

08

**DECADÊNCIA REAL E IMAGINATIVA:
O CRONOTOPO DA ESPERA EM *IL PIACERE* (1889),
DE GABRIELE D'ANNUNZIO^{1 2}**

Leonardo Freitas de Carvalho

Leonardo Freitas de Carvalho

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

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

Pesquisador bolsista da Faperj.

Membro do grupo de pesquisa Retorno à poética: imagologia, referência, genericidade.

Lattes: <https://lattes.cnpq.br/3794730516676736>.

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0001-9390-7573>.

E-mail: leonardofcarvalho94@hotmail.com.

Resumo: Dentre as possíveis leituras sobre a obra-prima de Gabriele D'Annunzio, *Il Piacere* (1889), algumas delas parecem ainda pouco ou nada exploradas, como uma em que Andrea Sperelli, o protagonista do romance, se encontra quase sempre em um estado de *espera* de algo ou de alguém. Tomando como base as teorias de Mikhail Bakhtin sobre a prosa romanesca, uma delas mais especificamente sobre o heterodiscurso e outra

1 Título em língua estrangeira: "Real and imaginative decadence: the chronotope of waiting in Gabriele D'annunzio's *Il Piacere* (1889)".

2 O presente trabalho foi realizado com apoio da Fundação Carlos Chagas Filho de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro (FAPERJ).

sobre o conceito de cronotopo, propomos analisar esse clássico da literatura italiana e da literatura decadente diante da maneira como a narrativa, que acompanha de perto o esperante, constrói o seu sistema discursivo e o compõe, como acontece em geral com os textos decadentes, com base em diversas variações enunciativas, responsáveis por provocar discrepantes efeitos ao longo da leitura. Toda essa flutuação de estilos, deve-se dizer, vai ao encontro da instabilidade emocional do jovem esteta, o qual transita, justamente nas suas esperas, entre o polo positivo e o polo negativo, entre a realidade e as viagens imaginativas.

Palavras-Chave: Gabriele D'Annunzio. *Il Piacere*. Ficção decadente. Decadentismo. Cronotopo. Sistema discursivo. Imaginação. Estranho.

Abstract: Among the possible readings of Gabriele D'Annunzio's masterpiece, *Il Piacere* (1889), some of them seem still little or not at all explored, such as one in which Andrea Sperelli, the protagonist of the novel, is almost always in a state of waiting for something or someone. Based on Mikhail Bakhtin's theories on novelistic prose, one of them more specifically about the heterodiscourse and the other about the concept of chronotope, we propose to analyze this classic of Italian literature and decadent literature in the face of the way in which the narrative, which closely follows the decadent hero, constructs its discursive system and composes it, as is generally the case with decadent texts, in front of various enunciative variations, responsible for causing discrepant effects throughout the reading. All this fluctuation of styles meets the emotional instability of the young man, who transits, precisely in his waits, between the positive and the negative pole, between reality and imaginative journeys.

Keywords: Gabriele D'Annunzio. *Il Piacere*. Decadent fiction. Decadentism. Chronotope. Discursive system. Imagination. Strange.

*“Coisas terríveis assim eram para a escuridão,
não para o dia”.*
(Oscar Wilde)

*“[...] ma la espressione verbale e plastica dei
sentimenti in lui era sempre così artificiosa”.*
(Gabriele D’Annunzio)

INTRODUÇÃO

Dentre os romances mais aclamados da chamada ficção decadente, não restam dúvidas de que *Il Piacere* (1889), ainda inédito no Brasil, é um dos textos mais celebrados e referenciados. Mais do que um representante reconhecido desse grupo, digamos assim, o *capolavoro* de Gabriele D’Annunzio é considerado um livro canônico da literatura italiana como um todo, sobretudo se levarmos em conta, mais especificamente, o século XIX. Tão importante foi o período do seu lançamento que é

significativo que o ano de publicação do *Piacere* coincida com aquele de *Mastrodon Gesualdo*, segundo e último romance verista de Giovanni Verga: é como se D’Annunzio assumisse para si a honra de concluir o estudo daqueles altos estratos da sociedade diante dos quais estava estagnado o ciclo projetado pelo autor siciliano.³ (TINTI, 2014, p. VIII)

Em outras palavras, o ano de 1889 é um verdadeiro “divisor de águas: o romance sai com uma distância mínima de poucos meses do *Mastrodon Gesualdo* de Verga. Mas se este último conclui um

3 O texto original é: “[...] significativo che l’anno di pubblicazione del *Piacere* coincida con quello del *Mastro don Gesualdo*, secondo e ultimo romanzo verista di Giovanni Verga: é come se D’Annunzio si assumesse l’onere di portare a termine lo studio di quegli alti strati della società davanti ai quali si era arenato il ciclo progettato dall’autore siciliano”. As traduções dos textos em língua italiana são todas de minha autoria.

ciclo, o outro inaugura um novo”⁴ (OLIVA apud TINTI, 2014, p. XXI). Segundo Tinti (2014, p. 19), por meio de uma carta do próprio Gabriele D’Annunzio a um amigo, Francesco Paolo Michetti, o autor pescarese chega a confirmar que a *vida*, assim como abordavam os veristas, a exemplo de Giovanni Verga, é o seu objeto de estudo, mas entende que o naturalismo é *ineficiente* quando é preciso realizar uma fusão das descrições dos lugares e dos acontecimentos à análise psicológica dos personagens. Tinti (2014, p. XXI) afirma que

Il Piacere [...] representa, então, e por muitos versos, um romance antinaturalista: pela ‘montagem’ subjetiva dos blocos temporais, pela nomenclatura enfática, sinal de uma complacência estetizante mais do autor do que do narrador, e sobretudo pela ostentação de um sutil — quando não capcioso — desânimo psicológico.⁵

Mais atrelado, portanto, a uma estilística estetizante e artificiosa, o romance d’annunziano, naquele ano de 1889, é lançado “no ápice da brilhante experiência romana [do autor], tecida de duelos, férias, *flirt* e leituras onívoras”, sendo “amplamente influenciado pelo estetismo inglês e, em particular, pela obra de Joris-Karl Huysmans, *À rebours*”⁶ (TINTI, 2014, p. VIII). Conforme afirma a fortuna crítica, o escritor introduziu “a figura do esteta, o culto da beleza e o herói decadente na literatura italiana”, não

4 O excerto original é: “[...] spartiacque: il romanzo esce a distanza di pochi mesi dal *Mastro don Gesualdo* di Verga. Ma se quest’ultimo conclude una stagione, l’altro ne inaugura una nuova”.

5 O texto original é: “*Il Piacere* [...] rappresenta allora, e por molti versi, un romanzo antinaturalistico: per il ‘montaggio’ soggettivo dei blocchi temporali, per la nominazione enfatica, spia di un compiacimento estetizzante più dell’autore che del narratore, e soprattutto per l’ostentazione di una sottile — quando non capziosa — disanima psicologica”.

6 O fragmento original é: “[...] all’apice della brillante esperienza romana, intessuta di duelli, vacanze, *flirt* e onnivore letture, esce *Il Piacere*, ampiamente influenzato dall’Estetismo inglese e, in particolare, dall’opera di Joris-Karl Huysmans, *À rebours*”.

é por menos que “D’Annunzio foi considerado o pai do esteticismo italiano. Para além da literatura, o próprio D’Annunzio procurou viver a própria vida de acordo com os ideais do Esteticismo”⁷ (BABIĆ, 2023, p. 15). Diante desse seu comportamento de um esteta, a propósito, o protagonista da sua obra-prima passou em muitas situações a ser lido como o seu *alter ego*.

Em termos gerais, *Il Piacere* acompanha os passos de um jovem rico e culto chamado Andrea Sperelli, que busca sempre os prazeres cotidianos, em especial aqueles atrelados às mulheres, e que, em suma, “representa ao mesmo tempo o *dandy* das mudanças lânguidas e dos modos fatiados e o artista capaz de excepcionais virtuosismos e dominado por uma tensão faustiana através da obra de arte absoluta”⁸ (TINTI, 2014, p. VIII). Situado em boa parte dos capítulos na cidade de Roma, o romance se acomoda em espaços narrativos geralmente luxuriantes, seja em festas, seja em leilões, seja em eventos esportivos, havendo quase sempre uma inclinação aos enunciados descritivos responsáveis por destacar os detalhes locais.

A maior concentração de cenas do narrador, porém, se configura por meio da figura de Elena, antiga amada do herói decadente, mas que no presente da história não firma mais uma relação amorosa com ele, o que provoca um grande sofrimento em Andrea e o abate gradualmente. Quando conhece Maria Ferres,

7 O escrito original é: “Avendo introdotto la figura dell’esteta, il culto della bellezza e l’eroe decadente nella letteratura italiana, D’Annunzio viene considerato il padre dell’Esteticismo italiano. Inoltre alla letteratura D’Annunzio stesso cerca di vivere la propria vita secondo gli ideali dell’Esteticismo”

8 A passagem original é: “[...] rappresenta insieme il *dandy* dalle movenze languide e dai modi affettati e l’artista capace di eccezionali virtuosismi e dominato da una tensione faustiana verso l’opera d’arte assoluta”.

mulher casada por quem se apaixona e estabelece uma agitada e intensa relação amorosa, parece amenizar e diminuir os seus pensamentos sobre Elena, mas, também, a perde posteriormente por sempre se lembrar da antiga amante e chamar a primeira pelo nome da segunda, situação que o deixa, no final das contas, solitário e tomado pelo vazio.

Ao longo do seu texto, o autor pescarese elabora uma narrativa em que “[o] tempo não é linear, mas a trama é elaborada através da análise, alternando eventos acontecidos no passado e no presente”⁹ (BABIĆ, 2023, p. 18). Como veremos na seção principal deste artigo, pautada por um exame detalhado de alguns episódios do romance, a discursividade do texto vai muito além de uma mera *análise*. É verdade que esta é notável pelo seu aspecto volumoso, e é comum a encontrarmos em obras decadentes em geral, como também veremos posteriormente na próxima seção, mas ela é apenas uma pequena peça de um complexo mosaico enunciativo, composto por uma série de outros estilos de discurso, a exemplo do descritivo, apontado há pouco.

