la testa sulle ginocchia della donna seduta dietro al santo (cioè in una posizione che suggerisce venerazione) sul lato destro della tela, formano una composizione che può essere interpretata dalla prospettiva dei tre topoi: la Madonna col Bambino, la Carità romana, nel senso che la figura femminile avrebbe allattato anche la figura maschile che ora riposa sazia, ed anche la Pietà, nel senso che la donna accudisce l'uomo esausto.



09 A 13 DE NOVEMBRO DE 2020

entre povoados opostos: mascalicesianos, protegidos pelo padroeiro São Pantaleão, e radusanos¹², protegidos por São Gonçalo. A narrativa se desenvolve descrevendo todos os esforços das aldeias inimigas para vencer o conflito que culminaria na homenagem ao respectivo santo padroeiro da aldeia vencedora. Ao final, mascalicesianos são derrotados e o busto de São Pantaleão é jogado por terra para, em seu lugar, erigirem a estátua de São Gonçalo. É neste primeiro conto que o autor fornece os maiores detalhes acerca dos interiores da igreja, detalhes esses que podem ser facilmente conferidos na pintura de Michetti:

A aparição da relíquia provocou uma comoção confortadora na multidão. Escorriam lágrimas nos olhos de todos; através do véu lúcido das lágrimas os olhos viam um milagroso fulgor celeste emanar dos três dedos alçados em posição de benção. A imagem do braço parecia maior agora no ar iluminado; os raios crepusculares produziam reflexos variadíssimos nas pedras preciosas, o bálsamo do incenso espalhava-se rapidamente entre as narinas devotas. (D'ANNUNZIO, 2006, p. 125)¹³

As cores e efeitos que simulam o ofuscamento causado pelos incensos se repetem em alguns momentos da narrativa de *Os Idólatras*, ratificam a atmosfera eclesíastica das pinturas de Michetti: “[...] o agradável aroma do incenso se esvanecia no frio noturno da casa de Deus” (p.133)¹⁴; “[...] o leve odor do incenso vagava sobre o conflito” (p.134)¹⁵. A relíquia mencionada por D’Annunzio não por acaso tem destaque na pintura michettiana; a cabeça de São Pantaleão, em meio à muita fumaça, quase a ponto de ser confundida com a profusão de fiéis, é uma das figuras centrais do quadro.

Sempre com Michetti, é possível contemplar a imagem de um fiel que se abraça à cabeça dourada de São Pantaleão que é ornamentada com um grande círculo que simula uma auréola similar àquelas tão frequentemente representadas nas iconografias bizantinas; às costas do busto, 6 grandes círios sustentados por ricos suportes e, à frente dele, uma bandeja dourada plena de oferendas à sua frente. Em D’Annunzio, essa composição não se desprende da composição de Michetti e apresenta poucas variações em relação à sua fonte de inspiração:

Uma tropa de fanáticos, conduzido por Giacobbe, penetrou na capela maior, forçou as grades de bronze, chegou ao subterrâneo onde o busto do Santo estava guardado. Três candeeiros, alimentados de azeite, ardiam docemente no ar úmido do sacrário; atrás de um cristal, o ídolo cristão cintilava com a

¹² Mascálico e Radusa não correspondem a regiões existentes nos Abruzzos; especula-se que Mascálico seja uma sugestão onomástica da Região de Miglianico, onde se comemora verdadeiramente a festa de São Pantaleão.

¹³ L'apparizione della reliquia eccitò un delirio di tenerezza nella moltitudine. Scorrevano lagrime da tutti gli occhi; e a traverso il velo lucido delle lagrime gli occhi vedevano un miracoloso fulgore celeste emanare dalle tre dita in alto atteggiata a benedire. La figura del braccio pareva ora più grande nell'aria accesa; i raggi crepuscolari suscitavano barbagli variissimi nelle pietre preziose; il balsamo dell'incenso si spargeva rapidamente per le nari devote.

¹⁴ Il cordiale aroma dell'incenso vaniva nel gelo noturno della casa di Dio.

¹⁵ E il mite odore dell'incenso vagava sul conflitto.



