

Ecoss naturalistas e veristas na obra de Gabriele D'Annunzio: uma leitura de “La madia”

Julia Lobão¹

Resumo: Antes de ser reconhecido como o representante do decadentismo italiano, Gabriele D'Annunzio aventurou-se pelo naturalismo (francês) e o verismo (italiano). Tais movimentos surgem em resposta ao romantismo e dão voz a trabalhadores e à população silenciada. Influenciado pelas narrativas de Giovanni Verga e Guy de Maupassant, D'Annunzio compõe crônicas que revelam ora a zoomorfização do verismo, ora a denúncia social do naturalismo. O resultado dessa apropriação são inúmeros contos sobre a terra natal de D'Annunzio, posteriormente editados e republicados em um único volume: *Novelle della Pescara* (1902). O presente artigo tenciona investigar os traços veristas e naturalistas em “La Madia”, um dos contos pertencentes à obra de 1902, buscando revelar mais uma das facetas do poliédrico D'Annunzio.

Palavras-chave: Naturalismo; verismo; Gabriele D'Annunzio; *Novelle della Pescara*; “La madia”.

Naturalistic and realistic echoes in the work of Gabriele D'Annunzio: a reading of *La madia*

Abstract: Before being recognized as the representative of Italian decadentism, Gabriele D'Annunzio ventured into naturalism (French) and verismo (Italian). This movements arise in response to romanticism and give a voice to workers and the silenced population. Influenced by the narratives of Giovanni Verga and Guy de Maupassant, D'Annunzio composes chronicles that reveal sometimes the zoomorphization of verism, sometimes the social denunciation of naturalism. The result of this appropriation are countless tales about D'Annunzio's homeland, later edited and republished in a single volume: *Novelle della Pescara* (1902). This article intends to investigate the veristic and naturalistic traits in *La Madia*, one of the short stories belonging to the work of 1902, seeking to reveal another facet of the polyhedral D'Annunzio.

Keywords: Naturalism; verism; Gabriele D'Annunzio; *Novelle della Pescara*; “La madia”.

¹ Julia Lobão é Doutoranda em Letras Neolatinas (Literatura Italiana) na Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Possui Mestrado em Letras Neolatinas (UFRJ) e Licenciatura em Letras Português-Italiano (UFRJ).

E-mail: julia.f.l.diniz@letras.ufrj.br.

Quasi sempre, per incominciare a comporre, egli aveva bisogno d'una intonazione musicale datagli da un altro poeta; ed egli usava prenderla quasi sempre dai verseggiatori antichi di Toscana. Un emistichio di Lapo Gianni, del Cavalcanti, di Cino, del Petrarca, di Lorenzo de' Medici, il ricordo d'un gruppo di rime, la congiunzione di due epiteti, una qualunque concordanza di parole belle e bene sonanti, una qualunque frase numerosa bastava ad aprirgli la vena, a dargli, per così dire, il la, una nota che gli servisse di fondamento all'armonia della prima strofa.
Gabriele D'Annunzio².

Escritas por Gabriele D'Annunzio (1863-1938) durante o período em que viveu na cidade de Nápoles, e publicadas em dois volumes, com uma tiragem de poucos exemplares, as coletâneas de novelas intituladas *I violenti* (Os violentos) e *Gli idolatri* (Os idólatras) de 1892 são consideradas pela crítica como novelas de inspiração verista. No panorama cultural da Itália pós-Unificação,

[...] difundia-se sempre mais a exigência de aderir ao concreto e de reproduzir as suas facetas regionais sob o influxo do naturalismo. A nova nação estimulava os escritores a restringir os próprios campos de investigação às províncias e às zonas periféricas, de modo que a observação dos costumes oferecesse um quadro detalhado de um único corpo territorial, cujas vozes particulares participassem do coro, àquela que [Benedetto] Croce chamará de “grande conversação”. A finalidade era de tornar conhecida uma Itália remota e desconhecida com os seus hábitos, tradições e necessidades diferentes de um lugar outro, talvez fazendo saltar em primeiro plano as questões sociais do Sul, as “misérias”, os “afetos” e as “condições presentes das classes necessitadas” (OLIVA, 2012, p. 17-18)³.

O primeiro volume, *I violenti*, compreende “La morte del duca di Ofena”, “La madia” e “Il martire”; e o segundo, *Gli idolatri*, “Il fatto di Mascalico”, “L'eroe e Mungia”, respectivamente os números 18 e 19 da “Collezione Minima”, selo

² “Quase sempre, para começar a compor, ele precisava de uma entonação musical retirada de um outro poeta; e para isso ele usava quase sempre os antigos rimadores da Toscana. Um hemistíquio de Lapo Gianni, de Cavalcanti, de Cino, de Petrarca, de Lorenzo de Medici, a recordação de um grupo de rimas, a conjunção de dois epítetos, uma concordância qualquer de palavras belas e ressonantes, uma frase numerosa qualquer bastava para abrir-lhe a veia, para dar-lhe, por assim dizer, o *lá*, uma nota que lhe servisse para a harmonia da primeira estrofe”.

³ “[...] si diffondeva sempre più l'esigenza di aderire al concreto e di riprodurne le sfaccettature regionali dietro l'influsso del naturalismo. La nuova nazione stimolava gli scrittori a restringere i propri campi d'indagine alle province e alle zone periferiche, in modo che l'osservazione dei costumi offrisse un quadro particolareggiato di un unico corpo territoriale, le cui singole voci partecipassero al coro, a quella che Croce chiamerà con “la grande conversazione”. Lo scopo era di rendere nota un'Italia remota e sconosciuta con le sue abitudini, tradizioni e bisogni dissimili da un luogo all'altro, facendo magari balzare in primo piano le questioni sociali del Mezzogiorno, le “miserie”, gli “affetti” e le “condizioni presenti delle classi bisognose”. Esta e as demais traduções não referenciadas foram feitas pela autora deste artigo.

organizado por Luigi Pierro no qual foram publicadas obras de Benedetto Croce e Antonio Fogazzaro. O fio condutor de todas as seis novelas, definidas pelo próprio D’Annunzio como “energiche e originali” é a violência, uma espécie de primordial divindade pagã que se manifesta de maneira cega, irracional e impiedosa e que, de certa forma, era um reflexo dos pesados débitos que tais histórias tinham com diversos *contes* de Gustave Flaubert, Émile Zola e Guy de Maupassant (IODICE, 2016).

