
terra roxa

e outras terras

Revista de Estudos Literários

O PITOESCO MARE TENEBRARUM DE O CIRURGIÃO DO MAR, DE GABRIELE D'ANNUNZIO

Fabiano Dalla Bona¹ (UFRJ/USP)
e Julia Ferreira Lobão Diniz² (UFRJ)

RESUMO: Apesar das contribuições de Gabriele D'Annunzio (1863-1938) para o movimento decadentista, o autor atuou, durante toda a década de 1880, como um grande contista com fortes inspirações seja no verismo italiano, seja no naturalismo francês. Tais inspirações fizeram com que D'Annunzio desenvolvesse o que chamaremos de *pré-decadentismo*: narrativas acerca de uma parcela da população vilipendiada e esquecida pela sociedade. Buscando dar veracidade às suas histórias, o escritor adota, além da técnica zoliana de observação direta, uma estética muito particular que esbarra na definição de horror, posto que temas como o grotesco, o mortuário e o doentio são abordados frequentemente para ilustrar o sofrimento de seus personagens. O resultado disso é que, mesmo antes de adotar uma estética decadentista baseada em éfrases – descrições de obras de arte – e hipotiposes – descrições picturais sem alusão a um quadro específico –, o autor utilizou tais recursos para enriquecer seus contos naturalistas; um horror de cores e texturas tão intensas que evolui para o pitoresco. O presente artigo objetiva analisar o *Mare Tenebrarum* (Bachelard 2015) sob o viés de uma estética do horror (Lovecraft 1987; Todorov 1975) e da linguagem pictural (Louvel 2012) na obra *O cirurgião do mar* (1886).

PALAVRAS-CHAVE: Gabriele D'Annunzio; Hipotipose; Écfrase; Horror.

THE PICTURESQUE HORROR IN *THE SURGEON OF THE SEA*, BY GABRIELE D'ANNUNZIO

ABSTRACT: Despite the contributions of Gabriele D'Annunzio (1863-1938) to the decadent movement, the author served throughout the 1880s as a great short story writer and journalist, with strong inspiration in the Italian verismo and in French naturalism. These inspirations made D'Annunzio develop what we will call *pre-decadentism*: narratives about a portion of the population mistreated by society. Trying to give veracity to his stories, the writer adopts, in addition to the zolian technique of direct observation, a very particular aesthetic that comes up against the definition of horror, since themes such as the grotesque, the mortuary and the sick are frequently approached to illustrate the suffering of your characters. The result of this is that, even before adopting a decadentist aesthetic based on ekphrasis - descriptions of works of art - and hypotyposis - pictorial descriptions without reference to a specific picture -, the author used these resources to enrich his naturalist tales; a horror of colors and textures so intense that it evolves into the picturesque. This article aims to analyze the *Mare tenebrarum* (Bachelard 2015) from the perspective of an aesthetic of horror (Lovecraft 1987; Todorov 1975) and the pictorial language (Louvel 2012) in the work *The surgeon of the sea* (1886).

KEYWORDS: Gabriele D'Annunzio; Hypotyposis; Ekphrasis; Horror.

Recebido em 5 de maio de 2021. Aprovado em 17 de dezembro de 2021.

¹ fdbona@letras.ufrj.br - <https://orcid.org/0000-0003-2195-8835>

² julia.f.l.diniz@letras.ufrj.br - <https://orcid.org/0000-0001-8554-8558>

Eu amo o mar, o grande, o profundo mar sem limites, dócil e cruel,
piedoso e indômito; o soberbo mar que o homem – aquele charlatão
malvado – não conseguiu ainda contaminar por completo, como
contaminou a pobre, humilde terra.
Carlo H. De' Medici³

