

Universidade de São Paulo
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas
Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada

A sensibilidade figurativa de Tomasi di Lampedusa:
imagens da melancolia e representações pictóricas em *O Leopardo*

São Paulo
2023

JÚLIA CORRÊA DA ROCHA

A sensibilidade figurativa de Tomasi di Lampedusa:
imagens da melancolia e representações pictóricas em *O Leopardo*

Dissertação de mestrado apresentada ao
Departamento de Teoria Literária e
Literatura Comparada da Faculdade de
Filosofia, Letras e Ciências Humanas da
Universidade de São Paulo.

Versão corrigida.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Betina Bischof

São Paulo

2023

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

R672s Rocha, Júlia Corrêa da
A sensibilidade figurativa de Tomasi di Lampedusa:
imagens da melancolia e representações pictóricas em
O Leopardo / Júlia Corrêa da Rocha; orientadora
Betina Bischof
- São Paulo, 2023.
135 f.

Dissertação (Mestrado)- Faculdade de Filosofia,
Letras e Ciências Humanas da Universidade de São
Paulo. Departamento de Teoria Literária e Literatura
Comparada. Área de concentração: Teoria Literária e
Literatura Comparada.

1. Giuseppe Tomasi di Lampedusa. 2. Literatura
comparada. 3. Crítica literária . 4. Literatura
italiana. 5. Literatura e artes visuais. I. Bischof,
Betina, orient. II. Título.

ENTREGA DO EXEMPLAR CORRIGIDO DA DISSERTAÇÃO/TESE

Termo de Anuência do (a) orientador (a)

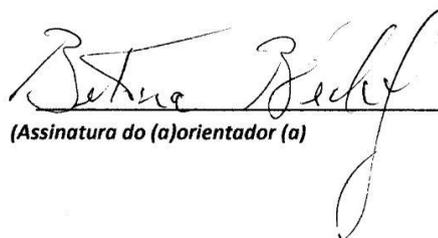
Nome do (a) aluno (a): Júlia Corrêa da Rocha

Data da defesa: 14/04/2023

Nome do Prof. (a) orientador (a): Profa. Dra. Betina Bischof

Nos termos da legislação vigente, declaro **ESTAR CIENTE** do conteúdo deste **EXEMPLAR CORRIGIDO** elaborado em atenção às sugestões dos membros da comissão Julgadora na sessão de defesa do trabalho, manifestando-me **plenamente favorável** ao seu encaminhamento ao Sistema Janus e publicação no **Portal Digital de Teses da USP**.

São Paulo, 12, 06, 2023



(Assinatura do (a) orientador (a))

RESUMO

Esta dissertação investiga a sensibilidade figurativa do escritor italiano Giuseppe Tomasi di Lampedusa e seus desdobramentos no único romance de sua autoria, *O Leopardo*, de 1958. De caráter interdisciplinar e comparatista, partiu do pressuposto de que o autor dedica atenção particular às formas do universo social no qual os seus personagens estão inseridos e mobiliza essas formas em uma composição literária que revela tensões do período de transformação histórica que é pano de fundo da obra. Ambientada durante o Risorgimento Italiano, na segunda metade do século XIX, a trama revela a decadência aristocrática a partir da trajetória da família siciliana Còrbera di Salina, cujo representante máximo é o protagonista do livro, Príncipe Dom Fabrizio, que reage com melancolia e ceticismo às mudanças de seu tempo. A pesquisa, assim, buscou (i) investigar as imagens que ecoam o caráter melancólico do protagonista; (ii) compreender o impacto, na composição narrativa, da relação desse personagem com os ambientes da trama; (iii) como desdobramento tanto da compreensão do personagem quanto dos mecanismos descritivos da obra, analisar a presença frequente de objetos artísticos nos espaços e conjuntos arquitetônicos do romance, em especial de retratos pictóricos tradicionalmente associados à exaltação de status e poder.

Palavras-chave: Giuseppe Tomasi di Lampedusa; *O Leopardo*; Literatura Italiana; Literatura Comparada; Retratos pictóricos.

ABSTRACT

This dissertation investigates the figurative sensibility of the Italian writer Giuseppe Tomasi di Lampedusa and its developments in his only novel, *The Leopard*, published in 1958. Interdisciplinary and comparative in nature, it starts from the assumption that the author pays particular attention to the forms of the social universe in which his characters are inserted and mobilizes these forms in a literary composition that reveals tensions of the historical transformation period that serves as the backdrop for the novel. Set during the Italian Risorgimento, in the second half of the 19th century, the plot reveals the aristocratic decadence through the trajectory of the Sicilian Còrbera di Salina family, whose maximum representative is the protagonist, Prince Don Fabrizio, who reacts with melancholy and skepticism to the changes of his time. The research, therefore, attempted to (i) investigate the images that echo the melancholic character of the protagonist; (ii) understand the impact, on the narrative composition, of his relationship with the spaces of the book; (iii) as a consequence of both the understanding of the character and the descriptive mechanisms, analyze the frequent presence of artistic objects in the spaces and architectural sets of the novel, especially pictorial portraits traditionally associated with the exaltation of status and power.

Keywords: Giuseppe Tomasi di Lampedusa; *The Leopard*; Italian Literature; Comparative Literature; Portrait painting.

AGRADECIMENTOS

Agradeço a Eduardo, meu companheiro, pelo estímulo e pelas trocas diárias; pela dedicatória mais bonita que um exemplar de *O Leopardo* já recebeu; por ter sido meu norte em meio à insanidade da pandemia iniciada em 2020, durante a qual a maior parte desta dissertação foi produzida.

Aos meus pais, Nelson e Luciane, e às minhas irmãs, Elisa e Márcia, meus maiores exemplos, agradeço pela minha formação, pelo amor e o suporte inesgotáveis. Obrigada por incentivarem os meus sonhos, confiarem nas minhas escolhas e entenderem as minhas ausências.

A meus amigos queridos, em especial Carolina Abreu e Carolina Starzynski, agradeço pelos momentos de escuta e descontração.

Dedico meus mais sinceros agradecimentos à professora Betina Bischof, pelo acolhimento de meu projeto de pesquisa, pela orientação sempre gentil e cuidadosa, pela confiança depositada em mim. Sou muito grata a ela, assim como aos professores, funcionários e colegas do DTLLC, por esta experiência tão enriquecedora na Universidade de São Paulo, instituição que sempre foi uma referência para mim.

Ao professor Pascoal Farinaccio, integrante da banca de qualificação deste trabalho, obrigada pela leitura atenta e por todas as sugestões.

Aos professores que compuseram a banca de defesa final, Aurora Fornoni Bernardini, Maria Betânia Amoroso e Maurício Santana Dias, agradeço pelo diálogo, pelas críticas e pelo rigor da arguição.

SUMÁRIO

Introdução	p. 9
1. Giuseppe Tomasi di Lampedusa: um escritor tardio	p. 13
1.1. Breve contextualização biográfica.....	p. 13
1.2. A incursão tardia de Lampedusa na literatura.....	p. 15
1.3. As recordações da infância.....	p. 19
2. O Leopardo	p. 24
2.1. Concepção e recepção.....	p. 24
2.2. A estrutura do romance.....	p. 33
2.2.1. Narrador e protagonista.....	p. 36
2.3. A melancolia do Príncipe.....	p. 43
2.3.1. Presenças alegóricas.....	p. 43
2.3.2. Uma aproximação com Watteau.....	p. 54
2.4. A descrição dos ambientes e seus objetos.....	p. 72
3. A presença dos retratos	p. 83
3.1. As representações da nobreza nos retratos.....	p. 83
3.2. Os retratos em <i>O Leopardo</i>	p. 97
3.2.1. “Sinais de morte no rosto”.....	p. 97
3.2.2. “Ingênuas obras-primas do século passado”.....	p. 100
3.2.3. Força simbólica.....	p. 102
3.2.4. Prenúncios e contrastes narrativos.....	p. 105
3.2.5. Demarcações de classe.....	p. 107
3.2.6. Metáforas e analogias: uma breve aproximação com Proust.....	p. 112
3.2.7. Quebra de tradições.....	p. 116
3.2.8. A banalização das representações.....	p. 120
3.2.9. Esvaziamento de sentido.....	p. 121
Considerações finais	p. 125
Bibliografia	p. 127
Apêndices	p. 131

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – <i>Pèlerinage à l'Île de Cythère</i>	p. 57
Figura 2 – <i>Embarquement pour Cythère</i>	p. 60
Figura 3 – Esculturas dos doadores da Catedral de Naumburg.....	p. 84
Figura 4 – Detalhe de afrescos de Giotto na Cappella Scrovegni.....	p. 86
Figura 5 – <i>São Ludovico di Tolosa coroa Roberto d'Anjou</i>	p. 87
Figuras 6 e 7 – Retratos de Guidobaldo I de Montefeltro e Elisabetta Gonzaga.....	p. 88
Figura 8 – Retrato de Francesco Maria della Rovere.....	p. 90
Figura 9 – Retrato da marquesa Maria Serra Pallavicino.....	p. 92
Figura 10 – <i>Carlos I (1600–49) com M. de St Antoine</i>	p. 93
Figura 11 – Retrato de Gustavus Hamilton, segundo visconde Boyne.....	p. 96
Figura 12 – Detalhe de <i>As Provações de Moisés</i> , de Sandro Botticelli.....	p. 113
Figura 13 – <i>Madonna delle Arpie</i> , de Andrea del Sarto.....	p. 114
Figura 14 – Cena da adaptação cinematográfica de Luchino Visconti.....	p. 118

Introdução

Este trabalho tem como objetivo investigar a sensibilidade figurativa do escritor italiano Giuseppe Tomasi di Lampedusa e seus desdobramentos no único romance de sua autoria, *O Leopardo*, de 1958, publicado um ano após a sua morte. De caráter interdisciplinar e comparatista, a pesquisa parte do pressuposto de que o autor dedica atenção particular às formas do universo social no qual os seus personagens estão inseridos e mobiliza essas formas em uma composição literária que revela tensões do período de transformação histórica que é pano de fundo da obra.

Desde o seu título, temos indícios do destaque dado pelo livro aos signos visuais daquele universo — “O Leopardo” faz referência ao felino que estampa o brasão da família aristocrática retratada no romance. O enfoque dado por Lampedusa a essas formas, no entanto, vai muito além disso: impacta o estilo narrativo, a construção dos ambientes da trama e a relação do protagonista com os objetos ao seu redor, entre os quais uma série de representações visuais relacionadas à tradição aristocrática.

O personagem principal, Dom Fabrizio, é um príncipe que reage com melancolia e ceticismo às transformações de seu tempo. Partimos também do pressuposto de que a sensibilidade figurativa de Lampedusa estende-se às representações do caráter melancólico deste aristocrata decadente e de sua relação com o momento histórico no qual está inserido.

Para fins de compreensão do contexto de produção do romance, mobilizaremos, no primeiro capítulo, uma bibliografia já consolidada em torno de questões biográficas do autor, ele mesmo um aristocrata que vivenciou o processo de decadência familiar. Não temos o objetivo de exaurir os aspectos biográficos, mas cremos que seja relevante trazê-los à tona pois o vínculo do escritor com as formas aristocráticas parece ter forjado, em grande medida, seu material literário.

Ainda no primeiro capítulo, mostraremos como a produção de Lampedusa foi fruto de uma incursão tardia na escrita, que marcou os anos finais de sua existência. Dedicaremos também atenção a um breve texto autobiográfico produzido em um momento de interrupção da escrita do

romance. Intitulado “Recordações da infância”, esse texto é centrado nos palácios familiares de Lampedusa e é tido como um esboço para a construção das ambientações de *O Leopardo*.

A partir do segundo capítulo, iniciaremos propriamente as análises centradas no romance, a começar por um exame de seu descompasso com as tendências literárias em voga na época de sua publicação. Buscaremos, na primeira seção, entender certas motivações de Lampedusa por trás da escrita de *O Leopardo*, assim como a complexa recepção de seu livro no ambiente artístico italiano. As críticas desfavoráveis ao romance voltavam-se ao caráter “antiquado” da obra, que reproduziria, supostamente, um modelo oitocentista. Havia também quem enxergasse reacionarismo na obra devido ao ceticismo expresso pelo personagem principal, sobretudo em suas considerações acerca da condição siciliana. A análise que então empreendemos busca ressaltar, em contraposição, uma ousada estratégia formal de Lampedusa, que, com um jogo de agudíssima ironia, parece emular o próprio “atraso” de sua terra de origem na estrutura do romance.

As seções subsequentes do segundo capítulo propõem-se a evidenciar outros aspectos da composição formal de *O Leopardo*, sobretudo do ponto de vista narrativo. Com especial atenção a este tópico, procuraremos averiguar quão distanciado está o narrador do plano dos personagens e elucidar o uso frequente de recursos como o estilo indireto livre e os monólogos interiores do protagonista. A compreensão de tais tópicos nos dará ferramentas para analisar, mais detidamente, as diferentes manifestações da sensibilidade figurativa de Lampedusa, que, como já argumentamos de antemão, tem reflexos tanto na construção do protagonista quanto na descrição das ambientações da trama.

Acreditamos que uma das maneiras mais profícuas de se analisar os recursos imagéticos de *O Leopardo* seja por meio das alegorias da condição melancólica de Dom Fabrizio. A construção alegórica operada por Lampedusa nos leva a crer que ele estava a par de uma longa tradição de representações imagéticas da melancolia, iniciada por Homero e bem ilustrada, no século XIX, por Charles Baudelaire. A análise que assim realizamos é guiada pelas

reflexões presentes no ensaio *A melancolia diante do espelho*, de Jean Starobinski, no qual o crítico se dedica, precisamente, ao poeta francês.

Baudelaire, mostraremos em detalhe, aparece em uma menção velada em *O Leopardo*. Em dado momento, o protagonista recorda-se de versos de “um daqueles poetas que a França desenforava e esquecia a cada semana”, expressando uma indiferença que esconde, como supomos, uma interessante chave de leitura do romance. O poema em questão é “Uma viagem a Citera”, publicado em *As Flores do Mal*. Propomos, assim, ainda na tentativa de compreender a complexidade de nosso protagonista, uma leitura aproximando os signos da morte e da melancolia no poema e no romance.

Foi de uma pintura do artista francês Antoine Watteau — *Pèlerinage à l'Île de Cythère*, de 1717 — que Baudelaire tomou de empréstimo o motivo de seu poema. Embora essa pintura não seja mencionada no romance, apostamos ainda assim, por uma intuição interpretativa, que seja possível estabelecer um diálogo específico entre o quadro e a obra de Lampedusa. Para isso, valemo-nos novamente das reflexões de Jean Starobinski, desta vez, porém, presentes no livro *A Invenção da Liberdade*, dedicado às manifestações artísticas da transição do Antigo Regime para a modernidade pós-revolucionária, período representado tanto na produção de Watteau quanto na obra de Lampedusa — com cada uma em uma ponta desse processo.

Como o temperamento melancólico do protagonista de *O Leopardo* e sua relação com o momento histórico que vivencia têm reflexos no estilo narrativo? É sobre essa questão que buscamos nos debruçar no encerramento do segundo capítulo. Em sua última seção, avaliaremos como a proximidade entre narrador e protagonista parece fazer do mal-estar vivenciado pelo personagem o propulsor de uma descrição exaustiva dos objetos e ambientes da trama. A minúcia das descrições, defendemos, apresenta-se como um meio de fixação e exaltação de formas aristocráticas em um mundo no qual elas perdem cada vez mais seu sentido, diante do estabelecimento de uma ética burguesa.

Ao perscrutarmos determinados artefatos nesses ambientes domésticos descritos à exaustão, identificamos a presença reveladora dos retratos pictóricos como objetos que reforçam, na construção narrativa de Lampedusa,

os valores postos em xeque na trama. Historicamente, no contexto europeu, o gênero do retrato exerceu a função de exaltar a glória aristocrática e, para esclarecer devidamente essa tradição, começaremos o terceiro e último capítulo com um panorama dessas representações ao longo dos séculos, contemplando desde as suas manifestações medievais, passando por seu esplendor na Renascença e chegando ao seu progressivo definhamento entre os séculos XVIII e XIX.

Por fim, poderemos nos dedicar aos ecos dessa forma artística no romance. Os retratos aparecem como importantes marcadores no contexto de decadência de classe exposto por Lampedusa, escancarando um descompasso mais amplo entre as formas tradicionalmente associadas ao universo aristocrático e as novas dinâmicas sociais que se impõem.

1. Giuseppe Tomasi di Lampedusa: um escritor tardio

1.1. Breve contextualização biográfica

Giuseppe Maria Fabrizio Salvatore Stefano Vittorio Tomasi, mais conhecido como Giuseppe Tomasi di Lampedusa, nasceu em 23 de dezembro de 1896, em Palermo, na região da Sicília. Pertencente a uma família nobre, ele era filho do Duque de Palma e neto do Príncipe de Lampedusa. Como relata o biógrafo David Gilmour, em seu livro *The Last Leopard: A life of Giuseppe Tomasi di Lampedusa* (1988), as origens mais remotas dos Tomasi di Lampedusa permanecem obscuras, embora algumas pesquisas realizadas por genealogistas tenham apontado possíveis ligações com o imperador Tito, com um seguidor de Constantino ou com Tibério, imperador bizantino do século VI.

Uma pesquisa baseada em evidências heráldicas, ainda que também marcada por imprecisões, apontou, por sua vez, que o fundador da família foi Thomaso “O Leopardo”, comandante da guarda imperial e marido da filha do imperador Tibério, Irene. Os Tomasi seriam descendentes de um de seus filhos, que retornou à Itália e se estabeleceu em Ancona. De acordo com Gilmour:

Pouco se sabe da existência da família em Ancona, mas um ramo parece ter permanecido ali até o século XII, quando se mudou para a Toscana. Em Siena, os Tomasi revelaram aquela poderosa e obstinada vocação religiosa que mais tarde os tornou famosos na Sicília. [...] De Siena, um Ludovico Tomasi viajou para o sul até Nápoles e é do ramo que ele estabeleceu em Caputa que a família chegou à Sicília no século XVI. Por volta de 1580, Mario Tomasi, um oficial militar em serviço espanhol em Licata, casou-se com uma herdeira local que lhe conferiu o baronato de Montechiaro e, nas duas gerações seguintes, os Tomasi se estabeleceram como nobreza de terras na costa sul da Sicília. Em 1638 tornaram-se duques de Palma, depois de fundarem uma cidade a sudeste de Agrigento, e, em 1667, príncipes de Lampedusa, uma ilha em grande parte estéril e deserta mais próxima da África do que da Sicília. Como as famílias Tomasi no continente, no entanto, eles mantiveram um leopardo desenfreado em seu brasão e o lema *Spes mea in Deo est* (1988, p. 11).¹

Não pretendemos exaurir as origens familiares do autor. No entanto, as informações expostas até aqui merecem atenção preliminar uma vez que tais

¹ Tradução minha, assim como a de todas as outras citações de *The Last Leopard: A Life of Giuseppe Tomasi di Lampedusa*, de David Gilmour (1988).

raízes constituem a base de grande parte da produção de Lampedusa, forjando uma série de elementos de seu material estético, definindo a sua dedicação aos símbolos aristocráticos e pautando a exposição que ele faz da decadência dessa classe social.

A posição do escritor na árvore genealógica dos Tomasi di Lampedusa é um dos importantes fatores que o mobilizarão a escrever seu único romance, *O Leopardo*, cujo título remete ao referido brasão familiar. Segundo Gilmour (1988, p. 9), como muitos aristocratas sicilianos, os Lampedusa estavam em dificuldades financeiras desde a abolição do feudalismo em 1812 e as mudanças subsequentes no sistema de primogenitura. E é por estar ciente da possibilidade da extinção familiar², situação essa que se combina com a ruína econômica, que ele, o último príncipe de Lampedusa, decide representar literariamente tal decadência.

Durante a infância, que ele definiria mais tarde como um “paraíso perdido”, Lampedusa circulou por um mundo faustoso, em que seus familiares desfrutavam dos resquícios de uma suposta “idade de ouro” de seu grupo social. Como relata Gilmour, “o poder da nobreza siciliana havia sido enfraquecido durante os 80 anos precedentes, mas em Palermo sobreviveu uma remanescência aristocrática” (1988, p. 25). Quando criança, assim, o escritor passava seus dias entre o Palácio Lampedusa, em Palermo, e um palácio de férias na comuna de Santa Margherita di Belice, ambientes que, como veremos mais adiante, fundamentaram parte da matéria de seus romances.

Conforme salienta Lanza Tomasi, filho adotivo de Lampedusa, ele “nasceu e fez parte de uma sociedade condenada; como aristocrata, portava seu legado e expiaria suas consequências históricas ao longo da vida” (2017, p. 298). Esse contexto o faz colocar no centro da trama de *O Leopardo* um personagem inspirado na figura de seu bisavô Giulio Fabrizio Tomasi e Wochinger, homem que apresentava, de fato, certas características do fictício

² Gilmour explica que a família paterna deixara apenas três herdeiros. A única irmã do autor morreu aos dois anos de idade, e seu primo também morreria precocemente. Lampedusa, por sua vez, não teve descendentes (adotaria um filho, Gioacchino Lanza Tomasi, no final de sua vida). No momento da morte do escritor, o único sobrevivente da família era um tio sem filhos.

Dom Fabrizio, como a dedicação à astronomia, embora sua personalidade fosse bem menos expressiva:

O leopardo vidente, respeitado senhor de bens ilimitados, observador arguto de uma transição histórica, cientista de certo gabarito, é o sonho glorioso de seu descendente, a continuação na fantasia literária da casa em que nasceu e viveu até sua destruição (2017, p. 300).

Lanza Tomasi observa, no entanto, que essa casa fora, de fato, obra do único Tomasi protagonista da sociedade do absolutismo, o príncipe Ferdinando Maria, magistrado de Palermo na metade do século XVIII, “que introduzira os Tomasi na arena da vida política e social da capital e tomara como representação de seu poder o esplêndido rococó de um palácio palermitano” (2017, p. 300). A representação do poder será, precisamente, um tema bastante evidenciado no romance de Lampedusa, perceptível na construção dos espaços da narrativa e nas obras de arte inseridas nesses ambientes.

Mais adiante, iremos nos deter em tais aspectos da criação literária empreendida pelo autor, incluindo os traços de caráter mais notáveis na figura de seu protagonista e a importância dos ambientes aristocráticos em sua produção. Antes de nos lançarmos propriamente ao romance, abordaremos, a seguir, a particularidade de Lampedusa como um escritor tardio, buscando identificar certos eventos e referências que terão impacto em sua produção.

1.2. A incursão tardia de Lampedusa na literatura

A literatura permeou toda a trajetória de Lampedusa — desde a infância, quando foi introduzido pela mãe às histórias bíblicas e mitológicas, até a fase adulta, quando se revelou um leitor ávido dos autores ingleses e franceses. Foi apenas em seus últimos anos de vida, entretanto, que ele pôde se dedicar à escrita, atividade que o consagraria, após a sua morte, como um dos grandes autores europeus do século XX. Entre 1916 e 1927³, Lampedusa chegou a

³ A cronologia seguida neste trabalho acompanha aquela proposta por Gioacchino Lanza Tomasi na introdução às obras completas do autor publicada pela Mondadori nos anos 1990 e reproduzida nos apêndices da edição brasileira de *O Leopardo* publicada em 2017 pela Companhia das Letras. Todas as citações do romance, aliás, serão extraídas dessa mesma edição, com tradução e posfácio assinados por Maurício Santana Dias.

publicar artigos na revista genovesa *Le Opere e I Giorni*, destinados à análise de importantes nomes do modernismo, como Paul Morand e W.B. Yeats. Os conflitos na Europa do entreguerras, porém, impediriam a regularidade de sua atividade crítica. Como veremos mais adiante, o momento em que Lampedusa consegue dedicar-se novamente às análises literárias acabará por impulsionar a sua própria criação artística.

Lampedusa vivencia eventos dramáticos da história do século XX. Em 1939, é convocado pelas forças armadas italianas para lutar contra a França e a Grã-Bretanha na Segunda Guerra Mundial. Na sequência, dispensado da batalha, tem de lidar com o desmoronamento de seu universo particular — entre 1942 e 1943, o palácio de sua família em Palermo foi alvo de uma série de bombardeios aéreos. Diante dos estragos provocados pelo último deles, Lampedusa se detém diante das ruínas e fica três dias sem conseguir falar. Embora impressione, a reação não parece fortuita: mais tarde, ele descreveria outro desses palácios da família como um “bosque encantado”⁴. Isto é, a devastação arquitetônica parece atingir o seu imaginário pessoal (e social), provocando mais do que uma consternação estritamente material.

Em *A casa, a nostalgia e o pó*, Pascoal Farinaccio bem salienta que, com relação à perda das casas, não se trata apenas (ou sobretudo) de uma perda financeira. O autor avalia que “à casa está vinculada toda uma tradição de família, ela é depositária privilegiada e também a transmissora de conteúdos únicos relativos às vivências íntimas de gerações sucessivas de parentes aristocratas” (2019, p. 40).

Apenas depois dessa fase turbulenta, portanto, é que Lampedusa consegue dedicar-se plenamente à atividade literária, um período que contempla somente seis anos — os últimos — de sua vida. Restabelecido em Palermo, em 1953, ele passa a dar aulas de língua e literatura inglesas a Francesco Orlando, futuro crítico e professor na Universidade de Palermo, que atraiu outros jovens para os encontros. As lições ocorriam três vezes por semana e acabaram extrapolando os grandes nomes da cultura anglo-saxã, voltando-se também a outras expressões literárias. Como destaca Gilmour, Lampedusa comparava a literatura a uma “floresta na qual era importante

⁴ Descrição presente no texto “Recordações da Infância” (1955).

investigar tudo, não apenas as grandes árvores isoladas, mas a vegetação rasteira e também as flores silvestres”, uma vez que “eram todas parte do grande corpo da literatura e contribuía para o crescimento umas das outras” (1988, p. 46).

Em uma série de textos biográficos sobre importantes nomes da literatura⁵, o escritor Javier Marías dedica um deles à trajetória de Lampedusa. Nele, ressalta a importância dessas lições dadas aos jovens frequentadores de sua casa:

Esta generosa, desinteressada e extravagante experiência mudou a vida de Lampedusa, e nela pode estar, em parte, a origem de sua tardia decisão de escrever. Em todo caso, o contato com pessoas jovens e a possibilidade de transmitir algo a elas [...] o revigorou e ocupou suas tardes com algo que não apenas a leitura solitária. (MARIÁS, p. 45, 2019)⁶

Não por acaso, neste momento, Lampedusa começa a escrever um grande volume dedicado à literatura inglesa. Como relata Lanza Tomasi, “entre o outono de 1953 e setembro de 1954, brincando e relendo, inventando e consultando, Lampedusa redigiu de ímpeto um milhar de páginas manuscritas” (2017, pp. 329-30), páginas essas que seriam publicadas pela editora Mondadori em 1990. Sobre o curso de literatura francesa, que também marcaria a experiência literária daquele período, Lanza Tomasi avalia: “Não é tão completo como o de inglês, mas mesmo assim são quinhentas folhas preenchidas com a habitual letra miúda e apertada” (2017, p. 331).

O fato mais relevante relacionado à observação de Marías, contudo, é que Lampedusa daria início à escrita de *O Leopardo* no ano seguinte ao começo dessas lições, em 1954. Assim, a sua atividade crítica, compartilhada até então apenas com aquele público restrito de jovens, parece ter cristalizado uma série de preceitos que pavimentariam a escrita do único romance e dos poucos textos breves que legou.

Se considerarmos a reação de Lampedusa diante das ruínas do palácio que fora destruído poucos anos antes, um apontamento de Edward W. Said ajuda-nos também a entender a sua decisão de começar a escrever. Segundo o

⁵ Trata-se do livro *Vidas Escritas*, publicado originalmente em 1992.

⁶ Tradução minha.

crítico palestino, que se dedicou a analisar a produção tardia de uma série de escritores e artistas⁷, Lampedusa começa a elaborar seu romance devido à consciência que tinha de ser o último de uma linhagem de nobreza antiga, em extinção, de cujas “memórias vitais” só ele dispunha (2009, p. 113). Farinaccio, nesse sentido, acrescenta que Lampedusa demonstrava guardar “um conhecimento inestimável da vida aristocrática em seus mais sutis pormenores, fossem eles simbólicos ou materiais” (2019, p. 41).

Como mostramos anteriormente, o autor escreveu o romance com base em suas origens aristocráticas. Na introdução às suas obras completas, aliás, Lanza Tomasi elucida que ele “nunca se afastaria desse mundo e de seus encantos mediterrâneos; vive sua decadência, agonia e morte até o fim” (2017, p. 298).

Ambientada na segunda metade do século XIX, no contexto do Risorgimento italiano, a narrativa centra-se na figura de Dom Fabrizio, príncipe de Salina, mostrando a sua melancolia diante da perda de espaço de seus valores para os de uma burguesia emergente. Steven B. Smith avalia que o romance é um livro de transição de um mundo para outro, “daquilo que Alexis de Tocqueville chamou de era da aristocracia para a era da democracia ou, para usar categorias marxistas, do mundo do feudalismo para o mundo da moderna burguesia” (2010, p. 31)⁸. Trata-se de um processo próximo ao da França pós-revolucionária, cuja evolução, segundo Auerbach descreve em *Mimesis* [1946], “estremece ou enfraquece todas as ordens e classificações da vida vigentes até então; o tempo das modificações exige um esforço constante e extremamente difícil em prol de uma adaptação interna, assim como provoca violentas crises de adaptação” (2002, p. 410). Como se pode perceber no romance, para um aristocrata, é um processo que implica esvaziamento de significado de uma série de símbolos seculares de prestígio e poder, que, como buscaremos argumentar mais adiante, perdem o sentido no mundo exterior.

Na visão de Said, assim, o elemento tardio da obra Lampedusa consiste justamente no fato de se passar “no momento em que a transformação do pessoal em coletivo está a ponto de se dar: um momento que a estrutura e a

⁷ As análises compõem o livro *Estilo Tardio*, publicado postumamente, em 2006.

⁸ Tradução minha.

trama do romance evocam de modo soberbo, sem contudo acolher” (2009, p. 125). Isso porque, com o fim da velha ordem representada pelo protagonista, as contradições sociais e políticas tornam-se mais difíceis de conter e relatar. E, como bem aponta Said, “o último dos Salina é também o último dos Lampedusa” (2009, p. 126). Isto é, o próprio autor sente na pele as agruras de seu protagonista, o que tem impacto significativo na estrutura do romance.

A observação de Said explica, em parte, por que a publicação do romance, que ocorreria apenas em 1958, esbarrou na divergência com o gosto literário do establishment cultural de então, com a recusa de seus originais pelas editoras Einaudi e Mondadori, sob o parecer do escritor Elio Vittorini. Como observa Maurício Santana Dias:

embora àquela altura o auge do neorealismo já tivesse passado [...], ainda predominava o sentimento difuso de que a literatura deveria expressar e corroborar as transformações históricas, cumprindo uma função quase pedagógica de esclarecer a nova massa de leitores sobre as ilimitadas possibilidades de mudança (2017, p. 279).

Nota-se, pois, uma verdadeira dissonância entre a obra de Lampedusa e as concepções literárias em voga. Quando abordarmos especificamente o romance, teremos mais espaço para discutir as suas particularidades e tais tensões observadas na época de sua publicação. Antes disso, para complementarmos a compreensão de Lampedusa como um escritor tardio, analisaremos parte de sua produção prévia, tida como propulsora do desenvolvimento completo de sua obra-prima.

1.3. As recordações da infância

Considerando o contexto exposto até aqui, não parece ter sido casual a interrupção temporária da produção de *O Leopardo*, em 1955, para que Lampedusa desse lugar à escrita de suas memórias, intituladas “Recordações da Infância”, que integram a coletânea de quatro textos breves que ele produziu além de seu romance. Na visão de Lanza Tomasi, as “Recordações” revelam “o reconhecimento de um passado familiar e siciliano do qual a memória realmente desapareceu e do qual ele é um guardião animado e

sobrevivente”. A construção do texto, carregada de nostalgia, “devolve ao sujeito sua própria identidade perdida”.

Trata-se de uma escrita que remete a um período em que o autor pôde gozar dos resquícios daquele antigo universo aristocrático, cujos primeiros indicativos de declínio ganham representação literária no romance. No prefácio à edição brasileira da coletânea, Loredana de Stauber Caprara afirma que esse texto em específico

propõe-se a evocar não apenas alguns episódios marcantes da infância, mas, principalmente, a reconstrução, pela palavra, dos lugares, casas e palácios onde o príncipe de Lampedusa passou os anos de infância e adolescência. Casas e palácios que, quando Lampedusa escreve, já não existiam mais, destruídos pela fúria da guerra ou pela incúria dos homens. Uma emoção que, às vezes, atrapalha o desenvolvimento ordenado das frases [...], mas que reveste o texto de uma aura fabulosa e fantástica (2002, p. 12).

“Recordações da Infância” aparece, desse modo, como uma ode aos lugares representativos daquela velha ordem, que é notadamente bem acolhida pela narrativa breve de Lampedusa. A presença de digressões em certas passagens evidencia, de fato, o caráter emotivo apontado por Caprara. A certa altura, por exemplo, o autor escreve: “Vai ser portanto *muito dolorido* para mim evocar a Desaparecida amada [*sua casa*], como ela foi até 1929, em sua integridade e beleza” (2002, p. 25), em trecho que denota comoção. Nas páginas seguintes, ele faz um acréscimo abrupto: “*Esqueci* de dizer que logo depois do ingresso da escada, mas do lado de fora, no pátio, estava o laço vermelho do sino que o porteiro devia tocar [...]” (2002, p. 30), em uma interrupção do fluxo de sua descrição.

No entanto, a emotividade expressa no texto parece ser justamente o elemento que ilustra o acolhimento da velha ordem aristocrática, estando em consonância com a exaltação de seus símbolos que Lampedusa procura realizar no texto. Ao abrir a seção dedicada aos lugares de sua infância, por exemplo, o autor enaltece o antigo ambiente doméstico: “Antes de mais nada, a nossa casa. Amava-a com abandono absoluto. E ainda agora a amo, quando faz doze anos que ela é somente uma recordação” (2002, pp. 24-25).

Um detalhe observado por Laura Nay (2020) parece dar conta desse caráter emotivo do texto. Segundo a autora, o manuscrito das recordações

revela uma ordem de escrita diferente da que vemos nas edições que viriam a ser publicadas. A introdução que precede a seção das recordações propriamente ditas foi escrita e inclusa apenas em um segundo momento. Portanto, o impulso de Lampedusa para registrar as memórias de sua vida privada teria antecedido a própria necessidade de ancorá-las a reflexões do presente, na maturidade do autor, e de filtrá-las através da literatura.

Giorgio Bassani, escritor e editor responsável pela publicação das obras de Lampedusa, destaca, nesse sentido, o caráter privado, íntimo, dessas páginas, que, segundo ele, foram escritas para aliviar a tristeza pela perda das residências ligadas às memórias mais caras de sua vida, em uma “tentativa de neutralizar a nostalgia relembrando as memórias ligadas ao tempo de sua infância” (1961, pp. 12-13, apud NAY, 2020)⁹. Nay observa ainda que o próprio título dado às recordações deixa transparecer os propósitos do autor com esse texto. A esposa de Lampedusa, a psicanalista Alexandra von Wolff-Stomersee, responsável pelo espólio literário do autor, havia escolhido como título “Luoghi della mia prima infanzia” — um título que, segundo Nay, diminuiria a ênfase nos espaços físicos como elementos fundamentais da poética de Lampedusa e circunscreveria um período de tempo bem definido, o da “primeira infância”. Por sua vez, o título presente no manuscrito, “Ricordi d’infanzia”, desloca o foco para as memórias e a função memorial, ampliando o leque de anos em questão. Isto é, o autor buscava constituir um mosaico de memórias esparsas, ainda assim centradas nos lugares de sua infância, mas sem priorizar noções temporais mais específicas.