Para além do naturalismo desses escritores franceses, é necessário considerar o forte revérbero da obra de Giovanni Verga no contexto literário italiano. Conhecido como “pai” do Verismo, o escritor siciliano lança as bases dessa estética e, diante disso, o jovem D’Annunzio, a essa altura já contaminado pelo hábito de buscar referências nos mais diversos âmbitos artísticos – hábito que o acompanharia até o final de sua vida – não pôde ignorar a contundência do movimento literário que finalmente dava voz aos camponeses e trabalhadores da terra:

Certamente fascinado pelo mundo de [Giovanni] Verga, do qual cedo se mostra um implacável leitor, nem sempre lhe é fiel na técnica reprodutiva, por sua conta conseguindo construir uma realidade quase invertida em relação àquela do modelo. E talvez as razões de tal diversidade não sejam de se atribuir unicamente aos respectivos temperamentos individuais, o primeiro concreto e positivo, o outro exuberante e fantasioso, mas também às diversas condições culturais e nas sugestões específicas que D’Annunzio obtém do mito da terra de origem atestado na tradição antiga e recente (OLIVA, 2012, p. 18)⁴.

I violenti pode-se dizer repleto de material verista, que serviu ao autor para alcançar aquele colorido a mais, quase um ornamento “necessário” ao tempo literário que se vivia na Itália, não obstante se afirme que “[...] este D’Annunzio verista é um capítulo que diz respeito exclusivamente à história do escritor ou, melhor dizendo, do artesão, e não se relaciona com aquela do movimento

⁴ Affascinato certamente dal mondo di Verga, del quale si mostra presto accanito lettore, non sempre gli è fedele nella tecnica riproduttiva, giungendo per suo conto a costruire una realtà quasi rovesciata rispetto a quella del modello. E le ragioni di tale diversità non sono forse da cogliere unicamente nei rispettivi temperamenti individuali, l’uno concreto e positivo, l’altro esuberante e fantasioso, ma anche nelle diverse condizioni culturali e nelle suggestioni specifiche che D’Annunzio ricava dal mito della terra d’origine attestato nella tradizione antica e recente.

literário” (BO, 1979, p. 15)⁵. Mesmo que a adesão dannunziana tenha sido irrelevante para o movimento verista, é impossível ignorar o fato de que esse laboratório de escrita foi fundamental para consolidar o mito dannunziano que estaria por vir. Sobre o material verista contido nas obras pré-decadentistas dannunzianas, um dos elementos mais marcantes será a zoomorfização, isto é, a constante reprodução de comportamentos ou até mesmo características físicas de animais que possam revelar protagonistas mais próximos de uma natureza dos instintos que muitas vezes se manifesta de forma violenta. Entretanto, a técnica não pode ser atribuída exclusivamente à Verga; é, na verdade, emprestada dos naturalistas:

Os naturalistas acreditavam que o indivíduo era um produto do meio e da hereditariedade e que o comportamento humano era determinado pela biologia e pelas engrenagens da sociedade. Impactados pelo positivismo de Auguste Comte (1798-1857) e de Taine, que postulava ser possível compreender o homem à luz de três fatores determinantes: o momento histórico, a raça e o meio ambiente, devendo os fenômenos sociais ser percebidos como fenômenos da natureza, pois também obedeceriam a leis gerais, imaginavam que a teoria da seleção natural de Darwin valeria também na sociedade. Predominava, assim, na literatura naturalista, o instintivo e o fisiológico, as pulsões agressivas e violentas, um erotismo decadente e mórbido, com a exploração da homossexualidade, do lesbianismo, do incesto, da loucura hereditária, em personagens dominados por suas paixões e cuja vontade consciente mostrava-se incapaz de subjugar a “natureza animal” do homem (NAZARIO, 2017, p. 30).

Para justificar a ideia de hereditariedade e de um comportamento guiado pelas condições externas em que determinado personagem é introduzido, a comparação de homens a animais foi um recurso amplamente utilizado pelos franceses e, posteriormente, pelos italianos. Na França, essa aproximação tem quase sempre fins biológicos que ressaltam – e exaltam – um discurso científico. Na Itália, as metáforas zoomórficas já experimentadas no verghiano volume *Vita dei Campi* (Vida dos campos, 1880) se manifestam indiscutivelmente em *Figurine Abruzzesi* (*Figurinhas abrucesas*, 1883), título original da coletânea *Terra Vergine* (*Terra viregem*). A comprová-lo, a crônica *Dalfino* (acompanhado

⁵ Questo D’Annunzio verista è capitolo che riguarda esclusivamente la storia dello scrittore , meglio dell’artiere e non tocca invece quella del movimento letterario.

do subtítulo *Un bozzeto di mare*), publicada pela primeira vez em 16 de maio de 1881 no *Fanfulla della Domenica*, nos fornece uma configuração de personagem praticamente idêntica ao modelo verghiano:

Na praia o chamavam Dalfino, e o apelido lhe servia como uma luva porque dentro d'água parecia mesmo um golfinho, com aquelas costas curvadas pelo remo e enegrecidas pelo calor, com aquela grande cabeça lanosa, com aquele vigor sobre humano de pernas e braços que lhe fazia dar saltos e pulos e baques de assustar (D'ANNUNZIO, 2006, p. 10)⁶.

Em Verga, a criatura zoomorfizada não será marítima, mas terrestre: “Na vila a chamavam A Loba porque não se saciava jamais – com nada. As mulheres faziam o sinal da cruz quando a viam passar, sozinha como uma cadela, com aquele andar vira-lata e suspeito de loba faminta” (VERGA, 1979, p. 139)⁷. Mais tarde, porém, deu-se conta de que no “popularesco”, percebido como mais simples e elementar, encontra-se uma valência universal. Essa consciência está presente nas posteriores elaborações de antigas novelas e na composição de novas que irão formar o corpus de *Novelle della Pescara* (1902), obra importante também do ponto de vista linguístico, pois numerosos diálogos de personagens são escritos em dialeto abrucês.

As três novelas do volume *I violenti* descrevem episódios de ferocidade absurda, cega e irracional. Os protagonistas são quase sacerdotes de uma divindade primordial sedenta de sangue, à qual são oferecidos os sacrifícios. Mas na escrita dannunziana não há alguma complacência em representar tais manifestações: ao contrário, o seu escopo é catártico, no sentido etimológico da palavra. Isto é, quer atingir o leitor com uma narração de episódios de violência gratuita, de modo tal que ele possa desenvolver dentro de si um senso de rejeição a cada explosão de agressividade. Já aquelas do segundo volume, *Gli idolatri*, são representações da violência consumada em nome da fé. Com uma capacidade profética que beira o aterrorizante, há mais de um século D'Annunzio já

⁶ Nella spiaggia lo chiamavano Dalfino; e il nomignolo gli stava a capello, perchè dentro l'acqua pareva proprio un delfino, con quella schiena curvata dal remo e annerita dalla canicola, con quella grossa testa lanosa, con quel vigore sovrumano di gambe e di braccia che gli faceva far guizzi e salti e tonfi da raccapricciare.

