



UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
FACULDADE DE LETRAS

TRAMONTO DA MULHER FATAL: UMA TRAGÉDIA
DANNUNZIANA

DANIELA BENVENUTI ALCÂNTARA DE OLIVEIRA

RIO DE JANEIRO

2022

DANIELA BENVENUTI ALCÂNTARA DE OLIVEIRA

TRAMONTO DA MULHER FATAL: UMA TRAGÉDIA
DANNUNZIANA

Monografia submetida à Faculdade de
Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro
como requisito parcial para obtenção do título de
Licenciatura em Letras na habilitação
Português/Italiano.

Orientadora: Profa. Dra. Sonia Cristina Reis

RIO DE JANEIRO

2022

CIP - Catalogação na Publicação

048t Oliveira, Daniela Benvenuti Alcântara de
Tramonto da mulher fatal: uma tragédia
dannunziana / Daniela Benvenuti Alcântara de
Oliveira. -- Rio de Janeiro, 2022.
42 f.

Orientadora: Sonia Cristina Reis.
Trabalho de conclusão de curso (graduação) -
Universidade Federal do Rio de Janeiro, Faculdade
de Letras, Licenciado em Letras: Português -
Italiano, 2022.

1. Sogno d'un tramonto d'autunno. 2. Gabriele
D'Annunzio. 3. Teatro trágico. 4. Mulher Fatal. 5.
Medeia. I. Cristina Reis, Sonia, orient. II. Título.

FOLHA DE AVALIAÇÃO

DANIELA BENVENUTI ALCÂNTARA DE OLIVEIRA
DRE: 115173665

TRAMONTO DA MULHER FATAL: UMA TRAGÉDIA
DANNUNZIANA

Monografia submetida à Faculdade de
Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro
como requisito parcial para obtenção do título de
Licenciatura em Letras na habilitação
Português/Italiano.

Orientadora: Profa. Dra. Sonia Cristina Reis

Data de avaliação: 10/08/2022

Banca Examinadora:

Sonia Cristina Reis NOTA: 90
Professora Dra. Sonia Cristina Reis (UFRJ) – Presidente da Banca Examinadora.

Flora De Paoli Faria NOTA: 9,0
Dra. Flora De Paoli Faria – UFRJ

Fernanda Gerbis F. Lacerda NOTA: 9,0
Dra. Fernanda Gerbis Fellipe Lacerda – UFRJ

MÉDIA: 90

Assinaturas dos Avaliadores:

Sonia Cristina Reis
Flora De Paoli Faria
Fernanda Gerbis F. Lacerda

“O brilho do sol, no lado de dentro da gente, se chama sonho”

Rubem Alves

RESUMO

OLIVEIRA, Daniela Benvenuti Alcântara. **Tramonto Da Mulher Fatal: Uma Tragédia Dannunziana**.42f. Monografia (Licenciatura em Letras – Português/Italiano) – Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2022.

O objetivo desta monografia é demonstrar como o poeta abrucês Gabriele D'Annunzio (1863-1938) se inspira na famosa tragédia grega *Medeia*, de Eurípedes, para a criação do texto teatral *Sogno d'un tramonto d'autunno* (1899). Para isso, em primeiro lugar, abordou-se a figura de mulher fatal dannunziana, por meio da breve análise das figuras femininas Pantèa e Gradeniga (da tragédia *Sogno d'un tramonto d'autunno*), apoiada na obra *La tragedia moderna e mediterranea: Sul teatro di Gabriele D'Annunzio* (1992) de Valentina Valentini, que descreve o teatro de D'Annunzio como um “poema visibile” (VALENTINI, 1992). Em seguida, esta pesquisa se fundamentou na tese de doutorado de Fernanda Gerbis, *O teatro de Gabriele D'Annunzio: tradução e ruptura* (2019), e a obra *Parola Tramata* (2005) de Marilena Giammarco, para identificar elementos de contato entre o texto teatral dannunziano analisado e a tragédia *Medeia*. Para concluir, foi feita uma breve síntese dos pontos evidenciando como o Vate resgata temas universais oferecidos pelo modelo grego clássico (LACERDA, 2019) para sua escrita.

Palavras-chave: Gabriele D'Annunzio; *Sogno d'un tramonto d'autunno*; Teatro trágico; *Medeia*; Mulher Fatal;

ABSTRACT

The aim of this monograph is to demonstrate how the Abruce poet Gabriele D'Annunzio (1863-1938) was inspired by the famous Greek tragedy *Medea*, by Euripides, for the creation of the theatrical text *Sogno d'un tramonto d'autunno* (1899). For this, firstly, the figure of the dannunzian fatal woman was approached, through a brief analysis of the female figures Pantèa and Gradeniga (from the tragedy *Sogno d'un tramonto d'autunno*), supported by the work *La tragedia moderna e mediterranea: Sul teatro di Gabriele D'Annunzio* (1992) by Valentina Valentini, which describes D'Annunzio's theater as a "visibile poem" (VALENTINI, 1992). Next, this research was based on Fernanda Gerbis' doctoral thesis, *O teatro de Gabriele D'Annunzio: tradução e ruptura* (2019), and the work *Parola Tramata* (2005) by Marilena Giammarco, to identify elements of contact between the dannunzian text analyzed and the tragedy *Medea*. To conclude, a brief synthesis of the points was made, showing how D'Annunzio rescues universal themes offered by the classical Greek model (LACERDA, 2019) for his writing.

Keywords: Gabriele D'Annunzio; *Sogno d'un tramonto d'autunno*; Tragic Theater; *Medeia*; *Femme Fatale*;

RIASSUNTO

L'obiettivo di questa monografia è dimostrare come il poeta abruzzese Gabriele D'Annunzio (1863-1938) si ispirò alla celebre tragedia greca *Medea*, di Euripide, per la realizzazione del testo teatrale *Sogno d'un tramonto d'autunno* (1899). Per questo, in primo luogo, si è avvicinata alla figura della donna fatale dannunziana, attraverso una breve analisi delle figure femminili Pantèa e Gradeniga (dalla tragedia *Sogno d'un tramonto d'autunno*), supportata dall'opera *La tragedia moderne e mediterranea: Sul Teatro di Gabriele D'Annunzio* (1992) di Valentina Valentini, che descrive il teatro dannunziano come un "poema visibile" (VALENTINI, 1992). Successivamente, questa ricerca si è basata sulla tesi di dottorato di Fernanda Gerbis, *Teatro: Traduzione e rottura di Gabriele D'Annunzio* (2019), e l'opera *Parola Tramata* (2005) di Marilena Giammarco, per individuare elementi di contatto tra il testo dannunziano analizzato e la tragedia *Medea*. Per concludere, è stata fatta una breve sintesi dei punti, mostrando come il Vate salvi temi universali offerti dal modello greco classico (LACERDA, 2019) per la sua scrittura.

Parole-chiave: Gabriele D'Annunzio; *Sogno d'un tramonto d'autunno*; Teatro tragico; *Medeia*; Donna Fatale;

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	10
2. O TEATRO NA ITÁLIA E A PRESENÇA DE GABRIELE D'ANNUNZIO.....	11
2.1 OS TEXTOS TEATRAIS DANNNUNZIANOS.....	15
2.2 SOGNO DI UN TRAMONTO D'AUTUNNO E SUAS RELAÇÕES COM OUTROS TEXTOS TEATRAIS.....	20
3. AS REVISITAÇÕES DANUNZIANAS AO TEATRO CLÁSSICO.....	23
3.1 SOGNO D'UN TRAMONTO D'AUTUNNO.....	27
3.2 INTERTEXTUALIDADE ENTRE AS FIGURAS FEMININAS MEDEIA E GRADENIGA.....	32
4. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	40
5. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	43

1 INTRODUÇÃO

O presente trabalho de monografia investiga como Gabriele D'Annunzio (1863-1938) se inspirou na famosa tragédia grega *Medeia*, de Eurípedes, para a criação do texto teatral *Sogno d'un tramonto d'autunno* (1899).

O teatro, mais especificamente, a tragédia, é um dos gêneros mais importantes ao longo da história dos gêneros literários. Por ser uma maneira de estimular o conhecimento, a comunicação, a criatividade e a responsabilidade, o teatro permite o desenvolvimento da consciência individual e social. Diversos escritores se aventuraram nas águas caudalosas dessa arte, incluindo, nessa história, Gabriele D'Annunzio (1863 - 1938).

Gabriele D'Annunzio foi um escritor italiano que viveu entre os séculos XIX e XX. Nasceu em Pescara, cidade litorânea do Abruzzo, em 12 de março de 1863, onde começou a escrever desde cedo. Sua primeira produção, um conjunto de versos intitulado *Primo Vere*, foi publicado em 1879, quando o autor tinha apenas 16 anos, sinalizando o que seria uma carreira de completa entrega às Letras e, especialmente, às Artes.

D'Annunzio foi um escritor multifacetado: seu legado literário inclui desde poemas, novelas e romances até colunas de jornais, roteiros teatrais e discursos políticos. Inserido no *Novecento* italiano, um século rico em estilos literários e inúmeras produções, experimentou correntes artísticas como o verismo e o simbolismo. Contudo, apesar de trespassar outros estilos, ele insere-se no decadentismo. Após uma vida em que procurou aplicar seu lema “*vivere come un'opera d'arte*”¹, morreu em Gardone Riviera em 1 de março de 1938.

É conhecido também por seu epíteto de *Vate*, que significa grande poeta, com tons proféticos, inspiração da civilização. Essa homenagem que D'Annunzio fez a si mesmo foi inspirada na *Divina Commedia* de Dante Alighieri: o termo se referia a Virgílio, um dos maiores poetas de todos os tempos. Mal interpretado por muitos de seus contemporâneos, a obra de D'Annunzio foi, inúmeras vezes, vista como plágio – revelando, contudo, a falta de profundidade do arcabouço teórico-literário dos críticos que o liam do que o empobrecimento das obras do Vate.

Neste trabalho de conclusão de curso, a análise da tragédia dannunziana *Sogno d'un tramonto d'autunno* (1899) foi feita utilizando o texto de Valentina Valentini, que

¹ Tradução nossa: Viver como uma obra de arte.

descreve o teatro de poesia de D'Annunzio como um “poema visibile” (VALENTINI, 1992), juntamente com a tese de doutorado de Fernanda Gerbis, *O teatro de Gabriele D'Annunzio: tradução e ruptura* (2019), e a obra *Parola Tramata* (2005) de Marilena Giammarco, imprescindível para destacar como o Vate resgata temas universais oferecidos pelo modelo grego clássico (LACERDA, 2019).

A fim de contextualizar os leitores foi, inicialmente, realizado um panorama do teatro na Itália do final do século XIX e a presença textual de Gabriele D'Annunzio nesse período. Em seguida, abordou-se a figura de mulher fatal dannunziana, por meio da breve análise das figuras femininas Pantèa e Gradeniga, da tragédia *Sogno d'un tramonto d'autunno* (1899). Em um terceiro momento, foram traçados paralelos entre a figura feminina Gradeniga e Medeia de Eurípedes – ambas em seu “tramonto” como *femme fatale*, porém detentoras do poder para reescrever suas narrativas – sublinhando pontos convergentes que reforçaram a hipótese de uma inspiração do Vate na tragédia grega (GIAMMARCO, 2005).

2 O TEATRO NA ITÁLIA E A PRESENÇA DE GABRIELE D'ANNUNZIO

O teatro da época do século XVIII, chamado teatro burguês, surgiu após a classe burguesa, em ascensão econômica e social, exigir espaço na cena teatral para a representação de seus valores, enfrentando a exclusividade dos nobres. A trama girava em torno de temas familiares, ambientada dentro dos lares, em uma exposição do cotidiano, e sempre carregando, ao final, uma lição de moral. Contudo, na Itália em processo de unificação, predominava uma produção essencialmente estrangeira - as peças eram escritas, em sua maioria, por autores franceses - e, por isso, não representavam as culturas italianas. Isso se explica se analisarmos o contexto político e linguístico da península itálica, situação que colaborou para que houvesse certa demora na produção de peças de autores já dentro de um contexto nacional italiano.