Não é à toa que Lampedusa explica, na introdução ao texto, que suas memórias consistem em “impressões visuais” desprovidas de “qualquer conexão cronológica”. São memórias que, segundo ele, só podem ser relatadas a partir de uma técnica narrativa específica: a de agrupar as recordações por tópicos, tentando construir “uma impressão global no espaço” e não, uma “sucessão temporal”. Apenas quando há eventos políticos situados historicamente, afirma ele, é que é possível situar suas lembranças no tempo. Mesmo nesses casos, porém, são as suas *impressões visuais* que predominam

⁹ Tradução minha, assim como a de todas as outras citações de Laura Nay (2020) daqui para a frente.

no texto. Uma passagem ilustrativa é aquela em que descreve o momento em que sua família é informada do assassinato do Rei Umberto¹⁰:

Era de manhã, lá pelas 11 horas, creio, e *vejo a grande luz* de verão entrar pela janela com os vidros abertos mas com as persianas fechadas. Minha Mãe penteava-se, ajudada pela camareira, e não sei o que eu também estava fazendo com ela, sentado no chão no centro da saleta. [...] De repente escutamos passos apressados subindo a escada interna que se comunicava com o apartamento do meu Pai no mezanino inferior, exatamente embaixo da saleta onde estávamos. Ele entra sem bater e fala algo em tom perturbado. *Lembro perfeitamente o som* do que ele disse mas não as palavras nem seu sentido. “*Vejo*” *ainda, entretanto, o efeito que elas produzem*: minha Mãe deixou cair a escova de prata, de cabo comprido, que tinha na mão, Teresa disse: «Bon Signour!» e toda a saleta estremeceu. Meu Pai viera anunciar o assassinato do Rei Umberto ocorrido em Monza, na noite precedente, 29 de julho de 1900. *Repito que “vejo” todas as linhas de luz e de sombra da sacada, que “ouço” a voz excitada do meu Pai, o ruído da escova caindo sobre o vidro do tocador, a exclamação piemontesa da boa Teresa, que “sinto” novamente a perturbação que se alastrou em todos. Mas isso tudo permanece em mim separado da notícia da morte do Rei.* O sentido histórico, digamos, foi-me dito depois, o que serve para explicar a persistência da cena em minha memória (2002, pp. 20-21, grifos meus).

Ao analisar a prevalência dessas impressões visuais, Nay (2020) define a poética de Lampedusa como a das “memórias de luz”, algo sugerido pelo próprio autor ao falar do “sortilégio de iluminações e de cores” que lhe “encantaram a alma para sempre” (2002, p. 42) e ao sentenciar, na seção dedicada ao Palácio de Santa Margherita, que suas lembranças são especialmente “lembranças de luz” (2002, p. 65), afirmação que vem acompanhada de uma série de menções às “fotografias mentais” guardadas no que seria o “arquivo da memória”. Desse modo, podemos pensar na ideia de “luz” de um modo mais amplo, como uma disposição propriamente *visual*, como uma apuração singular do sentido da visão para capturar os ambientes, os objetos e as paisagens ao seu redor. Inspirado por Stendhal, aliás, sobretudo pelo romance *Vie de Henri Brulard*, de 1890, Lampedusa chegou a incluir no texto desenhos das ambientações, semelhantes a plantas baixas.

¹⁰ De acordo com a Encyclopædia Britannica, Umberto I (1844-1900) foi o Rei da Itália de 1878 até 1900. Seu reinado foi marcado por políticas nacionalistas e imperialistas. Foi o responsável pela participação da Itália na Tríplice Aliança com a Alemanha e o Império Austro-Húngaro e por desastrosas campanhas coloniais na África, além de uma guerra tarifária com a França em 1888, com graves consequências econômicas. Em um cenário de repressão e instabilidade, foi assassinado por um anarquista, Gaetano Bresci, em 29 de julho de 1900. Consulta eletrônica em fevereiro de 2023 pelo endereço www.britannica.com/biography/Umberto-I.

Ao descrever a suntuosidade do palácio de Santa Margherita — que serviria de inspiração ao de Donnafugata, em *O Leopardo* —, ele bem evidencia seu apego à dimensão sensorial do espaço, proporcionada pela exuberância das salas abarrotadas de obras de arte:

Não sei se até aqui consegui passar a ideia de que eu era um garoto que gostava da solidão e gostava mais das coisas do que das pessoas. Pois assim era, e é fácil entender como a vida em S. Margherita fosse ideal para mim. Na vastidão decorada da casa (doze pessoas em trezentos aposentos) eu andava como num bosque encantado (2002, p. 41).

Nesse texto breve, portanto, para tomarmos de empréstimo as palavras de Farinaccio, “o escritor dá prova de uma habilidade notável no que se refere às percepções dos ambientes e de seus valores simbólicos.” E essa mesma habilidade “renderá páginas de incomparável plasticidade visual em seu romance” (2019, p. 45). Cientes dessa reconstrução dos ambientes de sua infância propiciada pela escrita de suas recordações, podemos avançar, assim, para uma análise de *O Leopardo*, em que esse imaginário doméstico — indissociável, claro, de seu meio social — ganhará tratamento romanesco.

2. *O Leopardo*

2.1. Concepção e recepção

Como pudemos ver ao longo do capítulo anterior, Lampedusa tem a trajetória marcada por uma escrita tardia, motivada, em grande parte, pela consciência da decadência de sua classe social e pela iminência da extinção de sua família, da qual era um dos últimos representantes. Vimos também como as lições de literatura ministradas por ele a jovens pupilos impulsionaram a retomada de sua dedicação à escrita.

Estudiosos de sua obra apontam ainda outro fator determinante para que Lampedusa decidisse escrever *O Leopardo*. Em 1954, ele foi convidado a acompanhar Lucio Piccolo, seu primo distante, em um evento literário, os “Encontros de San Pellegrino”, que promovia a troca de experiências entre autores de diferentes gerações. Na ocasião, Piccolo foi apresentado ao público pelo poeta Eugenio Montale. De acordo com Lanza Tomasi, “para Giuseppe, aquela havia sido sua única imersão no mundo das letras, vivida ao mesmo tempo com timidez e orgulho” (2017, p. 333).

Embora tenha ares anedóticos, um relato acerca de sua presença no evento mostra-se revelador da posição peculiar do autor no mundo das letras. O biógrafo David Gilmour destaca um depoimento do escritor Giorgio Bassani, que também estava presente naquele dia:

O romancista Giorgio Bassani mais tarde relembriaria esse ‘trio bizarro’ na conferência, os dois primos andando juntos seguidos pelo ‘servo bronzeado e robusto’ que nunca tirava os olhos deles. Os literatos ficaram surpresos com os velhos senhores sicilianos, mas impressionados com suas maneiras e postura. Lucio parecia um escritor dos mais atípicos, tímido, gentil e aristocrático, vestido com roupas sicilianas escuras fora de moda e sem nenhum tipo de histrionismo. Segundo Montale, Lucio “entrou e saiu sem dizer uma palavra”, embora Bassani se lembrasse dele apresentando seu primo, “alto, corpulento e quieto, de rosto pálido — aquela palidez acinzentada dos sulistas de pele escura”. Embora fosse meio do verão, Lampedusa usava um chapéu e um sobretudo “abotoado com precisão”; quando andava, apoiava-se pesadamente em uma bengala retorcida. Durante a conferência, recordou Bassani, ele estava “sempre calado, com a mesma amargura nos lábios”; mesmo durante as apresentações, ele não dizia nada, apenas fazia uma leve reverência (1988, p. 141).

É interessante notar como a posição social do autor, um príncipe aristocrata, coloca-o em descompasso em relação aos outros participantes do evento, autores burgueses afiliados à modernidade literária italiana. Como acrescenta Lanza Tomasi, Lampedusa “pôde constatar que seus conhecimentos de leitor equivaliam, em alguns aspectos até superavam, aos dos literatos profissionais” (2017, p. 333). A experiência em San Pellegrino, marcada por essa sutil tensão entre classes, parece ter feito Lampedusa perceber que também ele poderia se posicionar como um escritor, não mais meramente como um aristocrata diletante que se dedicava à literatura por pura obsessão e prazer pessoal.

Com isso, a sua disposição para produzir um romance — cujo primeiro argumento, diga-se de passagem, já lhe ocorrera duas décadas antes — parece ter ganhado intensidade. Conforme relata Elisabetta Mondello (1993), os últimos trinta meses de sua vida foram caracterizados por uma escrita “frenética”, materializada em um caderno que levava com ele a qualquer lugar que fosse. Além disso, podemos observar que a obstinação em ser reconhecido como um escritor profissional tem reflexos em seu próprio testamento, escrito em 24 de maio de 1957, no qual diz desejar “que se faça todo o possível para a publicação do *Leopardo*”, mas que consideraria uma “grande humilhação” se fosse feita “às expensas” de seus herdeiros.

De fato, a publicação da obra não se deu sem sobressaltos. *O Leopardo*, como mencionamos anteriormente, esbarrou na divergência com o gosto literário do establishment cultural de então, com a recusa de seus originais pela Einaudi e pela Mondadori. Pareceres contrários foram elaborados para ambas as editoras pelo escritor Elio Vittorini, que interpretava o ceticismo dominante na obra como uma expressão de reacionarismo¹¹. Como elucida Mondello ao abordar o “caso *Gattopardo*”, o isolamento do autor ocorria em um momento em que a cena literária italiana se dividia entre uma produção mais engajada, que tinha Pier Paolo Pasolini entre seus expoentes, e uma

¹¹ Lanza Tomasi relata que uma das cartas de recusa chegou diretamente às mãos de Lampedusa. “Ela lhe agradou, mas também o entristeceu: era o primeiro sinal de atenção de alguém de fora de seu círculo, mas era também uma recusa” (2017, p. 345). O fato de a carta ter lhe agradado, de algum modo, parece reforçar as nossas suposições anteriores a respeito do desejo de Lampedusa por reconhecimento profissional.

produção dedicada ao experimentalismo formal.

O romance, como se sabe, não foi compreendido e, de fato, foi rejeitado e contestado justamente por aqueles que, ao contrário, deveriam ser os primeiros a reconhecer seu potencial e novidade. Mas a novidade de *O Leopardo* não residia [...] em nenhuma das duas direções nas quais o debate literário se movia naquele momento (1993, p. 11).¹²

Nesse sentido, Mondello reforça ainda a percepção de um isolamento do escritor. A autora salienta como Lampedusa era um homem “solitário e desiludido” que, além de ter ciência de ser membro de uma aristocracia que havia perdido privilégios e representatividade, carecia de maior interlocução intelectual:

Ele vive uma vida fechada no confinamento de seu palácio e de sua cidade, com poucas escapadas para o Café ou para as vilas de alguns amigos. Ele é um autodidata altamente educado, esparsamente atraído pela escrita [...] e privado de uma referencialidade externa: não está em contato com os intelectuais de seu meio nem com o mundo da cultura nacional (1993, p. 18).

Caprara, em exposição semelhante, mostra como o esgotamento gradual do neorrealismo “abria caminho tanto para novas formas de linguagem quanto para a recuperação de formas mais antigas” (2002, p. 10). Lampedusa, segundo ela, parece ter optado pelo segundo caminho. Contudo, como buscaremos mostrar a seguir, não se tratou de uma escolha ingênua ou fortuita — seu domínio literário, cristalizado em sua atividade crítica, abriu caminho para a elaboração de uma ousada estratégia literária, que, inclusive, sedimenta a natureza propriamente moderna da obra.

Ora, se as referências de Lampedusa estão intimamente ligadas a uma tradição europeia passada, seu próprio romance fornece pistas das limitações por muito tempo existentes em seu contexto e do que se configurava, em sua visão, como um constante atraso na produção artística siciliana¹³. Na quarta parte de *O Leopardo*, o Príncipe lê aos familiares um romance “moderno”,

¹² Tradução minha, assim como a de outras citações de Elisabeta Mondello (1993) daqui para a frente.

¹³ Gilmour observa que tal visão está em grande parte enraizada nas viagens de formação que Lampedusa fizera ainda jovem: “Na verdade, ele era tão receptivo às culturas da Grã-Bretanha e da França que se tornou impiedosamente crítico da Sicília e do que mais tarde chamaria de ‘terrível insularidade da mente’ dos sicilianos” (1988, p. 68).

leitura essa que fazia jorrar “uma digna benevolência de seus poros”. Tratava-se, no entanto, de um romance sentimental de Giulio Carcano e, com isso, o narrador estabelece uma ironia quanto ao que se considerava moderno naquele contexto. Assim, ele comenta:

Aqueles eram precisamente os anos em que, por meio dos romances, iam se formando os mitos literários que ainda hoje dominam as mentes europeias, mas a Sicília, em parte por sua tradicional impermeabilidade ao novo, em parte pelo difuso desconhecimento de qualquer língua, em parte ainda — é preciso dizer — pela opressiva censura borbônica que agia nas alfândegas, ignorava a existência de Dickens, Eliot, Sand e Flaubert, até de Dumas. É verdade que, por meio de alguns estratagemas, um par de volumes de Balzac havia chegado até as mãos de Dom Fabrizio, que se atribuía o encargo de censor familiar; ele os lera e em seguida emprestara, insatisfeito, a um amigo de quem não gostava, dizendo que eram fruto de um engenho sem dúvida vigoroso, mas extravagante e “fixado” (hoje teria dito monomaniaco); julgamento apressado, como se vê, mas não desprovido de certa agudeza (2017, p. 144).

Nota-se, então, que o “moderno” é tido como algo meramente contemporâneo aos personagens, mas não necessariamente associado à *tradição moderna* europeia. A mesma ironia pode ser vista em uma cena presente na primeira parte do romance, quando o protagonista recorda-se de um verso lido “por acaso” em uma livraria de Paris, que encerrava um poema de “um daqueles poetas que a França desenforjava e esquecia a cada semana” (2017, p. 29). No caso, Dom Fabrizio tinha em mente um poema de Charles Baudelaire, “Uma viagem a Citera”, no qual nos deteremos nas seções seguintes, quando abordarmos a melancolia do personagem. Por ora, é interessante notar o aspecto irônico da passagem: visto como “extravagante”, o francês não apenas era expoente da tradição moderna europeia, mas um formulador da própria *ideia* de modernidade.

A ironia, cabe observar, é um recurso constante no romance, perceptível em uma série de intervenções do narrador que deixam transparecer o que antes apontamos como a natureza propriamente moderna da obra. Conforme salienta Santana Dias:

Escrevendo em meados do século XX, Lampedusa recorre incessantemente à ironia e ao humorismo¹⁴, corroendo o cenário que o autor havia construído com tanto zelo e abrindo um furo na trama, por onde os leitores — e o reflexivo Dom Fabrizio — podem enxergar o dispositivo teatral sempre em ação, o gesto calculado de cada um, o mundo social como uma imensa (e pirandelliana) encenação (2017, p. 283).

Para além das encenações sociais presentes no livro, as quais abordaremos também mais adiante, as considerações de Santana Dias aqui nos interessam por enfatizarem justamente tais “fissuras” no texto. São passagens carregadas de ironia, que evidenciam o descompasso temporal entre as figuras do narrador e do protagonista. Um exemplo notável é uma observação do narrador durante a cena do baile, na sexta parte do romance:

No teto, os deuses reclinados em assentos de ouro olhavam para baixo sorridentes e inexoráveis como o céu de verão. Acreditavam-se eternos: uma bomba fabricada em 1943 em Pittsburgh, Pensilvânia, devia provar-lhes o contrário (pp. 222- 23).

A cena se passa em 1862, e a menção à bomba de 1943 remete ao momento em que Palermo seria alvo de uma série de bombardeios que, de fato, destruíram diversos palácios da cidade, incluindo os de propriedade da família de Lampedusa. A ironia, no caso, demarca o afastamento temporal do narrador e, ao mesmo tempo, realça as frágeis percepções de eternidade e decadência apresentadas no romance.

As quebras irônicas revelam-se ainda, por exemplo, quando o narrador observa que a dissimulação de uma personagem, Angelica, poderia ter sua eficácia comparada, em termos cênicos “ao carrinho de bebê de Eisenstein”, em uma referência ao filme *O Encouraçado Potemkin*, de 1925. Ou ainda quando da ocorrência de um ato falho de outro personagem, Calogero Sedàra, que tropeça, segundo o narrador, “num desses lapsus cujo mecanismo Freud deveria explicar muitas décadas depois”.

Recursos como esses, portanto, de acordo com Santana Dias, acabam “solapando o ‘efeito de real’ arquitetado pelo romance”, que, desse modo, “está

¹⁴ Gilmour (1988) associa tais atributos da obra de Lampedusa, entre outros aspectos, à influência dos autores ingleses, de Chaucer a Evelyn Waugh.

bem longe de ser um ‘romance histórico’ à maneira de certas narrativas do século XIX” (2017, p. 282):

Assim, o anacronismo deliberado de Lampedusa no uso da linguagem e da forma romanesca, ao “replicar” na superfície o estilo oitocentista, produz uma torção de sentido e um efeito a la “Pierre Menard”: ao buscar parecer idêntico ao “grande romance” oitocentista, revela sua diferença fundamental. E isso se dá sobretudo pela superposição bem calibrada de múltiplas temporalidades, que desaloja o romance do realismo oitocentista e o instala de pleno direito no espaço minado de suspeitas que é próprio da arte do pós-guerra (2017, pp. 282-83).

Nesse sentido, Ludovico Fulci (2007, apud GIOIA, 2018) avalia que *O Leopardo*, de fato, não seria um romance histórico convencional, mas, sim, um romance *historiográfico* — nele, a história integra os fatos, mas não os constitui. Ao lançar mão de recursos como os descritos acima, a obra como que “denuncia” um posicionamento diante da história que a assume como realidade objetiva. Lampedusa, segundo ele, escreve em um momento em que a realidade já era uma noção “complexa” e “multifacetada” e, assim, ela aparece em seu romance em uma dimensão frágil e fugaz.

É um argumento próximo ao do escritor inglês E.M. Forster, que em crítica para a revista *The Spectator*, defendeu que *O Leopardo* “não é um romance histórico”, mas “um romance que vem a ser ambientado na história” (1960, apud GILMOUR, 1988). Do mesmo modo, a partir da leitura de Eugenio Montale, Alfonso Berardinelli (2007, p. 150) destaca que a obra dispensa as “delongas” do romance histórico tradicional, relacionadas a um sentido do tempo que flui lentamente, e que sua novidade estava na *síntese* que reduziria a épica a uma série de cenas bastante estáticas.

Voltando novamente nossa atenção à quinta parte do romance, encontramos uma passagem reveladora do tema do “atraso siciliano” a partir das palavras do próprio protagonista. Em conversa com o personagem Chevalley, que vai ao seu palácio convidá-lo a ocupar um cargo no Senado, o Príncipe ironiza o entusiasmo do funcionário piemontês em relação a uma sonhada abertura da Sicília “às maravilhas do mundo moderno”:

as novidades só nos atraem quando sentimos que estão mortas, incapazes de dar lugar a correntes vitais; daí o inacreditável fenômeno

da formação atual, contemporânea a nós, de mitos que seriam veneráveis se fossem antigos de verdade, mas que não passam de tentativas sinistras de mergulhar de novo num passado que nos atrai justamente porque está morto (2017, p. 173).

Seguindo esse raciocínio, qual seria, então, a estratégia de Lampedusa? O que chamam de “roupagem oitocentista” do romance, escrito em plena modernidade do século XX, pode ser visto como a incorporação *consciente* do estado de coisas siciliano à própria estrutura do romance. Internamente à trama, com aquela cena da leitura familiar ambientada em 1860, o atraso mencionado pelo narrador se dava em relação aos grandes nomes do século XIX. Já no contexto de produção de *O Leopardo*, embora flerte com as inovações da literatura modernista do início do século XX, de James Joyce¹⁵ e Virginia Woolf¹⁶, Lampedusa acaba por emular aquele mesmo atraso das manifestações artísticas e intelectuais na própria tessitura da obra. Não é só o protagonista, portanto, que está “a meio caminho”¹⁷ entre os velhos e os novos tempos, mas a própria produção do autor. Vale tomarmos de empréstimo, nesse sentido, as considerações de Ragusa:

O Leopardo foi escrito antes e depois de seu tempo. Por essa razão, o livro não tem um lugar adequado e fácil nos esquemas comumente aceitos da história do romance europeu. No contexto literário italiano do século vinte, Lampedusa foi original precisamente porque ele olhou para trás, porque ele pertencia a uma tradição que em certo sentido se esgotara mas que nunca tivera um impacto verdadeiro na literatura italiana (1973, p. 200).¹⁸

Por fim, a hipótese que aqui apresentamos ganha eco em uma observação de Lanza Tomasi a respeito das intenções de Lampedusa por trás das lições que transmitiu aos seus jovens discípulos. Em última instância, ao introduzi-los a obras como as de James Joyce e T. S. Eliot, fazia uma

¹⁵ Lanza Tomasi relata que, no plano original de Lampedusa, “o romance cobriria um arco temporal de 24 horas, ideia que o próprio autor reconhecia derivar de *Ulisses*, de Joyce” (2017, p. 334). A primeira parte, de fato, busca reproduzir, em algum grau, a técnica do escritor modernista irlandês, mas a redação geral acaba por avançar por outros caminhos.

¹⁶ Anne-Rachel Hermetet (2018) detalha a influência de Virginia Woolf na produção de Lampedusa, que se dedicou em especial, em suas lições de literatura, ao romance *The Years*, publicado em 1937.

¹⁷ “Pertencem a uma geração desgraçada, a meio caminho entre os velhos tempos e os novos, que se sente desconfortável nos dois”, afirma o protagonista no quarto capítulo do livro (2017, p. 181).

¹⁸ Tradução minha.

advertência a eles: “com gracejos e sarcasmos, convidava-os a explorar o amplo espaço do saber, a escapar à indolência característica da condição siciliana [...]” (2017, p. 331).

A condição siciliana, vale notar, está fortemente relacionada à sua insularidade e à sua posição geográfica, que favoreceu, ao longo dos séculos, a sua invasão e incorporação por impérios os mais diversos¹⁹. Com base em observações do escritor Leonardo Sciascia, Bona e Barni afirmam que a “insegurança é a componente primária da sua história [da Sicília]: o medo, em sua concepção histórica tornou-se existencial, tendendo a desaguar numa forte tendência ao isolamento voluntário e à solidão” (2016, p. 156).

Tal condição parece constituir, assim, um comportamento inverso ao que o crítico Roberto Schwarz [1987] aponta sobre a situação periférica brasileira, que resultaria em um “apetite pela produção recente dos países avançados” (2002, p. 30). Embora a Sicília esteja inserida em território europeu, ficou também relegada, por assim dizer, a uma condição periférica, mas que, no caso, resulta no atraso e no isolamento que Lampedusa reflete de modo perspicaz tanto na trama quanto na estrutura narrativa de seu romance.

De fato, devido ao ceticismo relacionado à consciência da subjugação histórica da ilha, sentimento que projeta em seu próprio protagonista, o autor não vislumbrava possibilidades reais de progresso na sociedade siciliana. Contudo, não se pode dizer que ele não lançava um olhar crítico ao que interpretava como uma inexorável condição da região. Parte de seus contemporâneos, no entanto, interpretou seu romance como uma simples *defesa do status quo*, talvez sem levar em conta a engenhosidade crítica realizada pelo autor, a qual, como acabamos de ver, camufla-se em um jogo formal de agudíssima ironia.

Não por acaso, a recepção crítica da obra — que, vale ressaltar, tornara-se um best-seller e vencera o Prêmio Strega em 1959 — oscilou ao longo dos anos. Como relata Mondello (1993, p. 25), os primeiros críticos —

¹⁹ Em artigo para o jornal Folha de S.Paulo, intitulado “Literatura decifra a psique dos sicilianos”, Aurora F. Bernardini (1995) considera que, na motivação da “grandiosa indiferença” do Príncipe ao argumentar com Chevalley, na ocasião da recusa do convite ao Senado, “está, quem sabe, toda a história da Sicília: a Sicília dos gregos, dos romanos, dos bizantinos, dos árabes, dos normandos, dos ‘vespros’, dos aragoneses e dos vice-reis da Espanha, dos Bourbons e dos Savóia, dos ‘fasci’ socialistas e da Máfia”. Consulta eletrônica em dezembro de 2022 pelo endereço www1.folha.uol.com.br/fsp/1995/1/19/turismo/13.html.

entre eles, Carlo Bo e Eugenio Montale — “captaram de imediato” virtudes como a amplitude da visão histórica, o humorismo e a força lírica da obra. No entanto, segundo a autora, logo teria início uma série de divergências sobre o gênero e as questões políticas do romance, sobretudo acerca do “pessimismo desiludido” de Lampedusa, cujo livro chegou a ser descrito pelo escritor Alberto Moravia como “um sucesso da direita”. *O Leopardo*, diga-se de passagem, “descontentava intelectuais de todas as orientações”, até mesmo católicos que rejeitavam o seu “horizonte fechado” (1993, p. 29). Na síntese de Mondello, o livro “parece ser um *unicum* de um escritor ‘não colocado’, produto de uma singular solidão intelectual que recusa uma colocação e uma definição rígidas” (1993, p. 32).

De acordo com Gilmour (1988), as críticas francesas e britânicas, especialmente as de Louis Aragon e E. M. Forster, tiveram um efeito moderador sobre os críticos italianos de *O Leopardo*. Nesse contexto, um caso notável de mudança de percepção a respeito do livro se deu com o escritor Leonardo Sciascia, que iniciou uma espécie de retratação pública, com a inclusão em artigos de sua autoria de referências favoráveis ao romance e manifestações de apreço pelas visões históricas de Lampedusa.

Simonetta Salvestroni (1974) bem ressalta que o que encontramos no romance, no entanto, não é simplesmente uma tese a qual devemos aceitar ou recusar. Encontramos, antes de mais nada, o testemunho de uma crise e da forma como um sujeito a ela reage. Como corrobora Berardinelli (2007), o romance oferece, sobretudo, uma imagem “magistralmente sintética e sugestiva do caráter dos italianos e de sua história nacional” e, com seus ecos oitocentistas, sem querer, tinha em si um “potencial didático”, pois, nele, lia-se também a “síntese póstuma” dos grandes romances do passado:

Decadência, distância do mundo, ceticismo, sabedoria irônica, passividade aristocrática, convicção de que a história na Itália havia parado e de que os sicilianos, mas também todos os italianos, preferiam o sono à consciência e não aceitavam ser modificados pelos eventos históricos. O romance ofereceria ao leitor exatamente os prazeres dessa imobilidade: evocações do mundo do século XIX, palácios nobiliários, ritualismo diário, densas atmosferas sicilianas carregadas de sensualidade, a caça, o baile, a chegada dos garibaldinos, o amor do jovem Tancredi com a belíssima Angelica, os monólogos do príncipe intelectual [...] (2007, p. 150).

Trata-se, ressalta Francesco Orlando (1998)²⁰, de um testemunho inédito, pois o primeiro a ser narrado e protagonizado de *dentro* do mundo aristocrático. Ainda assim, reforça Berardinelli, é um testemunho de um escritor à margem, de quem não se sabia nada pois vivera fora do ambiente literário e político e morrera antes de ver a sua obra ser publicada. “Um destino infeliz para o autor, ao passo que o sucesso do romance parecia fazer justiça ao valor não reconhecido, à genialidade incompreendida” (2007, p. 149). Na mesma lógica, Lanza Tomasi (2017) refere-se a esse “destino infeliz” como uma “tragédia inteiramente humana, não literária” (2017, p. 365).

Ao longo da exposição feita até aqui, mencionamos apenas indiretamente questões relacionadas à configuração do romance, tais como enredo, personagens e ponto de vista narrativo. Na subseção a seguir, portanto, buscaremos deixá-las mais explícitas. A partir de uma apresentação mais nuançada da estrutura da obra, poderemos, então, dar prosseguimento às análises propriamente relacionadas à sensibilidade figurativa de Lampedusa.

2.2. A estrutura do romance

Dividido em oito partes, *O Leopardo* não apresenta uma ordem linear. Seu arco temporal contempla um total de cinquenta anos, mas esse período é representado de forma elíptica no romance. O primeiro capítulo é ambientado em maio de 1860, em meio às agitações do desembarque das tropas de Giuseppe Garibaldi na Sicília, e o último, em maio de 1910, 27 anos após a morte do protagonista, quando as herdeiras de Dom Fabrizio, já idosas, precisam confirmar à Igreja a autenticidade das relíquias guardadas na capela familiar. A estrutura, assim, acompanha a seguinte lógica:

- Primeira parte: maio de 1860;
- Segunda parte: agosto de 1860;
- Terceira parte: outubro de 1860;

²⁰ Análise contida no livro *L'intimità e la storia: lettura del "Gattopardo"* (1998). Francesco Orlando (1934-2010), cabe reforçar, foi um dos pupilos de Lampedusa, para quem o escritor leu os primeiros esboços de *O Leopardo*. Ele consolidou-se como um importante crítico literário italiano, considerado pioneiro nos estudos das relações entre Psicanálise e Literatura em seu país. Todas as citações do livro têm tradução minha.

- Quarta parte: novembro de 1860;
- Quinta parte: fevereiro de 1861;
- Sexta parte: novembro de 1862;
- Sétima parte: julho de 1883;
- Oitava parte: maio de 1910.

O desenvolvimento do romance dá conta do processo de declínio aristocrático e de ascensão burguesa na Itália, entre a segunda metade do século XIX e início do século XX, acelerado pelo Risorgimento italiano. O movimento buscava a unificação e a independência política do país e representou a redução do poder político e social dos nobres em diferentes regiões da Itália, já enfraquecido pela gradativa abolição dos direitos feudais. É esse o pano de fundo dos principais eventos da trama, que se desenrolam nos capítulos intermediários, entre os anos de 1860 e 1862. Ao longo desse período, portanto, é que acompanhamos a ação central do romance, que consiste, segundo a síntese de Santana Dias,

[...] em algo muito antigo e tradicional: o casamento de um membro da antiga família aristocrática em decadência (Tancredi) com uma típica representante da classe burguesa enriquecida (Angelica), união que irá garantir a continuidade da primeira, assim como a nobilitação da segunda (2017, p. 278).

O jovem Tancredi é o sobrinho órfão de Dom Fabrizio, pelo qual o Príncipe sente uma afeição genuína, mais forte do que aquela dedicada ao próprio primogênito, Paolo. Tancredi une-se às tropas revolucionárias e, embora o tio divirja inicialmente de tal conduta, passa a admirar o pragmatismo do sobrinho. É de um embate entre eles, aliás, que surge a célebre frase do romance, enunciada pelo jovem: “se quisermos que tudo continue como está, é preciso que tudo mude” (2017, p. 31).

Dom Fabrizio é seduzido pela sagacidade do sobrinho, uma vez que tais concessões seriam uma forma de garantir a manutenção dos privilégios de sua classe. É essa mesma lógica que o leva a apoiar, mais tarde, o casamento de Tancredi com Angelica, filha do burguês Calogero Sedàra, prefeito de Donnafugata, de cuja “contínua e rápida ascensão da fortuna” toma

conhecimento ao chegar à propriedade que a família mantém na cidade para períodos de descanso. Ao apoiar o casamento, Dom Fabrizio sacrifica os desejos da própria filha Concetta, que nutre uma tímida paixão pelo primo.

Vale evocarmos, no entanto, as observações de Orlando (1998, p. 27) acerca da composição do romance. Em sua análise, *O Leopardo* não contém propriamente uma trama no sentido tradicional. Na visão do autor, nada que emerge dos acontecimentos políticos coletivos e mesmo dos assuntos familiares contribui para formar, de fato, uma trama. A questão do casamento, por exemplo, é rapidamente resolvida, não suscitando nada mais do que “esparsas e silenciosas extensões” no avançar do romance. “Nada mais desperta e alimenta a expectativa de uma ordem narrativa”, avalia ele. Isso porque, “com exceções que não invalidam a verdade geral”, o romance é centrado, antes de mais nada, em uma *reflexão íntima* de um tempo cotidiano — historicamente significativo — em uma consciência, precisamente a de Dom Fabrizio. É uma consciência, diga-se de passagem, “que, quando está em campo, uma convenção narrativa instaurada desde as primeiras páginas nos faz supor que apreendemos quase todas, e quase sempre, as reações.”

Essas observações condizem com o conteúdo de uma carta escrita por Lampedusa a um amigo, o Barão Enrico Merlo di Tagliavia, em maio de 1957. Nela, o escritor alega que o livro parece-lhe ter certo interesse “porque mostra um nobre siciliano num momento de crise [...], como ele reage e como o declínio da família vai se acentuando até sua quase total dissolução; tudo isso, porém, visto de dentro, com certa participação do autor [...]”.²¹

Mais adiante, voltaremos a abordar a questão da *ação* no romance. De todo modo, fica evidente que é em torno de relações privadas inseridas em um contexto de intensa transformação social que se revelam importantes questões do enredo, tais como a decadência aristocrática, o arrivismo burguês, a dicotomia entre modernidade e atraso e o ceticismo quanto a alterações históricas mais profundas. Não é sem desconforto, mas com notável melancolia, que o protagonista responde a essas mudanças. Assim, acompanhamos suas reflexões por meio do acesso do narrador aos meandros

²¹ A carta integra os apêndices da edição brasileira de 2017 do romance, e a reprodução de sua íntegra pode ser encontrada nos apêndices deste trabalho.

de seus pensamentos, que resultam em frequentes fluxos de consciência do personagem. Para concluirmos, aliás, nossa síntese da estrutura do romance — antes de avançarmos para uma análise mais detida das questões voltadas à sensibilidade figurativa de Lampedusa —, cremos que seja importante realçar alguns aspectos do ponto de vista narrativo em *O Leopardo*.

2.2.1. Narrador e protagonista

Quando abordamos, no início deste capítulo, a concepção e a recepção do romance, destacamos a ironia como um recurso marcante da obra, perceptível em intervenções do narrador que deixam transparecer a natureza moderna de suas páginas, em contraste com as noções de um romance histórico tradicional. Seria apenas esse, entretanto, o elemento estruturante da narração do romance? O narrador é, de fato, distanciado do plano dos personagens? Cabe agora aprofundarmos essas reflexões.

Salvestroni (1974) defende que a tessitura de *O Leopardo* reflete, justamente, o ritmo da realidade “demasiado móvel, contraditória, contrastante”²² que busca representar. Em sua visão, isso contamina o próprio estilo narrativo, marcado por antíteses e até oxímoros. Ao longo do texto, exemplifica, encontramos uma série de termos divergentes que não apenas realçam a descrição em questão — “e após esse intermezzo *ensurdecedor* contornava-se por um declive e se deparava com o *imemorial silêncio* da Sicília pastoral” (2017, p. 92; grifos meus) — como evidenciam elementos distintos mas coexistentes em uma mesma realidade — “percorriam-se intermináveis salas de arquitetura *magnífica* e mobiliário *repugnante* (2017, p. 16; grifos meus). Há ainda casos em que termos que deveriam excluir-se entre si convergem em um mesmo período — “Sobre a porta sólida, mas arrombada, um Leopardo de pedra ainda dançava, embora uma pedrada lhe tivesse quebrado justo as pernas” (2017, p. 52).

Por um lado, acrescenta a autora, o texto é carregado de vocábulos “áulicos, literários, antiquados”, que ecoam aquele pequeno mundo

²² Tradução minha, assim como a de todas as outras citações de Salvestroni (1974) daqui para a frente.

oitocentista dos personagens, seus hábitos e gostos; por outro, é possível encontrar expressões de natureza diversa, que remetem, em muitos momentos, à atmosfera do romance realista. Esse segundo caso é percebido, salienta Salvestroni, em descrições como “passou dez dias no *xilindró*” (2017, p. 54; grifos meus); “evitou com cuidado uma *mijada de mula*” (2017, p. 89; grifos meus); “decidido a engolir aquele *sapo repugnante*” (2017, p. 116; grifos meus); “tratava-se apenas de uma *patifaria* vingando outra *patifaria*” (2017, p. 203; grifos meus); e, ainda, em uma descrição que inclui uma expressão cujo sentido escapa a traduções para o português (e, por isso, mostramos aqui a partir do texto original): “Il principe si sentiva tutto *ringalluzzito* (2019, p. 224; grifos meus) — isto é, animado como um *galo*.”

Essa alternância na composição do estilo do livro é um recurso que gera, segundo Salvestroni, um distanciamento entre o narrador e a matéria tratada: “Esse vocabulário heterogêneo permite a Tomasi apreender os mais diversos aspectos da realidade *gattopardesca*, a cuja representação não poderiam ser adaptados termos exclusivamente áulicos ou apenas termos realistas” (p. 1974, p. 83). Tal distanciamento, que (em princípio) concederia ao narrador uma avaliação desapaixonada dos fatos, pode ser notado ainda a partir de outros recursos ressaltados pela autora.

