

D'ANNUNZIO À MODA RUSSA: APROXIMAÇÕES ENTRE GIOVANNI EPISCOPO E CRIME E CASTIGO.

Júlia Ferreira Lobão Diniz (UFRJ)¹

Resumo: Comparação entre as obras *Giovanni Episcopo* (D'ANNUNZIO, 1892) e *Crime e Castigo* (DOSTOIÉVSKI, 1866) buscando aproximações sobre um viés cenográfico (MAINGUENEAU, 2017) e de paisagem mental (LEPOLLARO E MORELLI, 2014). Objetiva-se encontrar marcas comuns a ambos os textos através da ambientação de paisagem nas narrativas.

Palavras-chave: Gabriele D'Annunzio; Fiódor Dostoiévski; Cenografia; Paisagem mental.

Gabriele D'Annunzio é classificado como um dos maiores representantes do decadentismo italiano e é também responsável pela criação de um estilo próprio e original, conhecido como *dannunzianesimo*, que implica em um conjunto de características similares no que diz respeito à personagens, escolhas lexicais, temas de questionamento moral e, por fim, a elaboração de cena enunciativa. Segundo Gibellini, “o *dannunzianesimo* designa, há algum tempo, um conjunto de atitudes estilísticas e comportamentais, em cuja raiz está o próprio D'Annunzio e a sua costumeira mistura entre literatura e vida, entre gesto e texto e entre palavra e ação” (GIBELLINI, 1995, p. 5, tradução nossa)².

A poética dannunziana segue um fluxo narrativo que, à sua época, foi constantemente confundida com o próprio modo de vida do autor. A vida de D'Annunzio foi marcada por escândalos de cunho pessoal e ideológico, incluindo inúmeras amantes e um suposto envolvimento com o fascismo, paralelo à época em que se envolveu com atividades militares. Além das críticas morais presentes em diversos jornais da época, o autor foi frequentemente acusado de plágio e autoplágio. A obra que serve de corpus deste estudo recebeu duras avaliações de críticos contemporâneos por ser “uma obra de arte de segunda mão³” (CAPUANA, 1898, p.91).

A respeito das acusações de plágio, durante o período denominado como *Fase della bontà* (*Giovani Episcopo*, 1891, e *L'Innocente*, 1892), o escritor abrucês afasta-se da estética decadentista para escrever *à moda russa*. As obras inspiradas na temática

¹ Graduada em Letras, Italiano (UFRJ), Mestranda em literatura italiana (UFRJ). Contato: julialobao@msn.com

² Il dannunzianesimo designa, ad un tempo, un insieme di atteggiamenti stilistici e comportamentali, alla cui radice sta lo stesso D'Annunzio, e la sua programmatica commistione fra letteratura e vita fra gesto e testo, fra parola e azione.

³ Un'opera d'arte di seconda mano.

rusa se baseiam no afastamento temático da aristocracia e dos ambientes luxuosos para voltar-se, de forma inédita em sua poética, a personagens humildes e desfavorecidos, recorrentes na literatura de Tolstói e Dostoiévski. Na obra *Giovanni Episcopo*, D'Annunzio desenvolve um ambiente sombrio, principalmente no que se refere à construção e ambientação⁴ de personagens, baseada no tema do *pequeno homem*. O *pequeno homem*, no original *málienki tcheloviék*⁵, consiste na narrativa de operários ou funcionários públicos que não possuem condições sociais para defender-se de humilhações e esse é um personagem-tipo recorrente na literatura russa do século XIX.

Dentre toda a produção russa de meados do século XIX, Dostoiévski se apresenta como o mais adequado para este estudo comparativo. Isso ocorre principalmente graças à construção do personagem dostoiévskiano que, à diferença dos demais escritores russos em voga, revela detalhes que o destacam singularmente, como afirma Bezerra no prefácio dedicado à obra *Crime e Castigo*: “suas personagens têm consciência da sua condição de humilhadas e ofendidas, reagem a essa condição e procuram a qualquer custo, desesperadamente, preservar sua dignidade diante do ofensor e da ofensa.” (2001, p. 9)

A busca por um escritor russo que apresente uma construção de personagem similar àquela encontrada no protagonista dannunziano é motivada pelo fato de que é a partir da construção de personagem que se dará a representação da paisagem. Assim, com personagens que se construam de forma similar, encontraremos maiores aproximações no que tange a visão subjetiva dos cenários.