Na estreia de *Il piacere* (O prazer 1889), a obra mais celebrada de Gabriele D'Annunzio (1863–1938), o autor já contava seus 26 anos e era um homem experiente em seus exercícios de escritura. Porém, antes de consolidar-se na estética do decadentismo que o acompanharia por um pouco mais de 2 décadas e quiçá por toda a sua existência, o autor, movido em parte por influências de sua terra natal, a região dos Abruzos, em parte pelo desejo de experimentação e renovação concernente à quase toda a sua poética, aventurou-se também pelas correntes literárias do verismo e do naturalismo. A trilogia composta na década de 1880 conta com os títulos *Terra Vergine* (Terra Virgem, 1882), *Il libro delle vergini* (O livro das virgens, 1884) e *San Pantaleone* (São Pantaleão, 1886) que, posteriormente, foram selecionadas e editadas, tendo a maioria de seus títulos alterados na edição *Novelle della Pescara* (As novelas de Pescara 1902). O volume promete aos leitores já acostumados ao estilo *dannunziano* e ávidos por consumir qualquer detalhe da vida pessoal da célebre figura oitocentista um pouco das histórias de Pescara e da condição humilde e barbárica de pescadores e camponeses.

Similar ao verismo de Giovanni Verga (1840–1922) que se destaca principalmente em *Vita dei campi* (Vida nos campos 1880), Gabriele D'Annunzio experimenta o retorno às suas origens através da técnica verghiana de zoomorfização, cujos personagens assemelham-se a animais na tentativa de demonstrar uma natureza rústica e selvagem. Entretanto, diferente de Verga, D'Annunzio dá aos seus *personagens-bestas* um rudimentarismo quase anterior à existência do próprio homem, tão antiga quanto a criação do mundo. Além disso, Gibellini (1976) destaca que o jovem D'Annunzio, à época da produção de sua trilogia pescaresa, já contava com o forte hábito de pesquisa e que a característica de zoomorfização de Verga não é a única utilizada na construção de personagens com fortes características animais. Grande leitor de Charles Darwin (1809-1882), D'Annunzio se utiliza amplamente das teorias darwinianas de animalidade para construir personagens que, embora primitivos, baseiam-se em estruturas extremamente complexas.

Justamente por não ser uma transposição direta das ideias de Verga é que é possível afirmar que, durante o *pré-decadentismo* de D'Annunzio, as fontes foram as mais diversas, incluindo aquelas francesas de Émile Zola (1840-1902) e, segundo as palavras do próprio D'Annunzio em carta de 18 de fevereiro a Giselda Zucconi, era preciso escrever “[...] novelas sociais, em um estudo do verdadeiro, sobre documentos

3 Io amo il mare, il grande, il profondo mare senza confini docile e crudele, pietoso e indomito; il superbo mare che l'uomo – quel ciarlatano malvagio – non è ancora riuscito a insozzare tutto, come ha insozzato la povera, umile terra.

humanos, como dizem os zolianos”⁴. Não obstante o despertar de D'Annunzio para o naturalismo através dos escritos de Zola, as inúmeras releituras de Guy de Maupassant (1850-1893) espalhadas por todas as obras dannunzianas são dignas de menção. Inspiração importante encontra-se no conto maupassantiano *La confession* (A confissão), publicada pela primeira vez no jornal *Le Figaro* em 10 de novembro de 1884 e inserida na coletânea de contos *Toine* (1884); a narrativa apresenta fortes pontos em comum com aquela de *L'Innocente* (O inocente, 1892), segundo romance de Gabriele D'Annunzio. As similitudes baseiam-se no fato de que, tanto no conto de Maupassant quanto no conto de D'Annunzio, o clímax da história concentra-se no assassinato de um recém-nascido indesejado, através de uma hipotermia que posteriormente evoluiria para uma pneumonia.