Tendo em mãos uma obra dotada de complexidade estilística e, no período do seu lançamento, inovadora e contrariante às tendências literárias italianas da época, pretendemos, neste artigo, analisar o *modus operandi* de *Il Piacere* com base em uma especificidade do texto até aqui pouco ou nada debatida. Buscaremos, em suma, traçar uma análise que se concentra em especial nos fatores espaciais e temporais do romance, tudo isso para que possamos compreender pouco a pouco a maneira como

9 O trecho original é: “Il tempo non è lineare, ma la trama viene elaborata attraverso l’analessi, alternando avvenimenti accaduti nel passato e nel presente”.

a narrativa, que acompanha um personagem sempre *à espera* de alguma coisa ou de alguém, varia os seus discursos e monta, como podem geralmente os textos decadentes, um sistema discursivo recheado de variações, capaz de provocar discrepantes efeitos, do cômico ao melancólico, do belo ao estranho.

Tais oscilações nos enunciados e nos seus respectivos efeitos, inclusive, vão ao encontro da alta instabilidade emocional do jovem aristocrata, que transita, em matéria de sentimento, entre o polo positivo e o polo negativo. Com o intuito de oferecermos uma melhor compreensão e uma maior profundidade da nossa análise, julgamos ser importantes, antes da nossa avaliação, acrescentar uma breve discussão teórica acerca do discurso e do espaço-tempo na prosa romanesca segundo os preceitos do russo Mikhail Bakhtin, além de uma lacônica parte em que, de modo panorâmico, traçaremos a maneira como tais fatores se configuram em geral nas prosas decadentes.

SISTEMA DISCURSIVO E ESPAÇO-TEMPO SEGUNDO MIKHAIL BAKHTIN E OS DECADENTES

PRIMEIRA PARTE: O HETERODISCURSO E O CRONOTOPO

Uma das teorias mais difundidas e estudadas de Mikhail Bakhtin é aquela em que o russo comenta sobre a heterogeneidade discursiva das narrativas romanescas, pouco ou nada debatidas, conforme ele diz, até o momento de suas reflexões:

[...] como antes, não havia um enfoque de princípio e ao mesmo tempo concreto [...] das peculiaridades da vida estilísticas do discurso no romance (e também na novela); continuavam a dominar as mesmas observações valorativas e casuais acerca

da língua no espírito da estilística tradicional, que não tocam, absolutamente, o autêntico *specificum* da prosa literária. (BAKHTIN, 2015, p. 25)

Ele diz, ainda, que “[s]ó recentemente a situação sofreu uma nítida mudança: o discurso da prosa romanesca começa a conquistar o seu lugar na estilística contemporânea” (BAKHTIN, 2015, p. 26). Mas, ainda segundo o autor, “o todo estilístico do romance e o *specificum* do discurso romanesco escapam aos pesquisadores” (BAKHTIN, 2015, p. 27), afirmando que o “romance como um todo verbalizado é um fenômeno pluriestilístico, heterodiscursivo, heterovocal” (BAKHTIN, 2015, p. 27) e que “o pesquisador esbarra em várias unidades estilísticas heterogêneas, às vezes jacentes em diferentes planos de linguagem e subordinada às leis da estilística” (BAKHTIN, 2015, p. 27).

À medida que aprofunda as suas reflexões acerca do que escapou aos estudiosos e pesquisadores e acerca da especificidade da prosa romanesca, Bakhtin (2015, p. 29, grifos do autor) afirma, dando destaques às palavras através do recurso do itálico, que “*o estilo do romance reside na combinação de estilos; a linguagem do romance é um sistema de ‘linguagens’*”. No que talvez seja uma das frases mais marcantes da teoria bakhtiniana, sintetizando a sua teoria sobre a forma romanesca, é inferido que “[o] *romance é um heterodiscurso social artisticamente organizado, às vezes uma diversidade de linguagens e uma dissonância individual*” (BAKHTIN, 2015, p. 29, grifos do autor).

Se concordamos com o crítico russo, de que “filetes e gotas de heterodiscurso social e sua dialogização constituem a peculiaridade basilar da estilística romanesca, seu *specificum*”

(BAKHTIN, 2015, p. 30), entendemos que um mosaico discursivo compõe o romance. Na terceira parte de *Teoria do romance I: a estilística* (2015), que reúne tais reflexões de Bakhtin, um texto chamado “O heterodiscurso no romance” abriga exemplos de como tais modalidades narrativas devem ser avaliadas e analisa minuciosamente algumas das suas partes: uma obra de Charles Dickens, *A pequena Dorrit* (1857), e outra de Ivan Turguêniev, *Pais e filhos* (1862).

Sobre o primeiro, Bakhtin realça a heterodiscursividade presente no humor do romance, buscando encontrar e analisar os pedaços em que se encontra a “passagem da ‘língua comum’ à parodização das linguagens dos gêneros, profissões e outras [...]” (BAKHTIN, 2015, p. 81). Com isso, Bakhtin destaca a paródia dos discursos solenes, o discurso da opinião comum, a variedade de linguagens através “de gêneros, profissões, grupos/castas (a linguagem do nobre, do granjeiro, do comerciante, do camponês), as tendências do ambiente (a linguagem do mexerico, da tagarelice de salão, as linguagens dos criados), etc” (BAKHTIN, 2015, p. 95).

Quando quer analisar, por sua vez, os discursos dos heróis, busca a literatura de Turguêniev, já que, neste, “o heterodiscurso social é introduzido predominantemente nos discursos diretos dos heróis, nos diálogos” (BAKHTIN, 2015, p. 101). Nesses instantes, o russo enfatiza a presença do heterodiscurso ao analisar as mais diferentes camadas do sistema discursivo: o discurso do narrador, do personagem, a opinião comum, o discurso direto, o discurso direto impessoal do herói. Sobre este último, é a maneira como o russo nomeia o que conhecemos como *discurso indireto livre*: “Por seus traços sintáticos é um discurso do autor, mas toda a sua estrutura

expressiva é de Nijédánov. É o seu discurso interior, porém numa transmissão ordenada pelo autor e com perguntas provocativas do autor e depreciações [...]” (BAKHTIN, 2015, p. 106).

Percebe-se que, segundo Mikhail Bakhtin (2015, p. 108), “[o] romance permite que se introduzam em sua composição diferentes gêneros tanto literários (novelas intercaladas, peças líricas, poemas, cenas dramáticas, etc.) como extraliterários (retóricos, científicos, religiosos, narrativa de costumes, etc.)”. Nota-se, em suma, que “qualquer gênero pode ser incluído na construção do romance, e de fato é muito difícil encontrar um gênero que não tenha sido introduzido algum dia e por alguém no romance” (BAKHTIN, 2015, p. 108). Ainda segundo ele: “Todos esses gêneros que integram o romance inserem nele as suas linguagens, e por isso estratificam a sua unidade linguística e, a seu modo, aprofundam a sua natureza heterodiscursiva” (BAKHTIN, 2015, p. 109). Graças a esses fragmentos transcritos e comentados, além de outros não citados aqui, é notável a preocupação de Mikhail Bakhtin frente à especificidade da prosa romanesca e da maneira como esta se molda.

Em outras anotações suas acerca dessa mesma modalidade narrativa, o autor, no final de um ensaio que trata sobre o espaço-tempo do romance, amarra as suas observações com algumas poucas palavras ao dizer que “toda imagem literário-ficcional é cronotópica” (BAKHTIN, 2018, p. 227). Um pouco antes, havia dito que os *cronotopos* são “centros organizacionais dos acontecimentos basilares que sedimentam o enredo do romance” (BAKHTIN, 2018, p. 226) e que “qualquer entrada no campo dos sentidos só se concretiza pela porta dos cronotopos” (BAKHTIN, 2018, p. 236).

Entendemos, diante dessas falas, que existe uma outra especificidade da prosa romanesca e dos textos literários, o *cronotopo*. Este, basicamente, é o que entendemos como o *espaço-tempo*, ou tempo-espaço, é “a interligação essencial das relações de espaço e de tempo como foram artisticamente assimiladas na literatura” (BAKHTIN, 2018, p. 11). Ao longo da leitura de uma narrativa literária, o cronotopo se baseia na maneira como os “sinais do tempo se revelam no espaço e o espaço é apreendido e medido pelo tempo” (BAKHTIN, 2018, p. 12).

Se Bakhtin (2018, p. 217) afirma que “o cronotopo sempre inclui o elemento axiológico” e que, “[n]a arte e na literatura, todas as determinações de espaço-tempo são inseparáveis e sempre tingidas de um matiz axiológico-emocional”, pensamos, também graças a isso, que “os cronotopos variam de obra para obra, de gênero para gênero”. Há o cronotopo do romance grego, o do romance gótico, o do romance de Dostoievski ou de Tolstói, por exemplo. Ao longo da sua extensa análise, Bakhtin nos mostra as formas do cronotopo de diferentes obras, autores e estilos.

Conforme esquadrinha cada um dos grupos estilísticos propostos para o exame, Bakhtin faz com que entendamos as suas configurações gerais, além de algumas especificidades de algumas das obras representantes de tais nichos. Quando analisa os cronotopos do romance grego, por exemplo, o russo diz que “em grande parte determinaram o desenvolvimento de todo o romance de aventuras até meados do século XVIII” (BAKHTIN, 2018, p. 15). Segundo o autor, a “ação desse enredo se desenrola num meio geográfico amplo e variado”, e tais romances “[apresentam] descrições às vezes muito detalhadas de algumas particularidades

de países, cidades, diversas edificações, obras de arte (quadros, por exemplo), usos e costumes da população, diversos tipos de animais exóticos e maravilhosos e outras curiosidades e raridades” (BAKHTIN, 2018, p. 17).