⁷ Al villaggio la chiamavano la Lupa perché non era sazia giammai – di nulla. Le donne si facevano la croce quando la vedevano passare, sola come una cagnaccia, con quell'andare randagio e sospettoso della lupa affamata

condenava toda forma de brutalidade cometida em nome de um deus, argumento esse tão atual, à luz daquilo que podemos ler e ouvir diariamente nos meios de comunicação.

Os vinte e sete meses napolitanos foram fundamentais na vida e na obra do autor, mas foram também anos muito difíceis, ou nas suas próprias palavras “[...] dias de esplêndida miséria” (D’ANNUNZIO, 1912 p. 11)⁸. Em Nápoles ganhou cifras consideráveis, mas como se sabe, gastou muito mais do que recebeu, tendo ficado muitas vezes sem o mínimo para sobreviver. Esse foi um dos motivos de seu acordo com o pequeno editor Pierro, proprietário de uma banca de jornais-livraria na famosa Piazza Dante, a quem ofereceu seis novelas que anos antes apareceram nas páginas de algumas revistas literárias romanas. D’Annunzio as modificou e acentuou propositalmente as características violentas para torná-las mais atraentes ao público leitor napolitano.

Sempre em Nápoles, D’Annunzio escreveu seu segundo romance, *L’innocente* (*O inocente*, 1892) considerado pela crítica como superior ao romance de exórdio *Il Piacere* (*O prazer*, 1889) e também a longa novela intitulada *Giovanni Episcopo* (1892), primeira tentativa de romance psicológico da literatura italiana, de forte inspiração russa. Ainda na cosmopolita cidade do Sul, publicou *Elegie Romane* (*Elegias romanas*, 1892), *Odi Navali* (*Odes navais*, 1891-1893) e *Poema Paradisiaco* (*Poema paradisiaco*, 1893), algumas de suas melhores coletâneas poéticas, além de ter esboçado seu terceiro romance, *Trionfo Della Morte* (*Triunfo da morte*, 1894), e também *La Nemica* (*A inimiga*, 1892), sua primeira tentativa de uma obra teatral. Retomou igualmente sua atividade de jornalista, contribuindo com o jornal *Il Mattino*, atividade que havia abandonado há mais de um lustro. Foram treze artigos, todos fundamentais para a definição de seu pensamento e de sua poética. Nápoles foi palco de sua aproximação com a música de Richard Wagner e com a filosofia de Friedrich Nietzsche, personagens determinantes para a sua futura produção.

Pode-se dizer, enfim, que boa parte da vasta obra dannunziana nasceu à sombra do Vesúvio, mas no caso das coletâneas aqui em questão, todas as novelas são ambientadas na sua terra natal, a região Abruzzo. A região e seu dialeto, terra

⁸ [...] giorni di splendida miseria.

indefinida, atemporal, privada de coordenadas espaciais precisas, dominada pela superstição abriga seus habitantes que, de certa forma, são possuídos por forças misteriosas geradoras de uma violência primordial e secreta. O Abruzzo é uma espécie de lugar real, mas ao mesmo tempo imaginário, onde as fortes paixões que ele queria colocar em cena encontravam uma apropriada caixa de ressonância.

A relação entre D'Annunzio e o Abruzzo sempre foi intensa, mesmo se na realidade ele tenha partido de Pescara, capital da região, aos onze anos de idade e raramente tenha retornada, senão em períodos muito breves. Não obstante, sempre se sentiu profundamente filho daquela terra selvagem e passional, “[...] aquela zona ambígua onde a minha bestialidade e a minha divindade se encontram me bastam para me declarar [...] quanto mais legitimamente do que todos os outros que eu seja filho da minha terra” (D’ANNUNZIO, 1924, p. 630)⁹. Podemos falar em uma espécie de telurismo, e nas próprias palavras do escritor: “Nunca poderei ser erradicado da minha terra natal, do solo que é quase qualidade da minha substância corporal, do solo vivo que pode sofrer e gozar como a minha própria carne” (D’ANNUNZIO, 1926, p. 226-227)¹⁰.

A pequena antologia de crônicas abrucesas *I violenti* foi impressa no mês de outubro de 1892 e nunca mais reeditada. Quando o autor decidiu incluir as novelas desse volume na grande coletânea intitulada *Le novelle della Pescara*, modificou-as radicalmente em comparação à versão napolitana. As novelas que figuraram tanto em *Il violenti* quanto em *Novelle della Pescara* podem ser consideradas como um “bozzetto” (ANDREOLI, 2006, p. 875), tendo em vista que a figura dos personagens é demonizada e reduzida até culminar na metamorfose de um ser bestial e sanguinário. O termo *bozzetto* faz menção a uma composição literária breve e de entonação realística na qual são representadas figuras e cenas da vida quotidiana.

A respeito da estrutura dos *bozzetti*, a escritora napolitana Matilde Serao na coletânea de *commedie borghesi* (comédias burguesas) intitulada *Pagina*

⁹ [...] quella zona ambígua ove la mia bestialità e la mia divinità si congiungono mi bastano a dichiararmi [...] quanto più legitimamente che tutti gli altri io sia figlio della mia terra.

¹⁰ “Non mai potrò io essere diradicato del mio luogo natale, dal suolo che è quasi qualità della mia sostanza corporale, del suolo vivo che può in me patire e gioire come la mia stessa carne”.

azzurra (*Página azul*, 1883) apresenta a seguinte explicação sobre esse gênero, em voga na Itália no chamado período Verista:

O *bozzetto* deveria ser breve, e o fazem longo, longo, longo; deveria ser gracioso, e juro-vos que é exatamente o contrário; deveria ser limpo, leve, brilhante como uma pequena joia e chamo os numes como testemunhas que não há nada disso; desejar-se-ia humildemente que fosse prazeroso e ao invés... (SERAO, 1883, p. 198)¹¹.

E acrescenta importantes comparações entre esse gênero, a novela e o romance, além de colocar em relevo a urgência de sucesso por parte dos jovens escritores ambiciosos:

[...] no romance é preciso ação, drama, diálogo, calor e, principalmente uma gramática constante para trezentas impressões. Especialmente essa última condição cria uma escravidão, à qual os livres sentidos do escritor não podem se submeter. A novela, então: mas as dificuldades crescem, pois ele quer escrever algo de novo, de excepcional; depois, para o romance e para a novela perde-se tempo demais; as probabilidades da publicação são poucas e o jovem quer logo ser impresso e imediatamente célebre. Não há senão o *bozzetto*, forma artística que o reduz; aliás, olhando-se no espelho, ele percebe de ter uma inclinação para o *bozzetto* (SERAO, 1883, p. 196)¹².

