

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

ELIANE CRISTINA PERRY

LITERATURA, HISTÓRIA E IDENTIDADE EM DIÁLOGO: *MEMORIAL DO CONVENTO*, DE JOSÉ SARAMAGO, E *IL GATTOPARDO*, DE TOMASI DI LAMPEDUSA

CURITIBA

2020

ELIANE CRISTINA PERRY

LITERATURA, HISTÓRIA E IDENTIDADE EM DIÁLOGO: *MEMORIAL DO CONVENTO*, DE JOSÉ SARAMAGO, E *IL GATTOPARDO*, DE TOMASI DI LAMPEDUSA

Dissertação de mestrado apresentada ao curso de Pós-Graduação em Letras, Setor de Ciências Humanas, Universidade Federal do Paraná, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Letras.

Área de Concentração: Estudos Literários

Orientador: Prof. Dr. Antonio Augusto Nery

CURITIBA

2020

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELO SISTEMA DE BIBLIOTECAS/UFPR –
BIBLIOTECA DE CIÊNCIAS HUMANAS COM OS DADOS FORNECIDOS PELO AUTOR

Fernanda Emanoéla Nogueira – CRB 9/1607

Perry, Eliane Cristina

Literatura, história e identidade em diálogo : *Memorial do Convento*, de José Saramago, e *Il Gattopardo*, de Tomasi di Lampedusa. / Eliane Cristina Perry. – Curitiba, 2020.

Dissertação (Mestrado em Letras) – Setor de Ciências Humanas da
Universidade Federal do Paraná.

Orientador : Prof. Dr. Antonio Augusto Nery

1. Saramago, José, 1922 – 2010 – Crítica e interpretação. 2. Tomasi di Lampedusa, Giuseppe, 1896 – 1957. Crítica e interpretação. 3. Literatura portuguesa – História e crítica. 4. Literatura italiana – História e crítica.
I. Nery, Antonio Augusto, 1980 -. II. Título.

CDD – 808



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
SETOR DE CIÊNCIAS HUMANAS
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO LETRAS -
40001016016P7

TERMO DE APROVAÇÃO

Os membros da Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em LETRAS da Universidade Federal do Paraná foram convocados para realizar a arguição da dissertação de Mestrado de **ELIANE CRISTINA PERRY** intitulada: **Literatura, História e Identidade em diálogo: Memorial do Convento, de José Saramago e Il Gattopardo, de Tomasi di Lampedusa**, que após terem inquirido a aluna e realizada a avaliação do trabalho, são de parecer pela sua APROVAÇÃO no rito de defesa.

A outorga do título de mestre está sujeita à homologação pelo colegiado, ao atendimento de todas as indicações e correções solicitadas pela banca e ao pleno atendimento das demandas regimentais do Programa de Pós-Graduação.

CURITIBA, 19 de Fevereiro de 2020.


LUIZ GONÇALES BUENO DE CAMARGO

Presidente da Banca Examinadora (UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ)


MARILENE WEINHARDT

Avaliador Interno (UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ)


MÁRIA CÉLIA MARTIRANI BERNARDI FANTIN

Avaliador Externo (UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO)

Dedico esta dissertação aos meus pais, Maria Rosa e Sergio (*in memoriam*), que me apresentaram à arte literária, me ensinaram o gosto pelo conhecimento e me propiciaram os melhores anos de minha vida.

À minha família, pelo incentivo constante, apoio e abrigo psicológico na caminhada. Sem vocês, eu nada seria.

Dedico também esta pesquisa ao caríssimo professor, mentor e orientador, Antonio Augusto Nery, pela acolhida, paciência, compreensão, atenção, diligência nas correções, sugestões e incentivos. Esta dissertação não teria sido levada a cabo sem o seu auxílio.

AGRADECIMENTOS

A Deus, pela oportunidade de trilhar pela senda terrestre em busca de evolução e autoconhecimento.

À Universidade Federal do Paraná, alma *mater* deste estado, berço de minha formação na graduação e na pós-graduação, pelo ensino público, gratuito e de alta qualidade.

Aos professores e professoras da graduação em Letras Português-Italiano e da Pós-Graduação em Estudos Literários, os quais muito contribuíram para minha formação profissional.

Aos professores Luiz Ernani Fritoli e Marilene Weinhardt, que participaram da banca de qualificação, pelas contribuições e sugestões.

À professora e amiga Maria Inês Carvalho, pelo carinho e compreensão.

Ao professor Giorgio de Marchis, da Universidade Roma Três, pela receptividade e contribuição bibliográfica.

À professora Domenica Perrone, da Universidade de Palermo, pelas sugestões, contribuição bibliográfica e receptividade.

À amiga Maria Alice Muniz Marques, pelo apoio, carinho e compartilhamento de livros.

Aos amigos Ana Carolina Freitag e Ranieri Emanuele Mastroberardino, pela presença constante e pelo encorajamento a seguir em frente.

À amiga Marcia Carneiro Bannach, que sempre alegrou minha vida.

Aos colegas, amigos e amigas da Literatura Portuguesa, pelo companheirismo e troca de experiências.

Aos meus alunos de Língua e Cultura Italiana I e V, pela compreensão na ausência e por me fazerem acreditar na força da educação.

E à amiga Maria Francisca T. S. Guimarães, por me apresentar, pelos seus olhos, uma outra Sicília e seu magnífico povo.

Tenho fé em alguns fatos, acredito em muitas teorias, não aceito nenhuma doutrina inteira, porque tudo, e principalmente a razão, me leva à certeza da relatividade das coisas, à convicção de sua complexidade e à ideia de que somente em campos muito restritos nos é dado pretender a uma conclusão definitiva (CÂNDIDO, 2006, p. 156).

É isto que hoje meu quintal tem a dizer... (SANCHES NETO, 2016, p. 147).

RESUMO

A proposta desta dissertação é a leitura em cotejo de dois textos representativos das literaturas de Portugal e da Itália no século XX, respectivamente, *Memorial do convento* (1982), de José Saramago (1922-2010), e *Il Gattopardo* (1958), de Giuseppe Tomasi di Lampedusa (1896-1957). *Il Gattopardo* apresenta fatos históricos do período da unificação dos estados da Península Itálica (século XIX), os quais são revistos sob a óptica do sul italiano, mais especificamente, dos sicilianos. *Memorial do convento* aborda a construção do Palácio Convento de Mafra no contexto do século XVIII português. Portanto, ambas as obras trazem a história pregressa e questões relacionadas à identidade de seus povos para o entalhe ficcional. Procuraremos demonstrar de que forma os autores desenvolvem as narrativas, por intermédio de recursos estilísticos como a paródia, a sátira, a ironia e a construção de personagens caricatas. Após a análise dos textos, verificaremos de que forma as histórias foram reconfiguradas na ficção e de que modo foram representadas a identidade portuguesa e a dos século-italianos. Por fim, estabeleceremos um contraponto entre os textos, no que concerne à história e à identidade.

Palavras-chave: Portugal. Itália. Literatura. História. Identidade.

ABSTRACT

The purpose of this dissertation is to compare two texts representative of Portuguese and Italian literature in the 20th century, respectively, *Memorial do convento* (1982), by José Saramago (1922-2010), and *Il Gattopardo* (1958), by Giuseppe Tomasi di Lampedusa (1896-1957). *Il Gattopardo* presents historical facts from the period of unification of the states of the Italic Peninsula (19th century), which are reviewed from the perspective of southern Italy, more specifically, of Sicilians. *Memorial do convento* addresses the construction of the Palácio Convento de Mafra in the context of the 18th century Portuguese. Therefore, both works bring the past history and questions related to the identity of its people to the fictional notch. We will try to demonstrate how the authors develop the narratives, through stylistic resources such as parody, satire, irony and the construction of cartoon characters. After analyzing the texts, we will see how the stories were reconfigured in fiction and how the Portuguese identity and that of the Sicilians were represented. Finally, we will establish a counterpoint between the texts, with regard to history and identity.

Keywords: Portugal. Italy. Literature. History. Identity.

RIASSUNTO

La proposta di questa tesi è la lettura in confronto di due testi rappresentativi della letteratura del Portogallo e dell'Italia nel XX secolo, rispettivamente *Memoriale del Convento* (1982) di José Saramago (1922-2010) e *Il Gattopardo* (1958) di Giuseppe Tomasi di Lampedusa (1896-1957). *Il Gattopardo* presenta fatti storici del periodo dell'Unità degli Stati della penisola italiana (XIX secolo), che vengono rivisti dal punto di vista dell'Italia meridionale, più precisamente dei siciliani. *Memoriale del Convento* si occupa della costruzione del Palazzo Convento di Mafra nel contesto portoghese del XVIII secolo. Pertanto, entrambe le opere portano la storia passata e domande relative all'identità dei suoi popoli al livello immaginario. Cercheremo di dimostrare come gli autori sviluppano le narrazioni attraverso l'uso di caratteristiche stilistiche come la parodia, la satira, l'ironia e la costruzione di personaggi caricaturali. Dopo l'analisi dei testi, abbiamo verificato come le storie sono state riconfigurate nella intaglio dalla finzione e come sono state rappresentate l'identità portoghese e siculo-italiana. Infine, in un paragone abbiamo stabilito un contrappunto tra i testi riguardanti la storia e l'identità.

Parole chiave: Portogallo. Italia. Letteratura. Storia. Identità.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	11
2	CONTEXTOS HISTÓRICOS	19
2.1	HISTÓRIAS DE OURO, FLORESCERES E <i>RISORGIMENTO</i> : DE PORTUGAL NO SÉCULO DAS LUZES À ITÁLIA <i>CHE S'È FATTA</i> NO SÉCULO XIX	20
3	<i>IL GATTOPARDO</i> E <i>MEMORIAL DO CONVENTO</i>: UM PERCURSO ANALÍTICO	39
3.1	<i>IL GATTOPARDO</i> E A REPRESENTAÇÃO DE QUESTÕES HISTÓRICAS E IDENTITÁRIAS DA SICÍLIA.....	39
3.2	<i>MEMORIAL DO CONVENTO</i> E A REPRESENTAÇÃO DE QUESTÕES HISTÓRICAS E IDENTITÁRIAS DE PORTUGAL	63
4	HISTÓRIA E IDENTIDADE EM <i>IL GATTOPARDO</i> E <i>MEMORIAL DO CONVENTO</i>	76
4.1	ENTRANDO NESSA SEARA	76
4.2	HISTÓRIA E FICÇÃO: CLIO E CALÍOPE EM MOVIMENTO	76
4.2.1	Na alçada das riquezas	80
4.2.2	Na alçada das encenações: palcos sicilianos e portugueses	83
4.2.3	Na alçada das formigas, no reino das ilusões e dos mitos	88
4.3	IDENTIDADE E FICÇÃO: SER PORTUGUÊS E SER SICILIANO.....	98
4.3.1	O sentimento de nação.....	99
4.3.2	O siciliano e o português	101
5	CONCLUSÃO.....	106
	REFERÊNCIAS.....	1111

1 INTRODUÇÃO

Que fazemos, os que escrevemos? Nada mais que contar histórias. Contamos histórias os romancistas, contamos histórias os dramaturgos, contamos também histórias os poetas, contam-nas igualmente aqueles que não são, e não virão a ser nunca, poetas, dramaturgos ou romancistas (SARAMAGO, 1999, p. 192).

*Ogni artista è creatore di uomini [...]*¹ (LAMPEDUSA, 2011, p. 1112).

Esta pesquisa não poderia iniciar de outra forma a não ser sob a égide do seguinte excerto:

[...] há que considerar que o texto literário, tal como a pintura, por exemplo, fala das verdades do simbólico, ou seja, da realidade do imaginário de um determinado tempo, deste real construído pela percepção dos homens, e que toma o lugar do **real concreto**. Neste **mundo verdadeiro das coisas de mentira**, a literatura diz muito mais do que outra marca ou registro do passado. Ela fala do invisível, do imperceptível, do apenas entrevisto na realidade da vida, ela é capaz de ir além dos dados da realidade sensível, enunciando conceitos e valores. A Literatura é o domínio da metáfora da escrita, da forma alegórica da narrativa que **diz** sobre a realidade de uma outra forma, para dizer além (PESAVENTO, 2006, p. 40, grifo do autor).

Evocar essas considerações como prelúdio desta dissertação é assumir que o significado que delas emerge aponta que a pesquisa orbita em torno da inter-relação entre os universos ficcional e histórico. A história a ser contada apresenta fatos históricos e dois textos das literaturas de Portugal e Itália: desmembrá-los, compreender suas entrelinhas e essências para esculpir histórias outras, conclusivas ou não, eis aquilo a que nos propomos. Assim, a assertiva condutora do discurso nada mais é do que a história como fonte literária, isto é, uma (re)elaboração do discurso histórico que nos faz entrar no campo da ficção histórica. Seguindo na esteira desse axioma, convém situar o leitor na motivação ou naquilo que estimulou a elaboração desta pesquisa.

Dentre a vasta produção literária do século XX que retrata ficcionalmente o passado, figuram os romances *Il Gattopardo* (1958), do italiano Giuseppe Tomasi di Lampedusa (1896-1957), e *Memorial do convento* (1982), do português José

¹ “Todo artista é criador de homens [...]” (Tradução nossa). Sobre a lida com o texto de *Il Gattopardo* ao longo do trabalho, esclarecemos que, para valorizar a língua original da narrativa, no corpo do texto citaremos trechos da edição italiana, publicada pela Editora Feltrinelli, em 2016. As traduções para o português dessas citações serão feitas em nota de rodapé a partir da tradução de *Il Gattopardo*, levada a cabo por Maurício Santana Dias e publicada em 2017. Outros textos citados em língua italiana terão suas traduções feitas por nós.

Saramago (1922-2010). Destacam-se essas obras, sobretudo, por veicularem, em linhas gerais, o modo como as sociedades – italiana e portuguesa – leem seu passado e de que forma nessas narrativas perpassam questões relacionadas às identidades de Portugal e da região da Sicília, no sul da Itália.

A partir da leitura do romance *Il Gattopardo*, somos cooptados pela densidade narrativa em que palavras ecoam e ressoam a psicologia das personagens e a reconstrução histórica do período no qual o romance se ambienta: a unificação italiana, ou seja, dos estados que compunham a Península Itálica. A proclamação do Reino de Itália acontece em 1861, conforme veremos no capítulo seguinte. No romance, o processo de unificação é visto sob o prisma dos sujeitos do sul da Itália, mais notadamente aqueles da Sicília.² Dessas linhas, aflui o processo da constituição da identidade século-italiana.

A mesma sensação marcante da tessitura narrativa pode ser observada em *Memorial do convento*, cuja construção psicológica das personagens e (re)construção histórica na ficção se somam à representação da identidade portuguesa.

Isto posto, insta esclarecer que analisaremos os romances em uma abordagem de entrelace entre os discursos histórico e literário, os quais são vistos como narrativas cujo escopo é responder aos questionamentos acerca do mundo e, como bem nos orienta Pesavento (2006, p. 32), “narrativas que respondem às perguntas, expectativas, desejos e temores sobre a realidade, a história e a Literatura oferecem o mundo como texto”. Embora os fatos apresentados sejam diversos e os contextos históricos sejam oriundos de épocas distintas, julgamos que “o mundo como texto” posto em relevo tanto por Lampedusa como por Saramago assemelha-se pela apropriação do discurso histórico e pela tentativa de oferecer ao leitor questionamentos acerca das identidades dos portugueses e dos século-italianos. Os autores propõem a ficcionalização da história e a configuração da identidade mediante o emprego, na construção de suas narrativas, dos recursos da ironia, da paródia, do sarcasmo, do humor e das críticas endereçadas aos

² É importante enfatizar que *Il Gattopardo* se ambienta na Ilha da Sicília, no momento histórico do *Risorgimento* e também durante e imediatamente após a unificação dos estados da Península Itálica. Ademais, Tomasi di Lampedusa faz reiteradamente menção ao sujeito siciliano em todas as oito partes componentes do romance. É preciso considerar também que o sentir-se siciliano é algo intenso e expressivo na ilha até os dias de hoje, ao passo que o ser italiano é algo secundário. Em face disso, nós trataremos e faremos referência especificamente ao século-italiano e não ao italiano em geral.

portugueses e aos sicilianos. Diante do exposto, surgiram o interesse na imersão e análise comparativa dessas obras e, naturalmente, a legitimação da relevância deste estudo.

Entabuladas essas considerações iniciais, vale traçar uma breve síntese das diretrizes e da metodologia adotada, ou seja, qual é a sistemática e para onde aponta o olhar: delimitação do campo temático, diretiva teórica e intenções.

Esta pesquisa se inscreve na confluência entre literatura, história, memória coletiva e identidade social. O foco central é perceber, por intermédio da comparação, a forma como os autores veiculam as histórias para o entalhe ficcional e como são representadas as identidades dos sujeitos portugueses e dos italianos do sul da Itália, os sicilianos. Assim, interessa-nos possíveis aproximações e naturalmente pontos de afastamento. Para dar conta desses intentos, estruturamos nosso texto em três capítulos.

No capítulo 1 – Contextos históricos –, fez-se necessário um retrato de eventos da história dos períodos descritos nas obras, em cotejo com aspectos da contemporaneidade da escrita. Assim, há uma revisitação à Península Itálica do século XIX e seu florescimento como nação, tendo o suporte dos historiadores Jean Hure, com a *Storia della Sicilia* (2003), e Christopher Duggan, com *História concisa da Itália* (2016), além de outros que nos alicerçam. Conforme já dito, é necessário focar na história da Sicília, pois Lampedusa ambienta seu romance nessa região. Por isso, mais uma vez alertamos que a ênfase será no sujeito sículo-italiano e em seus pontos de vista sobre a escrita da história da unificação italiana.

Para a história portuguesa, o recorte centrou-se no século XVIII: episódios correlacionados à construção do Convento de Mafra, nas figuras do monarca Dom João V (1689-1750) e do padre Bartolomeu Lourenço de Gusmão (1685-1724), como retratadas pela historiografia oficial. O relato dessas histórias foi composto a partir da leitura de alguns historiadores, como José Hermano Saraiva (1919-2012), José Tengarrinha (1932-2018), Oliveira Martins (1845-1894) e Alexandre Herculano (1810-1877), dentre outros.

De mais a mais, são dadas algumas questões biográficas correlacionadas à obra *Il Gattopardo*, o que se justifica por alguns antepassados e fatos da vida de Lampedusa terem sido referência para a criação de personagens ficcionais (LANZA TOMASI, 2011).

A entrada propriamente dita nos romances se dá no capítulo 2, em que fizemos uma sinopse analítica cujo enfoque engloba a trama, a estrutura narrativa, personagens, personagens históricas, tempo/espço e paisagem. Esses itens foram conectados com a crítica histórica e da identidade trazida pelos narradores, os quais foram revisitados à luz de sujeitos que enunciam e que são aproximados de seus interlocutores e de narrativas como discurso, seguindo as concepções de Todorov (1973, p. 246): “A imagem do narrador não é uma imagem solitária; [...] ela é acompanhada do que se pode chamar a imagem do leitor. Estas imagens se formam a partir das convenções que transformam a história em discurso”.

Nessas análises, foram contempladas as identidades siciliana e portuguesa, além da reescrita da história pelos autores. O sujeito sículo-italiano é tratado em seus diversos aspectos. As personagens e situações encontradas em *Il Gattopardo* são articuladas com as considerações de Domenica Perrone na obra *In un mare d'inchiostro* (2012). A relação entre paisagem siciliana e identidade também é contemplada. Já o sujeito português de *Memorial do convento* é pensado a partir de José Mattoso, em *A identidade nacional* (1998), e Eduardo Lourenço, com *O labirinto da saudade* (2012).

Na apreensão das histórias, *Il Gattopardo* e *Memorial do convento* foram dissecados sob o prisma de romance anti-histórico³. Dentre os romancistas históricos, alguns optam por uma linha que problematiza as ideologias-memórias, não mais as correlacionando com uma confirmação da passagem regular do passado para o futuro, como se o passado fosse algo extremamente linear, ou não mais vendo essas ideologias-memórias como meras indicações do que se deve reter do passado para preparar o futuro. Desse modo, torna-se plausível dizer que há um processo de depuramento que traz à tona causas e consequências do episódio histórico.

Outrossim, acompanha-se também a linha adotada por Pierre Nora, em *Entre história e memória: a problemática dos lugares* (1993). De acordo com o autor, o romance de natureza histórica nada mais é que “a profundidade de uma época

³ Este termo foi tomado de empréstimo do teórico italiano Vittorio Spinazzola e retirado de seu livro *Il romanzo antistorico* (1990). Obviamente, referir-se a anti-histórico é um paradoxo, pois é negar a história. Todavia, Spinazzola atribui a esse vocábulo uma nova dimensão ao propô-lo como uma reavaliação da história em nível ficcional, levada a cabo em modo irônico, assim como fizeram Federico de Roberto (1861-1927) com o romance *I Viceré* (1894); Luigi Pirandello (1867-1936), com *I vecchi e i giovani* (1913); Tomasi di Lampedusa com *Il Gattopardo*. Evidentemente, é nessa acepção que o termo é empregado por nós.

arrancada de sua profundidade, romance verdadeiro de uma época sem romance verdadeiro” (NORA, 1993, p. 28). Constatamos nesse percurso que ambos os narradores utilizam-se de recursos como a ironia e a paródia e, nesse sentido, ao considerar o expediente da ironia como uma forte “máquina de desleitura”, associamo-nos a Selligman Silva, em *História, memória, literatura; o testemunho na era das catástrofes* (2013).

Para o liame entre real e imaginário, seguimos as concepções de Paul Ricoeur (2007, p. 275), que, em linhas gerais, propõe que a dicotomia passado “real” e ficção “irreal” seja revista sob a forma dialética pelo fato do entrecruzamento

dos efeitos exercidos por ficções e narrativas verdadeiras ao nível do que se pode chamar de o mundo do texto, pedra angular de uma teoria da leitura. O que chamávamos antigamente de ficcionalização do discurso histórico pode ser reformulado como entrecruzamento da legibilidade e da visibilidade no seio da representação historiadora.

É vertido também para o centro dessas discussões Roger Chartier e sua célebre conferência *Literatura e história* (2000), além de alguns escritos de Sandra Pesavento (2006).

Consoante tudo que foi explicitado, é oportuno destacar algumas particularidades dos dois textos estudados e que foram expandidas no decorrer das reflexões deste capítulo.

Dividido em oito partes, *Il Gattopardo* foi publicado em 1958, um ano após a morte de Lampedusa. Sua trama narrativa fornece uma panorâmica de acontecimentos históricos, os quais perpassam desde o desembarque de Giuseppe Garibaldi (1807-1882) na Sicília até as primeiras décadas do século XX, com o declínio da aristocracia siciliana, decadente e soçobrada, cujo representante máximo era o *pater famiglia* príncipe Fabrizio di Salina. Concomitante à queda da aristocracia, houve o desenhar de um quadro de deslocamento dos novos burgueses em direção ao núcleo do poder.

Nessa linha, emergem da tessitura narrativa ecos de uma profunda ironia em relação a esse cenário social já descrito: o florescer da burguesia e um ceticismo de origem aristocrática. A esse ceticismo, funde-se a imagem de melancolia traduzida pela paisagem siciliana. As cenas “pesadas” dos ambientes reproduzem a imagem de esfacelamento. Obviamente é um esfacelar-se que se amálgama a tons

narrativos que vão desde os sulcos indolentes e vigorosos da terra siciliana até a ilusão do povo que esperava tempos gloriosos, os quais nunca vieram.

Assim, são revistos os anos do *risorgimento* nos quais a Sicília, sob o controle dos Bourbons, “apoia”⁴ a unificação italiana. Entremeia-se a isso a caracterização do sujeito siciliano como herdeiro de uma riquíssima cultura milenar e, por outro lado, imerso em uma estrutura piramidal de matriz agrária e hierárquica que conservar-se-ia até os dias da escrita ou até mesmo os dias de hoje.