O teórico continua as suas avaliações e, mais especificamente sobre a temporalidade, afirma que “[e]sse tempo, durante o qual eles vivem o mais inverossímil número de aventuras, não é medido nem contado no romance; são simplesmente dias, noites, horas e instantes tecnicamente mensurados apenas no âmbito de cada aventura particular” (BAKHTIN, 2018, p. 20). Seguindo o seu detalhamento, diz que “[n]esse tempo nada muda: o mundo permanece o mesmo; em termos biográficos, a vida dos heróis também não muda, seus sentimentos permanecem igualmente inalterados, nesse tempo tampouco as pessoas envelhecem” (BAKHTIN, 2018, p. 21). Transcritas algumas considerações do autor, é possível entender em geral como se configuram as suas análises. Bakhtin não apenas isola o espaço do tempo e os analisa separadamente, como também traça considerações em que ambos estão devidamente *amarrados*: “O cronotopo aventureesco se caracteriza justamente *pelo abstrato vínculo técnico do espaço e do tempo*, pela *reversibilidade* dos elementos da série temporal e por sua *mobilidade* no espaço” (BAKHTIN, 2018, p. 32, grifos do autor).

Quando trata do romance de cavalaria, Bakhtin (2018, p. 99) anota que há uma similaridade junto ao romance grego: “O cronotopo desse romance — um universo variadamente estranho e um tanto abstrato — também é próximo do grego” (BAKHTIN, 2018, p. 99). Continuando seus exames, ele afirma que em “todo o tempo aventureesco tem lugar a intervenção do acaso, do destino,

dos deuses, etc” (BAKHTIN, 2018, p. 100). Conforme mergulha nas suas reflexões, além do tempo e do espaço, o crítico também chega a traçar algumas teorizações sobre os *personagens*, afinal, todos os elementos de uma obra romanesca, incluindo nesse pacote os personagens, estão atrelados à dimensão do espaço-tempo: “O herói do romance de cavalaria se precipita para as aventuras como que para o seu elemento familiar [...]” (BAKHTIN, 2018, p. 100). Mais concentrado, contudo, nos elementos espaciais e temporais, diz que no romance de cavalaria “o tempo se torna até certo ponto mágico. Surge um hiperbolismo fabular do tempo, as horas se alongam, os dias se reduzem a instantes, e o próprio tempo pode encantar [...]” (BAKHTIN, 2018, p. 103).

Sobram linhas, ainda, para que Bakhtin faça algumas observações lacônicas acerca de outras modalidades, como é o caso do romance gótico. Embora não dedique um capítulo inteiro para tal estilística, executa comentários profundos sobre ela: “[...] forma-se e se fortalece no chamado romance ‘gótico’ um novo território para a realização dos acontecimentos romanescos: o ‘castelo’ [...]” (BAKHTIN, 2018, p. 21). Afirma, ainda, que o

castelo é saturado de tempo, e ademais de tempo histórico no exato sentido da palavra, ou seja, do tempo do passado histórico. O castelo é o lugar onde vivem os soberanos da época feudal (por conseguinte ficaram visivelmente gravadas as marcas dos séculos e das gerações em diversas partes de sua estrutura, no mobiliário, nas armas, na galeria de retratos dos ancestrais, nos arquivos de família [...]). (BAKHTIN, 2018, p. 221)

Quando analisa mais especificamente os autores, e não exatamente modalidades/estilos, anota, por exemplo, que “[n]os

romances de Stendhal e Balzac surge um localismo essencialmente novo para a concretização dos acontecimentos do romance — o salão de visitas (em sentido amplo)” e que “[d]o ponto de vista do enredo e da composição, aí ocorrem os encontros [...]” (BAKHTIN, 2018, p. 222). Sobre alguns dos nomes mais canônicos do romance russo, decerto uma das suas maiores especialidades, diz:

À diferença de Dostoiévski, na obra de Lev Tolstói, o cronotopo básico é o tempo biográfico que flui nos espaços internos das casas e mansões dos nobres. Evidentemente, nas obras de Tolstói também há crises, mas elas não são momentâneas nem se deslocam do curso do tempo biográfico, e estão firmemente soladas a ele. (BAKHTIN, 2018, p. 225)

Há muito mais a ser debatido acerca dos comentários de Mikhail Bakhtin sobre o heterodiscurso e sobre o cronotopo, mas compreendemos, aqui, que o suficiente foi exposto para que desenvolvamos uma breve reflexão no tópico seguinte e para que a nossa análise, finalmente, seja desenvolvida de uma maneira mais eficiente na próxima seção. Uma das lições mais fundamentais de toda essa exposição teórica para este nosso artigo se liga ao fato de que o romance decadente também tem as suas especificidades de discurso, de espaço e de tempo, como veremos em seguida.

SEGUNDA PARTE: “SE UM HOMEM TRATA A VIDA ARTISTICAMENTE, SEU CÉREBRO É SEU CORAÇÃO”

A dinâmica da degradação dos personagens na literatura decadente geralmente se pauta pela focalização de um determinado período (amplo) da vida de um indivíduo, em fase adulta, que se degenera por meio de diferentes fatores que se

ligam em geral a uma decadência física, psicológica e/ou moral. Essa dinâmica é pautada por diferentes situações, podendo elas serem impulsionadas por vícios ou obsessões, por exemplo, e em geral os protagonistas tendem a querer habitar uma realidade, digamos assim, *utópica*: “Muitas vezes, eles anseiam por viver num universo governado apenas por critérios estéticos, à parte da realidade social das metrópoles — julgada, negativamente, como materialista, industrial e igualitária” (SILVA, 2023, p. 147).

Entendemos, além do mais, que em diversos casos os personagens em degradação são *estetas*, isto é, eles querem transformar as suas vidas em um verdadeiro espetáculo artístico, o que os leva, no momento presente da narrativa, a diferentes lugares e a se comportarem de uma maneira bastante específica e inusitada, buscando seguir a máxima do pai de Andrea Sperelli em *Il Piacere*: “Necessita fazer a própria vida como se faz uma obra de arte. Necessita que a vida de um homem de intelecto seja obra dele. A superioridade verdadeira está toda aqui”¹⁰ (D’ANNUNZIO, 2014, p. 33).

Em *O retrato de Dorian Gray* (1890), por exemplo, uma das maiores referências da literatura decadente em âmbito mundial, a obsessão do personagem-título transcende a vigília ao quadro constatado no nome do romance e o inclina à operação de um esteta, baseada na necessidade de transformar a sua vida em um grande espetáculo, isto é, em uma obra de arte, mesmo nos momentos mais trágicos, como quando a sua namorada, Sibyl Vane, tem um trágico fim: “Como a vida é extraordinariamente

10 O excerto original é: “Bisogna fare la propria vita, come sei fa un’opera d’arte. Bisogna che la vita d’un uomo d’intelletto sia opera di lui. La superiorità vera è tutta qui”.

dramática! Se tivesse lido isso tudo em um livro, Harry, acho que teria chorado” (WILDE, 2012, p. 117). Em outra situação do romance, a afirmação de Dorian Gay se conecta a essa premissa exposta por nós: “Tornar-se o espectador da própria vida, como diz Harry, é escapar do sofrimento” (WILDE, 2012, p. 130-131).

Sobre os cronotopos da decadência, tais configurações de narrativa oferecem, graças também a uma conjunção de outros elementos, como a motivação e o comportamento dos seus protagonistas, um sistema discursivo bastante específico. Como veremos posteriormente, a oscilação emocional, o desequilíbrio e o descontrole são alguns dos fatores mais evidentes das obras dessa estilística, algo constatado muito graças a uma focalização íntima dos narradores observadores sobre os seus protagonistas em degradação: “[...] o esteta é caracterizado por um sistema nervoso lábil, corroído e extenuado da sua mesma dependência do prazer”¹¹ (TINTI, 2014, p. XXIII). Tudo isso acaba por desencadear de modo mais acentuado, por conseguinte, uma variação mais nítida no plano discursivo da narrativa.

Ora mais positivo, ora mais negativo, ora mais sereno, ora mais exagerado, o narrador joga com a instabilidade do sistema enunciativo: 1) de uma narração de cunho mais realista ao discurso indireto livre: “Era uma paródia abominável, uma sátira infame, ignóbil. Ele nunca tinha feito aquilo. Ainda assim era seu quadro. Ele sabia, e sentiu como se seu sangue passasse em um instante de fogo a gelo viscoso. Seu próprio quadro! O que ele significava? Por que havia se transformado?” (WILDE, 2012,

11 O texto original é: “[...] l’esteta è catterizzato da un sistema nervoso labile, corroso ed estenuato dalla sua stessa dipendenza dal piacere [...]”.

p.182); 2) do acolhimento de outros gêneros textuais a extensas passagens pautadas pela intertextualidade: “[...] entre as características das obras decadentistas, em especial *Às avessas* e *O retrato de Dorian Gray*, figura a intertextualidade [...]” (TAVARES, 2016, p. 89); 3) de um discurso analítico/ensaístico a um enunciado contrariante e contestador: “[...] o romance decadentista reforçaria, em seu esforço crítico, irônico e contestador, o contrário” (TAVARES, 2016, p. 82); 4) de um caráter mais sério a um estilo mais ornamentado e até mesmo cômico: “A linguagem decadente tende a extrapolar procedimentos da *écriture artiste*, radicalizando a utilização de palavras raras, neologismos, arcaísmos e termos de especialidade, muitas vezes num intuito cômico e parodístico” (SILVA, 2023, p. 154).

As variações discursivas no sistema do romance decadente são mais do que notáveis e em certos casos as transformações no plano linguístico são bruscas, o que acaba por provocar diferentes efeitos. Isso acontece em *O retrato de Dorian Gray*, por exemplo, e em *Il Piacere*, dois dos maiores nomes da literatura decadente em âmbito mundial. Tomaremos como estratégia de análise textual toda aquela reflexão de Mikhail Bakhtin acerca do heterodiscurso e do cronotopo exposta no tópico antecessor para que analisemos o romance d’annunziano tão destacado aqui, levando em consideração, *sempre*, que toda a parafernália enunciativa está atrelada ao espaço-tempo elaborado no interior da narrativa.