Embora a adesão de D'Annunzio à estética do movimento verista seja ampla e dure por quase uma década até finalmente consolidar-se naquela do decadentismo após a publicação de *Il Piacere*, dificilmente encontraremos vozes que classifiquem a sua adesão como plena e satisfatória. Aldo Rossi (1979, p. 42) assegura que “D'Annunzio foi também verista, mas pelo simples fato de que foi tudo: o verismo era o último grito do debate literário do momento, então, quase

¹¹ “Il bozzetto dovrebbe essere breve e lo fanno lungo, lungo, lungo; dovrebbe essere grazioso, e vi giuro che è appunto il contrario; dovrebbe essere lindo, leggero, brillante come un gioiellino e chiamo a testimoni i numi che non vi è niente di questo; si desidererebbe umilmente che fosse piacevole ed invece...”

¹² [...] nel romanzo ci vogliono azione, dramma, dialogo, calore e soprattutto una grammatica costante per trecento facciate di stampa. Quest'ultima condizione specialmente, crea una schiavitù, a cui i liberi sensi dello scrittore non possono sottomettersi. La novella, allora: ma le difficoltà crescono, perchè egli vuole scrivere qualche cosa di nuovo, di eccezionale; poi per il romanzo e per la novella si perde troppo tempo; le probabilità della pubblicazione sono poche ed il giovanetto vuole essere subito stampato e subito celebre. Non vi è altro che il bozzetto, forma artistica che lo reduce; anzi, guardandosi nello specchio, egli si accorge di avere il bernoccolo del bozzetto.

por silogismo, o pescarês não podia não ser também um pouco verista”¹³. Ainda a respeito dessa adesão incompleta ao verismo, Carlo Bo acrescenta que

[...] normalmente quem adere a uma poética se empenha em respeitar as leis da escola, dá a sua contribuição à doutrina que escolheu, em D’Annunzio ocorre exatamente o contrário, a doutrina se torna um traje para vestir ou um repertório de estímulos e soluções puramente instrumentais ou externas. [...] Talvez seja mais correto dizer que até as doutrinas literárias eram para ele como moldes, desenhos: fingia casar com elas, na realidade se limitava a repetir as ocasiões, utilizando as fórmulas, aliás, exasperando-as ao máximo. (BO, 1979, p. 15)¹⁴

Segundo Andreoli, a propósito das fontes utilizadas na coletânea de novelas “[...] é de se colocar em relevo, no já realizado superamento da dependência verghiana, um prevalente influxo da literatura francesa: Zola, os Goncourt e, principalmente, Flaubert, lido por d’Annunzio desde os tempos dos primeiros *bozzetti*” (ANDREOLI, 2006, p. 883)¹⁵. Tosi (1979, p. 108) ainda acrescenta que “Sem *Vita dei campi*, as novelas de *Terra Vergine*, do *Libro delle Vergini* e de *San Pantaleone*, talvez não existissem; mas, por outro lado, sabemos que sem Zola, Maupassant e Flaubert, muitas das novelas seriam diferentes do que são”¹⁶. Gibellini vai *pari passu* nos caminhos das fontes fecundantes que ligam Itália e França para a formação dos chamados *bozzetti*:

Em 1882 Sommaruga publica *Terra Vergine*, uma reunião de *bozzetti* modelados através da *Vita dei Campi* de Verga. Mas a diversidade dos títulos é já indício de uma inclinação bastante diversa: enquanto o siciliano escava em uma sociedade de humilhados e ofendidos, D’Annunzio celebra, em uma Abruzos

¹³ D’Annunzio è stato anche verista, ma per il semplice fatto che è stato tutto: il verismo era l’ultimo grido del dibattito letterario del momento, quindi, quase per silogismo, il pescarese non poteva non essere anche un pò verista.

¹⁴ Chi aderisce di solito a una poetica si impegna a rispettare le leggi della scuola, porta il suo contributo alla dottrina che ha scelto, in D’Annunzio avviene esattamente il contrario, la dottrina essendo un abito da vestire o un repertorio di stimoli e soluzioni puramente strumentali o sternali. [...] Forse sarebbe più esatto dire che anche le dottrine letterarie erano per lui dei calchi, dei cartoni: fingeva di sposarle, in realtà si limitava a ripetere le occasioni, adoperando le formule, anzi esasperandole al massimo.

¹⁵ [...] è da rilevare, nell’ormai realizzato superamento della dipendenza verghiana, un prevalente influxo della letteratura francese: Zola, i Goncourt e, soprattutto, Flaubert, letto dal d’Annunzio fin dai tempi dei primi *bozzetti*.

¹⁶ Senza *Vita dei campi*, le novelle di *Terra Vergine*, del *Libro delle vergini*, di *San Pantaleone* forse non esistirebbero; ma sappiamo altresì che senza Zola, Maupassant e Flaubert, molte di esse sarebbero alquanto diverse da quello che sono.

verdejante como uma terra exótica, o erotismo e a ferinidade de homens não “bastardizados pela civilidade”. Novas sugestões (Flaubert, Zola, Maupassant) emanam na novelística sucessiva (*Libro delle vergini*, *San Pantaleone*), mais tarde selecionada e definitivamente sistematizada em *Novelle della Pescara* (1902), pinturas com cores fortes que hoje chamaremos de escritor-canibal (GIBELLINI, 2008, p. 15)¹⁷.

Embora tenhamos abordado a questão do verismo e do retorno à condição selvagem da natureza humana, vemos que D’Annunzio, mesmo ao tentar recriar toda a violência de um fratricídio, não o faz segundo o modelo de Verga: “[...] então do primitivo cultural de *Vita dei Campi* se opõe ao primitivo Natural, pré-social quase pré-antrópico, de *Terra Vergine*” (GIBELLINI, 1979, p. 33)¹⁸. A recriação de temas como a pobreza, a humilhação, os assassinatos e a fome teriam potência suficiente para que os personagens de D’Annunzio pertencessem ao *Germinal* (1885) zoliano. Entretanto, não é do naturalismo de Zola que D’Annunzio extrai suas fontes de inspiração: suas referências francesas advêm sobretudo de Guy de Maupassant, cujas apropriações se manifestam um ano antes do sucesso da obra-prima de Émile Zola. Na sua fase lírica de *Intermezzo di Rime* (1884), D’Annunzio escreve *Venere d’acqua dolce* e *Peccato di Maggio* que são claras releituras das poesias de Maupassant *Vénus rustique* e *Au bord de l’eau*: a mesma configuração de personagem na descrição das musas, a mesma narrativa, os mesmos sentimentos expressos pelo eu-lírico. D’Annunzio não se apropria somente da fase lírica maupassantiana; Andreoli cita fontes da tradição novelística italiana e da literatura francesa na composição da novela:

As ascendências literárias do texto foram localizadas na novela XXII da coletânea de Masuccio Salernitano (1476), pela “ideia da arca que, pelo abaixamento da tampa e a pressão sobre ela, torna-se uma armadilha mortal” [...], e no conto de Maupassant *Les gueux* do volume *Contes du jour et de la nuit* (1885), pela figura

¹⁷ “Nel 1882 Sommaruga gli pubblica *Terra vergine*, una raccolta di bozzetti modellati su *Vita dei campi* del Verga. Ma il divario dei titoli è già indizio di una ben diversa inclinazione: mentre il siciliano scava in una società di umiliati e offesi, d’Annunzio celebra, in un Abruzzo verdeggiante come una terra esotica, l’erotismo e la ferinità di uomini non “imbastarditi dalla civiltà”. Nuove suggestioni (Flaubert, Zola, Maupassant) emanano dalla novellistica successiva (*Libro delle vergini*, *San Pantaleone*), più tardi selezionata e definitivamente sistemata nelle *Novelle della Pescara* (1902), pitture a tinte forti che oggi chiameremmo da scrittore-cannibale”.

¹⁸ “Dunque dal primitivo culturale di *Vita dei Campi* si oppone il primitivo Naturale, pre-sociale quasi pre-anthropico, di *Terra Vergine*”.

do aleijado esfomeado, surrado até sangrar porque foi surpreendido a roubar (ANDREOLI, 2006, p. 945-946)¹⁹.

Segundo Guy Tosi, tanto a novela “Il martirio di Gialluca” – publicada inicialmente em *San Pantaleone* e, posteriormente, com o título de “*Il chirurgo del mare*” na coletânea *Novelle della Pescara* – quanto “L’Eroe” – publicada primeiramente em *Gli Idolatri* e depois em *Novelle della Pescara* – se apropriam de temas e acontecimentos do conto *No mar* (1883) de Maupassant:

As novelas *No mar* e *O martírio de Gialluca* são, cada uma a seu modo, duas obras-primas, ligadas somente pela atitude idêntica dos marinheiros diante do sofrimento de um companheiro ferido em um barco de pesca em meio à tempestade. *No mar* é, além disso, a origem da imagem central d’*O herói*, lembremos o episódio descrito por Maupassant: o braço do marinheiro Javel fica preso entre a corda da rede e a madeira pela qual deslizava. Para não sacrificar o grande adereço de pesca, se busca liberar o ferido sem sacrificar a corda. No extremo do sofrimento, o homem termina por cortar ele mesmo com uma faca os tendões que retinham ainda o braço congelado (TOSI, 1979, p. 114)²⁰.

Em “L’Eroe”, o protagonista Ummalido, assim como Javel, arranca o próprio braço para desembaraçar-se do sofrimento. Entretanto, diferentemente de Javel, as intenções de Ummalido são puramente idólatras, já que o fiel se acidenta ao carregar o busto de San Gunzelve e, no fim, oferece o braço amputado como prêmio ao Santo. Se anteriormente pudemos observar que a zoomorfização e o retorno à natureza humana mais primitiva são eventos retirados do *Vita dei Campi* de Verga e do verismo de forma totalizante, é necessário compreender que a inspiração no naturalismo ocorre na mesma medida que o movimento verista. Se, por um lado, os personagens são rústicos, selvagens, similares a animais conforme propõe o verismo, por outro são confusos, neuróticos, atormentados

¹⁹ Le ascendenze letterarie del testo sono state individuate nella novella XXII della raccolta di Masuccio Salernitano (1476), per “l’idea del cassone che per l’abbassamento del coperchio e la pressione su di esso diventa una mortale tagliola” [...], e nel racconto di Maupassant *Le gueux* del volume *Contes du jour et de la nuit* (1885), per la figura dello storpio affamato, picchiato a sangue perché sorpreso a rubare.

²⁰ Le novelle *Em mer* e *Il martírio di Gialluca* sono, ciascuna a so modo, due capolavori, collegati soltanto dall’atteggiamento idêntico dei marinai di fronte alle sofferenze di un loro compagno ferito su un battello da pesca in preda alla tempesta. *Em mer* è, inoltre, all’origine dell’immagine centrale dell’Eroe, ricordiamo l’episodio descritto da Maupassant: il braccio del mariano Javel resta preso tra la corda della sciabica e il legno sul quale essa scivolava. Per non sacrificar il grande attrezzo da pesca, si cerca di liberare il ferito senza sacrificar la fune. All’estremo della sofferenza, l’uomo finisce per tagliare lui stesso con un coltello i tendini che trattengono ancora il braccio schiacciato.

pelas condições externas e fustigados pela desigualdade social – conforme veremos no conto a seguir.

“La madia” narra a história de dois irmãos: Luca, acamado e enfermo, e Ciro, portador de deficiência física, surdo-mudo e com a saúde debilitada. Graças à sua condição, o irmão e sua madrasta obrigam-no a pedir esmolas. Luca hostiliza o irmão e exorta a mãe a manda-lo embora de casa, mas a mulher não tem coragem de fazê-lo. Todavia o irmão saudável joga-o escada abaixo com golpes de violência física e agressões morais, agressões essas também proferidas pelas pessoas do lugarejo, especialmente por outros meninos de sua mesma idade. Desesperado, Ciro entra na igreja para pedir algum trocado e as pessoas ignoram sua presença. Assim, ele decide voltar secretamente para a casa materna, para tentar comer escondido alguma coisa, aproveitando-se do sono do irmão. Porém, ao abrir a arca do pão, o furto não logra êxito, pois Luca acorda e em um dos seus muitos acessos de ira, espreme a tampa do móvel, com extrema força, sobre o pescoço de Ciro, decapitando-o. A novela se encerra com o retorno de Luca para o seu leito de doente, tonto, atormentado pelos fantasmas de sua própria maldade, com “dentes que rangiam, como uma lima de ferro” (D’ANNUNZIO, 2007, p. 268)²¹. Luca, o irmão acamado, mesmo diante do sofrimento de sua própria condição, parece não abandonar a crueldade que já é própria de sua personalidade:

Assim que ouviu o ruído das muletas, Luca arregalou os olhos arrebatados e agitados, que se voltaram para a porta, esperando o irmão surgir na soleira. Seu rosto, extenuado pelo sofrimento, devorado pela febre, todo empolado e avermelhado, de repente tornou-se duro e quase colérico. [...] As palavras o sufocaram. Apertava com força as mãos de sua mãe, tossindo com grande dificuldade, enquanto sua camisa palpitava sobre o peito e se abria a cada esforço que fazia. A boca estava inchada e pelo queixo as feridas ressecadas formavam uma espécie de crosta sanguinolenta, cheia de fissuras (D’ANNUNZIO, 2007, p. 263)²².