Para além de qualquer traço de atomismo, considere-se que a narrativa lampedusiana não é fortuita e o resgate do tecido social efetuado desembocaria não apenas na época da escrita/publicação, mas perduraria no decorrer do tempo. Dessa forma, a narrativa conflui para uma visão sincrônica⁵ e mescla-se com o quadro social século-italiano da atualidade.

Nesse sentido, concerne uma reflexão acerca do estilo e modo de apreensão do fato histórico. Há que se ressaltar que *Il Gattopardo* fornece ao leitor um painel contextual da Sicília, entrecortado por múltiplas “tintas” e “esfumaduras” que percorrem três momentos: histórico, psicológico e sociológico. Nessa envergadura, o texto de Lampedusa é visto como uma dialética em trânsito, isto é, o passado eclode dessas linhas em uma nova moldura ainda a ser depurada, posto que o momento sócio-histórico e político retratado aponta para um horizonte que, além de não diluir-se ante as fronteiras do tempo e do espaço, desaguaria na atualidade siciliana. Portanto, o texto lampedusiano não oferece respostas prontas, uma vez que o receptor, em face do quadro que lhe é apresentado, de confluência passado-presente, associa-se às discussões ali postas⁶. Quaisquer respostas textuais atrelam-se ao ponto de vista histórico do leitor.

Memorial do convento aborda o episódio histórico de construção do Convento de Mafra, entre 1717 e 1750, problematizando-o em chave crítica. Desfilam pela obra personagens históricos, tais como: Dom João V, Dona Maria Ana de Áustria (1683-1754), Bartolomeu Lourenço de Gusmão e algumas personagens da inquisição.

⁴ O destaque do vocábulo “apoia” aponta que a acepção que assumimos é de que a unificação italiana, no tocante ao sul da Itália, embora não tenha sido algo imposto, isto é, a partir de uma verticalidade centro-periferia, foi um processo complexo e com inúmeros conflitos. Nessa perspectiva, a unificação torna-se um processo inacabado.

⁵ Sincrônico aqui é tomado como “estar no tempo”, isto é, pressupõe fixidez.

⁶ Filiamos-nos ao pensamento de Carlo Ginzburg (1986), o qual nos alerta que o ato de leitura é um exercício solitário e uma interpretação de signos.

Afluem do texto críticas ao estrato social, à dicotomia nobres-populacho, à colonização portuguesa, aos poderes constituídos nobreza e clero e à suntuosíssima construção do Convento de Mafra. Contrapõem-se à suntuosidade do convento as condições degradantes a que foram submetidos aqueles que o construíram. Essa trama organiza-se em uma composição linguística permeada por tons e nuances que se conjugam a ironias densas e consistentes.

Cumpre assinalar que a linguagem ficcional não disfarça os elementos trágicos do passado. Isso alicerça a suposição de que o narrador provoca no tempo presente do leitor um simulacro da dor e do sofrimento pelos quais passaram aqueles que, de fato, construíram o Convento de Mafra. Nessa perspectiva, o narrador esclarece que aqueles que o construíram foram ocultados pela obra arquitetônica, isto é, estão na periferia do processo histórico. Por vezes, críticas são tecidas em viés humorístico e que poderiam ser vertidas para a contemporaneidade da escrita. Isso não soa como algo congelado na história, mas, sim, um vincular-se ao selo do tempo. Em outras palavras, há uma continuidade, passa-se o tempo e a situação permanece. Por conseguinte, a ficção cria a ilusão de presença, ou seja, aquilo que é lido, além de não permanecer estático no tempo passado, conflui ao próprio presente. Ora, o leitor encontra-se diante de uma aproximação do passado ao presente, tal como se depara em *// Gattopardo*. No percurso delineado pela estrutura narrativa, parece haver interesse do narrador em explicar que as ideias encontram-se fora do lugar.

Portanto, o episódio histórico pode servir de pretexto para denunciar a condição sócio-histórica e econômica de Portugal que culminaria na época da escrita.

Destarte, oportuna é para as nossas discussões a concepção de Eric Hobsbawm (2016, p. 13), em *Era dos extremos*, acerca da não vinculação passado-presente: “[...] a destruição do passado – ou melhor, dos mecanismos sociais que vinculam nossa experiência pessoal à das gerações passadas – é um dos fenômenos mais característicos e lúgubres do século XX”. Em *Memorial do Convento*, Saramago engendra um movimento de contraposição a isso, posto que, em linhas gerais, a travessia narrativa é manejada por meio de uma aproximação passado-presente. Nesse sentido, o narrador retiraria o passado do mero campo da musealização para torná-lo vivo e significativo. Assim fazendo, leva-nos a pensar que, no fim das contas, a intenção narrativa é mobilizar recursos éticos e políticos

para tentar evitar que eventos semelhantes perdurem no tempo e é isso que almejamos demonstrar ao longo das análises efetuadas.

Desvendadas as prosas em seus aspectos históricos e de identidade, coube, no capítulo 3, transitar entre os romances e tentar estabelecer um contraste, que tanto pode ser visto em modo tangencial como paralelo. As comparações têm por base o conceito de intertextualidade revisado por Sandra Nitrini, em *Literatura comparada* (2015), e Samoyault, em *A intertextualidade* (2008). Centramo-nos na relação existente entre os romances sob a óptica composicional, para verificar se há ou não similitudes e/ou diferenças entre as ficções. Nessa óptica e como *intermezzo*, não foi deixado à margem que a grande literatura nada mais é do que “um permanente reescrever ou revisar” (NITRINI, 2015, p. 146). Ora, como reescrita, a criação se concretiza a partir de um processo de “desleitura” de outros. Atentamo-nos aqui, portanto, em perceber possíveis pontos de contato e de que forma as narrativas em causa são tangentes ou se não é possível traçar um ponto de confluência.

No decurso dos capítulos que compõem esta dissertação, procuramos estabelecer um diálogo constante entre teoria e texto ficcional, para expor elementos que propiciassem o objetivo de investigar como são abordadas nas referidas obras as identidades sículo-italiana e portuguesa e as críticas direcionadas à história para averiguar a relação entre história e literatura. No âmago dessa afirmativa, está o reconhecimento de que a história serve-se da literatura e, por sua vez, o literário serve-se do histórico para ser consolidado nas obras supracitadas.

Interessou-nos perscrutar em que medida as duas obras podem ser consideradas relato histórico e/ou ficcional e, da mesma forma, evidenciar se a história serve como pano de fundo ao ficcional ou se o ficcional é um pano de fundo para a história em primeiro plano. Claro está, portanto, que examinamos como se processa a retroalimentação entre a história e sua representação ou (re)apresentação literária, para compreender de que modo os eventos históricos são (re)configurados ou não nas obras.

Tendo ficado transparente o escopo e forjado o referencial teórico que nos acompanhou na feitura deste texto e, conseqüentemente, na entabulação de suas ideias-chave, atravessaremos a orbe do primeiro capítulo.

2 CONTEXTOS HISTÓRICOS

Vale destacar, inicialmente, o contexto de produção, ou seja, o momento sociocultural e artístico da elaboração das obras ficcionais, ainda que brevemente, para que compreendamos o diálogo estabelecido entre as narrativas e seus contextos de leitura. Embora sejam universos diferentes, ambos os contextos podem se aproximar, na medida em que Itália e Portugal ressurgiam de momentos históricos importantes e marcantes. Após longos anos de ditadura salazarista em Portugal, fascismo e sofrimentos ocasionados pela Segunda Guerra Mundial na Itália, os países, enfim, recuperavam a tão almejada liberdade. Em virtude disso, o cerceamento de vozes cede lugar à necessidade de contar e expor os fatos vivenciados.

A Itália vivia o seu pós-guerra, em um estágio de recuperação e refazimento. Os anos pós-fascismo, até meados da década de 1950, são pontuados por uma produção artística voltada a uma estética de renovação cultural, denúncia e empenho social. Estava em curso o neorealismo: era preciso relatar o sofrimento vivido e apontar as misérias do presente. Dentre os inúmeros escritos do período, citamos Carlo Levi (1902-1975), com *Cristo si è fermato a Eboli* (1945); a literatura de testemunho retratada por Primo Levi (1919-1987), em *Se questo è un uomo* (1958), e as obras literárias de Cesare Pavese (1908-1950), Natalia Ginzburg (1916-1991) e Beppe Fenoglio (1922-1963), com o seu *Il partigiano Jonhny* (1968), além da significativa produção cinematográfica de Vittorio de Sica (1901-1974). Era a expressão de um retorno à realidade que se traduz em uma tendência para representar nua e cruamente as terríveis condições às quais era submetida a população italiana. Nesse sentido, a ficção do período caracterizava-se por uma escrita que beirava a objetividade cronística na qual o domínio era o sentido do presente,

[...] non tanto o non solo come collocazione cronologica delle vicende quanto come per apertura dinamica verso il futuro. Non per niente la narrativa neorealista poggia su un presupposto indiscusso: l'appartenenza per diritto e dovere del singolo individuo all'essere coletivo (SPINAZZOLA, 1990, p. 105).⁷

⁷ “[...] não tanto ou não apenas como colocação cronológica dos acontecimentos quanto como para uma abertura dinâmica em direção ao futuro. Não por acaso, a narrativa neorealista apoia-se em um pressuposto indiscutível: o pertencimento por direito e dever do indivíduo no ser coletivo.”

Entretanto, Tomasi di Lampedusa surpreendentemente ambienta seu romance em uma época passada, aparentemente sem retratar as circunstâncias políticas de seu tempo e muito menos a sociedade italiana em crise após o término da Segunda Guerra Mundial. Contudo, isso não quer dizer que o autor estivesse aquém de um posicionamento, pois a não representação do instante presente pode não ser um modo de negá-lo, mas de (re)afirmá-lo como impossível de modificá-lo.

Já Portugal vivenciava os tempos pós-Revolução de 25 de Abril de 1974. O fervor da liberdade de expressão estava na ordem do dia e várias temáticas eram abordadas: desde as experiências pessoais com as guerras coloniais até reflexões concernentes à identidade. A título de exemplificação, citamos *Finisterra, paisagem e povoamento* (1978), de Carlos de Oliveira (1921-1981); *Square Tolstoi* (1971), de Nuno Bragança (1929-1985); e *Os cus de Judas* (1979), de António Lobo Antunes.

Como as histórias que nos contam Lampedusa e Saramago – em *Il Gattopardo* e *Memorial do convento* – são baseadas em histórias outras, momentos ímpares de seus países e de seus povos, cumpre uma revisitação ao passado e àquelas personagens que são representadas nelas.

2.1 HISTÓRIAS DE OURO, FLORESCERES E *RISORGIMENTO*: DE PORTUGAL NO SÉCULO DAS LUZES À ITÁLIA *CHE S'È FATTA* NO SÉCULO XIX

Portugal no século XVIII era visto de modo bastante derrisório no contexto da construção do Convento de Mafra, o que já vinha desde o século anterior. Vejamos um retrato dos portugueses a partir do relato de um embaixador francês, em 1683, conforme explicita António José Saraiva (1993, p. 233), na *História da literatura portuguesa*: “[...] na preguiça em que vivem e na pouca atenção que prestam aos negócios [...] estão convencidos de que não existe nobreza mais ilustre do que a sua”. Nessa toada de mais convencimento do que investimentos, a passagem do XVII para o XVIII é marcada por uma profunda depressão econômica que atinge os portugueses: a Fazenda Real é defrontada com a falta de dinheiro, tanto para as despesas grandes como para as miudezas, evento destacado pelo *Memorial do convento*. O poder econômico era essencialmente centrado na nobreza e no clero, e praticamente não havia capital, daí o Estado encontrar-se em situação letárgica. Os informes do Conselho da Fazenda são sombrios:

[...] sem forças, nem ânimo para se sustentar. Quantas vezes não há quinze ou vinte mil-réis para gastos de uma caravela que traga da Pederneira madeiras que estão cortadas! Quantas vezes não há quinze ou vinte tostões para pagar um barco que traz biscoitos dos fornos! Quase se não pagam já ordenados aos oficiais dos armazéns! Servem por pouco mais que esperanças (SARAIVA, 1993, p. 235).

O atraso decorria de uma dependência em importar bens manufaturados, o que causou grave desequilíbrio da balança comercial e uma não autossustentabilidade. A pouca produção portuguesa era ainda esteada em modelos arcaicos e destinava-se quase que em sua totalidade aos mercados rurais e pequenos centros. Obviamente, havia uma discrepância entre os que viviam nas grandes cidades e os moradores do campo.

Com a morte de Pedro II (1648-1706), o trono passou a ser ocupado em 1706 por Dom João V. O período joanino coincide com o auge do Portugal barroco e é identificado por meio de tintas fortes: a época do ouro, o Tratado de Methuen⁸ com a Inglaterra, assinado por seu antecessor e que causa fortes prejuízos à economia, além da construção do Palácio Convento de Mafra e “a própria imagem do rei: ‘beato e lúbrico’ [...]” (TENGARRINHA, 2001, p. 211) balizam esse reinado.

A descoberta de jazidas auríferas no Brasil, em Rio das Velhas (Minas Gerais), Goiás e Mato Grosso, e, posteriormente, diamantes, inverteu a frágil situação econômica da Corte ao possibilitar o seu enriquecimento, em detrimento da colônia, que vê suas riquezas minguarem. Estima-se ser, segundo Saraiva (1993), cerca de mil a três mil toneladas de ouro e mais de dois milhões de quilates de diamantes a quantidade de pedras preciosas enviadas para a metrópole. De fato, é de se mencionar que “o pilar central da riqueza e dos privilégios portugueses do século XVIII era o ouro brasileiro. [...] A expansão da economia brasileira teve um efeito predominante na grande massa da população portuguesa” (BIRMINGHAM, 2017, p. 85)⁹.

Disse o velho Duque de Cadaval, em 1715, que “[...] do Brasil depende hoje absolutamente muita parte da conservação de Portugal” (TENGARRINHA, 2001, p. 212). No entanto, a entrada do ouro não se converteu em melhorias efetivas para os portugueses: os trabalhadores padeciam devido às condições inóspitas e as

⁸ Assinado em 1703, Portugal firmava o compromisso de comprar têxteis dos ingleses e estes, por sua vez, comprariam vinho dos portugueses. Para mais informações, consultar Oliveira Marques (1998).

⁹ Isso é verificável pelo aumento exponencial da emigração portuguesa para a colônia (Brasil). Para mais detalhes, consultar Ferreira (2015).

relações eram quase feudais. O povo sobrevivia apenas em contraposição aos nobres. No que se refere à instrução, o florescer de uma educação aristocrática “não levou a qualquer desenvolvimento da educação pública ou alfabetização popular” (BIRMINGHAM, 2017, p. 83).

Dom João V não soube aproveitar o grande afluxo de ouro, pau-brasil e tabaco que eram provenientes da colônia. As transformações que se faziam necessárias no âmbito econômico e na estrutura social não foram eleitas como prioridades pelo monarca, que aos poucos dissipou a fortuna que adentrava o país. Interessava-lhe gastos em luxo e prestígio, o que fez com que o rendimento das minas logo se consumasse. A vida de luxo da Corte financiada pelas riquezas alémmar denotava o viver de aparências da nação, em prejuízo das pequenas províncias miseráveis e embrutecidas.

Tendo em vista a ganância real e o fato de o país não ter uma indústria manufatureira e, nesse sentido, ser credor do governo inglês, a dívida nacional cresceu assustadoramente. O dinheiro da colônia escoava também para o clero: ia para Roma, pois o rei, em busca de prestígio, almejava a elevação da capela real a patriarcado.

O monarca é descrito por Oliveira Martins (1951, p. 166-170, grifo do autor) como alguém perdulário e afeito a parvoíces:

O acaso, pai sem virtudes deste filho pródigo chamado Portugal brigantino, concedeu a um tonto o uso de armas perigosas, abrindo-lhe de par em par as portas dos arsenais, e D. João V, enfatuado, corrompeu e gastou, pervertendo-se também a si e desbaratando toda a riqueza da nação. [...] D. João V era, ao mesmo tempo, balofo e carola [...] aspirava ao lugar do inquisidor; [...] não regateava o preço das coisas; antes como rei **brasileiro**, sem bem saber como, punha a honra na despesa imaginando espantar o mundo com o modo perdulário com que dissipava. [...] emproado, soberano, a peruca majestosa, o pulso em fofas rendas, com a mão sobre a bengala, risonho de si [...] vestia-se de Paris. Era, deveras um grandíssimo rei!¹⁰

Naturalmente, inspirava-se em Luís XIV, da França, e, tal como lá, resolveu criar academias e monumentos faraônicos que deixassem a sua marca para a posteridade. A reconstrução da biblioteca de Coimbra, a idealização do aqueduto de Lisboa e o magnânimo palácio de Mafra são algumas de suas obras. O palácio teve sua construção iniciada em 1717 e finalizada somente em 1750. Todavia, devido à

¹⁰ Neste e em outros trechos de obras antigas, optamos por atualizar a ortografia. No entanto, a sintaxe e a concordância foram mantidas, tal como constam no original.

exigência do monarca, a sacração da basílica foi antecipada para 1730, na data de seu aniversário. É interessante notar que esse palácio tem uma extensão aproximada de 4.000 m², mais de mil cômodos e é localizado no campo, longe da área urbana lisboeta do período, o que pode indicar um querer afastar-se de pressões populares, pois “quem era o miserável povo, diante do Bragança magnífico?” (OLIVEIRA MARTINS, 1951, p. 171). Era o triunfo de Dom João V, não apenas oriundo da construção em si, mas do objeto que mais apreciava: o sino, que pesa mais de 800 arrobas. Ostentação e pobreza eram um a contraparte do outro, visto que toda a elegância com que foi concebido o projeto nem de longe alcançava os pobres de seu entorno. Estes eram recrutados como escravos, “apanhados à força todos os homens válidos do País, amarrados em cordadas [...]” (SARAIVA, 1993, p. 243).

Para Tengarrinha (2001, p. 213), Mafra nada mais foi do que “a tradução mais visível dum contínuo investimento cultural e artístico”. Alexandre Herculano (1898, p. 7) considerava-o um edifício sem poesia, embora rico de adornos e ornamentos:

Sem contestação – Mafra é uma bagatela maravilhosa, o dizer de um rei liberal, abastado, e magnífico; é pouco mais ou menos o que foi Portugal na primeira metade do século 18. Para a maravilhosa inutilidade de D. João V gastaram-se por largos anos os milhões que de continuo nos entregava a América; o lidar acumulado de cinquenta mil homens consumiu-se em desbastar e polir essas pedras hoje esquecidas, que apenas servem para alimentar por algumas horas a curiosidade dos que passam. É uma verdade cem vezes repetida, que o preço de Mafra teria coberto Portugal das melhores estradas da Europa, mas nem por ser trivial essa verdade deixa de ser dolorosa... O convento-palácio, nascido sob manto de púrpura, alegre na sua juventude, e habituado a pompas de longos anos, aí está, ilustre mendigo, assentado hoje num como ermo, onde a vida robusta dos séculos, que lhe fadará o fundador, se vai convertendo em antecipada decrepidez. Inutilmente com a sua grande voz de bronze ele pede que o abriguem das injurias das estações. As águas do céu, filtrando-lhe por entre os membros, lá os vão lentamente desconjuntando, o sol cresta-lhe a fronte e faz prosperar os musgos, que lhe arrugam a rija epidrame: o vento redemoinha através das suas janelas mal seguras, e bramindo naquelas solidões do seu recinto, atira ao rosto das estátuas, aos acantos dos capiteis, à face polida das paredes de mármore, o pó que tomou nas asas, passando pelas serranias. No meio do estrepitar do mundo ninguém escuta o gemer do gigante de pedra; ninguém se lembra de tirar do pecúlio do estado a mais pequena soma para ele. E por quê? Porque a sua miséria não fala aos corações nem nos entendimentos. Memórias gloriosas? Não as há lá. Utilidade? Para que serve essa pedreira imensa?

A imponência e a arquitetura vicejante do palácio, que constituem um laboratório artístico ou uma escola de arte, também carregam em si uma arqueologia

do período de sua construção. Por isso é que a escrita desse tempo, para além de meras tendências artísticas, inscreve-se em cada pedra sob a óptica social de uma geração que quase nenhum benefício colheu de Mafra, a não ser as submissões aos desmandos e megalomaniias do rei. Nessa concepção, associamo-nos às ideias de Herculano (1898, p. 6), ao considerar, já no século XIX, a história ou as histórias ocultas e não mais um servilismo ao monumento, isto é, não mais um mero culto à grandeza do edifício:

Um grande edifício, fosse qual fosse o destino que seu fundador lhe quisesse dar, é sempre, e de muitos modos um livro de história. Os que nele buscam só um tipo por onde aferir o progresso ou decadência das artes na época da sua edificação leem apenas um capítulo desse livro. Os castelos, os templos, e os palácios, tríplice gênero de monumentos que encerra em si toda a arquitetura da Europa moderna, formam uma crônica imensa, em que há mais história que nos escritos dos historiadores. Os arquitetos não suspeitavam que viria tempo em que os homens soubessem decifrar nas moles de pedras afeiçoadas e acumuladas a vida da sociedade que as ajuntou, e deixavam-se ir ao som das suas inspirações, que eram determinadas pelo viver e crer e sentir da geração que passava. Eles não sabiam, como os historiadores, que no seu livro de pedra, também como nos de aqueles, se podia mentir à posteridade. Por tal motivo foi a arquitetura sincera.

A edificação do convento/palácio/basílica de Mafra também foi motivada, conforme Saramago representara, pelos votos feitos pelo soberano devido à esterilidade de sua esposa, a rainha Dona Maria Ana de Áustria. Dona Maria era filha de Leonor Madalena Teresa do Palatinado-Neuburgo (1655-1720) e do imperador austríaco Leopoldo I (1640-1705). Seu casamento com o monarca português foi parte de um jogo de alianças que o imperador precisava garantir dentro e fora de Portugal.

Isto posto e tendo em vista que *Memorial do convento* retrata uma das figuras mais notáveis e emblemáticas do século XVIII, o padre Bartolomeu Lourenço de Gusmão, cabe trazer a lume alguns traços de sua história. Português nascido no Brasil Colônia, em Santos, após concluir seus estudos secundários em Salvador, no Seminário de Belém, transferiu-se em 1701 para Lisboa, onde estudou matemática e mecânica física. Em 1708, como aluno da Universidade de Coimbra, começou pelos caminhos do Direito Canônico, curso finalizado somente em 1720, pois, entre 1713 e 1716, viajou pela Europa, sobretudo a Holanda. Gusmão teve seus estudos direcionados para a experimentação técnico-científica, da qual se sobressaiu seu perfil inovador “de um luso-brasileiro que, ao contrário do que se pensa usualmente

não estava totalmente à margem das concepções científicas em voga na Europa”¹¹ (CARUSO; MARQUES, 2011, p. 39).

É nessa conjuntura que o padre, para dar vazão ou escoar a sua verve criativa e com o intuito de transpor o intransponível, escreveu ao rei e solicitou autorização para construir um aparelho/instrumento que propiciasse a locomoção pelo ar. Transcrevemos aqui trecho de sua petição, a qual foi escrita em uma linguagem absolutamente aprazível:

Diz o licenciado Bartholomeu que ele tem descoberto um instrumento para andar pelo ar da mesma sorte que pela terra, e pelo mar, com muita mais brevidade, fazendo muitas vezes duzentas e mais léguas de caminho por dia, nos quais instrumentos se poderão levar os avisos de mais importância aos exércitos e terras mais remotas, quase no mesmo tempo em que se resolvem – no que interessa a V^a Majestade muito mais que todos os outros Príncipes pela maior distância de seus Domínios, evitando-se desta sorte os desgovernos das conquistas, que provêm em grande parte de chegar tarde a notícia deles. Além do que poderá V. Mag. mandar vir todo o preceito delas muito mais brevemente e mais seguro. Poderão os homens de Negócio passar letras e cabedais a todas as Praças sitiadas: poderão ser socorridas tanto de gente, como de víveres, e munições a todo o tempo, e tirarem-se delas as Pessoas que quiserem, sem que o inimigo o possa impedir. Descobrir-se-ão as regiões mais vizinhas aos Pólos do Mundo, sendo da Nação Portuguesa a glória deste descobrimento, além das infinitas conveniências que mostrará o tempo (GUSMÃO, 1709).