SOB A COMPLEXIDADE DISCURSIVA E TEMPORAL, E O CRUZAMENTO DO REAL E DA IMAGINAÇÃO EM ANDREA SPERELLI

O fator temporal, em *Il Piacere*, está explicitado desde os passos iniciais do livro e possui uma importância considerável já muito prematuramente. Enquanto é dito que o “ano morria”¹² (D’ANNUNZIO, 2014, p. 5), no presente da história Andrea está situado em sua casa, *à espera* de um reencontro com a sua amada Elena, que no *passado* havia sido amante do herói do romance. Andrea, como observaríamos com o passar do primeiro capítulo e com o passar do romance, é um personagem que está sempre *à espera*. Ele não está sob uma espera que deságua em uma hesitação e conseqüentemente em um arrependimento, como acontece com os homens supérfluos de Ivan Turguêniev, por exemplo, mas sob uma espera ansiosa e angustiante, com uma grande dificuldade de lidar com o tempo:

O relógio da Trindade dos Montes soou as três e meia. Faltava meia hora. Andrea Sperelli se levantou do divã de onde estava deitado e foi abrir uma janela; depois deu alguns passos no apartamento; depois abriu um livro, leu algumas linhas, o fechou; depois procurou nos entornos alguma coisa, com o olhar dúbio.¹³ (D’ANNUNZIO, 2014, p. 6)

O *relógio* é colocado em destaque, sendo realçada, logo no início deste parágrafo, a marcação regressiva do tempo que resta da *espera*: meia hora. Enquanto isso, o narrador, com o olhar fixo no herói decadente, como geralmente acontece ao longo do romance, 12 O excerto original é: “L’annomoriva”.

13 O fragmento original é: “L’orologio della Trinità de’ Monti suonò le tre e mezzo. Mancava mezz’ora. Andrea Sperelli si levò dal divano dov’era disteso e andò ad aprire una delle finestre; poi diede alcuni passi nell’appartamento; poi aprì un libro, ne lesse qualche riga, lo richiuse; poi cercò intorno qualche cosa, con lo sguardo dubitante”.

marca o seu errar na sua própria casa ao focalizar uma série de ações, por meio dos verbos, que se *dissolvem* com muita facilidade em um curto período. Em poucas linhas, Sperelli se levanta, abre uma janela, dá alguns passos, abre um livro, lê alguma coisa, procura algo.

Embora não esteja explicitada no campo lexical mostrado pelo narrador de Gabriele d'Annunzio, a *desistência*, nas entrelinhas, torna-se a principal ação de Andrea nesse momento, marcada, principalmente, pelo uso repetitivo de um advérbio de *tempo*, “depois”. Ainda no mesmo parágrafo, é relatada a sua angústia, em que é possível notar uma nova ação sua em meio à *espera*:

A ânsia da *espera* o atacava tão agudamente que ele tinha necessidade de se mexer, de operar, de distrair a dor interior com algum ato material. Inclinou-se em direção à lareira, pegou as molas para reacender o fogo, colocou sobre o monte ardente um novo pedaço de zimbros.¹⁴ (D'ANNUNZIO, 2014, p. 6, grifo nosso)

Após algumas linhas, a narrativa, ainda nas suas primeiras páginas, quebra a linearidade do texto ao acompanhar a rememoração de Andrea, o qual, enquanto *espera* a chegada de Elena, se lembra de alguns instantes do seu *passado*, quando estava ao lado da mulher em questão em um instante importante das suas respectivas vidas: “A data tornou-se inapagável na memória de Andrea. Ele agora, *esperando*, podia evocar todos os acontecimentos daquele dia, com uma lucidez infalível”¹⁵ (D'ANNUNZIO, 2014, p. 7, grifo nosso).

14 O trecho original é: “L'ansia dell'aspettazione lo pungeva così acutamente ch'egli aveva bisogno di muoversi, di operare, di distrarre la pena interna con un atto materiale. Si chinò verso il caminetto, prese le molle per ravvivare il fuoco, mise sul mucchio ardente un nuovo pezzo di ginepro”.

15 “La data era rimasta incancellabile nella memoria di Andrea. Egli ora, aspettando, poteva evocare tutti gli avvenimenti di quel giorno, con una lucidezza infallibile”.

Em meio às suas recordações, diz que “Elena estava em silêncio, envolvida em um amplo manto de lontra, com um véu sobre o rosto, com as mãos fechadas na camurça”¹⁶ (D’ANNUNZIO, 2014, p. 7) e que “[e]le aspirava com delícia o odor sutil de heliotrópio exalante da pele preciosa, enquanto sentia contra o seu braço a forma do braço dela”¹⁷.

Elena, então, se torna o principal alvo do narrador na medida em que a sua onisciência acompanha o mergulho no passado de Andrea. A mulher, inclusive, é positivamente avaliada pela narrativa em diferentes frentes, quase que *idealizada*:

Os seus gestos eram lentos e um pouco irresolutos, como de quem trabalhando tivesse o ânimo voltado a um outro objeto; as suas mãos brancas e puríssimas tinham uma leveza quase de borboleta nos seus movimentos, não parecendo tocar nas coisas, mas apenas esmiuçando-as; dos seus gestos, das suas mãos, de cada leve ondulação do seu corpo saía uma não sei qual tênue emanção de prazer e ia lisonjear os sentidos do amante.¹⁸ (D’ANNUNZIO, 2014, p. 21)

São muitas as passagens, não apenas nesse momento do romance, em que pode ser encontrada uma certa *idealização* sobre a figura de Elena. As mulheres que passam pela vida de Andrea, inclusive, como posteriormente é o caso de Maria, por

16 A passagem original é: “Elena taceva, avvolta nell’ampio mantello di lontra, con un velo su la faccia, con le mani chiuse nel camoscio”.

17 O texto original é: “Egli aspirava con delizia il sottile odore di eliotropio esalante dalla pelliccia preziosa, mentre sentiva contro il suo braccio la forma del braccio di lei”.

18 O texto original é: “I suoi gesti erano lenti e un poco irresoluti, come di chi operando abbia l’animo rivolto ad altro oggetto; le sue mani bianche e purissime avevano nel muoversi una leggerezza quasi di farfalle, non parendo toccare le cose ma appena sfiorarle; dai suoi festi, dalle sue mani, da ogni lieve ondulamento del suo corpo usciva non so che tenue emanazione di piacere e andava a blandire il senso dell’amante”.

quem o herói decadente estaria apaixonado, também são alvos de um discurso idealizador por parte de Sperellie por parte do narrador. Nessas situações, uma estratégia pautada pela técnica da descrição entra em campo, quase sempre sob a tática das *adjetivações* intensas, para fixar o desenho descritivo sobre a mulher em ênfase. Vejamos um exemplo no qual Maria Ferres é idealizada e chega até mesmo a ter algumas das suas partes corporais comparadas a uma obra de arte:

Tinha um rosto oval, talvez um pouco alongado demais, mas apenas um pouco, daquele aristocrático alongamento que no século XV os artistas que buscavam elegância exageravam. Nos traços delicados era aquela expressão tênue de sofrimento e de cansaço, que forma o encanto humano das Virgens nas rodízias florentinas do tempo de Cosme. Uma sombra suave, terna, similar à fusão de duas tintas diáfanas, de um violeta e de um azul ideais, cercava-lhe os olhos que transformavam a íris leonina dos anjos morenos. Os cabelos sobrecarregavam a testa e as têmporas, como uma coroa presente; acumulavam-se e se torciam na nuca. Os fios, na frente, tinham a densidade e a forma daquelas que cobrem a cabeça de Antino o Farnese como um casco. Nada superava a graça da cabeça finíssima, que parecia ser perturbada pela profunda massa, como um castigo divino.¹⁹ (D'ANNUNZIO, 2014, p. 147-148)

19 O escrito original é: "Aveva um volto ovale, forse un poco troppo allungato, ma appena un poco, di quell'aristocratico allungamento che nel XV secolo gli artisti ricercatori d'eleganza esageravano. Ne' lineamenti delicati era quell'espressione tenue di sofferenza e di stanchezza, che forma l'umano incanto delle Vergini ne' tondi fiorentini del tempo di Cosimo. Un'ombra morbida, tenera, simile alla fusione di due tinte diafane, d'un violetto e d'un azzurro ideali, le circondava gli occhi che volgevan l'iride lionata degli angeli bruni. I capelli le ingombravano la fronte e le tempie, come una corona presente; si accumulavano e si attortigliavano su la nuca. Le ciocche, d'innanzi, avevan la densità e la forma di quelle che coprono a guisa d'un casco la testa del' Antino Farnese.

Outros trechos como esse último compõem uma tendência dominante no livro, a da descrição idealizadora sobre as mulheres. Mas, voltando ao mergulho naquele passado específico, no qual Elena rompe a relação com Andrea, este entra em desespero, e em vez de enunciados mais brandos nos quais a narrativa se perde na composição de um retrato feminino detalhado em seus aspectos físicos, observamos um discurso inclinado ao desequilíbrio, pautado pelas exclamações, pela repetição e pela súplica: “Não parta! Não parta! Eu te quero ainda, sempre...”²⁰ (D’ANNUNZIO, 2014, p. 8).

Diante disso, dentro desse passado em evidência, um *outro passado* é colocado em destaque pelo herói decadente, isto é, um passado dentro daquele passado, já que, em meio ao seu desespero, Andrea apela às memórias de um espaço-tempo específico para tentar convencer Maria a não partir: “[...] ele começou a incitá-la com as recordações. Falava-a dos primeiros dias, do baile no Palácio Farnese, da caça no campo do Divino Amor, dos encontros matutinos na piazza di Spagna [...]”²¹ (D’ANNUNZIO, 2014, p. 8). Não bastasse esse apelo, Andrea se perde nos seus pensamentos com base em um discurso *romântico*:

Por que ela queria partir? Por que ela queria quebrar o encanto? seus destinos não estavam agora ligados para sempre? Ele tinha necessidade dela para viver, dos olhos, da voz, do pensamento dela... Ele era todo compenetrado daquele amor; todo o seu sangue foi alterado como se

Nulla superava la grazia della finissima testa che pareva esser travagliata dalla profonda massa, come da un divino castigo”.