Proclamada como nação em 1860, a Itália teve um processo de unificação tardio. Diferente da França, em que todo o pólo artístico concentrava-se em Paris, na Itália os artistas, a partir de 1871, se distribuíram entre a nova capital, Roma, o recente centro industrial, Milão, e a cidade em que se concentrou a antiga cultura romântica, Florença. A propósito dessa questão, Giulio Ferroni (1943-) traz a seguinte contribuição em *Storia*

della letteratura italiana: dall'ottocento al Novecento (2012): “Nella nuova Italia non è possibile costruire d'incanto una capitale che coordini e raccolga gli intellettuali e le iniziative di tutto il paese, che offra un modello di cultura omogeneo”²(p. 327).

Nesse contexto, D'Annunzio, contando com uma escrita já amadurecida pelos anos de experimentação e engajamento em diversos gêneros literários, abraça o sonho de criar uma tragédia italiana. Muito influenciado pelo compositor alemão Richard Wagner (1813 – 1883), D'Annunzio buscou alcançar a *Gesamtkunstwerk* (arte total), tema que inspirou muitas de suas produções, e criar um teatro a céu aberto – ideia discutida, inclusive, em *Il Fuoco* (1900), uma de suas obras mais famosas.

Para o autor abrucês, essa nova tragédia se concretizaria juntamente com um novo conceito de Arte, que englobava poesia, música, dança e pintura - integradas de forma harmônica na obra. Nessa concepção, onde música e poesia são o complemento uma da outra, a sinfonia deveria preceder ao drama a fim de preparar a alma do público, elevando-a para receber a ação dramática. Segundo Valentina Valentini, em seu livro *La tragedia moderna e mediterranea: Sul teatro di Gabriele D'Annunzio* (1992), o teatro é, para D'Annunzio:

“(...) il luogo in cui mettere in scena il poema visibile, ossia un paesaggio dove suono e immagine, uomo e natura, colore e disegno si armonizzano, come nella pittura moderna, che è pittura di paesaggio.”³ (VALENTINI, 1992, p. 13)

O autor abrucês também buscou inspiração no movimento artístico dos Pré-Rafaelitas, grupo majoritariamente de pintores, que surgiu como reação à arte acadêmica inglesa, e seguia os moldes dos artistas clássicos do Renascimento. Estes artistas buscavam temas medievais inspirados na *Divina Comédia* de Dante Alighieri, lendas e cenas religiosas carregadas de misticismo e sensualidade. A segunda metade do movimento, liderado por Gabriele Rossetti, ligou-se ao *Movimento Estético* de forma que “*dell'arte per l'arte, confluirà negli irrequieti ideali decorativi della fine del secolo*” (BENEDETTI, 1997, p. 7).

² Tradução nossa: Na nova Itália não é possível construir com encanto uma capital que coordene e reúna intelectuais e iniciativas de todo o país, que ofereça um modelo homogêneo de cultura.

³ Tradução nossa: o lugar onde se encena o poema visível, ou seja, uma paisagem onde som e imagem, homem e natureza, cor e desenho se harmonizam, como na pintura moderna, que é a pintura de paisagem.

Esse novo projeto de teatro, o renascimento da “*tragedia mediterranea*”, contava também com planos arquitetônicos. A proposta era criar um teatro a céu aberto, nas margens do lago Albano, inspirado no modelo grego e deixando de lado as salas suntuosas dos teatros da *Belle Époque*. O Teatro d’Albano abriria somente dois meses ao ano, no período da primavera, e apresentaria somente obras que estivessem alinhadas com o conceito de tragédia do Vate.

É fundamental destacar que Gabriele D’Annunzio, grande esteta de seu tempo, era, antes de mais nada, um eterno investigador do Belo. Nesse viés, sua trajetória literária não poderia deixar de exprimir a essência de sua existência. Nas páginas da obra *La tragedia moderna e mediterranea: Sul teatro di Gabriele D’Annunzio* (1992), Valentina Valentini sublinha esse traço do escritor abrucês:

“Il suo obiettivo era quello di andare al di là della trache di vie, ‘fermare in una pagina, con precisione grafica, le più tenui, fuggevoli onde del sentimento, del pensiero e fin dell’incoercibile sogno’”⁴(VALENTINI, 1993, p. 15)

Dessa forma, o teatro dannunziano não poderia se afastar mais do teatro burguês de sua época. No teatro burguês, observamos a exaltação dos valores da burguesia (família, trabalho, sucesso) e desenvolvimento dos personagens por suas condições sociais e psicológicas. Em contrapartida, o teatro de D’Annunzio é utilizado pelo autor para proclamar seus ideais de arte, política e vida.

D’Annunzio tinha o objetivo de oferecer à Itália uma tragédia italiana. O autor abrucês buscou resgatar os mitos e tragédias gregas e adaptá-los à realidade e cultura italiana, como observado pela Doutora em literatura Italiana pela UFRJ, Fernanda Gerbis Lacerda (1981 -), em sua tese de Doutorado “*O teatro de Gabriele D’Annunzio: tradução e ruptura*” (2019). Na tese, a autora explica como a produção teatral do Vate é inspirada por Ésquilo (524-456 a.C.), Sófocles (496-406 a.C.) e Eurípedes (480-406 a.C.). Segundo Lacerda (2019), D’Annunzio:

“(…) revisitará as obras da tríade grega atualizando-as para a sua época, que, no entanto, foram rejeitadas pelo público e pela

⁴ Tradução nossa: Seu objetivo era ir além da parcela dos caminhos, 'capturar em uma página, com precisão gráfica, as ondas mais tênues e fugazes de sentimento, pensamento, até o inescapável sonho'

crítica incapazes de reconhecer seus próprios dramas no texto do dramaturgo italiano” (LACERDA, 2019, p. 24)

Além da questão temática, podemos observar algumas singularidades no teatro dannunziano como a força da palavra e a ideia de que é o instinto a força motriz, o que de fato move os personagens, porque a natureza humana é impulso, intensidade. Este trabalho estético com a escolha do léxico é observado por Mario Praz em sua obra “*La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*” (1996) no primeiro capítulo, “L’amor sensuale della parola”, quando o autor afirma que “*D’Annunzio não fez outra coisa que aplicar nas palavras um processo sutil de nobreza para a distinção que ele igualmente faz às pessoas e aos eventos*” (PRAZ, 1996, p. 407).

Diante do exposto, o teatro moderno dannunziano apresenta-se como um aperfeiçoamento de sua estética. Vale ressaltar que, sobre a peça estudada nesta monografia, *Sogno d’un tramonto d’autunno* (1899), Ferroni (1943-) comenta sua característica de ambientação burguesa, “*ma nutrito di una problematica <estetica>*” (FERRONI, 2012, p. 473), realizando uma verdadeira ruptura com o teatro burguês, que dominava a cena teatral do final do século XIX.

Em virtude dos aspectos abordados, como o ambiente dramaturgicamente dominado pelo teatro burguês e a grande disseminação de textos teatrais dos demais países europeus, pode-se observar que a cena teatral da península itálica alavancou seu processo de mudança com a inserção dos textos teatrais de D’Annunzio. Ao revisitar as tragédias gregas clássicas e atualizá-las ao contexto em que estava inserido, o autor:

“(…) consegue reelaborar a cena teatral italiana abrindo espaço para uma representação inovadora que coloca a Itália numa posição de igualdade com suas coirmãs européias” (LACERDA, 2019, p. 46)

Nosso breve panorama do quadro teatral na Itália do final do século XIX e como Gabriele D’Annunzio o estava modificando é fundamental para este trabalho de monografia que detalha, no próximo subtópico, especificidades do compêndio teatral dannunziano.

2.1 OS TEXTOS TEATRAIS DANNUNZIANOS

Gabriele D'Annunzio (1863 - 1938) foi um escritor multifacetado: sua obra é vasta e distribui-se entre diversos gêneros: poesia, narrativa, tragédias, colunas de jornais, diários, cartas, discursos políticos, entre outros. O autor abruçês começou sua carreira literária na poesia com *Primo Vere* (1872), sua primeira publicação, logo seguido de *Canto novo* (1882), obra de rimas que antecipa Alcyone, e *Terra Vergine* (1882), mais tarde reelaborado em *Novelle della Pescara* (1902), um conjunto de novelas ambientadas na região natal do autor.

Na sua fase romana, D'Annunzio escreve seu romance mais famoso, *Il Piacere* (1889), cujo protagonista, Andrea Sperelli, representa o próprio D'Annunzio e encarna a figura de esteta. Considerada uma das bíblias do decadentismo, marcou esse movimento artístico junto com *As Avessas* (1884) de Joris-Karl Huysman (1848 - 1907) e *O Retrato de Dorian Gray* (1890) de Oscar Wilde (1854 - 1900), elevando-se no cenário internacional.

Até 1894, a atividade de D'Annunzio alternou entre obras de poesia e narrativas, contudo, antes de escrever sua primeira tragédia, no alvorecer de sua fase romana, despontam, paralelamente à escrita jornalística do *Vate*, os primeiros esboços de uma escrita dramaturgica em periódicos como “La Tribuna” e “Capitan Fracassa”, em que a “cronaca rosa” da alta sociedade se transformava em matéria de inspiração. Sobre este ponto, Maria Pia Pagani comenta, em seu artigo “*Dalla cronaca mondana al dramma borghese: il giovane d'Annunzio e la femme fatale russa*” (2016), publicado na revista *Enthymema* que: “*l'evento mondano è raccontato in modo originale, mai scontato*”⁵. (PAGANI, 2016, p. 248).

Trabalhando como jornalista em periódicos da cidade, D'Annunzio se inseriu nos círculos sociais da alta sociedade romana e passou a frequentar, em 1880, a colônia russa instalada na capital. Nesse período, o autor escreveu pequenos textos teatrais de atos únicos como *L'avventura di Don Giovanni* e *English Spoken*. Entre esses episódios de ambientação urbana, destaca-se uma coleção de três atos publicados, entre 1884 e 1886, no qual a figura de *femme fatale* é construída a partir da presença russa. Isso se deve ao fato de que o belo mundo romano em que D'Annunzio habitava era constelado de presenças russas:

⁵ Tradução nossa: O evento mundano é contado de uma forma original, nunca reduzido.

“Non c’è situazione in cui egli non vedeva qualche nobile russo, anche solo di sfuggita: tra il pubblico che applaude i cavalli da corsa, durante gli sfarzosi ricevimenti nelle case romane, nell’aula di Montecitorio, nelle ambasciate⁶” (PAGANI, 2016, p. 248)

Os três atos, “Five o’clock tea”, “Il pipistrello immaginario” e “L’ultimo ballo”, desenham o começo de um tracejado dannunziano quando o autor descreve a mulher fatal como “*un’astuta pantera che sta attirando a sé molte prede per studiare al meglio quale far cadere nel suo laccio.*”⁷ (PAGANI, p. 250, 2016). Sua “*sete di conquista di un trofeo maschile*”⁸(PAGANI, p. 250, 2016), só será aplacada no final do jogo de sedução com o coroamento de sua vitória e, conseqüentemente, dissolução do amante: “*A poco a poco ella mi assorbirà, m’inghiottirà, mi dissolverà.*”⁹[45-46] (PAGANI, p. 252, 2016).

Após essas tímidas experimentações iniciais na produção de textos teatrais, D’Annunzio direciona sua atenção a outros gêneros literários. O autor só retomará a escrita para o teatro anos mais tarde, dessa vez não com pequenos episódios que retratam o teatro burguês, mas com uma proposta inovadora para o renascimento de uma tragédia italiana.

A coletânea dramaturgica do Vate é extensa: o autor escreveu peças como *La Gioconda* (1899), *La Gloria* (1899), *La nave* (1908) e *La pisanella* (1913), todas contendo uma figura feminina forte, a <superdonna> dannunziana, em contraposição com a figura masculina das tramas, que sempre sucumbe aos encantos da dama fatal com quem contracenam.

No seu percurso dentro do trágico, D’Annunzio também produziu *La figlia di Iorio* (1904) e *La fiaccola sotto il moggio* (1905), duas peças cujo pano de fundo é uma Pescara mítica, simbolizando um resgate folclórico e cultural de sua cidade natal. Ambas são uma releitura atualizada de mitos gregos, juntamente com a peça *Fedra* (1909) e *Il ferro* (1914), escrita originalmente em francês, com o título *Le chèvre-feuille*.