²¹ “I suoi denti stridevano, come fa una lima sul ferro” (D’ANNUNZIO, 2006, p. 316).

²² “Appena Luca udì il rumore delle grucce, spalancò gli occhi e li volse ardenti e torbidi verso la porta, aspettando che il fratello comparisse sul limitare. Tutta la faccia, estenuata dalla sofferenza, divorata dalla febbre, sparsa di bolle rossastre, gli prese d’improvviso un aspetto di durezza e quasi d’ira. [...] Le parole lo soffocarono. Egli stringeva forte le mani della madre, tossendo con grande affano, mentre la camicia sul petto gli palpitava e gli s’apriva un poco ad ogni sforzo. Aveva la bocca gonfia; e pel mento le bolle risecate gli formavano come una crosta che si screpolava e sanguinava ad ogni sforzo” (D’ANNUNZIO, 2006, p. 311).

A violência do caráter de Luca aproxima-o do comportamento zoomorfo da escola verista: Luca protege sua casa, suas propriedades, seus alimentos e até mesmo a atenção de sua mãe como uma besta, ignorando completamente o sofrimento do meio-irmão – posto que dividem a mesma ascendência somente no que se refere à paternidade. Defende seu território por mais que esteja ferido e, para tanto, recorre até mesmo ao fratricídio: “Fora de si, arrastou a pesada tampa em cima do pescoço de Ciro, que se debateu como numa ratoeira, desesperado. Luca resistia a essas tentativas, perdendo absolutamente a consciência do que acontecia, empurrando com todo o seu corpo, perto de decapitar o irmão” (D’ANNUNZIO, 2007, p. 268)²³.

Na novela “O mendigo”²⁴, que integra a antologia *Contos do dia e da noite* (1985), de Guy de Maupassant, é que encontramos os maiores ecos maupassantianos de “La Madia”: a estrutura de ambas é praticamente idêntica: sujeitos defeituosos que faziam uso de muletas, tinham certo comprometimento das faculdades mentais e, apesar do bom comportamento, eram ignorados desde a juventude; graças a isso suas rotinas giravam em torno da busca pela sobrevivência. Os fins de Ciro e de Sino²⁵ também se assemelham: depois de dias inteiros de fome e de uma recusa de todo um vilarejo que os xingava e os agredia, são mortos covardemente por representarem um incômodo para a sociedade. O que os diferenciará será a figura do algoz: em “La madia”, o drama familiar de Ciro e Luca faz com que um irmão assassine o outro em um momento de ódio cego; em “O mendigo”, o executor parece tomar forma a partir de uma massa humana composta por todo o vilarejo de Billette; apesar de a fúria contra o Sino ser iniciada por Tio Chiquet – já que o aleijado havia lhe afanado uma das galinhas de seu quintal – toda a vizinhança se apresenta para prestar-lhe as devidas reprimendas, em formas de soco, chutes e todo tipo de agressão.

²³ “Fuori di sé, trasse il coperchio pesante sul collo di Ciro; che s’agitò come una vittima alla tragliuola, disperatamente. Resisteva Luca contro quelli sfrozi, avendo perduto ogni coscienza della cosa, premendo com tutta la sua persona, quase per decapitarei l fratello” (D’ANNUNZIO, 2006, p. 315).

²⁴ Ver igualmente a tradução do conto publicada na revista *Careta*, do Rio de Janeiro, que tem por título “O vadio” (ano 5, n. 196, 2 mar. 1912, p. 32-33. <http://memoria.bn.br/DocReader/083712/6188>).

²⁵ Apelido de Nicolas Toussaint, o protagonista de “O mendigo”. Segundo a própria narrativa: “Tinham-lhe posto a alcunha do ‘Sino’ porque se balouçava, entre as suas duas muletas de pau, como um sino se balouça entre os seus suportes” (MAUPASSANT, 2018, p. 11).

Em “La madia”, *Ciro*, o rato que se debate como em uma ratoeira, apresenta outros elementos que o distinguem daqueles personagens *pré-naturais* dannunzianos; a fome e a perturbação de *Ciro* parecem esconder um compromisso com a denúncia social, de revelar os sofrimentos de uma parcela esquecida da população. No entanto, a denúncia social dá-se somente superficialmente, já que D’Annunzio nunca esteve realmente comprometido com nenhuma questão humanitária: “A D’Annunzio não interessava a vida em si, a vida como ponto de partida do narrador, mas o drapeado da vida, as suas cores, os seus sons” (BO, 1979, p. 16)²⁶.

Outros revérberos maupassantianos se apresentam em “La madia”, já que tantos detalhes a respeito da deformação do jovem *Ciro* parecem sair do conto “A mãe de monstros” (1883), de Guy de Maupassant. Nele, a protagonista, conhecida como Diaba, durante uma gravidez indesejada, força uma espécie de *colete de força*: uma cinta feita de tábuas de madeira e cordas que manteve sua gravidez oculta até os meses mais avançados. O resultado desse espartilho rudimentar foi a deformação de seu primogênito que, conforme descrito pelo autor, figura como o primeiro dos monstros, já que a partir desse nascimento, a mulher transforma a atividade de parir crianças deformadas em um ofício:

Ela aleijou em suas entranhas a criaturinha comprimida pelo terrível mecanismo; ela o espremeu, deformou, fez dele um monstro. Seu crânio, prensado, se espichou, irrompeu em forma de ponta com dois grandes olhos para fora, saindo das têmporas. Os membros, oprimidos contra o corpo, brotaram tortos como os galhos das videiras, alongaram-se desmedidamente, terminando em dedos que parecia patas de aranha (MAUPASSANT, 2020, p. 248).

Embora a gênese de *Ciro* não seja especificada e sua mãe não seja sequer mencionada, podemos ver que as semelhanças entre o primogênito monstruoso de Maupassant e o *aleijadinho* de D’Annunzio:

Ciro apareceu no limiar, regendo-se nas muletas. Ele era franzino, com uma grande cabeça pesada. Os cabelos eram tão loiros que quase pareciam brancos. Os olhos eram doces como os de um cordeiro, azuis entre os longos cílios claros. [...] A perna

²⁶ A D’Annunzio non interessava la vita in sè, la vita come punto di partenza del narratore ma il drappaggio della vita, i suoi colori, i suoi suoni.

direita, torta e encurtada, tinha um pequeno tremor visível. (D'ANNUNZIO, 2007, p. 263)²⁷.