20 O pedaço original é: “Non partire! Non partire! Io ti voglio ancorá, sempre...”.

21 O excerto original é: “[...] egli cominciò ad incitarla con i ricordi. Le parlava de’ primi giorni, del ballo al Palazzo Farnese, della caccia nella campagna del Divino Amore, degli incontri mattutini nella piazza di Spagna [...]”.

fosse porum veneno, sem remédio. Por que ela queria fugir? Ele teria se agarrado a ela, a teria primeiramente sufocado sobre o seu peito. Não, não podia ser. Nunca! Nunca!²² (D'ANNUNZIO, 2014, p. 11)

Nessa passagem, uma das mais emblemáticas do primeiro capítulo, o discurso romântico é marcado pelas repetições, pelas exclamações e interrogações. Um elevado nível de exagero é concretizado aqui, e a questão *temporal* não fica de fora, pois ela é igualmente complexa nessas poucas linhas. O futuro, “ligados para sempre”, é rompido a partir do terceiro questionamento, quando é percebida uma frustração por parte de Andrea. Observa-se, entre outras coisas, um apontamento em geral ao *futuro*, pois os questionamentos estão atrelados a uma ideia de *porvir*, o que desencadeia o sofrimento do indivíduo e um tempo condicional (pelo futuro do pretérito), responsável por provocar uma certa *impossibilidade* de voltar a épocas remotas: “Ele teria se agarrado a ela, a teria primeiramente sufocado sobre o seu peito”.

Se esse pedaço está atrelado a um discurso romântico principalmente por causa dos exageros lexicais, poucas linhas depois encontramos o seguinte pedaço: “Andrea não falou mais. Ele sentia agora todo o seu ser se esvaziar em um abatimento *infinito*”²³ (D'ANNUNZIO, 2014, p. 12, grifo nosso), o que originou, naquela época, “a sensação confusa e obtusa

22 O texto original é: “Perché ella voleva partire? Perché ella voleva spezzare l'incanto? i loro destini ormai non erano legati per sempre? Egli aveva bisogno di lei per vivere, degli occhi, della voce, del pensiero di lei... Egli era tutto penetrato da quell'amore; aveva tutto il sangue alterato come da un veleno, senza rimedio. Perché ella voleva fuggire? Egli si sarebbe avviticchiato a lei, l'avrebbe prima soffocata sul suo petto. No, non poteva essere. Mai! Mai!”.

23 O pedaço original é: “Andrea non parlò più. Egli sentiva ora tutto il suo essere mancare in un abbattimento infinito”.

de uma vertigem [...]”²⁴ (D’ANNUNZIO, 2014, p. 12). Mais uma vez a hipérbole, por meio da adjetivação “infinita”, marca o sistema discursivo, ao passo que, logo em seguida, por causa da sensação de completude da recordação, que marca também a volta da narrativa ao *presente*, é dito com certo exagero: “Assim então, esperando, Andrea revia na memória aquele dia distante; revia *todos* os gestos, reouvía *todas* as palavras”²⁵ (D’ANNUNZIO, 2014, p. 12, grifos nossos).

Enquanto *espera*, Andrea relembra algumas situações dolorosas do passado e continua, no presente, sob uma angústia temporal melancólica: “Mas o momento se aproximava. O relógio da Trindade dos Montes soou as três e quarenta e cinco. Ele pensou com uma trepidação profunda: ‘Em poucos minutos Elena estará aqui. O que eu farei para acolhê-la? Quais palavras eu as direi?’”²⁶ (D’ANNUNZIO, 2014, p. 12). Conforme a narrativa avança, outros pedaços evidenciam a ânsia do herói decadente em sua *espera*, apoiando-se nos numerais (marcação das horas), para sustentar o plano apreensivo, e no discurso indireto livre, este último com uma função importante para a explicitação da sua *espera* ansiosa: “Ela viria como uma amiga ou como uma amante? Ela viria para reconciliar o amor ou para romper cada esperança?”²⁷ (D’ANNUNZIO, 2014, p. 14); “Faltavam dois ou três minutos para o momento. A ânsia

24 O texto original é: “[...] la sensazione confusa e ottusa d’una vertigine [...]”.

25 A passagem original é: “Così, dunque, aspettando, Andrea rivedeva nella memoria quel girono lontano; rivedeva tutti i gesti, riudiva tutte le parole”.

26 O fragmento original é: “Ma il momento si approssimava. L’orologio della Trinità de’ Monti suonò le tre e tre quarti. Egli pensò, con una trepidazione profonda: ‘Fra pochi minuti Elena sarà qui. Quale atto io farò accogliendola? Quale parole io le dirò?’”.

27 O trecho original é: “Sarebbe ella venuta come un’amica o come un’amante? Sarebbe venuta a riallacciare l’amore o a rompere ogni speranza?”.

do esperante cresceu a tal ponto que ele sentia estar sufocado”²⁸ (2014, p. 14); “Então começou no esperante uma nova tortura”²⁹ (2014, p. 15); “Andrea viu no aspecto das coisas ao redor refletir a sua ansiedade [...]”³⁰ (2014, p. 15).

Dentre tantos exemplos, destacados em meio a outras várias possibilidades, chama-nos mais a atenção o último transcrito por nós. Nessa passagem, é notável que a ansiedade de Andrea, mais diretamente conectada ao plano temporal, como temos visto neste artigo, se espalha pelo *espaço* narrativo, justamente quando essa sua ansiedade chega a ser refletida nas coisas que estão nos seus entornos: “Todos aqueles objetos, em meio aos quais ele tinha tantas vezes amado e gozado e sofrido, tinham para ele adquirido alguma coisa da sua sensibilidade. Não eram apenas testemunhas dos seus amores, dos seus prazeres, das suas tristezas, mas eram também participantes”³¹ (D’ANNUNZIO, 2014, p. 15).

Ao longo do que observamos até aqui, percebemos como existe uma *instabilidade* emocional no interior de Andrea, dinâmica mais do que comum nas obras decadentes. Mais do que isso, contudo, notamos como o narrador, com as suas lentes quase sempre muito próximas do esperante, executa, proporcionalmente, uma oscilação no plano enunciativo, uma marca dos romances em geral, é verdade, como vimos anteriormente na outra seção, mas que não deixa de

28 O excerto original é: “Mancavano due o tre minuti all’ora. L’ansia dell’aspettante crebbe a tal punto ch’egli credeva di soffocare”.

29 O escrito original é: “Allora cominciò nell’aspettante una nuova tortura”.

30 O texto original é: “Andrea vide nell’aspetto delle cose intorno riflessa l’ansietà sua [...]”.

31 O fragmento original é: “Tutti quegli oggetti, in mezzo a’ quali egli aveva tante volte amato e goduto e sofferto, avevano per lui acquistato qualche cosa della sua sensibilità. Non soltanto erano testimoni de’ suoi amori, de’ suoi piaceri, delle sue tristezze, ma eran partecipi”.

ser uma tendência no livro italiano em questão e que parece soar até mesmo mais evidente aqui. O que há de mais curioso é o fato de o espaço narrativo ser contaminado pelo estado emocional de Andrea e ser, por ele, distorcido e enxergado como um agente, pois “eram participantes”.

Se a sua ansiedade se reflete no seu apartamento, vejamos um outro momento no qual o espaço narrativo é contaminado pelo seu interior, no qual a própria natureza se torna uma espécie de ampliação dos seus sentidos e dos seus sentimentos:

O mar tinha sempre para ele uma palavra profunda, cheia de revelações súbitas, de iluminações improvisadas, de significações inesperadas. Descobria-as na alma secreta uma úlcera ainda viva, se bem que escondida e que o fazia sangrar; mas o bálsamo depois era mais suave.³² (D'ANNUNZIO, 2014, p. 123)

Quando comenta sobre as tendências estilísticas do esteticismo e dos decadentes, Babić diz que

[f]oi introduzido também um novo modo narrativo; a trama não segue mais um tempo linear, pois isso depende do estado interior do protagonista, que torna possível ao leitor o mergulho dentro da mente do próprio personagem. O espaço não é mais descrito como um lugar real, mas se torna uma extensão do estado de alma interior.³³ (2023, p. 8)

32 O trecho original é: “Il mare aveva sempre per lui una parola profonda, piena di rivelazioni subitanee, d’illuminazioni improvvisate, di significazioni inaspettate. Gli scopriva nella segreta anima un’ulcera ancor viva sebbene nascosta e gliela faceva sanguinare; ma il balsamo poi era più soave”.

33 A passagem original é: “Viene introdotto anche un nuovo modo narrativo; la trama non segue più un tempo lineare ma esso dipende dallo stato interiore del protagonista, che rende possibile al lettore di immergersi dentro la mente del personaggio stesso. Lo spazio non viene più descritto come un luogo reale ma diventa un’estensione dello stato d’animo interiore”.

Nesse instante, o mar personificado como uma entidade sábia e tranquila, que “iluminava e revelava todas as potências e as potencialidades daquela alma humana”³⁴ (D’ANNUNZIO, 2014, p. 124), vai ao encontro do estado presente do personagem, o qual, depois de um duelo em que foi gravemente ferido, encontra-se em estado de convalescência e, surpreendentemente, em paz. Momentos antes: “[...] o convalescente comparava o seu respiro ao largo e tranquilo respiro do mar, erguia o seu corpo de modo similar às válidas árvores, serenava o seu pensamento à serenidade dos horizontes”³⁵ (D’ANNUNZIO, 2014, p. 120).