Um deles advém do tom neutro e impessoal de frases breves que, soando como máximas gerais, permitem que o narrador se coloque em uma posição apartada dos fatos. Percebemos esse recurso em frases como “Tais pensamentos eram desagradáveis *como todos aqueles que nos fazem compreender as coisas tarde demais*” (2017, p. 108; grifos meus) ou “[...] seu mal-estar não era de natureza política e devia ter raízes mais profundas, entranhadas *num desses motivos que chamamos irracionais porque sepultos sob montanhas de desconhecimento de si*” (2017, p. 111; grifos meus).

A inclusão de pequenas explicações entre parênteses também é um desses recursos. Funcionando como um espaço neutro para comentários e diálogos com os leitores, é perceptível em construções como a seguinte: “O impulso de luxúria atávica (*que aliás não era de todo luxúria, mas também comportamento sensual da preguiça*) foi brutal a ponto de enrubescer o civiliadíssimo aristocrata cinquentão [...]” (2017, p. 95; grifos meus). Algumas

vezes, esse recurso aparece combinado com o caso anterior, associado a máximas gerais: “Mas as sensações penosas de hoje (*a certa idade, cada dia apresenta a própria pena com pontualidade*) se referiam todas ao presente” (2017, p. 262; grifos meus).

Contudo, observa a autora, não faltam traços estilísticos que produzem o efeito oposto — ou seja, que revelam uma *adesão* do narrador àquilo que expõe. Para sermos mais precisos, cabe assinalar que Salvestroni refere-se ao narrador sempre como se fosse o próprio autor. Preferimos, porém, destacar a ideia mesma de um *narrador*, considerando-o como “uma pessoa inventada na qual o autor se transformou”²³. De todo modo, quais seriam exatamente esses traços?

É significativa, nos diz Salvestroni, a presença de certos advérbios específicos que contrastam com qualquer distanciamento temporal. Em dado momento, lemos que “*Hoje*, como a bonança política havia afugentado as nuvens que em geral fechavam o tempo, a fundamental cordialidade de Dom Fabrizio tornou à superfície” (2017, p. 45; grifos meus). Se houvesse propriamente um distanciamento, o correto, em vez de “hoje”, não seria “aquele dia”? Assim, interpreta a autora, a explicação mais lógica para esse suposto descuido seria uma *participação* do narrador naquele tempo e naqueles acontecimentos. O mesmo se dá quando lemos que “*Agora* eram onze, e naquelas cinco horas só se divisaram na paisagem preguiçosa garupas de colinas abrasadas e amareladas sob o sol” (2017, p. 51; grifos meus). Esse efeito que nos faz ver o narrador como partícipe dos eventos é gerado ainda, segundo Salvestroni, pela inclusão de certas construções impessoais — lemos, por exemplo, “que se entrava nas terras da casa Salina; que se podia almoçar e quem sabe lavar o rosto com a água verminosa de um poço” (2017, p. 51).

Podemos concluir, a partir da exposição da autora, que a voz narrativa apresenta-se de forma mais complexa do que a mera noção de uma voz irônica distanciada, acima dos fatos. Pelas razões expostas acima, Salvestroni bem assinala que isolar um componente de *O Leopardo*, mesmo que ele pareça

²³ Definição tomada de empréstimo de Wolfgang Kayser (1958) por Antonio Candido (2004, p. 92) no ensaio “O mundo provérbio”, no qual analisa a obra *I Malavoglia*, de Giovanni Verga.

prevalecer na construção do romance, dificilmente permite compreender propriamente a essência da obra.

Toda essa exposição que fizemos até aqui, porém, não elucida por completo uma questão fundamental da construção do romance: a identificação entre narrador e protagonista. Orlando (1998) ajuda-nos a aclará-la a partir da identificação de três categorias narratológicas coexistentes em *O Leopardo*. A primeira delas, associada àquele distanciamento apontado por Salvestroni, seria a de um narrador analista e onisciente contando a história. Essa solução, presumivelmente oitocentista, aparece nas inserções de juízos e sentenças pelos quais se responsabiliza o narrador, que, como fonte de informação, sabe mais dos fatos que Dom Fabrizio. Porém, diz Orlando, esse conhecimento não excede em demasia os limites estritos entre essa primeira categoria e a segunda, que espalha seu resíduo na anterior — a de um narrador que conta a história tomando um personagem como “refletor”. Característico da obra de Henry James, este seria o caso prevalente em *O Leopardo*, com o narrador a calibrar o seu olhar, o seu saber e suas valorações por meio de um personagem cuja consciência atua como ordenadora da história²⁴. A categoria que vem a seguir complementa e radicaliza a segunda por meio de transições fluidas (mais sutis do que aquelas que se observam em Proust, Joyce e Woolf). Trata-se do procedimento do monólogo interior indireto, em terceira pessoa, conhecido como discurso indireto livre²⁵.

“O passo vigoroso fazia tinir os vidros dos salões que atravessava. A casa era serena, luminosa e ornamentada; sobretudo era dele” (2017, p. 32). Em tal frase do romance, uma descrição aparentemente objetiva sobre a casa é subvertida pela informação que a encerra, a qual revela, apesar do uso da terceira pessoa, a própria perspectiva do Príncipe, de quem se origina o sentimento de posse. Nas páginas seguintes, acompanhamos o relato da entrada do personagem nos gabinetes da Administração do palácio. Sem

²⁴ A partir das distinções propostas por Percy Lubbock, Norman Friedman [1967] explica o efeito desse procedimento anunciado e posto em prática por Henry James: “[...] o leitor percebe a ação à medida que ela é filtrada pela consciência de um dos personagens envolvidos, e contudo a percebe *diretamente*, à medida que ela vibra sobre essa consciência, evitando, assim, aquele distanciamento tão necessário à narração retrospectiva em primeira pessoa” (2002, p. 170).

²⁵ Segundo James Wood, graças ao estilo indireto livre, “vemos coisas através dos olhos e da linguagem do personagem, mas também através dos olhos e da linguagem do autor. Habitamos, simultaneamente, a onisciência e a parcialidade” (2008, p. 25).

nenhum indicativo, a princípio, de que ele observava os quadros nas paredes do local, lemos uma longa descrição objetiva das telas que representavam os feudos da casa Salina. Sem também nenhum indicativo imediato de que se saia desse plano da descrição, somos surpreendidos por um juízo mais crítico a respeito dos quadros:

Ingênuas obras-primas de arte rústica do século passado, incapazes de delimitar confins, precisar áreas, rendas — coisas que, de fato, permaneciam desconhecidas. Nos muitos séculos de existência, a riqueza se transformara em ornamento, em luxo, em prazeres; apenas nisso; a abolição dos direitos feudais havia decapitado de um só golpe obrigações e privilégios, a riqueza, como um vinho velho, havia deixado decantar no fundo do barril a borra da cupidez, dos cuidados, até da prudência, para conservar apenas o aroma e a cor. E desse modo acabava anulando a si mesma: essa riqueza, que havia engendrado o próprio fim, era composta apenas de óleos de essência e, como os óleos de essência, evaporava depressa. Já alguns daqueles feudos, tão festivos nos quadros, haviam alçado voo e permaneciam somente nas telas coloridas e nos nomes. Outros pareciam essas andorinhas de setembro, ainda presentes, mas já reunidas e estridentes sobre os galhos, prontas a partir. Mas havia muitas delas; pareciam não acabar nunca (2017, pp. 33-34).

No terceiro capítulo, analisaremos propriamente o conteúdo da passagem. Por ora, pensando na compreensão dos dispositivos narrativos, interessa-nos mostrar a sentença que se segue a ela: “Malgrado esta última consideração, a sensação experimentada pelo Príncipe ao entrar em seu escritório foi, como sempre, desagradável” (2017, p. 34). Ora, a conjunção concessiva mostra-nos que o que havíamos lido antes, em verdade, constituía um monólogo interior do personagem e não, uma descrição objetiva do narrador. O juízo a respeito dos quadros vem, portanto, do próprio Príncipe e, a despeito de sua percepção de que os feudos não pareciam acabar, a sensação ao entrar no ambiente lhe foi desagradável.

Partindo das considerações de Lampedusa acerca do uso do monólogo interior — segundo o qual seu uso por Stendhal seria um *meio de expressão*, enquanto que por Proust, Joyce e Woolf, um *fim* —, Raffaele Donnarumma avalia que a presença deste dispositivo em *O Leopardo*, mais alinhada ao que se observa em Stendhal, “coopera para a constituição de um personagem que não perde a unidade ao se facetar, mas a conquista”. Diferentemente da derivação de vozes colocadas em cena por Joyce, por exemplo, os *flash-backs*

mnemônicos e as “associações de ideias” em Lampedusa “não exprimem uma tensão centrífuga e enciclopédica em direção à vastidão do mundo, mas se fecham centripetamente na interioridade do príncipe” (2005, pp. 57-58).

Donnarumma argumenta, nesse sentido, que mais do que “lançar” o protagonista entre as coisas ou desconstruir o personagem, o narrador une-se a ele e sobre ele modela o mundo. Assim, embora conheça mais coisas do que Dom Fabrizio, “não tem uma sabedoria completamente superior à do personagem e nem mesmo valores distintos dos dele” (2005, p. 54). O autor aponta exemplos que evidenciam como o narrador não pretende julgar Dom Fabrizio ou se colocar verdadeiramente de fora ou acima dele:

Ao atravessar os dois aposentos que precediam o gabinete, imaginou-se um Leopardo imponente, de pelagem sedosa e perfumada que se preparava para estraçalhar um pequeno chacal amedrontado; *mas, por uma dessas involuntárias associações de ideias* que são o martírio de naturezas como a sua, veio-lhe à memória a imagem de um daqueles quadros históricos franceses em que marechais e generais austríacos, cobertos de penachos e galões, desfilam rendendo-se a um Napoleão irônico [...] (2017, p. 123, grifos meus).

Na passagem acima, por exemplo, uma observação aparentemente externa é rapidamente lançada na psicologia do personagem, indicando, por meio da adversativa a respeito das associações de ideias, que o Príncipe compreende o que lhe está acontecendo. Desse modo, argumenta Donnarumma, “até mesmo a ironia sobre ele é uma falsa cadência: o seu objetivo não é certamente diminuí-lo, mas, pelo contrário, emprestar-lhe uma quarta dimensão. Produz o mesmo efeito que produziria a auto-ironia” (2005, p. 55). Nos casos que apresentamos anteriormente sobre a percepção do Príncipe de que Baudelaire ou Balzac representariam “extravagância”, ao mesmo tempo que parece ridicularizar o personagem, o narrador não deixa de lhe ressaltar uma *rigidez moral*, uma *certa perspicácia de julgamento*; e, mesmo que de modo implícito, não deixa de sugerir a sua capacidade em decorar e recordar-se dos versos de um dos maiores poetas do século.

Muitas vezes interpretada como indispensável, a quinta parte do livro desloca-se, curiosamente, do ponto de vista de Dom Fabrizio para apresentar o universo de um personagem em específico, Padre Pirrone, o capelão da casa

Salina. Como observa Santana Dias, naquele ambiente rústico e pobre de uma família de lavradores da Sicília, a questão central é a mesma: a de um casamento que poderá salvar a continuidade de um grupo social, já que, em nome da honra, o jesuíta precisava salvar a pele da sobrinha grávida garantindo a sua união com o pai da criança. Lampedusa compõe, assim, “um romance em miniatura dentro do romance maior, teatro dentro do teatro, que o reduplica, confirma e deforma” (2017, p. 285).

Pode-se dizer ainda, como sugere Donnarumma, que há uma duplicação da própria voz narrativa, uma vez que “no único capítulo em que Dom Fabrizio, ainda vivo, está ausente da cena, exprime-se uma ideologia que é de todo modo a sua” (2005, p. 51). Quando chega ao local, o religioso é questionado por um conterrâneo sobre o que os “senhores” estão dizendo daquele “fogaréu todo”; sobre o que o Príncipe de Salina, “grande, colérico e orgulhoso do jeito que é”, está achando do “novo estado de coisas”. A resposta que se segue é uma apologia apaixonada da aristocracia, e o interlocutor, tão incapaz de compreendê-la, adormece enquanto o religioso segue a argumentar. Na visão de Donnarumma, “a sua apologia é a absolvição de toda a classe nobre. [...] fazendo-se porta-voz e defensor do príncipe, ele se torna um *alter ego* de Dom Fabrizio, sua transposição sobre um plano mais baixo, porém sempre sendo uma transposição” (2005, p. 51).

Já mostramos como Orlando (1998, p. 19) sublinha que, na época de sua concepção, *O Leopardo* era o único romance escrito por um aristocrata, sobre o passado recente da própria classe, com um ponto de vista totalmente interno a ela. Donnarumma identifica exatamente nessa peculiaridade da obra um achatamento que tem como preço a anulação do outro, e o capítulo centrado no religioso, assim, torna-se revelador: “Tomasi comporta-se com o príncipe exatamente como Padre Pirrone: pode denunciar-lhe os erros, mas o julga com as categorias dele; e por fim o absolve” (2005, p. 55).

O mais importante da exposição feita até aqui é compreender, portanto, o caráter multifacetado da narração do romance. Podemos finalizá-la, nesse sentido, valendo-nos da conclusão de Salvestroni (1974), para quem o tom sereno que caracteriza tantas páginas da obra não corresponde, necessariamente, a uma equilibrada visão das coisas por parte do narrador,

originando-se, sobretudo, de uma obcecada tentativa de se dominar os elementos desordenados que estão na base da matéria tratada. Tal comentário da autora, aliás, remete-nos novamente às observações de Said em sua análise sobre o estilo tardio em Lampedusa (2009). Como vimos no primeiro capítulo, o crítico destacara que, com o fim da velha ordem representada pelo protagonista, as contradições sociais e políticas tornavam-se cada vez mais difíceis de conter e relatar. Afinal, lembra-nos também Santana Dias, o romance está instalado, em pleno direito, “no espaço minado de suspeitas que é próprio da arte do pós-guerra” (2017, pp. 282-283) — um momento, como vimos também com Fulci, em que a realidade já é uma noção *complexa e multifacetada*.

Expostas as questões estruturais mais evidentes do romance, podemos nos aprofundar, a partir de agora, nas diferentes manifestações da sensibilidade figurativa de Lampedusa. Como veremos nas próximas seções, elas impactam tanto a construção do protagonista — e a representação de sua experiência no momento histórico em que se insere — quanto a descrição das ambientações da trama.

2.3. A melancolia do Príncipe

2.3.1. Presenças alegóricas

Uma das maneiras mais profícuas de se analisar os recursos imagéticos de *O Leopardo* se dá pela análise da construção do protagonista, Dom Fabrizio, um aristocrata siciliano de meia idade que contempla “a ruína da própria casta e do patrimônio sem esboçar nenhuma iniciativa e com vontade ainda menor de tentar repará-la”; alguém que “vivia em eterno descontentamento apesar da catadura jupiteriana” (LAMPEDUSA, 2017, p. 12). Avaliando tais características do protagonista, Orlando (1998) considera que o personagem, no limite preciso do que caracteriza as contradições fundamentais de cada um, assemelha-se a Hamlet, personagem shakespeariano, pelo contraste entre o dever, imposto pela própria posição e pelas circunstâncias, e a incapacidade de tomar decisões e agir.

Seu caráter melancólico, a priori vinculado a um mero desconforto com as transformações sociais de sua época, mostra-se, em uma análise mais detida — que leve em conta as alegorias em torno do personagem —, uma marca que tange, mas ultrapassa o ressentimento de classe no contexto do Risorgimento italiano. Como buscaremos evidenciar no decorrer desta seção, Lampedusa faz do protagonista o ponto de convergência de uma série de alegorias da condição melancólica.

Para isso, tomaremos como base a obra do crítico Jean Starobinski, que examina tais alegorias no ensaio *A Melancolia Diante do Espelho* [1989], a partir da obra de Charles Baudelaire. Segundo ele, o poeta francês “tinha a experiência subjetiva da melancolia e conhecia os recursos retóricos e iconológicos a que uma longa tradição recorria para interpretá-la” (STAROBINSKI, 2014, p. 16). Do mesmo modo, podemos dizer que Lampedusa era um intelectual inteirado das questões literárias da modernidade, dentre as quais despontam as variadas figurações da melancolia.²⁶

A construção alegórica de *O Leopardo* nos leva a crer que o escritor estava a par de uma tradição que remete à visada homérica (e também bíblica) quanto à concepção da melancolia, devidamente exposta por Luiz Costa Lima (2017). Como sintetiza o crítico, por muito tempo a melancolia foi associada apenas a uma dimensão fisiológica, representada por visões como a de Hipócrates, segundo o qual ela provinha puramente de um desequilíbrio nas funções corporais. Costa Lima, assim, evoca outra obra de Jean Starobinski — sua tese *História do tratamento da melancolia*, de 1960 — para mostrar uma tradição, por sua vez, fora do quadro hipocrático, verificável a partir dos versos de Homero. Na *Ilíada*, Belerofonte é acometido por uma tormenta que não viria do próprio corpo (afinal, fisiologicamente, ele era são), mas da psique de alguém abandonado pelos deuses, a quem faltaria “qualquer recurso e toda a coragem para permanecer entre seus semelhantes”, segundo as palavras de Starobinski²⁷. Costa Lima também destaca uma experiência fora do quadro

²⁶ No prefácio à obra de Starobinski, Yves Bonnefoy lembra que “a melancolia é talvez o que há de mais característico das culturas do Ocidente. Nascida do esvaziamento do sagrado, da distância crescente entre a consciência e o divino, refratada e refletida pelas situações e pelas obras mais diversas, ela é o espinho na carne dessa modernidade que, desde os gregos, está sempre nascendo, sem jamais chegar a se livrar de nostalgias, pesares, sonhos” (2014, p. 7).

²⁷ A tese do autor suíço foi compilada no livro *A tinta da melancolia: uma história cultural da tristeza*, volume de ensaios de sua autoria publicado no Brasil pela editora Companhia das

hipocrático no contexto hebraico, em que o personagem bíblico de Jó é descrito, na tradução de Haroldo de Campos (1993, p. 85, apud COSTA LIMA), como ferido pelo “vórtice esmagador de Deus”.

Se Homero, já no século VIII a.C, intuía que no corpo humano confluem duas derivas, uma de ordem biológica e outra que dela se esquivava, Costa Lima (2017) identifica ao lado desse diagnóstico duplo da melancolia, uma outra formulação ainda possível: aquela de cunho *discursivo*. Em seu argumento central, portanto, o autor busca evidenciar como “a melancolia encontra seu locus, por excelência, na ficção verbal e plástica (para não falar em toda a arte)” (2017, p. 16).

Como já vimos, a produção ficcional de Lampedusa limitou-se a alguns textos breves e à escrita de *O Leopardo*, que não veria ser publicado em vida, mas ele também legou uma série de lições de literatura que bem evidenciam o seu amplo conhecimento da tradição literária ocidental, incluindo, acreditamos, os signos verbais e plásticos mencionados por Costa Lima. É com essa tradição que o escritor demonstra querer colocar em diálogo o seu romance, como buscaremos ilustrar a seguir a partir de uma aproximação com as reflexões de Starobinski sobre a condição melancólica em Baudelaire e de uma aproximação com a própria obra do poeta francês.

Antes que um simples aristocrata ressentido, podemos compreender Dom Fabrizio como um personagem dividido entre os tempos, sem ilusões quanto a mudanças profundas da natureza humana e da própria sociedade. Na construção narrativa de Lampedusa, essa cisão o coloca em situação semelhante à de tantos personagens modernos, com a subjetividade fragmentada diante de um mundo em acelerada transformação. “Pertencço a uma geração desgraçada, a meio caminho entre os velhos tempos e os novos, que se sente desconfortável nos dois”, afirma o Príncipe no quarto capítulo do livro (2017, p. 181), quando, como em uma espécie de compensação pela derrocada de sua classe, é convidado a ocupar um cargo no senado italiano. A longa resposta dada pelo personagem, em um momento em que o narrador se

Letras. No texto, Starobinski complementa: “Uma cólera misteriosa, pesando do alto sobre ele, afasta-o dos caminhos trilhados pelos homens, desvia-o de todo objetivo e de todo sentido. [...] Belerofonte parece-nos vagar no vazio, longe dos deuses, longe dos homens, num deserto ilimitado” (2016, p. 19).

afasta e confere espaço privilegiado ao seu discurso, é marcada pelo ceticismo (ceticismo que, como já vimos, estende-se às suas próprias considerações acerca da sociedade siciliana²⁸):

O príncipe estava deprimido: ‘Tudo isto’, pensava não deveria durar; mas vai durar, sempre; o sempre dos homens, é claro, um século, dois séculos... e depois será diferente, mas pior. Nós fomos os Leopardos, os Leões; os que vão nos substituir serão os chacais, as hienas; e todos eles, Leopardos, chacais, hienas, continuarão se acreditando o sal da terra (2017, p. 186).

Esses traços de cisão e ceticismo que marcam o personagem não ocasionam, no entanto, uma experiência vivenciada em sentido unívoco, o que traz a ambiguidade como marca característica da apresentação do protagonista. “Exaltação e abatimento: essa dupla virtualidade pertence a um mesmo temperamento, como se cada um desses estados extremos fosse acompanhado pela possibilidade — perigo ou oportunidade — do estado inverso”, lembra-nos Starobinski (2014, p. 45) a respeito das representações melancólicas desenvolvidas na arte ocidental desde os séculos XVI e XVII. São representações, segundo ele, em que “não se encontram os índices seguros que permitiriam distinguir entre a tristeza estéril e a meditação fecunda, entre a prostração do vazio e a plenitude do saber”. Como poderemos observar melhor a partir de uma análise do primeiro capítulo do romance, Lampedusa faz Dom Fabrizio, esse sujeito dividido entre os novos e os velhos tempos, oscilar precisamente entre o abatimento diante de questões mundanas e a altivez trazida, sobretudo, pela perspectiva da morte, por meio da qual vislumbra alcançar um plano sublime, *sub specie aeternitatis*.

Postas as questões acima, a alusão à morte na frase de abertura do romance — “Nunc et in hora mortis nostrae. Amen.” — mostra-se significativa. As últimas palavras da reza familiar do rosário aparecem como prenúncio do

²⁸ No caso específico de sua visão sobre a sociedade siciliana (que já mostramos antes ter reflexos na própria estrutura da obra), o Príncipe pontua, em diferentes momentos da trama, a sua total descrença em qualquer mudança efetiva na ilha, com a paisagem a desempenhar um papel determinante no que ele interpreta como uma incontornável paralisia de seus habitantes: “O sol, que no entanto estava bem longe de seu máximo ardor naquela manhã de 13 de maio, revelava-se como o autêntico soberano da Sicília: o sol violento e desabrido, o sol também narcotizante, que anulava as vontades singulares e mantinha cada coisa em imobilidade servil” (2017, p. 41)

fim do universo representado pelos personagens que surgem em cena. Pode-se perceber, no entanto, que tal alusão inicial também se configura como prenúncio de uma questão central da narrativa: a melancolia do protagonista, cuja relação com a morte pontua diferentes momentos do romance.

Dom Fabrizio é apresentado como um homem ativo, “imenso e fortíssimo”, orgulhoso da “confirmação de seu poderio sobre homens e construções” (2017, p. 10). Se sua ira contida o fazia entortar garfos e colheres, seus dedos, porém, também “sabiam ser de um toque extremamente delicado”. Prova disso seriam “os parafusos, os aros, os botões esmerilhados dos telescópios, as lunetas e os ‘buscadores de cometas’” de seu observatório particular, que se mantinham intactos sob seu “manuseio suave” (2017, p. 11). Esses objetos dignos de devoção delicada do Príncipe — delicadeza essa descrita em oposição a uma ira associada à sua altivez — remetem aos signos da melancolia sobre os quais, segundo Starobinski, inclinam-se os personagens melancólicos:

[...] signos em que o espírito encontra os traços de um outro espírito: fólhos ou alfarrábios, figuras geométricas, tabelas astronômicas, equações insolúveis ou ainda, quando prevalece a tristeza, as ruínas, clepsidras, crânios, monumentos desabados — mortes antigas a indicar profeticamente a morte por vir (2014, p. 46 e 47).

Essa primeira enumeração de signos nos faz lembrar, por exemplo, que, ao final de sua vida, na sétima parte do romance, o protagonista recorda-se das “muitas horas no observatório, concentradas na abstração dos cálculos e na busca pelo inalcançável”, questionando-se se aquelas horas podiam de fato ser postas no ativo da vida. “Não seriam talvez uma benesse antecipada das beatitudes da morte?” (2017, p. 249)

Voltando à primeira parte da obra, nos trinta minutos de intervalo entre a reza do rosário e o jantar com a família, o Príncipe dirige-se, acompanhado pelo cão Bendicó, ao jardim de seu palácio. Se considerarmos agora a segunda enumeração de signos exposta acima por Starobinski, de quando a tristeza prevalece, não é irrelevante a descrição do “aspecto cemiterial” desse espaço, com “montículos paralelos” que parecem “túmulos de gigantes delgados”

(2017, p. 12). Essa passagem exemplifica como as descrições do narrador acompanham prioritariamente o ponto de vista do protagonista, como se houvesse até mesmo uma identificação de valores entre eles. Já vimos, segundo a explicação de James Wood (cf. n. 25), que o emprego do estilo indireto livre nos permite ver as coisas através dos olhos e da linguagem do personagem, mas também através do autor; que esse estilo nos permite habitar simultaneamente a onisciência e a parcialidade.

É o estilo indireto livre o recurso que parece predominar neste momento do jardim. A descrição do aspecto cemiterial do espaço não aparenta vir de um olhar desprendido do narrador. Orlando (1998) lembra, nesse sentido, que, momentos antes de sua morte, o Príncipe olha-se no espelho e percebe-se tal qual um *gigante delgado*: “[...] reconheceu mais a própria roupa que a si mesmo; muito alto e magro, com as faces encavadas [...]” (pp. 243 e 244). Isto é, quando está no jardim, o Príncipe lança ao local um olhar filtrado por seu próprio sentimento de morte, e esse olhar contamina o do narrador.

Essa observação ganha relevância na medida em que mostra como a descrição do local, assim como a de outros ambientes ao longo da trama, aparece enviesada por uma associação de signos que rondam a própria mente do protagonista, relacionados, no caso dessa passagem, à pulsão de morte que o acompanha²⁹. Como bem aponta Santana Dias:

Todo o livro é atravessado por esse duplo impulso de vitalidade e morte, e o sensualismo de suas páginas só acentua a perda inevitável de todas as coisas experimentada obsessivamente pelo Príncipe de Salina (2017, p. 280).

O aspecto sensorial do jardim, aliás, ocasiona “sombrias associações de ideias” no protagonista. O Príncipe recorda-se do “asco que os bafios adocicados haviam difundido em toda a vila antes que fosse removida a sua

²⁹ Empregamos aqui esse termo freudiano uma vez que Lampedusa era familiarizado com as teorias do fundador da Psicanálise, chegando a mencioná-lo no romance (quando Calogero Sedàra comete um “lapsus” que, conforme o narrador, Freud explicaria muitas décadas depois). Trata-se, porém, de uma questão cuja análise mais detalhada extrapolaria o escopo deste trabalho.

causa” (2017, p. 14), isto é, o corpo de um soldado que fora morto lutando contra as forças rebeldes. A lembrança situa o leitor no contexto do Risorgimento Italiano e traz, em toda a sua crueza, a presença não apenas sugestiva, mas *concreta* da morte — o corpo do soldado é descrito como uma “coisa despedaçada”, com as vísceras para fora do ventre.

Antes de nos determos nessa recordação do cadáver, que será importante para compreendermos as diferentes figurações da melancolia no romance, vale observar que, nesse momento, fica evidente na figura do príncipe um traço característico da representação melancólica: o desencaixe entre o tempo presente e o tempo da reflexão interior. Segundo Starobinski, “o melancólico perde o sentimento de correlação entre seu tempo interior e o movimento das coisas exteriores” (2014, p. 59). Em um fluxo de consciência pontuado por breves intervenções do narrador (2017, p. 16), o protagonista relembra, além da morte do soldado, outros dois episódios relacionados às “audiências, as muitas audiências que o Rei Ferdinando lhe havia concedido, em Caserta e em Nápoles, em Capodimonte, em Portici, no quinto dos infernos...” (e a última expressão, aqui, reforça a irritação e o tédio sentidos pelo Príncipe).

Guardadas as diferenças de intensidade, o efeito dessas digressões (que, como vimos, ocorrem em um intervalo de apenas trinta minutos) é semelhante àquele que Auerbach [1946] nota em Virginia Woolf³⁰, isto é, “ressalta violentamente o contraste entre o curto lapso de um acontecimento exterior e a riqueza, semelhante aos sonhos, dos processos de consciência” (2001, p. 485). O fluxo de consciência, certamente, não está diretamente relacionado ao temperamento melancólico, mas a sua compreensão é profícua para o entendimento de um resultado da construção narrativa de Lampedusa: no contraste com a intensa plasticidade daquilo que o cerca, com as agitações políticas ao seu redor, que “invadem” o próprio ambiente doméstico, percebemos a prostração e o abatimento do protagonista, perdido em pensamentos soturnos. Acentuando esse desencaixe, o “blém-blém” do sino que anuncia o jantar (2017, p. 19) surge como elemento externo que o traz de volta à realidade imediata.

³⁰ Referimo-nos, aqui, ao ensaio “A Meia Marrom”, presente em *Mimesis — A Representação da Realidade na Literatura Ocidental* [1946].

Após o jantar, durante o qual se sente perturbado por lembranças sombrias e um gesto inesperado da esposa, o Príncipe decide ir a Palermo para ter um encontro extraconjugal. Já no retorno, imerso “numa serenidade saciada, maculada de repugnância” (2017, p. 28), Dom Fabrizio oscila entre o orgulho de seu vigor e o mal-estar pela vulgaridade do episódio. Vem-lhe à mente, então, “um verso que havia lido por acaso numa livraria de Paris, folheando um volume de não sabia mais quem, um daqueles poetas que a França desenforjava a cada semana” (2017, p. 29). Trata-se, inequivocamente, de uma descrição irônica, pois, como veremos a seguir, a recordação não é fortuita.

“Seigneur, donnez-moi la force et le courage/ de regarder mon coeur et mon corps sans dégoût!”³¹. Os versos lembrados pelo protagonista (2017, p. 29) encerram o poema “Uma viagem a Citera”, de Charles Baudelaire, presente nas *Flores do Mal*. O poema mostra a aproximação do eu-lírico, a bordo de um navio, à Ilha de Citera, localidade conhecida por abrigar um templo de Vênus. Ao nos centrarmos nessa informação, é difícil não nos lembrarmos, de imediato, das diferentes menções à deusa no romance de Lampedusa, como ocorre no encerramento do sexto capítulo, quando a família deixa o baile e o Príncipe decide voltar para casa sozinho, a pé:

Por uma viela oblíqua ele entreviu a parte oriental do céu, acima do mar. Vênus estava lá, envolta em seu turbante de vapores outonais. Ela era fiel, sempre esperava Dom Fabrizio em suas saídas matutinas, em Donnafugata, antes da caça; agora, depois do baile. Dom Fabrizio suspirou. Quando se decidiria a conceder-lhe um encontro menos efêmero, longe das carcaças e do sangue, em sua região de certeza perene? (2017, p. 237).

No poema de Baudelaire, o espectro de Vênus ronda a ilha e “insufla nos espíritos amor e calma”. Sua evocação contribui para a atmosfera de idealização que marca as primeiras estrofes, seguida por uma enumeração de defeitos logo atravessada por uma espécie de indulgência do eu-lírico: “Citera eram desertos pobres, perturbados,/ Além de pedregosos, por gritos afiados./

³¹ Na tradução de Júlio Castañon Guimarães (2019, pp. 379-383): “Ah! Senhor! dai-me força e coragem/Para sem asco meu corpo e alma contemplar!”. Todos os versos a partir deste ponto são citados a partir dessa mesma tradução. A íntegra do poema original, assim como de sua tradução, encontra-se nos apêndices deste trabalho.

Eu no entanto entrevia um objeto invulgar!”. Após essa idealização oscilante, chega-se ao momento de ruptura do poema, quando a paz do percurso é perturbada pela visão de uma “força de três traves” na qual

Feras aves pousadas em sua comida
Destruíam um enforcado como que maduro,
Plantando a ferramenta de seu bico impuro
Onde quer que sangrasse a carne apodrecida;

Os olhos, dois buracos; do ventre estripado
Seu intestino pelas pernas lhe corria;
E os carrascos, saciados com atroz iguaria,
Haviam-no a bicadas de fato castrado.

Ao evidenciar a morte em seu aspecto mais brutal, o poema de Baudelaire nos faz voltar, novamente, ao próprio romance de Lampedusa — a descrição do soldado morto no jardim do palácio de Dom Fabrizio parece basear-se em grande medida nos versos do poeta francês, incluindo até mesmo detalhes dos órgãos transbordando pelo corpo do morto. Se nos basearmos nessa relação entre os dois textos, podemos perceber que o cadáver — embora, como vimos, mais concreto que toda aquela cadeia de signos da descrição do jardim — também é uma alegoria do estado de melancolia do príncipe:

A imagem daquele corpo destripado reaparecia com frequência em sua lembrança, como a demandar que se lhe desse paz do único modo possível ao Príncipe: superando e justificando seu sofrimento extremo em nome de uma necessidade geral. [...] Era isso que pedia aquela face desfigurada, e precisamente aqui começava a névoa (2017, p. 15).

Como se pode ver na passagem acima, a visão do corpo do morto assombra o espírito de Dom Fabrizio³². No poema, os versos seguintes à aparição da figura enforcada transmitem esse mesmo sentido: “Com um céu sedutor e um mar que reluzia,/ Tudo era para mim sangrento, negro, avesso;/ Meu coração estava, como que num espesso/ Sudário, amortalhado nessa alegoria.”

Os versos de Baudelaire lembrados no romance são precedidos por outros dois também reveladores da condição do protagonista de Lampedusa: “Em tua

³² Na seção 3.2., dedicada à análise dos retratos em *O Leopardo*, voltaremos a abordar a passagem em questão, detendo-nos na “necessidade geral” mencionada no trecho e em suas conotações no contexto histórico da trama.

ilha, Vênus, só pude encontrar/ De pé a força simbólica onde minha imagem/ Pendia (...).” O que se nota aqui é uma frustração do eu-lírico que remete àquela observada na passagem da saída do baile, quando Dom Fabrizio, apesar de vislumbrar Vênus, anseia por um encontro menos efêmero com ela, “longe das carcaças e do sangue”. Ocorre que um é perturbado pela imagem do enforcado, e o outro, pela do soldado morto no jardim, como a remetê-los sempre à crueza do plano terreno. Enquanto esse encontro efetivo com Vênus não é possível, ambos fazem, explicitamente, o mesmo clamor: “Ah! Senhor! dai-me força e coragem/ Para sem asco meu corpo e alma contemplar!”.

Como se confirma na sétima parte do livro — que se passa vinte três anos após a visão do corpo do soldado no jardim, o encontro extraconjugal, a recordação dos versos de Baudelaire —, o Príncipe convivia com o sentimento melancólico há muito tempo, e é sobre esse sentimento (e suas oscilações) que ele reflete no leito de morte:

Havia décadas sentia como se a seiva vital, a faculdade de existir, enfim, a vida e talvez até a vontade de continuar vivendo saíssem dele lenta mas continuamente, como grãosinhos que se juntam e caem em fila um a um, sem pressa e sem trégua, pelo estreito orifício de uma ampulheta. Em alguns momentos de atividade intensa e grande concentração, esse sentimento de contínuo abandono desaparecia para reapresentar-se, impassível, à mais breve ocasião de silêncio ou introspecção, como um rumor ininterrupto no ouvido, como as batidas de um pêndulo se impõem quando todo o resto se cala — e assim nos dão a certeza de que sempre estiveram ali, vigilantes, mesmo quando não a ouvíamos (2017, p. 239).

A sensação, entretanto, nos informa o narrador, não estava ligada a nenhum mal-estar. A perda de vitalidade, afinal, era para o personagem a *condição* da sensação vital:

para ele, habituado a perscrutar espaços exteriores ilimitados, a indagar vastíssimos abismos interiores, isso não era nada desagradável; era a percepção de um contínuo e minúsculo dismantelo da personalidade, porém associado a um vago presságio de reedificação, noutro lugar, de uma individualidade (graças a Deus) menos consciente, porém mais ampla: aqueles grãosinhos de areia não se perderiam: desapareceriam, sim, mas se acumulariam quem sabe onde para testar uma construção mais duradoura. Mas construção — refletiu — não era a palavra exata, era muito pesada; tampouco grãos de areia: eram mais como partículas de vapor aquoso que emanassem de um pântano estreito e subissem ao céu para formar grandes nuvens, leves e livres (pp. 239-40).