Prontamente, Dom João concordou com a execução do experimento. Após várias experiências, algumas delas inclusive com a participação do monarca, o invento, uma espécie de balão, foi testado pela primeira vez em 5 de agosto de 1709, não obtendo êxito. Em uma segunda tentativa, a máquina voadora chegou a ascender cerca de quatro metros. Isso é narrado por Michelangelo Conti (1655-1724), emissário do Vaticano em Portugal, em carta endereçada ao Papa. Conti (*apud* FIOLHAIS, 2011, p. 22) relata o que houvera presenciado e, conforme seus relatos, “[...] queimou-se o engenho da primeira vez sem se mover da terra, e da segunda embora se elevasse duas canas, igualmente se queimou; onde ele, empenhado em fazer crer que não corre perigo a sua invenção, está fabricando outro engenho maior”.

Contudo, o padre acabou sendo perseguido pela maledicência popular que, em tom de zombaria, apelidou o seu invento de **Passarola**. Ademais, recebeu a

¹¹ Era uma época de ebulição científica e filosófica, em que o racionalismo e o iluminismo estavam na ordem do dia. O ensino jesuítico português, calcado em bases aristotélicas, via-se às voltas com as experimentações e o método indutivo quando estes foram introduzidos em Portugal.

alcunha de **Padre Voador** e teve sua imagem vista em modo picaresco, conforme demonstra Taunay (1942, p. 157, grifo do autor): “Uma única peça iconográfica, antiga, portuguesa, existe contemporânea das experiências de Gusmão: a desastrada, a estapafúrdia, a mistificatória estampa de 1709, chamada de **Passarola**”.

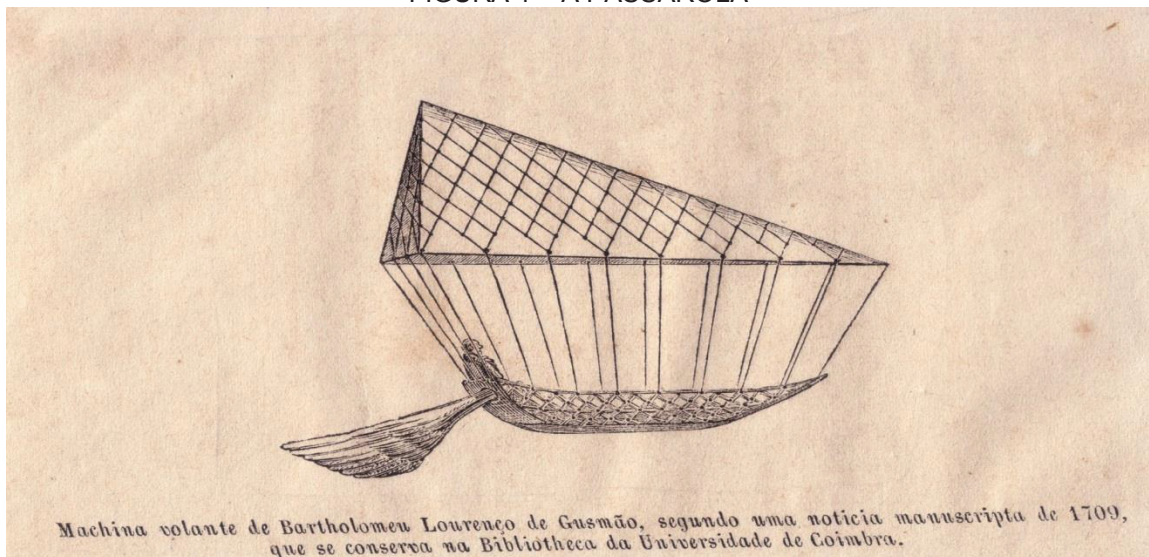
É cognoscível que Gusmão, além de ser dotado de um espírito altamente inventivo e criativo, conjugou como ninguém a indissociabilidade entre a ciência e a filosofia, o sonho e a física. É o que percebemos com muita clareza a partir de suas explicações no seu *Manifesto Sumário*:

Três coisas pois são necessárias à ave para voar, convém a saber: asas, vida e ar; asas para subir; vida para as mover; e ar para as sustentar. De sorte que faltando um desses requisitos, ficam inúteis os dois, porque asas sem vida não podem ter movimento; vida sem asas não pode ter elevação: ar sem esses indivíduos não pode ser sulcado. Porém, dando-se estas três circunstâncias de asas, vida e ar a qualquer artifício conforme a necessária proporção, é infalível o voo no lenho, como o estamos vendo na ave. Entra agora o nosso invento com as mesmas três circunstâncias, em que infalivelmente devemos dar-lhe o voo por certo. O nosso invento tem asas, tem ar e tem vida. Tem asas porque lhas formamos à mesma imitação e proporção das da ave; tem ar porque este se acha em toda a parte, e tem vida, nas pessoas que o hão de animar para o movimento (BARROS, 2009, p. 11).

Dado que *Memorial do convento* veicula reiteradas vezes a construção do invento e o seu voo, também a título de ilustração, reproduzimos o desenho que se encontra nos arquivos da Biblioteca da Universidade de Coimbra (Figura 1).¹²

¹² A gravura está disponível para livre reprodução.

FIGURA 1 – A PASSAROLA



FONTE: AMARAL (2009).

Quiçá esse seu entusiasmo tenha sido inspirado nas “embarcações com asas”, descritas por seu contemporâneo, padre António Vieira (1608-1697), com suas noções quiméricas do Quinto Império.¹³ Por sua vez, Gusmão, além de precursor da aviação, serviu de força motriz para outros cientistas e/ou literatos. Basta rememorarmos seu evento imortalizado nos versos do célebre poema *Pedra filosofal*¹⁴, de António Gedeão:

Eles não sabem que o sonho,
 é [...]
passarola voadora
 [...]
 Eles não sabem, nem sonham,
 que o sonho comanda a vida,
 que sempre que um homem sonha
 o mundo pula e avança [...] (GEDEÃO, 1956, grifo nosso).

Entretanto, Gusmão teve um fim bastante trágico: alvo de difamações, perseguido e acusado pelo Santo Ofício de ter afinidades com o judaísmo, fugiu a pé para Toledo, na Espanha, onde morreu precocemente aos 39 anos de idade.

Expostos estes itens da história portuguesa do século XVIII, os quais dialogam com o romance de Saramago, adentraremos no fim do século XVIII italiano

¹³ Para mais aprofundamentos, consultar Vieira (1953).

¹⁴ Esta poesia foi musicada por Manuel Freire e faz parte do primeiro livro de poemas de António Gedeão, *Movimento perpétuo* (1956). António Gedeão é o pseudônimo de Rómulo de Carvalho (1906-1957), cientista e professor de Física e Química. Dentre os seus escritos, além de poemas, peças teatrais e ensaios, mencionamos *História dos balões*, publicado em 1953. Ao utilizar a ciência como matéria de suas poesias, aproxima duas linguagens e duas estéticas, a saber: a racional e a subjetiva.

e percorreremos o século XIX e seus matizes para expor a história da formação da Itália, tendo como objetivo explicitar esse período, que é apresentado por Lampedusa em *Il Gattopardo*.

O século XVIII no cenário mundial é caracterizado por uma ebulição política e social, pois novos ventos sopravam, como a Guerra da Independência norte-americana (1776-1783), o movimento da Inconfidência Mineira no Brasil (1789), a Revolução Francesa (1789-1799) e o advento do iluminismo (séculos XVII e XVIII). Esses movimentos de cariz separatista ou libertatório posteriormente teriam contribuído para delinear o *risorgimento* italiano, no sentido de uma unificação que propiciasse novos tempos e outro semblante em terras de Itália.

Isto posto e em ação exordial, cabe situar histórica e geograficamente a Península Itálica no alvorecer do século XIX: com a invasão napoleônica de 1800, a República Cisalpina¹⁵ foi criada no norte; a Toscana, transformada em Reino da Etrúria; as regiões centrais – Úmbria e Lácio –, além dos estados setentrionais – Ligúria e Piemonte – e Parma, anexadas à França; Nápoles foi entregue aos parentes de Napoleão; e a Sicília, invadida pela Grã-Bretanha. A queda do regime napoleônico em 1815, a expulsão dos ingleses e os sucessos obtidos pelo exército austríaco tornaram a península direta ou indiretamente sob o controle do rei de Áustria e seus parentes ou sob a égide de reis absolutistas alinhados com Viena. Uma das consequências desse domínio foi o restabelecimento do poder borbônico¹⁶ na Itália meridional, pela criação do *Regno delle due Sicilie*¹⁷: o Reino de Nápoles e o Reino da Sicília foram reunidos em uma única entidade estatal sob o comando do rei Ferdinando (1759-1825).

Como notamos, o território italiano vivia um caos geográfico, visto que suas fronteiras eram constantemente redesenhadas, de modo tal que a conjuntura pós-1815 era de instabilidade política. A estagnação econômica, a agricultura apenas de

¹⁵ Referência ao estado criado em 1797 por Napoleão no norte da Península Itálica, abrangendo o Ducado de Milão, Modena, Bergamo e Cremona. Posteriormente, fundiu-se com a República Cispadana (Bolonha, Ferrara, Carrara e outras cidades do norte). Com a saída de Napoleão, esses territórios reconquistaram a autonomia perdida e, em 14 de fevereiro de 1802, foi inaugurada em Milão a República Italiana. Para mais informações, consultar: http://www.treccani.it/enciclopedia/repubblica-cisalpina_%28Enciclopedia-Italiana%29/. Acesso em: 10 ago. 2019.

¹⁶ Casa Real de Bourbon. De origem francesa, os Bourbons comandaram o Reino das Duas Sicílias.

¹⁷ A denominação *Regno delle due Sicilie* foi adotada pelo rei Ferdinando. Todavia, muitos séculos antes já se tem registro dessa nomenclatura – século XV, no reinado de Dom Alfonso de Aragona (HURE, 2003) –, correspondendo ao Reino da Sicília – acima do Estreito de Messina – mais o Reino da Trinácri – abaixo do Estreito de Messina.

subsistência, o aumento da pobreza e da população do campo foram fatores que assolaram os diversos estados da Península Itálica, os quais se deparavam com um processo comum de declínio. Logo, o desabrochar de um sentimento de nação, cedo ou tarde, era algo mais do que previsto. A nação aqui é analisada em uma perspectiva restauradora e não de mera criação, ou seja, é a ideia de uma civilização tendo como referência as populações itálicas. Tal ideia tem sua matriz teórica em Giambattista Vico¹⁸ (1688-1744) e é adotada por muitos dos protagonistas do período *risorgimentale*. Sendo assim, aglutinamo-nos à convicção expressa por Brancato (1969, p. 1) de que é possível

rintracciare nelle opere e nelle vite di molti protagonisti del periodo risorgimentale, la convinzione che riuscire ad unificare l'Italia non avrebbe significato edificare un soggetto politico *ex novo*, ma che la creazione dello Stato Italiano avrebbe trovato la propria legittimità nell'esistenza plurisecolare di una nazione italiana.¹⁹

Outrossim, o meio literário não permaneceu imune à onda nacionalista, dado que alguns escritores usaram a literatura como meio de difusão de um sentimento nacional, que tinha suas bases na renascença. Dessa forma, romances históricos e com temáticas patrióticas foram publicados e forneceram a tônica cultural do período: entre os mais renomados, estão *Ettore Fieramosca*, de Massimo D'Azeglio (1798-1866), *I promessi sposi*, de Alessandro Manzoni (1785-1873), e *Le confessione d'un italiano*, de Ippolito Nievo (1831-1861). De acordo com Duggan (2016, p. 136),

o grau com que os escritores românticos enquadravam sua compreensão dos problemas italianos em termos éticos foi indiscutivelmente mais significativo para o futuro desenvolvimento de um movimento nacional. [...] A preocupação em remodelar o caráter nacional e 'fazer italianos' continuaria a ser uma dimensão importante das discussões políticas nas décadas vindouras.

¹⁸ Natural de Nápoles, Giambattista Vico (1688-1744) dedicou-se aos estudos filosóficos, históricos e metafísicos. Opôs-se ao cartesianismo criado por René Descartes (1596-1650), que estava em voga no século XVII. Em 1710, publicou a eloquente *De antiquissima Italorum sapientia – A antiquíssima sabedoria dos italianos* –, na qual tenta recuperar o mito da sabedoria dos antigos povos itálicos, como os etruscos. Essa obra pode ser considerada a linfa ou a seiva estimulante de uma unidade espiritual e cultural dos italianos no século XIX. Além dela, Vico publicou, em 1725, *Scienza nuova – Ciência nova* –, um tratado acerca da correlação ciência-história, alçando um estatuto científico para os estudos da história. Este resumo foi composto tendo como base Brancato (1969).

¹⁹ “Encontrar nas obras e vidas de muitos dos protagonistas da época do *Risorgimento*, a convicção de que conseguir unificar a Itália não significaria edificar um sujeito político *ex-novo*, mas que a criação do Estado italiano encontraria a própria legitimidade na existência plurissecular de uma nação italiana.”

Todos esses ingredientes forjaram um espírito nacionalista e facultaram o surgimento das sociedades secretas, como a *Carboneria* no sul e a *Giovine Italia*. Estas tinham como seus principais expoentes o genovês Giuseppe Mazzini²⁰ (1805-1872), o piemontês Camilo Benso – Conde de Cavour (1810-1861) e Giuseppe Garibaldi.

Em meio a essa efervescência, a estrutura praticamente medieval da Sicília pouco se modificou, pois a classe líder era ainda o baronato e as relações de feudo permaneciam. A nova burguesia que se formava preferia comprar terras e títulos da nobreza a investir em indústrias e melhorias para a infraestrutura deficitária da ilha: o comércio era escasso e, dentre as poucas estradas existentes, somente a que ligava Palermo a Messina era boa. Emergiu a classe dos *gabelotti*, formada por uma burguesia alheia ao desenvolvimento econômico e social, porquanto vivia às custas dos camponeses e dos senhores de terra. É de se mencionar que a condição dos camponeses pouco evoluiu: iletrados, subnutridos e por vezes endividados devido às altas taxas pagas aos senhores das terras. Nesse jogo de forças, “la storia dell’Isola è ormai dominata delle aspirazioni contraddittorie delle classi antagoniste”²¹ (HURE, 2003, p. 100).

Os primeiros movimentos separatistas eclodiram em 1820, na parte ocidental da Sicília, e fracassaram devido às diferentes visões e/ou tendências daqueles que dele fizeram parte. O Piemonte tentou uma união infrutífera com a Lombardia e Veneza e, na sequência, novas revoluções despontaram em 1831, em Módena e Bolonha. Em que pese o fim da década de 1830 e o início da de 1840 terem sido marcados por intensa agitação, ainda havia desinteresse da grande massa.

²⁰ Mazzini (1805-1872) era um membro atuante da maçonaria. Devido a sua participação no levante de 1831, refugia-se em Londres onde funda a *Giovine Italia* com o objetivo de unir e libertar os italianos. Como era convicto do republicanismo, não aceita a monarquia e, em 1870 é novamente condenado ao exílio.

Cavour (1810-1861) foi deputado, ministro da agricultura, finanças e comércio do Reino de Piemonte-Sardegna. Luta exaustivamente pela unificação dos estados italianos, funda o jornal *Il Risorgimento* (1847) para propalar sua visão política liberal e libertária. Posteriormente (1861) viria a tornar-se o Primeiro Ministro do Reino da Itália, cargo esse que ocuparia por apenas 4 meses.

Giuseppe Garibaldi foi combatente adepto da causa da reunificação, integrou a *Giovine Italia* e participou, com o auxílio de Mazzini, da conspiração de Gênova em 1834. Exilado, vem ao Brasil para colaborar com a Revolução Farroupilha. Seu retorno à Itália se dá em 1847.

Estas sinopses foram organizadas a partir da leitura das seguintes fontes: Duggan (2016), Gooch (1991) e Hure (2003).

²¹ “A história da ilha é ainda dominada por aspirações contraditórias das classes antagonistas.”

Contudo, no decorrer de 1847, em razão das reverberações da crise econômica europeia em todo o meio rural italiano e do desejo dos camponeses sicilianos de reaver suas terras que foram ilegalmente confiscadas após 1815, o movimento separatista dos patrióticos e daqueles que almejavam reformas, como a unificação tarifária, cooptou também essa camada de rurícolas descontentes. Simultaneamente, um sentimento antiborbônico despertou nos aristocratas, os quais não digeriram o fato de que o epicentro do poder se concentrasse em Nápoles, em detrimento de Palermo, e, por isso, visavam à salvaguarda de seus interesses e privilégios. Por conseguinte, em 12 de janeiro do ano de 1848, principiou a revolução no sul e, no fim desse mês, a ilha se levantou, ocasionando a deposição do rei Ferdinando. Concomitantemente, teve início a guerra contra os austríacos, em Milão e no Piemonte, sob o comando do rei piemontês Carlo Alberto (1789-1849). Diversos “distúrbios deflagravam de alto a baixo da península [...]” (GOOCH, 1991, p. 28). Contudo, esses insurrectos defrontaram-se com o fracasso: a derrota piemontesa fez com que o rei abdicasse do trono em favor de seu filho, Vittorio Emanuele (1820-1878). Ademais, a invasão do sul e o bombardeamento de Messina pelas tropas de Ferdinando levaram-no à reconquista do poder e ao restabelecimento do absolutismo napolitano. Ora, os malogros justificaram-se pela própria natureza dos movimentos: as revoltas foram localistas e não se lutou por uma Itália de fato. Para ter logrado êxito, era *conditio sine qua non* que houvesse um “esforço unificado” e com um líder que abarcasse a todos, ou seja, era premente “encontrar um denominador comum” (GOOCH, 1991, p.39).

Entretantes, isso adviria pela aliança feita entre piemonteses e franceses contra os austríacos, o que atraiu as diversas orientações e tendências políticas. Sob o comando de Vittorio Emanuele, em 1859 deu-se a tomada da Lombardia, além da anexação da Emilia Romagna e da Toscana. Parecia que os ventos sopravam favoravelmente à causa da unificação.

O estopim ocorreu com a captura e morte de Francesco Riso (1826-1860), um operário siciliano que, em abril de 1860, organizou uma insurreição em Palermo. A prisão e morte de muitos dos mandatários tiveram como consequência o estouro de motins por toda a ilha. Nessa conjunção, Garibaldi foi chamado por Francesco

Crispi²² (1819-1901) e, com o apoio de Cavour, organizou uma expedição para invadir a ilha. Tal expedição ficou conhecida como *Spedizione dei Mille*²³, com saída de Gênova em 10 de maio de 1860 e desembarque em Marsala – costa oeste da ilha – em 11 de maio de 1860. A ilha caiu em três dias, mas as últimas tropas dos Bourbons em terras sicilianas capitularam somente “[...] quando a fortaleza de Messina tombou, a 13 de março de 1861, e onze dias depois rendeu-se a última guarnição em território continental [...]” (GOOCH, 1991, p. 56). Alguns dias depois, em 17 de março de 1861, o reino oficial de Itália foi proclamado.

É de se referir que, em 21 de outubro de 1860, a classe dirigente votou favoravelmente para que o Reino dos Bourbons fosse anexado à Itália, sendo 432.720 os votantes sicilianos. “No continente, votaram 1.312.366 (75,2% dos eleitores inscritos), dos quais 1.302.064 optaram pela união com a Itália ‘una e indivisível’ [...]” (GOOCH, 1991, p. 56). No entanto, poucos tinham direito ao voto: era preciso ser alfabetizado e pagar ao menos 40 liras de impostos anuais. Sendo assim, o proletariado e grande parte dos camponeses ficaram à margem de qualquer decisão, bem como de mudanças estruturais profundas, embora muitos concordassem com a causa unificatória, movidos pelo desespero das condições miseráveis de vida em que se encontravam.

A colcha de retalhos designada *risorgimento* pode ser vista sob alguns matizes: o primeiro se dispõe a examiná-lo como uma linearidade, sem considerar as diferenças entre os sujeitos que o plasmaram. Desse modo, seria fruto do empenho de todos em prol de um unitarismo numa óptica idealizada. Outras duas vertentes concebem o processo unificatório num viés de libertação dos sulistas ou uma visão disjuntiva de subjugação e servilismo. Para Nigliaccio (2013, p. 51), ambas devem ser pensadas a partir daquilo que as une, neste caso, são

[...] due facce della medesima medaglia, in quanto si basano sulla convinzione che a fronte di un Sud volenteroso, ma nei fatti incapace di dare l’incipit ai moti risorgimentali, si erge un Nord potente al quale deve essere riconosciuto il merito di aver unificato l’Italia.

La differenza sta nell’ottica con cui si guarda all’operato di casa Savoia, e se quindi bisogna considerare la monarchia sabauda come liberatrice del Sud Italia, oppure, in una prospettiva rivendicazionista, come

²² Siciliano da província de Agrigento, desembarcou clandestinamente na ilha para organizar a revolta. Participou ativamente ao lado de Garibaldi na *Spedizione dei Mille*. Foi primeiro-ministro italiano entre os anos de 1887 e 1891 e 1893 e 1896.

²³ Na verdade, a expedição foi composta por 1.088 homens e uma mulher, sua esposa de origem brasileira, Anita Garibaldi.

una forza politica che, lungi dal favorire un autentico progresso sociale e culturale del meridione, ha semplicemente sostituito, al dispotico e retrogrado dominio borbonico, il proprio.²⁴

Naturalmente, a leitura da história da unificação não deve ser feita em modo unívoco, visto a pluralidade de fatores que direta ou indiretamente contribuíram ou impulsionaram o desenrolar dos fatos.

A configuração do Estado italiano acarretou nos sulistas a desilusão da unidade e eles se sentiam traídos. Vejamos que estruturas latifundiárias e relações de base foram mantidas em um prisma político dicotômico: “uma política dupla: no Norte, modernização industrial; no Sul, preservação da economia de latifúndio, com proprietários de terra ausentes, resíduos feudais e relações trabalhistas cruéis, muitas vezes desumanas” (DUGGAN, 2016, p. 211). Essa disparidade resultou num profundo mal-estar econômico, que reverberou também em âmbito social. Como a legislação fiscal e militar do Piemonte foi aplicada na Sicília, a equidade das taxas era algo maior do que os sicilianos podiam suportar, por isso as poucas indústrias da ilha foram arruinadas.

Os problemas humanos, as inquietudes e as angústias foram retratados por muitos escritores pós-unificação, os quais são atentos a esse contexto. Luigi Capuana (1839-1915), com seu romance psicológico *Il marchese di Roccaverdina*; Giovanni Verga, com *Mastro Don Gesualdo*²⁵ e a novela *La libertà*²⁶; e Federico de Roberto, com o seu *I viceré*²⁷, são alguns exemplos bastante significativos e também Lampedusa, com *Il Gattopardo*. No que se refere especificamente à Lampedusa, é pertinente trazer aspectos de sua vida, pois muitos desses acontecimentos parecem estar representados em *Il Gattopardo*, dialogando com as questões históricas que pretendemos analisar. Ademais, seu romance mantém um diálogo com a sua

²⁴ “[...] duas faces da mesma moeda, baseado na convicção de que diante de um Sul portentoso, mas nos fatos incapaz de dar o *incipit* aos movimentos ressurgimentais, se ergue um Norte potente, ao qual deve ser reconhecido o mérito de ter unificado a Itália. A diferença está na ótica com que se olha a atuação da casa dos Savoia, e dessa forma é preciso considerar a monarquia Sabauda como libertadora do Sul ou em uma perspectiva reivindicativa, como uma força política, que longe de favorecer um autêntico progresso social e cultural do Sul, simplesmente substituiu o despótico e retrógrado domínio borbônico.”