Nosso objeto de análise, *Il cerusico di mare* (O cirurgião do mar), também se espelha em outra produção maupassantiana, intitulada *La mer* (O mar, 1883). O conto francês narra a jornada do marinheiro Javel que, em meio a uma tempestade, prende o braço na rede de sua traineira. Considerando a pobreza dos marinheiros e para não desperdiçar a valiosa rede daqueles pescadores, Javel opta por cortar fora o próprio braço, avaliando que uma amputação acarretaria menos prejuízo que o descarte de sua ferramenta de trabalho. Por sua vez, no conto dannunziano *O cirurgião do mar* que, na sua publicação pertencente ao volume *San Pantaleone* se chamava, não por acaso, *Il martirio di Gialluca* (O martírio de Gialluca), D'Annunzio narra as desventuras do homônimo marinheiro a bordo do trabácolo *Trinità*. Em alto mar, o marinheiro é acometido por um grave tumor que, à medida em que a tempestade se aproximava, aumentava de tamanho e causava ainda mais desconforto. Diante do desespero e movido pela impossibilidade de retornar à terra firme imediatamente, Gialluca, assim como Javel, opta pela cirurgia rudimentar que é realizada por seus colegas marinheiros. A operação, realizada com instrumentos imundos e insalubres causa grande dor e sofrimento ao paciente, fazendo com que o tumor aumente a ponto de triplicar de tamanho e causando, por fim, a morte do personagem.

O conto acerca do desafortunado marinheiro italiano nos revela não somente uma inspiração naturalista, como também características que seriam incorporadas no estilo de D'Annunzio mesmo em suas obras de mais maturidade. Confirmando essa ideia, Ermanno Circeo assevera que a inspiração naturalista do dândi abrucês torna-se somente um trampolim para as suas experimentações de estilo que valorizam uma estética por vezes grotesca e horrenda:

Para D'Annunzio este ou outro tema é um pretexto para as suas acrobacias de estilo, para a investigação do mirabolante, para as cenas violentas e cruas, frequentemente salientadas com um gosto sádico e das quais emerge a imagem

4 “Novella sociale, in uno studio del vero, su documenti umani, come dicono i zoliani”. Disponível em: GIBELLINI, Pietro. Per un diagramma del verismo dannunziano. *Atti del I Convegno internazionale di studi dannunziani – D'Annunzio giovane e il verismo*. Pescara, 1976. 25 - 41.

de um Abruzos primitivo e barbárico, nunca existente, se não na fantasia acesa e mórbida do escritor. (Circeo 1976: 180)⁵

Graças à escassez de estudos que apontem para o lado mórbido e, por muitas vezes, sádico da narrativa de D'Annunzio, é difícil comprovar que essa predileção de fato existiu. No entanto, para demonstrar como frequentemente o autor se apegou a temas análogos aos citados, é possível lançar mão das palavras do próprio D'Annunzio: “Onde poderei encontrar o antigo horror do homem diante dos aspectos místicos e confusos e ameaçadores e inexplicáveis? Onde poderei tremer diante do prodígio obscuro e sinistro? Não posso mais viver sobre esta terra escrava, medida, explorada palmo a palmo” (D'Annunzio 1962: 737).⁶

Na virada do século XIX para o século XX, diante da ruína de certos valores artísticos, muitos foram aqueles que exploraram a expressão da subjetividade nas mais diversas fontes. A comprovar essa premissa, segundo Umberto Eco: “Se tudo permite uma revelação simbólica, ela também deverá ser buscada nos abismos do mal e do horror” (Eco 2007: 350)⁷. Salientando um direcionamento temático de horror no *pré-decadentismo* dannunziano, Circeo (1976: 180) acrescenta ainda que: “aquilo que se destaca e se impõe é a predileção de D'Annunzio pelos espetáculos patológicos e cruéis”⁸. Assim, para D'Annunzio, qualquer nova forma de expressão pode ser palco de experiências que alimentem o seu constante slogan de *rinnovarsi o morire* (renovar-se ou morrer).

Independentemente da empreitada em que esteja envolvido o autor – busca pelo prazer e pela representação do belo ou escrutínio das mais específicas condições patológicas ou abjetas do homem –, aquilo que persevera em D'Annunzio no tocante à sua poética são as descrições vívidas e picturais. A facilidade em descrever trechos extremamente plásticos e figurativos, por vezes, advém do fato de que D'Annunzio frequentemente lançou mão de recursos como a *écfrase*, isto é, descrições de obras de arte – tal como aquela existente no famoso escudo de Aquiles, da *Ilíada* –, e a *hipotipose* – descrições tão vívidas a ponto de reproduzirem uma verdadeira pintura sem, no entanto, referir-se a uma pintura específica.