A perspectiva de alcançar um plano *sub specie aeternitatis*, representado por um encontro com Vênus, tranquiliza-o e mostra-se cada vez mais próxima: “Agora a sedução terminara: a beleza havia dado seu sim, a fuga estava decidida, o compartimento no trem, reservado” (2017, p. 240). A “criatura ansiada desde sempre” não apenas surge para buscá-lo, “pronta a ser possuída”, como parece ao Príncipe ainda mais bela do que vislumbrara em suas tantas observações estelares.

Todas essas presenças alegóricas que mapeamos acima revelam, portanto, parte daquilo que identificamos como uma sensibilidade figurativa de Lampedusa, que unifica e sintetiza a relação do Príncipe com a morte por meio de imagens tradicionalmente associadas à condição melancólica. Como observa Starobinski (2014, p. 15), *dizer* a melancolia sem pronunciar demais o termo compõe um desafio ao trabalho poético, um esforço que pressupõe *deslocamentos*³³. A partir dos deslocamentos alegóricos encontrados no romance, podemos notar como o “intelectualismo” e a “propensão a ideias abstratas” do personagem — atributos de que somos informados no primeiro capítulo (2017, pp. 11 e 12) como constitutivos de seu caráter — desdobram-se em um temperamento melancólico e cético, que o torna inclinado a constantes reflexões e digressões.

Isso não quer dizer, cabe salientar, que seu mal-estar esteja totalmente desvinculado de possíveis tensões e ressentimentos sociais. A melancolia do protagonista, como poderemos compreender melhor a seguir, é projetada em sua própria relação com os eventos históricos que o rodeiam, ao mesmo tempo que é por eles intensificada. Veremos convergir, assim, sentimentos melancólicos relativos à morte individual e à de toda uma classe social à qual pertence o personagem, cujas formas e signos que lhe são característicos, vale também salientar, calcam a sua própria existência.

³³ Na carta ao seu amigo Enrico Merlo di Tagliavia (já mencionada na seção 2.2.) Lampedusa acrescenta o seguinte comentário: “Creio que o conjunto não está isento de uma *poesia melancólica própria*” (2017, p. 350).

2.3.2. Uma aproximação com Watteau

A remissão feita por Lampedusa ao poema de Charles Baudelaire abre espaço ainda para uma análise comparatista específica, a partir de *O Leopardo*, entre literatura e artes visuais. “Uma viagem a Citera” teve seu motivo inspirado em uma célebre composição do pintor francês Antoine Watteau (1684-1721), *Pèlerinage à l'Île de Cythère*, de 1717. Como buscaremos mostrar a seguir, é possível estabelecer um diálogo entre essa pintura e o romance de Lampedusa.

Pretende-se investigar certos elementos estruturantes das duas obras associados ao momento de transformação histórica por trás delas. Para isso, recorreremos, mais uma vez, a análises de Jean Starobinski — desta vez, porém, presentes em outra obra sua, *A Invenção da Liberdade* [1987], na qual o autor se dedica às representações artísticas da transição do Antigo Regime para a modernidade pós-revolucionária, período que ganha representação privilegiada tanto na produção de Watteau quanto na obra de Lampedusa — com cada uma em uma ponta desse processo.

Conforme descrição de Roberto Romano na apresentação da edição brasileira, “Starobinski apanha o instante fugaz no qual os valores aristocráticos ainda não haviam desaparecido, e o utilitarismo estreito ainda não imperava” (1994, p. 6). O autor suíço alega que é preciso devolver complexidade ao século XVIII, compreendendo-o para além da mera imagem de frivolidade que lhe costuma ser atribuída. Em sua visão, “apelar simplesmente para o deleite não é mais suficiente; os homens do século XVIII querem reservar-lhe seu domínio inalienável, situar tal prazer no projeto de um completo desabrochar da humanidade do homem”. Afinal, argumenta, “se ele não é, na própria prática das belas-artes, uma época de revolução decisiva, está aberto às experiências, aos exageros, aos conflitos” (1994, p. 14).

Ao mesmo tempo, porém, a libertinagem a que se tinha a tentação de reduzir o espírito daquele século não lhe é estranha, afirma Starobinski. “Ela representa uma das experiências possíveis da liberdade; deriva de uma insubmissão a princípios sem a qual, de outro lado, o trabalho sério da reflexão não se teria podido desenvolver” (1994, p. 15). Diante da necessidade de se fugir do tédio e do desalento, era preciso, segundo o autor, *sentir*

profundamente como forma de se ter acesso à consciência da existência. Desse modo, a *variedade de sensações* era condição essencial para a multiplicidade dos pensamentos. Assim, em um século que se firmará na ordem da *racionalidade*, aceita-se reconhecer, no âmbito da poesia e das belas-artes, o domínio da paixão:

Sem dúvida, as imagens passionais de 1718 não têm a veemência daquelas que se levantarão na alma romântica. Contudo, de repente, passa-se a atribuir à obra de arte uma função psicológica em que predomina o valor da emoção e da intensidade; a obra define-se por seu efeito subjetivo: arrancar uma alma à atonia do ócio, provocar, por meio de acontecimentos figurados, através de uma simulação bem-sucedida, um instante de efervescência emotiva (1994, p. 16).

Nesse contexto, diante dos conflitos que começam a perturbar a ordem monárquica em diferentes regiões da Europa, “o fluido da autoridade absoluta não mais se propaga” (1994, p. 22). Como consequência, a ostentação dos príncipes, segundo Starobinski, não subjuga mais:

vê-se apenas um homem entediado que procura divertir-se ouvindo óperas, caçando, trocando de amante; as construções que para isso faz edificar, ou para finalidades mais sérias, não deixam de ser majestosas; porém, sua beleza, seu encanto fazem suspeitar que o *gozo privado* do príncipe é mais importante que o interesse público. (1994, pp. 22-23, grifos meus)

Em outras palavras, o fausto espetaculoso que antes demandava testemunhas, ao compor um verdadeiro rito de demonstração de poder e submissão, dá espaço à percepção, por parte dos príncipes e das pessoas ao seu redor, de que o cerimonial implica artifício e não mais “a criação mágica de uma ordem absoluta” (1994, p. 22). Prevaecem “o papel do jogo e a consciência do teatro” (1994, p. 22) e, assim, o prazer do nobre “tende a privatizar-se” (1994, p. 24).

Starobinski ressalta que, nesse momento, ocorre a subtração do elemento simbólico daquelas antigas formas, que não designam nada mais que não a si mesmas: “o sentido dissipou-se ou dele resta apenas um impalpável resíduo” (1994, p.32). É desse modo que o Rococó desenvolve-se como uma arte “em que o menor peso semântico, a rarefação dos valores significados combinam-se com a abundância elegante, engenhosa, fácil e sorridente das

formas em que o alto Barroco do século XVII quisera teatralmente inscrever a soberania” (1994, p. 32). Com o gozo pessoal adquirindo mais relevância que a “irradiação longínqua” do fausto, os objetos do entorno imediato dos nobres, como roupas, móveis, jóias e bibelôs, adquirem maior importância (1994, p. 23), em uma abundância e variedade que compensariam o tédio (1994, p. 47). (Abundância, aliás, devidamente representada em *O Leopardo*).

Vale notar que tais expressões fazem-se úteis para a própria burguesia enriquecida, que encontra nelas um meio de “enobrecer-se”. Mas, como bem salienta Starobinski, o prazer envolvido no usufruto dessas formas é distinto entre nobres e burgueses. O autor discerne o que chama de um “prazer crepuscular sobre um fundo de noite iminente e de desespero”, que marcaria a consciência aristocrática, e um “prazer otimista, ‘auroral’”, marcado por uma energia conquistadora do despertar do ser (1994, p. 63), que seria o sonho de uma parcela emancipada da burguesia. Assim, ele aponta uma “curiosa ambivalência” do prazer naquele século:

Quando o nobre se torna um “voluptuoso” e se isola em seu prazer; quando os prazeres, cessando de ser para ele um divertimento ocasional, chegam a constituir a única finalidade da existência, está renegada toda a estrutura espiritual que justificava o privilégio da categoria social: o privilégio torna-se abuso, a raça e o sangue tornam-se superstição e, no deslumbramento dos prazeres, mito solar da realeza pulveriza-se e apaga-se. Para o burguês, em compensação, o prazer não implica nenhum esquecimento de um dever ou de uma função: é um ato de posse pelo qual o homem afirma o interesse dominante que o leva para as riquezas deste mundo (pp. 62-63).

Quanto às representações artísticas propriamente ditas, Starobinski mostra como a arte, de fato, toma o prazer por tema, com os artistas representando um mundo já instalado na atitude da representação. Pintores da época, como Gillot e De Troy, passam a inserir nas composições objetos e figuras que são, eles próprios, obras de arte, *produtos da cultura*. “Por sua magia imitativa, a pintura nos oferece o espetáculo de um espetáculo, a imagem brilhante de uma sociedade que deseja brilhar” (1994, p. 75).

O mais ilustre dos pintores europeus desse período é, precisamente, Antoine Watteau, em quem podemos nos concentrar agora depois dessa exposição inicial das ideias de Starobinski. Nascido em Valenciennes, no norte

da França, o artista iniciou a sua trajetória como aprendiz de pintor decorativo e, mudando-se para Paris, aproximou-se do mundo do teatro e da sociedade elegante. No século seguinte, os irmãos Goncourt o descreveriam como “o grande poeta do século 18”, um “maravilhoso utopista” (LAUTERBACH, 2010).

É com a palavra “utopia”, a propósito, que o sociólogo Norbert Elias descreve o quadro que viria a inspirar o poema de Baudelaire a que Lampedusa alude em seu romance — *Pèlerinage à l'Île de Cythère* (figura 1), pintado em 1717 e exibido hoje no Museu do Louvre, em Paris (existem outras duas versões do quadro, uma delas em Berlim e outra em Frankfurt). Em *A peregrinação de Watteau à Ilha do Amor*, livro originado de uma conferência de 1983 em que o sociólogo se detém especificamente na obra do pintor francês, ele observa como as composições realizadas por Watteau em torno da Ilha de Citera são a representação pictórica de uma *utopia*:

No caso, [...] não se trata de uma utopia das classes trabalhadoras que imaginam para si mesmas uma sociedade melhor no futuro, mas de uma utopia ao gosto de um público predominantemente aristocrático, da corte, que na medida do possível, prescindia do trabalho profissional para ganhar a vida. Dispunha, por isso, de mais tempo também para as necessidades humanas, como as do amor, e para os sonhos de utopia social que gravitam em torno desse tema. A esses sonhos pertence o ideal de vida simples de elegantes pastores e pastoras a que, por capricho, somou-se o desejo pela ilha do amor (2005, p. 17 e 18).

Figura 1 – *Pèlerinage à l'Île de Cythère*



Fonte: Museu do Louvre, Paris.

Como vimos na subseção anterior, a Ilha de Citera era um lugar que ocupava o imaginário social por abrigar o templo de Vênus, deusa da beleza e do amor. Em uma primeira análise, a tela é marcada, justamente, por uma atmosfera amorosa, evidenciada de imediato pela presença de uma escultura da deusa, ao redor da qual se pode notar uma vinha de rosas e um objeto que lembra o arco de um cupido. Os cupidos, aliás, estão presentes por toda a composição, sobrevoando ou interagindo diretamente com as figuras humanas — logo à frente da estátua de Vênus, por exemplo, é possível ver um deles a puxar a saia do vestido de uma das personagens, como se a encorajasse a se entregar ao homem que a seduz ao pé do ouvido. Ao acompanharmos a sequência de modelos que se forma a partir desse primeiro casal, da direita para a esquerda do quadro, é possível identificar um avanço na conquista amorosa: a cada nova dupla que aparece, percebe-se um envolvimento mais íntimo, representando as diferentes etapas da sedução.³⁴

Elias destaca que Citera era um tema recorrente na época de Watteau, presente em óperas, arlequinadas e paródias sobre o tema, encenadas por atores da *commedia dell'arte* (2005, p. 27). Um dos mais famosos livros que citam a ilha é *As aventuras de Telêmaco* (1699), de François Fénelon, que se tornou uma espécie de material educacional para os príncipes e cuja ação acompanha o desembarque do filho de Ulisses no Chipre, de onde parte para uma excursão até Citera. Nas lições de literatura de Lampedusa, diga-se de passagem, é possível encontrar as suas impressões especificamente sobre essa obra de Fénelon, o que nos permite mapear, em algum grau, o seu conhecimento sobre tal tradição associada à ilha:

As aventuras de Telêmaco, por outro lado, é mais voltado para a educação das crianças. É uma obra inteiramente artificial, daquelas obras compostas inteiramente com o cérebro e que acho deliciosas, quando o cérebro que as compôs é bom. É uma alegoria pura: os personagens são insípidos se os interpretarmos como Telêmaco, Idomeneo ou Mentor; tornam-se cheios de vida e sabor se pensarmos que são o duque de Borgonha, Luís XIV e o próprio Fénelon. O

³⁴ Dr. Steven Zucker and Dr. Beth Harris, "Antoine Watteau, Pilgrimage to Cythera" in Smarthistory, December 13, 2015. smarthistory.org/antoine-watteau-pilgrimage-to-cythera/ Consulta eletrônica em dezembro de 2022.

progresso dessa educação da qual o destino da Europa (que era então o mundo) poderia depender (mas não dependia) é seguido com o maior interesse; e a representação alegórica da vida em Versalhes, apresentada com tanta delicadeza de matizes, é um deleite para mim. A prosa é primorosa: não há outra, naquele século, tão fácil, fluida e pura, que exija tão pouco esforço do leitor (2004, p. 1783).³⁵

Vale ressaltar, conforme sugere Elias, que o tema de Citera abriu espaço para um amplo leque de sensações: “podia, de acordo com o gosto da época, servir como motivo de sentimentos trágicos, de nostalgia lírica, assim como de alegria ou escárnio” (2005, p. 27). Celina Moreira de Mello considera que, em *Pèlerinage à l'Île de Cythère*, “o público reconhece os bailes parisienses, a alegria de viver e a atmosfera sensual que fez de Paris, nos anos da Regência de Philippe d’Orleans, sucessor de Luís XIV, a capital europeia da música, do teatro e do jogo” (2005, p. 29).

Não por acaso, a recepção da obra foi marcada por tensões no meio artístico. Com essa pintura, Watteau buscava ser aceito pela Real Academia de Pintura e Escultura. Seu desejo era ser admitido na qualidade de *pintor de história*, mas um novo gênero foi criado para que fosse aceito e, assim, ele foi classificado como *pintor de festas galantes*. Como explica Moreira de Mello (2005), o artista parecia apreciar valores que contestavam a tradição acadêmica. Embora seu tema estivesse vinculado à tradição greco-latina, preconizada pelas convenções da pintura de história, a cena era vista como desprovida de *dramaticidade*, valorizando apenas o prazer. A obra não dialogaria, segundo tal apreciação, com a epopeia ou a tragédia, formas literárias de “maior valor”. Citando também a versão encontrada hoje em Berlim (figura 2), Caylus, em 1748, faz uma dura crítica às composições de Watteau:

[...] excetuando-se alguns de seus quadros como *A Noiva da aldeia*, *Baile campestre*, *A Insígnia pintada para o Senhor Gersaint*, *O Embarque de Citera* que ele pintou para sua recepção em Vossa Academia e que ele repetiu, suas composições não têm objeto algum. Elas não expressam a presença de paixão alguma e conseqüentemente são desprovidas de uma das mais picantes partes da pintura, refiro-me à ação. Somente a ação, como é do conhecimento dos Senhores, pode comunicar à composição, sobretudo no registro heróico, aquele fogo sublime que fala à mente, surpreende-a, arrebatada-a e enche-a de admiração (CAYLUS, 1748, apud MOREIRA DE MELLO, 2005).

³⁵ Tradução minha.

Figura 2 – *Embarquement pour Cythère*



Fonte: Palácio de Charlottenburg, Berlim.

Como sintetiza Moreira de Mello, “Watteau tornara-se um pintor associado às classes dominantes, marcado sobretudo pelo signo da frivolidade” (2005, p. 35). Com isso, o pintor também não teria boa recepção, nas décadas seguintes, entre os artistas neoclássicos (caso de Louis David), que buscavam na Roma Antiga virtudes como a simplicidade e a coragem; a inspiração para formas que ajudassem a “regenerar” a arte e a educar o povo para os valores da Revolução (daí o repúdio à estética rococó, associada aos hábitos da aristocracia do Antigo Regime). É desse modo que *Pèlerinage à l’Île de Cythère*, que então integrava o acervo do Louvre, será banido e retirado de exposição, ficando guardado nos depósitos do museu até 1810. A despeito disso, a dissonância de formas em relação às convenções políticas da época não impediu o apreço do público pelo estilo de Watteau, cujas obras continuaram a despertar o interesse de colecionadores.

As considerações acerca da recepção de *Pèlerinage à l’Île de Cythère* nos permitem identificar um primeiro paralelo imediato com o nosso objeto principal de estudo, o romance de Lampedusa. Embora *O Leopardo* não tenha sido banido oficialmente como o quadro de Watteau, ambas as obras são marcadas por um *descompasso formal* com a estética reinante entre o *establishment* de sua época. Não obstante os juízos contrários no meio artístico

e intelectual, observa-se também que ambas, cada qual expondo um universo notadamente aristocrático, caíram no gosto de um público leigo mais amplo.

Há, no entanto, um aspecto que se revela mais sutilmente e que pode render um diálogo profícuo entre as duas obras: a questão da ausência de ação. Ora, vimos que o quadro de Watteau fora alvo de críticas por ser desprovido de dramaticidade, por não estar em diálogo nem com a epopeia nem com a tragédia e, assim, em tese, valorizar apenas o *prazer*. Do mesmo modo, já mostramos (e voltaremos a fazê-lo mais adiante para analisar a construção dos ambientes da trama) que o romance de Lampedusa é marcado por um excesso descritivo que, em princípio, sobrepõe-se à ação narrativa.

Seria possível, aqui, evocar Lukács e suas considerações sobre a oposição entre *narrar* e *descrever* [1936]. Lembremos, em síntese, que, para o teórico, a *descrição* seria um recurso prescindível, a partir do qual se opera uma alienação da realidade; afinal, apenas a *ação* revelaria a relação *real* do homem com a sociedade e a natureza, para além da mera *consciência* dessas relações. Podemos, porém, também levar em conta as considerações de Philippe Hamon (1972), que abrem espaço para a identificação de um sentido na própria ausência de ação. Para o autor, a descrição seria “o lugar em que a narrativa marca uma pausa ao mesmo tempo que se organiza” (1972, p. 83). Se, por um lado, a saturação de descrições pode levar à redundância e a um fechamento do discurso sobre si mesmo, por outro, é possível transformar o que ele chama de *temática vazia* ocasionada por essa saturação em uma *temática plena*, “proceder de modo a que essa proliferação adjacente de olhares, de meios transparentes, etc., seja conduzida a desempenhar um *papel* na narrativa [...]” (1972, p. 83). É o que acreditamos ocorrer tanto na pintura de Watteau (embora as considerações do autor voltem-se à construção literária) quanto no romance de Lampedusa.

Para compreender essa questão, retomemos, para começo de análise, as reflexões de Starobinski. De acordo com o autor, as representações do século XVIII, no qual Watteau está inserido, contemplam um mundo já instalado na atitude da representação; reproduzem a encenação de uma sociedade que recorre ao que ele chama de *arte da sedução*, associada à busca pelo prazer que marca aquele século, quando aristocratas recolhem-se ao *gozo privado* do

luxo, o qual deixa de ser expressão de autoridade — torna-se, sim, segundo Starobinski, “um fenômeno híbrido, em que se define o encontro provisório da antiga e da nova ordem” (1994, p. 31). Nesse contexto, tanto o exotismo quanto a mitologia são recursos que remetem a um outro universo moral, que permitem um recuo para o irreal, para uma atmosfera em que os desígnios do prazer possam ser realizados sem resistência:

De um lado, as imagens encarregam-se de representar arrebatadamente os aspectos do prazer que a decência proíbe expressar pela palavra; elas dizem em voz alta o que a linguagem elegante somente pode dizer com meias-palavras. De outro lado, sua finalidade é divinizar o desejo, fazer desabrochar a obsessão sob as guirlandas e sob o azul celeste de uma eterna primavera. Assim, a arte passa a ter ao mesmo tempo uma espontaneidade audaciosa e uma função ilusionista. Na pintura de *toucador*, nas bandeiras das portas e nos *tremós*, Boucher e seus êmulos celebram a glória do amor através das apoteoses de uma mitologia mascarada. Não há nada de mais verdadeiro, visto que o prazer é confessado em toda parte. Não há nada de mais falso, visto que tudo é transposto para o registro de uma fábula que dessas fontes míticas conserva apenas elementos de encenação — pretextos para poses, para cenas interessantes, para voos rodopiantes de cupidos. *Nesse reino povoado de atrativos, o prazer parece indefinidamente renovável e, visto que estamos longe da vida, nada nos falará de lassidão ou de morte* (1994, p. 65, grifos meus).

É, supostamente, o que encontramos na tela de Watteau — casais que se entregam à sedução em uma ilha associada à mitologia, templo da deusa do amor, um local idílico que lhes serve de escape. Ocorre que, como bem ressalta Starobinski, o pintor “renuncia à construção de um paraíso quimérico”. O primeiro indício disso, segundo o autor, é o fato de que repugna a Watteau apresentar suas personagens como figuras da mitologia. Em vez disso, com maior sutileza, ele faz das divindades pagãs testemunhas dos prazeres de que são a figura divinizada. Na análise de Starobinski, o que há de irreal na cena, mais do que a remissão a suposto universo ficcional, é “a fé incerta que habita as personagens e que as destina a tanta gravidade em seus divertimentos”. “Vivendo religiosamente no espaço do prazer”, suas figuras parecem “profundamente desatentas a tudo o que não seja a sua própria emoção”. O que vemos, no entanto, não é uma cena festiva — Watteau captura o instante em que seus personagens se afastam da estátua de Vênus após já lhe ter levado suas oferendas, e Starobinski assim o explica:

O gosto de Watteau dirige-se habitualmente para os intervalos, para os momentos em que os olhares se desviam, em que a conversa se interrompe, em que os músicos afinam seus instrumentos: momentos de interrupção em que o coração é tocado pela ausência, a menos que se abra a uma misteriosa presença. Os personagens de Watteau, de mãos juntas e olhando para outro lugar, dão aos deuses do prazer o espetáculo de sua distração. *Evadem-se da representação*. [...] A melancolia de Watteau reside nesta *coexistência de um recolhimento e de um afastamento, de uma intimidade e de um apelo da distância* (1994, p. 77, grifos meus).

A composição de Watteau, assim, evidencia uma fratura naquelas representações de um mundo já instalado na atitude da representação. Nota-se a subtração da ação; um recolhimento de gestos grandiosos e ostentosos. E essa fratura pode ser vista justamente como a consciência de que é inviável não se falar em *lassidão ou em morte*. Sua melancolia, para tomar as palavras de Starobinski, provém de “uma felicidade de pintar que tem consciência de substituir-se à felicidade de viver”. É o que autor já definira como um “prazer crepuscular sobre um fundo de noite iminente e desespero”, como uma “embriaguez solitária e sem futuro esbarrando na morte” (1994, p. 63). Não por acaso, salienta Lauterbach (2010), as pinturas do artista foram vistas como “presságios hipersensíveis da queda do Antigo Regime”. Do mesmo modo, Elias afirmaria que o quadro “está entre as raras telas cuja atmosfera é polissêmica e crepuscular”, que se situa na fronteira entre a “ruidosa alegria festiva” e a “intensa tristeza e melancolia” (2010, p. 27 e 28).

Mas de que modo essas considerações acerca de *Pèlerinage à l'Île de Cythère* relacionam-se com a obra de Lampedusa? Para ilustrar o possível diálogo que identificamos entre as duas produções, buscaremos mostrar, antes de mais nada, como parece existir, em *O Leopardo*, um movimento recorrente que pode ser dividido, segundo nossa leitura, em três etapas: a do rito faustoso (manifestação da rotina aristocrática), seguida pelo isolamento do protagonista e, finalmente, por um fluxo de reflexão interior, melancólica, do personagem. Acreditamos que esse movimento remete àquela fratura que, ancorados em Starobinski, acabamos de identificar na pintura de Watteau.

Lembremos que o livro se inicia no momento da reza do Rosário, ambientada em um salão rococó repleto de ornamentações mitológicas, em cujo teto se podia observar, além dos deuses, o brasão familiar. Em tal

passagem, deparamos com um cerimonial marcadamente aristocrático, do qual se sobressai a autoridade do Príncipe, o responsável por recitar os “Mistérios Dolorosos”. A menção detalhada aos criados, à batina do Padre que acompanhava a reza e às vestes dos integrantes da família ajuda a reforçar a atmosfera de *encenação*, de *representação*, que permeia o ambiente. Não por acaso, no momento em que a reza se encerra, o narrador descreve como, debaixo do Olimpo do teto, “os mortais da casa Salina desciam depressa das esferas místicas” (2017, p. 10). Logo em seguida, porém, podemos observar o isolamento do personagem: no intervalo entre a reza e o jantar, o Príncipe vai ao jardim acompanhado apenas pelo cão Bendicò. Era, para ele, “um dos momentos menos irritantes do dia, e ele antegozava horas antes essa calma, *se bem que duvidosa*” (2017, p. 12; grifos meus). Não demora, de fato, para o local lhe propiciar “sombrias associações de ideias”. São reflexões melancólicas que, como vimos na subseção anterior, remetem ao corpo do soldado morto e às visitas ao gabinete real.

No retorno do jardim ao interior do Palácio, marcando o início de mais um desses ciclos, lemos uma descrição detalhada do “fausto desbeijado” que caracterizava o jantar na vila Salina:

O número de comensais (eram catorze, entre os donos da casa, filhos, governantas e preceptores) por si só bastava para conferir imponência à mesa. Coberta por uma fina toalha já cerzida, ela resplandia sob a luz de um potente candeeiro precariamente pendurado sob a ninfa, debaixo do lampadário de Murano. Pelas janelas ainda entrava luz, mas as figuras brancas contra o fundo escuro das sobrepostas, simulando baixo-relevos, já se perdiam na sombra. Maciça era a prataria, e esplêndidas as taças, que traziam no medalhão liso entre as ranhuras de Boêmia as iniciais *F.D.* (*Ferdinandus dedit*), em lembrança a uma munificência real. Os [pratos] de formato maior, delicados Capodimonte com uma larga borda verde-amêndoa decorada por pequenas âncoras, eram reservados ao Príncipe, que apreciava ter ao redor de si tudo em escala, exceto a esposa. Quando entrou na sala de jantar, todos já estavam reunidos, somente a Princesa sentada, os outros de pé, atrás de suas cadeiras. Diante de seu assento, ladeados por uma coluna de pratos, alargavam-se os flancos prateados da enorme sopeira cuja tampa era encimada pelo Leopardo dançante. O Príncipe tratava de revolver a sopa, tarefa aprazível, símbolo dos encargos nutrizes do *pater familias* (2017, pp. 19-20).

A passagem traz as marcas de hábitos luxuosos associados à aristocracia e ilustra devidamente a ideia de gozo privado exposta por Starobinski. No

entanto, logo há uma quebra nessa encenação doméstica, quando o Príncipe decide retirar-se do ambiente para ir ao encontro de uma amante. No trajeto, ao longo do qual se viam as fogueiras das tropas rebeldes, acompanhamos, então, as reflexões interiores do personagem, que percebe como “era contra eles que na verdade se haviam acendido as fogueiras das montanhas, atizadas por homens de resto muito parecidos aos que viviam nos conventos, fanáticos como eles, fechados como eles, como eles ávidos de poder, e como é regra, de ócio” (2017, p. 25).

Se o encontro com a amante acabou por lhe gerar culpa e repugnância, fazendo-o sair rapidamente da esfera do prazer para a da melancolia (é neste momento, ressalte-se, que ele se recorda dos versos de Baudelaire), na manhã seguinte, o Príncipe acorda “revigorado”. Lemos uma descrição detalhada de sua toilette, um hábito cotidiano que evidencia a sua *hipersensibilidade aristocrática*³⁶. O Príncipe faz a barba “vestindo um robe de chambre vermelho com flores negras”. O ato é brevemente interrompido pela chegada de Tancredi, mas logo é retomado:

Era o momento de passar em torno do pescoço a enorme e solene gravata de cetim preto. Operação difícil, durante a qual era aconselhável que os pensamentos políticos fossem suspensos. Uma volta, duas voltas, três voltas. Os grossos dedos delicados ajeitavam o vinco, alisavam os excessos, pregavam na seda a cabecinha de Medusa com olhos de rubi. “Um gilê limpo. Não notou que este aqui está manchado?” O camareiro se pôs na ponta dos pés para vestir-lhe o redingote de tecido marrom e estendeu-lhe o lenço com as três gotas de bergamota. As chaves, o relógio com a corrente, o porta-moedas, ele mesmo os enfiou no bolso. Olhou-se no espelho: não via o que dizer, ainda era um belo homem. “‘Múmia libertina’! Aquele moleque não tem limites! Queria vê-lo na minha idade, esquelético do jeito que é. O passo vigoroso fazia tinir os vidros dos salões que atravessava. A casa era serena, luminosa e ornamentada; sobretudo era dele (2017, p. 32).

Após atravessar a casa, altivo pelo sentimento de posse, o Príncipe dirige-se aos gabinetes administrativos, “desertos” e “silenciosamente iluminados pelo sol através das persianas fechadas” (2017, p. 33). Recluso, entrega-se a novas reflexões melancólicas quando percebe o contraste entre a imponência transmitida pelos quadros do local (objetos cuja presença

³⁶ Expressão utilizada por Francesco Orlando (1998) ao descrever a atenção do protagonista aos detalhes, perceptível desde sua irritação com uma manchinha de café no colete até o constrangimento com o uso do fraque por Calogero Sedàra.

analisaremos no terceiro capítulo) e a realidade de decadência que se impõe; quando, em sua escrivaninha coberta de papéis, encontra ofícios “com os quais era possível a ilusão de que se podia influir sobre a torrente dos acasos que, no entanto, irrompia por contra própria em outra valada” (2017, p. 34).

O cenário o faz desejar, assim, um remédio “descoberto havia pouco nos Estados Unidos, que permitia não sofrer durante as operações mais cruéis e manter a serenidade em meio às desventuras” (2017, p. 34). Trata-se da morfina, substância que, por seus efeitos analgésicos, é usada como imagem para descrever sua relação com a astronomia, atividade que o distrai das preocupações terrenas. É justamente o seu observatório o principal ambiente que lhe permite recolhimento, mas, nele, as abstrações e reflexões remetem-no, sobretudo, ao seu desejo pela eternidade. Afinal, os cometas “não eram mensageiros de catástrofes” (2017, p. 44).

As cenas, porém, que mais evidenciam os paralelos que buscamos mostrar com a pintura de Watteau encontram-se na sexta parte do livro, durante o baile no palácio de Pantaleone — uma espécie de *festa galante* presente no romance de Lampedusa. O evento se dá em 1862 e, assim, o narrador nos informa:

Naquele momento, Palermo atravessava um de seus intermitentes períodos de mundanismo, e os bailes proliferavam. Depois da chegada dos Piemonteses e do crime de Aspromonte, afugentados os espectros de expropriações e violências, as duzentas pessoas que compunham “o mundo” não se cansavam de se encontrar, sempre as mesmas, para congratular-se por ainda existirem (2017, p. 211)

Aqui, vale uma pequena digressão para observarmos como aqueles comportamentos sociais que Starobinski associa ao século XVIII, ligados à entrega aristocrática ao prazer, são perceptíveis na Itália ainda muitas décadas depois, estendendo-se ao século XIX, dado que as insurreições burguesas ocorridas no país se dão em atraso em comparação à França, por exemplo. Voltando, pois, à passagem citada do romance, é notável a presença daquele mesmo prazer “crepuscular sobre um fundo de noite iminente e desespero” descrito em *A Invenção da Liberdade*. E quem tem a consciência privilegiada dessa particularidade do prazer é justamente Dom Fabrizio. A sua presença na festa, assim, é marcada por náusea e angústia:

Levantou-se: a melancolia se transformara em verdadeiro humor negro. Tinha cometido um erro ao ir ao baile: Stella, Angelica e as filhas se arranjariam muito bem sozinhas, e nesse momento ele estaria feliz no pequeno gabinete do terraço de via Salina, ouvindo o murmúrio do chafariz e tentando agarrar os cometas pela cauda. “Pois é, agora estou aqui; ir embora seria uma descortesia” (2017, p. 221).

Aflito, o Príncipe decide deslocar-se pelo ambiente para assistir aos bailarinos. A descrição do local acompanha os seus passos, e a atmosfera testemunhada por ele é de um verdadeiro *idílio*:

O salão de baile era todo dourado: liso nas cornijas, trabalhado nas molduragens das portas, damasquinado claro e quase prateado sobre o escuro das portas e venezianas que cerravam as janelas e as aboíam, conferindo ao ambiente uma atmosfera ativa, *como se fora um escritório que excluísse qualquer referência ao exterior indigno* (pp. 221-22; grifos meus).

A passagem seguinte evidencia, no entanto, a sensação que paira sobre o protagonista de que uma *farsa* encobre tal *idílio*. Essa consciência o aflige e o paralisa diante do movimento alheio, e é também acentuada pela ironia do narrador:

A valsa cujas notas atravessavam o ar quente lhe parecia apenas a estilização daquela incessante passagem dos ventos que arpejam o próprio luto sobre as superfícies sedentas, ontem, hoje, amanhã, sempre, sempre, sempre. A multidão de dançarinos, entre os quais estavam tantas pessoas próximas de sua carne, senão também do coração, acabou lhe parecendo irreal, feita da mesma matéria com que se tecem as recordações perecíveis, ainda mais frágeis que aquela que nos perturba os sonhos. No teto, os deuses reclinados em assentos de ouro olhavam para baixo sorridentes e inexoráveis como o céu de verão. Acreditavam-se eternos: uma bomba fabricada em 1943 em Pittsburgh, Pensilvânia, devia provar-lhes o contrário (2017, p. 223).

É interessante trazer à tona, diante de tal comentário irônico encontrado na narração, a observação de Starobinski sobre as residências ornamentadas pela arte rococó, caso dos palácios do romance. De acordo com o autor, as cenas mitológicas em tais construções arquitetônicas, assim como já vimos ocorrer nos quadros do século XVIII, funcionam como “animação fictícia”: “Ao redor das fontes, em meio aos arvoredos ou nos tetos, as figuras da fábula são 'móviles' que fazem viver o espaço de uma outra vida, de uma vida ilusória”

(2017, p. 69). Desse modo, a ironia do narrador (que tem ciência da destruição posterior dos palácios de Palermo) parece nos revelar, mais uma vez, a sensibilidade figurativa de Lampedusa, que, nessa passagem, joga com as formas artísticas dos ambientes para acentuar as próprias reflexões melancólicas do protagonista.

O mal-estar de Dom Fabrizio ganha intensidade diante da presença de Dom Calogero, figura que melhor representa a ascensão burguesa no romance. A narração, neste momento, aponta um conflito de valores que então se impõe, relacionado àquela distinção do prazer apontada também por Starobinski: para o burguês, afinal, o prazer (refletido na relação com os objetos ao redor) é sentido como “ato de posse” que o permitirá alcançar as riquezas do mundo:

“Que beleza, Príncipe, que beleza! Hoje em dia já não se fazem coisas assim, com o preço do ouro!” Sedàra estava parado a seu lado, os olhinhos espertos percorrendo o ambiente, insensíveis à graça, atentos ao valor monetário” (2017, p. 222).

Não há, como se nota na passagem acima, reconhecimento do valor de um objeto por suas qualidades intrínsecas. A avareza de Dom Calogero perturba, por conseguinte, o Príncipe:

De repente Dom Fabrizio sentiu que o odiava — sua ascensão, a ascensão de centenas de outros como ele, suas obscuras transações, sua tenaz avareza e avidez, era por tudo isso que se alastrava o sentimento de morte que agora entristecia esses palácios; devia-se a ele, a seus comparsas, a seus rancores, a seu senso de inferioridade, a seu fracasso em desabrochar, o fato de agora também ele, Dom Fabrizio, associar os trajes negros dos bailarinos a corvos que planam em busca de carne podre, acima dos vales mais remotos (2017, p. 222).