²⁵ Esse romance conta a história de Gesualdo Motta, um operário que ascende socialmente, tornando-se mais rico do que os aristocratas locais.

²⁶ Essa novela aborda os episódios concernentes ao ataque, em 4 de agosto de 1860, pelas tropas garibaldinas à cidade de Bronte, província de Catânia, na Sicília. Com o escopo de deter uma insurreição nessa cidade, os garibaldinos a atacam e fuzilam cinco dos revoltosos.

²⁷ Esse romance retrata a decadência de uma família siciliana pertencente ao estrato social da nobreza, durante a passagem do governos dos Bourbons à Itália unificada.

biografia, pois algumas personagens teriam sido inspiradas em antepassados do autor, como constatamos em trecho de uma missiva do próprio destinada a seu amigo, barão Enrico Meglio di Tavaglia, em 30 de maio de 1957: “È superfluo dirti che il ‘principe di Salina’ é il príncipe di Lampedusa, Giulio Fabrizio mio bisnonno; ogni cosa è reale [...]”²⁸ (LAMPEDUSA, 2011, p. 18).

A Palermo de Giuseppe Tomasi di Lampedusa à época de seu nascimento – 23 de dezembro de 1896 – era ainda uma cidade com ares feudais: constituída por um polo cêntrico que englobava palácios, igrejas, ruas de artesãos e, em torno desse eixo histórico central, expandia-se lentamente uma pólis burguesa. Dentre os diversos palácios que integravam a paisagem exuberante e que pertenciam ao estrato social da nobreza, incluía-se o Palácio dos Tomasi di Lampedusa.

O período finessecular siciliano caracteriza-se pela decadência das antigas famílias aristocráticas, cuja imagem social ainda era mantida. Nesse *teathrum mundi*, é latente a contradição entre o prestígio e a ausência de poder pós-*risorgimento*. Assim é que, ao trazer em *Il Gattopardo* a história dos Corbera di Salina, Lampedusa promove uma espécie de revisitação da própria história, ou seja, uma tentativa de reconciliação tanto consigo quanto com seu grupo. De acordo com Lanza Tomasi (2011, p. xvi), na introdução à obra completa,

da questo mondo [...] Giuseppe non si sarebbe più staccato; ne vivrà fino alla fine la decadenza, l'agonia, la morte. Le vivrà con consapevolezza, e a tratti con ira [...] con quel tanto di ribellione che si scatena nell'uomo davanti alla colpa primigenia, ad un peccato commesso prima di poterne avere una responsabilità oggettiva. Egli era nato e faceva parte di una società condannata, come aristocratico ne portava il carisma e ne avrebbe spiato lungo la propria vita le conseguenze storiche.²⁹

Dotado de uma personalidade taciturna, rejeitado pelo pai e com forte apego afetivo à mãe, Lampedusa transcorre sua infância entre o Palácio Cutò de Santa Margherita Belice, a mansão Cutò de Bagheria e o Palácio Lampedusa de Palermo. Posteriormente, o escritor viria a registrar suas memórias infantis e da juventude no livro *Ricordi d'infanzia* (1955). Nos relatos memorialísticos, notamos certa obstinação

²⁸ “É supérfluo dizer-te que o ‘Príncipe de Salina’ é o Príncipe de Lampedusa, Giulio Fabrizio meu bisavô; tudo é real [...]”

²⁹ “Desse mundo, [...] Giuseppe nunca se afastaria e viverá até o fim a decadência, a agonia e a morte. As viverá de forma consciente, às vezes com raiva [...] com aquele tipo de rebelião que se desencadeia no indivíduo, diante de uma culpa primordial e de um pecado cometido por ele antes que tenha uma responsabilidade objetiva disso. Giuseppe nasceu e fazia parte de uma sociedade condenada; como aristocrata, portava o seu carisma e expiaria suas consequências históricas ao longo de sua vida.”

e apego com a arquitetura dos palácios citados, tal como se quisesse sinalizar a sua pertença a esses ambientes. Agrega-se a isso a paisagem circundante. A delicadeza com que os espaços arquitetônico e paisagístico são reconstituídos ou lembrados pode ser evidenciada pelos seguintes exemplos da obra *Ricordi d'infanzia*:

[...] ero un ragazzo cui piaceva la solitudine, cui piaceva di più stare con le cose che con le persone. Poiché era così si capirà facilmente come la vita a S. Margherita fosse l'ideale per me. Nella vastità ornata della casa (**12 persone in 300 stanze**) mi aggiravo come in un bosco incantato. Bosco senza draghi nascosti; pieno di liete meraviglie financo nei nomi giocosi delle stanze [...]. (LAMPEDUSA, 2011, p. 49, grifo do autor).³⁰

Nel centro del cortile, [...] vi erano due alti pilastri in pietra gialla porosa [...]. Il giardino [...] era molto grande e nella sua complicazione di viali e vialetti perfettamente regolare [...]. Era tutto piantato a lecci ed araucarie, con i viali bordati da siepi di mortella e nel furore dell'estate quando la sorgente scemava il suo gettino era un paradiso di profumi riarsi di origano e nepitella, come lo sono tanti giardini di Sicilia che sembrano fatti più per il godimento del naso che dell'occhio (LAMPEDUSA, 2011, p. 53)³¹.

Esse clima de felicidade e tranquilidade é abalado com a morte de sua tia, Lina, no terrível terremoto de Messina, em 1908, e, posteriormente, o assassinato de outra tia sua, Giulia. Diante disso, a família opta por recolher-se ao ambiente doméstico e o palácio de via Lampedusa é fechado aos estranhos.

A entrada no curso de Direito da Universidade de Roma ocorre em 1915 e, no mesmo ano, é convocado pelas Forças Armadas italianas. Em 1917, é capturado pelos bósnios. Estar preso talvez tenha possibilitado um encontro consigo. No entanto, pouco se sabe sobre a sua participação na guerra e o tempo passado na prisão, pois, como sói acontecer, Lampedusa pouco falava de sua vida. Seu biógrafo oficial e filho adotivo, Gioacchino Lanza Tomasi (2017, p. 306), descreve-o como

um homem de prosa adorável, repleta de casos variados e envolventes no que dizia respeito aos outros, tornava-se mais esquivo do que o usual quando o protagonista da narração era ele. [...] costumava escapar a essa

³⁰ “[...] eu era um menino que gostava da solidão e de estar mais com as coisas do que com as pessoas. Visto ser assim, se entenderá facilmente como a vida em S. Margherita fosse a ideal para mim. Na vastidão decorada da casa (12 pessoas em 300 cômodos), eu vagueava como em um bosque encantado. Bosque sem dragões escondidos, repleto de maravilhas agradáveis até nos nomes jocosos dos cômodos.”

³¹ “No centro do quintal [...] existiam dois altos pilares de pedra amarela porosa [...]. O jardim [...] era muito grande e, em sua complicação de alamedas e caminhos, perfeitamente regular [...]. Era todo plantado com azinheiras e araucárias, com as alamedas bordadas por arbustos de murta. No furor do verão, quando a fonte diminuía seu jorro, tornava-se um paraíso de perfumes secos de orégano e poejo, como o são tantos jardins da Sicília que parecem feitos mais para o prazer do olfato que dos olhos.”

situação inventando o mundo como deveria ser o romanesco [...] (LANZA TOMASI, 2017, p. 306).

Assim, o ficcional parecia ser uma via de escape ou uma forma de enfrentar a sua condição existencial. Alguns anos após o término da Primeira Guerra Mundial, seu tio, Tomasi della Torretta, é transferido para a Embaixada Italiana em Londres e Lampedusa aproveita para passar alguns períodos na Inglaterra. Além de ter contato com o universo literário que estava em voga, esses períodos também oportunizaram o florescimento do crítico literário. Em Londres, ele também encontra Licy³², com quem viria a se casar em 1932.

Distante um pouco do meio político, opõe-se ao regime fascista, que se instalara na Itália em 1922 e que perdurou até os idos de 1943. A oposição exercida era mais de ordem pragmática do que propriamente por conta de uma ideologia. Quanto ao Terceiro Reich, o considerava um “retrocesso a um primitivismo irracional e sectário” (LANZA TOMASI, 2017, p. 321).

No entanto, os Lampedusa e a ilha da Sicília não passam incólumes à Segunda Guerra Mundial: a mansão Lampedusa em destroços, a destruição de Palermo e a população em condições de miséria simbolizam o caos que se instalara. Após o palácio ser atingido pelos bombardeamentos, “Giuseppe se detém diante das ruínas e caminha até a mansão de Stefano Lanza di Mirto, em Santa Flavia. Permanece ali por três dias, sem conseguir falar [...]” (LANZA TOMASI, 2017, p. 324).

Finda a guerra, o nosso autor dedica-se aos salões culturais e aos seus escritos. Já aludimos à sua atividade de crítico, que se inicia em 1926, na revista *Genovese: le opere e i giorni*, na qual publica entre os anos de 1926 e 1927 três artigos: *Paul Morand; W.B. Yeats e il risorgimento irlandese* e *Una storia della fama di Cesare* (TANTURRI, 2001). Após um longo hiato nas décadas de 1930 e 1940, nas quais escreve uma série de cartas destinadas à Licy e que seriam publicadas após a morte do escritor, não há registros de quaisquer textos seus impressos, inclusive ficcionais. A retomada do exercício de escrever se concretiza em diversos ensaios sobre as literaturas inglesa e francesa. Nestes, são contemplados diversos períodos e autores.

³² Licy era o apelido de Alexandra Von Wolff-Stomersee, psicanalista, discípula de Freud e presidente da Sociedade Psicanalítica Italiana. Para mais informações, consultar Orlando (1963).

Em 1955, o escritor interrompe a redação de *Il Gattopardo*, que tinha sido começada em dezembro de 1954, para redigir seu livro de contos *Ricordi d'infanzia*. *Il Gattopardo* é terminado em 1957, ano da sua morte. Preliminarmente, o projeto constituía-se em abarcar 24 horas da vida de uma personagem – o príncipe Fabrizio –, em um claro influxo de *Ulisses* (1922), de James Joyce (1882-1941). Naturalmente, o romance caminha para além do retrato de um único dia dessa personagem. Com a palavra, o autor: “Serão 24 horas da vida de meu bisavô no dia do desembarque de Garibaldi; [...] não consigo fazer um *Ulisses*” (LANZA TOMASI, 2017, p. 354). A versão inicial era composta por cinco partes ou, como descreve o próprio Lampedusa ao seu amigo Guido Lajolo: “Tre episodi si svolgono nel 1860 anno della spedizione dei Mille in Sicilia, il quarto nel 1883, l'ultimo, l'epilogo, nel 1910, cinquentenario dei Mille”³³ (LANZA TOMASI, 2011, p. LIV). A esses relatos acresce mais um, que é desdobramento do segundo capítulo e, finalmente, mais dois são incorporados à narrativa: o que se ocupa de padre Pirrone e o relativo ao baile na casa Pantaleone.

No *intermezzo* entre *Ricordi d'infanzia* e *Il Gattopardo*, Lampedusa elabora três contos: *A alegria e a lei* (1956), o célebre *A sereia* (1957) e, por fim, *Os gatinhos cegos* (1957), um romance inacabado do qual temos apenas o primeiro capítulo.

No que tange à publicação, *Il Gattopardo* é recusado por várias editoras. Dessas recusas, é notória a carta de Elio Vittorini (1908-1966), datada de 2 de julho de 1957 e endereçada ao autor após a apreciação negativa do romance. Transcrevemos a seguir alguns trechos:

Egregio Tomasi, il suo *Gattopardo* l'ho letto davvero con interesse e attenzione. Anche se come modi, tono, linguaggio e impostazione narrativa può apparire piuttosto Vecchiotto, da fine Ottocento, il suo è un libro molto serio e onesto, dove sincerità e impegno riescono a toccare il segno in momenti di acuta analisi psicologica, come nel capitolo quinto, forse il più convincente di tutto il romanzo. [...]

Tuttavia, devo dirle la verità, esso non mi pare sufficientemente equilibrato nelle sue parti, e io credo che questo 'squilibrio' sia dovuto ai due interessi, saggistico (storia, sociologia, eccetera...) e narrativo, che si incontrano e scontrano nel libro con prevalenza, in gran parte, del primo sul secondo.

Per più d'una buona metà, ad esempio, il romanzo rasenta la prolissità nel descrivere la giornata del "giovane signore" siciliano (la recita quotidiana del Rosario, la passeggiata in giardino col cane Bencicò, la cena a Villa Salina,

³³ “Três episódios se desenrolam em 1860, ano da expedição dos Mil na Sicília, o quarto em 1883, o último o epílogo, em 1910, cinquentenário dos Mil.”

"il salto" a Palermo, dall'amante, eccetera...) mentre il resto finisce per risultare piuttosto schematico e affrettato. [...] (VITTORINI, 1957).^{34 35}

Posteriormente, em uma entrevista concedida ao jornal italiano *Il Giorno*, de 24 de fevereiro de 1959³⁶, Vittorini considera *Il Gattopardo* “piacevole, ma ‘non è di alta statura’ e “una seducente imitazione dei Viceré di De Roberto [...] Il Gattopardo, e lo dico non senza rispetto, lo lascia proprio tale e quale lo trova, il tempo” (VITTORINI *apud* FERRETTI, 2008, p. 3).

Somente em 1958, após análise favorável de Giorgio Bassani³⁷ (1916-2000), a Editora Feltrinelli aceita publicá-lo. Há que se mencionar também que, já em sua primeira edição, o romance é aclamado pelo público, pela crítica e vencedor de prêmios.

³⁴ Trechos extraídos do *site* da Casa Editrice La Feltrinelli, editora que recusou, após a apreciação contrária de Elio Vittorini, o romance *Il Gattopardo*.

³⁵ “Prezado Tomasi, li o seu livro ‘O Leopardo’ com bastante interesse e atenção. Ainda que enquanto forma, tom, linguagem e configuração narrativa, o seu livro possa parecer um pouco velho – de fins do século XIX – é muito sério e honesto. Sinceridade e empenho conseguem dar um recado em momentos de acurada análise psicológica, como no capítulo quinto, talvez o mais convincente de todo o romance. Todavia, devo dizer-lhe a verdade: ele [o romance] não me parece suficientemente equilibrado nas suas partes, e penso que este desequilíbrio seja devido aos dois interesses ensaísticos (história, sociologia, etc...) e narrativo os quais se encontram e desencontram no livro, com prevalência do primeiro sobre o segundo. Em mais da metade, por exemplo, o romance beira à prolixidade ao descrever o dia a dia do ‘jovem senhor’ siciliano (a reza cotidiana do rosário, o jantar na Vila Salina, a ida até Palermo, a amante, etc...) enquanto o restante acaba resultando muito esquemático e apressado.”

³⁶ Ver também: <https://www.panoramitalia.com/index.php/2013/08/13/il-rifiuto-del-gattopardo/>. Acesso em: 15 set. 2019.

³⁷ Graduado em Letras pela Università di Bologna, combateu contra o regime fascista, foi professor, redator, poeta e romancista. Dentre os seus romances, destacamos *Il giardino dei Finzi-Contini* (1962).

3 IL GATTOPARDO E MEMORIAL DO CONVENTO: UM PERCURSO ANALÍTICO

Toda a viagem como bem sabia Gadda, tem algo a ver com a morte. É uma corrida no tempo e contra o tempo, um resgate e um adeus, um precipitar na transformação que desintegra a sólida paisagem familiar da vida e marca o rosto de quem o atravessa.

‘Ó morte, velha capitã, é tempo, alcemos a âncora’, diz uma famosa poesia de Baudelaire. Mas uma coisa são as metáforas e uma outra é a realidade... (MAGRIS, 2012, p. 308).

Não falta por aí, nunca faltou, quem afirme que os poetas, verdadeiramente, não são indispensáveis, e eu pergunto o que seria de todos nós se não viesse a poesia a ajudar-nos a compreender quão pouca claridade têm as coisas que chamamos claras (SARAMAGO, 1980, p. 304).

3.1 IL GATTOPARDO E A REPRESENTAÇÃO DE QUESTÕES HISTÓRICAS E IDENTITÁRIAS DA SICÍLIA

Em uma carta-testamento³⁸ destinada ao barão Enrico Merlo³⁹ e datada de 30 de maio de 1957, Lampedusa assinala que

[Il Gattopardo] Mi sembra di un certo interesse perché mostra un nobile siciliano in un momento di crisi (che non è detto sia soltanto quella del 1860), come egli vi reagisca e come vada accentuandosi il decadimento della famiglia sino al quasi totale disfacimento; tutto questo però visto dal di dentro, con una certa compartecipazione dell'autore e senza nessun astio, come si trova invece nei Vicerè (LANZA TOMASI, 2011, p. 18, grifo do autor).⁴⁰

De fato, a história adentra no âmbito de uma família nobre que, aos poucos, tem seu poder adelgado pelos novos ventos que atingiam o sul da Itália. Assim, se localizam ao centro da narrativa a ruína, a dissolução do poder patriarcal e alguns episódios-chave da história italiana do *risorgimento* até os idos de 1910.

³⁸ Essa missiva foi encontrada por Giuseppe Biancheri na biblioteca do autor, no outono do ano 2000, dentro do livro *Viaggi del capitano Cook*. Junto a ela estava um documento de últimas vontades destinado a Gioacchino Lanza Tomasi. Para mais informações, consultar Lanza Tomasi (2011).

³⁹ Enrico Merlo foi o barão de Tagliavia e “pertence à restrita lista dos amigos de escola de Lampedusa. Merlo e Lampedusa se encontravam quase todos os dias no Café Calfish” (LANZA TOMASI, 2017, p. 347).

⁴⁰ “[O *Leopardo*] Me parece de certo interesse porque mostra um nobre siciliano em um momento de crise (não significa que seja apenas aquela de 1860); como ele reage a ela e como o decaimento da família vai se acentuando até quase uma total ruína. Entretanto, tudo isto é visto pelo lado de dentro, com certa coparticipação do autor e sem nenhum ressentimento, ao contrário do que se encontra em *Os vice-reis*.”

Sob o ponto de vista estrutural, *Il Gattopardo* é dividido em oito longas partes, assim distribuídas: as quatro primeiras retratam o ano de 1860, ano do desembarque das tropas garibaldinas na Sicília; a quinta e a sexta aludem, respectivamente, aos anos de 1861 e 1862. A partir daí, operam-se dois longos hiatos e a narrativa desloca-se para 1883 – sétima parte – e 1910, ano do cinquentenário do desembarque – última parte.

Transitam pelo texto contrastes entre os novos burgueses e os aristocratas, a paisagem e as pessoas, a liberdade e a ilusão, traições e compensações, o sacro e o profano, a vida e a morte, além de um jogo de cena claro/escuro, o que aproxima a narrativa de uma estética barroca. A morte é vista como ponto de partida, meio e ponto de chegada: morte dos sujeitos – o soldado na primeira parte e o protagonista príncipe Fabrizio di Salina na última – e traspasse dos velhos preceitos/indivíduos que organizavam a sociedade da época.

Logo na primeira parte, um cadáver é encontrado no jardim, o que pode ser um indício de desolamento e destruição. A cena dá-se em 1860, um mês antes do início da trama. Corria o mês de maio e Dom Fabrizio lembrava-se do que ocorrera um mês antes:

[...] il cadavere di un giovane soldato del 5° Battaglione Cacciatori che, ferito nella zuffa di S. Lorenzo contro le squadre dei ribelli⁴¹, era venuto a morire, solo, sotto un albero di limone. Lo avevano trovato bocconi [...], il viso affondato nel sangue e nel vomito, le unghia confitte nella terra, coperto dai formiconi; e di sotto le bandoliere gl'intestini violacei avevano formato pozzanghera. Era stato Russo, il soprastante, a rinvenire quella cosa spezzata [...]. 'Il fetore di queste carogne non cessa neppure quando sono morte' diceva⁴² (LAMPEDUSA, 2016, p. 35).

A imagem é bastante cruel e mórbida: o cadáver afundado em seu próprio sangue e reduzido a destroços. A qualificação do morto como um “canalha” pode indicar que o administrador estava ao lado dos rebeldes. No entanto, Dom Fabrizio não aparenta estar convicto se deveria apoiar os insurgentes ou o rei:

⁴¹ Antes que Garibaldi e sua tropa desembarcassem na ilha, as insurreições já haviam começado.

⁴² “[...] o cadáver de um jovem soldado do Quinto Batalhão Caçadores que, ferido na refrega de San Lorenzo contra as forças rebeldes, viera morrer sozinho, sob um limoeiro. Fora encontrado de bruços [...], o rosto afundado no sangue e no vômito, as unhas cravadas na terra, coberto de formigões; e, sob as bandoleiras, os intestinos arroxeados haviam formado uma poça. Foi Russo, o administrador, quem encontrou aquela coisa despedaçada. [...] ‘O fedor dessas pragas não cessa nem quando estão mortas’, dizia.”

[...] alla fin dei conti, i soldati sono soldati appunto per morire in difesa del Re. [...] Perché morire per qualche d'uno o per qualche cosa, va bene, è nell'ordine; occorre però sapere o, per lo meno, esser certi che qualcuno sappia per chi o perché si è morti; questo chiedeva quella faccia deturpata; e appunto qui cominciava la nebbia (LAMPEDUSA, 2016, p. 36).⁴³

Daí surge o questionamento do porquê e em nome de quem se morre. Qual é, afinal, o sentido dessa morte? A face do morto estava “desfigurada”, ou seja, com aspecto irreconhecível: não se podia saber com exatidão quem era. Ora, nesse instante “começava a névoa”: a atmosfera é condizente a uma dificuldade de entender ou uma ausência de nitidez em relação aos novos tempos que adentravam na Sicília. Essa turvação reverbera na instância narrativa, a qual consideramos ser um espelho desse contexto.

O narrador atua como onisciente intruso⁴⁴, com diversos comentários: ora ele é partícipe, ora assume um ponto de vista externo. Parece haver um exercício de flutuação, composto por muitas práticas de escritura que abarcam a antecipação de fatos, a digressão, o fluxo de consciência e o *flashback*, tal como abstraímos do seguinte excerto componente da primeira parte do livro:

‘Sono un peccatore, lo so, doppiamente peccatore, dinanzi alla legge divina e dinanzi all’affetto umano di Stella. Non vi è dubbio e domani mi confesserò a padre Pirrone.’ Sorrise dentro di sé pensando che forse sarebbe stato superfluo, tanto sicuro doveva essere il Gesuita dei suoi trascorsi di oggi; poi lo spirito di arzigogolio riprese il sopravvento: ‘Pecco, è vero, e pecco per non peccare più, per strapparmi questa spina carnale, per non esser trascinato in guai maggiori. Questo il Signore lo sa.’ Fu sopraffatto da un intenerimento verso sé stesso: mentalmente piagnucolava. ‘Sono un pover’uomo debole,’ pensava mentre il passo poderoso comprimeva l’acciottolato sudicio ‘sono debole e non sono sostenuto da nessuno. Stella! si fa presto a dire! il Signore sa se la ho amata: ci siamo sposati a vent’anni. Ma lei adesso è troppo prepotente, troppo anziana anche.’ Il senso di debolezza gli era passato. ‘Sono un uomo vigoroso ancora; e come fo ad accontentarmi di una donna che, a letto, si fa il segno della croce prima di ogni abbraccio e che, dopo, nei momenti di maggiore emozione, non sa dire che: ‘Gesummaria!’ Quando ci siamo sposati, tutto ciò mi esaltava; ma adesso... sette figli ho avuto con lei, sette; e non ho mai visto il suo ombelico. È giusto questo?’ Gridava quasi, eccitato dalla sua eccentrica angoscia. ‘È giusto? Lo chiedo a voi tutti.’ E si rivolgeva al portico della Catena. ‘La vera peccatrice è lei!’ (LAMPEDUSA, 2016, p. 46).⁴⁵

⁴³ “[...] e afinal, os soldados são soldados justamente para morrer em defesa do Rei. [...] 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.”