O estado pacífico da sua alma, contudo, dura pouco, e em outros pedaços, na contramão do que vimos anteriormente, a natureza passa a ser alvo de uma descrição completamente diferente, mais violenta, afastada de uma tonalidade mais suave como vimos, e que coincide com os pensamentos dissonantes do herói decadente. No mesmo capítulo, em um trecho próximo àquele último transcrito aqui, o convalescente mostra-se instável em termos emocionais, e o narrador nos relata e descreve a seguinte cena:

Um dia, ele se viu perdido. Vapores sangrentos e malignos ardiam no horizonte, lançando lampejos de sangue e de ouro sobre a escuridão das águas; um emaranhado de nuvens pálidas erguiam-se dos vapores, similares a uma briga de centauros enormes sobre um vulcão em chamas; e para aquela luz trágica um cortejo fúnebre de velas triangulares enegrecidas no último limite. Eram

34 O texto original é: “[...] illuminava e rivelava tutte le potenze e le potenzialità di quell’anima umana”.

35 O excerto original é: “[...] il convalescente misurava il suo respiro sul largo e tranquillo respiro del mare, ergeva il suo corpo a similitudine de’ validi alberi, serenava il suo pensiero alla serinità degli orizzonti”.

velas de uma tonalidade indescritível, sinistras como as flechas da morte; marcadas por cruzeiros e por figuras tenebrosas; pareciam velas de naviosque transportavam os cadáveres das vítimas da peste a uma ilha maldita qualquer povoada por abutres vorazes. Uma sensação humana de terror e de dor cobria aquele mar, um colapso de agonia pairava sobre aquele ar.³⁶ (D'ANNUNZIO, 2014, p. 124)

Percebe-se que há uma alternância entre um discurso mais brando e um discurso mais violento em trechos nos quais a natureza é o principal alvo contemplativo. Além disso, pelo fato de os trechos estarem muito próximos um do outro no romance, há uma explicitação mais clara da oscilação emocional do herói e da forma como o sistema discursivo compactua com isso. Ao passo que os parágrafos anteriores mostram como a natureza, *calma*, se mescla à alma do jovem personagem, e como ela ilumina certas questões durante a sua personificação, vemos que, depois, o narrador se apoia novamente em um plano descritivo, mas desta vez com uma concentração quase que total sobre as ações furiosas da natureza, que desagua em uma perturbação *estranha/sobrenatural* de Andrea: “[...] ele achou que ouviu na sombra o grito de sua alma, o grito de outras almas”³⁷ (D'ANNUNZIO, 2014, p. 125). É revelado, ainda, que

36 O trecho original é: “Un giorno, egli si vide perduto. Vapori sanguigni e maligni arredavano all’orizzonte, gittando sprazzi di sangue e d’oro sul fosco delle acque; un viluppo di nuvoli paonazzi ergevansi da’ vapori, simile a una zuffa di centauri immani sopra un vulcano in fiamme; e per quella luce tragica un corteo funebre di vele triangolari nereggiava su l’ultimo limite. Erano vele d’una tinta indescrivibile, sinistre come le insigne della morte; segnate di croci e di figure tenebrose; parevano vele di navigli che portassero cadaveri di appestati a una qualche maledetta isola popolata di avvoltoi famelici. Un senso umano di terrore e di dolore incombeva su quel mare, un acciamento d’agonia gravava sul quell’aria”.

37 O excerto original é: “[...] egli credè udire nell’ombra il grido dell’anima sua, il grido d’altre anime”.

[e]stava dentro dele, como um naufrágio tenebroso na sombra. Tantas e tantas vozes chamavam pelo socorro, imploravam por ajuda, amaldiçoavam a morte; vozes conhecidas, vozes que ele havia escutado havia algum tempo (vozes de criaturas humanas ou de fantasmas?); e agora não distinguia uma da outra! Chamavam, imploravam, amaldiçoavam inutilmente, se sentindo perecer; se desbotavam sufocadas da onda voraz; se tornavam fracas, longínquas, ininterruptas, irreconhecíveis; se tornavam um gemido; se extinguíam; não ressurgiam mais.³⁸ (D'ANNUNZIO, 2014, p. 125)

Nos três últimos fragmentos transcritos e traduzidos, é notável a maneira como o *insólito* domina tais partes. Se em boa parte da narrativa, até então, elementos de cunho realista eram uma das formas mais dominantes dos espaços narrativos, por exemplo, vemos com esse último trio de excertos que a estética do romance pende o seu discurso, sobre os ambientes, a aspectos voltados ao plano sobrenatural e ao estranho, posto que Andrea escuta muitas vozes, chega a falar em fantasmas e é tomado por uma sensação de terror em uma espécie de transe imaginativo.

Dentre os principais agentes que marcam essas constantes transformações, o discurso indireto livre é acionado nos transes imaginativos e nos instantes mais instáveis do herói, ao passo que os adjetivos possuem, também, uma importância basilar, visto que são eles, principalmente, que marcam a tonalidade a ser impressa em determinadas passagens do romance. Nas palavras

38 O pedaço original é: “Era dentro di lui, come un cupo naufragio nell’ombra. Tante tante voci chiamavano al soccorso, imploravano aiuto, imprecavano alla morte; voci note, voci che’egli aveva un tempo ascoltate (voci di creature umane o di fantasmi?); ed ora non distingueva l’una dall’altra! Chiamavano, imploravano, imprecavano inutilmente, sentendosi perire; s’affievolivano soffocate dall’ondavorace; divenivano deboli, lontane, interrotte, irriconosibili; divenivano un gemito; s’estinguevano; non risorgevano più”.

de Tzvetan Todorov (2006, p. 139), “‘adjetivos’ narrativos serão, pois, aqueles predicados que descrevem estados de equilíbrio ou de desequilíbrio”, o que vai ao encontro do que está sendo analisado por nós em relação a essa instabilidade de Andrea, pois trocamos a visão de um mar sereno e tranquilo para um mar estranho e sangrento.

No terceiro capítulo, pautado mais uma vez por um mergulho no passado e relatando basicamente o segundo encontro de Andrea com Elena, que ocorreu em meio a um leilão de peças valiosas, é dito que:

Esperou muito. Os salões se enchiam rapidamente; as danças começavam: na galeria de Annibale Caracci as semideusas quirites lutavam por forma com as Ariadnes, com as Galateias, com as Auroras, com as Dianas dos afrescos; os casais rodopiando exalavam perfumes: as mãos enluvadas das damas pressionavam o ombro dos cavaleiros; as cabeças de joias se curvavam ou se erguiam; algumas bocas semiabertas brilhavam como a púrpura; alguns ombros nus reluziam espalhados por um véu de umidade; certos seios pareciam estourar do tronco, sob a veemência da ânsia.³⁹ (D’ANNUNZIO, 2014, p. 66, grifo nosso)

Aqui, novamente, Andrea se encontra em uma ação ligada à *espera*. Conforme ele aguarda a chegada de Elena, o narrador relata, por meio das ações principalmente, o enchimento da sala e outras

39 O escrito original é: “Aspettò molto. Le sale si empivano rapidamente; le danze incominciavano: nella galleria d’Annibale Caracci le semidie quiriti lottavan di formosità con le Ariadne, con le Galatee, con le Aurore, con le Diane degli affreschi; le coppie turbinando esalavano profumi: le mani inguantate delle dame premevano la spalla dei cavalieri; le teste ingemmate si curvavano o si ergevano; certe bocche semiaperte brillavano come la porpora; certe spalle nude luccicavano sparse d’un velo d’umidore; certi seni parevano irrompere dal busto, sotto la veemenza dell’ansia”.

tantas movimentações, tudo isso enquanto a moça esperada não chega. Antes disso, o protagonista já se encontrava ansioso devido à dúvida da ida de Elena àquele local: “Mas ela inclinou levemente a cabeça à porta, sem sorrir; e a carroça partiu, em direção ao palácio Barberini, deixando na sua alma uma vaga tristeza, um desânimo indefinido. — Ela tinha dito ‘talvez’. Podia então não vir ao palácio Farnese. E agora?”⁴⁰ (D’ANNUNZIO, 2014, p. 63). A dúvida, somada à *espera* da confirmação, o incomoda, como podemos ver também no seguinte fragmento:

Essa dúvida o afligia. O pensamento de não a rever era para ele *insuportável*: todas as horas passadas longe dela já lhe pesavam. Ele perguntava a si mesmo: ‘Já a amo tanto?’ O seu espírito parecia fechado em um círculo, dentro do qual rodopiavam confusamente todos os fantasmas das sensações experimentadas na presença daquela mulher.⁴¹ (D’ANNUNZIO, 2014, p. 63, grifo nosso)

A espera, então, é gradualmente perdida a um sentimento de tortura: “Descuidado das apresentações e das saudações, ele sentia crescer o seu tormento na espera inútil; e ia de sala em sala à ventura. O ‘talvez’ o deixava temeroso sobre a vinda de Elena. E se ela própria não viesse? Quando a veria de novo?”⁴² (D’ANNUNZIO, 2014, p. 66).

40 O texto original é: “Ma ella inchinò lievemente il capo allo sportello, senza sorridere; e la carrozza partì, verso il palazzo Barberini, lasciandogli nell’anima una vaga tristezza, uno scoramento indefinito. — Ella aveva detto ‘forse’. Poteva dunque non venire al palazzo Farnese. E allora?”.

41 O trecho original é: “Questo dubbio l’affliggeva. Il pensiero di non rivederla gli era insopportabile: tutte le ore passate lontano da lei già gli pesavano. Egli chiedeva a sé stesso: ‘L’amo io dunque già tanto?’ Il suo spirito pareva chiuso in un cerchio, entro cui turbinavano confusamente tutti i fantasmi delle sensazioni avute nella presenza di quella donna”.

42 O fragmento original é: “Incurante delle presentazioni e dei saluti, egli sentiva crescere il suo tormento nell’attesa inutile; e girava di sala in sala alla ventura. Il ‘forse’ gli faceva temere ch’Elena non venisse. — E s’ella proprio non veniva? Quando l’avrebbe egli riveduta?”.

O discurso indireto livre, aqui, marca um estado emocional aflorado do jovem esperante, até chegar um momento em que o seu tormento cresce a um nível mais desequilibrado: “Ela não vem! Ela não vem!” A inquietude interior nele crescia tão orgulhosamente que ele pensou em abandonar os salões, pois o contato com aquela multidão era sofrível⁴³ (D’ANNUNZIO, 2014, p. 68).

Quando a moça finalmente aparece, Andrea fica aliviado e chega a transparecer-lhe a espera angustiante: “Esperando-te, *pensei de morrer*. Se não viesse, Elena, eu teria procurado por você em toda parte. Quando a vi entrar, me segurei para não gritar. É a segunda noite que a vejo, mas parece que já te amo há muito tempo. O pensamento em você, único, incessante, é agora *a vida da minha vida*” (D’ANNUNZIO, 2014, p. 69, grifos nossos).⁴⁴ O seu discurso soa mais uma vez pendido ao exagero e é marcado por traços românticos, já que diz que achou que iria morrer graças à impaciência da espera e à incerteza da vinda da moça, ao mesmo tempo que se declara para ela diante de uma tonalidade forte e apaixonada: “a vida da minha vida”.