⁶ Tradução nossa: Não há situação em que ele não tenha visto algum nobre russo, mesmo que apenas de passagem: na plateia aplaudindo os cavalos de corrida, durante as luxuosas recepções em casas romanas, no salão Montecitorio, nas embaixadas.

⁷ Tradução nossa: Uma astuta pantera que está atraindo muitas presas, a fim de estudar melhor qual delas fazer cair em sua armadilha.

⁸ Tradução nossa: Sede de conquista de um troféu masculino.

⁹ Tradução nossa: Aos poucos ela me absorverá, me engolirá, me dissolverá.

A volta ao mito cristão ocorre com *Le martyre de Saint Sébastien* (1911), outra peça escrita originalmente em francês pelo autor. Realizou também uma experimentação na releitura do tema dantesco de paixão proibida de Francesca e Paolo, narrado no quinto livro do inferno de Dante, com a célebre *Francesca da Rimini* (1901).

Entre as tragédias dannunzianas podemos encontrar o tema do resgate de um passado glorioso, perdido em um presente em ruínas. Os protagonistas estão ambientados em cenários que refletem esse conflito: passado X presente; novo X antigo, como ilustrado em *La città morta* (1899). Ambientada na Grécia, entre as ruínas da antiga civilização micênica, onde o arqueólogo Leonardo descobre as tumbas dos micênicos. A visão dos corpos intactos o induz à loucura, cuja consequência é o desenvolvimento de uma paixão incestuosa pela irmã Bianca Maria. Para impedir que a irmã tenha relações amorosas com ele ou outro homem, Leonardo a assassina. Na peça, a única que consegue “enxergar” a verdade é Anna, personagem cega.

A operação de D’Annunzio consiste, portanto, em reportar no mundo moderno, a época histórica em que o autor vive, o mito antigo. Como resultado temos a reinterpretação de elementos próprios da tragédia grega clássica, como o incesto e a cegueira.

Impossibilitados de retornar a um tempo que já passou, os personagens dos dramas dannunzianos se consomem pela frustração e a ação planejada não é concluída. Gabriele D’Annunzio “*tende proprio a delineare un’Italia insieme barbarica ed estenuata, proiettata verso un glorioso passato e insieme verso un fragoroso futuro, provinciale e insieme cosmopolita*”¹⁰(FERRONI, 2012, p. 330).

No seu teatro poético, ilustrado pelas peças *Sogno d’un mattino di primavera* (1897) e *Sogno d’un tramonto d’autunno* (1899), o traço do saudosismo é destacado e, assim, temos uma consciência que se encontra muito presa ao passado para conseguir viver o presente e se lançar ao futuro, como ilustrado pelas respectivas protagonistas das tragédias citadas, Isabella e Gradeniga: envoltas cada uma em seu próprio sonho, não aceitam a realidade em que agora se encontram.

Ambientações oníricas, cenários míticos rurais e cosmopolitas, personagens vivenciando rupturas: o teatro de Gabriele D’Annunzio, pela diversidade de temáticas, é apresentado de forma cronológica, evidenciando como cada texto serviu de alicerce para

¹⁰ Tradução nossa: Tende precisamente a esboçar uma Itália ao mesmo tempo bárbara e esgotada, projetada para um passado glorioso e um futuro estrondoso, provinciano e cosmopolita.

o amadurecimento da escrita do Vate e contribuiu para a melhora da próxima tragédia escrita. Contudo, o autor abrucês espera até seus 32 anos para olhar com maior curiosidade para esse gênero literário. Assim como todo o percurso em águas novas, foi necessário um pontapé inicial, ocorrido, neste caso, em 1895, com uma viagem para a Grécia.

A viagem para a terra da antiga civilização grega foi empreendida por D'Annunzio junto com alguns companheiros, entre eles: Guido Boggiani, pintor, Georges Hérelle, professor de filosofia e tradutor, Pasquale Masciantonio, advogado e Edoardo Scarfoglio, jornalista e proprietário do iate "Fantasia", que transportou o grupo pelo mar mediterrâneo. Sua visita às antigas estruturas de teatro a céu aberto inspiraram o Vate a modelar sua nova concepção de tragédia, tema recorrente nas suas produções futuras.

Nessa época D'Annunzio conhece Eleonora Duse (1858 - 1924), atriz famosa no cenário europeu. Criada em ambientes de teatro (ofício de seu pai e avô), Duse despontou na atuação, aos 14 anos, após interpretar Julieta, na peça shakespeariana. A partir desse ponto, realizou inúmeras turnês teatrais na América do Sul, Rússia e Estados Unidos e fundou sua própria companhia de teatro, chegando a ser a primeira mulher a ilustrar a capa da revista norte-americana "Times". Durante sua vida, manteve uma relação de rivalidade com a atriz francesa Sarah Bernhard (1844 - 1923), cuja imagem também permaneceu nas páginas da história. Duse é lembrada, especialmente, pela atuação em textos de Gabriele D'Annunzio (1863 - 1938) e Henrik Ibsen (1828 - 1906).

Após um cruzeiro pelo mediterrâneo com amigos e a atriz Eleonora Duse, com quem inicia uma relação romântica e, sobretudo, artística, D'Annunzio se aprofundou cada vez mais no mundo do teatro. Sua visita à Grécia, que lhe permitiu conhecer pessoalmente as ruínas históricas e teatros antigos, inspiraram o autor a se dedicar a um novo projeto: escrever tragédias que resgatasse o mundo greco-romano contextualizando-os na Itália moderna, em que ele estava inserido: "*si resta legati al culto della bellezza antica (...) si tende a rilanciare un aristocratico classicismo*"¹¹(FERRONI, 2012, p. 451).

Junto com a Duse, D'Annunzio começou a aprofundar a leitura dos clássicos: Oresteia, Édipo, Antígona e Fedra representam as etapas mais significativas de um percurso de investigação destinado a desenvolver a ideia de uma tragédia moderna,

¹¹ Tradução nossa: Se permanece ligado ao culto da beleza antiga (...) tende-se a reviver um classicismo aristocrático.

modelada a partir de sugestões contemporâneas (em particular Nietzsche que, em 1870, publica *O nascimento da tragédia*).

Essa nova busca é ilustrada em seu compêndio teatral com a escrita de *Fedra* (1913) e *La figlia di Iorio* (1904), inspiradas no mundo grego clássico. Enquanto a *Fedra dannunziana* foi uma releitura da obra homônima *Fedra* de Sêneca, *La figlia di Iorio* (1904), tragédia pastoril, foi uma releitura de *Édipo Rei* de Sófocles (496-406 a.C.) (LACERDA, 2019).

Contudo, como toda revisitação, a obra original passará por uma releitura por parte do Vate que acrescentará novos elementos à trama. Os personagens dannunzianos, ao se revestirem de problemáticas enfrentadas pela sociedade italiana da época, tornam as tragédias atuais, apesar da ambientação no passado. Dessa forma, o teatro trágico dannunziano era moderno:

“D’Annunzio soube criar uma tragédia moderna quando leva ao palco questões como a incapacidade de agir, a desilusão com a vida e os questionamentos pessoais” (LACERDA, 2019, p. 25)

Foi observado, neste capítulo, a gênese do teatro de Gabriele D’Annunzio em seus anos de juventude como jornalista em Roma e sua retomada, anos mais tarde, nas artes cênicas. Esse segundo mergulho, desta vez com maior fôlego, trouxe obras com profundidade de conteúdo e ligadas a um propósito de construção de uma nova forma de se fazer tragédia.

A revisitação ao mundo da Grécia antiga e o encontro com a Eleonora Duse inspiraram o Vate nas suas experimentações teatrais:

“(…) contrapponendo allo stagnante grigiore della scena naturalista e borghese un nuovo <teatro di poesia> che restituisse al pubblico moderno la forma immaginativa e la corposità scenica del grande teatro del passato”¹²(GIAMMARCO, 2005, p. 97).

¹² Tradução nossa: Contrastando o cinza estagnado da cena naturalista e burguesa com um novo <teatro de poesia> que devolve ao público moderno a forma imaginativa e a plenitude cênica do grande teatro do passado.

Em seguida, a partir do teatro singular de D'Annunzio, analisaremos como a peça escolhida nesta monografia *Sogno d'un tramonto d'autunno* (1899), se justifica como *teatro de poesia* (GIAMMARCO, 2005) e seu diálogo com outros textos teatrais, certamente fontes de inspiração para a escrita desta obra do Vate.

2.2 SOGNO DI UN TRAMONTO D'AUTUNNO E SUAS RELAÇÕES COM OUTROS TEXTOS TEATRAIS

A tragédia *Sogno d'un tramonto d'autunno* a ser analisada é parte do que seria um ciclo de quatro tragédias, chamado “*i sogni delle stagioni*”.¹³ Como o nome sugere, cada história ocorreria em uma estação do ano, formando o primeiro volume teatral de D'Annunzio: *Sogno d'un mattino di primavera* (1897), *Sogno d'un meriggio d'estate* (-), *Sogno d'un tramonto d'autunno* (1899) e *Sogno d'una notte d'inverno* (-). Contudo, dos quatro textos teatrais, somente dois foram escritos, as peças que se passam na primavera e outono.

Os dois sonhos são verdadeiras obras-primas da experimentação cênico-linguística, que contribuíram decisivamente para inserir o teatro italiano no clima europeu. Construídos sobre uma estrutura onírica, cheia de cores, com personagens que se deslocam para os limites de uma loucura que, ora, é tingida de panismo, ora de soluções metamórficas.

As figuras da Demente Isabella (protagonista de *Sogno d'un mattino di primavera*) e da Dogaressa (protagonista *Sogno d'un tramonto d'autunno*) antecipam outras figuras femininas criadas sob a pena de D'Annunzio: personagens que vivem situações de pesadelo, de sonho, de magia. Elas se movem, no palco, como feras presas em uma rede: seus olhos estão perdidos, seus rostos pálidos, seus cabelos desgrenhados, sua carne vibra: “*D'Annunzio, con i due Sogni, aveva aperto la strada al cosiddetto teatro di poesia e alla dimensione dell'onirico.*”¹⁴ (VALENTINI, 1992, p. 36).

Neste trabalho abordarei a peça *Sogno d'un tramonto d'autunno* (1899), por apresentar elementos que serão fundamentais nas futuras tragédias do Vate. Escrita no início de sua retomada aos textos teatrais, a peça analisada conta com figuras femininas potentes ambientadas num cenário veneziano místico em que sonho e magia fazem

¹³ Tradução nossa: Os sonhos das estações.

¹⁴ Tradução nossa: D'Annunzio, com os dois Sonhos, abriu caminho para o chamado teatro de poesia e a dimensão do onírico.

despertar instintos animais, muitas vezes ilustrados na tessitura textual por metamorfoses.

“*Sogno d’un tramonto d’autunno*”, segunda tragédia de Gabriele D’Annunzio, foi escrita em 1899 e é composta por apenas um ato. A história se passa na Veneza do século XVII, na casa da viúva Gradeniga. A peça acontece em um entardecer de outono, terminando no final do crepúsculo do mesmo dia, e narra a grande paixão de Gradeniga por seu amante. Contudo ele a deixa, trocando-a por uma mulher mais bonita e jovem, a meretriz Pantèa. Gradeniga não consegue aceitar esse desenrolar de eventos e, tomada por um instinto animal, que transforma qualquer sentimento de paixão em verdadeira obsessão, pede a ajuda da maga Schiavona, que lança um feitiço contra Pantèa. A meretriz morre juntamente com o ex-amante da viúva, ambos queimados pelo fogo.

O título da peça evidencia uma forte inspiração com o texto de Shakespeare (1564 - 1616), *Sonho de uma noite de verão* (1590), cuja temática de paixões exacerbadas também está presente. Em Shakespeare, porém, apesar de acontecer uma insinuação de desfecho trágico, apresentada pela comparação da história de amor de Príamo e Tisbe dentro da obra, a história dos amantes da peça de Shakespeare encontra um final feliz.