A respeito das definições de *écfrase* e *hipotipose*, é possível encontrar uma infinidade de definições e essa variedade, por vezes, pode induzir o leitor a certo equívoco. Yacobi (1995) atribui essa confusão ao uso polissêmico de *écfrase*, considerado pelo autor como um *termo guarda-chuva* e que, não obstante os seus multifacetados significados, serve para indicar as “várias formas de representar o objeto visual em

5 Per D'Annunzio questo o altro tema è un pretesto per le sue acrobazie di stile, per la ricerca del mirabolante, per le scene violente e cruento, rilevate spesso con gusto sadico e dalle quali vien fuori l'immagine di un Abruzzo primitivo e barbarico, mai esistito, se non nella fantasia accesa e morbosa dello scrittore.

6 Dove potrò io trovare l'antico orrore dell'uomo dinanzi agli aspetti misti e confusi e minacciosi e inesplicabili? dove potrò io tremare dinanzi al prodigio oscuro e sinistro? Non posso più vivere su questa terra schiava, misurata, messa a profitto in ogni palmo.

7 Se tutto permette una rivelazione simbolica, essa dovrà essere cercata anche negli abissi del male e dell'orrore.

8 Ma ciò che risalta e s'impone è la predilezione del D'Annunzio per gli spettacoli patologici e crudeli.

palavras” (Yacobi 1995: 600)⁹. Entretanto, o conceito yacobiano aqui apresentado aproxima-se severamente à definição de hipotipose de Fontanier: “[a hipotipose] pinta as coisas de uma maneira tão vivaz e tão enérgica que as coloca de qualquer forma sob os olhos, e faz de uma narração ou uma descrição uma imagem, um quadro ou até mesmo uma cena vívida” (Fontanier 1968: 390)¹⁰. Ambas as definições parecem apontar para a mesma evocação da sentença horaciana *ut pictura poesis*, delineando dependências intrínsecas entre texto e imagem, sem que possamos, no entanto, diferenciá-las.

Para dissolver o equívoco, Liliâne Louvel em sua obra *As nuances do pictural* (2012) é cirúrgica ao dividir a interação entre literatura e pintura em graus de saturação, isto é, em níveis de entrelaçamento das artes irmãs. Para a autora, a relação entre literatura e pintura divide-se em sete estágios: o *efeito quadro*, a *vista pitoresca*, a *hipotipose*, os *quadros vivos*, o *arranjo estético*, a *descrição pictural* e, enfim, a *écfrase*. Dentre as categorias mencionadas, a *écfrase* representará o maior grau de exposição pictural e a hipotipose um meio termo bastante equilibrado entre pintura e literatura. A autora define *écfrase* como “[u]m exercício literário de alto nível que visava descrever uma obra de arte, efetuar a passagem entre o visível e o legível, como o exemplo canônico da descrição do escudo de Aquiles, por Homero, que lhe permitiu descrever a guerra de Troia. A *écfrase* prolonga o *ut pictura poesis*, coloca em cena seu princípio, por assim dizer” (Louvel 2012: 60).

A *écfrase*, esse exercício literário retirado da retórica que, na Antiguidade clássica, servia para aumentar uma obra tanto em tamanho quanto em qualidade, não serviria, portanto, para esta análise, já que o conto de D'Annunzio remete à vida de um pescador em alto mar, imerso na natureza e a imersão nessa forma de vida excluiria, a priori, qualquer menção direta a obras de arte. Entretanto, é impossível fechar aos olhos para as ricas descrições do *Martírio de Gialluca* que evocam um caráter pitoresco justamente por conter aquilo que Louvel aponta como *marcadores de descrição pictural*:

O léxico técnico (cores, nuances, perspectiva, glaciais, verniz, formas, camadas, linha, etc.); a referência aos gêneros picturais (natureza-morta, retrato, marinha); o recurso aos efeitos de enquadramento; a colocação de operadores de abertura e fechamento da descrição pictural (dêiticos, enquadramentos textuais como os encaixes nas narrativas, a pontuação, o branco tipográfico, a repetição do motivo “era”); a colocação de focalizadores e operadores de visão; a concentração na história de dispositivos técnicos que permitem ver; o recurso às comparações explícitas – “como em um quadro”; a suspensão do tempo marcado pela forma *-ing* em inglês, que indica também a inserção da subjetividade e, de fato, inscreve a espacialidade no tempo da narrativa, a imobilidade e a ausência de movimento. (Louvel 2012: 49)

9 *Various forms of rendering the visual object into words.*

10 *Peint les choses d'une manière si vive et énergique, qu'elle les met en quelque sorte sous les yeux, et fait d'un récit ou d'une description, une image, un tableau, ou même une scène vivante.*

Por tratar-se da história de uma operação cirúrgica improvisada por marinheiros, os marcadores picturais concentram-se em detalhes como cores, formas e camadas, principalmente para delinear a moléstia de Gialluca: “Havia um vermelhão semelhante àquele de uma picada de inseto, e no meio um pequeno nódulo” (D’Annunzio 2007: 314)¹¹; “o inchaço dilatara ocupando grande parte do pescoço e assumira uma forma nova e uma cor mais escura que, no ápice, tornava-se roxa” (D’Annunzio 2007: 315)¹²; “o pescoço ficara enorme, todo vermelho, em alguns pontos quase violáceo. Em volta das incisões começavam a aparecer algumas manchas amarronzadas” (D’Annunzio 2007: 321)¹³. Nos trechos acima, é possível notar que as menções às cores são estritamente necessárias para indicar o nível da inflamação do tumor: vermelho, roxo/violáceo, amarronzado, quase preto. São as cores, bem como as texturas da tumoração que nos possibilitam uma visualidade quase como em uma pintura.

Para além do marinheiro e de seu tumor, auxiliando a visualidade da cena, D’Annunzio acrescenta um terceiro elemento de focalização: a paisagem que engloba o mar e o céu tempestuoso. É o *mare tenebrarum* que, desde a antiguidade aponta para um locus de medo e arrebatamento:

Na obra de muitos poetas aparece também o mar imaginário, que tomou assim a Noite no seu seio. É o Mar das Trevas – *Mare tenebrarum*, onde os antigos navegadores localizaram o seu assombro, mais do que sua experiência. A imaginação poética de Edgar Poe explorou esse mar das trevas. Frequentemente, sem dúvida, é o obscurecimento do céu em tempestade que dá ao mar suas tonalidades lívidas e negras. (Bachelard 2015: 119)¹⁴

Embora Bachelard mencione o mestre da literatura de horror, a paisagem marítima é uma fonte de assombro muito anterior ao nascimento de Poe; desde a Odisseia de Homero, Cila e Caríbdis¹⁵ são fiéis guardiãs do mar – subjugando todos os marinheiros desavisados que se arrisquem por essas paragens. No decorrer de toda a operação, o *mare tenebrarum* dannunziano assume um comportamento bastante semelhante àquele do desenvolvimento do tumor. Em primeiro lugar, quando a tumoração já havia dado início ao processo de inflamação, o estado natural da paisagem começa a delinear uma tempestade próxima: “o céu estava coberto de névoas e o mar estava

11 C’era un rossore simile a quello che produce la puntura di un inseto, e in mezzo al rossore un piccolo nodo. (D’Annunzio 2006: 359)

12 La gonfiezza erasi dilatata occupando gran parte del collo ed aveva assunta una nuova forma e un colore più cupo che su l’ápice diveniva violetto. (D’Annunzio 2006: 360)

13 Il collo gli era diventato enorme, tutto rosso, in alcuni punti quase violáceo. In torno alle incisioni cominciavano ad apparire alcune chiazze brunastre. (D’Annunzio 2006: 365)

14 Chez plusieurs poètes apparaît aussi une mer imaginaire qui a pris ainsi la Nuit dans son sein. C’est la Mer des Ténèbres – *Mare tenebrarum*, où les anciens navigateurs ont localisé leur effroi plutôt que leur expérience. L’imagination poétique d’Edgar Poe a exploré cette Mer des Ténèbres. Souvent, sans doute, c’est l’obscurcissement du Ciel en tempête qui donne à la mer ces teintes livides et noires.