09 A 13 DE NOVEMBRO DE 2020

cabeça branca em meio a um grande disco solar, e as paredes desapareciam debaixo da riqueza dos donativos. (D'ANNUNZIO, 2006, p.130)¹⁶

O herói dá continuidade ao conto d'*Os idólatras* e descreve o processo de substituição da estátua de São Pantaleão – o santo padroeiro da aldeia vencida – pela estátua de *San Gunzelve* – santo padroeiro da aldeia vitoriosa. Oito homens são chamados para a tarefa e durante o processo de colocação da estátua, parte dos homens perde o equilíbrio e deixa cair a estátua sobre a mão direita de Ummàlido; este último é levado para casa para recuperar-se do ferimento que praticamente dilacerou sua mão. Por fim, em um momento de êxtase religioso, o herói invade a igreja e decepá sua própria mão oferecendo-a ao Santo e depositando-a na bacia de ofertas que ficava ao pé do altar. Ambos os contos são extremamente figurativos e permitem desenvolver uma visualização bastante detalhada. Não obstante a narrativa d'*O herói* se refira a um outro santo – São Gonçalo, o padroeiro dos radusanos –, a mesma imagem se repete de forma a confirmar a inspiração de D'Annunzio na pintura de Paolo Michetti: “Na igreja a multidão aglomerada cantava quase em coro, ao som de instrumentos, em intervalos regulares. Um calor intenso emanava dos corpos humanos e dos círios acesos. A cabeça prateada de São Gonçalo cintilava ao alto como um farol” (D'ANNUNZIO, 2006, p. 140).¹⁷ Muitos dos detalhes anteriormente apontados na narrativa dannunziana parecem se transliterar com exatidão na pintura de *Il voto*. Isto ocorre graças a grande habilidade descritiva de D'Annunzio; habilidade essa que, segundo Philippe Hamon, é o que permite que a relação entre determinado texto e imagem seja tão bem-sucedida. A esse respeito, afirma o autor:

Se uma descrição 'resumida' é vista como capaz de gerar um texto mais ou menos equivalente (talvez porque a descrição já seja, por si só, um processo de equivalência de uma denominação com uma expansão), parece que a descrição 'resiste' mais do que a narrativa aos procedimentos de retranscrição ou transposição. (HAMON, 1991, p.48)¹⁸

Embora Hamon defenda que as estruturas narrativas sejam o objeto ideal da semiótica dada a sua plasticidade, as descrições são imbatíveis no que diz respeito à fidelidade de transliteração. Textos narrativos oferecem material mais amplo para adaptações visto que fornecem dados (topografia, cronografia, personagens) que podem ser facilmente interpretados e, por conseguinte, transpostos para outras artes (pintura, música, cinema, etc). Por outro lado,

¹⁶ Un manipolo di fanatici, condotto da Giacobbe, penetrò nela capella maggiore, forzò le grate di bronzo, giunse nel sotterraneo, dove il busto del Santo si custodiva. Tre lampade, alimentate d'olio d'oliva, ardevano dolcemente nell'aria umida del sacrário; dietro um cristallo, l'idolo Cristiano scintillava con la testa bianca in mezzo a un gran disco solare; e le pareti sparivano sotto la ricchezza dei doni.

¹⁷ Nella chiesa la moltitudine agglomerata cantava quase in coro, al suono degli stromenti, per intervalli misurati. Un calore intenso emanava dai corpi umani e dai ceri accesi. La testa argentea di San Gonselvo scintillava dall'alto come um faro.

¹⁸ Si una descripción 'resumida' se la siente como capaz de generar un texto más o menos equivalente (talvez porque la descripción es ya, por si misma, un proceso de puesta em equivalencia de uma denominación con uma expansión), parece que la descripción 'resiste' más que la narración a los procedimientos de retranscripción o de transposición.



09 A 13 DE NOVEMBRO DE 2020

descrições oferecem dados mais precisos e, portanto, mais ancorados ao texto de partida, permitindo adaptações de maior verossimilhança. A écfrase, estratégia retórica que se encontra em uma espécie de limbo que divide narrativa e descrição, é o exemplo perfeito para ilustrar os textos dannunzianos. A D'Annunzio seria impossível atribuir meras narrativas, posto que caso fossem retiradas de seus textos as alusões a obras de arte ou descrições vívidas, boa parte de seus romances seria reduzido a menos da metade seja em volume, seja em qualidade. É igualmente impossível considerar que a obra dannunziana seja essencialmente descritiva, já que as descrições mencionadas se entremeiam de pensamentos, reflexões existenciais, comparações e impressões sentimentais cuidadosas. D'Annunzio oferece, na verdade, um panorama extenso e complexo de diálogos ecfrásticos, posto que, na maioria de seus contos e romances, o leitor dificilmente saberá discernir aquilo que se refere ao visivo daquilo que faz parte do fio condutor central do texto, isto é, sua trama.