⁴⁴ Conforme a classificação proposta por Norman Friedman (2002).

⁴⁵ “Sou um pecador, eu sei, duplamente pecador: perante a lei divina e perante o afeto humano de Stella. Disso não há dúvida, e amanhã me confessarei ao Padre Pirrone’. Sorriu para si pensando que talvez fosse supérfluo, tão certo devia estar o Jesuíta de suas ações de hoje; depois, o espírito de tergiversação levou a melhor: ‘Peco, é verdade, mas peço para não pecar mais, para arrancar de

Pouco antes dessa cena, a família dos Salina recitara o Rosário: era uma cerimônia cotidiana, uma espécie de encenação. Após o jantar, Dom Fabrizio, acompanhado por padre Pirrone, o confessor de Vila Salina, resolve visitar a sua amante. Essas reflexões são feitas após deixar o padre no convento e enquanto se dirige à casa de Mariannina.

Notemos as ruminções no pensamento da personagem: sua voz interna entra em ação, em um discurso mental sem ouvintes – se os há, estes são os leitores. Observemos o seguinte trecho: “Pergunto a todos vocês”. Vocês quem? Aqui, a pergunta extravasa o eu narrativo subjetivo; é como se a personagem quisesse encontrar razões para seus atos ou quiçá justificá-los ao leitor. Um monólogo interior, de acordo com Reis e Lopes (1988, p. 267), “oscila entre a rememoração e o projeto, o real e o imaginário, na agitação gratuita de um discurso interior [...]”. Acreditamos que, diferentemente do proposto por esses autores, aqui temos uma corrente de consciência não gratuita; obviamente, há um projeto comunicativo na estratégia da personagem em tentar o convencimento. O estratagema adotado para convencer é minimizar-se ante os olhos do leitor, pois o reconhecer-se como “pobre”, “fraco”, desamparado e o retratar Stella como “prepotente”, “velha” e pudica demais fazem parte disso.

Esse processo de angariar a simpatia do leitor culmina, na técnica narrativa, em maior credibilidade e aprofundamento psicológico da personagem. Contudo, em outra perspectiva, é possível pensar numa inversão de valores, o que indicaria a não aderência à moral vigente no período. Por outro lado, era bastante comum, nessa época, que nobres e não nobres tivessem amantes. Logo, a provável ambiguidade interpretativa que o trecho supracitado permite, ou seja, a inversão ou não de valores e comportamentos, poderia expressar as incertezas ou hesitações do momento histórico retratado.

mim esse espinho carnal, para não ser arrastado a maiores males. Isso o Senhor sabe.’ Foi tomado de um enternecimento por si: mentalmente, choramingava. ‘Sou um pobre homem fraco’, pensava, enquanto seus passos poderosos comprimiam o calçamento sujo, ‘sou fraco e ninguém me ajuda. Stella! É tão fácil dizer! O Senhor sabe se a amei: casamo-nos aos vinte anos. Mas ela agora é prepotente demais, velha demais também.’ A sensação de fraqueza passara. ‘Ainda sou um homem vigoroso; e como posso contentar-me com uma mulher que, na cama, faz o sinal da cruz antes de cada abraço e que, em seguida, nos momentos de maior emoção, só sabe falar ‘Ai Jesus!’? Quando nos casamos, tudo isso me inebriava; mas agora... tive sete filhos com ela, sete; e nunca vi seu umbigo. ‘Isso é justo?’ Quase gritava, excitado pela sua excêntrica angústia. ‘É justo? Pergunto a todos vocês!’ E se dirigia ao pórtico da Catena. ‘A verdadeira pecadora é ela!’.”

É preciso observar que o ponto de vista é o da personagem, que se entrega ao fluxo, e não do narrador. Este está presente e intercala-se com a mente de Dom Fabrizio na organização da narrativa. São dois níveis que se sobrepõem, prevalecendo o da personagem ao questionar se a situação era certa ou justa.

Outro exemplo extraímos da parte 6, seção do livro em que Dom Fabrizio e sua família vão a um baile oferecido pelos Ponteleone. No percurso, deparam-se com uma cena de morte, o que faz a personagem pensar na fatalidade da vida. Sequencialmente no baile, equipara seus amigos a “bestiame [...] condotto al macello”⁴⁶ (LAMPEDUSA, 2016, p. 222); na biblioteca da mansão dos Ponteleone, contempla o quadro de Greuze (1725-1805)⁴⁷ *Morte do justo*, figuração pictórica do momento final da vida, entrando novamente em estado meditativo e pondo-se a pensar acerca da própria morte:

Cercò un posto dove poter sedere tranquillo, lontano dagli uomini, amati e fratelli, va bene, ma sempre noiosi. Lo trovò presto: la biblioteca, piccola, silenziosa, illuminata e vuota. Sedette poi si rialzò per bere dell’acqua che si trovava su un tavolinetto. ‘ Non c’è che l’acqua a esser davvero buona’ pensò da autentico siciliano; [...]. Sedette di nuovo. La biblioteca gli piaceva, ci si sentì presto a suo agio; essa non si opponeva alla di lui presa di possesso perché era impersonale come lo sono le stanze poco abitate: Ponteleone non era tipo da perdere il suo tempo lì dentro. Si mise a guardare un quadro che gli stava di fronte: era una buona copia della ‘Morte del Giusto’ di Greuze. Il vegliardo stava spirando nel suo letto, fra sbuffi di biancheria pulitissima, circondato dai nipoti afflitti e da nipotine che levavano le braccia verso il soffitto. Le ragazze erano carine, [...], il disordine delle loro vesti suggeriva più il libertinaggio che il dolore; si capiva subito che erano loro il vero soggetto del quadro. Nondimeno un momento Don Fabrizio si sorprese che Diego tenesse ad aver sempre dinanzi agli occhi questa scena malinconica; poi si assicurò pensando che egli doveva entrare in questa stanza sì e no una volta all’anno.

Subito dopo chiese a sé stesso se la propria morte sarebbe stata simile a quella: probabilmente sì, a parte che la biancheria sarebbe meno impeccabile (lui lo sapeva, le lenzuola degli agonizzanti sono sempre sudice, ci son le bave, le deiezioni, le macchie di medicine...) e che era da sperare che Concetta, Carolina e le altre sarebbero state più decentemente vestite. Ma, in complesso, lo stesso. Come sempre la considerazione della propria morte lo rasserenava tanto quanto lo aveva turbato quella della morte degli altri; forse perché, stringi stringi, la sua morte era in primo luogo quella di tutto il mondo? (LAMPEDUSA, 2016, p. 223-224).⁴⁸

⁴⁶ “Gado [...] conduzido ao abatedouro.”

⁴⁷ Jean Baptiste Greuze, pintor francês.

⁴⁸ “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. Sentou e em seguida se levantou para beber a água que estava sobre uma mesinha. ‘Não há nada tão bom quanto água’, pensou como um autêntico siciliano; [...]. Tornou a sentar. Gostava da biblioteca, num instante se sentiu à vontade; ela não se opunha à sua tomada de posse porque era impessoal como os cômodos pouco habitados: Ponteleone não era o tipo de perder seu tempo ali dentro. Pôs-se a examinar um quadro que estava à sua frente: uma boa cópia da *Morte do justo*, de Greuze. O ancião expirava em seu leito, num planejamento de lençóis limpíssimos, circundado por

Notemos que os elementos e as descrições não são postos ao acaso, senão vejamos: quando Dom Fabrizio vai beber um pouco de água e pensa não haver nada melhor do que isso, imediatamente a voz narrativa intervém: “como um autêntico siciliano”. Na estratégia adotada, há o alternar do pensamento da personagem com a descrição e o juízo de valor. Desse modo, o plano narrativo é composto por três etapas: na primeira, a ação da personagem (Dom Fabrizio vai beber água); na segunda, o seu pensamento (juízo de valor sobre o beber água); e, na terceira, as considerações do narrador referentes àquilo que a personagem pensara. Assim, o agir, o pensar e o desdobramento pela reflexão posterior da voz narrativa são as componentes dessa escolha, que, ao fim e ao cabo, diz ao leitor o que seria um siciliano de verdade. Nessa concepção, o siciliano autêntico dá muito valor à água, considerando algo frugal, a melhor bebida que há.

Convém observar que esse episódio é ambientado dentro da biblioteca, um lugar delimitado. Contudo, o delimitar expande-se por meio da vazão da personagem ao contemplar a tela de Greuze. Outrossim, o espaço da cena é construído em modo vívido, com detalhes plásticos, assim é que os binômios silêncio e vazio, iluminação e impessoalidade do ambiente confluem a um mesmo ponto: o retrato de um velho em seu leito de morte, rodeado por seus netos e netas. Na representação cênica claro/escuro, é como se o narrador quisesse lançar luz para a pintura, que assume o protagonismo. Nesta, por sua vez, sobressaem-se as moças pelas suas vestimentas pouco apropriadas para a ocasião, que expressam, nas palavras do narrador, “libertinagem”. Ademais, é evidenciado o fato da tela ser uma cópia. Isso poderia indicar uma alegoria em relação aos novos ricos. Nesse sentido, esses nada mais seriam do que meros simulacros.

Da pintura, a personagem vislumbra em sua tela mental a própria cena de morte. Novamente, o intervém do narrador: “talvez, no fundo no fundo sua morte fosse

netos aflitos e netinhas que erguiam os braços para o alto. As moças eram bonitinhas, [...] o desalento de suas roupas sugeria mais libertinagem que dor; logo se percebia que elas eram o verdadeiro motivo do quadro. No entanto, por um instante Dom Fabrizio ficou surpreso de que Diego quisesse sempre ter diante dos olhos essa cena melancólica; depois se tranquilizou ao pensar que ele devia entrar ali uma ou duas vezes ao ano.

Logo em seguida, perguntou a si mesmo se a sua morte seria parecida com aquela: provavelmente sim, exceto que os lençóis seriam menos impecáveis (ele sabia, os lençóis dos agonizantes são sempre sujos, cheios de babas, dejetos, manchas de remédios...), e era de esperar que Concetta, Carolina e as outras estariam vestidas com mais decoro. Mas, no conjunto, era a mesma coisa. Como sempre, as considerações sobre a própria morte o acalmavam tanto quanto a morte dos outros o perturbava; seria porque, no fundo no fundo, sua morte fosse antes de tudo a do mundo inteiro?”

antes de tudo a morte do mundo inteiro?”. Assumimos, aqui, a expressão “mundo inteiro” como uma “geração”, daí o decaimento de uma geração, de velhos costumes, a morte de Dom Fabrizio, que por todo o romance é identificado com o animal Leopardo. Concluimos, por ilação, que do microcosmo há uma extensão ao macrocosmo, ou seja, ninguém estava imune aos desdobramentos propiciados pelos novos tempos que atingiam a ilha da Sicília. É interessante notar que o narrador propõe uma maneira de enfrentar isso pela simplicidade daqueles que de fato são sicilianos de verdade, e não simulacros. Na íntegra, esse pequeno excerto, ao que tudo indica, é uma crítica adensada e endereçada a esse período da unificação da Itália. Nessa seara, o título do quadro também é bastante sugestivo: quem de fato é o justo? Seria o justo aquele/aquilo que é simples e frugal?

O movimento narrativo recria cenários que se aproximam da ideia de um teatro ou uma grande encenação, na qual o narrador identifica e expressa esse *theatrum* mediante o discurso irônico, bastante crítico, sarcástico e sem quaisquer traços de nostalgia. Nesse prisma, Domenica Perrone (2012, p. 22) explica que o narrador

conduce una disincantata analisi del Risorgimento contemperandola con un disilluso sentimento della vita. Ed è per questo che nella parte settima del romanzo, cioè nell'episodio della morte del principe, si concentra il significato di una vicenda che, ancorché abbia radici storiche concrete, si presenta esemplare oltre il tempo. [...] con la sua *finis Siciliae*, ci vuole consegnare [...] la fine di una classe, quella aristocratica, e di un'epoca.⁴⁹

Em nível discursivo, desponta do texto o embate entre as mudanças, as quais forçosamente adviriam, e uma continuidade inoperante. Tancredi, o sobrinho do príncipe, alia-se ao exército garibaldino e anuncia o feito ao tio:

[Fabrizio] ‘Sei pazzo, figlio mio! Andare a mettersi con quella gente! Sono tutti mafiosi e imbroglioni. Un Falconeri dev'essere con noi, per il Re!’ Gli occhi ripresero a sorridere. [Tancredi] ‘Per il Re, certo, ma per quale Re?’ Il ragazzo ebbe una delle sue crisi di serietà che lo rendevano impenetrabile e caro. [Tancredi] ‘Se non ci siamo anche noi, quelli ti combinano la repubblica. Se vogliamo che tutto rimanga come è, bisogna che tutto cambi. Mi sono spiegato?’ Abbracciò lo zio un po' commosso. [Tancredi]

⁴⁹ “Conduz a uma análise desencantada do *risorgimento* conciliando-a com um sentimento desiludido da vida. É por isso que na sétima parte do romance, isto é, no episódio da morte do príncipe, concentra-se o significado de uma história que, embora tenha raízes históricas concretas, se apresenta como exemplar ao longo do tempo. [...] com a sua *finis Siciliae*, o narrador quer nos mostrar [...] o fim de uma classe aristocrática e de uma época.”

‘Arrivederci, a presto. Ritornero col tricolore.’ La retorica degli amici aveva stinto un po’ anche su suo nipote; eppure no. [...] La casa era serena, luminosa e ornata; soprattutto era sua. Scendendo le scale, capi. ‘Se vogliamo che tutto rimanga com’è... (LAMPEDUSA, 2016, p. 50-51).⁵⁰

Evidenciamos a personagem Tancredi como o sujeito ativo, ainda que seja desprovido de “spessore ed individualità personale”⁵¹ (LA FAUCI, 1993, p. 107). É ele quem assume, no lugar do patriarca, a honra e o orgulho da transformação, tanto individual como social. De sua fala, a inclusão e a vontade de agir “queremos” aliadas a uma necessidade: “é necessário”. Para Tancredi, as mudanças estavam por vir e eles deveriam ser os protagonistas e estar na linha de frente para manter a posição social que ocupavam. Entretanto, Dom Fabrizio não parece estar convicto de que a unificação da Península Itálica fosse o melhor para a ilha e não se sente parte atuante desse momento. Na despedida, o sobrinho diz que voltará com a Itália unida, ou seja, com a bandeira tricolor⁵².

Mobilidade e imobilidade são a tônica dessas duas personagens. Mesmo não direcionado ao movimento, o príncipe faz questão de acentuar a luminosidade da casa e que ela lhe pertencia. Ele observa, avalia, pensa, vê e considera. No entanto, mantém-se passivo. Essa passividade, aos poucos, aumenta de gradação ao longo da narrativa. Vejamos o que ele pensa após o diálogo com Tancredi:

‘E allora che cosa avverrà? Trattative punteggiate da schioppettate quasi innocue e, dopo, tutto sarà lo stesso mentre tutto sarà cambiato.’ Gli erano tornate in mente le parole ambigue di Tancredi che adesso però comprendeva a fondo. Si assicurò e tralasciò di sfogliare la rivista. Guardava i fianchi di Monte Pellegrino arsicci, scavati ed eterni come la miseria (LAMPEDUSA, 2016, p. 53-54).⁵³

⁵⁰ “[Fabrizio] Você está louco, meu filho! Meter-se com aquela gente! São todos mafiosos e trapaceiros. Um Falconeri deve permanecer conosco, pelo Rei.’ Os olhos voltaram a sorrir. [Tancredi] ‘Pelo Rei, com certeza, mas por qual Rei?’ O rapaz teve uma de suas crises de seriedade, que o tornavam impenetrável e adorável. [Tancredi] ‘Se não nos envolvermos, os outros implantam a República. Se quisermos que tudo continue como está, é necessário que tudo mude. Fui claro?’ Abraçou o tio um tanto comovido. [Tancredi] ‘Até breve. Voltarei com a bandeira tricolor.’ A retórica dos amigos tinha afetado até seu sobrinho; mas não. [...] A casa era serena, luminosa e ornamentada; sobretudo era dele. Ao descer as escadas, compreendeu... ‘Se quisermos que tudo continue como está...’”.

⁵¹ “Profundidade e individualidade pessoal.”

⁵² Refere-se à primeira bandeira da Itália, que, assim como a atual, era composta por três cores.

⁵³ “E então o que acontecerá? Tratativas pontuadas por tiroteios quase inócuos e, depois, tudo continuará na mesma quando tudo tiver mudado.’ Voltaram-lhe à mente as palavras ambíguas de Tancredi, que no entanto agora compreendia a fundo. Tranquilizou-se e deixou de folhear a revista. Olhava as encostas esturricadas de monte Pellegrino, escavadas e eternas como a miséria.”

Das palavras iniciais do príncipe, ressoa a impessoalidade de constatar que tudo continuará na mesma situação, quando as mudanças sobrevierem. Não são evidenciados traços de qualquer ação e, portanto, a personagem coloca-se em posição de inércia e resignação. O monte, com suas encostas escavadas e eternas, como a miséria, mostra que pouco ou nada se alterará para o construto mais pobre da população. Todavia, embora Dom Fabrizio não seja partícipe das ideias de Tancredi, demonstra compreendê-las. Segundo Marrone (1996, p. 86),

è sempre Tancredi che, [...] mette in atto una serie di Programmi Narrativi d'Uso, quali l'adesione al moto garibaldino, l'arruolamento nell'esercito piemontese, il matrimonio con Angelica e il conseguente imparentarsi con la iena Sedàra, la carriera politica nel nuovo Parlamento e via dicendo. [...] Ed è proprio nello spazio cognitivo del Principe che si coglie la serie di temi – storico, politico, ideologico, sociale, morale, filosofico, psicanalitico etc. – che si intrecciano nel corso del romanzo.⁵⁴

A Dom Fabrizio cabe, portanto, o papel de observador analítico: em sua pretensa acomodação, fatos e ações descritos são desnovelados.

Por sua vez, a meada narrativa também desenrolará a “acomodação” em estreita ligação com a paisagem circundante, pois, da composição narrativa, a representação de uma Sicília idílica/hostil em estreita reciprocidade com o siciliano emerge como linha de força. Idílica ou hostil, o fato é que os caminhos paisagísticos são um *topos* literário recorrente na ficção literária da ilha, sobretudo a partir do século XIX. Segundo Dora Marchese (2006, p. 32, grifo do autor),

la storia degli autori nostrani [siciliani] e, fatalmente quella del paesaggio da essi 'creato' e fissato dalla scrittura, è una storia lunga, fatta di fughe (non solo 'in continente') e di *nóstoi*, di malinconica rimembranza e disillusa analisi. Una storia che vede, singolarmente, saldarsi due oposte tensioni all'interno delle loro opere: una centrifuga, verso l'esterno e l'estero [...] ed una centripeta, originata dall'attaccamento [...] alla propria terra come 'ostriche' legate allo 'scoglio'. Nato da Verga sullo scorcio dell'Ottocento, il paesaggio siciliano diviene da quel momento in poi elemento irrinunciabile della narrazione.⁵⁵

⁵⁴ “É sempre Tancredi que, [...] mete em ação uma série de Programas narrativos de Uso, tais como a adesão ao movimento garibaldino, o alistamento no exército piemontês, o matrimônio com Angélica e o consequente emparentar-se com a hiena Sedàra, a carreira política no novo Parlamento e assim por diante. [...] E é próprio no espaço cognitivo do Príncipe que se colhe uma série de temas – histórico, político, ideológico, social, moral, filosófico, psicanalítico, etc. – que se entrelaçam no decorrer do romance.”

⁵⁵ “A história dos nossos autores [sicilianos] e, fatalmente, aquela da paisagem ‘criada’ por eles e fixada pela escritura, é uma história longa, feita de fugas (não apenas ‘no continente’) e de *nóstoi*, de melancólica lembrança e análise desiludida. Uma história que vê singularmente, unirem-se, nas obras deles, duas tensões opostas: uma centrifuga, em direção externa e exterior [...] e uma centripeta, originada da ligação com a própria terra, como ‘ostras’ ligadas ao ‘rochedo’. Criada por Verga no fim

Trata-se de rerepresentar uma dinâmica em que sujeito e paisagem estão profundamente conectados e não apenas uma experiência territorial qualquer. Dessas apresentações, despontam desenhos, ora míticos e idílicos, ora nua e cruamente trágicos e realísticos. Conquanto o mundo ficcional construído por Verga seja rude e desencantado, o de Lampedusa⁵⁶ segue por uma via “crítica, introspectiva e problematica” (MARCHESE, 2006, p. 32).⁵⁷

Para Perrone (2012, p. 11), os pares de opostos “gioia-pena, luce-ombra, vita-morte”⁵⁸ seriam temáticas inerentes aos escritores sicilianos, como, por exemplo, a célebre poesia *Ed è subito sera*, do escritor siciliano Salvatore Quasimodo (1901-1968): “Ognuno sta solo sul cuor della terra/trafitto da un raggio di sole/ ed è subito sera” (QUASIMODO, 1971, p. 9).⁵⁹

Efetivamente, a paisagem é um elemento central desse romance, ou seja, não é apenas um adorno ou pano de fundo, mas um protagonista, no qual são veiculados o esfacelamento, o mundo decadente, as agruras, a aridez, a perda do vigor, o espelho de uma sociedade lasciva, além do sensorial. Nas descrições, despontam os exageros, o sol escaldante, monumentos incompreensíveis, as forças complementares: dia e noite, em que se evidenciam, respectivamente, sol, vento, as constelações eternas e estrelas. Nessa envergadura, os exageros plasmariam a identidade do sujeito siciliano. O natural opõe-se ao construído, isto é, a paisagem aberta e o jardim fechado. Analisemos alguns exemplos:

‘Gli alberi! ci sono alberi!’

Il grido partito dalla prima delle carrozze percorse a ritroso la fila delle altre quattro pressoché invisibili nella nuvola di polvere bianca, e ad ognuno degli sportelli volti sudati espressero una soddisfazione stanca.

Gli alberi, a dir vero, erano soltanto tre ed erano degli ‘eucaliptus’ i più sbilenchi figli di Madre Natura; ma erano anche i primi che si avvistassero da quando alle sei del mattino, la famiglia Salina aveva lasciato Bisacquino. Adesso erano le undici e per quelle cinque ore non si erano viste che pigre groppe di colline avvampanti di giallo sotto il sole. Il trotto sui percorsi piani si era brevemente alternato alle lunghe lente arrancate delle salite, al passo prudente nelle discese; passo e trotto, del resto, egualmente stemperati dal continuo fluire delle sonagliere che ormai non si percepiva più se non come manifestazione sonora dell’ambiente arroventato. Si erano attraversati paesi dipinti in azzurro tenero, stralunati; su ponti di bizzarra magnificenza si erano

do século XIX, a paisagem siciliana tornou-se daquele momento em diante elemento irrenunciável da narração.”

⁵⁶ Nessa linha também se inserem, dentre outros, Vitaliano Brancati e Leonardo Sciascia.

⁵⁷ “Crítica, introspectiva e problemática.”