No capítulo seguinte, o quarto do livro, atravessado basicamente pela doença de Elena, que “sofria muito e que não podia ver ninguém”⁴⁵ (D’ANNUNZIO, 2014, p. 71), e pela consolidação do amor de Andrea pela mesma, o jovem decadente mais uma vez se

43 O pedaço original é: “Ella non viene! Ella non viene! L’inquietudine interiore gli cresceva così fieramente che egli pensò d’abbandonare le sale, poichè il contatto di quella folla eragli insoffribile”.

44 A passagem original é: “Aspettandovi, ho creduto di morire! Se voi non foste venuta, Elena, io vi avrei cercata ovunque. Quando vi ho vista entrare, ho trattenuto a stento un grido. Questa è la seconda sera ch’io vi vedo, ma mi par già di amarvi non so da che tempo. Il pensiero di voi, unico, incessante, è ora la vita della mia vita...”.

45 O fragmento original é: “[...] soffriva molto e che non poteva vedere nessuno”.

encontra em uma situação de *espera*. Por não poder encontrar a moça de imediato, mais uma vez o esperante se encontra perdido a um estado de desequilíbrio devido à ausência da amada:

As nuvens do pôr-do-sol, a forma sombria do Tritão em um círculo de faróis mortos, aquela descida bárbara de homens bestiais e de jumentos enormes, aqueles gritos, aquelas canções, aquelas blasfêmias, exasperavam a sua tristeza, lhe suscitavam no coração um temor vago, não sei qual pressentimento trágico.⁴⁶ (D'ANNUNZIO, 2014, p. 72)

Em meio a esse tédio no qual uma contemplação da movimentação alheia, prática comum de Andrea no romance, provoca uma certa tristeza no herói, evidenciada pelos adjetivos negativos, por exemplo, uma questão temporal atrelada ao futuro, “pressentimento trágico”, o envolve também negativamente. Andrea, longe da amada, se perde nos seus pensamentos sobre a mulher e nas expectativas marcadas por uma possibilidade aparentemente inalcançável: “‘Se pudesse vê-la!’ ele pensou, fazendo uma pausa. Abrandava o passo para prolongar a incerteza e a esperança. Ela lhe parecia mesmo afastada, quase perdida, naquele edifício tão amplo”⁴⁷ (D'ANNUNZIO, 2014, p. 72). Quando finalmente consegue ir até o local onde Elena está, Andrea sente “forte o tumulto do seu sangue”⁴⁸ (D'ANNUNZIO, 2014, p. 73).

46 O texto original é: “Le nuvole del tramonto, la forma del Tritone cupa in un cerchio di fanali smorti, quella discesa barbarica d’uomini bestiali e di giumenti enormi, quelle grida, quelle canzoni, quelle bestemmie esasperavano la sua tristeza, gli suscitavano nel cuore un timor vago, non so che presentimento tragico”.

47 O excerto original é: “‘Se potessi vederla!’ egli pensò, soffermandosi. Rallantava il passo, per prolungare l’incerteza e la speranza. Ella gli pareva assai lontana, quasi perduta, in quell’edificio così vasto”.

48 O trecho original é: “[...] forte il tumulto del suo sangue”.

E ao escutar a voz da mulher,

sentiu tremer as veias com tal fúria diante daquele som inesperado, que pensou: ‘Eis que agora estou desmaiando’. Tinha como a previsão indistinta de alguma felicidade sobrenatural, maior que a sua espera, avançando nos seus sonhos, dominando as suas forças. — Ela estava lá, além daquele limiar. — Cada noção da realidade fugia do seu espírito. Parecia-lhe haver, em algum momento, pictoricamente ou poeticamente imaginada uma aventura similar de amor, naquele mesmo modo, com aquele mesmo aparato, com aquele mesmo fundo, com aquele mesmo mistério; e *um outro*, um personagem seu imaginário, era um herói. Agora, por causa de um estranho fenômeno fantástico, aquela ficção ideal de arte se confundia com o caso real; e ele experimentava uma sensação inexprimível de perplexidade.⁴⁹ (D’ANNUNZIO, 2014, p. 74, grifos do autor)

Quiçá um dos trechos mais complexos em diferentes sentidos, desencadeado graças à *espera*, como vimos, em que “ele, ele próprio, estava de frente, em espera; e além do limiar, talvez na cama, respirava a divina amante”⁵⁰ (D’ANNUNZIO, 2014, p. 74), seus pensamentos se perdem em uma espécie de fluxo de consciência imaginativo. Em primeiro lugar, destaca-se o descontrole do personagem, que treme,

49 O pedaço original é: “[...] si senti tremar le vene con tal furia a quel suono inaspettato, che pensò: ‘Ecco, ora vengo meno.’ Aveva come l’antiviggenza indistinta d’una qualche felicità soprannaturale, superante la sua aspettazione, avanzante i suoi sogni, soverchiante le sue forze. — Ella era là, oltre quella soglia. — Ogni nozione della realtà fuggiva dal suo spirito. Gli pareva d’aver, un tempo, pittoricamente o poeticamente imaginata una simile avventura d’amore, in quello stesso modo, con quello stesso apparato, con quello stesso fondo, con quello stesso mistero; e *un altro*, un suo personaggio imaginario, n’era l’eroe. Ora, per uno strano fenomeno fantastico, quella ideal finzione d’arte confondevasi col caso reale; ed egli provava un senso inesprimibile di smarrimento”.

50 A passagem original é: “[...] egli, egli proprio, eravi d’innanzi, in attesa; ed oltre la soglia, forse nel letto, respirava la divina amante”.

segundo o que é relatado pelo narrador, pelo simples fato de ouvir o som da voz de Elena. Outras passagens próximas a essa, aliás, marcam com precisão todo esse descontrole do personagem: “[...] tinha a sensação violenta e divina como de uma vida se dilatando além dos seus membros”⁵¹ (D’ANNUNZIO, 2014, p. 75).

Nota-se, ademais, o fato de ele sentir uma sensação de desmaio e, posteriormente, uma felicidade *sobrenatural* que o assola e que o faz *sonhar*, tudo isso graças ao pensamento de que Elena estava muito próxima dele em termos de localização. O espaço narrativo, então, desencadeia no jovem homem uma fuga da realidade, uma pequena narrativa, marcada por uma *viagem imaginativa* na qual ele se encontra como um herói (um duplo seu) em um mundo de aventuras e mistérios. Como o texto é marcado por oscilações constantes, em que rapidamente o personagem transita de um polo positivo para um polo negativo muito rapidamente, Andrea, conforme volta à realidade, passa a sentir um sentimento confuso de perplexidade.

Dentre tantos outros momentos nos quais Andrea, de algum modo, se encontra à *espera* de algo ou de alguém, o ápice da sua posição como *esperante* ocorre no encaminhamento para o final do texto, no presente da narrativa, quando ele está à espera de uma pessoa misteriosa em um local e horário que haviam sido previamente informados em uma carta secreta recebida por ele: “Esta noite, das onze à meia noite, esperar-me-á em uma carroça, em frente ao palácio Barberini, fora dos portões. Se à meia-noite eu ainda não tiver aparecido, poderá ir embora. — A stranger”⁵²

51 O texto original é: “Aveva la sensazione violenta e divina come d’una vita che si dilatasse oltre le sue membra”.

52 O excerto original é: “Stasera, dalle undici a mezzanotte, mi aspetterete in una carrozza, d’inanzi al palazzo Barberini, fuori del cancello. Se a mezzanotte non sarò ancóra apparsa, potrete andarvene. — A stranger”.

(D'ANNUNZIO, 2014, p. 276). Na situação, Andrea, como geralmente ocorre, cria muitas expectativas para esse encontro, se mostra excitado para com o mistério, ainda que tente desvendar o enigma ao projetar (mais uma vez é acionado o seu plano imaginativo) as possíveis pessoas com quem poderia se encontrar naquele lugar.

O bilhete, um dentre tantos outros gêneros textuais abrigados no romance, como é o caso poema e da carta, é avaliado pelo narrador da seguinte maneira: “[...] tinha um tom romanesco e misterioso”⁵³ (D'ANNUNZIO, 2014, p. 276). O que há de mais instigante nessa mesma cena, entretanto, é o posicionamento do personagem no espaço narrativo, onde ele é exposto (de novo) junto à sua ansiedade em relação a um futuro próximo e junto ao seu sentimento em relação à situação: “Às onze ele estava em frente ao palácio; e a ânsia e a impaciência o devoravam. A bizarria do caso, o espetáculo da noite de neve, o mistério, a incerteza, nele acendiam a *imaginação*, o elevavam da realidade”⁵⁴ (D'ANNUNZIO, 2014, p. 277, grifo nosso).

Nesse fragmento, percebemos que Andrea chega no local (espaço) em um horário (tempo) hábil para *esperar* a pessoa misteriosa. Além do mais, é relatada, como de costume, a sua *ânsia* e a sua *impaciência*, alçadas aqui a uma condição animalesca, para não dizer monstruosa, já que elas “o devoravam”. Fora isso, ele é suspenso da realidade por meio da *imaginação*, como frequentemente acontece no livro em diferentes episódios, a exemplo daquele do quarto capítulo, no qual ele penetra em um breve transe imaginativo enquanto espera para encontrar a doente Elena.

53 O fragmento original é: “[...] aveva un tono romanzesco e misterioso”.

54 O texto original é: “Alle undici egli era d’innanzi al palazzo; e l’ansia e l’impazienza lo divoravano. La bizarria del caso, lo spettacolo della notte nivale, il mistero, l’incertezza gli accendevano l’immaginazione, lo sollevavano dalla realtà”.