Fiódor Dostoiévski, escritor imortalizado pelo tom humano e compassivo de sua obra, aborda o tema do *pequeno homem* sem se basear na importância social ocupada por um personagem, nem em seus traços ou objetivos específicos na trama: a real temática de Dostoiévski consiste na significação que o mundo tem para cada personagem.

⁴ Esse termo se refere à construção de cenas enunciativas que cumprem a função de descrição de espaços: No interior das respectivas obras tais unidades descritivas funcionam em primeiro lugar como ambientação, “setting”, cenário ou pano de fundo da ação. (JAKOB, 2005, p.36, 37, tradução nossa)

⁵ No original *málienki tcheloviék*, que se baseia na evolução do tema do *tchinovnik*, ou funcionário público, inicialmente abordado no século XVIII com o viés de uma figura oportunista e corrupta. A partir do século XIX, autores como Pushkin, Gogol e Dostoiévski retomam o tema com uma abordagem mais humana e compassiva, com personagens que não possuem condições sociais para defender-se das humilhações a que são submetidos. Disponível em: <http://www.gazetarussa.com.br/articles> Data de acesso: 23/03/2017.

Considerando que D'Annunzio escreve *Giovanni Episcopo à moda russa*, os temas que aproximariam a obra italiana do romance russo são inúmeros, incluindo uma poderosa construção de personagens limítrofes que reagem somente após serem levados a situações extremas, a narrativa vertiginosa que se desenvolve em torno de um crime cometido e a construção de cenários que complementam a interioridade dos personagens e servem de ambientação para representar todo o medo e a ansiedade descritos nas páginas dos romances.

Semelhante à *Giovanni Episcopo*, *Crime e Castigo* se desenvolve a partir de um personagem constantemente humilhado e os cenários que compõem os ambientes se desenvolvem de forma assustadora e hostil. Nesse contexto, as obras utilizadas como corpora progridem a partir de uma visão sombria elucidada pelo protagonista, que se alinham com uma narrativa de vertigem e ansiedade.

Pode-se associar que a feiura dos cenários, bem como toda a representação amedrontadora de certas cenas enunciativas, confere às obras uma cenografia adequada. Para Maingueneau, a cenografia constrói um apelo visual próprio da dramaturgia (que nos auxilia na constituição da cena narrativa dentro de nosso imaginário) adicionada a um caráter gráfico. Esse tipo de apelo visual através da escrita ajuda a situar o leitor durante o seu percurso narrativo:

Logo, a cenografia é ao mesmo tempo origem do discurso e aquilo que engendra esse mesmo discurso, ela legitima um enunciado que, em troca, deve legitimá-la, estabelecer essa cenografia de onde vem a fala é precisamente a cenografia necessária para enunciar como convém. (MAINGUENEAU, P. 253, 2017)

A noção de cenografia é uma fusão entre topografia e cronografia. Mesmo que essa noção se desenvolva de forma subjetiva ou secundária, é impossível que os personagens parem num vazio de tempo e espaço. Nas obras de Dannunzio e Dostoiévski, a cenografia não se presta somente a uma mera localização dos personagens: ela é item fundamental para que ocorram os fatos. No que diz respeito ao tempo e espaço, ambas as obras apresentam uma transição de cenário urbanizado, muito em voga no final do século XIX, em um contexto de pós-romantismo e onde a Revolução Industrial havia já modificado os ambientes com as mazelas do progresso. O

sofrimento dos protagonistas avança paralelo ao crescimento urbano, à miséria e à sujeira das cidades e a todas as armadilhas que a urbanidade pode nos apresentar.

A cenografia se estabelecerá a partir do estudo de personagens e sua visão de mundo através de cenas que elucidem uma *paisagem*. O termo *paisagem* é naturalmente polissêmico. Diversos estudos descrevem a presença de *paisagens literárias*, *paisagens feias*, *paisagens do medo* e até mesmo de *antipaisagens*. A escolha de análise cenográfica sob um viés paisagístico é motivada pela construção de personagens constantemente influenciados pelo ambiente. Essa percepção dos espaços, que opera mudanças nos personagens e amplia os temores vivenciados é normalmente negligenciada:

De fato, a noção de paisagem envolve pelo menos três componentes, unidos numa relação complexa: um local, um olhar e uma imagem. As teorias da paisagem deram ênfase ora ao primeiro, ora ao último desses componentes, em detrimento do segundo. (COLLOT, 2013, p. 17).