É perceptível, claro, além do ceticismo característico de seu temperamento, um ressentimento que marca a posição do Príncipe. Mas o que parece sobressair nessa passagem é um mal-estar mais amplo, advindo da consciência aguda de um mundo não apenas arredio aos valores aristocráticos, tão caros a Dom Fabrizio, mas também submetido às dinâmicas mercadológicas, utilitaristas. Desse modo, alheio a toda a festividade do ambiente, ciente da artificialidade daquele idílio, o personagem recolhe-se na biblioteca do palácio:

Até aquele momento, a irritação acumulada lhe dera energia; agora, mais relaxado, sobreveio o cansaço: já eram duas da madrugada. Procurou um lugar onde pudesse sentar tranquilo, longe dos homens — queridos e irmãos, vá lá, mas sempre maçantes. Logo o encontrou: a biblioteca, pequena, silenciosa, iluminada e vazia (2017, p. 225).

No local, ele depara com uma cópia de uma pintura, *A morte do justo*, do francês Jean-Baptiste Greuze, e encontra paz ao imaginar, a partir da tela, a própria morte. Logo em seguida, o Príncipe entrega-se, porém, àquele mesmo idílio do qual havia se evadido: após a insistência de Angelica, ele aceita dançar uma valsa com ela:

a cada rodopio, um ano lhe caía dos ombros, e logo se sentiu como vinte anos atrás, quando naquele mesmo salão dançava com Stella, quando ainda ignorava o que eram as desilusões, o tédio, o resto. Por um instante, naquela noite, a morte foi de novo, a seus olhos, ‘assunto para os outros’. Estava tão absorto nas lembranças, em sintonia perfeita com a sensação presente, que não se deu conta de que a cerca altura Angelica e ele dançavam sozinhos (2017, p. 229).

A cena seguinte compõe certa extensão desse idílio. O Príncipe entra no salão do bufê e testemunha, mais uma vez, um fausto que se revela a partir da comida. Da descrição das figuras eretas dos atletas que ornamentam os candelabros e demarcam ação e imponência à menção à perícia do ourives e ao suor dos chefs, empenhados em atividades que contrastam com a moderna divisão do trabalho, encontramos, assim, uma variedade de signos que remetem ao Antigo Regime:

Ao fundo havia uma mesa muito longa e estreita, iluminada pelos famosos doze candelabros de *vermeil* que o avô de Diego recebera de presente da Corte da Espanha ao término de sua embaixada em Madri: eretas sobre altos pedestais de metal reluzente, seis figuras de atletas e seis de mulheres, alternadas, sustentavam acima da cabeça o fuste de prata dourado, coroado pelas chamas de doze velas; a perícia do ourives insinuar maliciosamente a facilidade serena dos homens e o esforço gracioso das jovens ao carregar o peso desmedido. Doze peças de primeira ordem. “Quem sabe a quantas ‘salme’ de terra equivalem”, teria dito o infeliz Sedàra. Dom Fabrizio se lembrou do dia em que Diego lhe mostrou os estojos de cada um daqueles candelabros, pequenas montanhas de marroquim verde que traziam gravados nas laterais o ouro do escudo tripartite dos Ponteleone e as iniciais entrelaçadas dos doadores.

Abaixo dos candelabros, abaixo dos cinco patamares que erguiam ao teto distante as pirâmides intocadas de *dolci di riposto*,

estendia-se a opulência monótona das *tables à thé* dos grandes bailes: lagostas coralinas cozidas vivas, *chaud-froids* de vitela céreos e borrachudos, robalos cor de aço imersos em molhos suaves, perus que o calor dos fornos dourara, galinholas desossadas em leitos de *croûtons* de âmbar guarnecidos de seus miúdos triturados, pastas de *foie gras* rosados sob uma couraça de gelatina, galantinas cor de aurora e dez outras delícias coloridas e cruéis; na extremidade da mesa, duas monumentais sopeiras de prata continham o consomê, âmbar tostado e límpido. Os chefs em suas vastas cozinhas deviam ter suado desde a noite anterior para preparar aquele banquete (2017, p. 230).

Ao final do baile, quando os tocos curtos das velas dos lampadários “expandiam nos salões uma luz diferente, fumarenta, de mau agouro”; quando, na sala de bufê vazia, só se encontravam “travessas desmanteladas e copos com um dedo de vinho”³⁷ (2017, p. 236), acompanhamos, então, um último movimento de isolamento do Príncipe: ao contrário da família, que se acomodava na carruagem para voltar para casa, o protagonista decide voltar a pé, uma vez que “queria buscar um pouco de paz olhando as estrelas” (2017, p. 236). Neste momento, a sexta parte do livro se encerra para dar lugar, então, à cena da morte de Dom Fabrizioio.

Não tivemos a pretensão de esgotar a exposição de todas as cenas marcadas por este movimento, mas cabe, de todo modo, a pergunta: o que nos diz essa frequente alternância entre descrições de fausto aristocrático e de recolhimento e reflexão do Príncipe? Percebe-se que Lampedusa projeta em seu protagonista, de forma muito mais acentuada, a consciência que Watteau lançava, quase dois séculos antes, em suas composições. O que para um

³⁷ Simonetta Salvestroni identifica, na descrição da sala do bufê vazia (e em tantos outros momentos do livro), “a outra face de uma mesma realidade que parece sempre ao fim mostrar como a alegria não existe sem dor, a serenidade sem a amargura e a beleza sem o seu contrário” (1974, p. 73). Tal observação da autora nos remete a uma passagem da segunda parte do romance, quando o Príncipe, em um de seus momentos melancólicos, diante de uma fonte do palácio de Donnafugata, vê emanar “a promessa de um prazer que jamais poderia se transformar em dor” (2017, p. 73). Tal transformação, como vimos, acompanha as frequentes alternâncias entre os momentos de ritos faustosos e recolhimento do protagonista, mas também pode ser percebida nas sutilezas de certas descrições. As rosas *Paul Neyron*, na cena em que o Príncipe se encontra melancólico no jardim do palácio em Palermo, *degeneram-se: transmudam-se* “numa espécie de couve cor de carne, obscenas, mas destilando um aroma denso quase torpe, que nenhum criador francês jamais teria ousado imaginar” (2017, p. 13). Se Tancredi e Angelica encantam pela beleza e graciosidade juvenil, em dado momento parecem “transfigurados”: no primeiro jantar em Donnafugata, o sobrinho de Dom Fabrizioio conta episódios de sua participação nos combates em Palermo: apoiada com o cotovelo sobre a toalha, “Angelica ria exibindo todos os seus *dentes de lobinha*” e sua risada “subiu de tom, tornou-se *estridula*”, enquanto o rapaz, por sua vez, assemelhava-se cada vez mais a “um soldado *brutal*” (2017, p. 83; grifos meus).

constituía-se como “presságio hipersensível”, para outro já era a representação de uma realidade consumada.

Certamente o que uma tela nos revela em um instantâneo demanda muitas páginas de um romance, o que explica o fato de recorrermos a tantas passagens de *O Leopardo* para explicitar os paralelos com a pintura de Watteau. Nos exemplos que expusemos das constantes fugas e digressões de Dom Fabrizio — daqueles momentos em que, com a consciência privilegiada da decadência de sua classe, das transformações da modernidade, revelava fraturas nas encenações sociais de seu mundo —, identificamos os mesmos componentes que levavam Watteau a praticamente remover a ação de seus quadros, fazendo seus personagens, nas palavras de Starobinski, evadirem-se da representação. Na falta de ação do romance de Lampedusa (se buscarmos aquele *sentido* solicitado por Hamon), encontramos a mesma “atmosfera polissêmica e crepuscular” observada em *Pèlerinage à l'Île de Cythère* por Norbert Elias, segundo o qual, vale reiterar, a tela oscilaria entre a “ruidosa alegria festiva” e a “intensa tristeza e melancolia” (2005, p. 27 e 28).

Mais do que paralelos casuais, buscamos compor, ao aproximar as duas obras, uma leitura comparatista estruturante — isto é, identificar similaridades estruturais³⁸ que nos permitem compreender de maneira mais complexa o modo como nosso autor figurou a relação de seus personagens com o momento histórico representado na obra. A partir de uma menção aparentemente casual feita pelo protagonista a um poema de Charles Baudelaire, portanto, foi possível expandir a nossa análise para uma interpretação mais fecunda dos próprios elementos estruturantes do romance, e isso se deu, conforme sintetizaremos a seguir, por meio de *duas* leituras atribuídas a Citera.

Se a pintura de Watteau fora vista como mera expressão frívola dos valores aristocráticos, Baudelaire e outros poetas de sua época deslocaram o seu sentido e atribuíram-lhe uma leitura alegórica em que a ilha de Citera,

³⁸ Retiramos tal expressão do ensaio *Relações homológicas entre literatura e artes plásticas* (1997), em que Aguinaldo José Gonçalves traz à tona uma citação que Umberto Eco (1969) faz de Roman Jakobson a respeito das *analogias fecundas*. Assim, a partir dos dois estudiosos, o autor propõe: “as relações analógicas mais fecundas consistem em portas de entrada para que se detectem modelos estruturais mais rigorosos que, na verdade, vão buscar correspondências, equivalências homológicas entre estruturas distintas. As similaridades estruturais consistem em fundamentos internos e abstratos aos sistemas comparados que podem ser compreendidos pelo arcabouço arquitetônico que os constitui” (1997, p. 58).

como ressalta Celina Moreira de Mello (2005), é evocada em tons macabros e até mesmo góticos. Assim, o poema “Uma viagem a Citera”, de Baudelaire, com evidente valor alegórico, não constituiria realmente uma transposição do quadro de Watteau:

O poeta, ao descrever uma paisagem negra e deserta, carrega nas tintas escuras de uma meditação sobre a cruel morte que espreita os adoradores de Vênus, morte que se revela como a última verdade dissimulada e, finalmente, revelada daquela galante peregrinação (2005, p. 9)

A leitura alegórica que Baudelaire faz da pintura de Watteau nos conduziu, assim, àquela primeira análise de signos associados à morte e à melancolia contidos no próprio romance de Lampedusa, os quais esmiuçamos a partir do ensaio *A melancolia diante do espelho*, de Jean Starobinski. Por outro lado, ao confrontarmos diretamente *O Leopardo* com a composição de Watteau, a partir da interpretação que também Starobinski propõe das manifestações artísticas associadas ao fim do Antigo Regime, alcançamos, então, as figurações da relação do protagonista com o seu momento histórico e, assim, pudemos identificar uma série de aspectos que impactam a própria ação do romance.

2.4. A descrição dos ambientes e seus objetos

Nas páginas anteriores, ao abordarmos a melancolia do protagonista, mencionamos a observação de Santana Dias de que o romance de Lampedusa é atravessado por um duplo impulso de vitalidade e morte, que “o sensualismo de suas páginas só acentua a perda inevitável de todas as coisas experimentada obsessivamente pelo Príncipe de Salina” (2017, p. 280). O aspecto sensorial — que, como também já vimos, marcava as “Recordações da Infância”, espécie de esboço de *O Leopardo* — é perceptível no romance desde a sua abertura, dotada de intensa plasticidade.

Logo na primeira página do livro, o leitor é situado no ambiente requintado da casa Salina. Das figuras animais que estampam a tapeçaria

às divindades do afresco do teto, sugere-se, de imediato, a atmosfera do salão em estilo rococó onde ocorre a reza familiar:

As mulheres se levantaram lentamente, e o oscilante repuxo de suas saias pouco a pouco deixava à vista os nus mitológicos que se desenhavam sobre o fundo leitoso dos ladrilhos. Permaneceu encoberta apenas uma Andrômeda a quem a batina do Padre Pirrone, atardado em suas orações adicionais, impediu por um bom tempo a visão do prateado Perseu que, sobrevoando as vagas, se apressava ao socorro e ao beijo. No afresco do teto, as divindades despertaram. As fileiras de Tritões e Driades que dos montes e dos mares, entre nuvens púrpuras e lilases, precipitavam-se sobre uma Conca d'Oro transfigurada a fim de exaltar a glória da casa Salina, surgiram de repente tão cheias de júbilo que negligenciaram as mais simples regras de perspectiva (2017, p. 9).

Já nessa passagem inicial, é possível perceber como o autor imprime em sua escrita uma série de registros propriamente visuais, como se reconstituísse a gestualidade de um artista que elabora uma tela. As descrições efetuadas geram a sensação de vivacidade, acentuada pela presença de advérbios como “lentamente” e adjetivos como “oscilante”. As divindades dos afrescos parecem ganhar vida, confundindo-se com os próprios personagens presentes no ambiente, como Padre Pirrone, que impede a visão do “prateado Perseu”. Lampedusa cria exageros retóricos que transformam a cena descrita em algo muito próximo da exuberância decorativa de um quadro rococó. Na sequência, acompanhamos uma enumeração de objetos que também emprestam vivacidade à descrição:

As jovens ajeitavam as *dobras dos vestidos*, trocavam olhares azulados e palavras do jargão do internato; [...] Os meninos se estapeavam pela posse de *uma imagem de São Francisco de Paula*; o duque Paolo, o primogênito, o herdeiro, já estava com vontade de fumar e, temeroso de fazê-lo na presença dos pais, apalpava no bolso *a palha trançada do porta-charutos*; [...] Com ansiosa prepotência, a Princesa deixou cair secamente *o rosário na bolsa bordada de azeviche*, enquanto seus belos olhos obcecados espreitavam os filhos servos e o marido tirano [...]. Nesse meio-tempo, ele, o Príncipe, punha-se de pé: o choque de seu peso de gigante fazia o assoalho trepidar, e seus olhos muito claros refletiram num relance *o orgulho por essa confirmação de seu senhorio sobre homens e construções* (2017, p. 10; grifos meus).

A última frase da passagem acima nos dá indícios de que a reiteração dos objetos e a sua fusão com os personagens em cena têm relação com uma necessidade por parte do protagonista — com quem, ressalte-se, o narrador

está identificado — de reiteração e exaltação de códigos aristocráticos (e mesmo religiosos) pertencentes a uma velha ordem, que, logo nas cenas seguintes, descobre-se estar ameaçada.

Em praticamente todas as oito partes do romance, encontramos o mesmo padrão descritivo, isto é, passagens marcadas pela eloquência do narrador em relação aos detalhes dos objetos, ambientações, traços físicos e vestimentas dos personagens. A cada passagem, a cada novo ambiente ou personagem, a obra como que convoca os sentidos dos leitores. Como observa Farinaccio, “os palazzi são descritos à exaustão no romance, mas também os jantares, o sabor e o cheiro dos alimentos, as roupas e os perfumes dos jardins e das mulheres... *Il Gattopardo* é uma sensível e agudíssima caixa de ressonância do mundo material ao redor” (2019, p. 61).

Essas descrições não parecem constituir mero adorno estilístico, mas, sim, um aspecto determinante para a compreensão da obra de Lampedusa. Ao levarmos em consideração o contexto de decadência de classe narrado no livro, é possível identificar como tal caixa de ressonância mencionada por Farinaccio relaciona-se com o sentimento de perda devidamente apontado por Santana Dias, refletido em uma descrição minuciosa, que nos parece compreensível a partir de uma elucidação do sociólogo Norbert Elias [1969]:

O fato de indivíduos se arruinares por e para suas casas é incompreensível enquanto não entendermos que, nessa sociedade de grandes senhores, o tamanho e o esplendor da casa não constituem uma expressão primordial de riqueza, mas sim uma expressão primordial da posição e do nível. Para o grand seigneur, a aparência física da casa no espaço é um símbolo da posição, da importância, do nível de sua “casa” no tempo, ou seja, de sua estirpe no decorrer das gerações, com isso simbolizando também a posição e a importância que ele mesmo possui como representante vivo da casa (2001, p. 75).

Embora Elias tenha se detido no contexto francês, sua observação mostra-se válida também para a compreensão da obra de Lampedusa, ambientada na Itália, pois expõe valores centrais do universo aristocrático de um modo mais amplo. No romance, vemos esses valores expostos de modo explícito por dois personagens: Tancredi, que, na véspera do baile em que apresentará Angelica à sociedade, aconselha a noiva: “Veja, querida, nós (e agora, portanto, você também) devemos zelar por nossas casas e nosso

mobiliário acima de qualquer outra coisa; nada nos ofende mais que o descuido em relação a isso” (2017, p. 218); e Padre Pirrone, que, no capítulo centrado em sua figura (como vimos, o único, em tese, a escapar do ponto de vista narrativo do Príncipe), argumenta com um conterrâneo:

Veja, dom Pietrino, os ‘senhores’, como você diz, não são fáceis de entender. Eles vivem num universo particular, que foi criado não diretamente por Deus, mas por eles mesmos, durante séculos de experiências muito especiais, de atribulações e de alegrias só deles; têm uma memória coletiva bastante sólida e por isso se perturbam ou se divertem com coisas que não nos interessam nem um pouco, mas que para eles são vitais porque estão ligadas a esse patrimônio de recordações, de esperanças, de temores de classe (2017, p. 194 e 195).

Se entendermos, portanto, a aparência física da casa como um símbolo da posição de Dom Fabrizio³⁹, podemos notar que, uma vez que os signos aristocráticos começam a perder seu valor no mundo exterior, as detalhadas descrições encontradas no romance, que se dão majoritariamente pelo ponto de vista do protagonista, buscam reiterar a pompa das ambientações domésticas como uma tentativa de manutenção do vínculo ao que ainda dá sentido à sua existência.

Tal tentativa nos remete, mais uma vez, às ideias de Jean Starobinski expostas na obra *A Invenção da Liberdade* [1987]. Como vimos anteriormente, em um contexto em que a autoridade absoluta não mais se propaga, percebe-se um contínuo recolhimento dos nobres, que abdicam do espetáculo faustoso e se voltam cada vez mais ao *gozo privado*. Desse modo, os objetos de seu entorno imediato ganham maior relevância. Se, por um lado, há uma subtração simbólica das antigas formas com as quais os nobres davam provas de sua autoridade, elas não deixam, por outro lado, de representar a própria noção de uma *identidade* — tanto individual quanto coletiva — e, assim, a abundância e a variedade delas no ambiente doméstico preenchem a própria existência de seus integrantes.

³⁹ É revelador, assim, o comentário de Francesco Orlando (1998) segundo o qual as primeiras quatro partes, ou seja, dois terços do romance (e o único bloco narrativo compacto com quebras cronológicas próximas), mostram a família em sua vila ou dentro de seu feudo, o que reforçaria a autoridade remanescente do *pater familias*, Dom Fabrizio, em seu microcosmo, em contraste com o mundo exterior, onde seu poder se encontra em crise.

Salvestroni (1974) apresenta, nesse sentido, um interessante argumento a respeito do apego de Dom Fabrizio à tradição e, sobretudo, às casas e aos objetos de sua propriedade herdados de seus antepassados. Em sua visão, tal sentimento enquadra-se em um desenho maior, relacionado àquela sua busca por algo estável e eterno que, como já analisamos anteriormente, tanto o inquieta e o faz amar as estrelas. Aquilo que Padre Pirrone definiu como um “patrimônio de recordações e de esperanças” estava associado, nas palavras de Salvestroni, a uma hegemonia que permaneceu incontestada por séculos e que, portanto, *parecia* algo estável e seguro, ou mesmo eterno:

A sensação que uma casa, tal como a concebe, proporciona-lhe, ou seja, rica em memórias e tradições familiares, é a de uma espécie de prolongamento da sua própria existência através de algo que os seus antepassados amaram como ele e que outros, descendentes de seu sangue poderão mais tarde amar, estabelecendo assim uma espécie de continuidade que perdura ao longo dos séculos e une os membros das grandes famílias (1974, p. 44).

Se a realidade lhe parece precária e efêmera, e um encontro com a eternidade representada pelas estrelas não lhe é ainda possível, a casa e os seus objetos dão-lhe a sensação de *perenidade* e parecem-lhe, por isso mesmo, sagrados. É notável, pois, o modo como a exaltação da arquitetura reforça o que há de íntimo nessa relação do personagem com as formas aristocráticas ao seu redor⁴⁰. Como analisamos antes, o Príncipe tem a consciência aguda da fratura entre encenação social e realidade. Desse modo, os palácios familiares revelam-se como último recanto “idílico” para o personagem.

Uma passagem ilustrativa desse vínculo com o ambiente doméstico se dá quando a família embarca para o palácio de Donnafugata, buscando escapar dos alvoroços revolucionários em Palermo. Embora Dom Fabrizio logo depois compare o árduo trajeto até o local com a sua própria vida — que, “de início avançara por planícies risonhas, depois subira por íngremes montanhas,

⁴⁰ Lucy Huskinson, no livro *Arquitetura e psique: um estudo psicanalítico de como os edifícios impactam nossas vidas*, oferece proveitosos *insights* a respeito dos processos de identificação mimética entre os sujeitos e os espaços arquitetônicos, acionados “quando vivenciamos a arquitetura de tal modo que passamos a incorporar suas formas e os vários significados subjetivos que atribuímos a elas como partes de nós mesmos, como se corpo e edifício estivessem fundidos em uma forma compósita” (2021, p. XVIII). Segundo a autora, “ao participarmos de alguma forma da estrutura duradoura de um edifício ou nos tornarmos integrados a ela, imaginamo-nos preservados e, assim, encontramos os meios de administrar nossas ansiedades espaciais” (2021, p. 55).

atravessara gargantas ameaçadoras para enfim desembocar em intermináveis ondulações monocromáticas, desertas como o desespero” (2017, p. 58)⁴¹ —, a chegada ao palácio, com tudo em perfeita ordem, o deixa novamente aliviado, “tomado por uma segurança serena” (2017, p. 64).

Dom Fabrizio é recebido pelo administrador do local, Dom Onofrio Rotolo, “uma das raras pessoas estimadas pelo príncipe” (2017, p. 63). Logo depois, o protagonista exalta o funcionário como “um desses gnomos que custodiam tesouros” (2017, p. 64) e, então, o narrador intervém: “Em anos passados o sentimento havia sido o mesmo, mas as palavras não lhe tinham saído da boca” (2017, p. 64), em um comentário que reforça o alívio sentido pelo Príncipe ao encontrar seu patrimônio intacto.

É possível notar, nesse contexto, um sentimento próximo ao descrito por Lampedusa em “Recordações da Infância”. Assim como o autor quando criança, seu personagem parece se sentir em um bosque “encantado” ao desbravar a imensidão da casa⁴²:

Subiu a escada interna; passou pelo salão das tapeçarias, pelo salão azul, pelo amarelo; as venezianas abaixadas filtravam a luz; em seu escritório o pêndulo de Boulle batia em surdina. “Que paz, meu Deus, que paz!” Entrou no cômodo reservado ao banheiro: pequeno, pintado a cal, com um pavimento de ásperas lajotas em cujo centro havia o orifício para o escoamento da água. A banheira era uma espécie de manjedoura oval, imensa, em ferro pintado de amarelo por fora e branco por dentro, erguida sobre quatro pés robustos de madeira. Da janela sem anteparos o sol entrava brutalmente (2017, p. 66).

Observando as menções às venezianas abaixadas e à janela sem anteparos pela qual o sol entrava brutalmente, o trecho nos remete de

⁴¹ A passagem continua com uma remissão à morte, que ilustra como o sentimento melancólico está sempre à espreita do personagem: “Essas fantasias de manhã cedo eram o que de pior poderia acontecer a um homem de meia-idade; e, embora Dom Fabrizio soubesse que se dissipariam com as atividades do dia, sofria agudamente com isso, porque já era experiente o bastante para saber que elas deixavam no fundo da alma um sedimento de luto que, acumulando-se a cada dia, acabaria sendo a verdadeira causa da morte” (2017, p. 58).

⁴² Ao analisar o romance *Brideshead revisited*, de Evelyn Waugh, que também mostra uma casa aristocrática como um local fulcral para o protagonista, Claudia Coimbra (2021) evoca o conceito de “lieu de mémoire”, postulado pelo historiador Pierre Nora — nas palavras da autora, uma entidade (material ou não) que carrega em si significação simbólica no contexto de uma percepção identitária (individual e coletiva) que se fixa na concretização de um espaço, de uma imagem, de um objeto. A sensação de paz que acompanha o protagonista de Lampedusa ao chegar ao palácio de Donnafugata evidencia como tal espaço arquitetônico simboliza, para Dom Fabrizio, esse lugar de memória, que fundamenta a sua própria identidade.

imediatamente à poética das “memórias de luz”, segundo a definição proposta por Laura Nay (2020) ao se dedicar ao texto “Recordações da Infância”. Esse aspecto da clareza, assim como o detalhamento dos cômodos pelos quais o personagem se desloca (cores, texturas e mesmo movimentos, como a oscilação do pêndulo e o escoamento da água), parecem ambos constituir parte de um recurso fundamental do romance, em que a ligação entre palavra e visão proporciona uma experiência sensorial aos leitores. O uso recorrente de procedimentos como esse, que dizem respeito à *figuração*, relaciona-se com um recurso retórico específico: a *écfrase*.

O termo grego significa “exposição”, “descrição”, e, de acordo com João Adolfo Hansen, remete aos *progymnasmata*, exercícios retóricos preparatórios de oratória escritos por retores gregos entre os séculos I e IV d.C., “associando-se às técnicas de amplificação de tópicos narrativas, composição de etopéias e exercícios de qualificação de causas deliberativas, judiciais e epidíticas” (2006, p.85). O autor mostra como Aélio Theon, sofista alexandrino, definiu a *écfrase* como *discurso periegético*, que narra em torno, pondo sob os olhos com vividez (*enargeia*) aquilo que mostra.

O termo nomeia ainda, segundo Hansen, um gênero de discurso voltado à descrição de caracteres, paixões e obras de arte, praticado por filósofos e oradores da chamada “segunda sofística” do século II d.C.. Nesse caso, “a *ekphrasis* é definida como *antigraphaiten graphein*, contrafazer do pintado ou emulação verbal que compete com a pintura, descrevendo quadros inexistentes com *enargeia*” (2006, p. 86).

Como acrescenta Hansen, muitos textos desse gênero, sobretudo os de Filóstrato de Lemnos e Luciano de Samósata, foram retomados na Renascença por autores como Alberti, Vasari e Roger de Piles. Já no século XX, historiadores da arte passaram a restringir seu conceito à ideia de “descrição de obra de arte”, quase apagando seu significado como “exposição” ou “descrição” em geral. Hoje, o que se vê é uma profusão de empregos diferentes do termo, normalmente dissociados de seu uso na Antiguidade.

Porém, são precisamente os conceitos mais remotos, aqueles ligados à tradição retórica, que aqui nos interessam, sobretudo a noção de um discurso periegético. As cenas mencionadas anteriormente, tanto a que se passa no

salão rococó quanto a que mostra o percurso de Dom Fabrizio pelos cômodos do palácio de Donnafugata são, por si só, exemplares desse recurso. Mais do que descrições pontuais, o que Lampedusa oferece é a apresentação dos ambientes do romance de uma forma vívida, detalhada, colocando os espaços domésticos e seus objetos diante dos olhos dos leitores, como se buscasse aguçar os seus sentidos.

Em ambas as cenas, o autor demonstra lançar mão de uma ferramenta específica da *écfrase*, utilizada pelos retóricos para a descrição de espaços ou lugares geográficos: a *periegesis*, termo que vimos antes na definição de Aélio Theon exposta por Hansen. Como acrescenta Webb (2009), o termo *periēgēsis* sugeriria uma forma mais elaborada de contar, um caminho sinuoso em contraponto à rota direta de *diēgēsis*. Uma possível analogia é entre o discurso e uma viagem, em que o orador conduz o público através do espaço, tal como Pausânias percorria diferentes pontos da Grécia. “O guia não apenas ‘mostra’, mas direciona sua atenção do público, acrescentando ordem e significado à indiferenciada massa de paisagens que se apresenta ao visitante” (WEBB, 2009, p. 54).

Em *O Leopardo*, esse recurso parece ser empregado para dar conta da suntuosidade dos palácios do romance, majoritariamente através da posição espacial do príncipe, de modo a revelar a sua relação com os ambientes. Retomando a cena de sua chegada ao palácio de Donnafugata, podemos observar uma construção que denota a ideia propriamente de um *percurso* envolvido na descrição: o príncipe *sobe* a escada interna e, então, nos conduz a diferentes salões, a começar pelo das tapeçarias. Ao passar pelo escritório, através de seu olhar, vemos a batida em surdina do pêndulo. Quando ele *entra* no cômodo reservado ao banheiro, descobrimos detalhes da pintura, do pavimento, do orifício para o escoamento da água, assim como da banheira, imensa, espécie de manjedoura oval, em ferro pintado de amarelo por fora e branco por dentro, erguida sobre pés robustos de madeira. E, por fim, o sol, cuja luz era filtrada pelas venezianas em um dos ambientes anteriores, é descrito entrando *brutalmente* pela janela sem anteparos.

O mesmo procedimento é perceptível na cena em que Dom Fabrizio se desloca até o jardim do palácio de Donnafugata, ágil e ávido por rever o local:

Depois de uma hora, acordou revigorado e desceu ao jardim. O sol já se punha e seus raios, cessada sua potência, iluminavam com luz cortês as araucárias, os pinheiros e as robustas azinheiras que faziam a glória do lugar. A alameda principal descia lenta entre as altas sebes de loureiro que emolduravam bustos anônimos de deusas sem nariz; e lá do fundo se ouvia a doce chuva dos jorros que caíam na fonte de Anfitrite. Dirigiu-se para lá, ágil, ávido por rever o local. Sopradas pelos búzios dos Tritões, pelas conchas das Náíades, pelas narinas dos monstros marinhos, as águas irrompiam em filamentos sutis, martelavam com pungente rumor a superfície esverdeada da bacia, produziam saltos, bolhas, espumas, ondulações, frêmitos, remoinhos risonhos; de toda a fonte, das águas tépidas, das pedras revestidas de musgos aveludados emanava a promessa de um prazer que jamais poderia se transformar em dor. Sobre uma ilhota no centro da bacia redonda, modelado por um cinzel inábil mas sensual, um Netuno rude e sorridente agarrava uma Anfitrite libidinosa; o umbigo dela brilhava ao sol encharcado pelos jatos, ninho, em breve, de beijos secretos na penumbra subaquática. Dom Fabrizio parou, olhou, recordou, lamentou. Permaneceu ali por um bom tempo (2017, pp. 72-73).

Essa cena exemplifica o modo como o autor busca imprimir vividez às descrições, conferindo vida, através da palavra, aos objetos — no caso, às estátuas da fonte. Como bem observa Farinaccio, Lampedusa “captura o sentimento através de sua incorporação no objeto material [...]. Produz, assim, imagens do mundo de grande plasticidade e de profundidade simbólica [...]” (2019, p. 54). No caso dessa passagem no jardim, o Príncipe projeta nas esculturas das figuras mitológicas aquela sua frequente oscilação entre o prazer e a prostração.

As passagens que até aqui destacamos, enfim, nos ajudam a refletir sobre os efeitos produzidos pelo uso da *écfrase*. Sua presença como mecanismo descritivo parece ser o recurso retórico mais apropriado para que a narração dê conta daquela reiteração das formas aristocráticas nas quais o protagonista encontrava a sua própria identidade. Como analisamos ao longo da seção dedicada à melancolia do personagem, o Príncipe convivia com o mal-estar advindo da consciência de um mundo não apenas arredo aos valores aristocráticos, mas também submetido a dinâmicas em que esses objetos tão caros à sua existência não eram mais reconhecidos por suas qualidades intrínsecas. Acreditamos, pois, que essa consciência do personagem reflète-se no próprio estilo narrativo, marcado por uma descrição vívida e exaustiva que ressoa como uma desesperada negação da total abstração a que aquelas

formas seriam então submetidas, abstração essa bem exemplificada pela postura utilitarista de Calogero Sedàra.

O penúltimo capítulo do livro, centrado na morte de Dom Fabrizio, reforça essa consciência que o acompanhava. Lembrados pelo Príncipe no seu leito de morte, os objetos descritos exaustivamente e dotados de “vida” ao longo do romance seriam, conforme as reflexões finais do personagem, relegados ao abandono e ao esquecimento:

pensou em seu observatório, nas lunetas agora fadadas a décadas de poeira; no pobre Padre Pirrone, que também já era pó; nos quadros dos feudos, nos macacos da tapeçaria, no grande leito de cobre onde sua Stelluccia morrera; em todas essas coisas que agora lhe pareciam humildes apesar de preciosas, em todos os emaranhados de metais, tramas de fios, telas recobertas de terras e sumos de relva que haviam sido mantidos por ele e daqui a pouco tombariam, inimputáveis, num limbo feito de abandono e esquecimento; o coração se contraiu, esqueceu a própria agonia pensando no fim iminente dessas pobres coisas queridas (2017, p. 245).

Salvatore Silvano Nigro (2012) chama a atenção para o fato de a cena da morte do Príncipe se desenrolar não em seu palácio, sob os afrescos de deuses do Olimpo e abóbodas rococós, mas em um quarto fétido e escaldante do que seria o hotel Trinacria, em Palermo. Segundo o autor, há conotações literárias e ideológicas na escolha dessa ambientação. O hotel aparecera antes no romance *Ermanno Raeli*, de Federico De Roberto, descrito por Lampedusa como um autor *astiosamente antinobiliare*. Além disso, explica Nigro, o hotel fora descrito pelo escritor Giuseppe Cesare Abba, na obra *Da Quarto al Volturmo*, como um dos principais lugares da “epopeia” garibaldina. Encontramos, portanto, mais um traço da ironia que antes apontamos como característica do romance, um recurso que, nesta altura da trama, serve para realçar o melancólico desfecho do Príncipe, apartado de tudo que lhe era mais caro.

Ora, mas por que objetos marcadamente aristocráticos são descritos como “pobres coisas queridas”? Como lemos na sequência da passagem acima, o significado de uma linhagem nobre consistiria inteiramente nas tradições e recordações vitais, das quais o Príncipe seria o último detentor — é ele, então, o único a mobilizar os significados mais ínfimos dos “emaranhados de metais” e “tramas de fios” que compunham os objetos ao seu redor. No leito de morte,

o personagem elucubra que o neto Fabrizietto, por sua vez, teria “recordações banais, idênticas às de seus colegas de ginásio, recordações de merendas econômicas, de brincadeiras malvadas com os professores, de cavalos adquiridos com *o olho mais no preço que em suas qualidades*” (2017, p. 246; grifos meus). Um futuro sombrio ao Príncipe é assim pintado: “As tapeçarias de Donnafugata, os amendoais de Ragattisi, quem sabe até a fonte de Anfritrite, *coisas delicadas e vagas que eram*, teriam a sorte grotesca de ser metamorfoseados em terrinas de *foie gras* logo digeridas e em mulherzinhas de *Bataclan* mais efêmeras que seus batons” (2017, pp. 246-47; grifos meus).

Como bem sugeriu Salvestroni (1974), enquanto a morte não chegava, o Príncipe projetava a ideia de eternidade na *perenidade* dos objetos ao seu redor. No momento de seu fim, quando ele acredita que poderá obter o desejado alívio em uma dimensão eterna, portanto, ele percebe que irá transcender a própria eternidade dos objetos, para os quais, conseqüentemente, olha com *piedade*, pois está ciente da insignificância a que serão relegados quando ele não estiver mais presente para mobilizar os seus significados.

Em meio a todas essas formas em vias de extinção e esquecimento, acreditamos que a sensibilidade figurativa de Lampedusa revela-se também a partir da presença, nas ambientações de *O Leopardo*, de certos objetos específicos: os retratos. Lançamos a hipótese, assim, de que é possível extrair dessa especificidade, com lentes ampliadas, um mapeamento dos valores postos em xeque na trama. Isso porque o gênero do retrato, historicamente, exerceu a função de evidenciar os códigos da nobreza e exaltar a glória aristocrática, como poderemos compreender nas páginas a seguir antes de nos dedicarmos aos ecos dessa forma artística no romance.

3. A presença dos retratos

3. 1. As representações da nobreza nos retratos

Destinado à fixação das feições individuais, o gênero do retrato exerceu, desde os tempos mais primitivos, diferentes funções (comemorativas, funerárias etc.). Nesse sentido, em seu *Trattato*, de 1584, Gian Paolo Lomazzo afirma que

o costume de pintar ao natural, isto é, de fazer dos homens imagens tão semelhantes a si mesmos que qualquer um os reconhece ao vê-las, creio que seja tão antigo que nasceu simultaneamente à própria arte de pintar, a qual a princípio não tinha outro fim que o de fazer as imagens dos grandes homens, ou seja, seus retratos, como *idoli in terra* (LOMAZZO, 1584, apud CASTELNUOVO, 2006, p. 13).