Cabeça desproporcional e pernas tortas são marcas de ambos os personagens; o resultado, no entanto, é bastante diverso, já que no conto francês toda a atmosfera evidencia uma estética de horror, mas, no italiano, essas características servem somente para evidenciar todo o compêndio de desgostos experimentados por Ciro. Não obstante, todas as exagerações da *via crucis* dessa criança em direção ao seu destino final não passam, na verdade, de uma preocupação com o artifício já que, segundo Bo (1979, p. 16): “Lá onde os verdadeiros veristas a exemplo dos naturalistas partiam em busca da caça à verdade, D'Annunzio se preocupava somente com a beleza e o ornamento compensava, se não anulava até mesmo o campo da substância”²⁸. Sem intenções de questionar a ordem social das coisas e nem mesmo de exaltar a vida dos camponeses, vemos que, para D'Annunzio, esses temas tornam-se material para artializações, já que definem sempre adesções incompletas, circunscritas muito mais ao ato de experienciar do que ao ato da vivência contínua, da observação direta zoliana:

D'Annunzio, então, mesmo pegando a entonação de Verga em *Vida dos campos*, tinha, certamente, do que nutrir-se, mesmo que indiretamente, no âmbito da literatura regional e daquela não específica. Respondia assim ao chamado dos tempos alimentando, por sua vez, uma imagem da terra de origem adequada ao comprovado e um pouco obsoleto clichê, certamente distante dos critérios de representação promulgados pelos naturalistas e veristas. No mais se entregava à exuberância carnal da sua juventude, ao excesso de energia vital, à orgia dos perfumes, das cores e das sensações que vinham do seu temperamento sensual e da capacidade inata de deformar o fenômeno (OLIVA, 2012, p. 19)²⁹.

²⁷ “Ciro compareve al limitare, reggendosi su le grucce. Egli era mingherlino, con una grossa testa pesante. I capelli erano così biondi che quasi parevan bianchi. Gli occhi eran dolci come quelli d'un agnello, azzurri fra le lunghe ciglia chiare. [...]La gamba destra, torta e raccorciata, aveva un piccolo tremito visibile” (D'ANNUNZIO, 2006, p. 311)

²⁸ “Là dove i veri veristi sull'esempio dei naturalisti partivano alla caccia del vero, D'Annunzio si preoccupava soltanto del bello e l'ornamento suppliva, se non annullava addirittura il campo della sostanza”.

²⁹ “D'Annunzio, dunque, pur prendendo l'intonazione dal Verga di *Vita dei campi*, aveva certo di che nutrirsi, sia pure indirettamente, nell'ambito della letteratura regionale e di quella non specifica. Rispondeva così al richiamo dei tempi alimentando dal canto suo un'immagine della terra d'origine confacente al collaudato e un po' desueto cliché, di certo lontano dai criteri di

A reprodução de uma linguagem popular – característica pertencente tanto ao verismo quanto ao naturalismo – é constante na novela de modo que D’Annunzio procurou representar a fala das pessoas mais humildes em dialeto ou da maneira mais simplória possível. A todo momento nas falas dos personagens que compõe o vilarejo pelo qual desfilam as muletas de Ciro chamam-no *aleijadinho*³⁰ (p. 313), *bárbero*³¹ (p. 313), perguntam se o menino de muletas correrá o Palio³² para aludir à sua pressa (p. 314) e quanto vale o peso da sua cabeça em libras (p. 313)³³. O deboche e o escárnio com a figura do menino se combinam com uma escolha lexical que pretende dar um tom de vulgaridade à fala da população. Entretanto, nem mesmo ao lançar adjetivos ofensivos ou ironizar a condição do rapaz, D’Annunzio consegue de fato aderir profundamente à classe popular e reproduzir a ferocidade dos menos abastados. É Polinésio em seu *O conto e as classes subalternas* (1994) quem recorda que, muito antes da atuação do autor como romancista, Gabriele D’Annunzio já havia incorrido no erro do distanciamento intelectual em situações de observação direta:

Notam-se dois planos linguísticos bem distintos: o narrador, que na parte expositiva faz o relato em linguagem de nível elevado, muitas vezes rebuscado, e o dos personagens, os quais, na parte dialógica empregam seu dialeto em frases curtas e pouco significativas, que em nada concorrem para enriquecer a narração. O grande desnível entre os dois planos de um lado opera como elemento diferenciador entre a categoria social do narrador e dos personagens, e de outro provoca o rebaixamento destes, reduzidos a seres que se expressam mal, de forma rudimentar e sem profundidade (POLINÉSIO, 1994, p. 216-217).

O retrato de uma população rústica reforça essa dicotomia de subalternos *versus* elite; as palavras e as ideias dos personagens – sempre escritas em dialeto, sinal de atraso ou baixa escolaridade àquele tempo – contrastam com a busca pela palavra perfeita de um narrador elegante e polido, que descreve as vicissitudes de Luca e Ciro com a máxima distinção. Polinésio dá seguimento à

rappresentazione promulgati dai naturalisti e dai veristi. In più si affidava all’esuberanza carnale della sua giovinezza, allo straripamento delle energie vitali, all’orgia di profumi, di colori e di sensazioni che gli venivano dal temperamento sensuale e dalla innata capacità a deformare il fenomeno.

³⁰ “stroppiatino.”

³¹ Adjetivo para referir-se aos cavalos mais velozes da Itália, provenientes de Barberia.

³² “Corri il palio, stroppiatino?”

³³ “Quanto la libbra il cervello, stroppiatino?”

crítica ao estilo de D’Annunzio e garante que o autor não somente não atua como um real adepto seja do verismo, seja do naturalismo, como também atrasa tais movimentos ao desvalorizar a inteligência de seus personagens:

A linguagem empregada por D’Annunzio nesses contos constitui um retrocesso em relação à conquista verguiana de uma linguagem niveladora que capta toda a riqueza humana dos seres humildes representados. Ao invés de valorizar seus personagens, descobrindo o que têm de original e profundo, a maior preocupação do autor é chocar o público com a introdução de figuras exóticas e rudes, que impressionam pela brutalidade e barbárie. Os protagonistas, mais que personagens, são figurantes, dos quais o autor extrai apenas as características que pode causar sensação (POLINÉSIO, 1994, p. 217).