A famosa peça shakespeariana traz a história de quatro amantes envolvidos em um triângulo amoroso: Hérnia ama Lisandro, mas seu pai quer que ela case com Demétrio que, por sua vez, é a grande paixão de Helena. A peça se passa na Grécia antiga e tem duração de um dia e uma noite: entre encontros e desencontros à noite em uma floresta ao lado de Atenas, os enamorados se apaixonam e desapaixonam uns pelos outros, devido a malícia das fadas do local. Ao amanhecer, as fadas consertam a situação de forma que Hérnia se casa com Lisandro e Demétrio desposa Helena. Para convencer os mortais de que nada do que viveram foi real, os jovens são postos para dormir e despertam acreditando que os eventos transcorridos não passam de um sonho.

Sonho acaba sendo a palavra chave da peça, que critica como as paixões são fruto de uma perda da razão e podem mudar tão rápido quanto o tempo. Na história, o amor é caracterizado com uma duração ínfima: “*curto como todos os sonhos*” (SHAKESPEARE, 2019, p. 21). Já dizia Bute, a fada do sequio de Oberon: “*para cada homem que mantém sua palavra, um milhão de outros falham, quebrando um juramento depois do outro*” (SHAKESPEARE, 2019, p. 68).

Apesar do alto risco de um final trágico, a sociedade, refletida nos jovens da peça, escolhe embarcar nesse redemoinho de sentimentos. Nesse contexto, parece que o desejo de perder a individualidade e identidade em encontrar o amor é o que move

silenciosamente os acontecimentos de *Sonho de Uma Noite de Verão* (1590). Na peça pode ser observado por exemplo, a obstinação de Helena em permanecer a todo custo ao lado de Demétrio, mesmo após a rejeição do mesmo, refletindo uma obsessão desenfreada: “*Eu te seguirei, e transformarei inferno em paraíso, morrendo junto às mãos que tanto amo*” (SHAKESPEARE, 2019, p. 43). Obsessão que lembra Gradeniga, a personagem feminina dannunziana em *Sogno d’un tramonto d’autunno* (1899): “*Digli che io muoio, che io voglio morire per rallegrarlo, che io non riaprirò mai più gli occhi se egli verrà a chiudermi con le sue dita*”¹⁵ (DANNUNZIO, 1899, p. 54).

Na peça de Shakespeare realidade e sonho se embaralham em um ambiente de fantasia. No final da história, um dos jovens que viveu as confusões amorosas, pergunta aos companheiros: “*Vocês tem certeza de que estamos acordados? Parece-me que ainda estamos dormindo, sonhando*” (SHAKESPEARE, 2019, p. 96). Ele retrata a cena que o autor quer transmitir: o limiar entre o que é real e o que é subjetivo (ou seja, que se encontra no mundo dos sonhos) é mais sutil do que se pode pensar. E é nesse limbo pertencente ao subjetivo que ocorrem grandes revelações, como ilustra a fala de Fundilho, personagem do conto cômico shakespeareano: “*Tive um sonho, e não há sabedoria humana que possa dizer que sonho foi esse*” (SHAKESPEARE, 2019, p. 97).

Essa valorização da subjetividade será resgatada por D’Annunzio em diversas de suas obras, incluindo a tragédia abordada neste trabalho, conforme explicita Valentina Valentini em *La tragedia moderna e mediterranea: Sul teatro di Gabriele D’Annunzio* (1992):

“Il mondo poetico dannunziano è modellizzato (...) di un pensiero sensoriale e primitivo che produce l’indistinzione fra la sfera del reale e quella del sogno, fra il prima e il dopo, il passato e il presente, il mondo dei vivi e quelli dei morti”¹⁶(VALENTINI, 1992, p. 25)

Essa atmosfera de sonho irrefreável, seguindo os pensamentos do fim do século XIX, em oposição à visão positivista, entendia a realidade como uma experiência inteiramente subjetiva: “*la realtà non esiste in sé, ma è istituita dallo sguardo del*

¹⁵ Tradução nossa: Diga a ele que estou morrendo, que quero morrer para animá-lo, que nunca mais abrirei meus olhos se ele vier fechá-los com os dedos.

¹⁶ Tradução nossa: O mundo poético de D’Annunzio é modelado (...) por um pensamento sensorial e primitivo que produz a indistinção entre a esfera da realidade e a do sonho, entre antes e depois, passado e presente, o mundo dos vivos e os dos mortos.

soggetto.”¹⁷(VALENTINI, 1992, p. 18). Nesse contexto, as obras teatrais dannunzianas suspendem o tempo, abolindo-o: “*nella visione poetica di D’Annunzio passato e futuro si equivalgono*”¹⁸(VALENTINI, 1992, p. 29). A busca de D’Annunzio para encontrar um acordo entre o espaço físico e o psíquico culminou em um quadro visual, sonoro e plástico, transformando a cena em “*uno spazio organico che vive e respira insieme ai personaggi*”¹⁹(VALENTINI, 1992, p. 48).

Arte-realidade, sonho-potência, dois binômios que resumem a tragédia dannunziana que é analisada nesta monografia. Como observado nesta seção, esses elementos não só dialogam com outros textos, como o mencionado *Sonho de uma noite de verão* (1590), de Shakespeare (1564 - 1616), como constituem a base para a produção teatral do Vate. Em seguida, abordaremos de forma aprofundada como Gabriele D’Annunzio realizou revisitações ao teatro clássico durante sua trajetória de escrita de textos dramatúrgicos.

3. AS REVISITAÇÕES DANUNZIANAS AO TEATRO CLÁSSICO

Como já exposto neste trabalho, Gabriele D’Annunzio, através de um estudo diversificado das tragédias gregas clássicas, reelaborou algumas peças, atualizando-as com as questões enfrentadas pela sociedade finissecular em que estava inserido. Privilegiando elementos como a subjetividade e o confronto psicológico, D’Annunzio “*rielabora con grande libertà, in piena coerenza con la sua poetica teatrale che si propone di rinnovare il dramma antico - e di prototipo psicologico*”²⁰.” (GIAMMARCO, 2005, p. 113).

Esse compromisso com a renovação do drama antigo é explicitado, inclusive, no prefácio da tragédia “*Più che l’amore*”, em que o autor declara que a sua arte “*cammina col suo passo inimitabile (...) sempre sulla vasta dritta segnata dai monumenti dei poeti padri*”²¹. Mas se o caminhar do Vate foi guiado pelos “poetas fundadores”, seu olhar sofreu a influência da filosofia positivista e materialista de Nietzsche, especialmente da

¹⁷ Tradução nossa: A realidade não existe em si mesma, mas é instituída pelo olhar do sujeito.

¹⁸ Tradução nossa: Na visão poética de D’Annunzio passado e futuro são equivalentes.

¹⁹ Tradução nossa: Um espaço orgânico que vive e respira junto com os personagens.

²⁰ Tradução nossa: Reelabora com grande liberdade, em plena coerência com sua poética teatral que visa renovar o drama antigo - e de protótipo psicológico.

²¹ Tradução nossa: Anda com seu passo inimitável (...) sempre na vasta reta marcada pelos monumentos dos pais poetas.

obra “*Origens da tragédia*”, lente que utilizou para interpretar o mundo helênico em diversas de suas tragédias.

Em 1909 publica *Fedra*, uma revisitação ao clássico de Eurípedes e Sêneca. Escrita na pena dannunziana, a protagonista da tragédia adquire traços típicos da escrita do Vate: ela se move entre a loucura e desejo de vingança, num tormento de sofrimento. Dominada pelos sentidos e instinto desenfreado, em vários trechos é possível observar que sua metamorfose de mulher à pantera, felino que encarna a luxúria e depravação:

“A Fedra dannunziana desde o início se apresenta ao público como uma mulher forte e sensual e que realiza suas ações de maneira planejada já no primeiro ato (...) o autor se inspira tanto em Sêneca, com um drama mais humano, quanto em Eurípedes, ao transformar sua Fedra em uma mulher tomada pela paixão e imune ao medo” (LACERDA, 2019, p. 43)

O herói grego que praticava o delito recebia, no final, uma punição, reconhecendo a necessidade de restauração da ordem por meio de uma justiça divina. Contudo, em D’Annunzio, não há um castigo divino: os delitos e infrações morais cometidos pelos personagens tornam-se um meio de elevação e expansão dos mesmos. Essa é uma das razões porque Luce Ciancio, em sua tese, “*O teatro de Gabriele D’Annunzio*”, defende que o teatro do Vate era, sobretudo, um teatro de violência: “(...) o homem tem leis próprias, independentes de qualquer poder sobrenatural e de qualquer lei social. Por isso, o teatro dannunziano, representando os instintos humanos, é um teatro de violência” (CIANCIO, p. 10).

Contudo, *Fedra* (1909) não foi a única experimentação do Vate. A loucura de Isabella (*Sogno d’un mattino di primavera*), a cegueira de Anna (*Città Morta*) e a mutilação sofrida por Silvia (*Gioconda*) exemplificam um traço das tragédias de D’Annunzio: para além do sacrifício moral que as personagens experimentam, é necessário, também, um sacrifício físico. As personagens femininas de D’Annunzio no teatro, nesse ponto, são: “*humanas comuns, mas que se tornam heroínas trágicas dentro de cenários urbanos conhecidos*” (LACERDA, 2019, p. 18).

Em seu artigo *Mito e Storia nella “Città Morta” tra immaginario e riforma della scena*, publicado na Banca Dati de *Nuovo Rinascimento* em 2007, a pesquisadora Maria Rosa Chiapparò realiza uma análise sobre uma das primeiras peças de D’Annunzio, *Città*

Morta. Segundo a autora, o teatro de D'Annunzio, como projeto de ligação entre passado e presente, símbolo do eterno retorno, “è presentato come un non-luogo mitico (...) in cui è possibile creare l'illusione di un tempo immemorabile”²²(CHIAPPARO, 2007, p. 8).

Esse “non-luogo mitico” (CHIAPPARO, 2007) é o fundo perfeito para fazer renascer a antiga tragédia clássica, remodelada de acordo com os ideais estéticos do Vate. Outros exemplos que ilustram esse trabalho de reinvenção do autor abruçêz são as peças *La fiaccola sotto il moggio* (1905) e *Le chèvrefeuille* (Il ferro) (1914): ambas fortemente inspiradas nas duas heroínas de Ésquilo, Eletra e Cliteminestra.

Em *La fiaccola sotto il moggio* (1905) temos a história de um drama familiar. Gigliola deseja se vingar da morte da mãe, Monica, assassinando a responsável por desestruturar seu núcleo familiar: Angizia. A antiga serva e, agora, madrasta de Gigliola, foi responsável pela morte de Monica e, nos olhos da moça, deve pagar por seu delito. Ao final da peça, Gigliola executa o primeiro passo de seu plano e deixa-se ser mordida por uma cobra venenosa antes de ir ao encontro da madrasta para enforcá-la. Contudo, ao se encaminhar para o assassinato da madrasta, a protagonista se depara com o corpo inerte e sem vida de Angizia, morta pelo pai de Gigliola, que havia descoberto a causa da morte da primeira esposa.

Percebe-se a inspiração na tragédia *Electra*, em que a personagem homônima convence o irmão a matar a mãe, a rainha Clitemnestra, junto com seu amante, ambos responsáveis pela morte do pai, Agamenon. Traçando um paralelo entre as duas histórias, tem-se o motivo <vingança> como força que move as protagonistas (*Electra* e Gigliola) a agir. Porém, diferente da tragédia grega, em que a justiça é alcançada com as próprias mãos e a harmonia no núcleo familiar é restaurada, na tragédia dannunziana, “a morte de Gigliola não trará a redenção que possibilite a manutenção da família” (LACERDA, 2019, p. 154), visto que o pai da protagonista não era puro o suficiente para que o sacrifício tivesse valor.

O que não ocorre com a tragédia *La figlia di Jorio* (1904), em que o sacrifício da figura feminina Mila não é em vão. Nessa obra D'Annunzio utiliza o cenário estetizante do Abruzzo para inserir elementos folclóricos da região e criar um ambiente suspenso no tempo. A história começa com os preparativos do casamento de Aligi com uma jovem rica da região, interrompidos pela chegada de Mila, filha do mago Iorio, buscando

²² Tradução nossa: Apresenta-se como um não-lugar mítico (...) em que é possível criar a ilusão de um tempo imemorial.

proteção contra seus perseguidores. Aligi protege a moça e os dois se apaixonam, abandonando o casamento de Aligi e fugindo para as montanhas. Os jovens são perseguidos por um grupo de homens bêbados e, protegendo Mila mais uma vez, Aligi mata seu próprio pai, Lazaro di Roio.