As considerações feitas pelo pintor nos aproximam de conceito central que é a *individualidade*, mas não explicitam propriamente que o retrato levou tempo considerável para se tornar um gênero pictórico por excelência, se levarmos em conta a própria ideia de *semelhança* mencionada pelo autor. No mundo ocidental, como explica Burckhardt [1893-95], mesmo durante a decadência da cultura antiga, os homens nunca perderam a vontade de ser figurados e de possuir retratos de outras pessoas. No entanto, segundo o teórico suíço, “é difícil que um poderoso quando vivo, possuísse em sua coleção um retrato verdadeiro e próprio: os monumentos importantes eram erigidos habitualmente muito tempo depois de sua morte e, em geral, sem que existisse a consciência de sua verdadeira fisionomia” (2012, p. 51).

Um exemplo disso são as esculturas dos doadores e doadoras no coro oeste da Catedral de Naumburg, erigidas aproximadamente 200 anos depois de sua morte. Desse conjunto, de autoria anônima, ganham destaque os retratos dos marqueses Ekkehard II e Uta de Ballenstedt (figura 3) — embora expressivas em relação aos padrões medievais, com trajes e posturas simbolizando poder, suas feições certamente divergiam das figuras que buscavam representar, considerando a distância temporal e a falta de registros precisos.

Figura 3 – Esculturas dos doadores da Catedral de Naumburg



Fonte: Josep Renalias.

Nessa lógica, segundo Gombrich, “os retratos, no sentido em que entendemos atualmente, não existiam durante a Idade Média, quando os artistas restringiam-se a usar qualquer imagem convencional de homem ou mulher, escrevendo junto a ela o nome da pessoa que pretendiam representar” (2013, p. 160). Como observa o autor, um artista jamais depararia com a necessidade de pegar um caderno e fazer um desenho de observação: “Mesmo se lhe pedissem a representação de alguém em particular, como um monarca ou bispo, ele não produziria o que chamamos de imagem fiel” (2013, p. 146).

Quanto a esse aspecto, podemos encontrar paralelos com a representação literária, ao pensarmos no predomínio de personagens que são “tipos” e não figuras dotadas de plena individualidade, tal como explica Ian Watt ao falar da ascensão do romance no século XVII. Segundo o teórico, “os primeiros romancistas romperam com a tradição e batizaram suas personagens de modo a sugerir que fossem encaradas como indivíduos particulares no contexto social contemporâneo” (WATT, 1990, p. 20).

Nas artes, tal dinâmica começa a mudar gradativamente a partir do século XIII, no âmbito das cortes italianas, “precisamente pelo papel que a

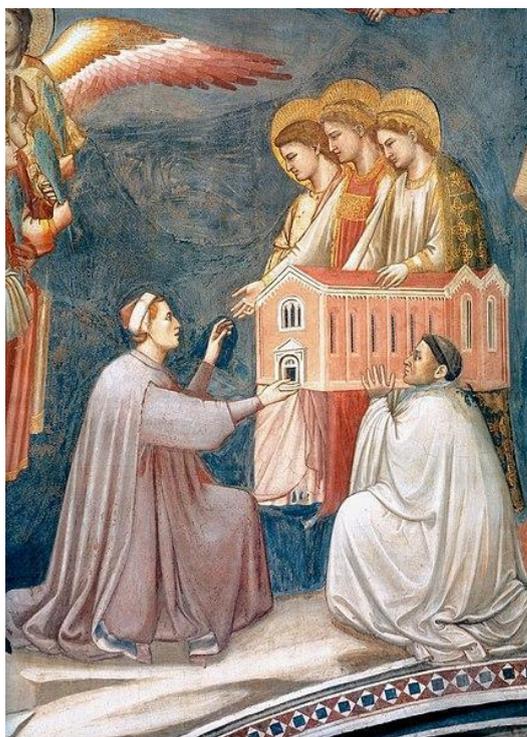
imagem do soberano podia representar, quer isolada, como figura de poder, quer inserida numa série genealógica que testemunhava a continuidade da dinastia”, explica Castelnovo, ao falar da proliferação do retrato como instrumento de autolegitimação e dominação simbólica (2006, p. 103). Entretanto, é na transição para o período da Renascença, a partir do século XIV, que esse gênero ganha mais fôlego. Isso porque sua prática tende a refletir e reforçar valores ligados à exaltação da individualidade, que passam a vigorar em oposição à visão teológica predominante durante o período medieval. Em *A cultura no Renascimento na Itália* [1860], Burckhardt explica:

[na Idade Média] o homem reconhecia-se a si próprio apenas como raça, povo, partido, corporação, família ou sob qualquer outra das demais formas do coletivo. Na Itália, pela primeira vez, tal véu dispersa-se ao vento; desperta ali uma contemplação e um tratamento *objetivo* do Estado e de todas as coisas deste mundo. Paralelamente a isso, no entanto, ergue-se também, na plenitude de seus poderes, o *subjetivo*: o homem torna-se um *indivíduo* espiritual e se reconhece como tal (p. 145, 2009).

O período, assim, torna-se propício para a exaltação dos próprios artistas como seres de talento reconhecidos pelo nome e o sobrenome. Um caso exemplar é o de Giotto di Bondone (1267–1337), artista que marcou a transição do período medieval para a Renascença, com o qual, segundo Burckhardt, vieram à luz “uma vontade e uma capacidade novas”; ao lado das usuais figuras sacras, o artista incluiu rostos bem caracterizados de pessoas de seu próprio tempo, que “pela postura e pela feição” parecem mesmo tomados da vida cotidiana (2012, p. 56).

Um exemplo notório está entre os afrescos da Cappella Scrovegni, localizada em Pádua, em que se pode observar o retrato de Enrico Scrovegni em meio a uma das cenas do ciclo da vida de Cristo, produzidas por Giotto por volta de 1305. Patrono do artista, ele encomendara a capela para consolidar seus laços com a nobreza local e talvez até mesmo para buscar expiar os seus pecados. Na cena, ele aparece entregando um modelo da própria igreja à Madona (figura 4).

Figura 4 – Detalhe de afrescos de Giotto na Cappella Scrovegni



Fonte: Domínio público.

Tal apreço por uma imagem “absolutamente individual” não escapou da análise do pintor e arquiteto Giorgio Vasari [1511–1574] em seu *Vida dos Artistas*, cujos registros são tidos como marco inaugural da história da arte e nos quais ele associa o talento de Giotto à sua capacidade de imitação da natureza, com a introdução do retrato a partir do “modelo natural” (2011, p. 91). Outro caso exemplar, à época, desse interesse pelas imagens individuais foi o retrato produzido em 1317 pelo mestre Simone Martini na corte de Nápoles, com a representação do rei Roberto d’Anjou sendo coroado por São Ludovico di Tolosa, seu irmão (figura 5). Castelnuovo avalia que, nesse caso, o personagem do monarca vai além da imagem tradicional do doador, entrando como protagonista no quadro, que, segundo ele, possui um “significado político-dinástico preciso”, pois “é claro que semelhante investidura celeste confere a quem a recebe uma incontestável legitimidade” (2006, p. 23).

Figura 5 – São Ludovico di Tolosa coroa Roberto d’Anjou



Fonte: Museu Nacional de Capodimonte, Nápoles.

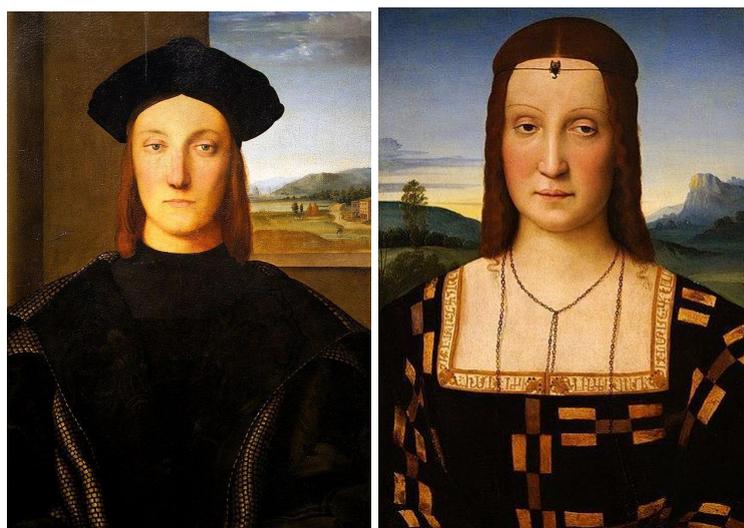
Outro expediente muito usado nesse tipo de representação é a estratégia de remeter os retratados a governantes da antiguidade. De acordo com Mary Beard, entre as invenções mais influentes e radicais da arte do início do Renascimento, está a convenção, que perdurou até o século XIX, de representar retratados com a aparência de imperadores romanos: “São estátuas, bustos, pinturas e medalhões, de toga, com armadura ou com uma coroa de louros, que até hoje ocupam, aos milhares, museus e mansões, parques e praças públicas” (2022, p. 120). Como explica a autora, essas representações tomavam como modelo as moedas estampadas com os retratos dos governantes romanos, moedas essas que circularam ao longo dos séculos e que desempenhariam um papel significativo no imaginário social acerca do poder.

Nesse contexto, evidentemente, não apenas a nobreza era retratada pelos artistas. Uma vez que a história italiana conta com uma série de oscilações em suas diferentes regiões, outros grupos sociais e ideários também ganhavam espaço, com a representação de mercadores, doges e outros agentes burgueses. No entanto, como observa Castelnuovo, “uma sociedade regida por

um regime monárquico ou autocrático podia revelar-se terreno mais fértil para o renascimento do retrato moderno⁴³, em razão da utilização instrumental que dessas imagens se podia fazer” (2006, p. 22). Esse uso instrumental envolve, segundo o autor, uma função importantíssima: a de exaltar, no âmbito das cortes, o poder, a riqueza e o luxo dos senhores, assim como suas virtudes, redes familiares, seus empreendimentos e hábitos.

A valorização de tais aspectos é registrada pelo diplomata e escritor renascentista Baldassare Castiglione em seu livro *O Cortesão* (1528), no qual propõe, em suas próprias palavras, “um retrato de pintura da corte de Urbino, não da mão de Rafael ou de Michelangelo, mas de um rele pintor que somente sabe traçar as linhas principais” (CASTIGLIONE, 2018, p. 5). As palavras escolhidas por Castiglione para se referir à própria escrita nos dão pistas da importância do retrato no ambiente aristocrático, ao termos acesso aos valores mais caros àquelas figuras da nobreza que buscavam o seu registro para a posteridade. Um exemplo de como tais valores se materializavam são os retratos feitos por Rafael Sanzio (1483–1520) do casal Guidobaldo I de Montefeltro (figura 6) e Elisabetta Gonzaga (figura 7), então duque e duquesa de Urbino — figuras que justamente ganham destaque na obra de Castiglione.

Figuras 6 e 7 – Retratos de Guidobaldo I de Montefeltro e Elisabetta Gonzaga



Fonte: Galeria Uffizi, Florença.

⁴³ O emprego do termo “moderno”, neste caso, refere-se não à modernidade compreendida como o período do fim do século XIX e início do XX, mas à Idade Moderna, marcada pela transição da Idade Medieval para a Renascença e por aspectos como a formação dos Estados Nacionais.

Em dado momento dos diálogos que constituem o livro, lemos sobre a necessidade de o cortesão “dosar com graça suas atividades, gestos, hábitos, em suma, cada movimento”, sem o que “todas as outras propriedades e boas condições se tornam de pouco valor” (CASTIGLIONE, 2018, p. 39 e 40). A fonte da qual deriva tal graça, informa-nos o texto, estaria ligada à virtude da *sprezzatura* (ou, para usar um termo mais conhecido, *nonchalant*), pois a facilidade, ao contrário do esforço e da afetação, “provoca grande maravilha”⁴⁴. A escrita d’*O Cortesão*, em 1528, coincide com um momento em que passa a imperar, na Itália, a produção do que se convencionou chamar de *State Portrait* e que tem justamente em Rafael a sua principal expressão.

Segundo Castelnuovo, dos profundos dilaceramentos que atingem a Europa e irão desembocar na Contra-Reforma, essa fórmula surge para “evidenciar os sinais característicos do exercício do poder, quer nos trajés, nos atributos e na pose, quer na expressão do olhar” (2006, p. 54). Nos retratos de Rafael apresentados acima, pintados entre 1502 e 1505 e exibidos hoje na Galeria Uffizi, em Florença, é possível observar a sobriedade das figuras, representadas frontalmente, apenas com ombros e rosto em destaque. Ao fundo, a paisagem tranquila parece acentuar a placidez de suas expressões. O preto predomina nas vestimentas de ambos, volumosas e com sofisticados detalhes em dourado, em uma combinação de cores que remete ao brasão da família. O chapéu de Guidobaldo e as joias de Elisabetta também aparecem, sem ostentação exacerbada, como elementos de distinção.

Embora longe de remeter às concepções da Idade Média, o retrato, nesse contexto, “despersonaliza-se” e, assim, aponta Castenuovo, “ressaltam-se mais os caracteres públicos que os privados”. Trata-se, porém, de uma tendência que não se perpetua em todos os centros e que encontra a recusa de outro destacado representante do *State Portrait*, o pintor Tiziano Vecellio (1490–1576). O artista, comumente associado à escola veneziana e influenciado

⁴⁴ Essas qualidades expostas por Castiglione vão ao encontro das reflexões de Norbert Elias em *A Sociedade de Corte* [1969]. De acordo com o sociólogo, a preocupação com o aspecto exterior não determina apenas as construções arquitetônicas: “A sensibilidade desses homens para as ligações entre o nível social e a configuração visual de tudo o que faz parte de sua esfera de atuação, incluindo seus próprios movimentos, testemunha e expressa a situação social em que eles se encontravam” (2001, p. 82). No romance de Lampedusa, como pontuaremos mais adiante, há diversas cenas em que notamos a importância das vestes e da gestualidade nas relações sociais.

pela produção de Antonello da Messina⁴⁵, propõe como alternativa uma “soberba síntese cromática de personalidade e de status” (CASTELNUOVO, 2006, p. 58).

Seus personagens, segundo Burckhardt, “são quase todos de alto nível social por nascimento; ele assim os percebeu e os pintou e por isso conferiu-lhes a sua força particular” (2012, p. 174). Produzindo retratos de figuras que vão de Francesco Maria della Rovere, sucessor de Guidobaldo I de Montefeltro, ao imperador Carlos V, Tiziano ficou conhecido como o mais vigoroso dos retratistas de sua época, alcançando fama em territórios além da Itália. O sucesso do pintor, assim, ajuda-nos a dimensionar a importância conferida pela nobreza à arte do retrato, que atinge o seu auge neste período.

Figura 8 – Retrato de Francesco Maria della Rovere



Fonte: Galeria Uffizi, Florença.

Produzido entre 1536 e 1538, o retrato de Francesco Maria della Rovere, duque de Urbino (figura 8), mostra como Tiziano posiciona seus modelos de forma inovadora. Diferentemente do que se vê na figura 6, em que Guidobaldo

⁴⁵ Aberto às influências nórdicas, Antonello da Messina (1430-1479), segundo também Castelnuovo, compreende o valor “específico, nuançado e pessoal de cada rosto humano” (2006, p. 49).

I de Montefeltro é retratado frontalmente, essa pintura de Tiziano mostra o seu sucessor com os ombros dispostos diagonalmente, o que confere mais dinamismo à composição. Em torno de sua figura, percebemos atributos que indicam o seu poderio militar, como a armadura reluzente, a espada em sua mão esquerda, o bastão de comando na direita e o elmo disposto no luxuoso veludo ao fundo, onde se encontram outros bastões na extremidade direita da tela — o dourado porta o brasão do Vaticano, o que indica, segundo Kaminski (2007), o reconhecimento de sua importância pela Igreja. Se por um lado, vemos a exaltação de seu status, também é notória a definição de seus traços — sobretudo por seu olhar firme e suas marcas de expressão, que denotam determinação e seriedade.

Os desdobramentos dessas tensões encontram-se visíveis na produção de artistas como Peter Paul Rubens (1577–1640) e Anthony Van Dyck (1599–1641). Apesar da origem flamenga de ambos, a sua consagração na produção de retratos de corte está diretamente associada às influências exercidas pelos mestres italianos, em um momento em que a Europa como um todo se divide entre os monarcas absolutistas e suas cortes, apoiados pela Igreja Católica, e as cidades mercantes em ascensão, em sua maioria protestantes.

Rubens, por exemplo, “trouxera da Itália a predileção por telas imensas para a decoração de igrejas e palácios, o que atendia ao gosto de dignitários e príncipes” (GOMBRICH, 2013, p. 304). Associado ao lado católico, admirador dos temas retomados pela escola carracciana, o artista também aprovava, por outro lado, a “sinceridade” de Caravaggio no estudo da natureza. Dessa fusão resulta o emprego único de movimento e luz em suas telas e, dessa forma, a vivacidade de sua obra tornou-se “tão apropriada para incrementar a pompa e o esplendor dos palácios e glorificar os poderes deste mundo que ele praticamente monopolizou esse território” (GOMBRICH, 2013, p. 306).

Figura 9 – Retrato da marquesa Maria Serra Pallavicino



Fonte: Kingston Lacy (National Trust), Wimborne.

As considerações de Gombrich são perceptíveis na obra acima (figura 9), de 1606, na qual Rubens, em viagem a Gênova, retrata a marquesa Maria Serra Pallavicino. Em uma composição exuberante, com a modelo representada de corpo inteiro, vemos sinais de sua elegância desde a seda prateada do vestido, com rendas em ouro e dobras que parecem tomar conta do quadro, passando pela disposição de suas mãos — uma delas a segurar com graciosidade um leque —, até o rufo rendado em branco e prateado que desemboca em um penteado alto, finalizado com um arranjo de joias, penas e flores. Imponente, a cadeira sobre a qual a marquesa está sentada, forrada por um luxuoso tecido vermelho, está situada em um ambiente onde se pode ver um arco clássico ao fundo e, à esquerda do quadro, uma coluna tomada por um cortinado vermelho em tecido nobre.

Assim como Rubens, que fora seu mestre, Antoon Van Dyck passou um longa temporada na Itália, entre 1621 e 1627, estabelecendo-se em Gênova. Mais do que ninguém, segundo Gombrich, “o artista ajudou a cristalizar os ideais de nobreza de sangue azul e desenvoltura cavalheiresca” (2013, p. 309). Firmando-se, mais tarde, como retratista oficial de Carlos I, representa o

monarca inglês como ele “gostaria de perpetuar-se na história: uma figura de incomparável elegância, autoridade inquestionável e elevada cultura, mecenas das artes e sustentáculo do direito divino dos reis” (GOMBRICH, 2013, p. 309).

Na obra abaixo (figura 10), um retrato equestre de Carlos I, produzido por Van Dyck em 1633 e pertencente à Royal Collection, mostra o soberano vestindo uma armadura, segurando um bastão de comando e montando um imponente cavalo branco, que atravessa um arco triunfal do qual pendem exuberantes cortinas verdes. Apoiado em uma das colunas, vê-se em destaque o brasão familiar. Conduzido por um instrutor equestre, o monarca parece concluir uma travessia que dá a impressão de ter se iniciado no próprio céu pintado ao fundo, o que reforçaria o seu aspecto divino.

Figura 10 – Carlos I (1600-49) com M. de St Antoine



Fonte: Royal Collection, Windsor.

Explicando a lógica de exaltação de poder, Giulio Carlo Argan afirma que no retrato “admite-se [...] que na vida social a relação entre os indivíduos pressupõe um juízo de valor: cada um quer saber o que é, mas sobretudo o que é para os outros, para o mundo. O artista é um intérprete e um árbitro, de

quem se busca e se solicita o testemunho” (2004, p. 148). Portanto, expressões artísticas como as de Rubens e Van Dyck ganham terreno no século XVII não apenas porque a Igreja buscava causar impacto com a arte barroca característica da Contrarreforma — reis e príncipes europeus revelavam também a ânsia de reafirmar seu poder. Basta pensarmos que, na mesma época, na França, a partir de 1631, Luís XIV dava início à construção do Palácio de Versalhes, materialização de um verdadeiro projeto político. Nesse contexto, ainda de acordo com Argan:

a vestimenta é objeto de interesse pictórico não só pelo esplendor das sedas, pelo reflexo coruscante das armaduras e dos colares, mas também por seu estilo, seu caráter social: ela é a marca de uma classe, de uma dignidade não apenas exterior. Mas não deve ter nada de convencional ou ritual; o objetivo é demonstrar que a pessoa traz ‘naturalmente’ os sinais da própria situação no mundo, e que esta não sufoca a sensibilidade ou o sentimento (2004, p. 148).

Certamente, a arte italiana desse período não se limita a tais expressões. Como lembra Castelnuovo (2006), não existia um estilo dominante, mas antes possibilidades diversas. Interessa-nos, sobretudo, restringir o escopo dessa retomada histórica do retrato ao ambiente das cortes, no qual os artistas acima ganharam destaque. E, se fazemos isso, é para compreender a importância dessa forma artística para os membros da aristocracia, entendendo-a como uma ferramenta de expressão de altivez e legitimação de poder.

Ainda que de forma resumida, fornecer uma visão geral da evolução dos retratos aristocráticos parece permitir um entendimento de uma série de valores dessa camada social. Se, até agora, no entanto, acompanhamos os momentos de esplendor do retrato em suas variadas representações da nobreza, é importante também voltar nossa atenção ao seu progressivo “definhamento” entre os séculos XVIII e XIX. Compreender esse processo nos parece proveitoso pois o romance que é objeto de nossa análise traz uma representação da aristocracia justamente nesse período.

No século XVIII, de acordo com Gombrich, os artistas italianos eram, “acima de tudo, soberbos decoradores, famosos em toda a Europa por sua excelência no trabalho com estuque e por seus grandes afrescos, capazes de transformar qualquer saguão de castelo ou monastério num cenário espetacular” (2013, p. 335). Trata-se do período de florescimento do Rococó,

estilo de origem francesa que, como já vimos na exposição histórica proposta por Jean Starobinski (mostrada no segundo capítulo deste trabalho), representa os últimos lampejos do esplendor aristocrático, com o gradativo esvaziamento das simbologias de poder atreladas às formas artísticas. Esse estilo, que teve na Itália o veneziano Giovanni Battista Tiepolo como o seu mais célebre representante, marcará, segundo Gombrich, o fim da grande era da arte italiana.

Na produção de retratos — que se enfraquece diante do predomínio das artes decorativas —, a artista veneziana Rosalba Carriera (1675–1757) é um dos nomes que se destacam no período. Frequentando diferentes círculos europeus, de Veneza a Paris, ela ganhou fama com suas miniaturas e consagrou-se por suas inovações no uso do pastel, técnica que confere delicadeza e refinamento às composições, com efeitos menos vigorosos do que os proporcionados pela tradicional pintura a óleo. Se narrativas transmissoras de virtudes heróicas são substituídas por temas de amor e lazer, o uso do pastel presta-se a efeitos particulares, conforme sintetiza Castelfnuovo::

Caso se queira despojar a imagem do homem de toda uma embaraçosa bagagem histórica, da pompa e do peso do traje, de toda a panóplia alegórica, do código rígido dos gestos e das atitudes, para redescobri-la nuançada, livre e direta, o pastel, isento da carga da tradição, presta-se a tanto às maravilhas (2006, p. 86).

O retrato de Gustavus Hamilton, segundo visconde Boyne, produzido por Rosalba Carriera por volta de 1730 (figura 11), exemplifica esses efeitos. O visconde, que se encontrava em Veneza para celebrar o carnaval, é apresentado em uma composição suave, iluminada, sem sinais indicativos de poder. Em vez disso, é possível notar elementos festivos: o chapéu, o véu e a máscara, conhecidos pelos venezianos como *bautta*⁴⁶. O estilo desse retrato também ilustra a observação de Starobinski (1994, p. 23) de acordo com a qual, neste momento, o aspecto narcisista e ilusionista do barroco isola-se, refina-se e renuncia à *retórica da persuasão*.

⁴⁶ Informações extraídas do site do Metropolitan Museum of Art, que abriga o retrato de Gustavus Hamilton em sua coleção. Consulta eletrônica em junho de 2022 através do site [metmuseum.org/art/collection/search/438544](https://www.metmuseum.org/art/collection/search/438544)

Figura 11 – Retrato de Gustavus Hamilton, segundo visconde Boyne



Fonte: The Metropolitan Museum of Art, Nova York.

O Rococó, cabe ressaltar, configura-se, na Europa, como a expressão que antecede os alvoroços da Revolução Francesa, quando os privilégios da nobreza foram postos em xeque, a partir de movimentos que extrapolaram a França e atingiram, nos anos subsequentes, países como a própria Itália. O *Risorgimento* italiano, que é pano de fundo de *O Leopardo*, vem na esteira dos movimentos revolucionários que se espalharam pela Europa entre o fim do século XVIII e o início do século XIX. Simultaneamente a essa agitação política, os oitocentos são marcados, segundo Castelnovo por um “destino modesto” dos retratos, diante de “uma crise expressiva sem precedentes” que “interrompe e liquida o curso da arte italiana” (2006, p. 98).

Na seção a seguir, buscaremos analisar como — em mais um exemplo da sensibilidade figurativa de Lampedusa — o romance parece dar conta do processo que expusemos em torno dos retratos aristocráticos. Isto é, um processo em que um gênero artístico tradicionalmente associado à expressão de altivez e legitimação de poder (com toda a variedade formal que lhe coube) é submetido a um processo de esvaziamento simbólico.

3. 2. Os retratos em *O Leopardo*

Após termos apresentado um breve panorama histórico do gênero do retrato com foco nas representações aristocráticas, podemos voltar a nossa atenção ao romance de Lampedusa. Como mostramos anteriormente, parte fundamental do trabalho do autor concentra-se na descrição exaustiva dos ambientes, de toda a suntuosidade dos palácios familiares, com objetos de cujo valor, no processo de declínio familiar, parece restar reconhecimento apenas da parte do Príncipe.

Dispostos nesses ambientes, entre menções diretas e indiretas, nota-se que os *retratos* são objetos recorrentes ao longo da trama. Se, como acabamos de ver, o gênero do retrato teve, historicamente, a função de representar o poder, a altivez e o esplendor aristocrático, acreditamos que uma análise da presença desses objetos no romance permite a identificação de uma série de simbologias, sobretudo das questões postas em xeque no momento histórico em que a obra é ambientada.

3.2.1. “Sinais de morte no rosto”

Uma cena central na primeira parte do romance mostra o Príncipe em um momento de descanso no jardim da vila Salina. É nesta hora que, imerso em um fluxo de consciência, ele se recorda do corpo do soldado do exército real encontrado ali um mês antes. Se já comentamos essa cena anteriormente, interessa-nos retomá-la, agora, em função da seguinte reflexão feita pelo personagem:

Porque morrer por alguém ou por alguma coisa, tudo bem, é normal; mas é preciso saber ou, pelo menos, ter certeza de que se sabe por quem ou por que se morreu; era isso que pedia aquela face desfigurada, e precisamente aqui começava a névoa (2017, p. 15).

A névoa, como logo podemos compreender nas linhas subsequentes, é resultante de uma crise do poder monárquico que, no caso, tem reflexos no Reino das Duas Sicílias, enfraquecido desde o início do século pela crise do

feudalismo e, naquele momento, diante dos crescentes movimentos revolucionários. O Príncipe segue em suas reflexões:

“Mas ele morreu pelo Rei, caro Fabrizio, é óbvio”, teria respondido seu cunhado Málvica se Dom Fabrizio o tivesse interrogado — aquele Málvica sempre escolhido como porta-voz da turba de amigos. “Pelo Rei, que representa a ordem, a continuidade, a decência, o direito, a honra; pelo Rei, o único a defender a Igreja, o único a impedir a dissolução da propriedade, meta última da ‘seita’” (2017, p. 15).

Com seu habitual ceticismo, Dom Fabrizio demonstra um olhar crítico para a situação. Ele completa, então, seu raciocínio:

Belas palavras estas, que indicavam tudo o que era caro ao Príncipe até as raízes do coração. Mas algo ainda destoava. O Rei, tudo bem. Ele conhecia bem o Rei, pelo menos aquele que morrera havia pouco; o atual não passava de um seminarista vestido de general. E de fato não valia muito. “Mas isso não é raciocinar, Fabrizio”, rebatia Málvica, “um determinado soberano pode não estar à altura, mas a ideia monárquica permanece sendo o que é; ela está desvinculada das pessoas.” “Isso também é verdade; mas os Reis que encarnam uma ideia não podem, não devem descer por gerações abaixo de certo nível; caso contrário, meu caro cunhado, a ideia também sofre” (2017, p. 15).

Se destacamos essa longa passagem até aqui, é porque, pela própria perspectiva do protagonista, podemos começar a compreender um choque entre valores caros à sua camada social — caros ao Príncipe “até as raízes do coração” — e a realidade que se impõe no momento em que a trama se desenrola. A ordem, a continuidade, a decência, o direito, a honra, a defesa da Igreja e da propriedade — em síntese, tudo aquilo que supostamente constitui o poder e a tradição aristocrática — são os valores que os retratos, na longa linhagem que expusemos anteriormente, buscam representar.

As figuras retratadas, para usarmos as palavras de Dom Fabrizio, devem *encarnar* ideais específicos associados a esses valores. O protagonista, no entanto, “sensível como era aos presságios e aos símbolos” (2017, p. 76), depara com um gradativo declínio dessa *ideia*, como se pode observar ao lermos a sua percepção da aparência do rei de então, que não passaria de um “seminarista vestido de general”.

No mesmo fluxo de consciência que o leva a ter essas reflexões, o personagem lembra-se das audiências que o Rei Ferdinando havia lhe

concedido. Para chegar ao seu gabinete privado, era preciso percorrer “intermináveis salas de arquitetura magnífica e mobiliário repugnante” e, chegando lá, viam-se nas paredes pintadas de branco retratos reais de “aspecto azedo”. O restante da descrição reforça o escárnio:

Acima da lareira uma Madona de Andrea del Sarto parecia estarecida ao ver-se circundada por litografias coloridas representando santos de terceira ordem e santuários napolitanos; sobre uma mísula, um Menino Jesus de cera com uma chaminha acesa na frente; e, sobre a imensa escrivaninha, papéis brancos, papéis amarelos, papéis azuis: toda a administração do Reino na reta final, da assinatura de Sua Majestade (D. G) (2017, pp. 16-17).

Ilaria de Seta destaca, ao analisar essa cena, a percepção do Príncipe, refletida na descrição que é feita do ambiente, das contradições entre pompa e vulgaridade. Para a autora, “uma sensação de superioridade aristocrática permeia a cena”, pois é como se a Madona pintada por um artista ilustre ficasse incomodada com a companhia de litografias não tão nobres, representando santos “indignos” em relação a ela (2012, p. 36).⁴⁷ Tal retrato de autoria de Andrea del Sarto, cabe ressaltar, reaparecerá ao longo do romance, e voltaremos a abordá-lo nas subseções a seguir.

A ironia sobre os quadros vem em consonância com novos comentários pejorativos sobre a aparência do Rei: “o Rei, com o carão mortiço entre as suíças alouradas, com aquele capote militar de tecido áspero sob o qual escapava a catarata violácea das calças frouxas” (2017, p. 17). Atordoado por essas percepções, saindo abatido de um dos encontros, Dom Fabrizio questiona-se sobre “quem estaria destinado a suceder essa monarquia que *mostrava os sinais da morte no rosto*” (2017, pp. 18-19, grifos meus). Podemos expandir o seu questionamento: o que sustentaria, portanto, a construção de um retrato de poder?

Essas primeiras reflexões, que já nos dão mais indícios da sensibilidade figurativa de Lampedusa, permitem-nos identificar de antemão uma importante questão suscitada pela presença dos retratos ao longo da trama: o crescente *descompasso* entre *arte* e *realidade*.

⁴⁷ Tradução minha.

3.2.2. “Ingênuas obras-primas do século passado”

Antes de nos determos nas expressões mais tradicionais dos retratos, é interessante nos concentrarmos em uma cena que bem exemplifica esse descompasso que acabamos de mencionar. Trata-se daquela longa descrição sobre os quadros nas paredes dos gabinetes administrativos do Príncipe, que já nos permitiu traçar, no capítulo anterior, questões relativas à narração do romance. Analisemos, agora, o seu conteúdo:

Das paredes caiadas se refletiam no pavimento encerado os enormes quadros representando os feudos da casa Salina: despontando em cores vibrantes de dentro das molduras negras e douradas via-se Salina, a ilha das montanhas gêmeas, circundada de um mar rendilhado de espuma, sobre o qual galés empavesadas voluteavam; Querceta, com suas casas baixas em torno da Igreja Matriz, rumo à qual se dirigiam grupos de peregrinos em azul; Ragattisi, estreitado entre as gargantas dos montes; Argivocale, minúsculo na imensidão da planície de trigais salpicada de camponeses operosos; Donnafugata, com seu palácio barroco, meta de coches escarlates, de coches esmeralda, de coches dourados, repletos, ao que parecia, de mulheres, garrafas e violinos; e muitos outros ainda, todos protegidos sob o céu límpido e tranquilizador do Leopardo sorridente entre os longos bigodes. Cada um deles festivo, cada um deles desejoso de exaltar o iluminado império tão “misto” quanto “puro” da casa Salina (2017, p. 33).

A descrição das propriedades da família representadas nas telas ressalta o esplendor do passado, que se projeta simbolicamente no ambiente através de molduras negras e douradas. Entretanto, logo em seguida, somos surpreendidos por uma brusca interrupção na exaltação daqueles feudos. A realidade atual, afinal de contas, é outra:

Ingênuas obras-primas de arte rústica do século passado, incapazes de delimitar confins, precisar áreas, rendas — coisas que, de fato, permaneciam desconhecidas. Nos muitos séculos de existência, a riqueza se transformara em ornamento, em luxo, em prazeres; apenas nisso; a abolição dos direitos feudais havia decapitado de um só golpe obrigações e privilégios, a riqueza, como um vinho velho, havia deixado decantar no fundo do barril a borra da cupidez, dos cuidados, até da prudência, para conservar apenas o aroma e a cor. E desse modo acabava anulando a si mesma: essa riqueza, que havia engendrado o próprio fim, era composta apenas de óleos de essência e, como os óleos de essência, evaporava depressa. Já alguns daqueles feudos, tão festivos nos quadros, haviam alçado voo e permaneciam somente nas telas coloridas e nos nomes. Outros pareciam essas andorinhas de

setembro, ainda presentes, mas já reunidas e estridentes sobre os galhos, prontas a partir (2017, pp. 33-34; grifos meus).

As menções aos palácios e feudos, às festividades que lhe rondavam, a um suposto “império iluminado” guardado por um “Leopardo sorridente”, fazem-nos lembrar das observações de Norbert Elias sobre a aparência das casas como um símbolo da posição social; sobre como essas construções demarcavam o próprio nível da estirpe no decorrer das gerações. Por outro lado, o final da passagem captura bem a consciência de que se trata de um tempo perdido, de uma encenação social que já não encontra mais lastro na realidade e da qual resta apenas “aroma e cor”.

Carregado, portanto, de desilusão, o final dessa passagem, em sua menção à transformação da riqueza em *ornamento* e *luxo*, remete-nos, por sua vez, a Starobinski. De acordo com o teórico, no contexto de decadência aristocrática, a multiplicação do luxo, que a princípio teria podido ser apenas um sinal de posse, levaria a vida para a dimensão irreal do prazer e, assim, o papel da *fachada* teria um significado revelador:

De um lado, externamente, diante das outras, a fachada marca o limite de um universo privilegiado, revelando elegantemente os sinais que impõem a *ilusão de uma autoridade*. No interior, do lado oposto, ou atrás das portas fechadas, para quem mora na propriedade, os lambris e os espelhos, em compensação, estabelecem a *autoridade da ilusão* (1994, p. 88).

Já vimos que a consciência dessa ilusão, dessa encenação, é mais aguda na figura do Príncipe, cujo ponto de vista parece contaminar a descrição dos ambientes e, neste caso, dos próprios quadros dos gabinetes administrativos, (uma contaminação que, vale ressaltar, analisamos antes na subseção 2.2.1). Tal consciência da fratura entre encenação e realidade é revelada também à medida que notamos a aparição, no romance, dos retratos oficiais da aristocracia, de representações que se inserem propriamente na tradição pictórica que expusemos previamente.