Considerações finais

Analisar o diálogo entre as artes de D'Annunzio e Michetti, torna-se um desafio por dois pontos principais. O primeiro deles é que D'Annunzio, através do esforço bem-sucedido para a construção de um mito de si, atravessou o século XIX esmagando muitos outros nomes e produções de igual valor, tamanha a grandiosidade da lenda forjada. Ademais, as constantes utilizações de ecfrases em D'Annunzio ressaltam somente uma velha técnica do autor que Eskelinen (2013) nomeia convenientemente como um processo de reciclagem; todas as referências de arte que passam pelas mãos do esteta foram, inevitavelmente, alteradas, ressignificadas e, por fim, absorvidas. Dito isso, é comum que muitas vezes o nome de Michetti seja apagado ou minimizado em relação à produção de D'Annunzio, como se o pintor não fosse, na verdade, um dos maiores responsáveis pela formação do mito dannunziano graças aos seus constantes incentivos.

O segundo ponto, que diz mais respeito à execução artística, é que à produção verbal se atribui muito mais liberdade de criação que à pintura, dada a característica de versatilidade do texto escrito em oposição ao texto visivo. As inúmeras possibilidades oferecidas pela imaginação são mais facilmente representadas através da poesia, de tal forma que a representação visiva, muitas vezes, parece ser ofuscada pela representação verbal. A écfrase é ideal para a leitura entre o diálogo estabelecido entre as artes-irmãs de D'Annunzio e Michetti, portanto, afirmar que os contos dannunzianos se baseiam na descrição de uma pintura de Paolo Michetti não daria conta da complexidade da relação que se estabelece entre a cena narrativa e a pictural.

A relação entre ambos os artistas é tão simbiótica que culmina em um objetivo que vai além do cotejo texto *versus* imagem: pintor e escritor, cada um à sua maneira, aprofundam-se ainda mais nos aspectos culturais e religiosos da sua terra natal, alimentando-se mutuamente dos produtos da imaginação de ambos os gênios. A dupla parece buscar aquilo que Pulvirenti (2007) define como a manifestação do *invisível do qual emerge toda imagem*. Conforme assinalado nesta análise, a relação entre Michetti e D'Annunzio foi tão fecunda que, a certa, altura, se torna difícil precisar qual dos artistas serviu como mentor do outro; na verdade, pouco importa a autoria do texto de partida ao vislumbrarmos o resultado final. Não é necessário e



09 A 13 DE NOVEMBRO DE 2020

muito menos proveitoso fomentar discussões a respeito da preponderância artística deste ou daquele já que a produção pictural de Michetti funcionou tanto como inspiração quanto como derivação das obras dannunzianas. O resultado dessa tão proveitosa amizade reverbera até os dias de hoje e nos servem tanto como objeto de contemplação artística – reforçando o velho costume esteticista tão caro a D’Annunzio –, quanto como um grandioso recorte de costumes e hábitos das regiões rurais italianas do século XIX.

Referências:

ANDREOLI, Annamaria. **Introduzione**. In.: Gabriele D’Annunzio, tutte le novelle. Mondadori Editore, 2006. ps. XII-XLVI

D’ANNUNZIO, Gabriele. **As novelas de Pescara**. Trad. Eugênio Vinci de Moraes. São Paulo: Berlendis & Vertecchia, 2007.

_____. **Tutte le novelle**. Milano: Arnoldo Mondadori Editore, 2006.

_____. **Scritti Giornalistici 1882-1888**. Milano: Arnoldo Mondadori Editore, 1996.

ESKELINEN, Helena. **L’ekphrasis nei Romanzi della Rosa, di Gabriele D’Annunzio**. Dissertação (Mestrado em Línguas Modernas). Faculdade de Artes, Universidade de Helsinki. Helsinki, 2013.

HAMON, Philippe. ¿Una competencia específica? In.: **Introduccion al analisis de lo descriptivo**. Buenos Aires: Edicial, 1991.

LOMBARDINILO, Andrea. **L’altra mano dell’artifex**: nota sul D’Annunzio decoratore. Studi medievali e moderni, v. 1, 2003, p. 219–257.

LOUVEL, Liliane. **A descrição “pictural”: por uma poética do iconotexto**. Trad. Luiz Cláudio Vieira de Oliveira. In: ARBEX, Marcia. *Poéticas do visível*: ensaios sobre a escrita e a imagem. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2006. p. 191 – 220.

MARTINS, Paulo. Uma visão periegemática sobre a écfrase. **Revista Classica**, v. 29, n. 2, 2016, p. 163-204.

MARINONI, Manuele. D’Annunzio “notturno” e il “non finito”: strutture, temi e motivi delle prime “Faville del maglio”. In: DOLFI, Anna (org.). **Non finito, opera interrotta e modernità**. Firenze: Firenze University Press, 2015, p. 213-230.

PULVIRENTI, Grazia. Ekphrasis dell’invisibile. In: **L’immagine rubata**: seduzioni e astuzie dell’ékphrasis. Milano: Bruno Mondadori, 2007. ps. 88-103



09 A 13 DE NOVEMBRO DE 2020