15 A primeira, segundo a mitologia, uma bela ninfa transformada em um monstro de doze pernas e seis cabeças pelos caprichos de Zeus, devorou seis dos companheiros de Odisseu; a segunda, um monstro amorfo que se assemelha a um redemoinho aberto no meio do mar, tragava as embarcações daqueles que ali passavam.

escuro e uma revoada de gaivotas precipitava-se em direção à costa gritando, uma espécie de terror tomou conta da alma dele” (D’Annunzio 2007: 316).¹⁶ Conforme se agravava o estado da supuração, mais iminente tornava-se o desastre natural: “caía a noite. O mar sob a sombra parecia gritar mais forte, as ondas brilhavam, ao passar pela luz lançada pela lanterna de proa. A terra estava distante. Os marinheiros estavam agarrados a uma corda para resistir aos vagalhões” (D’Annunzio 2007: 318).¹⁷ As referências à luz e à sombra permitem uma visualidade do quadro marítimo que se formava no entorno do trabácolo *Trinità*; além disso, focalizadores como *a terra estava distante* nos dão noção de perspectiva e profundidade.

Ao final, quando Gialluca não resiste à violenta operação e falece, o mar parece acalmar-se como um Deus furioso que é presenteado com uma oferenda: “à medida que o ocaso se avizinhava, as ondas se acalmavam” (D’Annunzio 2007: 323)¹⁸; “no ar vinha a calma. As velas afrouxaram novamente e a embarcação permanecia sem avançar. Divisa-se a ilha de Solta” (D’Annunzio 2007: 323)¹⁹; “não se viam velas, o mar ondulava larga e calmamente depois da tempestade; a ilha de Solta aparecia ao fundo, toda azul”²⁰ (D’Annunzio 2007: 324). A referência às ondas e ao verbo “ondular” dão ideia de textura e diversos são os elementos que indicam o movimento ou a ausência dele – como é o caso da expressão *calmaria* e da frase *a embarcação permanecia sem avançar*. Novamente aparecem referências às cores – nesse caso, a cor azul do mar da ilha – e à perspectiva – ao colocar a Ilha de Solta como fundo da pintura.

Para completar a noção de visualidade pictural, diversas metáforas auxiliam o processo: “Gialluca deu um urro, debatendo-se, todo ensanguentado, como um animal segurado por açougueiros” (D’Annunzio 2007: 320)²¹; “Os marinheiros correram e encontraram o companheiro já morto sobre o catre, em uma posição descomposta, com os olhos abertos, a face intumescida, como um estrangulado” (D’Annunzio 2007: 323).²² Os trechos *como um animal segurado por açougueiros* e *como um estrangulado*, apontam para o que Louvel denomina *comparações explícitas e*, embora não sejam, de forma alguma, belos ou prazerosos, ativam certas imagens que todos nós, visualizadores experientes, podemos associar, ampliando nossa capacidade de visualização.