Dentre os estudos literários que teorizam a paisagem e a ambientação, nos deparamos constantemente com um destaque insuficiente para o papel do observador. O *olhar*, como nos mostra Collot, é frequentemente colocado em segundo plano diante da importância da descrição dos locais, ou da imagem que podemos formar a partir disso. Ao privilegiarmos o papel daquele que olha, entendemos que a paisagem se inicia a partir da percepção interior do observador. Ao citar o termo *interior*, referimo-nos tanto àquilo que é interno e mental, enquanto percepção subjetiva do enunciador, quanto àquilo que é o oposto de externo no tocante a espaços físicos. Lepollaro e Morelli assim definem o conceito de paisagem:

A paisagem é o espaço de vida no qual nascemos e no qual construímos os nossos percursos mentais, aquele onde alargamos o olhar ou onde, às vezes, nos desorientamos pelos excessos das manipulações que fizemos. Existe uma ligação direta entre paisagem natural e paisagem mental: somos “naturalmente culturais”. Assim como a palavra serve de ponte entre o horizonte do real e o horizonte mental, do mesmo modo a paisagem serve de ponte entre nós e o mundo, preside a nossa coevolução e o nosso emparelhamento

estrutural com o contexto. Por isso a paisagem está, ao mesmo tempo, dentro de nós e ao nosso redor, é uma margem de conexão entre o mundo interno e o mundo externo. (LEPOLLARO E MORELLI, 2014, p.7)

Assim, mais que uma mera descrição, as cenas enunciativas de D'Annunzio e Dostoiévski elucidam uma paisagem mental, pois é através da visão do sujeito que a paisagem é modificada. A paisagem é o elemento que permeia toda a existência do protagonista e, por isso, deve ser levada em consideração ao analisarmos o próprio personagem. Lepollaro e Morelli afirmam que a construção dos percursos mentais são feitos através do espaço de paisagem e com isso, acredita-se que exista uma transformação tanto do sujeito enunciador quanto da cena enunciativa, atuando de forma recíproca.

Ao utilizar o termo *paisagem mental* como representação da cenografia das obras, objetiva-se contrastar essa noção com o conceito de descrição. Em uma descrição objetiva ocorre apenas a enumeração de características de um espaço previamente observado e a perspectiva do observador tem pouca ou nenhuma influência sobre aquilo que é descrito. Jakob chamará a descrição literária de *inventário da natureza*⁶, ou seja, um conjunto de elementos que enumera e organiza aquilo que é observado. A *paisagem mental*, ao contrário, representa a interioridade do observador e, mais que isso, altera a percepção daquele que observa um cenário, podendo experimentar sentimentos de alegria, tristeza, melancolia, euforia e etc.

Paralelamente a isso, a visão do sujeito também transforma a paisagem: a paisagem pode ser descrita como bela, feia, encantadora ou mórbida. É através da visão singular do sujeito observador que um espaço transforma-se. Sendo assim, o conceito de paisagem mental envolve além da simples percepção, uma consciência anterior do indivíduo.

Retomando os exemplos das obras de D'Annunzio e Dostoiévski, segundo a leitura de paisagem mental e descrição, destacamos o assombro causado por uma

⁶ Jakob em sua obra "Paesaggio e letteratura" (2005) contrasta a noção de descrição com a de paisagem literária, sendo a primeira uma visão objetiva de um espaço e a segunda uma visão impregnada pela subjetividade do observador. Entretanto, o conceito de paisagem literária não é de relevância para este estudo por limitar essa observação apenas a cenários naturais.

ambientação interna, neste caso, as escadarias. Em uma observação que remeta a um *inventário da natureza*, pode-se descrever uma escada pela textura do piso, o número de degraus, a largura e o tamanho, uma possível falha ou o descascado no soalho. Entretanto, uma escada só pode ser vista como assustadora ou acolhedora através da modificação do enunciador:

Eu fui até a mãe, fui à casa da mãe; numa velha casa da rua Montanara, por certas escadas estreitas, úmidas e escorregadias como aquelas de uma cisterna, onde vazava uma luz dúbia de uma fenda, esverdeada, quase sepulcral: inesquecível. Tenho tudo na memória! Subindo, me demorava em quase todos os degraus; porque me parecia perder o equilíbrio a cada momento, como se eu colocasse os pés em gelo móvel. Quanto mais eu subia, mais aquela escada naquela luz me parecia fantástica, plena de um mistério, de um silêncio sombrio, onde vinham morrer certas vozes distancíssimas, incompreensíveis. (DANNUNZIO, 2016, p. 36, Tradução nossa)⁷