⁵⁸ “Alegria/pesar, luz/sombra, vida/morte.”

⁵⁹ “Todo mundo está sozinho no coração da terra/trespasado por um raio de sol/ e é súbito noite.”

valicate fiumare integralmente asciutte; si erano costeggiati i disperati dirupi che saggine e ginestre non riuscivano a consolare. Mai un albero, mai una goccia d'acqua: sole e polverone, la temperatura aveva certamente raggiunto i cinquanta gradi. Quegli alberi assetati che si sbracciavano sul cielo sbiancato annunziavano parecchie cose: che si era giunti a meno di due ore dal termine del viaggio; che si entrava nelle terre di casa Salina; che si poteva far colazione e forse anche lavarsi la faccia con l'acqua verminosa di un pozzo (LAMPEDUSA, 2016, p. 69-71).⁶⁰

Os Salina partem para Donnafugata, local onde tinham terras e uma de suas propriedades. A viagem é pautada pelo “nada” circundante, isto é, nenhuma vegetação, e pelo monocórdio dos tons que compõem o quadro inicial: amarelo e branco, respectivamente, do sol e da poeira, ambos excessivos. Assim, ao divisar as primeiras árvores, as personagens sentem uma espécie de alívio. O narrador não focaliza nenhuma personagem específica, todas são atingidas pela ação de ver as árvores e esse efeito distributivo da ação é consequência dos verbos impessoais empregados: “se avistavam”, “só se tinha visto”. A rudeza do entorno contrasta com o verde das primeiras árvores e o azul dos vilarejos. Contudo, os vilarejos são “transtornados”, isto é, a ideia de algo ermo, não organizado, e as árvores, descritas como “sedentas” e “mirradas”, estendem seus braços para o céu, como a pedir algum auxílio ou consolo de uma chuva. Todo o cenário é qualificado por meio de uma confluência de opostos: pontes de “bizarra magnificência”. A satisfação das personagens, meros “vultos”, é cansada e exausta. Da mesma forma, despenhadeiros “desolados” e colinas “abrasadas”. Assim, o registro narrativo expõe um panorama de extrema crueza, o qual atinge a todos, não havendo enfoque em nenhuma personagem específica. Obviamente, há o drama do(s) indivíduo(s) em uma terra praticamente extenuada e prostrada ante o calor excessivo infligido pelo sol.

⁶⁰ “As árvores! Há árvores ali!” O grito laçado da primeira das carroças percorreu a fila das outras quatro quase invisíveis na nuvem de poeira branca, e em cada uma das janelinhas rostos suados esboçaram uma satisfação exausta. As árvores, na verdade, eram apenas três, três ‘eucaliptos’ dos mais mirrados filhos da Mãe Natureza; mas também eram as primeiras que se avistavam desde que, às seis da manhã, a família Salina havia deixado Bisacquino. Agora eram onze, e naquelas cinco horas só se divisaram na paisagem preguiçosas garupas de colinas abrasadas e amarelas sob o sol. O trote nas estradas planas por vezes se alternava às longas e lentas arrancadas das subidas, ou ao passo prudente das descidas; de resto, passo e trote igualmente diluídos pelo fluxo contínuo dos guizos que agora era percebido como a manifestação sonora do ambiente tórrido. Atravessaram-se vilarejos pintados de um azul tênue, transtornados; por pontes de bizarra magnificência transpuseram-se leitos de rios totalmente secos; margearam-se desolados despenhadeiros que os sorgos e as giestas não conseguiam consolar. Jamais uma árvore, jamais uma gota d’água: sol e poeira. No interior das carroças, fechadas por causa do sol e do pó, a temperatura com certeza havia atingido os cinquenta graus. Aquelas árvores sedentas a agitar os braços para o céu, anunciavam várias coisas: que se estava a menos de duas horas do término da viagem; 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.”

Outro exemplo a ser discutido é uma das caracterizações do jardim:

Preceduto da un Bencicò eccitatissimo, discese la breve scala che conduceva al giardino. Racchiuso com'era questo fra tre mura e un lato della villa, la reclusione gli conferiva un **aspetto cimiteriale** accentuato dai monticciuoli paralleli delimitanti i canaletti d'irrigazione e che **sembravano tumuli di smilzi giganti**. Sul terreno rossiccio le piante crescevano in fitto disordine: i fiori spuntavano dove Dio voleva e le siepi di mortella sembravano disposte per impedire più che per dirigere i passi. Nel fondo una flora chiazzata di lichene giallonero esibiva **rassegnata i suoi vezzi più che secolari**; ai lati due panche sostenevano cuscini rinvoltolati e trapunti, anch'essi di marmo grigio; e in un angolo l'oro di un albero di gaggia intrometteva la propria allegria intempestiva. Da ogni zolla emanava la sensazione di un **desiderio di bellezza presto fiaccato dalla pigrizia**.

Ma il giardino, costretto e macerato fra le sue barriere, esalava profumi untuosi, carnali e lievemente putridi come i liquami aromatici distillati dalle reliquie di certe sante; i garofanini sovrapponevano il loro odore pepato a quello protocollare delle rose ed a quello oleoso delle magnolie che si appesantivano negli angoli; e sotto sotto si avvertiva anche il profumo della menta misto a quello infantile della gaggia ed a quello confetturiero della mortella; e da oltre il muro l'agrumeto faceva straripare il sentore di alcova delle prime zàgare.

Era un giardino per ciechi: la vista costantemente era offesa: ma l'odorato poteva trarre da esso un piacere forte benché non delicato. Le rose *Paul Neyron* le cui piantine aveva egli stesso acquistato a Parigi, erano degenerate; eccitate prima e rinfrollite dopo dai **succhi vigorosi e indolenti della terra siciliana, arse dai lugli apocalittici**, si erano mutate in una sorta di cavoli color carne, osceni, ma che distillavano un aroma denso quasi turpe, che nessun allevatore francese avrebbe osato sperare. Il Principe se ne pose sotto il naso e gli sembrò di odorare la coscia di una ballerina dell'Opera. Bencicò, cui venne offerta pure, si ritrasse nauseato e si affrettò a cercare sensazioni più salubri fra il concime e certe lucertoluzze morte⁶¹ (LAMPEDUSA, 2016, p. 34-35, grifo do autor).

⁶¹ “Precedido por um Bencicò excitadíssimo, desceu a pequena escada que levava ao jardim. Encerrado entre três muros e um lado da vila, a reclusão conferia-lhe um **aspecto cemiterial**, acentuado pelos montículos paralelos que margeavam os canaletes de irrigação e **pareciam túmulos de gigantes delgados**. No terreno avermelhado as plantas cresciam em uma densa desordem, as flores despontavam onde Deus quisesse e as sebes de murta pareciam dispostas mais para impedir que orientar os passos. Ao fundo, uma Flora manchada de líquens amarelo-escuros exibia **resignada seus hábitos mais que seculares**; nas laterais, dois bancos sustentavam almofadas dobradas e trabalhadas, também elas de mármore gris, e num canto o dourado de uma acácia impunha sua alegria intempestiva. De cada pedaço de terra emanava a sensação de um **desejo de beleza logo esmorecido pela preguiça**.

Mas o jardim, comprimido e macerado entre suas barreiras, exalava perfumes untuosos, carnis e levemente apodrecidos, como os chorumes aromáticos destilados das relíquias de certas santas; os cravos sobrepunham seu aroma apimentado ao odor protocolar das rosas e do oleoso das magnólias que vicejavam nos cantos; e bem ao fundo também se percebia o perfume da menta misturado ao odor infantil da acácia e ao doce frutado da murta, e para além do muro a plantação de cítricos transbordava a fragrância de alcova das primeiras floradas.

Era um jardim para cegos: a visão era constantemente maltratada mas, dele o olfato podia extrair um considerável prazer, embora não delicado. As rosas *Paul Neyron*, cujas mudas ele mesmo adquirira em Paris, haviam degenerado: primeiro excitadas e depois extenuadas pelos **sucos vigorosos e indolentes da terra siciliana, queimadas pelos julhos apocalípticos**, se transmudaram numa espécie de couve cor de carne, obscenas, mas destilando um aroma denso e quase torpe, que nenhum criador francês jamais teria ousado imaginar. O Príncipe levou uma delas ao nariz e teve a impressão de cheirar a coxa de uma bailarina da Ópera. Bencicò, a quem ela também foi ofertada, retraiu-se nauseado e correu a buscar sensações mais salubres ente o adubo e algumas lagartixas mortas.”

Esse espaço fechado corresponde a um mundo decadente: o aspecto cemiterial, a comparação com túmulos e a desordem que impedia os passos, ainda que as acácias exibam uma alegria intempestiva. Diferentemente do trecho anterior, em que a ação era distribuída entre as personagens, aqui a paisagem é vivida. Dom Fabrizio e seu cão, Bendicò, experienciam o jardim. O substantivo “preguiça” e o adjetivo “resignada” sugerem uma sociedade lasciva que perdera a energia.

O jardim, com seus perfumes “carnais”, “apodrecidos” e “untuosos”, comporta uma imagem de esfacelamento. As cenas são pesadas e notamos um laborioso sensorial: não se tratava de um ambiente para contemplação e, sim, para sentir. O sentimento provocado percorre desde o grotesco até o sensual. As rosas são disformes, amorfas e, contudo, o cheiro emanado delas levou Dom Fabrizio a lembrar-se da “coxa de uma bailarina”.

Entremeados à degeneração das rosas, há o verão “apocalíptico” e a imagem da terra siciliana que muda as pessoas. O sujeito siciliano, caracterizado quase sem vitalidade, nada mais é do que uma insinuação de que não adiantaria contrapor-se aos novos tempos, daí o transigir do príncipe. Por essa perspectiva, história e questão identitária se imbricam e compõem esse mundo decadente descrito pela narrativa.

Desde a primeira parte da obra, o narrador nos antecipa que mudanças ocorrerão. Dom Fabrizio se perguntava quem iria suceder a monarquia, que mostrava nítidos sinais de desgaste: “Il Piemontese, il cosidetto Galantuomo⁶² che faceva tanto chiasso nella sua piccola capitale fuor de mano? Non sarebbe stato lo stesso? Dialetto torinese invece che napolitano; e basta. [...] Oppure la Repubblica di don Peppino Mazzini?” (LAMPEDUSA, 2016, p. 39).⁶³

O príncipe sabe bem quem são os protagonistas e que ser comandado pelos piemonteses era apenas uma questão de troca dialetal. Alguma coisa mudaria de fato? As incertezas do momento abarcavam a todos:

Si temeva uno sbarco dei Piemontesi nel sud dell'isola, dalle parte di Sciacca. [...] 'i Piemontesi prenderanno a scoppole i nostri; una di quele

⁶² O verbete “*Galantuomo*” designa um homem leal, um cavalheiro. Neste caso, refere-se a Vittorio Emanuele II, príncipe do Piemonte, que viria a ser, após a unificação, o primeiro rei da Itália.

⁶³ “O Piemontês, o assim chamado *Galantuomo* que fazia tanto barulho em sua pequena e distante capital? Não daria na mesma? Dialeto de piemontês em vez de napolitano - e só. [...] Ou seria a República de dom Peppino Mazzini?”

battaglie combattute affinché tutto rimanga come è. Del resto neppure Giove era il leggitimo re dell'Olimpo.' Era ovvio que il golpe de stato de Giove contra Saturno dovesse richiamare le stelle alla sua memoria (LAMPEDUSA, 2016, p. 47-57).⁶⁴

As aspás marcam o pensamento do príncipe e, para ele, os piemonteses nada mais eram que usurpadores e golpistas, tal como Júpiter ilegítimo, que na sequência vem acusado pelo narrador de ter dado um golpe de Estado. A menção às estrelas é pertinente, pois Dom Fabrizio era um estudioso de astronomia e dedicava-se a observar detidamente o movimento dos planetas, estrelas e constelações. Ante as hesitações e, por que não dizer, “agitações” daquele tempo, a astronomia, mais do que um *hobby*, era também um derivativo que aliviava a carga emocional, o que justifica o emprego do vocábulo “óbvio”. O Júpiter ilegítimo e o golpe de Estado suscitam no leitor a sensação de que aqueles que adentrariam na ilha eram meros “intrusos”.

Contudo, nada pôde deter o curso dos acontecimentos e o dia tão temido chegara. Fabrizio recebe a notícia pelo jornal:

‘Un atto di pirateria flagrante veniva consumato l’11 Maggio, mercè lo sbarco di gente armata alla marina di Marsala. Posteriori rapporti hanno chiarito esser la banda disbarcata di circa ottocento, e comandata da Garibaldi. Appena quei filibustieri ebbero preso terra evitarono con ogni cura lo scontro delle truppe reali, dirigendosi per quanto ci viene riferito a Castelvetrano, minacciando i pacifici cittadini e non risparmiando rapine e devastazioni, etc... etc...’

Il nome di Garibaldi lo turbò un poco. Quell'avventuriero tutto capelli e barba era un mazziniano puro. Avrebbe combinato dei guai. ‘Ma se il Galantuomo lo ha fatto venire vuol dire che è sicuro di lui. Lo imbrigheranno’ (LAMPEDUSA, 2016, p. 64-65).⁶⁵

Instalara-se um clima de ameaças, saques e destruições. A tropa é equiparada a piratas e Garibaldi, a um aventureiro cabeludo e barbudo. Há que se

⁶⁴ “Temia-se um desembarque dos piemonteses no sul da ilha, lá pelos lados de Sciacca [...] ‘os Piemonteses encherão os nossos de pescções; uma daquelas batalhas travadas para que tudo permaneça como está. De resto, nem mesmo Júpiter era o legítimo rei do Olimpo.’ Era óbvio que o golpe de Estado de Júpiter contra Saturno acabaria por evocar em sua memória as estrelas.”

⁶⁵ “Um ato de pirataria flagrante foi consumado em 11 de maio após o desembarque de gente armada na marina de Marsala. Posteriores informações confirmaram tratar-se de um bando de cerca oitocentos homens, comandados por Garibaldi. Assim que os flibusteiros pisaram em terra, evitaram de todo modo entrar em confronto com as tropas reais e dirigiram-se, pelo que nos foi relatado, para Castelvetrano, ameaçando os pacíficos cidadãos e não os poupando de saques e destruições, etc... etc...’

O nome de Garibaldi o perturbou um pouco. Aquele aventureiro barbudo e cabeludo era um mazziniano puro. Iria causar problemas. ‘Mas se o *Galantuomo* o fez vir até aqui, quer dizer que confia nele. Não lhe por uns arreios’.”

observar que a voz narrativa oferece duas perspectivas de leitura: a primeira em que Garibaldi causaria problemas, não apenas pelos primeiros atos praticados, mas por ser adepto de Mazzini – “um mazziniano puro” –; e a segunda expressa pelo pensamento de Dom Fabrizio de que o cavalheiro o enquadraria, isto é, o manteria sob controle. Ao menos, era o que Dom Fabrizio esperava. Três meses após o desembarque – agosto de 1860 –, a personagem reconhece que a tomada da ilha era um espetáculo, uma espécie de encenação. Enquanto isso, a população que almejava mudanças seguia apoiando: “Ostentavano la loro gioia, portavano in giro baveri adorni di coccarde tricolori, facevano cortei da mattina a sera e, soprattutto, parlavano, concionavano, declamavano; [...]”(LAMPEDUSA, 2016, p. 72).⁶⁶

Em trecho anterior, mencionamos a viagem da família a Donnafugata. Após o episódio das árvores, quando ocorre a parada na fazenda em Rampizeri para o descanso, é bastante significativo que, acima da porta “solidissima ma sfondata”⁶⁷, estivesse um Leopardo de pedras que “danzava”⁶⁸ sem as patas. Ora, a contraposição sólida-arrombada e o Leopardo sem suas patas e bambo, sem a sustentação e sem a base, podem fornecer indícios de que a aristocracia teria suas bases abaladas e que teria de se adequar.

Ainda nessa viagem e, diga-se de passagem, em muitas partes do romance, despontam a amargura e a questão existencial como contrapartes das más condições da ilha:

Il viaggio era durato tre giorni ed era stato orrendo. Le strade, le famose strade siciliane per causa delle quali il principe di Satriano⁶⁹ aveva perduto la Luogotenenza, erano delle vaghe traccie irte di buche e zeppe di polvere. La prima notte a Marineo, in casa di un notaio amico era stata ancora sopportabile; ma la seconda in una locandaccia di Prizzi era stata penosa da passare, distesi tre su ciascun letto, insidiati da faune repellenti. La terza, a Bisacquino. Non vi erano cimici, ma in compenso il Principe aveva trovato tredici mosche dentro il bicchiere della granita; un greve odore di feci esalava tanto dalle strade che dalla ‘stanza dei cantari’ attigua e ciò aveva suscitato nel Principe sogni penosi; risvegliatosi ai primissimi albori, immerso nel sudore e nel fetore non aveva potuto fare a meno di paragonare questo viaggio schifoso alla propria vita, che si era svolta dapprima per pianure ridenti, si era inerpicata poi per scoscese montagne, aveva sgusciato attraverso gole minacciose per sfociare poi in interminabili ondulazioni di un solo colore, deserte come la disperazione. Queste fantasie del primo mattino

⁶⁶ “Ostentavam alegria, andavam por aí com adornos tricolores nas lapelas, faziam desfiles de manhã até a noite e, acima de tudo, falavam, discursavam, declamavam; [...]”

⁶⁷ “Bastante sólida, mas arrombada.”

⁶⁸ “Dançava.”

⁶⁹ Referente a Carlo Filangieri (1784-1867), príncipe de Satriano, localidade da costa jônica da Calábria.

erano quanto di peggio potesse capitare a un uomo di mezza età; e benché don Fabrizio sapesse che erano destinate a svanire con l'attività del giorno ne soffriva acutamente perché era ormai abbastanza esperto per capire che esse lasciavano in fondo all'animo un sedimento di lutto che, accumulandosi ogni giorno avrebbe finito con l'essere la vera causa della morte. Questi mostri, col sorgere del sole, si erano rintanati in zone non coscienti; Donnafugata era vicina ormai con il suo palazzo, con le sue acque zampillanti, con i ricordi dei suoi antenati santi, con l'impressione che essa dava di perennità dell'infanzia, anche la gente lì era simpatica; devota e semplice. Ma a questo punto un pensiero lo insidiò: chissà se dopo i recenti fatti la gente sarebbe stata devota come prima. 'Si vedrà' (LAMPEDUSA, 2016, p. 75-76).⁷⁰

Tudo é descrito de forma bastante intensa, desde as más condições de higiene e infraestrutura da ilha até o estado emocional de Dom Fabrizio. O príncipe aproxima a sua trajetória de vida à aspereza da paisagem íngreme, ou melhor, à degradação siciliana. O texto nos afiança que a vida da personagem estava aos poucos a deteriorar-se: uma vida carcomida, como carcomida estava a situação da ilha. Logo, há um paralelismo entre ambos. O ponto de interseção dar-se-á com o cessar da vida.

Sob o eixo geográfico, as estradas que entrecortavam a ilha eram meros traçados cheios de buracos, mas o vocábulo “estrada” pode ser lido em modo figurativo, como “caminho”, “direção”. Das estradas à descrição das ruas, o cenário é desolador. Na urbanística, “ruas” são os caminhos centrais margeados por casas, calçadas ou paisagem e estas exalavam o cheiro de excrementos corpóreos. Uma vez que o(s) caminho(s) central(is) era(m) fétido(s) e altamente irregulare(s), a

⁷⁰ “A viagem durou três dias e foi horrível. As estradas, as famosas estradas sicilianas que haviam causado a perda do posto de lugar-tenente ao príncipe de Satriano, eram vagos traçados repletos de buracos e cheios de pó. A primeira noite em Marineo, na casa de um tabelião amigo, ainda havia sido suportável; mas a segunda, numa péssima estalagem de Prizzi, foi difícil de passar, estirados de três em três cada cama, atacados por faunas repulsivas. A terceira, em Bisacquino. Nesta não havia percevejos, mas em compensação o Príncipe encontrou treze moscas dentro do copo de *granita*; um forte cheiro de fezes exalava das ruas quanto do contíguo ‘quarto dos vasos’, e isso inspirou sonhos penosos no Príncipe: despertado pelas primeiras luzes do dia, imerso no suor e no fedor, não pôde deixar de comparar aquela viagem asquerosa à sua vida, que de início avançara por planícies risonhas, depois subira por íngremes montanhas, atravessara gargantas ameaçadoras para enfim desembocar em intermináveis ondulações monocromáticas, desertas como o desespero. 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 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. Com o brilho do sol, esses monstros enfiaram-se mais uma vez em zonas inconscientes; Donnafugata já se aproximava com seu palácio, as águas jorrantes, as lembranças de seus santos antepassados, a impressão que dava de perenidade da infância, até as pessoas ali eram simpáticas, devotadas e simples. Mas àquela altura foi tomado por um pensamento: quem sabe se depois dos fatos recentes o pessoal se mostraria devotado como antes? ‘Vamos ver’.”

grande questão que surge é: o que fazer? Essa discussão mostra um narrador bastante atento ao quadro geopolítico da época.

Ao monocromático, das “ondulações intermináveis” do percurso, contrapõe-se “o sol”. Há que se mencionar que essas ondulações são registradas como “desertas”, tal qual o “desespero”. Cada um desses elementos, os quais o narrador em seu conjunto define como “monstros”, refugia-se e sedimenta-se no inconsciente da personagem, daí o seu sofrimento, sendo um fato anunciado antecipadamente: a morte lenta de Fabrizio e sua progressiva perda de identidade.

A entrada em Donnafugata assinala o encontro dos antigos aristocratas – “polverosi ma imponenti” (LAMPEDUSA, 2016, p. 77)⁷¹ – com a nova burguesia – “luccicanti ma umili” (LAMPEDUSA, 2016, p. 78)⁷². Quem detinha o poder agora estava “reluzente”, mas sem traços nobres. Um comitê de recepção havia sido montado por Dom Calógero Sedara, o novo prefeito, e tanto ele como a cidade demonstravam o seu apreço por Vittorio Emanuele:

Le campane imperversavano sempre, e sulle pareti delle case le iscrizioni di ‘Viva Garibaldi’⁷³, ‘Viva Re Vittorio’, e ‘Morte al Re Borbone’, che un pennello inesperto aveva tracciato due mesi prima, sbiadivano e sembravano voler rientrare nel muro. [...] e quando il piccolo corteo entrò in Chiesa, don Ciccio Tumeo, giunto col fiato grosso ma in tempo, attaccò con passione ‘Amami Alfredo’⁷⁴ (LAMPEDUSA, 2016, p. 78).⁷⁵

Da euforia inicial à descoloração; no entanto, esta penetrava nos muros em uma clara alusão a algo que permaneceria. O uso do vocábulo “descoloração” pode aludir ao descontentamento com a unificação. Corrobora a ideia de algo “permanente” a canção entoada por Dom Ciccio: em vez de uma canção do sul da Itália, ele opta pela canção de um músico da Emília Romanha, norte da Itália.

Essa descoloração é visível nos ambientes e no clima que tomava conta da cidade:

Donnafugata con il suo palazzo e i suoi nuovi ricchi [...] sembrava sbiadita nel [...] come quei paesaggi che talvolta si intravedono allo sbocco lontano

⁷¹ “Poeirentos, mas imponentes.”

⁷² “Reluzentes, mas humildes.”

⁷³ Mantivemos a grafia conforme consta na edição de 2016 e nas *Obras completas* (2011).

⁷⁴ Trata-se de uma ária da ópera *La Traviata*, de Giuseppe Verdi (1813-1901).