O tempo e a perda de memória são elementos chaves desta tragédia dannunziana que compara Aligi com o protagonista Édipo, da tragédia *Édipo Rei* de Sófocles. Ambas as figuras masculinas assassinaram o pai e não estão prontos para encarar essa verdade, porém ao longo da trama grega, Édipo busca ativamente o culpado e assume a responsabilidade pelo assassinato de seu pai quando todas as evidências apontam para ele. A punição, dada pelos deuses, recai sobre Édipo.

Na obra dannunziana Aligi é uma figura dividida entre dois mundos: seu desejo de viver com Mila e a aceitação de sua família e comunidade. Aligi não é forte o suficiente para compreender-se como assassino do próprio pai e deixa com que esse fardo seja carregado por sua amada. Mila, por amor à Aligi e para expurgar seus pecados, assume a autoria pelo assassinato de Lazaro e se deixa queimar na fogueira. Nesse quadro, D'Annunzio "*propone in forme nuove la ripetizione dell'antico archetipo della vicenda edipica e ricolloca il conflitto tragico dentro la coscienza dell'individuo contemporaneo*"²³(GIAMMARCO, 2005, p. 118).

Se no teatro helênico a morte recai sobre os personagens como punição divina, nas tragédias dannunzianas a morte é, em muitos casos, uma escolha dos personagens.

“I protagonisti delle tragedie di D'Annunzio combattono (...) una lotta con se stessi, con gli impulsi irrazionali e le pulsioni che portano l'eroe alla catastrofe e gli fanno desiderare la morte come liberazione.”²⁴(VALENTINI, 1992, p. 23)

As mortes auto impostas de Mila (*La figlia di Jorio*) e Gigliola (*La fiaccola sotto il moggio*) ilustram como a visão da morte como purificação das ações cometidas pelas personagens, interpretadas como crimes pelas mesmas, se entremeia na estética teatral de

²³ Tradução nossa: Propõe a repetição do antigo arquétipo do evento edipiano em novas formas e recoloca o conflito trágico na consciência do indivíduo contemporâneo.

²⁴ Tradução nossa: Os protagonistas das tragédias de D'Annunzio lutam (...) uma luta consigo mesmos, com os impulsos e pulsões irracionais que levam o herói à catástrofe e o fazem desejar a morte como libertação.

D'Annunzio, que “*atualiza a tragédia grega ao facultar aos seus heróis ações e a efetivação de sua própria vontade*” (LACERDA, 2019, p. 29).

Como observado nessa seção, as revisitações do Vate ao teatro grego clássico durante sua trajetória de escrita de textos dramáticos possibilitaram o resgate de elementos das composições gregas, como a atmosfera espiritualmente perturbada das tragédias, remodelando-a sob um novo olhar - o da estética decadentista. Neste trabalho artesanal de ressignificação, é inegável que D'Annunzio deixou sua marca de violência e paixão na trama de seus textos e, em especial, em *Sogno d'un tramonto d'autunno* (1899), a tragédia que inspirou este trabalho de monografia.

3.1 SOGNO D'UN TRAMONTO D'AUTUNNO

Gabriele D'Annunzio escreveu diversos textos teatrais, dentre os mais famosos: *Città Morta*, *La figlia d'Iorio* e *Fiaccola sotto il moggio*. Contudo a peça escolhida neste trabalho foi *Sogno d'un tramonto d'autunno* (1899) devido ao seu caráter singular. Sendo uma das primeiras produções teatrais do Vate, essa tragédia simbolista possui elementos que, mais tarde, se refinaram ao longo da trajetória teatral de D'Annunzio. Mergulhamos, desde a primeira página, no mundo subjetivo de Gradeniga onde vislumbramos o motivo de paixão, traição, vingança - uma tempestade de emoções humanas, elevadas a uma desproporção desmedida.

Ao contrário da peça de que nasceu gêmea, *Sogno d'un mattino di primavera* (1897), em que a protagonista Isabella está presa em um delírio de caráter fantasioso e ingênuo, em *Sogno d'un tramonto d'autunno* (1899) D'Annunzio nos apresenta um pesadelo: “(...) *drama lirico, in cui il passato e presente, soggetto e oggetto si fondono e dove l'ideologia, la storia e i conflitti annegano tutti nel delirio visionario dei protagonisti.*”²⁵ (VALENTINI, 1992, p. 26).

Nessa tragédia não há reserva, nem delicadeza, nem nuance, mas cores ferozes, emoções cruas, gritos e instintos bárbaros. Em uma atmosfera incrivelmente sobrecarregada de paixão, expressada na forma de uma histeria bastante selvagem, delineia-se um panorama rudimentar de imagens distorcidas de lindas barcaças, gôndolas

²⁵ Tradução nossa: Drama lírico, em que passado e presente, sujeito e objeto se fundem e onde ideologia, história e conflitos se afogam no delírio visionário dos protagonistas.

iluminadas por tochas, figuras esvoaçantes, cortesãs nuas, magas astutas e, no meio de todo esse cenário, a demência insana da mulher Gradeniga, la Dogaressa.

“Questi elementi, insieme alla fiamma, all’autunno, al colore purpureo e dorato, sono simboli che appartengono a Venezia e al paesaggio delle tragedie dannunziane.”²⁶(VALENTINI, 1992, p. 20)

Apesar do compêndio teatral dannunziano se encontrar repleto de figuras femininas fortes, é em *Sogno d’un tramonto d’autunno* que essa figura não tira essa influência da beleza física, mas de uma força de vontade avassaladora. Aqui nós temos um outro lado da *mulher fatal*: já impactada pelo tempo, seu poder advém, agora, de suas habilidades. Segundo Valentina Valentini, nos textos dannunzianos: “*I tratti peculiare del paesaggio tragico sono individuati (...) fra i sentimenti dei personaggi e la natura intorno.*”²⁷(VALENTINI, 1992, p. 20). Transcrevendo essa sensação de chegada do “outono” na vida da Dogaressa e indício de sua beleza ofuscada, D’Annunzio dá voz ao jardim da viúva:

“A traverso si scorge l’immenso giardino di delizia e di pompa, un pesante corpo di foglie trascolorite, di Fiori sfiorenti, di frutti strafatti, inclinato verso la Brenta con l’abbandono di una creatura voluttuosa e stanca che s’inclini verso uno specchio per rimirarvi l’ultimo splendore di sua bellezza caduca.”²⁸(DANNUNZIO, 1899, p. 51).

Ao descrever minuciosamente o estado mal cuidado do jardim de Gradeniga, com suas folhas secas prontas com a chegada do outono, o autor realiza a exposição da subjetividade dessa personagem feminina.

²⁶ Tradução nossa: Esses elementos, juntamente com a chama, o outono, a cor roxa e dourada, são símbolos que pertencem a Veneza e à paisagem das tragédias de D’Annunzio.

²⁷ Tradução nossa: Os traços peculiares da paisagem trágica são identificados (...) entre os sentimentos dos personagens e a natureza circundante.

²⁸ Tradução nossa: Do outro lado vê-se o imenso jardim de delícias e pompa, um corpo pesado de folhas descoloridas, de flores transbordantes, de frutos empedrados, inclinado para o Brenta com o abandono de uma criatura voluttuosa e cansada que se inclina para um espelho para admirar o último esplendor de sua beleza transitória.

Neste cenário, surge a figura de Pantèa, rodeada de mitos: “*Si disse ch’ella posegga il segreto della sirena*”²⁹ (DANNUNZIO, 1899, p. 70), enfatizando seu poder de sedução, que a torna uma força da Natureza: “*Si dice che il desiderio di lei induca gli uomini a frenesia, (...) tutti gli uomini erano dementi*”³⁰ (DANNUNZIO, 1899, p. 85). Assim como Gradeniga foi em seu passado, Pantèa é uma dama fatal que se equipara à viúva na quantidade de poder: “*(...) quase ella fosse la moglie del Serenissimo*”³¹(DANNUNZIO, 1899, p. 69), como ilustra essa passagem, é como se a meretriz tivesse a mesma estatura política de Gradeniga.

Pantèa deseja transgredir o *status quo*, romper com a estrutura social, uma vez que assume lugar principal no palco de Veneza e “*(...) vuol superare i trionfi delle dogaressa!*”³²(DANNUNZIO, 1899, p. 86). Ocupando lugar de meretriz, não lhe é permitido estar no mesmo nível político social da esposa do Doge, contudo, Veneza não parece se importar, festejando-a com tanta música e flores quanto em um coroamento de uma Dogaressa.

Uma cena em que também ocorre uma disputa de poder é quando a procissão de barcos da meretriz passa pelo Brenta, remetendo Gradeniga aos tempos em que a atenção da cidade era voltada para ela: “*come quando io era la dogaressa Gradeniga e l’antica legge convertiva per me il vostro pezzo in panni d’oro!*”³³(DANNUNZIO, 1899, p. 61).

Interessante destacar que, em seu texto, D’Annunzio faz referência a muitas mulheres que de fato teriam ocupado o cargo de Dogaressa de Veneza no período que compreende meados do século XIV até 1600: “*Ella [Pantèa] vuole oscurare Morosina Morosini nelle memorie, e Zilia Priuli*”³⁴ (DANNUNZIO, 1899, p. 86). Esse resgate de personagens históricos permite situar, mesmo que difusamente, o espectador/leitor na narrativa, além de jogar com a veracidade do texto.

O mais exasperante é o fato de que Pantèa é o espelho do que Gradeniga foi em sua juventude: uma *femme fatale*, que encantava Veneza. Tal situação é percebida no início da tragédia, quando Gradeniga espera, em seu jardim, a chegada da maga envolta de silêncio enquanto Pantèa se banha nos sons e músicas de seu cortejo à cidade: “*barche,*

²⁹ Tradução nossa: Diz-se que ela possui o segredo da sereia.

³⁰ Tradução nossa: Diz-se que o desejo por ela leva os homens ao frenesi, (...) todos os homens estavam dementes.

³¹ Tradução nossa: Como se ela fosse a esposa do Sereníssimo.

³² Tradução nossa: Quer superar os triunfos das Dogaressas!

³³ Tradução nossa: Como quando eu era a dogaressa Gradeniga e a antiga lei convertia por mim o seu peso em panos ouro.

³⁴ Tradução nossa: Ela [Pantèa] quer obscurecer Morosina Morosini em suas memórias, e Zilia Priuli.

tutte pavesate, pieni di musici...Discendono per la corrente.”³⁵(DANNUNZIO, 1899, p. 52). Seu desfile pelo Brenta até chegar em Veneza será festejado noite adentro, terminando somente após os primeiros raios de sol: “*È questa la sera del suo trionfo. Ella porta con sé pel fiume tutti i suoi schiavi.*”³⁶(DANNUNZIO, 1899, p. 55).

Nesse contexto, a personagem feminina Pantèa pode ser aproximada a figura de Salomé de Oscar Wilde: ambas são movidas pelo desejo de sangue, voluptuosidade e ambição. Os mitos entorno da cortesã são muitos: “*si dice che ogni mattina ella si bagna il corpo con la rugiada ch'ella manda raccogliere nei campi e negli orti*”³⁷(DANNUNZIO, 1899, p. 84). A representação na peça da meretriz Pantèa, que dança nua diante de uma multidão de barqueiros frenéticos, é uma primeira instância importante no teatro de D'Annunzio da sexualmente insistente <superfemmina> (uma contraparte feminina da noção de <superoumo> que D'Annunzio havia tomado emprestado de Nietzsche).

Pantèa é, na tragédia, uma *femme fatale* cuja impaciência com quaisquer restrições a seus desejos sensuais a torna ao mesmo tempo perigosa e sedutora. Seu nome provém da palavra pantera, do latim panthera, que por sua vez, provém do grego panther, "gato selvagem". A combinação do prefixo <pan-> "todo", com o afixo <ther> "besta, animal selvagem" descreve os traços principais dessa personagem dannunziana, que encarna o espírito de caçada na conquista de seus amantes. Para o azar de Gradeniga, a meretriz mais jovem fixou suas atenções ao amante da viúva, roubando-o para si.