A escada de D'Annunzio é um presságio que adverte o protagonista sobre suas desditas, e tudo isso se desenrola a partir da interioridade do enunciador do discurso. A cena refere-se ao primeiro contato do protagonista com sua futura sogra e à visita de Giovanni Episcopo à casa de sua noiva. Em uma descrição, um simples componente inanimado da cena não pode causar temor isoladamente. Portanto, a angústia do protagonista se mescla com a ansiedade do novo encontro e com o caráter assustadido de Episcopo. Em Dostoiévski teremos uma escada que também possui uma funcionalidade que extravasa a função material do objeto, porém, essa funcionalidade se apresentará de forma distinta daquela descrita pelos temores de Episcopo:

⁷ Io andai dalla madre, andai a casa della madre; in una vecchia casa di via Montanara, su per certe scale strette, umide e sdruciolevoli come quelle di una cisterna, dove trapelava da uno spiraglio una luce dubbia, verdognola, quasi sepulcrale: indimenticabile. Ho tutto nella memoria! Salendo, mi soffermavo quasi ad ogni gradino; perché mi pareva di perdere ad ogni momento l'equilibrio, come se posassi i piedi su un ghiaccio mobile. Più salivo e più quella scala in quella luce mi pareva fantastica, piena d'un mistero, d'un silenzio cupo, dove venivano a morire certe voci lontanissime, incomprensibili. (D'ANNUNZIO, 2016, p. 36)

O jovem ficou muito contente por não encontrar nenhum deles, e no mesmo instante esgueirou-se portão adentro para a direita em direção à escada, sem ser notado. A escada era escura e estreita, “de serviço”, mas ele já a conhecia e havia estudado tudo aquilo, e gostava de todo aquele ambiente: num escuro daquele, nem o olhar curioso oferecia perigo. (DOSTOIÉVSKI, P.22, 2001)

A escada de Dostoiévski apresenta características mais objetivas e menos *humanas* que aquelas elencadas em Giovanni Episcopo. Entretanto, consideramos essa uma paisagem mental justamente pela funcionalidade da ambientação. Por ser um lugar *escuro, estreito* e “*de serviço*” a escada serve de refúgio para Raskolnikóv, o protagonista da trama. Frequentemente, o personagem se esconderá de possíveis perseguidores nas escadas escuras e fétidas de São Petersburgo. Inclusive, após cometer o crime, que consiste na força motriz da obra, sua fuga ocorre por escadas escuras. Vê-se que no caso de *Crime e Castigo*, as escadas, apesar de mal iluminadas e desagradáveis, complementam a constante necessidade por fuga e isolamento de Raskolnikóv.

Além do temor e angústia constantemente apresentados na trama e complementados pelos ambientes pelos quais os personagens caminham, existe também um cenário que causa repulsa. A remodelação da *urbe* segue as necessidades do fenômeno da industrialização e, portanto, do superpovoamento, da criação de casas utilitárias para abrigar um número inesperadamente alarmante de trabalhadores fabris: sujeira e insalubridade tornam-se parte da paisagem da nova cidade do século XIX.

D’Annunzio frequentemente descreve em suas narrativas a suntuosidade e a potência de Roma enquanto cidade referência de intelecto e arte. Em *Giovanni Episcopo* os cenários apresentados mostram uma Roma enfraquecida e destruída pelo progresso das fábricas e dos trabalhadores médios. Volta-se, de forma inédita, para ambientes *comuns*, sem a luxuosidade de outrora:

E seguimos a caminhar até a casa, no grande sol, pelos terrenos devastados da Vila Ludovisi, entre os troncos abatidos, entre os montes de tijolos, entre as poças de cal, que me confundiam e me atraíam. – Melhor, melhor morrer queimado vivo em uma dessas

poças – eu pensava – que confrontar o desconhecido.⁸
(D’ANNUNZIO, 2016, p.88-89, tradução nossa)

A Vila Ludovisi, antiga residência aristocrática dotada de um grande jardim, e demolida praticamente por completo nos fins do século XIX, aparece como mais um dos indícios da destruição da potente Roma. Elementos como troncos abatidos, montes de tijolos e poças de cal remetem a uma substituição da natureza por um cenário urbanizado. É possível entender a cena narrativa enquanto paisagem mental partindo do pressuposto que a destruição do ambiente provoca no observador uma real comoção. Os elementos que indicam o processo de urbanização se mesclam com a angústia do personagem que prefere a morte a enfrentar seus obstáculos.