⁷⁵ “Os sinos repicavam sem parar, e nas paredes das casas as inscrições de ‘Viva Garibaldi!’, ‘Viva o Rei Vittorio!’ e ‘Morte ao Rei Borbônico!’, que um pincel inábil havia traçado dois meses antes, agora desbotavam e pareciam querer penetrar nos muros. [...] e, quando o pequeno cortejo entrou na Igreja, dom Ciccio Tumeo, chegando quase sem fôlego, mas a tempo, entoou com paixão: ‘Amami Alfredo.’”

di una galleria ferroviaria; le sue pene e il suo lusso apparivano ancor piú insignificanti che se fossero appartenuti al passato, perché rispetto alla immutabilità di questa contrada fuor di mano sembravano far parte del futuro, esser ricavati non dalla pietra e dalla carne ma dalla stoffa di un sognato avvenire, estratti da una Utopia vagheggiata da un Platone rustico [...]. (LAMPEDUSA, 2016, p. 106).⁷⁶

A paisagem perdera o seu viço, tal qual a aristocracia, e o futuro batia à porta. Qual futuro? Aquele cunhado por “penas” e “luxos”, um futuro que não era oriundo de trabalhos duros e, sim, de sonhos utópicos. Se a paisagem é imóvel, o mesmo não se poderia dizer em relação à riqueza. No fundo, o dinheiro só mudava de mãos e, da profundidade do texto, colhemos críticas ao *status* fundante dessa época, que solaparia a ilha.

Essa nova burguesia ascendente é vista como um sapo a se engolir e tratada em tons de ironia e desprezo: “Grande fatto dell’annata: la continua rapida ascensa di don Calógero Sedàra. [...] non era vero che nulla aveva mutato; don Calogero ricco quanto lui!” (LAMPEDUSA, 2016, p. 81)⁷⁷; e Angélica, a filha de Dom Calógero, é uma “pastorella agghindata”(LAMPEDUSA, 2016, p. 81).⁷⁸

Nesse sentido, mesmo considerando os novos burgueses invasores de um espaço que não lhes pertencia, o príncipe acaba por ter de “sujeitar-se” aos oponentes, visto que desconsidera o amor de sua filha Concetta por Tancredi e incentiva o casamento do rapaz com Angélica. Era preciso se adequar aos novos tempos e, portanto, a única saída possível da nobreza decadente da família do príncipe seria fazer alianças e criar vínculos com quem agora detinha o poder. O príncipe se sente ultrajado e invade-o um sentimento de “umiliazione sociale” (LAMPEDUSA, 2016, p. 133)⁷⁹. Não havia o que fazer, pois no pensamento “era stata la piú grande migrazione di rondine della quale si avesse ricordo” (LAMPEDUSA, 2016, p. 137)⁸⁰. O narrador utiliza-se da metáfora “migração de andorinhas” para expor a migração do dinheiro e, na sequência, “la memoria di essa incuteva ancora terrore, ma non prudenza, a tutta la nobiltà siciliana, mentre era

⁷⁶ “Donnafugata com seu palácio e seus novos-ricos [...] parecia desbotada [...] como as paisagens que às vezes se entreveem na abertura longínqua de um túnel ferroviário; suas penas e seus luxos se mostravam ainda mais insignificantes do que se pertencessem ao passado, porque em relação à imobilidade dessas paragens afastadas pareciam fazer parte do futuro, terem sido extraídos não da pedra e da carne, mas do tecido de um sonhado porvir, hauridos de uma Utopia imaginada por um Platão rústico [...]”

⁷⁷ “Grande evento do ano: a contínua e rápida ascensão da fortuna de dom Calógero Sedàra. [...] Não era verdade que nada havia mudado; dom Calógero rico que nem ele!”

⁷⁸ “Pastorinha enfeitada.”

⁷⁹ “Humilhação social.”

⁸⁰ “Fora a maior migração de andorinhas de que se tinha memória.”

fonte di delizia appunto per tutti i Sedàra” (LAMPEDUSA, 2016, p. 137)⁸¹. Há certo grau de regozijo e sarcasmo que inclui os emergentes. O uso do pronome indefinido “todos” faz essa marcação e, na figura unívoca de Dom Calógero, está contida a representação de muitos Dons Calógeros que se replicavam na ilha. É por isso que o sapo deveria ser mastigado, ossinho por ossinho, e engolido até o fim: “Gli ultimi ossicini del rospo erano stati più disgustosi del previsto; ma insomma, erano andati giù anch’essi” (LAMPEDUSA, 2016, p. 137)⁸². Tendo deglutido com desgosto os últimos ossículos, só resta ao Leopardo manter sua dignidade quando observa a saída de Dom Calógero: “Il Principe torreggiando dall’alto, guardava rimpicciolirsi, quel mucchietto di astuzia, di abiti mal tagliati, di oro e d’ignoranza che adesso entrava quasi a far parte della famiglia” (LAMPEDUSA, 2016, p. 140).⁸³

É nítida a percepção de que a elegância de nada serviria, pois quem estava no comando agora era a “cafonalha”: o príncipe, com toda a sua imponência, contrasta com aquele “homúnculo ignorante” que se tornaria parte da família. Entretanto, conviver com os Salina também ocasionaria certa mudança em Dom Calógero e sua classe: “Si iniziò, per lui ed i suoi, quel costante raffinarsi di una classe che nel corso di tre generazioni trasforma efficienti cafoni in gentiluomini indifesi” (LAMPEDUSA, 2016, p. 145)⁸⁴. Também os cafonas seriam seduzidos pelo refinamento. E já não seriam tão eficientes.

A oposição entre “homúnculo” e “Leopardo” e o ter de deglutir os ossículos do sapo, ao que tudo indica, transmitem a acridez do sofrimento de Dom Fabrizio. Julgamos não se tratar de um aristocrata que não aceita que o mundo se perdeu, mas alguém bastante crítico e descrente desse contexto: Dom Fabrizio padece pelas ironias de um narrador observador muito atento às circunstâncias políticas e sociais da unificação da Itália. Em suma, a voz que nos conta a história não contemporiza com nenhuma das personagens, daí que o cerne da narrativa também não é um aproveitamento melancólico dos novos tempos que “invadiam” a ilha da Sicília, pois o que se aplica à narrativa em questão é o olhar crítico.

⁸¹ “Se a lembrança disso ainda incutia terror – mas não prudência – em toda a nobreza siciliana, era uma fonte de delícia para todos os Sedàra.”

⁸² “Os últimos ossinhos do sapo foram mais indigestos que o previsto, mas, enfim, também acabaram deglutidos.”

⁸³ “O Príncipe, no alto, observava apequenar-se aquele montículo de astúcia, de trajas mal cortados, de ouro e de ignorância, que agora praticamente passava a fazer parte da família.”

⁸⁴ “Iniciou-se para ele e para os seus, o constante refinar-se de uma classe que ao longo de três gerações, transforma cafonas eficientes em cavalheiros indefesos.”

Quando Angélica vai ao Palácio dos Salina, já na condição de futura esposa, é significativo o movimento de Bencicò: “Bencicò soltanto, in contrasto con la consueta socievolezza, ringhiava nel fondo della propria gola [...]” (LAMPEDUSA, 2016, p. 147)⁸⁵. Somente Bencicò exprime um “não gostar da situação”.

Nessa dinâmica narrativa, a lógica do favor e benefício orbita as personagens Dom Calógero e Angélica, as quais são favorecidas, se beneficiam e tiram o máximo de proveito da união com Tancredi. Para ela, importava o que o casamento com um aristocrata – mesmo que este fosse falido – traria a si e a seu pai. Era a possibilidade de adquirir um verniz social que eles não possuíam. Contudo, o narrador nos adverte que isso não era nada mais do que meras ilusões: “In Tancredi essa [Angelica] vedeva la possibilità di avere un posto eminente nel mondo nobile della Sicilia, mondo che essa considerava pieno di meraviglie assai differenti da quelle che esso in realtà conteneva” (LAMPEDUSA, 2016, p. 150).⁸⁶

Por outro lado, também os aristocratas colheriam benefícios desse matrimônio, pois a fortuna e feudos retornariam aos Salina. Ademais, a relação entre Tancredi e Angélica implica suserano e vassalo, conforme as seguintes linhas:

A lui parve davvero in quei baci riprendesse possesso della Sicilia, della terra bella ed infida sulla quale i Falconieri avevano per secoli spadroneggiato e che adesso, dopo una vana rivolta si arrendeva di nuovo a lui, come ai suoi da sempre, fatta di delizie carnali e di raccolti dorati (LAMPEDUSA, 2016, p.157).⁸⁷

É como se, ao dominar Angélica, Tancredi recuperasse aquilo que lhe era de direito. No entanto, a revolta é qualificada como “inútil”, algo que é “infrutífero, estéril, vão”, daí desponta a seguinte indagação: se a revolta é classificada no âmbito das coisas inúteis, seria porque no fundo nada tinha mudado? Se assim a considerarmos, verificamos que nesse fragmento, mais uma vez, se revela o pensamento já percebido por nós de “mudar para permanecer”. Ademais, uma crítica refinada emerge dessas linhas e pode ser traduzida assim: para que serviu a revolta que ocasionou a unificação se nada mudou? Destarte, nas entrelinhas, há

⁸⁵ “Apenas Bencicò, contrariando sua costumeira sociabilidade, rosnava no fundo da garganta.”

⁸⁶ “Em Tancredi ela [Angélica] via a possibilidade de ter uma posição de destaque no mundo aristocrático da Sicília, mundo que ela considerava coalhado demaravilhas, bem diferente do que ele era na realidade.”

⁸⁷ “Os beijos deram a Tancredi a impressão de que retomava a posse da Sicília, a terra bela e infiel sobre a qual os Falconeri tinham sido senhores por séculos e que agora, depois de uma revolta inútil, rendia-se de novo a ele, como desde sempre aos seus, feita de delícias carnis e colheitas douradas.”

uma avaliação negativa do processo unificador. Se expandirmos esse microcosmo para o macrocosmo regional da ilha, é a Sicília que adquiriria o *status* de “dominado” ou de “vassalagem”.

A esse panorama de imobilidade, aditemos que também para as camadas mais pobres da população pouco ou nada tinha se alterado. Elas têm sua voz amplificada mediante a voz de padre Pirrone, na parte V do romance: o leitor encontra-se ante uma digressão dedicada à vida e à família do padre. Esse interlúdio se passa em fevereiro de 1861 e por ele são veiculadas temáticas como a honra, o machismo e a dura vida dos camponeses. O padre retorna para San Cono, sua terra natal, por ocasião do 15º aniversário de morte do pai. Durante o trajeto, chama-lhe atenção uma pintura da diligência que culminava na “*sattanica raffigurazione di un Garibaldi color di fiamma a braccetto di una Santa Rosalia⁸⁸ color di mare*” (LAMPEDUSA, 2016, p. 190).⁸⁹ Da representação, salta aos olhos a união de opostos: o satânico e a santa, os tons vivos e suaves. Podemos inferir que dessa dualidade despontaria uma equiparação de Giuseppe Garibaldi a um pretense “salvador”, visto estar de braços dados com a santa. Entretanto, esse “salvador” é apenas um satânico, o que denota querer revelar um embuste ou um engano.

Por esse prisma, o padre expõe com sarcasmo, na conversa com seu amigo Dom Pietrino, aquilo que ele vivenciava nos palácios: “Se sapeste, per dirne una, a quante famiglie che sarebbero sul lastrico danno ricetto quei loro palazzi” (LAMPEDUSA, 2016, p. 196)⁹⁰. Obviamente, a condição para que haja essa “bondade” intrínseca é que esses não ascendam socialmente e não lhes roubem o lugar. No diálogo, o padre exterioriza o funcionamento ou o ordenamento social: “Non è giusto incolpare di disprezzo soltanto ‘i signori’, dato che è un vizio universale. Chi insegna all’Università, disprezza il maestrucolo delle scuole parrocchiali [...]” (LAMPEDUSA, 2016, p. 197)⁹¹.

Nesse mecanismo, os únicos que são desprezados até por eles mesmos, isto é, por seus pares, são aos camponeses, alerta a personagem em trecho subsequente – talvez porque estejam na base da pirâmide e não detenham poder

⁸⁸ Rosalia Sinibaldi (1130-1166), santa padroeira de Palermo. Em 1124, teria livrado a cidade da peste.

⁸⁹ “Figuração satânica de um Garibaldi afogueado de braço dado com uma Santa Rosalia cor de mar.”

⁹⁰ “Se você soubesse, só para citar um caso, que aqueles palácios dão abrigo a muitas famílias que poderiam estar na sarjeta.”

⁹¹ “Não é justo acusar de desprezo apenas ‘os senhores’, já que esse é um vício universal. Quem ensina na Universidade despreza o pobre professor das escolas paroquiais [...]”

algum. Para Pirrone, a diferença entre estes da base e aqueles do topo seria apenas uma questão de lamentações, pois os camponeses não saíam do pesar e do queixume: “L’ira e la beffa sono signorili; l’elegia, la querimonia, no” (LAMPEDUSA, 2016, p. 197)⁹². As contrariedades são manifestadas de formas distintas e podem expressar uma subserviência dos camponeses, pois, enquanto houver a permanência no pesar e queixas abstratas sem ação, mudanças não se farão presentes.

Tal interlúdio protagonizado pelo padre talvez seja uma forma de munir o leitor de outras perspectivas e também de prepará-lo para o terço final da narrativa. De mais a mais, trazer o ponto de vista dos camponeses é fornecer voz a outros sujeitos e, por meio deles, críticas severas ao construto social e aos acontecimentos históricos.

Os últimos capítulos ou partes são carregados de ironias e críticas direcionadas aos aristocratas, como extraímos da descrição da ida da família Salina ao baile oferecido pelos Ponteleone: “Le duecento persone che componevano ‘il mondo’ non si stancavano d’incontrarsi, sempre gli stessi, per congratularsi di esistere ancora” (LAMPEDUSA, 2016, p. 212)⁹³. Era um nicho, uma espécie de mundo fechado, posto que se constituía em 200 pessoas, as quais celebravam a sobrevivência, o ainda não terem sido engolidas pelos novos ventos, embora tivessem que suportá-los: “Siete venuti presto! tanto meglio! ma state tranquilli i vostri invitati non sono ancora comparsi. Una nuova pagliuzza infastidì le unghiette sensibili del Gattopardo” (LAMPEDUSA, 2016, p. 214, grifo do autor)⁹⁴. A cena se passa quando da chegada da família à mansão e a fala é de Dom Diego. O pronome demonstrativo “*vostr*” marca o distanciamento de classes e o “estejam tranquilos” reflete que a presença dos Sedára (Dom Calógero e Angélica) era ainda algo não digerido ou não visto com bons olhos, por isso Dom Fabrizio sente certo desconforto.

Também estava entre os convidados da festa o coronel Pallavicino⁹⁵, que, nas palavras de Dom Diego, se comportara muito bem em Aspromonte. O narrador

⁹² “A ira e o escárnio são aristocráticos; o pesar e o queixume, não.”

⁹³ “As duzentas pessoas que compunham ‘o mundo’, não se cansavam de se encontrar, sempre as mesmas, para congratular por ainda existirem.”

⁹⁴ “Chegaram cedo! Melhor assim! Mas fiquem tranquilos, **seus** convidados ainda não apareceram. Um novo espinho incomodou as garras sensíveis do Leopardo.”

⁹⁵ Refere-se ao coronel Emilio Pallavicini di Priola (1823-1901), o qual detém Giuseppe Garibaldi na cidade de Aspromonte, em 29 de agosto de 1862. Na ocasião, Garibaldi visava a marchar até Roma

acrescenta que “il Colonnello si era ‘condotto bene’ perché era riuscito a fermare, sconfiggere, ferire e catturare Garibaldi, ed aveva, ciò facendo, salvato il compromesso faticosamente raggiunto fra vecchio e nuovo stato di cose” (LAMPEDUSA, 2016, p. 215).⁹⁶

A retenção de Garibaldi é motivo de elogios por parte da nobreza, pois o feito de Pallavicino, conforme nos explica o narrador, tinha mantido o equilíbrio entre o novo e o velho estado de coisas. Em suma, nada mudaria drasticamente. Todavia, em trecho posterior, a voz que narra inclui os palermitanos no grupo dos italianos: “I palermitani sono dopo tutto degli italiani [...]” (LAMPEDUSA, 2016, p. 216)⁹⁷.

Tempos depois, já em 1883, vemos convergir no Leopardo a perda do poder e de seu fluido vital. Sua vida começa a esvaír-se aos poucos, até dissipar por completo em um quarto do Hotel Trinachia, em Palermo. Horas antes, no repasse que faz de sua vida, Fabrizio chega à conclusão de que “lui stesso [Fabrizio] aveva detto che i Salina sarebbero sempre rimasti i Salina. Aveva avuto torto. L'ultimo era lui. Quel Garibaldi, quel barbuto Vulcano aveva dopo tutto vinto” (LAMPEDUSA, 2016, p. 242).⁹⁸ Ao admitir isso, Dom Fabrizio reconhece o fim de uma era e os novos burgueses a comandar. Com sua morte, extinguiu-se também a aristocracia dos Salina.

Em várias passagens narrativas, o protagonista é acompanhado pelo seu cão Bencicò: seja nos jardins, seja na recepção aos novos burgueses Dom Calógero e Angélica, Bencicò está sempre presente. Ele parece ser a personagem com a qual Dom Fabrizio mais dialoga, pois é o amigo que o compreende e não o julga. Já no primeiro capítulo, em uma conversa entre padre Pirrone e o príncipe sobre o caos do momento pré-desembarque de Garibaldi e os novos ventos que já se anunciavam, o narrador revela-nos que o pensamento de Dom Fabrizio pousava nos astros, estrelas, cometas e universo. Subitamente, deixa as estrelas de lado para refletir

a partir da Sicília. No entanto, sua brigada é retida na Calábria, em Aspromonte, e Garibaldi é ferido com uma bala no pé. Somente em 1870, Roma é conquistada. Embora no romance o sobrenome do coronel esteja grafado com a vogal “i” na última sílaba, a grafia correta é com a vogal “o”. Para mais informações, consultar: http://www.treccani.it/enciclopedia/pallavicini-di-priola-emilio_%28Dizionario-Biografico%29/. Acesso em: 11 ago. 2019.

⁹⁶ “O Coronel se ‘portara bem’ porque conseguira parar, derrotar, ferir e capturar Garibaldi, e, ao fazer isso, salvara o compromisso alcançado a duras penas entre o velho e o novo estado de coisas.”

⁹⁷ “Os palermitanos afinal de contas são italianos.”

⁹⁸ “Ele mesmo [Fabrizio] dissera que os Salina seriam sempre os Salina. Havia errado. O último era ele, aquele Garibaldi, aquele Vulcano barbudo, no fim das contas, vencera.”

acerca da condição da Sicília. Aqui, é interessante perceber certa dimensão simbólica que o cachorro adquire:

'Lasciamo che qui giù i Bencicò inseguano rustiche prede e che il coltelaccio del cuoco trituri la carne di innocenti bestiole. All'altezza di quest'osservatorio le fanfaronate di uno, la sanguinarietà dell'altro si fondono in una tranquilla armonia. Il problema vero, l'unico, è di poter continuare a vivere questa vita dello spirito nei suoi momenti più astratti, più simili alla morte' (LAMPEDUSA, 2016, p. 60).⁹⁹

A perseguição aos selvagens é uma fanfarrônica, já os inocentes são triturados de forma truculenta. Bencicò, nesse trecho, personifica aqueles que reagem e pouco poderiam fazer além de rosnar, pois os que se opunham fervorosamente ao novo contexto eram “esmagados”. O excerto parece antecipar o que estaria por vir, isto é, nenhuma insurreição deteria Garibaldi e os poucos insurretos seriam devidamente debelados e silenciados, tal como descreve Verga, na novela *La libertà*¹⁰⁰. Entretanto, para Dom Fabrizio, o que interessava era a abstração, ou seja, poder estar imune ao que acontecia.

Nesse sentido, Spinazzola (1990) considera que, em *Il Gattopardo*, uma retórica de *pathos* elegíaco acompanha aquela de *pathos* trágico. Ele identifica isso também nas passagens e descrições paisagísticas. Apesar disso, em ambos os casos, o efeito de comoção permanece o mesmo:

Coi pensieri, i presagi, i desideri di morte non si scherza. E l'assillo funerario persiste quando dalla volta celeste la meditazione torna a calarsi sulla terra; cioè quando l'io, forte della malinconia serena datagli dalla consapevolezza del destino universale, riporta l'attenzione sui suoi simili, accomunati tutti, come lui, nella 'doppia schiavitù di amore e morte' (SPINAZZOLA, 1990, p. 110).¹⁰¹

Cinquenta anos após o desembarque, na casa dos Salina, os retratos dos mortos e das antigas propriedades sobre a parede, bem como os restos mortais do caõzinho embalsamado, enfatizam a decadência familiar. Concetta, após lembrar

⁹⁹ “Deixemos que aqui embaixo os Bencicòs persigam presas selvagens, e que a faca do cozinheiro triture a carne de alguns inocentes. Diante da altura deste observatório, as fanfarronadas de um e a truculência do outro se fundem numa harmonia tranquila. O verdadeiro problema, o único, é poder continuar vivendo esta vida do espírito em seus momentos mais abstratos, mais semelhantes à morte’.”

¹⁰⁰ Ver nota 26.

¹⁰¹ “Não se brinca com pensamentos, presságios e desejos de morte. E a obsessão funerária persiste quando da abóbada celeste a meditação entra mais uma vez na terra; isto é, quando o eu cheio de serena melancolia dada pela consciência do destino universal, volta à atenção para os seus semelhantes, unidos todos como ele na ‘dupla escravidão de amor e morte’.”

seu passado e tomada por um profundo existencial, ordena que joguem a “carcaça” de Bendicò no lixo. Esse gesto pode ser interpretado como “lançar fora” o passado e todos os seus resquícios.

3.2 MEMORIAL DO CONVENTO E A REPRESENTAÇÃO DE QUESTÕES HISTÓRICAS E IDENTITÁRIAS DE PORTUGAL

Não conseguiram nos transformar em eles (GALEANO, 2005).

Um dia vou escrever sobre este lugar (2018) é o título de um romance de memórias do escritor queniano Binyavanga Wainaina (1971-2019). Assim como esse literato, José Saramago dispôs-se a escrever a respeito de um lugar:

Um dia, estando em Mafra com algumas pessoas contemplando o Convento, pronunciei em voz alta: ‘Gostaria um dia de pôr isto num romance.’ [...] Aconteceu que, por pronunciar em voz alta aquilo que tinha pensado, me senti obrigado perante as pessoas que me tinham ouvido [...] (SARAMAGO, 2013a, p. 31-32).

Eis que surge o projeto literário de *Memorial do convento*, uma prosa que narra essencialmente histórias de pessoas do século XVIII: vidas que se fartaram e vidas que foram ceifadas. Umas e outras se amalgamam à história de construção do Palácio Convento de Mafra. Com isso, o Portugal da época retratada dá-se a ver. Todos esses elementos se unem em um discurso irônico, o qual podemos observar a partir do título, pois um memorial nada mais é do que uma “obra escrita que relata fatos ou feitos memoráveis”. Assim, os fatos que nos serão descritos configuram-se como “memoráveis”, tanto sob a óptica social como arquitetônica.

Esses fatos “memoráveis” são trazidos a lume a partir da perspectiva de seus atores secundários e daqueles que foram vencidos e isso é feito por meio de diversos contrastes, num jogo claro/escuro que aproximaria o romance da estética barroca. Para Picchio (2013, p. 21), esses dualismos são evidenciados, por exemplo, a partir dos densos cenários lisboetas “de ouro e de sangue, dos trabalhos ciclópicos de multidões de escravos, de cortejos inquisitoriais e de céus faiscados pelas fogueiras do *Memorial do Convento*”.