Ao longo do desenrolar da tragédia, contudo, não chegamos a saber o nome do amante, pois ele é visto como homem-objeto, um prêmio a ser disputado e usufruído. Sua qualidade de troféu é expressa por um sentimento de posse evidente: “[...] *chiunque sia la seconda, chiunque sia l'ultima: io sempre la prima!*”³⁸ (DANNUNZIO, 1899, p. 56). Superficialmente ele é o que desencadeia os acontecimentos trágicos, contudo, em uma tragédia com um elenco inteiro feminino, não escutamos sua voz na trama, tornando-o um personagem secundário frente às duas verdadeiras forças em disputa: a de Pantèa e Gradeniga.

Com o desenrolar da peça, a profunda tristeza de Gradeniga é recanalizada, transformando-se em uma ira descontrolada, que não a permite enxergar nada além de

³⁵ Tradução nossa: Barcos, todos decorados, cheios de música... Descem pela corrente.

³⁶ Tradução nossa: Esta é a noite de seu triunfo. Ela leva com si todos os seus escravos ao longo do rio.

³⁷ Tradução nossa: Diz-se que todas as manhãs ela banha o corpo com o orvalho que manda recolher nos campos e jardins.

³⁸ Tradução nossa: Seja quem for a segunda, seja quem for a última: eu sempre a primeira!

vingança, “*Ella è folle d’impazienza e d’ira*”³⁹(DANNUNZIO, 1899, p. 74), pois não era um amor qualquer, era uma obsessão: “*l’amore diventava frenesia sensuale, delirio erotico, volontà di dominio sull’altro*”⁴⁰(VALENTINI, 1992, p. 33).

Essa obsessão é mais do que uma paixão pelo amante, é uma vampirização: “*in sogno io bevevo mangiavo la tua vita, come si beve il vino, come si mangia il miele*”⁴¹(DANNUNZIO, 1899, p. 57). Essa predação do enamorado, em que Gradenigo o “caça” “*Tu avevi terrore del mio desiderio e tu venivi a me con un passo obliquo*”⁴²(DANNUNZIO, 1899, p. 57), faz com que ele seja visto com traços animais, uma visão através dos instintos: “*Un leopardo egli mi pareva talora, pieghevole e forte, e tutto maculato dalla crudeltà della mia bocca*”⁴³(DANNUNZIO, 1899, p. 56), realizando uma metamorfose.

O desejo de retorno à juventude marca as atitudes da viúva na trama, pois é a não aceitação de estar no “outono”, em uma idade mais madura, “*Hai tu scoperto sul mio collo i segni degli anni?*”⁴⁴ (DANNUNZIO, 1899, p. 59), que vai gerar uma busca real de renascimento como uma nova beleza: “*(...) io voglio farmi una nuova bellezza*”⁴⁵(DANNUNZIO, 1899, p. 61).

Também pode-se observar essa tentativa da viúva em retornar a uma juventude que já passou na sua relação com o enamorado: “*le gocce del tuo sangue erano per me come i granelli della melagrana*”⁴⁶(D’ANNUNZIO, 1899, p. 57). Na Grécia, a romã era a representação da deusa Perséfone e do retorno da vida na primavera. Logo, entende-se que, simbolicamente, Gradeniga esvaziava a energia de amante para se revitalizar, tornando-se jovem outra vez.

Contudo, pela natureza frustrada deste sonho, de retornar ao que se era antes, uma vez que é impossível fazer o tempo retroceder, Gradeniga realizará este projeto indiretamente, não através da obtenção de uma nova beleza, mas matando sua competidora, a meretriz Pantèa.

³⁹ Tradução nossa: Ela está louca de impaciência e raiva.

⁴⁰ Tradução nossa: O amor tornava-se frenesi sensual, delírio erótico, desejo de domínio sobre o outro.

⁴¹ Tradução nossa: Em um sonho eu bebia e comia sua vida, como se bebe o vinho, como se come o mel

⁴² Tradução nossa: Você ficava apavorado com o meu desejo e vinha até mim com um passo oblíquo.

⁴³ Tradução nossa: Ele às vezes me parecia um leopardo, flexível e forte, e todo maculado pela crueldade de minha boca.

⁴⁴ Tradução nossa: Você descobriu, em meu pescoço, os sinais dos anos?

⁴⁵ Tradução nossa: Quero fazer para mim uma nova beleza.

⁴⁶ Tradução nossa: As gotas do seu sangue eram para mim como grãos de romã.

D'Annunzio pinta, com essa tragédia, uma narrativa simbolista em que o binômio Pantèa-Gradeniga é o resultado de uma beleza que encerra seu ciclo, mas, presa na artificialidade, busca por todos os meios evitar seu destino: "*la pienezza della maturità che prelude al disfacimento*"⁴⁷ (VALENTINI, 1992, p. 27).

Para além do desejo de retorno à juventude, o elemento central dessa tragédia dannunziana é a traição. Nesse contexto, um texto que dialoga com *Sogno d'un tramonto d'autunno* (1899) é a tragédia *Medeia* de Eurípedes. Em ambos pode-se observar elementos comuns como, por exemplo, a presença de protagonistas femininas com personalidades fortes, que não medem esforços para obter o que desejam; o delírio ocasionado por uma profunda mágoa, resultado da traição do amante, que troca o amor da protagonista pelas carícias de uma mulher mais jovem; e o desfecho repleto de morte, uma vez que a vingança foi concretizada.

No próximo tópico será analisado os traços das figuras femininas *Medeia* e *Gradeniga*, destacando os traços em comuns das personagens e o contexto trágico em que estão inseridas.

3.2 INTERTEXTUALIDADE ENTRE AS FIGURAS FEMININAS MEDEIA E GRADENIGA

A tragédia *Medeia* de Eurípedes e *Sogno d'un tramonto d'autunno* de Gabriele D'Annunzio estão repletas de paixão e violência. Assassinatos são cometidos utilizando-se as mais diversas justificativas, tendo como base um elemento que revolve no centro de ambas as tragédias: a traição. Explorada na literatura mundial, esse tema não é novidade. Então o que o torna tão marcante nos *corpora* deste trabalho? As personagens femininas *Medeia* e *Gradeniga* traem e são traídas, porém, nesse processo, renegam os seus papéis sociais a fim de buscar uma justiça própria redefinindo suas identidades.

Segundo o autor Deonísio da Silva (1948-) em seu livro "*de onde vêm as palavras: origens e curiosidades da língua portuguesa*" (2014), a palavra <traição> e <tradição> são parentes próximos. Ambas as palavras vêm do latim *traditione*, declinação de *traditio* um derivado de *tradere*. Compartilhando a mesma raiz etimológica, as palavras <traição> e <tradição> designam o ato de dar, entregar. Na palavra <tradição> o que é passado tem característica positiva: são costumes, cerimônias, hábitos,

⁴⁷ Tradução nossa: A plenitude da maturidade que é um prelúdio da decadência.

características de um grupo. Na essência da palavra <traição> também há uma entrega, contudo, essa entrega gera prejuízo a outrem.

Pode-se resumir a traição como um erro que quebra a lealdade ou a fidelidade que se deveria guardar para com alguém ou algo. Consiste em renegar, seja através de ações ou de dizeres, um compromisso de lealdade, ou seja, é toda a quebra de um contrato acordado pelas partes envolvidas. No caso dos *corpora*, um contrato social é quebrado pelos parceiros românticos de Medeia e Gradeniga.

Seguindo a etimologia da palavra traição, durante a conversa dos ex-amantes na tragédia grega, Jasão justifica sua traição como um ato benevolente para com Medeia e os filhos do casal. Segundo o herói, sua ação foi sábia, sóbria e movida unicamente pelo amor à sua família. Ele está trocando sua posição atual e ascendendo social e politicamente ao realizar núpcias com a princesa de Corinto: “*a mim convém que os filhos do futuro auxiliem os que hoje vivem*” (EURÍPEDES, *Medeia*, vv. 566-567). A troca, entretanto, aparenta somente beneficiá-lo, uma vez que Medeia, estrangeira em terras gregas, fica completamente desamparada como consequência: “*(...) só, butim em solo bárbaro, sem urbe, rebaixado por Jasão, sem mãe, sem um parente*” (EURÍPEDES, *Medeia*, vv. 255-257).

Medeia era uma importante sacerdotisa e princesa na Cólquida, sua terra natal, e assume uma posição de estrangeira (considerada bárbara) no mundo grego, em que não possui nenhum direito. Ela trai a pátria e sua família para seguir o amante ao mundo helênico: “*Trai morada e pai ao vir contigo a Iolco*” (EURÍPEDES, *Medeia*, vv. 483-484) e, por esse amor, comete o assassinato de seu irmão Apsirto: “*(...) pátria de onde parti com o estigma do opróbio, alçoz do próprio irmão*” (EURÍPEDES, *Medeia*, vv. 165-167) e do rei Pélias. Mas a feiticeira da Cólquida não é a única a substituir uma posição hierarquicamente superior e descer para o nível do amante a fim de continuar com a relação amorosa.

Já em Gradeniga, personagem da tragédia dannunziana, é uma mulher cheia de posses, entre outras coisas, ela é dona de “*un Palazzo a San Luca, case a Rialto, podere di Villabona*” ⁴⁸(DANNUNZIO, 1899, p. 54). Em *Sogno d'un tramonto d'autunno* Gradeniga mancha suas mãos com o sangue do marido, o Doge de Veneza, para assumir a relação com o amante: “*Discesi con quel cadavere e con quel peccato dal mio trono per venire a te, (...) per mescolarmi alla tua vita come l'anima è mescolata alla carne*”

⁴⁸ Tradução nossa: Um palácio em San Luca, casas em Rialto, fazenda de Villabona.

⁴⁹(DANNUNZIO, 1899, p. 58). Sua posição de Dogaressa decai com a morte do marido, relegando-a às sombras de esquecimento da cidade.

No início da trama, observa-se Gradeniga fragmentada em um desespero resoluto de falta de esperança: “*Questa è la mia ora di luce. Io non vedrò le prime stelle...*”⁵⁰(DANNUNZIO, 1899, p. 56). O sofrimento se intensifica quando a aceitação do ocorrido é apreendida pela personagem: “*(...) è come se io morissi avvelenata (...) non ho altro sangue se non quello che è mescolato alle mie lacrime...*”⁵¹(DANNUNZIO, 1899, p. 53), levando-a ao ponto de desejar a morte como via de mais um encontro com o amado.

Nos primeiros versos da tragédia grega, Medeia encontra-se numa posição similar de tristeza e apatia: “*Seu corpo carpe, inane ela se prostra, delonga o pranto grave assim que sabe o quanto fora injustiçada*” (EURÍPEDES, *Medeia*, vv. 24-26). Desejando o encontro precoce com Tânetos, ela se isola na sua morada e, nesse cenário, a dor desponta insuportável: “*Tristeza! Infeliz de mim! Pudera morrer*” (EURÍPEDES, *Medeia*, vv. 96-97). Contudo, não demora para a ira se sobrepor à tristeza.

A primeira fonte de indignação causada pela traição nas duas tragédias é o fato de que os amantes parecem as estar substituindo por uma versão mais jovens delas mesmas. Como mencionado anteriormente, em *Sogno d'un tramonto d'autunno* a personagem Gradeniga constantemente se compara com a meretriz Pantèa, mais jovem e bela e, por isso, mais desejável. Pantèa é a imagem de Gradeniga no passado. Observa-se que na peça de Eurípedes, Medéia também é abandonada pelo parceiro romântico por uma figura feminina que representa sua contraparte mais jovem uma vez que Glauce (ou Creúsa) é uma princesa com influência, habitando em sua terra natal. Entende-se, também, que a personagem feminina não se encontra mais no seu auge físico: mãe de dois filhos, podemos acreditar que seu corpo envelheceu e sofreu mudanças.