3.2.3. Força simbólica

Recorrendo mais uma vez a Starobinski, lemos que “as demolições revolucionárias tomarão ares de festa e as festas da Revolução queimarão os símbolos acumulados do Antigo Regime”; que “ao fazer cair a cabeça do rei, a guilhotina destrói solenemente uma grande *imagem*” (1994, p. 119). Ao abordar as manifestações revolucionárias na Itália, o romance de Lampedusa parece evidenciar a complexidade desse processo.

Após o desembarque na Sicília, momento em que as tropas de Garibaldi conquistaram o Reino das Duas Sicílias, então pertencente à casa real dos Bourbons (no reinado de Francesco de Assis Maria de Bourbon), era possível testemunhar uma ostensiva alegria em Palermo. Conforme nos informa o narrador na segunda parte do romance, “[...] andavam por aí com adornos tricolores nas lapelas, faziam desfiles de manhã até a noite e, acima de tudo, falavam, discursavam, declamavam” (2017, p. 54). Ao Príncipe, porém, “todo esse carnaval, mesmo reconhecendo sua necessidade inevitável, lhe parecia tolo e sem graça” (2017, p. 55).

O pragmatismo presente nessa consideração do personagem — que demonstra ter assimilado a ideia do sobrinho segundo a qual era preciso que tudo mudasse para que tudo continuasse como estava — é perceptível no relato da visita que os oficiais de Garibaldi fazem à sua residência após o desembarque na Sicília. O poder simbólico dos retratos — que são o suporte por excelência daquela *grande imagem* mencionada por Starobinski — ganha evidência neste momento. Um general “vestindo dólma vermelho com alamares negros” apresenta-se na casa Salina a fim de contemplar os afrescos dos tetos. Somos informados, então, de que ele “foi admitido de pronto, pois o anúncio prévio permitira que fosse retirado de um dos salões *um retrato do rei Ferdinando II em pompa magna*, substituído por um neutro ‘Tanque de Betesda’” (2017, p. 55; grifos meus). Essa operação, lemos na sequência, uniria “vantagens estéticas e políticas”.

As vantagens ditas estéticas talvez possam ser explicadas, em algum grau, por uma ironia do narrador quanto à figura do rei representado na tela, que, conforme já nos fora relatado, era um pouco ridículo, com suas vestes

frouxas e seu “carão mortiço entre as suíças alouradas” (2017, p.17). Para além de certo deboche com o rei, porém, é possível compreender a união de “vantagens estéticas e políticas” de um modo mais amplo, considerando as tensões proeminentes naquele momento.

Como destaca Starobinski, os revolucionários “renega[m] ostensivamente todas as guarnições vestimentárias que o Antigo Regime consagrara e que conferiam ao corpo uma função estética” (1994, p. 119). Ora, a “pompa magna” que caracteriza o retrato do rei, nessa lógica, não poderia deixar de causar um choque de valores com os de um representante garibaldino, que, além de tudo — reforçando tal contraste —, chegara à residência do Príncipe portando barretes vermelhos “amarrotados e puídos”. Podemos notar, com isso, o modo como a dimensão estética respinga na política. A troca do quadro pela representação de um local bíblico “neutro” evidencia, no romance, uma reiteração da força simbólica dos retratos.

É interessante observar, contudo, as nuances construídas pelo autor. Ao general, como se pode perceber, não falta sensibilidade: além da “polidez” demonstrada em sua solicitação de visita ao palácio, o motivo que o faz visitar o local — a contemplação dos afrescos nos tetos — revela uma capacidade de apreciação que se estende à própria possibilidade de compreensão, por sua parte, das simbologias por trás do retrato do rei. Não se trata, portanto, de um simples desprezo pelas formas associadas à aristocracia, mas do reconhecimento mesmo de seus fins e efeitos.

Uma ambiguidade paira entre as relações sociais, demarcando o imperioso pragmatismo do momento. O general, visto a princípio como “esperto”, “conversador e um tanto fanfarrão”, revela-se “educado e simpático”. Chega a tratar Dom Fabrizio por ‘Excelência’, desrespeitando os primeiros decretos do “Ditador”. Por sua vez, o Príncipe, que “os havia acolhido [*o general e seu oficial de ordenança*] do alto de sua inexpugnável cortesia”, “foi de fato entretido e plenamente tranquilizado por eles” (2017, p. 56), a ponto de convidá-los para uma série de jantares. Nota-se, portanto, uma cordialidade mútua que garante a sobrevivência do Príncipe e das pessoas próximas a ele — como Padre Pirrone, tornado imune à ordem de expulsão dos Jesuítas. O pragmatismo é encarnado, sobretudo, por Tancredi, que aparece, ao

lado dos oficiais “em traje vermelho e irresistível, exibindo intimidade com os vencedores” (2017, p. 56). De sua sagaz apropriação do estilo revolucionário, que o leva ainda a adotar palavreados informais em sua interação com os outros oficiais, o Príncipe bem deduzia, no fundo, “veladas ironias”.

De modo a refletir ainda sobre a questão do retrato em tal parte do romance, pode ser produtivo recorrermos, mais uma vez, àquelas observações de Starobinski a respeito da “queima” operada pelos movimentos revolucionários dos símbolos acumulados do Antigo Regime. O ímpeto iconoclasta que acompanha as revoluções burguesas teria como pressuposto o combate a uma arte “imobilizada em sua materialidade visual e espacial, símbolo de uma riqueza possuída e não de um sentimento comunicado” (1994, p. 122). Da vontade de “captar o impulso subjetivo sem solidificá-lo em ‘figuras exteriores’”, advém o apreço romântico pela música, supostamente vinda “do coração”, e por uma poesia “liberta da escravidão visual” (1994, p. 122).

É, no mínimo, instigante, assim, observar como essas formas de expressão são evidenciadas por Lampedusa, aparecendo associadas aos dois oficiais que visitam o palácio da família Salina. Lemos que o general arrisca-se no canto de uma ária de Bellini (“Vi ravviso, o luoghi ameni”), enquanto o oficial de ordenança “falava de flores a Concetta e lhe revelava a existência de Aleardo Aleardi”, um político e poeta romântico que participara ativamente do Risorgimento (2017, p. 56).

Podemos perceber, no decorrer de apenas duas páginas, uma verdadeira sensibilidade do autor à tensão que se estabelece então entre *formas* artísticas; uma sensibilidade que se revela no sutil contraponto que ele cria entre a retirada pragmática de um retrato com signos ligados à exaltação do poder e a aparição, com a presença dos dois oficiais garibaldinos, de uma arte correspondente aos valores revolucionários⁴⁸.

⁴⁸ Em suas reflexões sobre a arte revolucionária, Starobinski apontará ainda as suas expressões visuais, que, ao contrário da música e da poesia, que pressupõem algum grau de recolhimento, seriam necessárias para a celebração pública da nova ordem política. No entanto, observa ele, a Revolução não consegue inventar novas formas, voltando-se ao universo antigo das imagens greco-latinas. O teórico recorre a Winckelmann para mostrar como se buscavam arquétipos de uma “humanidade eterna”: “Uma vez banidas todas as imagens frívolas, todos os olhares sedutores do rococó, todas as contorções da retórica barroca, o campo está livre para que possamos aceder às formas puras de um Olimpo reencontrado” (1994, p. 122), sintetiza assim Starobinski os ideais da época.

3.2.4. Prenúncios e contrastes narrativos

Algumas vezes, os retratos aparecem mais sutilmente em cena. Surgem para testemunhar, realçar e até mesmo ironizar a atmosfera de decadência, de tensão entre classes que se opera à época.

No caminho para Donnafugata — uma viagem, aliás, possibilitada por um salvo-conduto concedido pelo general garibaldino —, o Príncipe ansiava por chegar em seu palácio, com “as águas jorantes, a lembrança de seus santos antepassados, a impressão que dava de perenidade da infância”. Questiona-se, então, se “o pessoal [*do vilarejo*] se mostraria devotado como antes” (2017, p. 59).

Na chegada, a família é recebida pelas autoridades, pela banda municipal e por uma multidão curiosa de camponeses. Sem nenhum indicativo de hostilidade (o que poderia se esperar diante dos últimos desdobramentos políticos), o Príncipe avalia que tudo estava como sempre: “Não há o que dizer, está tudo como antes; aliás, melhor que antes” (2017, p. 60). Após o cumprimento de um costume muito antigo — o de assistir, na chegada ao vilarejo, a um “Te Deum” na Igreja Matriz —, a família finalmente chega à sua propriedade. Como já vimos antes, o Príncipe mostra-se aliviado por encontrar seu patrimônio intacto. Lemos, assim, que “tudo estava em perfeita ordem”:

Os quadros em suas molduras robustas tinham sido desempoeirados, as dorações das lombadas antigas emitiam seu fogo discreto, o sol alto fazia brilhar os mármorees pardos em volta de cada porta. Tudo estava no estado em que encontrava havia cinquenta anos (2017, p. 64; grifos meus).

Os objetos do ambiente, entre os quais os quadros em molduras robustas, portanto, ajudam a reforçar uma atmosfera de suposta tranquilidade. Logo em seguida, entretanto, o Príncipe já é perturbado por notícias a respeito de Calogero Sedàra, transmitidas pelo administrador do palácio. A passagem é um pouco longa, mas vale reproduzi-la para termos a dimensão da ascensão do personagem:

Depois vieram as notícias particulares, que giravam em torno do grande evento do ano: a contínua e rápida ascensão da fortuna de dom

Calogero Sedàra. Seis meses antes o empréstimo concedido ao barão Tumino havia vencido, e ele se apropriara das terras; graças a mil onças de crédito, agora possuía uma nova propriedade que lhe rendia quinhentas em um ano. Em abril conseguiu adquirir dois alqueires de terra por uma ninharia, e nessa pequena propriedade havia uma pedreira muito valiosa, que ele pretendia explorar; vendera uma partida de trigo muito vantajosa nos momentos de confusão e carestia que se seguiram ao desembarque. A voz de dom 'Nofrio se encheu de rancor: “Fiz uma conta na ponta do lápis: daqui a pouco os rendimentos de dom Calogero serão equiparáveis aos de Vossa Excelência aqui em Donnafugata — e esta do vilarejo é a menor das propriedades dele”.

Junto com a riqueza também crescia sua influência política: tornara-se o líder dos liberais em Donnafugata e até nas localidades vizinhas; tinha a certeza de que, quando houvesse eleições, iria a Turim como deputado (2017, p. 65).

A perturbação sofrida pelo Príncipe ao tomar conhecimento dos detalhes relatados por dom 'Nofrio é intensificada, pouco tempo depois, por uma conversa com Padre Pirrone. O eclesiástico o procura para tratar do desejo confessado por Concetta de se casar com o primo Tancredi que, segundo ela havia constatado, iria lhe pedir a mão muito em breve. O protagonista logo se dá conta de que não poderia aceitar o casamento. Conforme já pudera constatar, a “nova sociedade” demandaria um arranjo específico para o sobrinho:

Segundo ele, Tancredi tinha um grande futuro pela frente; poderia vir a ser o porta-bandeira de um contra-ataque que a nobreza, sob outros uniformes, talvez conduzisse contra a nova ordem política. Para isso, só lhe faltava uma coisa: dinheiro — dinheiro que Tancredi não tinha, nenhum. E, para prosperar em política, agora que o nome contaria menos, era necessário mais dinheiro ainda: dinheiro para comprar votos, dinheiro para prestar favor aos eleitores, dinheiro para um estilo de vida que impressionasse. Estilo de vida... e Concetta, com todas as suas virtudes passivas, seria capaz de ajudar um marido ambicioso e brilhante a galgar os degraus escorregadios da nova sociedade? [...] Concetta teria um dote, claro. Mas a fortuna da casa Salina deveria ser dividida em oito partes, em partes não iguais, dentre as quais a das meninas seria mínima. E então? Tancredi precisava de bem mais [...] (2017, p. 71).

Como sempre ocorria quando chegava a Donnafugata, o Príncipe promovia um jantar “solene” para figuras importantes da cidade. Depois das notícias recebidas e da conversa com o padre, acompanhamos, então, os preparativos para a ocasião. Eis que aparece um curioso (e irônico) comentário do narrador:

Naquela noite, no chamado salão “Leopoldo”, a família Salina aguardava os últimos convidados. Por baixo dos quebra-luzes de renda, os lumes a querosene expandiam uma tênue luz amarela; *os desmedidos retratos equestres dos antepassados Salina não eram mais que imagens imponentes e vagas como sua recordação* (2017, p. 75; grifos meus).

A passagem parece reforçar como os momentos gloriosos da família, representados pelos “desmedidos retratos equestres”, revelam-se condenados ao passado. Se o que resta aos seus integrantes é o *status* de nobreza, o tempo presente exige cada vez mais pragmatismo. Assim, não por acaso, entre os convidados para o jantar, estão o próprio Calogero Sedàra, prefeito de Donnafugata, e sua filha Angelica, com quem Tancredi acabaria se casando de modo a garantir privilégios para a família no novo cenário político. A menção aos retratos como imagens “imponentes e vagas como sua recordação” produz o efeito de um prenúncio dos desdobramentos da chegada dos convidados.

3.2.5. Demarcações de classe

Em uma manifestação de pragmatismo, na ocasião do jantar, o Príncipe decide dispensar o traje a rigor para não constranger os convidados. Lemos, então, que “tudo corria plácida e costumeiramente quando Francesco Paolo, o filho de dezesseis anos, irrompeu com estardalhaço no salão: ‘Papai, dom Calogero está subindo as escadas. Veio de fraque!’ (2017, p. 76)”. Se o anúncio fizera Tancredi gargalhar, no Príncipe, em vez disso, “produziu maior efeito que o informe sobre o desembarque em Marsala” (2017, p. 76) — ele não apenas deixava de ser o proprietário máximo de Donnafugata, mas, como nos é narrado, via-se forçado a receber, em roupas vespertinas, um convidado em trajes noturnos.

Gilda de Mello e Souza [1919-2005] bem observa que a moda corresponde ao desejo de distinção social. Segundo a autora, a existência de leis suntuárias ao longo da história atesta a intenção, por parte dos soberanos que a editavam, de manter as distinções de classe sobre as quais a sociedade repousava (2019, p. 47). Na Idade Média, por exemplo, como nos conta a partir

de sua leitura de Willet Cunnington (1948), o uso de certas cores em massas isoladas e contrastantes devia-se à necessidade de se reconhecer de longe a ocupação e o nível das pessoas diante das más condições de iluminação. Outro exemplo é que, até o século XVIII, o uso de roupas incômodas, volumosas, exprimia, tanto quanto a ornamentação, uma *prerrogativa de classe*: “Era uma prova visível, oferecida a todos, de que o portador, não se dedicando a trabalhos manuais, desprezava o desembaraço dos membros e o conforto das vestes” (2019, p. 48). Só mais tarde, com uma revolução nos espíritos e com a vida dos salões, é que a mobilidade viria a se transformar em um distintivo de classe. Como pontua ainda a autora, esses fenômenos sociais jogam a todo instante com as representações artísticas.

Voltando-nos, portanto, à cena da chegada de dom Calogero, percebemos que a própria distinção social pelas vestimentas, que os retratos tão bem expressavam, encontra-se ameaçada. Entretanto, no romance de Lampedusa, não falta espaço para nuances irônicas. Após o susto inicial, pelo olhar de Dom Fabrizio, o narrador sentencia: “perfeitamente adequado como manifestação política, podia-se afirmar sem sombra de dúvida que, em matéria de alfaiataria, o fraque de dom Calogero era uma catástrofe” (2017, p. 76). Nesse sentido, Mello e Souza (2019, p. 132) observa que, por um lado, o encurtamento das distâncias sociais dificulta a distinção pelos sinais exteriores; por outro, uma classe não renuncia com facilidade a uma posição longamente ocupada:

É então que uma nova barreira se interpõe entre as classes, ainda mais difícil de transpor que a antiga, pois já não se apoia na ostentação da riqueza, mas no polimento das maneiras, na composição elaborada dos gestos, enfim no elemento dinâmico da moda. A distinção econômica do luxo cede lugar à distinção estética da elegância (2019, p. 134).

Se analisarmos como essas questões desdobram-se no romance, podemos considerar que os gestos aparecem como formas decodificadas. Lampedusa, com sua sensibilidade visual (e, claro, com seu amplo repertório da etiqueta aristocrática), demonstra explorá-las de modo bastante perspicaz. Além do corte desajeitado da roupa, há uma evidente inadequação no uso do fraque por dom Calogero — a quem falta, para tomarmos o termo cunhado por

Baldassare Castiglione, a devida *sprezzatura*. A presença de Angelica, por sua vez, impõe desafios à distinção de classe:

A primeira impressão foi de deslumbrante surpresa. Os Salina perderam o fôlego; Tancredi até sentiu o pulsar das veias das têmporas. Sob o ímpeto de sua beleza, os homens permaneceram incapazes de notar, analisando-os, os não poucos defeitos que essa beleza continha; muitas deviam ser as pessoas que nunca foram capazes desse exame crítico. [...] Avançava lenta, fazendo voltear em torno de si a ampla saia branca, e trazia em sua pessoa a calma e a invencibilidade da mulher de incontestável beleza (2017, p. 77).

A sensualidade da personagem, como é possível notar na passagem acima, ofusca possíveis deslizos de seus modos⁴⁹, os quais treina com muito mais apuro e sagacidade que o pai. Como lemos em seguida, “só muitos meses depois se soube que, no momento de sua entrada triunfal, ela estivera a ponto de desmaiar de ansiedade” (2017, p. 77). Apenas Concetta, com inveja do fascínio que Angelica exerce sobre o primo, é que se apega aos detalhes que revelam certa rudeza em seus modos:

notava a graça vulgar do mindinho direito de Angelica apontado para o alto enquanto segurava a taça; notava um sinal avermelhado na pele do pescoço; notava a tentativa reprimida a meio caminho de tirar com a unha um fiapo de comida que ficara entre seus dentes branquíssimos; notava com ainda mais vivacidade uma certa dureza de espírito; e a esses detalhes, que na verdade eram insignificantes porque incinerados pelo fascínio sensual, agarrava-se confiante e desesperada, como um pedreiro que ao cair se aferra a uma calha de chumbo (2017, p. 81).

⁴⁹ O fascínio que Angelica exerce sobre os personagens remete, em alguma medida, àquele que se testemunha em um dos contos de Lampedusa, “A sereia”. A história acompanha o relato de um senador, La Ciura, a um jornalista pertencente à família Corbèra di Salina. Quando jovem, o senador fora atraído pela beleza de uma sereia que se apresentava como Liguéia, filha de Calíope. A constante confusão entre a sua natureza divina e animalesca, atrelada à sua voluptuosidade, talvez encontre ecos na construção de Angelica, burguesa que parece “metamorfosar-se” com facilidade no registro aristocrático. No conto, lemos que “sem conhecimento de qualquer cultura, ignara de qualquer sabedoria, desdenhosa de toda constrição moral, ela [*a sereia*] participava, todavia, da nascente de cada cultura, de cada sabedoria e de cada ética e sabia expressar essa sua primigênia superioridade em termos de áspera beleza” (2002, p. 106). Vale lembrar que, desde sempre, a mitologia associa as sereias à perspectiva da sedução. Commelin (2011) relata como “o oráculo predissera às Sereias que elas viveriam enquanto pudessem deter os viajantes à sua passagem”. Daí seus ardis com os marinheiros: pela harmonia de suas vozes, “elas os enfeitiçavam, os encantavam a tal ponto que eles não pensavam mais em seu país, em sua família, em si mesmos” (2011, p. 123). Não por acaso, na *Odisseia*, Ulisses, obrigado a passar com seu navio diante das Sereias, advertido por Circe, tapa os ouvidos e faz-se amarrar num mastro. Uma análise mais detalhada desses ecos entre conto e romance, no entanto, extrapolaria os propósitos de nossa análise.

Durante o baile que acontece na sexta parte do livro, a atitude de Angelica não se trai nem um instante: “[...] não foi vista errando sozinha com a cabeça nas nuvens, tampouco com os braços afastados do busto, nunca a voz se elevou acima do ‘diapasão’ (aliás, bastante alto) das outras senhoras”. Sua beleza enfeitiça Dom Fabrizio, que, ao dançar com ela, admite a si mesmo que “nenhum Tancredi resistiria à sua beleza unida àquele patrimônio” e tem a sensação de ser novamente jovem, “quando ainda ignorava o que eram as desilusões, o tédio, o resto” e quando a morte era “assunto para os outros” (2017, p. 229).

Para os nossos propósitos nesta análise, é interessante observar como, diante dessas dinâmicas, diferentes expressões pictóricas aparecem em cena como recursos para comentários, comparações, ironias, reflexões. A Madona de Andrea del Sarto, que aparecera no gabinete real, volta a ser mencionada quando Dom Fabrizio reproduz a Angelica o conteúdo de uma das cartas enviadas por Tancredi, que, na ocasião, combatia em Caserta:

de modo bastante ponderado, informava o que sabia, mas tendo o cuidado de apresentar uma plantinha de notícias bem podada, da qual suas cautelosas tesouras haviam extirpado tanto os espinhos (relatos de frequentes passeios em Nápoles, claras alusões à beleza das pernas de Aurora Schwarzwald, bailarina do San Carlo) quanto os brotos prematuros (“me dê notícias da srta. Angelica”; “no gabinete de Ferdinando II vi uma Madona de Andrea del Sarto que me fez lembrar a srta. Sedàra”) (2017, p. 94-95).

Ao considerarmos novamente a observação de Ilaria de Seta (2012) segundo a qual há uma atmosfera de superioridade aristocrática que permeia a presença do retrato da Madona de Andrea del Sarto no gabinete do rei, podemos entender a sua menção por Tancredi como uma sutil tentativa de conferir a Angelica uma aura aristocrática. O Príncipe, contudo, prefere suprimir o que considera um “broto prematuro”.

Nas passagens imediatamente anteriores, o narrador bem destacara os “aborrecimentos” do protagonista, relacionados tanto à revolução burguesa que “subia as escadas de seu palácio no fraque de dom Calogero” quanto à beleza de Angelica “que punha na sombra a graça contida de sua Concetta” (2017, p. 93). Somos informados também de que a leitura da carta havia sido antecedida pelo pedido de Angelica por “notícias do Príncipe”, ao que se segue

um incômodo de Dom Fabrizio: o vocábulo “Príncipe”, afinal, não havia sido usado para designar a ele, mas para evocar seu sobrinho, “e isso provocava em Salina um sentimento curioso, tecido no algodão da inveja sensual⁵⁰ e na seda do comprazimento pelo sucesso do querido Tancredi; sentimento, no fim das contas, desagradável” (2017, p. 94).

Pode-se compreender, assim, a supressão feita pelo Príncipe por diferentes perspectivas. Por um lado, ele busca evitar um suposto “enobrecimento” de Angelica propiciado, simbolicamente, pela comparação com a Madona⁵¹; por outro, considerando a “inveja sensual” sentida em relação a Tancredi, busca frear, em alguma medida, o ímpeto amoroso do sobrinho.

⁵⁰ Tal inveja volta a ser mencionada no momento em que, encarregado de transmitir a dom Calogero o pedido de casamento de Tancredi a Angelica, o Príncipe é informado de que o Prefeito já sabia do envolvimento dos dois, que haviam sido vistos se beijando, pouco tempo antes, *perto da fonte do jardim* do palácio de Donnafugata. Lemos que “numerosas e pungentes vespas atacaram Dom Fabrizio. Em primeiro lugar, como sucede a qualquer homem ainda não decrépito, as do ciúme carnal: *Tancredi havia saboreado aquele gosto de morango que jamais lhe seria dado a conhecer*. Depois, um sentimento de humilhação social: o de ver-se na situação de acusado em vez de mensageiro de boas-novas” (2017, p. 125; grifos meus). É curioso observar, nesta passagem, que o beijo do casal tenha se dado na fonte do jardim, exatamente o local do qual, como havíamos lido antes, “emanava a promessa de um prazer que jamais poderia se transformar em dor” (2017, p. 73). Talvez, assim, paire uma sugestão de que dimensão sensual atribuída a Angelica contivesse uma semelhante projeção. Não por acaso, durante a valsa com ela no baile, o protagonista esquece-se temporariamente da morte, que se torna um “assunto para os outros”, tal qual o é para o jovem casal quando observam o quadro de Greuze: “Para ambos, o conhecimento da morte era algo puramente intelectual, era por assim dizer um mero dado de cultura, não uma experiência que lhes atingisse a medula dos ossos” (2017, p. 226-27).

⁵¹ Nesse sentido, em uma volta ao texto original em italiano, é interessante observar mais detidamente o termo utilizado pelo autor na passagem: “*bòccioli prematuri*”, traduzido na edição brasileira de que lançamos mão como “brotos prematuros”. O uso do termo pode ter sua compreensão expandida no contexto da passagem em questão se considerarmos a definição de seu substantivo no dicionário. Segundo o Treccani, “*bocciolo*” significa “*fiore non ancora schiuso*”, associando-se, assim, à noção de um *botão* de flor que ainda não desabrochou — uma pertinente conotação, percebe-se, para o próprio processo de ascensão social de Angelica. Mais próximo ao desabrochar, um *botão*, cabe observar, aparece em um processo mais avançado que o de um broto, que representa o momento inicial do desenvolvimento de uma planta. É interessante ainda observar que uma imagem que parte desse mesmo campo semântico volta a ser usada no romance no momento de irritação do Príncipe no baile, quando lemos que “*devia-se a ele [dom Calogero], a seus comparsas, a seus rancores, a seu senso de inferioridade, a seu fracasso em desabrochar, o fato de agora também ele, Dom Fabrizio, associar os trajes negros dos bailarinos a corvos que planam em busca de carne podre [...]*” (2017, p. 222; grifos meus). Ou, no texto original, “*si doveva a lui, ai suoi compari, ai loro rancori, al loro senso d’inferiorità, al loro non esser riusciti a fiorire, se adesso anche a lui, Don Fabrizio, gli abiti neri dei ballerini ricordavano le cornacchie che planavano, alla ricerca di prede putride [...]*” (2019, p. 221; grifos meus).

3.2.6. Metáforas e analogias: uma breve aproximação com Proust

Na passagem anterior, além disso, podemos notar um expediente muito utilizado por um autor caro a Lampedusa — Marcel Proust. Em *À la recherche du temps perdu*, encontram-se diversas comparações como essa, entre personagens e obras de arte. Há uma específica, no entanto, que parece ecoar particularmente na comparação entre Angelica e a Madona de Andrea del Sarto (figura 13).

Em *Du côté de chez Swann*, Swann compara a personagem Odette de Crécy a Céfora, figura presente em uma pintura de Sandro Botticelli (figura 12). Como podemos constatar na passagem reproduzida a seguir, tratava-se de uma tentativa de conferir maior refinamento à sua beleza:

A caminho de sua casa naquele dia, ia ele delineando em mente a imagem de Odette, como sempre fazia antes de um encontro; e a necessidade em que se via, para achar bonito o seu rosto, de limitar às maçãs róseas frescas aquelas faces que tão seguidamente se apresentavam amarelas e cansadas, salpicadas às vezes de manchinhas vermelhas, afligia-o como uma prova de que o ideal é inacessível e a felicidade medíocre. Levava-lhe uma gravura que ela desejava ver. Estava um pouco adoentada; recebeu-o com um penhoar de crepe da china de cor malva e tinha no colo, à guisa de abrigo, um estofado ricamente bordado. De pé ao lado de Swann, deixando pender ao longo das faces os cabelos soltos, dobrando uma perna em leve atitude de dança para poder curvar-se sem fadiga sobre a gravura que estava mirando, de cabeça inclinada, com os seus grandes olhos tão cansados e inexpressivos quando nada a excitava, ela impressionou a Swann por sua presença com aquela figura de Céfora, a filha de Jetro, que se vê num afresco da Capela Sistina. Swann sempre tivera o particular gosto de descobrir na pintura dos mestres não apenas os caracteres gerais da realidade que nos cerca, mas aquilo que ao contrário parece menos suscetível de generalidade, os traços individuais dos rostos que conhecemos [...]. Não mais apreciou o rosto de Odette segundo a melhor ou pior qualidade de suas faces ou a suavidade puramente carnal que lhes supunha encontrar ao contato dos lábios, se jamais ousasse beijá-la, mas sim como uma meada de seu enrolamento, ligando a cadência da nuca à efusão dos cabelos e à flexão das pálpebras, como num retrato dela em que seu tipo se tornava inteligível e claro.

Contemplava-a: transparecia em seu rosto e em seu corpo um fragmento do afresco, que desde então procurou vislumbrar sempre que estava junto de Odette ou quando apenas pensava nela, e embora certamente só se ativesse à obra-prima porque nela encontrava a sua amada, todavia tal parecença conferia a Odette maior beleza, tornava-a mais preciosa. Censurou-se por haver desconhecido o valor de uma criatura que teria parecido adorável ao grande Sandro, e *congratulou-se de que o prazer que sentia ao vê-la encontrasse justificativa em sua própria cultura estética*. Considerou que,

associando o pensamento de Odette a seus sonhos de felicidade, não se resignara a uma coisa tão imperfeita por falta de outra melhor, como pensara até então, pois ela lhe satisfazia os mais refinados gostos artísticos. [...] A expressão “obra florentina” prestou grande serviço a Swann. *Permitiu-lhe, como um título, introduzir a imagem de Odette num mundo de sonhos, a que até então ela não tivera acesso e onde se impregnou de nobreza* (2006, pp. 277-80; grifos meus).

Como ressalta Roberto Machado em *Proust e as artes*, a suposta semelhança entre Odette e Céfora “é importante para o amor de Swann, pois confere à *cocotte*, aos olhos dele, uma beleza que ela não tem, a ponto de essa visão estética eliminar suas dúvidas quando a contemplava com uma visão puramente carnal” (2022, p. 127). Há uma evidente diferença entre Angelica, uma arrivista burguesa, e Odette de Crecy, uma cortesã. Apesar dessas particularidades, a leitura da passagem de Proust nos permite supor que Lampedusa tenha bebido da fonte do escritor francês.

Figura 12 – Detalhe de *As Provações de Moisés*, de Sandro Botticelli



Fonte: Capela Sistina, Vaticano.

Remetendo à obra de outro artista florentino, a comparação entre Angelica e a Madona de Andrea del Sarto carrega a potência da produção de efeitos semelhantes: a de introduzir a imagem da filha de Calogero Sedàra a

um mundo que até então ela não tivera acesso e onde pode, então, *impregnar-se de nobreza*. Ao que parece, Tancredi buscava, tal como Swann, uma justificativa para seu apreço pela moça em sua própria cultura estética, em uma pintura não por acaso localizada nas paredes do gabinete real.⁵²

Figura 13 – *Madonna delle Arpie*, de Andrea del Sarto



Fonte: Galeria Uffizi, Florença.

Em estudo específico sobre as pinturas na obra de Proust, Eric Karpeles salienta que o autor utiliza metáforas e analogias como essa de modo a animar e expandir o universo imaginativo da *Recherche*. Também aponta como a obra “tem muitas camadas de referência cujas fronteiras são continuamente transgredidas, onde arte e realidade, pintura e vida, sutilmente se

⁵² A Madona mais conhecida de Andrea del Sarto, possivelmente aquela à que Lampedusa faz referência, é datada de 1510 e encontra-se na coleção da Galeria Uffizi, em Florença. Trata-se da *Madonna delle Arpie*, em cujo pedestal encontram-se figuras animais a princípio associadas a harpias por Giorgio Vasari, mas que depois o consenso crítico identificou, em uma interpretação iconográfica da obra, como os gafanhotos descritos no Apocalipse de São João, o qual aparece na tela escrevendo as suas profecias. No texto, o evangelista anuncia esses seres monstruosos como portadores de tormentas. Quem sabe a recorrente ironia de Lampedusa não o tenha feito imprimir um sentido menos evidente à comparação da Madona com Angelica, associando-a talvez às tormentas implícitas na representação? Informações sobre a pintura extraídas do site oficial da Galeria Uffizi: www.uffizi.it/opere/andrea-del-sarto-arpie. Acesso em março de 2023.

transformam e se fundem” (2008, p. 22)⁵³. Não faltam exemplos dessa ordem no romance de Lampedusa, que, ao fazer sucessivas referências a obras de arte, em especial aos retratos, parece querer compor um *mundo* em específico.

Voltemos às comparações com a *Recherche* para levar essa hipótese adiante: de acordo com Vera de Azambuja Harvey, “a intenção de Proust é dar-nos uma visão total do mundo; deseja representar a integridade de nossa experiência, a totalidade do real”. Segundo a autora, o escritor francês busca refletir o domínio da experiência sensível em toda sua densidade e diversidade e, avalia ela, “isso não se realiza com uma justaposição esquemática, mas como uma interpenetração orgânica” (2007, p. 39)⁵⁴.

Como já pudemos notar ao longo deste trabalho, a totalidade do real, para Lampedusa e seu protagonista, era o próprio universo aristocrático, com todos os seus signos contidos nas representações artísticas. É esse mundo que o autor recria em seu romance, e as frequentes menções aos retratos, alinhadas a uma descrição exaustiva dos ambientes, evidenciam uma reiteração de formas que constituem esse sistema de signos, com uma interpenetração ao seu próprio modo, mas com expedientes, como vimos, bastante próximos aos de Proust.

Considerando essa organicidade apontada acima, nem sempre os retratos mencionados estão simplesmente presentes nos ambientes. Há casos em que as representações visuais vêm do próprio repertório artístico e das lembranças do protagonista. É o que ocorre no momento que precede o seu encontro com dom Calogero, quando pediria, em nome do sobrinho, a mão de Angelica em casamento:

Ao atravessar os dois aposentos que precediam o gabinete, imaginou-se um Leopardo imponente, de pelagem sedosa e perfumada que se preparava para estraçalhar um pequeno chacal amedrontado; mas, por uma dessas involuntárias associações de ideias que são o martírio de naturezas como a sua, *veio-lhe à memória a imagem de um daqueles quadros históricos franceses em que marechais e generais austríacos, cobertos de penachos e galões, desfilam rendendo-se a um Napoleão irônico; não há dúvida de que eles são mais elegantes, mas o vencedor é*

⁵³ Tradução minha.

⁵⁴ Lampedusa, vale ressaltar, tinha consciência do *mundo* criado por Proust, mencionado em suas lições de literatura como um dos poucos romancistas capazes de criar um trabalho vasto e homogêneo, iluminado por uma luz própria e enriquecido com paisagens peculiares (1994, p. 1112).

o homúnculo de casaco cinzento; e assim, ultrajado por essas lembranças importunas de Mântua e de Ulm, quem acabou entrando no gabinete foi um Leopardo irritado (2017, p. 123).

Nota-se que os quadros que lhe vêm à mente em um dos seus momentos de reflexão melancólica produzem uma brusca oscilação entre os sentimentos de altivez e de decadência. Com ironia, constata-se que os trajes e a elegância ao vesti-los não são o suficiente para vencer a corrente da História. E a realidade logo lhe mostra as formas, então referenciadas na memória, de um modo decodificado:

Dom Calogero estava ali, de pé, baixote, miúdo e com a barba malfeita; de fato, assemelhava-se a um pequeno chacal, não fossem os olhinhos faiscantes de inteligência [...]. Desprovido do senso de adequação do traje às circunstâncias, o que no Príncipe era inato, o Prefeito achou por bem se vestir como enlutado, e estava quase tão negro quanto Padre Pirrone [...] (2017, pp. 123-24).

Por fim, merece atenção também o fato de o personagem ter a percepção de si mesmo como o Leopardo que estampa o brasão familiar. Na cena em questão, ele se imagina como um “Leopardo imponente, de pelagem sedosa e perfumada”. Outras passagens carregam o mesmo sentido, como na sua recepção em Donnafugata, momento em que o narrador, pela perspectiva do protagonista, relata que os camponeses, acostumados a ver o Leopardo bigodudo dançando em fachadas como a do palácio e no alto das fontes, “estavam agora curiosos para ver o autêntico Leopardo em calça chino, distribuindo patadas amigáveis a todos e sorrindo em seu rosto de felino cortês” (2017, p. 60).

3.2.7. Quebra de tradições

Os retratos também aparecem em cena para revelar, por contraste, a quebra de uma continuidade histórica e a gradativa perda de importância das tradições em suas mais variadas expressões dos modos aristocráticos. Quando Tancredi volta a Donnafugata acompanhado de um “condezinho” que também havia se alistado ao exército garibaldino, este último, querendo conhecer Angelica, adota um linguajar impróprio ao falar com Dom Fabrizio:

“Sabe, Príncipe, pelo que ele diz, a moça é a rainha do Sabá! Vamos logo reverenciar a *formosissima et nigerrima*. Vamos lá, cabeçudo!”. Falava assim, transportando a linguagem dos refeitórios de oficiais para o *sisudo salão com a fila dupla de antepassados encouraçados e pomposos* (2017, p. 148, grifos meus).