É narrado, em outro trecho próximo a esse, que

o esperante sentia sob o fascínio daquele milagre que os fantasmas saudosos do amor se levantavam e os cumes líricos do sentimento brilhavam como as lanças geladas dos portões da lua. Mas ele não sabia qual das duas mulheres teria preferido naquele cenário fantástico: se Elena Heathfield vestida de púrpura ou Maria Ferres vestida de arminho. E, como o seu espírito gostava de divagar na incerteza da preferência, acontecia que na ânsia da espera se misturavam e se confundiam estranhamente duas ânsias, a real por Elena, a imaginária por Maria.⁵⁵ (D'ANNUNZIO, 2014, p. 277)

Esse trecho continua a marcar a espera do personagem e a sua excitação para com o caso. Ao mesmo tempo, passa a ser mesclada, aqui, uma imagem bizarra de Elena com a de Maria, uma espécie de estranho desejo supremo do esperante, o que provocaria, logo depois, um dos mais altos pontos da angústia do personagem em questão. Antes de acontecer isso, no entanto, é dito que

[u]m relógio tocou de perto, no silêncio, com um som claro e vibrante; e parecia que algo vítreo no ar rachava a cada um dos toques. O relógio da Trindade dos Montes respondeu ao apelo; respondeu o relógio do Quirinal; outros relógios de longe responderam, ofuscados. Eram onze e quinze.⁵⁶ (D'ANNUNZIO, 2014, p. 277)

55 A passagem original é: “[...] l’aspettante sentiva sotto il fascino di quel miracolo che i fantasmi vagheggianti dell’amore si risollevarono e le sommità liriche del sentimento riscintillavano come le lance ghiaccio dei cancelli alla luna. Ma egli non sapeva quale delle due donne avrebbe preferita in quello scenario fantastico: se Elena Heathfield vestita di porpora o Maria Ferres vestita d’ermellino. E, come il suo spirito piacevasi d’indugiare nell’incertezza della preferenza, accadeva che nell’ansia dell’attesa si mescessero e confondessero stranamente due ansie, la reale per Elena, l’imaginaria per Maria”.

56 O escrito original é: “Un orologio suonò da presso, nel silenzio, con un suono chiaro e vibrante; e pareva come se qualche cosa di vitreo nell’aria s’incrinasse a ognun de’ tocchi.

Ao longo da nossa análise, percebemos a quantidade de relógios focalizados pela narrativa, das páginas iniciais a esses instantes situados próximos ao desfecho do romance. Esse último excerto, a propósito, além de soar simbólico pela questão quantitativa para com os relógios, pode servir-nos também como uma espécie de síntese do livro segundo a nossa concepção: o *esperante* e os *relógios*. Deve-se dizer, ademais, que o narrador faz questão de focalizar a contagem progressiva, rumo à meia-noite, o que vai ao encontro da ansiedade do jovem e, de quebra, cristaliza certa apreensão no leitor. Enquanto ele espera, se perde mais uma vez na sua *imaginação*, ele faz projeções (entre receber Elena ou Maria) e *imagina* aquilo tudo como

um sonho poético, quase místico. Ele esperava Maria, Maria tinha escolhido aquela noite de sobrenatural brancura para sacrificar a sua própria brancura ao desejo dele. Todas as coisas brancas ao redor, cientes da grande imolação, esperavam para dizer *ave* e *amen* à passagem da irmã. O silêncio vivia.⁵⁷ (D'ANNUNZIO, 2014, p. 278)

Marcando mais uma vez a impaciência e as expectativas, além do suspense, pelos numerais e pelo discurso indireto livre, temos o seguinte trecho:

E pela terceira vez as horas soavam. Faltavam para a meia-noite quinze minutos. A espera durava bastante tempo: Andrea se cansava e se irritava. No apartamento de Elena, nas janelas da ala esquerda

L'orologio della Trinità de' Monti rispose all'appello; rispose l'orologio del Quirinale; altri orologi di lungi risposero, fiochi. Erano le undici e un quarto".

57 O trecho original é: "[...] un sogno poético, quase místico. Egli aspettava Maria. Maria aveva eletta quella notte di soprannaturale bianchezza per immolar la sua propria bianchezza al desiderio di lui. Tutte le cose bianche intorno, consapevoli della grande immolazione, aspettavano per dire *ave* ed *amen* al passaggio della sorella. Il silenzio viveva".

não se via outra luz além daquela externa da lua. — Então ela viria? E em qual modo? Escondida? Com qual pretexto? Lord Heathfield estava em Roma. Como teria ela justificado a sua ausência noturna?⁵⁸ (D'ANNUNZIO, 2014, p. 279)

Com os numerais sendo novamente colocados em evidência ao lado do discurso indireto livre, estando este último cada vez mais presente conforme a finalização do romance se aproxima, justamente para configurar os instantes mais instáveis da trama, uma quebra de expectativa, e conseqüentemente um golpe no esperante, acaba por ser sedimentado: “Faltavam dois ou três minutos até a hora limite; e ela não vinha! A hora soou. Uma terrível angústia apertou a desilusão. Ela não vinha!”⁵⁹ (D'ANNUNZIO, 2014, p. 280).

O narrador, então, desloca o seu foco, nesse momento, para uma descrição que realça o vazio do espaço narrativo onde Andrea estava posicionado para aquela espera vã: “Roma, à frente, se afundava em um silêncio quase mortal, imóvel, vazio, similar a uma cidade adormecida por um poder fatal”⁶⁰ (D'ANNUNZIO, 2014, p. 281). Embora o romance não termine nesse trecho, a tônica impressa posteriormente, sobretudo na conclusão do livro, não difere muito da melancolia dessa ocasião simplesmente lamentável para o herói decadente.

58 O pedaço original é: “E per la terza volta le ore sonarono. Mancavano a mezzanotte quindici minuti. L'aspettazione durava da troppo tempo: Andrea si stancava e s'irritava. Nell'appartamento abitato da Elena, nelle finestre dell'ala sinistra non vedevasi altro lume che quello esterno della luna. — Sarebbe dunque venuta? E in che modo? Di nascosto? O con qual pretesto? Lord Heathfield era, certo, a Roma. Come avrebbe ella giustificata la sua assenza noturna?”.

59 O texto original é: “Mancavano due o ter minuti all'ora estrema; ed ella non veniva! L'ora sonò. Una terribile angoscia strinse il deluso. Ella non veniva!”.

60 A passagem original é: “Roma, d'innanzi, si profondava in un silenzio quasi di morte, immobile, vacua, simile a una città addormentata da un potere fatale”.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Após uma análise consideravelmente extensa e detalhada, esperamos ter mostrado o modo como se configura o cronotopo da espera em *Il Piacere*, evidenciando como os enunciados são variados na medida em que o narrador busca concretizar efeitos diferentes ao acompanhar a oscilação emocional de Andrea Sperelli. Existe, como vimos, uma instabilidade enunciativa que acompanha a instabilidade emocional do desequilibrado protagonista, sempre em espera, sempre em busca de prazeres e sempre transitando entre o *real* e o *imaginativo*.

A verdade é que “[c]ada coisa em *Piacere* possui uma dupla identidade, vive o complexo da ambiguidade”⁶¹ (TINTI, 2014, p. XXVIII), e tudo isso vai ao encontro do dialogismo discursivo debatido por Bakhtin, como vimos na segunda seção. Existe, no interior da narrativa, uma “forma de dialética irresoluta, de um conflito intrínseco entre elevação e degradação, entre aristocracia e vulgaridade”⁶² (TINTI, 2014, p. XXVII). Acrescentaríamos, ainda, outros conflitos: entre Elena e Maria; entre realidade e imaginação. Mais uma vez, é necessário dizer que tais conflitos e divergências contribuem com a oscilação do plano discursivo, não somente porque a narrativa transita entre relatos e descrições mais positivos e mais negativos, ou entre situações mais realistas ou mais insólitas, como também pela razão de variar em estilos de discursos e por conseguinte em seus efeitos.

Através da nossa avaliação e de leituras de diferentes estudiosos sobre o nosso principal objeto de estudo, chegamos

61 A passagem original é: “Ogni cosa nel *Piacere* possiede una duplice identità, vive il complesso dell’ambiguità [...]”.

62 O fragmento original é: “[...] forma di dialettica irrisolta, di un conflitto intrinseco tra elevatezza e degradazione, tra aristocrazia e volgarità”.

à conclusão de que a parafernália estilística que compõe a obra analisada aqui é bastante complexa. Alguns pesquisadores às vezes confluem as suas análises do texto, mas existem variações incontáveis em matéria de interpretação. Entendemos, com isso, que mesmo mais de cem anos após o lançamento do romance de Gabriele D'Annunzio, em 1889, há ainda aspectos ocultados no interior do sistema discursivo de *Il Piacere*, que podem ser revelados em novas investigações. Embora seja verdade que a cada discussão sobre o livro é possível encontramos novos questionamentos e novas surpresas sobre o seu âmbito artístico, não surpreende o fato de que existe ao menos *um* elemento bastante estável e concordante na sua composição: a existência de um estranho *prazer* estético.

REFERÊNCIAS

- BABIĆ, Rozana. *Il Decadentismo in Italia; Svevo e D'Annunzio – comparazione delle opere letterarie La coscienza di Zeno e Il piacere*. 2023. 41f. Tesi di laurea triennale (Faculty of Philosophy) — University of Pula, 2023.
- BAKHTIN, Mikhail. *Teoria do romance I: Aestilística*. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2015.
- BAKHTIN, Mikhail. *Teoria do romance II: As formas do tempo e do cronotopo*. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2018.
- D'ANNUNZIO, Gabriele. *Il Piacere*. Rimini: Rusconi Libri S.p.A., 2014.
- DICKENS, Charles. *Little Dorrit*. London: Bradbury and Evans, 1857.
- SILVA, Daniel Augusto Pereira. *O grotesco e a ficção fin-de-siècle na França e no Brasil (1880-1920)*. 2023. 229f. Tese (Doutorado em Letras) — Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2023.
- TAVARES, Enéias Farias. Esteticismo e decadentismo nos dândis de Wilde e Huysmans: retratos de Des Esseintes e Dorian Gray. *Acta Scientiarum*. Maringá: UEM, n. 1, v. 38, p. 79-91, 2016.

TINTI, Lorenzo. Introdução. *In: D'ANNUNZIO, Gabriele. Il Piacere*. Rimini: Rusconi Libri S.p.A., 2014.

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

TURGUÊNIEV, Ivan. *Fathers and Sons*. Moscow: Russian Messenger, 1862.

WILDE, Oscar. *O retrato de Dorian Gray*. Tradução de Paulo Schiller. São Paulo: Penguin Classics, 2012.