A ofensa mais difícil de engolir, entretanto, é a desvalorização pelos amantes do preço que as personagens femininas pagaram. O assassinato do marido é em vão para Gradeniga, pois rapidamente o amante a abandona: “*Ah questo io feci per te, per te, per vederti dormire sul mio guanciale!*”⁵² (DANNUNZIO, 1899, p. 58). De forma análoga, Jasão só entende que o que ele ofertou à Medeia supera toda a ajuda que ela lhe deu:

⁴⁹ Tradução nossa: Desci com aquele cadáver e com aquele pecado do meu trono para vir até você, (...), para me misturar com a sua vida, como a alma se mistura com a carne (...).

⁵⁰ Tradução nossa: Esta é a minha hora de luz. Não verei as primeiras estrelas...

⁵¹ Tradução nossa: É como se eu morresse envenenada (...) não tenho outro sangue senão aquele que está misturado com minhas lágrimas...

⁵² Tradução nossa: Ah isso eu fiz por você, por você, para ver você dormir no meu travesseiro!

“*não desmereço teu pequeno auxílio, mas não comparo ao que me deste o que eu, salvando-me, te propicie.*” (EURÍPEDES, *Medeia*, vv. 533-535).

O abandono é, na visão delas, injustificado. Segundo a nutriz de Medeia, ela sempre foi “*solícita com os daqui [Corinto], jamais em discordância com o cônjuge*” (EURÍPEDES, *Medeia*, vv. 13-14). Nessa ótica, a raiva se acentua, pois não era um amor qualquer – a natureza de tais promessas, desde o início, foram forjadas por sangue.

O herói trágico quer o que não pode ter e em ambas as peças analisadas, as personagens femininas dos *corpora* desejam algo que se fez inalcançável. Medéia, inicialmente, deseja uma reconciliação com Jasão e continuar habitando nas terras de Corinto, enquanto Gradeniga deseja desesperadamente o retorno do amante e, mais do isso, o retorno de sua juventude.

Frente a um desejo impossível, pois elas não controlam as ações de terceiros, cabe aceitar o resultado desfavorável ou reagir, implementando sua própria justiça. Dominadas pela ira, ainda magoadas e com um futuro incerto pela frente, as personagens femininas de Eurípedes e de D’Annunzio decidem tomar um rumo diferente do que era esperado pela sociedade. Gradeniga sabe que não usufruirá da atenção que Pantèa recebe de todos, uma vez que seus anos de juventude passaram; da mesma forma, Medeia tem consciência da situação de completo desamparo em que se encontra: “*(...) a honra de Medéia já foi atingida pelo abandono e ela já é motivo de riso*” (TSURUDA, 2009, p. 22).

Logo, para além da questão do ciúme, essas mulheres estão buscando uma forma de reparação pelos erros cometidos contra elas. Em *Medeia*, observamos que ela se vinga do perjúrio perante os deuses; pela ingratidão e deslealdade em relação a alguém que agiu e se prejudicou por amor; além do abandono pelo ponto de vista jurídico: “*Aceito a hipótese do amor por outra, quando não é pai.*” (EURÍPEDES, *Medeia*, vv. 490-491).

Na obra “*Medeia: A Redenção do Feminino Sombrio como Símbolo de Dignidade e Sabedoria*” (2017), a autora, Olga Rinne (1946-2011), resgata a etimologia do nome Medeia, que significa “a do bom conselho” (RINNE, 2017, p. 10). Segundo Rinne, a famosa personagem do mito grego em todas as tradições era apresentada como conhecedora da arte de curar e dotada de inteligência superior. A tragédia mostra o rumo dos acontecimentos quando uma mulher recusa o papel que lhe destina o mundo patriarcal e não impõem limites à sua ira. Isolada e abandonada à sorte: *seu crime foi tão monstruoso quanto as condições em que vivia*” (RINNE, 2017, p. 84).

Medéia era sobrinha de Circe, neta do Deus Sol e filha de Eetes, rei da Cólquida. Ela era sacerdotisa de Hécate, deusa ctônica, pertencente ao submundo, patrona da magia

e dos encantamentos. No artigo *Medeia: uma discussão sobre a mulher em Eurípedes* (2009), publicado na Universidade do Porto, a professora doutora Maria Amália Longo Tsuruda defende que, de certa forma, “*Eetes, Circe e Medéia são projeções suas [da deusa Hécate]*” (TSURUDA, 2009, p. 21). As ervas e a magia de sua terra, que lhe conferiam o poder da cura, transformam-se, manipuladas por sua ira, no veneno contra os que representam a autoridade, como lemos em seu enfrentamento com Creonte e no que planeja como o primeiro passo de sua vingança.

A fama da feiticeira também era notável: “*sabes como arruinar alguém (és bem dotada de nascença)*” (EURÍPEDES, *Medeia*, vv. 285-286). Em cada pedaço da tragédia os personagens chamam a atenção de que Medéia é uma figura a ser temida e sua ira tem grande capacidade de destruição: “*Ela é terribilíssima. Ninguém que a enfrente logra o louro facilmente.*” (EURÍPEDES, *Medeia*, vv. 44-45). O motivo <feiticeira> também foi empregado por D’Annunzio em sua tragédia, contudo o autor se concentrou na criação de uma atmosfera que permitisse o ilógico, trazendo elementos de fantasia.

Na obra de D’Annunzio esse misticismo é experimentado como uma mistura de sincretismo religioso sob um pano de fundo de evasão da realidade comum. Na peça *Sogno d’un tramonto d’autunno*, a evocação da maga para realizar um feitiço é bastante descritiva. Enquanto lê encantos de seu livro “*del re di Maiorca*”⁵³ (DANNUNZIO, 1899, p. 73), esculpe a figura de Pantèa na cera. São muitos os elementos que podem compor o encanto, “*ostia consacrata, le gocce del crisma, il dente*”⁵⁴ (DANNUNZIO, 1899, p. 73), mas, ao final, o que completa a imagem de cera é uma mecha de cabelo da meretriz.

Enquanto a maga recita o feitiço, uma das servas de Gradeniga, Pentella, reza pelo bem estar da sua senhora: “*Ah, Gesù Nostro Signore, salvala da questo male!*”⁵⁵ (DANNUNZIO, 1899, p. 53). Nessa conversão do cristianismo em paganismo: “*Questo è un buon giorno. L’angelo di questo giorno è Anhoel.*”⁵⁶ (DANNUNZIO, 1899, p. 74), D’Annunzio gera uma confusão deliberada entre sacro e profano, criando uma atmosfera ambígua, turva de sensações.

Esse cenário plástico de elementos conflitantes é o que garante o traço de sonho da tragédia: “*(...) più della fabula contava l’atmosfera di presagi e di mistero in cui gli*

⁵³ Tradução nossa: Do rei de Maiorca.

⁵⁴ Tradução nossa: Hóstia consagrada, as gotas de crisma, o dente.

⁵⁵ Tradução nossa: Ah, Jesus Nosso Senhor, salve-a deste mal!

⁵⁶ Tradução nossa: Este é um bom dia. O anjo deste dia é Anhoel.

eventi si dissolvono in segni”⁵⁷(VALENTINI, 1992, p. 23). No decorrer da trama, Gradeniga “*s’abbandona al suo languore ardente*”⁵⁸(D’ANNUNZIO, 1899, p. 56), derivado de um “*delirio vespertino*” (D’ANNUNZIO, 1899, p. 56), limbo entre realidade e devaneio.

Nesse contexto místico, de encantamentos, observa-se uma mudança de clima: à medida que as tragédias avançam, o clima, metafórico ou físico, se fecha, carregado de nuvens, no limiar de uma tempestade. Na peça grega, observa-se que Eurípedes traça um paralelo entre a intensificação da fúria de Medeia com o agravamento de uma tempestade interior da personagem: “*Non demora para a nuvem do queixume ascender e agigantar na flama fúria*” (EURÍPEDES, *Medeia*, vv. 106-108).

Em *Sogno d’un tramonto d’autunno*, D’Annunzio também realiza um paralelo com o estado de espírito da dogaressa Gradeniga e o tempo atmosférico, contudo sua comparação de fato reflete o céu no mundo em que Gradeniga está inserida: “*Vaste nuvole immobili e raggianti, simili ad ammassi di puro elettro*”⁵⁹(DANNUNZIO, 1899, p. 51). Esse traço presente na obra dannunziana é evidenciado, também, por Valentina Valentini:

“Questa tendenza dell’artista a compenetrarsi con il paesaggio, tanto da esserne investito emozionalmente, trova riscontro nell’analogia disponibilità patetica dei soggetti, mobili e viventi, a lasciarsi afferrare dall’artista nella loro ‘impalpabile e variabile atmosfera’ ”⁶⁰(VALENTINI, 1992, p. 17)

Como todas as tempestades, as forças dos elementos escalam e tomam proporções cada vez maiores. Como os sentimentos tumultuados das figuras femininas Gradeniga e Medeia se avolumando exponencialmente, não é difícil ocorrerem desfechos drásticos, envolvendo a morte de uma ou mais pessoas da trama.

Em D’Annunzio a morte é utilizada não como destino incontrollável do personagem, mas como uma escolha voluntária: “*No momento em que os personagens se*

⁵⁷ Tradução nossa: Mais do que a fábula, contava com a atmosfera de presságios e mistério em que os acontecimentos se dissolvem em signos.

⁵⁸ Tradução nossa: Se abandona ao seu langor ardente.

⁵⁹ Tradução nossa: Vastas nuvens imóveis e radiantes, semelhantes a aglomerados de puro eletro.

⁶⁰ Tradução nossa: Essa tendência do artista de penetrar na paisagem, a ponto de ser emocionalmente investido por ela, reflete-se na semelhante disposição patética dos sujeitos, móveis e vivos, de se deixarem agarrar pelo artista em suas ‘impalpáveis e variáveis atmosfera’.

encontram em uma situação limite e já não há mais nada que possa reverter a história, é comum a morte como solução para os seus tormentos” (LACERDA, 2019, p. 29). É o que ocorre, por exemplo, em *Il trionfo della morte* (1894), *La figlia di Jorio* (1904) e *La fiaccola sotto il moggio* (1905), em que os personagens Giorgio Aurispa, Mila e Gigliola, respectivamente, abraçam o término de suas vidas como forma de sublimação dos pecados.

Contudo em *Sogno d'un tramonto d'autunno*, o escritor utilizará esse artifício como ferramenta de purificação de sentimentos. Por ver seu passado na figura da meretriz, Gradeniga sente que necessita apagar aquela existência, purificando os atos ludibriosos de Pantèa e, conseqüentemente, do amante. Seu estado de falta reflete na completude da outra mulher, em tudo seu oposto. Não aguentando ver essa representação no mundo, Gradeniga deve destruir Pantèa e acabar com essa imagem dentro de si mesma. Da mesma forma, Medeia precisa matar tudo o que a liga a sua vida atual, incluindo os filhos que tem com Jasão, para se desprender de todas as amarras da vida conjugal que construiu com o herói.

Nesse âmbito, a morte torna-se uma ferramenta de salvação das protagonistas. D'Annunzio, contudo, eleva esse processo à uma condição de espetáculo. Ao longo da peça podemos notar que o envolvimento de Gradeniga com o amante se dá através de metáforas com o fogo. O elemento fogo constitui uma energia criadora e, segundo o pesquisador neozelandês Jack Tresidder (1931-), em *Os Símbolos e os Seus Significados*, possui um vasto sentido simbólico: “*Encontra-se o fogo significando a purificação, a revelação, a transformação, a regeneração e o ardor espiritual ou sexual*” (2000, p.106). Em conformidade com o pesquisador, esse elemento aparece nos momentos de paixão vividos por Gradeniga e o amante: “*(...) nel buio, a un tratto, un bagliore appariva alle nostre pupille come si fossero accesi alla fiamma delle nostre tempie folli.*”⁶¹(DANNUNZIO, 1899, p. 57).