Em Dostoiévski, novamente esse processo de urbanização complementa o percurso mental do personagem, mostrando como a cidade pode contribuir para o desenvolvimento de todas as neuroses de um jovem perturbado:

Na rua fazia um calor terrível e, para completar, o abafamento, o aperto, cal por toda parte, madeira, tijolo, poeira, e aquele peculiar mau cheiro do verão tão conhecido de cada petersburguense sem condição de alugar uma casa de campo – tudo aquilo afetou de modo súbito e desagradável os já abalados nervos do jovem.
(DOSTOIÉVSKI, 2009, p. 20)

Novamente, nos deparamos com a enumeração de elementos de construção que indicam um processo de transição da paisagem natural para uma paisagem urbanizada. Toda a construção do cenário se volta para a expressão de um elemento sensível que claramente nos remete a sensações de mal estar. Dostoiévski constrói um ambiente confuso, sujo e desorganizado de forma a favorecer o estado de confusão mental em que se encontra o protagonista.

Durante muito tempo na história da literatura, a paisagem foi colocada em segundo plano, como elemento de menor relevância para a compreensão de uma obra.

⁸ E seguitammo a camminare verso la casa, nel gran sole, su per i terreni devastati della villa Ludovisi, fra i tronchi abbattuti, fra i mucchi di mattoni, fra le pozze di calce, che mi abbarbagliavano e mi attiravano. - Meglio, meglio morire bruciato vivo in una di queste pozze - io pensavo - che affrontare l'avvenimento ignoto.

Entretanto, valorizar as ambientações enquanto reflexos ou continuações da interioridade de um personagem pode contribuir não apenas para o entendimento de uma obra. Contribui também para a apreensão de valores, costumes e períodos de transformação de uma época. Com isso, a *função* da literatura se alarga e rende bons frutos.

Ao buscarmos aproximações entre Gabriele D'Annunzio e Fiódor Dostoiévski nos voltamos não somente para o estudo da cenografia e da sua correspondente paisagem. É razoável dizer que estudar uma ambientação excede a riqueza da própria obra e, neste caso, elucida todo o período de mudanças ocorridas no século XIX, onde os processos de modernização e urbanização causaram uma verdadeira transformação, seja ideológica, seja social e que perdura até os dias de hoje.

A desigualdade e toda a miséria advinda desse fenômeno são descritas na poética dostoiévskiana de forma tão arrebatadora que até mesmo o maior representante do esteticismo decadentista da Itália se rende ao aprendizado da dor que nos fornecem os russos. Assim, a paisagem mental dos personagens ganha nova função: o termo paisagem, na literatura, não deve significar somente uma descrição de cenários que observamos ou pelos quais atuamos. A paisagem é parte de quem somos e ao transformá-la, somos também transformados.

Referências:

- CAPUANA, Luigi. *Gli 'ismi' contemporanei*. Catania: Nicollò Giannotta Editore, 1898.
- COLLOT, Michel. *Poética e filosofia da paisagem*. Rio de Janeiro: Editora Oficina Raquel, 2013.
- D'ANNUNZIO, Gabriele. *Giovanni Episcopo*. In: www.e-text.it Data de acesso: 10/08/2018
- DOSTOIÉVSKI, Fiódor. *Crime e Castigo*. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo. Editora 34, 2009.
- ECO, Umberto. *Storia della bruttezza*. Roma: Bompiani, 2007
- GIBELLINI, P. Introdução. In: D'ANNUNZIO, Gabriele. *La figlia di Iorio*. Milano: Garzanti, 1995.
- JAKOB, Michael. *Paesaggio e letteratura*. Firenze: Leo S. Olshki, 2005.
- LEPOLLARO, Gianluca; MORELLI, Ugo. *Paesaggio, lingua madre*. Trento: Erickson Edizioni, 2014.
- MAINGUENEAU, Dominique. *Discurso literário*. São Paulo: Editora Contexto, 2006.
- TUAN, Yi-fu. *Paisagens do medo*. Tradução de Livia de Oliveira, São Paulo: Editora UNESP, 2005.