Os temas delineados por D’Annunzio em *O cirurgião do mar* naturalmente ressaltam o gosto do autor pela barbárie – direcionamento ao qual Ermanno Circeo (1976)

16 Come il cielo era comperto di vapori e il mare appariva cupo e stormi di gabbiani si precipitavano verso la costa gridando, una specie di terrore scese nell’animo di lui. (D’Annunzio 2006: 361)

17 Cadeva la notte. Il mare nell’ombra pareva che urlasse più forte. Le onde luccicavano, passando nella luce gittata dal fanale di prua. La terra era lontana. I marinai stavano afferrati a una corda per resistere contro i marosi. (D’Annunzio 2006: 363)

18 Come più il vespro si avvicinava, le onde si placavano. (D’Annunzio 2006: 367)

19 Nell’aria veniva la calma. Un’altra volta le vele si afflosciavano e il naviglio rimaneva senza avanzare. Si scorgeva l’Isola di Solta. (D’Annunzio 2006: 367)

20 Non si vedevano vele; il mare aveva un ondeggiamento largo e piano, dopo la burrasca; l’Isola di Solta appariva tutt’azzurra, in fondo. (D’Annunzio 2006: 368)

21 Gialluca gittò un urlo, dibattendosi, tutto sanguinante, come una bestia tra le mani dei beccai.

22 I marinai corsero; e trovarono il compagno già morto sul a branda, in um’attitudine scomposta, con gli occhi aperti, con la faccia túmida, come um uomo strangolato. (D’Annunzio 2006: 367)

se referiu outrora como sadismo. Porém, não convém fechar os olhos para o fato de que a feiura, o grotesco e o horrendo sempre foram fruto de curiosidade dos mais diversos artistas. Se todo o tema pode ser digno de representação, é possível que até mesmo o horror sirva como *leitmotiv* na pintura, na literatura e em um híbrido literário que comungue ambas as artes. Em *Introdução à literatura fantástica* (1970) Tzvetan Todorov assevera que a noção de horror pertence ao *estranho* e tal conceito – que se opõe ao maravilhoso – pode se ramificar em dois: o fantástico-estranho e o estranho puro. O fantástico-estranho é de ordem sobrenatural; aqui se manifestam toda a natureza de bruxas, monstros, fantasmas e quaisquer elementos ou figuras que nos causam horror e que a mais pura razão não pode explicar. Já o estranho puro nos serve perfeitamente para classificar as impressões causadas pelo *Cirurgião do mar*:

Nas obras pertencentes a esse gênero, relatam-se acontecimentos que podem explicar-se perfeitamente pelas leis da razão, mas que são, de uma ou outra maneira, incríveis, extraordinários, chocantes, singulares, inquietantes, insólitos e que, por esta razão, provocam no personagem e no leitor uma reação semelhante àquela que os textos fantásticos tornam familiar. (Todorov 1975: 39)

Assim, não obstante a vulgaridade do acontecimento contido em *O cirurgião do mar*, isto é, o surgimento de uma moléstia gerada pela vida simples e de poucos recursos dos marinheiros do século XIX, seu desdobramento pode ser classificado como *estranho puro* graças à impossibilidade de explicar o porquê da revolta dos mares e da tempestade – que ocorrem concomitantemente ao martírio de Gialluca. O inexplicável contido nessa simples especulação nos leva a uma sensação de horror marítimo e ao medo do insólito e a visualidade contida tanto na cirurgia quanto na tempestade aumentam ainda mais uma emoção que é frequentemente posta de lado:

A emoção mais forte e mais antiga do homem é o medo, e a espécie mais forte e mais antiga de medo é o medo do desconhecido. Poucos psicólogos contestarão esses fatos, e a sua verdade admitida deve firmar para sempre a autenticidade e dignidade das narrações fantásticas de horror como forma literária. Contra ela são desferidos os dardos de uma sofisticação materialista que se apega a emoções frequentemente sentidas e a eventos externos, e de um idealismo ingenuamente inspirado que reprova o motivo estético e reclama uma literatura didática que “eleve” o leitor a um grau apropriado de otimismo alvar. Mas em que pese toda a oposição, o conto de horror sobreviveu, evoluiu e alcançou notáveis culminâncias de aperfeiçoamento, fundado como é num princípio profundo e elementar cujo apelo, se nem sempre universal, deve necessariamente ser pungente e permanente para espíritos da sensibilidade requerida. (Lovecraft 1987: 10)