O descompasso entre os modos do rapaz e o ambiente, com a fila dupla de retratos dos antepassados da família, é notório. Assim como lemos na descrição dos retratos equestres que prenunciam a chegada de dom Calogero e Angelica, pode-se dizer que os que aparecem aqui também são “imagens imponentes e vagas como sua recordação”.

O contraste entre tradição e arrivismo está presente em uma das cenas mais emblemáticas do livro, na quarta parte, quando Tancredi e Angelica percorrem as profundezas do palácio de Donnafugata, repletas de objetos associados ao luxo aristocrático. O passeio do casal ajuda a reforçar, na narrativa, a imensidão arquitetônica:

Mais de uma vez não souberam onde estavam: de tanto girar, regressar, perseguir-se, fazer longas pausas cheias de murmúrios e contatos, ficavam desorientados e precisavam se debruçar numa janela sem vidros para entender, pelo aspecto de um pátio ou pela perspectiva de um jardim, em que ala do palácio se encontravam (2017, p. 158).

Orlando (2006) avalia, nesse sentido, que, mais do que favorecer as aventuras amorosas dos dois, o excesso hiperbólico e a desorientação propiciam um percurso em que o jovem, simbolicamente, conduz Angelica pelo passado da família. A descrição inicial sugere a inequívoca amplidão do percurso:

Tancredi queria que a noiva conhecesse o palácio em todo o seu inextricável complexo de antigas e novas alas de hóspedes, apartamentos de honra, cozinhas, capelas, teatros, galerias, depósitos recendentes a couro, estrebarias, estufas abafadas, passagens, corredores, escadinhas, terracinhos, pórticos e sobretudo uma série de cômodos esquecidos e desertos, abandonados havia décadas, que compunham um emaranhado labiríntico e misterioso. [...] As incursões pelo edifício quase ilimitado eram intermináveis; partia-se como para uma terra incógnita, e incógnita era de fato, já que em muitos daqueles apartamentos nem mesmo Dom Fabrizio jamais pusera os pés — o que aliás era motivo de grande contentamento para ele, pois costumava

dizer que um palácio cujos aposentos eram todos conhecidos não era digno de ser habitado (2017, pp. 155-56).

Chama a atenção, em especial, o momento em que, perseguida por Tancredi em meio às brincadeiras entres os dois, Angelica esconde-se atrás de um retrato. O destaque poderia ter sido para qualquer quadro, mas a escolha pela representação de um antepassado em uma cena histórica delimitada parece ter um propósito específico.

Certa vez ela se escondeu atrás de um enorme quadro apoiado no chão; e por alguns instantes *Arturo Corbèra no assédio de Antioquia* protegeu a ânsia esperançosa da menina; no entanto, quando foi descoberta, com o sorriso coberto de teias e as mãos veladas de pó, viu-se enlaçada e apertada, e ficou uma eternidade dizendo “Não, Tancredi, não”, recusa que era um convite porque, de fato, tudo o que ele fazia era fixar nos olhos verdíssimos dela o azul dos seus (2017, p. 157).

O que se nota na escolha é a exaltação da importância da família em um momento determinante da tradição cristã europeia, reforçando assim a antiguidade da estirpe e seus vínculos seculares. O cerco de Antioquia, no qual o fictício Arturo Corbèra é inserido, ocorreu durante a Primeira Cruzada, entre 1097 e 1098, opondo os cruzados aos turcos seljúcidas. É um passado, no entanto, já obsoleto, do qual restam apenas teias e pó.

Figura 14 – Cena da adaptação cinematográfica de Luchino Visconti



Fonte: Titanus, Société Nouvelle Pathé Cinéma, Société Générale de Cinématographie.

Não é nosso objetivo, de forma alguma, traçar paralelos com a adaptação de Luchino Visconti, mas, por se tratar de uma pintura fictícia, a sua representação no cinema (figura 14) pode ser interessante para nossa análise, uma vez que a imagem dá conta da *dimensão épica* da composição. Nela, encontramos sinais de ação, de movimento, de gestos grandiosos. Há, assim, um claro descompasso, também, entre o quadro e o aspecto idílico, de recolhimento privado, do percurso do casal pelo palácio, ao longo do qual se entregam apenas ao prazer. O narrador bem compara o percurso dos dois a um embarque “rumo a Citera”. Como já vimos no capítulo 2, a ilha era associada, tradicionalmente, à sedução e ao desejo de escape.

Lampedusa produz, assim, uma eclosão simbólica de mundos. O universo heroico do passado da família corrói-se a ponto de se tornar mero refúgio de um casal que se lança por entre objetos representativos de seus “vícios extintos”, de suas “virtudes esquecidas” (2017, p. 163). A dimensão idílica é representada exemplarmente quando ambos encontram em uma cômoda uma caixa de música daquelas “que tanto agradavam a ingenuidade convencional do século XVIII”, expressão própria do Rococó:

Três delas, envoltas em poeira e teias de aranha, continuaram mudas; a quarta, porém, mais nova, mais bem fechada no estojinho de madeira escura, pôs em movimento seu cilindro de cobre inçado de pontas, e de repente as linguetas de aço erguidas produziram uma musiquinha graciosa, toda em agudos argentinos: o famoso “Carnaval de Veneza”; e eles ritmaram seus beijos segundo aqueles sons de alegria desencantada; e, quando o abraço se afrouxou, os dois se surpreenderam ao notar que os sons tinham cessado havia tempo, e que suas carícias seguiram apenas o ritmo da lembrança daquela música fantasma (2017, p. 158).

Vale destacar que, apesar da entrega de Tancredi à sedução de Angelica, logo se percebe nele certo desconforto. Após as incursões pelo palácio, questionado pelo conde Cavriaghi, seu amigo, quando seria apresentado “à mãe da baronesinha”, o sobrinho de Dom Fabrizio mostra-se surpreendido:

Era a primeira vez que Tancredi, por meio de uma voz lombarda, ouvia sua beldade ser chamada com um título de nobreza. Por um instante não entendeu sobre quem se falava. Depois o príncipe que havia nele se rebelou: “Baronesinha coisa nenhuma, Cavriaghi! É apenas a linda e querida menina que eu amo, e só!” (2017, p. 167).

3.2.8. A banalização das representações

Como vimos até aqui, representações de pompa e poder perdem cada vez mais o seu sentido diante das mudanças que se operam no mundo exterior. Se o romance de Lampedusa dá conta da longa tradição pictórica que exaltou, no decorrer dos séculos, os membros de sua classe social — de seu auge ao seu definhamento —, também parece sugerir, de modo sutil, um deslocamento nas próprias técnicas. De início, vale lembrar que a percepção daquela superioridade da Madona de Andrea del Sarto vem acompanhada por uma implícita demarcação de técnicas. A obra, uma pintura feita com óleo sobre madeira, é circundada por *litografias* “de santos de terceira ordem”, que fazem com que ela pareça “estarecida” com a sua presença.

A cena nos permite crer que não seja casual o fato de representações de figuras como Garibaldi e Vittorio Emanuele aparecerem no livro associadas a processos artísticos que permitiam uma reprodução mais ligeira das imagens, como a litografia e a oleografia, sem a aura que costumava estar associada aos retratos aristocráticos, feitos em sua maioria com óleo sobre tela. Assim, a própria comparação que é sugerida entre Angelica e o retrato de Madona no gabinete real ganha novos contornos simbólicos. A comparação possibilitaria uma associação entre a personagem e uma representação produzida em uma técnica supostamente mais sofisticada, “enobrecedora”.

Se as impressões em massa possibilitadas por esses processos de reprodução mais ligeira acabam por produzir uma *banalização* das imagens, o autor parece construir, de modo bastante ácido, uma atmosfera compatível para a sua aparição (compatível, claro, segundo a perspectiva esnobe do Príncipe). É em um local sem requintes como o gabinete de dom Calogero que o protagonista visualiza as representações de Garibaldi e Vittorio Emanuele. No ambiente, além dessas imagens, encontravam-se pratos de biscoitos “tarjados de luto por excrementos de moscas”, copinhos “toscos repletos de rosólio” e licores “intragáveis”. Ao incluir esses últimos elementos, a cena escancara a vulgaridade por trás de uma simulação de pompa, uma artificialidade que parece se estender à percepção que Dom Fabrizio tem dos próprios retratos dispostos no local.

3.2.9. Esvaziamento de sentido

[...]

*Shape without form, shade without colour,
Paralysed force, gesture without motion;*

*Those who have crossed
With direct eyes, to death's other Kingdom
Remember us — if at all — not as lost
Violent souls, but only
As the hollow men
The stuffed men.*

[...]

Between the idea
And the reality
Between the emotion
And the act
Falls the Shadow

(The Hollow Men, T.S. Eliot)

É na parte final do livro que encontramos uma exposição mais pungente do esvaziamento de sentido dos retratos aristocráticos. Neste momento, o Príncipe já está morto, e as suas filhas, idosas, precisam confirmar a autenticidade das relíquias religiosas guardadas no oratório da propriedade familiar. As irmãs estavam ofendidas pela inspeção ordenada pelo Papa, que seria realizada pelo cardeal-arcebispo, mas, segundo consta o narrador, “antegozavam satisfações colaterais”:

receber um Príncipe da Igreja em casa, poder mostrar-lhe o fausto da casa Salina que elas, de boa-fé, ainda acreditavam intacto, e sobretudo poder ver por meia hora, circulando por sua casa, uma espécie de suntuoso e volátil vermelho, poder admirar os tons variados e harmônicos de suas diversas púrpuras e a ondulação das sedas pesadas (2017, p. 272).

Percebe-se, nessa passagem, uma ironia quanto ao saudosismo de uma *encenação* aristocrática, que é então projetado pelas filhas de Dom Fabrizio no

esplendor que esperavam ver na indumentária do eclesiástico, figura *nobre* da Igreja. Há algo de patético na expectativa das irmãs, mas também de revelador: o “suntuoso e volátil vermelho” das vestes, com uma concretude manifesta em suas “sedas pesadas”, aparece como metonímia de um universo perdido, de cujo fausto apenas a ingenuidade delas lhes fazia acreditar encontrar-se intacto.

O religioso, no entanto, apareceria portando um hábito simples (o que reforça certo escárnio do narrador), e as “pobres coitadas acabariam sendo frustradas até nesta última e modesta esperança” (2017, p. 272). A desolação, como vemos na sequência, é completa: a maior parte das relíquias conservadas na capela, segundo a avaliação do cardeal, não tinha valor algum. Motivo de orgulho para as irmãs, que se haviam empenhado em uma “ânsia colecionista”, deveriam ser todas descartadas, e apenas as molduras, dispostas na mesa da capela pelo religioso, poderiam ser reaproveitadas.

Vale fazermos uma pequena digressão para trazermos à tona mais uma observação de Lampedusa na carta escrita ao barão Enrico Merlo di Tagliavia. Ao falar sobre o final do romance, ele confia ao amigo: “a questão das relíquias que põe o selo final em tudo é absolutamente autêntica e vista com os meus próprios olhos” (2017, p. 350). Para além da experiência pessoal do autor, o que nos interessa é a própria compreensão das relíquias como indicadoras do “final de tudo”.

O anúncio da inautenticidade dos objetos, que, por essência, deveriam reportar a algo maior, aponta para uma desconexão mais ampla das formas daquele universo com a realidade imediata; parece ser o sinal que faltava para uma consciência plena da decadência familiar. E são duas as figuras que, ao final, aparecem como portadoras dos signos de tal decadência, uma servindo de veículo para a consciência sofrida, mas precariamente manifesta da outra.

No verso do envelope da carta enviada a Enrico Merlo di Tagliavia, o autor ainda acrescentara: “Presta atenção: o cão Bendicò é um personagem importantíssimo, *quase a chave do romance*” (2017, p. 350; grifos meus). Na última cena do livro, Concetta não demonstra sentir nada: “o vazio interior era completo”, informa-nos o narrador. Em seu quarto, encontrava-se, empalhado, o cão Bendicò, e, de seu amontoado de pelos, “emanava uma névoa de

mal-estar”. As “lembranças amargas” que o animal despertava levaram Concetta a ordenar a sua retirada do local:

Poucos minutos depois, o que restava de Bendicò foi jogado num canto do pátio por onde o lixeiro passava todos os dias; durante o voo janela abaixo, sua forma se recompôs por um instante: era possível ver dançando no ar um quadrúpede de longos bigodes, e sua pata anterior direita, erguida, parecia imprecar. Depois tudo recobrou a paz, num amontoado de poeira pálida (2017, p. 275).

O “quadrúpede de longos bigodes” a que o corpo do cão remetia é exatamente aquele que estampa o brasão familiar — o leopardo, que Bendicó recompõe, por semelhança, durante o seu próprio destroçar. As formas daquele emblemático animal, restauradas na fugacidade da queda, remetem-nos à grandeza passada; a queda, por sua vez, fatal e certa, mimetiza como lei física o movimento da História, que leva a mesma grandeza ao esfacelamento. Se nada restou a Concetta — vazia em seu interior, cercada apenas pela névoa de mal-estar — é porque nada restou de seu mundo. Como observa Orlando (1998), a metamorfose temporária do cão representa a transição de uma história privada em história pública, o que nos permite ver, nas formas do cão e em sua ilusória transformação, o efeito do romance que aqui estudamos: a articulação literária das formas de um universo antigo no momento mesmo de sua corrosão, da qual a decadência familiar é índice de história privada no interior de um movimento maior da História.

Mesmo sem elaborá-la discursivamente, projetando-a, em vez disso, no próprio ato irrefletido de se desfazer do cão, quem encarna propriamente essa consciência da decadência familiar não poderia ser outra que não a filha que tivera sua vida amorosa sacrificada em nome das novas dinâmicas sociais:

Concetta se recolheu em seu quarto; não experimentava absolutamente nenhuma sensação: tinha a impressão de viver em um mundo conhecido mas estranho, que já cedera todos os impulsos que podia oferecer e agora consistia em puras formas. O retrato do pai não ocupava mais que alguns centímetros quadrados da tela; as caixas verdes, alguns metros cúbicos de madeira (2017, p. 275).

O mundo que se torna estranho para a personagem é precisamente o mundo em que imperavam todos os signos de sua classe social, formas que,

conjugadas — seja nos retratos, nos gestos, nas vestes ou na decoração dos ambientes domésticos —, embasavam, entre seus integrantes, um reconhecimento da própria existência. Não por acaso, diante da revelação da decadência desse universo, Concetta já não experimenta sensação alguma. O retrato do pai já não denota nenhum sentido; dele, assim como do mundo que representava, resta pura matéria, forma corroída que não se vincula mais ao real. A figura do Príncipe ocupa meramente o suporte da tela, não mais aviva nenhum sinal de poder, de prestígio, de altivez:

*Shape without form, shade without colour,
Paralysed force, gesture without motion*⁵⁵.

⁵⁵ Na tradução de Caetano W. Galindo (2018): “Forma sem corpo, sombra sem cor/ Parálitica força, gesto sem impulso” (2018, p. 166-67).

Considerações finais

Este trabalho procurou evidenciar a dedicação de Giuseppe Tomasi di Lampedusa às formas do universo social em que os personagens de seu romance estão inseridos. Na investigação dos modos com os quais o autor mobiliza essas formas em seu romance, foi possível identificar aspectos determinantes da composição narrativa. Vimos, por exemplo, que mecanismos descritivos como a *écfrase* aparecem como recurso para a reiteração das formas aristocráticas nas quais o protagonista, com quem o narrador guarda uma relação próxima (também por nós estudada), reconhecia a sua própria identidade.

Na seção que dedicamos à melancolia do personagem, bem observamos como Dom Fabrizio convivia com um mal-estar atrelado, em grande medida, à consciência de viver em um mundo não apenas arremido aos valores aristocráticos, mas também subordinado a dinâmicas em que os objetos descritos exaustivamente no romance, atrelados às tradições de sua classe social, não eram mais reconhecidos por suas qualidades intrínsecas. A análise comparativa que empreendemos primeiro com o poema de Baudelaire e, depois, com a pintura de Watteau propiciou um entendimento das figurações dessa relação do protagonista com o período de transformação histórica representado na obra, uma relação que vimos ter reflexos na própria (falta de) ação do romance. Afinal, predominam aquelas *descrições* vívidas e exaustivas, que ressoam, por fim, como uma verdadeira negação da abstração a que aqueles objetos seriam submetidos.

A propósito, vimos neste trabalho que o estilo narrativo de Lampedusa — escritor que viveu uma intensa solidão intelectual — impactou a complexa recepção de *O Leopardo* no cenário artístico italiano. Supostamente atrelada ao estilo oitocentista, a obra destoava das tendências literárias então em voga. Parte de seus contemporâneos interpretou o romance como uma defesa do *status quo*, mas a engenhosidade literária de Lampedusa originou o que entendemos como uma crítica afiada ao atraso cultural da terra de origem do escritor: o que chamam de “roupagem oitocentista” do romance, escrito em

plena modernidade do século XX, pode ser visto como a incorporação *consciente* do estado de coisas siciliano à própria estrutura do romance.

Se não faltam dissonâncias incorporadas e evidenciadas pela obra, acreditamos que o principal descompasso identificado por nossa leitura tenha sido aquele entre *arte* e *realidade*. Essa noção é perceptível, por exemplo, naquela fratura na encenação social revelada pelos recorrentes movimentos de recolhimento do protagonista, que sucediam ritos faustosos e eram acompanhados por reflexões melancólicas do personagem. Das formas que compunham aquela encenação, uma dissipação de sentidos fazia restarem apenas “impalpáveis resíduos”, para usarmos as palavras de Starobinski, autor que tanto ampliou nossos horizontes interpretativos.

Foi, no entanto, o recorte específico dos retratos que propiciou uma compreensão mais fecunda de tal descompasso entre arte e realidade. Aquilo que nomeamos como uma sensibilidade figurativa de Lampedusa tem evidentes reflexos no jogo que o autor estabelece com essa forma artística no interior de seu romance. Como vimos, os retratos aparecem em cena como recursos para comentários, comparações, ironias, reflexões. Se, por séculos, serviram como meio de exaltação de prestígio e poder, escancaram, ao final de *O Leopardo*, uma *corrosão* mais ampla das formas aristocráticas.

Bibliografia

- ARGAN, G. C. **Imagem e Persuasão**: Ensaios sobre o barroco. Tradução: Maurício Santana Dias São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- AUERBACH, Erich. **Mimesis**: a representação da realidade na literatura ocidental. Trad.: George Bernard Sperber. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002.
- BAUDELAIRE, Charles. **As flores do mal**. Tradução: Júlio Castañon Guimarães. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2019.
- BEARD, Mary. **Doze Césares**: Imagens de poder do mundo Antigo ao Moderno. Tradução: Stephanie Fernandes. São Paulo: Todavia, 2022.
- BERARDINELLI, Alfonso. **Não incentivem o romance e outros ensaios**. São Paulo: Nova Alexandria/Humanitas Editorial, 2007.
- BONA, Fabiano Dalla e BARNI, Roberta. **Em busca de um ethos siciliano**. Itinerários, Araraquara, n. 43, p. 155-176, jul./dez. 2016.
- BURCKHARDT, Jacob. **O retrato na pintura italiana do Renascimento**. Org., trad. e notas: Cássio Fernandes. Campinas: Editora da Unicamp, 2012.
- _____. **A cultura do Renascimento na Itália**: um ensaio. Tradução: Sérgio Tellaroli. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- CANDIDO, Antonio. **O Discurso e a Cidade**. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul; São Paulo: Duas Cidades, 2004.
- CASTELNUOVO, Enrico. **Retrato e sociedade na arte italiana**: ensaios de história social da arte. Trad.: Franklin de Mattos. São Paulo: Cia. das Letras, 2006.
- CASTIGLIONE, Baldassare. **O Cortesão**. São Paulo: Tradução: Carlos Nilson Moulin Louzada. Editora WMF Martins Fontes, 2018.
- COIMBRA, Cláudia. **“From the vaults of my dungeon”**: dos lugares da memória em *Brideshead Revisited* de Evelyn Waugh”. *Anglo Saxonica*, No. 19, issue 1, art. 3, 2021, pp. 1–10. DOI: <https://doi.org/10.5334/as.50>
- COMMELIN, P. **Mitologia grega e romana**. Tradução: Eduardo Brandão. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011.
- COSTA, Leila de Aguiar. **O poder real em figuração**: a éfrase seiscentista em Charles Perrault e André Félibien. In: *Revista USP*, São Paulo, n. 71, p. 116-126, setembro/novembro 2006.
- DONNARUMMA, R. **As contradições conciliadas**. Narrador, personagem e ponto de vista no *Gattopardo*. *Remate de Males*, Campinas, SP, v. 25, n. 1, p.

51–63, 2012. DOI: 10.20396/remate.v25i1.8636112. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/remate/article/view/8636112>.

ELIAS, Norbert. **A Peregrinação de Watteau à Ilha do Amor**. Tradução: Antonio Carlos Santos. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

_____. **A Sociedade de Corte**: Investigação sobre a sociologia da realeza e da aristocracia de corte. Tradução: Pedro Süssekind. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

ELIOT, T.S. **Poemas**. Organização, tradução e posfácio: Caetano W. Galindo. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

FARINACCIO, Pascoal. **A casa, a nostalgia e o pó**. A significação dos ambientes e das coisas nas imagens da literatura e do cinema: Lampedusa, Visconti e Cornélio Penna. Belo Horizonte: Relicário, 2019.

FRIEDMAN, N. **O ponto de vista na ficção**: O desenvolvimento de um conceito crítico. Revista USP, [S. l.], n. 53, p. 166-182, 2002. DOI: 10.11606/issn.2316-9036.v0i53p166-182. Disponível em: revistas.usp.br/revusp/article/view/33195.

GILMOUR, David. **The Last Leopard**: a life of Giuseppe Tomasi di Lampedusa. Londres: Eland Publishing, 2012.

GIOIA, Edvige. **Il Mondo Decadente del Gattopardo**: Sicilia, sicilianità e storia d'Italia nel romanzo e nel film. Ali Ribelli Edizioni, 2018.

GOMBRICH, E.H. **A história da arte**. Rio de Janeiro: LTC, 2013.

GONÇALVES, A. J. **Relações homológicas entre literatura e artes plásticas**: algumas considerações. Literatura e Sociedade, [S. l.], v. 2, n. 2, p. 56-68, 1997. DOI: 10.11606/issn.2237-1184.v0i2p56-68. Acesso em: 10 fev. 2023.

HAMON, Philippe. O que é uma descrição? In **Categorias da Narrativa**. Lisboa: Arcádia, 1976.

HANSEN, João Adolfo. **Categorias epidíticas da ekphrasis**. In: Revista USP, São Paulo, n. 71, p. 85-105, setembro/novembro 2006.

HARVEY, Vera de Azambuja de. **Marcel Proust**: realidade e criação. São Paulo: Perspectiva, 2007.

HERMETET, Anne-Rachel. **Tomasi di Lampedusa lecteur de Virginia Woolf**: Modernisme romanesque et conservatisme social In: Vivre comme on lit: Hommages à Philippe Chardin. Tours: Presses universitaires François-Rabelais, 201. DOI : 10.4000/books.pufr.9948.

HUSKINSON, Lucy. **Arquitetura e psique**: Um estudo psicanalítico de como os edifícios impactam nossas vidas. São Paulo: Perspectiva, 2021.

KAMINSKI, Marion. **Titian**. Potsdam: H.F.Ullmann Publishing, 2007.

KARPELES, Eric. **Paintings in Proust**: A Visual Companion to *In Search of Lost Time*. Londres: Thames & Hudson Ltd, 2008.

LAMPEDUSA, Giuseppe Tomasi di. **Il Gattopardo**. Revisão e organização: Gioacchino Lanza Tomasi. Milão: Giangiacomo Feltrinelli Editore, 2019.

_____. **O Leopardo**. Tradução e posfácio: Maurício Santana Dias. Apêndice: Gioacchino Lanza Tomasi São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

_____. **Opere**. Milão: Arnoldo Mondadori Editore S.p.A, 5ª ed., 2004.

_____. **Os contos**. Tradução e apresentação de Loredana de Stauber Caprara. São Paulo: Berlendis & Vertecchia Editores, 2002.

LAUTERBACH, Iris. **Antoine Watteau**. Taschen, 2010.

LIMA, Luiz Costa. **Melancolia**: Literatura. São Paulo: Editora Unesp, 2017.

LUKÁCS, Georg. **Narrar ou Descrever?** Contribuição para uma discussão sobre o naturalismo e o formalismo. Ensaio sobre literatura. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

MACHADO, Roberto. **Proust e as artes**. São Paulo: Todavia, 2022.

MARÍAS, Javier. **Vite scritte**. Torino: Giulio Einaudi editore s.p.a., 2019.

MONDELLO, Elisabetta. **La crisi degli anni '50 e il «caso» Tomasi di Lampedusa**. Modena: Mucchi Editore, 1993.

MOREIRA DE MELLO, Celina. **As festas galantes de Watteau**: da frivolidade à melancolia. Terceira Margem [Online], 7.8 (2003): 27-44. Web. 10 Fev. 2023

_____. **Viagem a Citera, Travessias Poéticas**. Texto Poético, [S. l.], v. 2, n. 3, 2014.

NAY, Laura. **Giuseppe Tomasi di Lampedusa e la poetica dei «ricordi di «luce»**». In: Acc. Sc. Torino. Quaderni, 33 (2018), 35-48. Disponível em:

NIGRO, Salvatore Silvano. **Il Principe Fulvo**. Palermo: Sellerio Editore, 2012.

ORLANDO, Francesco. **L'intimità e la storia**: lettura del «Gattopardo». Turim: Giulio Einaudi Editore, 1998.

_____. **Obsolete objects in the literary imagination**: ruins, relics, rarities, rubbish, uninhabited places, and hidden treasures. Yale University, 2006.

PROUST, Marcel. **No caminho de Swann.** (Em busca do tempo perdido; v. 1). Tradução: Mario Quintana. São Paulo: Globo, 2006.

RAGUSA, Olga. **Stendhal, Tomasi di Lampedusa and the Novel.** Comparative Literature Studies, Vol. 10, Nº 3 (set., 1973), pp. 195-228. Penn State University Press.

SAID, Edward W. **Estilo tardio.** Tradução: Samuel Titan Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

SALVESTRONI, Simonetta. **Tomasi di Lampedusa.** Florença: La Nuova Italia, 1974.

SCHWARZ, Roberto. **Que horas são?: ensaios.** São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

SETA, Ilaria de. **Ironia e dissacrazione attraverso l'ekphrasis negli studi del Gattopardo.** Oblio: Osservatorio Bibliografico della Letteratura Italiana Otto-novecentesca, II (8), p. 27-37. 2012.

SMITH, Steven B. **The political teaching of Lampedusa's *The Leopard*.** The Yale Review. Johns Hopkins University Press, Volume 98, Número 3, Julho 2010, pp. 30-48. DOI: <https://doi.org/10.1353/tyr.2010.0019>

SOUZA, Gilda de Mello e. **O Espírito das roupas: a moda no século dezenove.** São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

STAROBINSKI, Jean. **A Invenção da Liberdade.** Tradução: Fulvia Maria Luiza Moretto. Apresentação: Roberto Romano. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1994.

_____. **A melancolia diante do espelho: Três leituras de Baudelaire.** Tradução: Samuel Titan Jr. Posfácio: Yves Bonnefoy. São Paulo: Editora 34, 2014.

_____. **A tinta da melancolia: Uma história cultural da tristeza.** Tradução: Rosa Freire d'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

VASARI, Giorgio. **Vidas dos artistas.** Tradução: Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2011.

WATT, Ian. **A ascensão do romance: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding.** Tradução: Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

WEBB, Ruth. **Ekphrasis, imagination and persuasion in ancient rhetorical theory and practice.** Farnham: Ashgate Publishing Limited, 2009.

WOOD, James. **Como funciona a ficção.** Tradução: Denise Bottmann. São Paulo: Cosac & Naify, 2008.

Apêndices

1) Poema de Baudelaire

A seguir, reproduzimos o poema “Uma viagem a Citera”, de Charles Baudelaire, em sua versão original em francês e em sua tradução por Júlio Castañon Guimarães. Ambas as versões foram extraídas da edição da Companhia das Letras (2019, pp. 378-83).

Un voyage à Cythère

Mon coeur, comme un oiseau, voltigeait tout joyeux
Et planait librement à l’entour des cordages;
Le navire roulait sous un ciel sans nuages,
Comme un ange enivré d’un soleil radieux.

Quelle est cette île triste et noire? — C’est Cythère,
Nous dit-on, un pays fameux dans les chansons,
Eldorado banal de tous les vieux garçons.
Regardez, après tout, c’est une pauvre terre.

— Île des doux secrets et des fêtes du coeur!
De l’antique Vénus le superbe fantôme
Au-dessus de tes mers plane comme un arôme,
Et charge les esprits d’amour et de langueur.

Belle île aux myrtes verts, pleine de fleurs écloses,
Vénérée à jamais par toute nation,
Où les soupirs des coeurs en adoration
Roulent comme l’encens sur un jardin de roses

Ou le roucoulement éternel d’un ramier!
— Cythère n’était plus qu’un terrain des plus maigres,
Un désert rocailleux troublé par des cris aigres.
J’entrevois pourtant un objet singulier!

Ce n’était pas un temple aux ombres bocagères,
Où la jeune prêtresse, amoureuse des fleurs,
Allait, le corps brûlé de secrètes chaleurs,
Entrebâillant sa robe aux brises passagères;

Mais voilà qu'en rasant la côte d'assez près
Pour troubler les oiseaux avec nos voiles blanches,
Nous vîmes que c'était un gibet à trois branches,
Du ciel se détachant en noir, comme un cyprès.

De féroces oiseaux perchés sur leur pâture
Détruisaient avec rage un pendu déjà mûr,
Chacun plantant, comme un outil, son bec impur
Dans tous les coins saignants de cette pourriture;

Les yeux étaient deux trous, et du ventre effondré
Les intestins pesants lui coulaient sur les cuisses,
Et ses bourreaux, gorgés de hideuses délices,
L'avaient à coups de bec absolument châtré.

Sous les pieds, un troupeau de jaloux quadrupèdes,
Le museau relevé, tournoyait et rôdait;
Une plus grande bête au milieu s'agitait
Comme un exécuté entouré de ses aides.

Habitant de Cythère, enfant d'un ciel si beau,
Silencieusement tu souffrais ces insultes
En expiation de tes infâmes cultes
Et des péchés qui t'ont interdit le tombeau.

Ridicule pendu, tes douleurs sont les miennes!
Je sentis, à l'aspect de tes membres flottants,
Comme un vomissement, remonter vers mes dents
Le long fleuve de fiel des douleurs anciennes;

Devant toi, pauvre diable au souvenir si cher,
J'ai senti tous les becs et toutes les mâchoires
Des corbeaux lancinants et des panthères noires
Qui jadis aimaient tant à triturer ma chair.

— Le ciel était charmant, la mer était unie;
Pour moi tout était noir et sanglant désormais,
Hélas! et j'avais, comme en un suaire épais,
Le coeur enseveli dans cette allégorie.

Dans ton île, ô Vénus! je n'ai trouvé debout
Qu'un gibet symbolique où pendait mon image...

— Ah! Seigneur! donnez-moi la force et le courage
De contempler mon coeur et mon corps sans dégoût!

Uma viagem a Citera

Meu coração, um pássaro, volteava airoso
E livremente em torno aos cordames planava;
O navio, sob céu sem nuvens, ondeava
Como um anjo embriagado por um sol radioso.

Que ilha é essa, triste e negra? — É conhecida
Como Citera, célebre pelas canções,
Eldorado banal para alguns solteirões.
Mas, vejam — é só uma terra empobrecida.

— Ilha de enredos leves e de festas da alma!
Da Vênus ancestral o espectro luminar
Como um aroma plaina acima de teu mar,
E insufla nos espíritos amor e calma.

Ilha de mirtos verdes e flores viçosas,
E sempre venerada por qualquer nação,
Onde suspiros de almas em adoração
Rolam tal como o incenso em um jardim de rosas

Ou o som de um torcaz para sempre a arrulhar!
— Citera eram desertos pobres, perturbados,
Além de pedregosos, por gritos afiados.
Eu no entanto entrevia um objeto invulgar!

Não era um templo em meio a sombras pastorais,
Onde a sacerdotisa, que adorava flores,
Ia, o corpo queimado de ocultos ardores,
Entreabrindo o vestido às brisas casuais;

Mas como íamos rente à terra, costeando,
Para com as velas brancas perturbar as aves,
Vimos tratar-se de uma força de três traves,
Contra o céu, tal cipreste, em negro se avultando.

Feras aves pousadas em sua comida
Destruíam um enforcado como que maduro,

Plantando a ferramenta de seu bico impuro
Onde quer que sangrasse a carne apodrecida;

Os olhos, dois buracos; do ventre estripado
Seu intestino pelas pernas lhe corria;
E os carrascos, saciados com a atroz iguaria,
Haviam-no a bicadas de fato castrado.

A seus pés, uns quadrúpedes ambiciosos;
De focinho para o alto, o rebanho rondava;
Um animal maior no meio se agitava
Tal um executor com auxiliares ciosos.

Morador de Citera, filho de céu tão
Belo, em silêncio tu sofrias os insultos,
Como em expiação de teus infames cultos,
Das faltas que proibiram tua inumação.

Ridículo enforcado, as dores com que brigas
São minhas! Senti, vendo teus membros pendentes,
Subir, tal como um vômito, até aos meus dentes,
O longo rio de fel dessas dores antigas;

Diante de ti, meu pobre-diabo tão prezado,
Suportei maxilares e bicos cruciantes
Com que panteras-negras, corvos lancinantes
Trituravam-me a carne de muito bom grado.

— Com um céu sedutor e um mar que reluzia,
Tudo era para mim sangrento, negro, avesso;
Meu coração estava, como que num espesso
Sudário, amortalhado nessa alegoria.

Em tua ilha, Vênus, só pude encontrar
De pé a força simbólica onde minha imagem
Pendia... — Ah! Senhor! dai-me força e coragem
Para sem asco meu corpo e alma contemplar!

2) Carta de Lampedusa a Enrico Merlo di Tagliavia⁵⁶

N. H.
Barão Enrico Merlo di Tagliavia
S. M.
30 de maio de 1957

Caro Enrico,

na pasta de couro você vai encontrar o texto datilografado do *Leopardo*. Peço-lhe que tenha cuidado, pois é a única cópia que possuo. Peço-lhe também que leia com atenção, porque cada palavra foi bem pesada e muitas coisas não estão ditas às claras, mas apenas sugeridas. Parece-me que apresenta certo interesse porque mostra um nobre siciliano num momento de crise (não se diz que seja apenas a de 1860), como ele reage e como o declínio da família vai se acentuando até sua quase total dissolução; tudo isso, porém, visto de dentro, com certa participação do autor e sem nenhum ressentimento, como acontece, ao contrário, nos “Vice-Reis”. É desnecessário dizer a você que o “príncipe de Salina” é o príncipe de Lampedusa, Giulio Fabrizio, meu bisavô; tudo é real: a estatura, a matemática, a falsa violência, o ceticismo, a mulher, a mãe alemã, a recusa em ser senador. Padre Pirrone também é autêntico, inclusive no nome. Creio que tornei os dois mais inteligentes do que realmente eram. Tancredi é, na aparência física e nas maneiras, Giò; em termos morais, uma mistura do senador Scalea e de Pietro, seu filho. Angelica não sei quem é, mas lembre-se que Sedàra, como nome, parece muito com “Favara”. Donnafugata como lugar é Palma; como palácio, é Santa Margherita. Preciso muito os dois últimos capítulos: a morte de Dom Fabrizio, que sempre foi só, embora tivesse mulher e sete filhos; a questão das relíquias que põe o selo final em tudo é absolutamente autêntica e vista com meus próprios olhos. A Sicília é a que é; de 1860, de antes e de sempre. Creio que o conjunto não está isento de uma poesia melancólica própria. Parto hoje; não sei quando voltarei; se quiser me escrever, pode enviar para:

Signora Biancheri
Via S. Martino della Battaglia, 2
Roma

Com meus caros cumprimentos
seu Giuseppe

[No verso do envelope:] Presta atenção: o cão Bendicò é um personagem importantíssimo, quase a chave do romance.

⁵⁶ Reprodução da tradução da carta contida nos apêndices da edição brasileira da Companhia das Letras (2017, pp. 349-50).