Segundo Polinésio, o que D’Annunzio realiza em seus contos pescarezes é mais prejudicial do que simplesmente representar imprecisamente a população: ele recorre ao exagero e à barbárie com as estratégias sensacionalistas de um folhetim, para que o leitor se hipnotize com a natureza selvagem do homem de sua terra natal. Embora a distância entre voz narrante e personagens seja visível, entender toda a produção finisseccular dannunziana no que diz respeito às suas tentativas de adesão ao verismo e ao naturalismo como um atraso seria um julgamento inapropriado. Antes do debute de sua obra-prima, *Il piacere*, Gabriele D’Annunzio produz mais de 90 novelas espalhadas entre publicações de jornais – sob diversos pseudônimos – e uma trilogia a respeito de sua terra natal que daria origem a obra *Novelle della Pescara: Terra Vergine* (1882), *Il libro delle vergine* (1884) e *San Pantaleone* (1886). Essas contribuições versam sobre os mais diversos temas e apropriam-se de diferentes movimentos: o verismo de Giovanni Verga, o naturalismo de Émile Zola³⁴, dos irmãos Goncourt³⁵ e de Guy de Maupassant e até mesmo da literatura gótica de Edgar Allan Poe³⁶.

³⁴ Em carta a Giselda Zucconi datada de 18 de fevereiro de 1882, D’Annunzio promete iniciar uma empreitada na produção de uma “Novella sociale, in uno studio del vero, su documenti umani, come dicono i zoliani” (Novela social, em um estudo da verdade, sobre documentos humanos, como dizem os zolianos) (GIBELLINI, 1979, p. 19)

³⁵ Segundo Guy Tosi (1979, P. 113), o conto “La morte di Sancio Panza” (“San Pantaleone”, 1886) – posteriormente publicado sob o título “Agonia” (“Novelle della pescara”, 1902) é uma releitura do romance *Manette Salomon* (1867) dos irmãos Jules e Edmond de Goncourt.

³⁶ Sob o pseudônimo de Duca Mínimo (Duque mínimo), D’Annunzio publicou a coluna Grotteschi e Rabeschi no Jornal Tribuna no período de 18 de outubro a 1º de novembro de 1887: o título faz clara alusão à coletânea de Edgar Allan Poe publicada 40 anos antes: *Tales of Grotesque and Arabesque*.

Muitas são as referências e apropriações que, em casos excepcionais, beiram quase a reprodução *ipsis litteris* de outras vozes na fase experimental de D’Annunzio, ainda imaturo e um pouco deslumbrado com o fazer literário; entretanto, segundo Guy Tosi (1979, p. 125): “é possível reprovar em um escritor por um mimetismo literário tão forte, mas é necessário também reconhecer que, escolhendo os mestres segundo a sua natureza – “A natureza assim me dispõe” – D’Annunzio não fez mais que selecionar a si mesmo”.

Por fim, os temas *roubados* de outros autores não fizeram nada além daquilo que Andrea Sperelli – o protagonista de *Il Piacere*, lido como o personagem dannunziano mais autobiográfico de toda a sua carreira – considerava como um procedimento criativo: “Quase sempre, para começar a compor, ele precisava de uma entonação musical retirada de um outro poeta; e para isso ele usava quase sempre os antigos rimadores da Toscana” (D’ANNUNZIO, 2014, p. 196)³⁷. As apropriações de D’Annunzio fazem parte daquilo que consolidaria o mito dannunziano. E, para aqueles que ainda insistem nas acusações de plágio e na falta de originalidade do percurso verista e naturalista do autor decadentista, restam as palavras de Carlo Bo:

Porque a voz e o acento de Gabriele D’Annunzio, mesmo quando parece repetir as palavras dos outros, mesmo quando compõe esta confecção vã e fria como uma música de piano mecânico, é uma das coisas mais bonitas que o homem pode ouvir em um universo cheio de ruídos (BO, 1979, p. 19)³⁸.

Referências

ANDREOLI, Annamaria. Note. In: D’ANNUNZIO, Gabriele. *Tutte le novelle*. Milano: Arnoldo Mondadori Editore, 2006, p. 837-1060.

BO, Carlo. D’Annunzio Giovane e il verismo. In: *Atti del I Convegno internazionale di studi dannunziani – D’Annunzio giovane e il verismo*. Pescara, 1976, p. 15-23.

³⁷ Quasi sempre, per incominciare a comporre, egli aveva bisogno d’una intonazione musicale datagli da un altro poeta; ed egli usava prenderla quasi sempre dai verseggiatori antichi di Toscana

³⁸ Perché la voce e l’accento di Gabriele D’Annunzio, anche quando pare che ripeta le parole degli altri, anche quando compone questa Fattura vana e fredda come una musica di pianoforte meccanico, è una delle cose più belle che l’uomo possa udire nell’universo pieno di rumore. (BO, 1979, p. 19)

- D'ANNUNZIO, Gabriele. *Il piacere*. Milano: Rizzoli, 2014.
- D'ANNUNZIO, Gabriele. *As novelas de Pescara*. Trad. Eugenio Vinci de Moraes. São Paulo: Berlendis & Vertecchia editores, 2007.
- D'ANNUNZIO, Gabriele. *Tutte le novelle*. Milano: Arnoldo Mondadori Editore, 2006.
- D'ANNUNZIO, Gabriele. *Il libro ascetico della giovane Italia*. Milano: L'Olivetana, 1926.
- D'ANNUNZIO, Gabriele. *Il venturiere senza ventura e altri stusi sul vivere inimitabile*. Vol. 1. Milano: Fratelli Treves Editori, 1924.
- D'ANNUNZIO, Gabriele. *Contemplazione della morte*. 2. ed. Milano: Fratelli Treves Editori, 1912.
- D'ANNUNZIO, Gabriele. *I violenti*. Napoli: Luigi Pierro Editore, 1892.
- D'ANNUNZIO, Gabriele. *Intermezzo di rime*. Roma: Casa Editrice Sommaruga, 1884.
- GIBELLINI, Pietro. Per un diagramma del verismo dannunziano. In: *Atti del I Convegno internazionale di studi dannunziani – D'Annunzio giovane e il verismo*. Pescara, 1976, p. 25-41.
- GUY, Tosi. D'Annunzio, il realismo e il naturalismo francese. In: *Atti del I Convegno internazionale di studi dannunziani – D'Annunzio giovane e il verismo*. Pescara, 1976, p. 106-129.
- MAUPASSANT, Guy de. O mendigo. Freebooks Editora, 2018. www.freebookseditora.com. Acesso em 10 set. 2021
- MAUPASSANT, Guy de. *125 contos de Guy de Maupassant*. Org. Noemi Moritz Kon. Trad. Amilcar Bettega. Rio de Janeiro: Companhia das letras, 2020.
- NAZARIO, Luiz. *Quadro histórico do período naturalista*. In.: GINSBURG, J.; FARIA, João R. *O naturalismo*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2017.
- OLIVA, Gianni. *D'Annunzio prosatore*. In: D'ANNUNZIO, Gabriele. *I grandi romanzi*. Roma: Newton Compton Editore, 2012, p. 17-29.

Recebido em: 18 de outubro de 2021.

Aceito em: 23 de dezembro de 2021.