Entretanto, o fogo não representa somente a paixão desenfreada. Dentro do coração de cada um de nós, segundo os magos, os xamãs, os rabinos, entre outros, existe uma chama sagrada que é uma centelha da própria Divindade, como no Sagrado Coração de Jesus. No cristianismo, esse elemento para além de sua simbologia com a vida, representa a morte e destruição, retratados no imaginário do inferno. Na tragédia

⁶¹ Tradução nossa: No escuro, de repente, um brilho aparecia em nossas pupilas como se houvessem acendido a chama de nossos pesamentos loucos.

dannunziana, por exemplo, a figura feminina Gradeniga se sente inundada pelas labaredas de seu inferno psicológico: “(...) *tutto si confonde e si strugge nell’anima mia come in un lago di fuoco; tutto ha un solo colore, come le cose che ardono nelle fornaci, come i peccati nell’inferno*” ⁶²(DANNUNZIO, 1899, p. 54).

O fogo, elemento que parece ter vida, porque consome, aquece e ilumina, mas também pode causar dor e morte, é simbolicamente ambivalente. Além das ideias categóricas de bom em oposição ao mal, D’Annunzio explora esse elemento para enfatizar a intensidade das emoções da viúva, sentidas com o desespero de uma mulher recém abandonada: “*Ho sete, ho sempre sete; e ogni sorso mi ravviva questo ardore come se fosse olio su la fiamma.*” ⁶³(DANNUNZIO, 1899, p. 53).

Em todas as religiões o fogo é parte essencial dos rituais, pois purifica – ele fere porque é transformação. É através do fogo, portanto, que a viúva realiza sua vingança: “*che il fuoco dell’inferno ti divori*” ⁶⁴(DANNUNZIO, 1899, p. 80). Gradeniga vê, ao cair de uma tarde de outono, o espetáculo de sangue causado pela sua violência e luxúria: “(...) *il Bucentoro della meretrice, tutto in fiamme, coperto di cadaveri ardenti*” ⁶⁵(D’ANNUNZIO, 1899, p. 89).

Essa purificação se estende à Veneza, uma vez que a cidade também se encontra enamorada da meretriz. O incêndio provocado pela maga atinge a procissão de navios que entram na cidade “*da naviglio a naviglio, si battono ancóra. Il sangue corre. È una strage...*”⁶⁶ (DANNUNZIO, 1899, p. 53) e consome os amantes, que perecem juntos.

Importante também observar que ambas as peças começam com a história já em andamento, ou seja, os acontecimentos trágicos que foram infligidos nas personagens já ocorreram e a primeira cena retrata o momento presente em que elas se encontram lamentando seu infortúnio. Ao longo dos dois textos, elas serão responsáveis por outras tragédias, mas esta ação se configura como reação de um enredo antecedente ao tempo da peça. Em Medéia, a feiticeira já traiu a pátria, auxiliando o argonauta Jasão com suas tarefas, abandonou sua terra natal, a Cólquida, matou o irmão, Apsirto, e o rei Pélias. Já

⁶² Tradução nossa: Tudo se confunde e se derrete em minha alma como em um lago de fogo; tudo tem uma cor só, como as coisas que queimam nas fornalhas, como os pecados no inferno.

⁶³ Tradução nossa: Estou com sede, estou sempre com sede; e cada gole revive esse ardor em mim como se fosse óleo em chamas.

⁶⁴ Tradução nossa: Que o fogo do inferno te devore.

⁶⁵ Tradução nossa: O Bucentoro da meretriz, todo em chamas, coberto de cadáveres em chamas.

⁶⁶ Tradução nossa: De navio em navio, eles lutam novamente. O sangue corre. É um massacre...

em *Sogno d'un tramonto d'autunno*, Gradeniga já matou o marido e foi abandonada pelo amante.

Na tragédia de D'Anunzio, eventos violentos centrais para o desenrolar do drama não ocorrem no palco, mas são relatados por testemunhas da ação fora de cena, ou seja, a história “*non si svolge sulla scena, ma sono presentati allo spettatore gli effetti provocati da azioni avvenute <altrove>*”⁶⁷(VALENTINI, 1992, p. 45). Os acontecimentos são narrados pelas servas de Gradeniga: Lucrezia, Ordella, Orsèola, Barbara, Catarina, Nerissa e Iacobella, que relatam o que viram na cidade na medida em que retornam de suas atividades de espia. Contudo, apesar de narrarem os eventos da história, não possuem qualquer influência na trama, visto que são apenas observadoras da ação, tendo traços mais de narrador do que propriamente de personagem, desempenhando uma função de “coro”.

Pode-se observar, neste capítulo, o quanto, apesar das diferenças, a figura feminina dannunziana Gradeniga espelha traços da famosa feiticeira Medeia. Para além do motivo central de traição e vingança experimentado pelas personagens, pode-se constatar como cada uma delas teve uma resposta diferente do que a sociedade em que estavam inseridas esperava. É essa ruptura com um comportamento socialmente aceito frente à traição que culmina, simbolicamente, em uma renovação delas mesmas.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O autor abruçês entendia que o nascimento de uma nova arte só era possível após olhar com atenção os modelos apresentados em outras épocas: “*l'atto creativo deve trarre alimento dal patrimonio artistico del passato, deve attingere alla tradizione*”⁶⁸(VALENTINI, Valentina. 1992, p. 30). Analisando com atenção pode-se observar diversos elementos comuns entre as tragédias *Sogno d'un tramonto d'autunno* e *Medeia*, evidenciando o caráter de inspiração que a peça grega teve na construção da tragédia dannunziana abordada neste trabalho.

⁶⁷ Tradução nossa: Não se passa no palco, mas são apresentados ao espectador os efeitos causados pelas ações que ocorreram <em outro lugar>.

⁶⁸ Tradução nossa: O ato criativo deve se alimentar da herança artística do passado, deve se valer da tradição.

O fio condutor, o *topos* <traição>, explorado em suas nuances, revelou a atualização que D'Annunzio fez do motivo de uma beleza já desgastada. Utilizando uma protagonista forte e obsessiva em seu comportamento, que deseja se vingar a ponto de abrir mão do que ela reconhece como importante, D'Annunzio tem os ingredientes da nova Medeia, a Medeia da tragédia mediterrânea. Assim, Gradeniga nasce como personificação da revolta de ser abandonada por um amante ingrato, que muito lhe deve.

Definido por Cinzia Baldazzi, na introdução do livro *D'Annunzio e le donne della rosa* (2016), de Iacopo Milana, Gabriele D'Annunzio faz nascer “*creature feroci (...), vinte da passioni elementari quali l'amore, la vendetta e il potere*”⁶⁹ (MILANA, 2016, p. 57). Contudo, como observado ao longo dos capítulos precedentes, essa reescritura é singular. Gradeniga é animalizada ao extremo, sua metamorfose em pantera, “*appare simile a quella d'una fiera presa in sua rete*”⁷⁰ (DANNUNZIO, 1899, p. 56), e seus traços de vampirização do amante, referido como “*preda più dolce*” (DANNUNZIO, 1899, p. 56) ilustram o movimento de predação que a figura feminina assume no teatro do Vate.

Sensualidade e violência compõem o fundamento de sua escrita e é através desses elementos que D'Annunzio faz aflorar o ímpeto vitalístico de seus personagens: “*il fato si identifica con le forze della natura, con gli impulsi vitali irrazionali che rendono l'uomo schiavo dei propri istinti*”⁷¹ (VALENTINI, Valentina. 1992, p. 23).

Elevando-se da moral da sociedade patriarcal italiana, o adultério e a posterior histeria em que a personagem feminina se deixa abraçar traduzem a sociedade *fin-de-siècle* em que D'Annunzio estava inserido. Ao longo deste trabalho de monografia pode-se observar como o autor abrucês, inspirado pela tragédia grega, escreve uma figura feminina que não representa somente a revolta, mas a loucura e paixão latentes.

Especificando o presente trabalho, verificou-se que os elementos utilizados pela viúva Gradeniga para reagrupar suas energias e se reerguer para completar sua vingança – a mencionada paixão e loucura – encontram seu paralelo na personagem feminina Medeia de Eurípedes. D'Annunzio se inspirou, portanto, na tragédia *Medeia* de Eurípedes para construir sua versão de uma mulher fatal já no outono de sua vida, em que a beleza decadente revela um outro traço dessa dama.

⁶⁹ Tradução nossa: Criaturas ferozes (...), conquistadas por paixões elementares como o amor, a vingança e o poder.

⁷⁰ Tradução nossa: Parece semelhante ao de uma fera capturada em sua rede.

⁷¹ Tradução nossa: O destino se identifica com as forças da natureza, com os impulsos vitais irracionais que tornam o homem escravo de seus próprios instintos.

Um escritor atento às transformações literárias e sociais de seu tempo, já é claro que D'Annunzio dialoga com diversos autores quando escreve suas obras. Após a investigação proposta por esta monografia, examinar a influência do teatro grego clássico na obra *Sogno d'un tramonto d'autunno* (1899), constatou-se que a pena dannunziana se inspirou nas tragédias gregas, mais especificamente neste caso, em Eurípedes, para a criação e enriquecimento da obra estudada neste trabalho.

Realizar uma pesquisa que examina uma influência de leitura e arcabouço utilizado pelo Vate é importante para entender melhor as obras dramáticas de D'Annunzio, não só a tragédia analisada neste trabalho. A riqueza e complexidade da obra dannunziana é explorada cada vez mais e, com esta pesquisa, espera-se que seus textos sejam mais positivamente avaliados, explicitando a posição de relevância que o autor abrange para a literatura italiana.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BENEDETTI, Maria Teresa. *I Preraffaelliti*. Revista Art Dossier. Editora GIUNTI, 05/1997.

CHIAPPARO, Maria Rosa Chiapparo. *Mito e Storia nella “Città Morta” tra immaginario e riforma della scena*. Revista Banca Dati de Nuovo Rinascimento, 05/2007. Disponível em: Acesso em: <<https://www.nuovorinascimento.org/n-rinasc/saggi/pdf/chiapparo/mito.pdf>>. 26 abr. 2022

DANNUNZIO, G. *Sogno d'un tramonto d'autunno*. Fratelli Treves: Milano, 1899.

EURÍPEDES. *Medéia*. edição bilíngue; tradução, posfácio e notas de Trajano Vieira; comentário de Otto Maria Carpeaux – São Paulo: Editora 34, 2010.

FERRONI, G. *Storia della letteratura italiana. Dall'ottocento al Novecento*. Milano: Einaudi, 2012.

LACERDA, Fernanda Gerbis. *O teatro de Gabriele D'Annunzio: tradução e ruptura*. 177f. Tese (Doutorado em Literatura Italiana) – Faculdade de Letras – UFRJ, Rio de Janeiro, 2019.

MILANA, I. *D'Annunzio e de donne della rosa*. Milano: Mimesis, 2016.

PAGANI, M. *Dalla cronaca mondana al dramma borghese: il giovane d'Annunzio e la femme fatale russa*. Enthymema (International Journal of Literary Criticism, Literary Theory, and Philosophy of Literature), Università degli Studi di Pavia, ano ?, n. 14, p. 247-261, julho 2016. Disponível em: <<https://rivisteunimi.it/index.php/enthymema>>. Acesso em: 31 jan. 2022.

PRAZ, M. D'Annunzio e l'amor sensual della parola. In: _____. *La carne, la morte e il diavolo* nella letteratura romantica. Milão: Mondadori, 1996. Páginas 399-449.

RINNE, O. *Medeia: A Redenção do Feminino Sombrio como Símbolo de Dignidade e Sabedoria*. Tradução, Margit Martincic, Daniel Camarinha da Silva. – 2. ed. – São Paulo: Cultrix, 2017. (Coleção biblioteca psicologia e mito)

SHAKESPEARE, W. *Sonho de uma noite de verão*. Tradução de Beatriz Viégas-Faria. – Porto Alegre: L&PM, 2019.

TRESIDDER, Jack. *Os Símbolos e os Seus Significados*. Lisboa: Estampa, 2000.

TSURUDA, Maria Amália Longo *Medeia: uma discussão sobre a mulher em Eurípedes* (2009). Revista Educação, Psicologia e Interfaces, Universidade do Porto, v.4 n.3, p. 17-28, jan-abr, 2009.

VALENTINI, V. *La tragedia moderna e mediterranea: Sul teatro di Gabriele D'Annunzio*. Milão: Franco Angeli, 1992.

Ciancio, L., & Brasil., U. d. (197). *O teatro de Gabriel D'Annunzio*. Universidade do Brasil.