Constantemente minimizado, a literatura de horror, foi, por muitos anos, associada a publicações de revistas *pulp* que versavam sobre os mais variados temas, es-

candalizando e enojando o público leitor. A sensação estética que aqui pretendemos abordar se relacionou com aquilo que Lovecraft batizou de *a emoção mais forte e mais antiga do homem*, isto é, hipotiposes do horror que se liguem ao medo – físico ou psicológico, real ou imaginário – e à angústia. Obviamente, essa representação mórbida ocupa somente uma pequena fase na carreira de Gabriele D'Annunzio, já que, passados os primeiros anos de experimentação de caráter verista e naturalista, certas descrições ricamente detalhadas de temas como a morte, doenças, chagas e o sobrenatural foram consideravelmente minimizadas para a construção de um direcionamento estético muito maior e ligado ao mito da beleza e da *arte pela arte*.

Entretanto, mesmo ao citarmos o *D'Annunzio clássico* admirador do prazer e das inumeráveis belezas de Roma, é possível ver que seu gosto por temas insólitos ou macabros deu origem a obras que constituem um verdadeiro legado e que aumentam tanto em tamanho quanto em qualidade as inúmeras contribuições para a literatura de horror do século XIX. O nosso parco conhecimento acerca da vida no fundo do mar gera sensações que se assemelham àquelas experimentadas pela contemplação de um abismo: um sentimento sublime, na esteira do que propõe Peter Burke (2013) que atormenta pela grandeza e também pelo desconhecido. A *morte marítima* de D'Annunzio só pode ser considerada através da estética de horror ao considerarmos o *quadro vivo* em sua totalidade: homem e natureza existindo e desafiando-se mutuamente. Por fim, recordamos que embora muitas vezes nos deparemos com grandes castelos mal-assombrados ou florestas abarrotadas de perigos na literatura de horror, o caráter desconhecido e pouco desbravado da paisagem marítima foi muito bem aproveitado por muitos dos maiores mestres desse gênero. Como esquecer que Cthulhu, o mais famoso monstro cósmico, habita as profundezas do oceano?

OBRAS CITADAS

BACHELARD, G. *L'eau et les rêves*. Paris: Le Livre de Poche, 2015.

BURKE, Edmund. *Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas ideias do sublime*. Trad. Enid Abreu Dobranzky. Campinas: UNICAMP, 2013.

CIRCEO, Ermanno. Caratteri e limiti del verismo dannunziano. *Atti del I Convegno internazionale di studi dannunziani – D'Annunzio giovane e il verismo*. Pescara, 1976. 177-182.

D'ANNUNZIO. *Novelas da Pescara*. Trad. Eugênio Vinci de Moraes. São Paulo: Berlen-dis & Vertecchia, 2007.

D'ANNUNZIO. *Tutte le novelle*. Milano: Arnoldo Mondadori, 2006.

ECO, Umberto. *Storia della bruttezza*. Roma: Bompiani, 2007.

FONTANIER, Pierre. *Les Figures du discours*. Paris: Flammarion, 1968.

GIBELLINI, Pietro. Per un diagramma del verismo dannunziano. *Atti del I Convegno internazionale di studi dannunziani – D'Annunzio giovane e il verismo*. Pescara, 1976. 25-41.

KANT, Immanuel. *Crítica da faculdade de julgar*. Trad. Fernando Costa Mattos. Rio de Janeiro: Vozes, 2016.

LOUVEL, Liliane. Nuanças do pictural. Thaïs Flores Nogueira Duniz, org. *Intermedialidade e Estudos interartes: desafios da arte contemporânea*. Trad. Márcia Arbex. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012. 47-69.

LOVECRAFT, Howard Phillips. *O horror sobrenatural na literatura*. Rio de Janeiro: Exilado dos livros, 1987.

MAUPASSANT, Guy de. *125 contos de Guy de Maupassant*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. Trad. Sílvia Delpy. São Paulo: Perspectiva, 1975.

YACOBI, Tamar. Pictorial Models and Narrative Ekphrasis. *Poetics Today*, Durham, v. 16, n. 4, p. 599-649, 1995.