Tudo isso se organiza em uma práxis narrativa heterogênea. São múltiplas variáveis reunidas para constituir um discurso não embrionário e portador de uma

incomensurável força motriz que mobilizará o leitor sob a égide intelectual. Vejamos quais estratégias narrativas adotadas pelo autor forjam a complexidade desse romance no que tange à reflexão sobre a história e a identidade.

O *modus operandi* que caracteriza o texto é flutuante, isto é, percorre um narrador onisciente, a digressão, o olhar de fora, o incluir-se como opinativo e o contador de histórias.

Logo nas primeiras páginas, o leitor toma contato com o que motivou a edificação do convento: o monarca fizera uma promessa aos frades de que, caso a rainha engravidasse, ele construiria um dos maiores monumentos de Portugal: o Palácio Convento em Mafra. Na cena a seguir reportada, quando Dom João V vai deitar-se com Dona Maria Ana, o narrador já mostra a que veio:

Já se deitaram. Esta é a cama que veio da Holanda quando a rainha veio da Áustria, mandada fazer de propósito pelo rei, a cama, a quem custou setenta e cinco mil cruzados, que em Portugal não há artífices de tanto primor, e, se os houvesse, sem dúvida ganhariam menos. A desprevenido olhar nem se sabe se é de madeira o magnífico móvel, coberto como está pela armação preciosa, [...] isto não falando do dossel que poderia servir para cobrir o papa. Quando a cama aqui foi posta e armada ainda não havia percevejos nela [...] donde vem este bichedo é que não se sabe [...] (SARAMAGO, 2013b, p. 15).

Nesse excerto, em primeiro plano é descrito de onde e quanto custara a cama que tinha sido feita sob encomenda do rei. Em seguida, a descrição é sustada, para em segundo plano fazer uma crítica pela digressão: é utilizado o recurso da ironia e esta se direciona à conduta do monarca. A descrição do leito recomeça e o móvel de luxo é apresentado pelos qualificativos “magnífico”, “preciosa”. Subitamente, o narrador interrompe para nova crítica, na qual insere farpas ao poder: para que tanto luxo? À opulência, opõem-se os percevejos, o que poderia preanunciar que o poder estava corroído. Assim, há uma alternância entre o detalhamento e a desaprovação daquilo que foi detalhado. Esses detalhes excessivos contribuem para o efeito cômico.

A narração continua em terceira pessoa, até que inesperadamente cede lugar à primeira:

[...] não há mais remédio, ainda não o sendo, que pagar a Santo Aleixo cinquenta réis por ano, a ver se livra a rainha e a **nós todos** da praga e da coceira. Em noites que vem el-rei, os percevejos começam a atormentar mais tarde por via da agitação dos colchões, são bichos que gostam de sossego e gente adormecida. Lá na cama do rei estão outros à espera do

seu quinhão de sangue, que não acham nem pior nem melhor que o restante da cidade, azul ou natural (SARAMAGO, 2013b, p. 15, grifo nosso).

Era preciso livrar-se da praga, o que entendemos como preservar o luxo e eliminar a corrosão. Além disso, essa preservação deveria alcançar a todos. A inclusão do narrador dá-se pelo pronome “nós”, o qual, junto do pronome indefinido “todos”, sela o desejo de que isso alcance a população. E se antes a cama foi posta “aqui”, agora já há um distanciamento pelo uso do advérbio “lá”, naquele lugar de percevejos. Do ponto de vista dos percevejos, “sangue é sangue”; em outras palavras, a nobreza não é melhor do que os demais. Nesse sentido de uma pretensa igualdade, os bichos gostam “de sossego e gente adormecida”, o que parece apontar de modo geral o sujeito português da época, e as farpas direcionam-se tanto aos nobres como à população em geral.

Outro exemplo de narrador, com alternância eu-nós, é o célebre caso do roubo do Convento de S. Francisco de Xabregas, em Lisboa: um ladrão rouba algumas lâmpadas do altar-mor, porém o altar de Santo António, com sua prata e riqueza, não tinha sido tocado; diante da constatação, o narrador comenta:

Estranhou o pio homem [um dos frades], e estranharíamos nós se lá estivéssemos [...] Com mais do que razão se achou então o frade, inflamado em zelo, ao voltar-se para Santo António, increpando-o como a servo que descuidasse as suas obrigações, E vós, santo, só guardais a prata que vos toca, e deixais levar a outra, pois em paga disso não vos há de ficar nenhuma, e ditas estas violentíssimas palavras, foi-se à capela e começou a despi-la toda, tirando não só as pratas, mas as toalhas e adornos, e não só à capela, mas também ao próprio santo que viu levarem-lhe a auréola de tirar e pôr, e a cruz, e que ficaria sem Menino ao colo se outros religiosos não tivessem acudido [...] (SARAMAGO, 2013b, p. 22-23).

O “nós” também pode ser uma forma de angariar o leitor, isto é, no “nós” podem estar contidos, além da voz que nos conta a história, os seus leitores. Além de um humor refinadíssimo, metaforicamente esse excerto parece traduzir a situação do rei: “só guardais a parte que vos toca”. Por isso era preciso “despir” o rei, retirar dinheiro do reino para a Igreja, o que explicaria o acordo para a edificação do Convento de Mafra. No dia seguinte ao ocorrido, bate à portaria do Xabregas um estudante que

[...] desde há tempos andava pretendendo o hábito da casa, [...] e esta informação se dá, primeiro, por ser verdadeira e sempre servir a verdade para alguma coisa, e segundo, para auxiliar quem se dedique a decifrar atos

cruzados, ou palavras cruzadas, quando as houver [...] (SARAMAGO, 2013b, p. 23).

Como o referido rapaz queria falar ao prelado, “levaram-lhe à presença, beijou-lhe à mão ou o cordão do hábito, se não a fímbria, isto não se averiguou bem [...]” (SARAMAGO, 2013b, p. 23). O “isto não se averiguou bem” transmite a sensação de dúvida: não sabemos ao certo ou imaginamos que tenha ocorrido desse modo, o que nos leva a indagar se alguém teria contado esse fato ao narrador. Contudo, ele faz questão de asseverar que sua informação é verdadeira – aconteceu – e não apenas verossímil – que poderia ter acontecido. Além disso, tal informação serviria para os que interpretam “atos cruzados”. Essa expressão pode ser lida como “atos terçados”, que, em nossa acepção, são atos cujo fluxo é interceptado por outros.

Nas entrelinhas desse trecho digressivo, depreendemos a metanarratividade, visto que o narrador estaria a fornecer ou mostrar a sua técnica de construção do texto, a qual, em linhas gerais, se configura como entrecruzamentos de ideias não dispersas ao acaso e, sim, reunidas para constituir a integralidade narrativa. Afiançar que suas ideias não estão postas ao acaso nos parece ser uma forma de o narrador chamar atenção de que a identidade e a história, embora sejam elementos complexos, têm organicidade. Em outras palavras, esses elementos compõem o todo narrativo.

Trazer o leitor para o centro das discussões, sem oferecer-lhe respostas prontas, também é algo que observamos amiúde no texto: “Regressaram as lâmpadas a Xabregas, e agora pense cada um de nós o que quiser [...]” (SARAMAGO, 2013b, p. 24).

Já mencionamos o narrador como inclusivo por meio do “nós”, porém ele também se serve do “eu”, conforme extraído do seguinte trecho: “Todo o tempo quaresmal é tempo de morte antecipada, aviso [eu] que devemos aproveitar” (SARAMAGO, 2013b, p. 31). Esse “eu” aponta para uma informação ou conselho a ser dado, e aqui se refere à quaresma. Não obstante esse conselho, nas linhas seguintes o narrador desafia o que houvera fiado: “A quaresma não existe e o mundo está felizmente louco desde que nasceu” (SARAMAGO, 2013b, p. 31). Desse modo, trata-se de um exercício de tessitura e nova tessitura, pois, tal como alertamos, não há respostas preconcebidas. Portanto, essa narrativa não é um campo fechado e expande-se a miríades de interpretações e significações possíveis, as quais vão

desde a revisão e crítica dos fatos históricos às questões que fazem menção à identidade portuguesa.

Trechos similares ao “estranharíamos nós”, “isto não se averiguou”, além de outras intromissões constantes da voz narrativa que abundam no texto, servem a um relator interventivo, que, segundo Marinho (2009, p. 60),

geralmente, assume a terceira pessoa, com focalização omnisciente, mas que pode fazer irromper abruptamente a primeira pessoa de personagens variadas ou simular a focalização externa. A postura daqui decorrente favorece o aparecimento de uma partilha de códigos afins, que são geradores de ironia, mas que exigem comunhão de experiências com o leitor.

Dessa forma, o leitor é um agente atuante na narrativa, pois as ironias, sarcasmos e paródias veiculados solicitam a sua participação. Além de partilhar a narrativa com o legente, o narrador, em uma das variadas técnicas escolhidas para esse romance, transmite sua voz por meio de uma personagem: “E esta sou eu, Sebastiana Maria de Jesus, um quarto de cristã-nova, que tenho visões e revelações, mas disseram-me no tribunal que era fingimento, que ouço vozes do céu, mas explicaram-me que era fingimento demoníaco” (SARAMAGO, 2013b, p. 54).

Ao descrever alguns dos condenados pela inquisição, de repente assume a perspectiva em primeira pessoa de Sebastiana Maria de Jesus – mãe da personagem Blimunda, que tivera sua voz cerceada e fora condenada ao degredo em Angola – para nos contar a sua história. Não se trata apenas de um empréstimo de voz, mas fornecê-la a essa personagem para colocá-la em primeiro plano e criticar a inquisição e o auto de fé. A cerimônia é apresentada como “levantadeira das almas” (SARAMAGO, 2013b, p. 50), associada a algo de muita fé e que, no entanto, queimava as pessoas: “O cheiro de carne estalando quando lhe chegaram as labaredas” (SARAMAGO, 2013b, p. 50). Na dinâmica do auto de fé, o povo se alegra: “[...] hoje é dia de alegria geral [...] para ver justiça a judeus e cristãos-novos, a hereges e feiticeiros” (SARAMAGO, 2013b, p. 50).

Na pregação de frei João dos Mártires durante o auto, o narrador lembra que ninguém estaria merecendo mais a pregação do que o próprio pregador e esse “arrábido foi o frade cuja virtude Deus coroou engravidando a rainha, assim aproveite a prédica à salvação das almas como aproveitarão a dinastia e a ordem

franciscana em sucessão assegurada e prometido convento” (SARAMAGO, 2013b, p. 53). Que essas almas se salvem, porque os franciscanos que aqui ficam estão corrompidos.

Outrossim, da fala de Sebastiana, críticas são endereçadas ao poder eclesiástico: “Aquela gente que está cuspiendo para mim e atirando cascas de melancia e imundícies, ai como estão enganados, só eu sei que todos poderiam ser santos, assim o quisessem” (SARAMAGO, 2013b, p. 55). A grande questão posta aqui é: qual é a diferença entre os que são santos e os não santos?

Da crueldade à alegria, a narrativa percorre um *continuum* de sentimentos em duas realidades distintas e contrapostas, como observamos no seguinte excerto: “[...] há quem morra por muito ter comido durante a vida toda [...]. Mas não falta, [...] quem morra por ter comido pouco durante toda a vida. [...] Quer Deus que o rio seja pródigo de peixe” (SARAMAGO, 2013b, p. 27). Os nobres são os que se fartam, em oposição ao povo que vivia na miséria. Em trecho seguinte, essas realidades são ampliadas para a cidade:

Mas esta cidade, mais que todas, é uma boca que mastiga de sobejo para um lado e de escasso para o outro, não havendo portanto mediano termo entre a papada pletórica e o pescoço engelhado, [...] entre a pança repleta e a barriga agarrada às costas. Porém, a quaresma, como o sol, quando nasce, é para todos (SARAMAGO, 2013b, p. 28).

Podemos dizer, a partir desse excerto, que a cidade oscila entre a abundância e a escassez. No texto, adquire relevo o verbo “ser” no presente do indicativo a apontar para algo oriundo do passado, mas ainda em continuidade: a cidade ainda pende para um lado ou para o outro. Ora, se o narrador quisesse expressar as ideias somente no passado e marcar o distanciamento da contemporaneidade da escrita, teria utilizado “era”, em vez de “é”. Daí é possível pensar que o uso do pronome indefinido “todos” seja em sentido irônico: a quaresma – período em que os praticantes do catolicismo devem restringir alguns alimentos e ter parcimônia quanto à ingestão de outros – atinge de fato a todos ou haveria aqueles que viviam em uma eterna quaresma, isto é, que subsistem com recursos parcos, estando à margem do mínimo aceitável?

Essas colocações vão ao encontro do pensamento de Mikhail Bakhtin (1981, p. 41) sobre a linguagem: “As palavras são tecidas a partir de uma multidão de fios ideológicos e servem de trama a todas as relações sociais em todos os domínios”.

Como vemos, parece que o narrador quer transpor um discurso sedimentado ao quebrar a passividade e/ou silêncio: é preciso falar!

Também de acordo com o teórico russo, no gênero romanesco,

todas as palavras e formas que povoam a linguagem são vozes sociais e históricas, que lhe dão determinadas significações concretas e que se organizam no romance em um sistema estilístico harmonioso, expressando a posição socioideológica do autor no seio dos diferentes discursos de sua época (BAKHTIN, 1988, p. 106).

Ao longo da narrativa, as denúncias referentes às precárias condições das cidades portuguesas defrontam-se com a magnitude da corte de Dom João V. Nas urbes, havia contaminação de água, poucas fontes, lixos, sendo a depravação a ordem do dia: “A cidade é imunda, alcatifada de excrementos, de lixo, de cães lazarentos e gatos vadios, e lama mesmo quando não chove. [...] Lisboa cheira mal, cheira a podridão” (SARAMAGO, 2013b, p. 28-29).

A deterioração não é apenas dos espaços físicos, mas é expressa também nas condições a que eram submetidos os soldados portugueses. No contexto da narrativa, da guerra entre a Áustria e a França pela disputa do trono espanhol e de acordo com o texto, “a tropa andava descalça e rota, roubava os lavradores, [...] assaltando para comer [...]” (SARAMAGO, 2013b, p. 36). Era uma guerra em que “se haveria de decidir quem viria a sentar-se no trono de Espanha, se um Carlos austríaco ou um Filipe francês, português nenhum, se completos ou manetas, se inteiros ou mancos [...]” (SARAMAGO, 2013b, p. 36). É de se perguntar por que Portugal se meteu nisso se ficou à margem? Da guerra inútil, o saldo foram muitas vidas ceifadas e soldados mutilados.

Dentre estes, surge a figura de Baltasar Mateus, o Sete-Sóis, aquele que “ainda que descalço, parece soldado [...]. Foi mandado embora do exército por já não ter serventia nele, depois de lhe cortarem a mão esquerda pelo nó do pulso” (SARAMAGO, 2013b, p. 35). Esse episódio aconteceu em Jerez de los Caballeros, “na grande entrada que fizemos em outubro do ano passado e que se terminou com perda de duzentos nossos [...]” (SARAMAGO, 2013b, p. 35). Perante tal afirmação, o uso do verbo “fazer” (“fizemos”) com a expressão “ano passado” sugere um pretérito não muito distante do leitor. A data não é mencionada explicitamente, sabemos

apenas que corresponde à época da sucessão espanhola¹⁰² e que “ano passado” é referência indeterminada ao período mencionado. Contudo, notemos que a guerra serve de pretexto para apresentar a personagem Baltasar e a sua não serventia. Neste caso, a crítica severa direciona-se ao uso das pessoas para posterior descarte, no sentido de que é algo atemporal. Por isso, esse tema abeira-se do leitor. Destarte, em Baltasar estariam contidos muitos Baltasares do presente.

O contraponto com as figuras nobres dessa guerra torna-se evidente quando o narrador as descreve como inteiras e completas: “Completas e inteiras se hão de sentar Carlos e Filipe em seus tronos, afinal haverá para os dois, quando a guerra acabar” (SARAMAGO, 2013b, p. 37). A Sete-Sóis bastam a imaginação e o sonho noturno de que nada lhe falte. Em suma, para os que de fato combateram nessa guerra, o que lhes restava?

Em suas andanças, a personagem encontra-se com o bando de João Elvas, outro antigo soldado. Nos relatos de alguns homens do bando sobre a soltura de alguns criminosos menores da cadeia do Limoeiro, ressoam críticas a Portugal: “Era tanto o ajuntamento, e a fome tanta, que se declarou uma doença que nos ia matando a todos, por isso soltaram-se aqueles, um deles sou eu. E outro disse, Isto é terra de muito crime, morre-se mais que na guerra” (SARAMAGO, 2013b, p. 47).

Na comparação entre as condições da metrópole e as da guerra, morre-se mais em Lisboa e, comparada aos crimes brutais e dos poderosos, a guerra estaria no período da infância: “Na guerra há mais caridade, A guerra ainda está uma criança” (SARAMAGO, 2013b, p. 49). Diante do exposto, o leitor toma ciência de que a brutalidade e os crimes serão ainda objetos da narrativa: “Há gente capaz de tudo, até do que está por fazer” (SARAMAGO, 2013b, p. 49).

Esse clima de certo suspense e do inexorável da vida é proposto a partir da primeira epígrafe, atribuída a padre Manuel Velho: “Para a força hia um homem: e outro que o encontrou lhe dice: Que he isto senhor fulano, assim vay v.m.? E o enforcado respondeo: Yo no voy, estes me lleban” (SARAMAGO, 2013b, p. 5). Para conseguir alívio ou uma via de escape àquilo contra o que nada se pode fazer, nada mais adequado que o universo onírico, das artes e da ciência, do qual fazem parte Blimunda – a Sete-Luas, que tinha poderes “sobrenaturais” de enxergar por dentro

¹⁰² Guerra da sucessão espanhola (1703-1715).

das pessoas a essência –, Baltasar, padre Bartolomeu Lourenço e o músico italiano Domenico Scarlatti¹⁰³.

O encontro de Baltasar com Blimunda e o padre Bartolomeu Lourenço ocorre no auto de fé. Desse momento em diante, Sete-Sóis e Sete-Luas desenvolvem uma delicada relação amorosa: passam a viver juntos sem o rito sagrado do casamento e auxiliam o padre Bartolomeu a pôr em prática o projeto de criação de uma máquina voadora, chamada Passarola. Para o padre, “voar é sair da terra para o ar, onde não há chão que nos ampare os pés. Faremos como as aves, que tanto estão no céu como pousam na terra” (SARAMAGO, 2013b, p. 66-67). O sonho é uma tentativa de libertação, de liberdade, e, ante o desejo de liberdade, o músico com seu cravo e sua arte produz “harmonias celestes” (SARAMAGO, 2013b, p. 178). A música serve também como elemento sinestésico. O núcleo dessas quatro personagens, que têm seus caminhos entrecruzados, representa um espaço humano e social que contrabalança o espaço mecanizado e superficial de acordos e encenações da Corte e do clero.

Nesse panorama, a Passarola, como ilusão utópica, “condensa os desejos de transformação e de fuga de um mundo castrador e claustrofóbico” (MARINHO, 2009, p. 107).

Já a construção do Palácio Convento de Mafra é inspirada na Basílica de São Pedro, em Roma. Era um sonho do monarca ter uma réplica dela em Portugal, conforme percebemos no trecho seguinte:

Estão numa pausa, o rei não fala, o arquiteto não diz, desta maneira se desvanecem no ar os grandes sonhos, e nunca viríamos a saber que D.João V quis um dia construir S. Pedro de Roma no Parque Eduardo VII, se não fosse a inconfidência de Ludovice¹⁰⁴, que disse ao filho, e este em segredo o transmitiu a uma sua amiga freira de quem era visita, que disse ao confessor, que disse ao geral da ordem, que disse ao patriarca, que o foi perguntar ao rei, que respondeu que se alguém voltasse a falar no assunto incorreria na sua cólera, e assim aconteceu, todos se calaram, e se hoje vem o projeto a lume foi porque a verdade caminha sempre por seu próprio pé na história, é só dar-lhe tempo, e um dia aparece e declara, Aqui estou, não temos outro remédio senão acreditar nela, vem nua e sai do poço como

¹⁰³ A personagem é claramente composta a partir do músico e compositor italiano Domenico Scarlatti (1685-1757), que compôs mais de 500 sonatas para órgão, cravo e violino. Conforme Cirne (2012), em 6 de setembro de 1720, Scarlatti apresenta e dirige, em Lisboa, uma serenata para o aniversário da rainha Marianna de Portugal. Um ano mais tarde, em 1721, aos 36 anos e com exatamente a metade dos seus 72 anos de vida, se estabelece em Lisboa, a serviço do rei D. João V, como mestre de capela e também para ser o preceptor musical de seu irmão mais novo, D. Antônio, e de sua filha, a infanta Maria Bárbara.

¹⁰⁴ Personagem inspirada em João Frederico Ludovici (1673-1752). Alemão de nascença, foi o arquiteto mor de Portugal durante o reinado de Dom João V.

a música de Domenico Scarlatti, que ainda vive em Lisboa (SARAMAGO, 2013b, p. 316).

A história sempre vem à tona ou se revela, pois não há como mascarar-la por inteiro. A passagem do tempo, aliada à rede de difusão dos acontecimentos, pode fazer com que as situações emergam das profundezas nua e cruamente, tal como a música da personagem Domenico Scarlatti. Dizer que um acontecimento x se mostra tal como ele “foi” e de modo “nu” significa que x carece de significações. À vista do exposto, a discussão suscitada gravitaria em torno do estatuto do historiador e da história, pois é papel do historiador reconstituir e/ou constituir significados. À história nua, crescem-se significados e perspectivas para além daqueles trazidos consigo. A comparação com a música não é fortuita, pois enfatizar que “a música ainda vive em Lisboa” poderia ser um modo de alertar os leitores de que a história “se faz presente” ou “se mostra” no cotidiano e que a ela se deve prestar atenção.

Por conseguinte, é preciso trazer a voz de sujeitos outros e esmiuçar a construção do Convento de Mafra sob o viés dos que foram encobertos pela obra. Daí surgem as denúncias de fome, miséria, escravidão e abusos, como constatamos no seguinte excerto: “[...] enviem para Mafra quantos operários se encontrarem em sua jurisdição, [...] ainda que por violência. [...] nada está acima da vontade real. [...] Foram as ordens, vieram os homens. [...] à força quase todos” (SARAMAGO, 2013b, p. 328).

Encontramos o mesmo na sequência da história, quando o narrador relata as condições nas quais os trabalhadores eram transportados:

[...] atavam-nos com cordas, variando o modo, ora presos pela cintura uns nos outros, ora com improvisada pescoceira, ora ligados pelos tornozelos, como galés ou escravos. [...] Por ordem de sua majestade, vais trabalhar no convento de Mafra. [...] batiam-lhe se resistia, muitos eram metidos ao caminho a sangrar (SARAMAGO, 2013b, p. 329).

Os homens eram meros objetos de desejo e desfrute, escravizados e tratados pelo rei como gados e “em Lisboa sua majestade espera que cada um cumpra o seu dever” (SARAMAGO, 2013b, p. 331). Ironicamente, apesar de nunca terem visto o rei, era dever deles atender aos seus desmandos. Esse paradoxo se amplia quando o narrador relata que “nenhum deles sabe que lugares são estes no mapa, nem que forma tem Portugal” (SARAMAGO, 2013b, p. 331) e, na sequência, remata com “o evidente benefício de dar Portugal a conhecer aos portugueses”

(SARAMAGO, 2013b, p. 331). Os operários não conheciam as terras de Portugal, tampouco as suas “grandezas” cantadas e decantadas em chave irônica pelo narrador: “[...] que cruzados são estes que tão pouco sabem de sua cruzadia. [...] navegam as nossas naus [...] a famosíssima serra de Sintra [...] inveja de estrangeiros” (SARAMAGO, 2013b, p. 332).

Nessa linha, os operários são alçados à condição de formigas, “menos afortunados que as formigas” (SARAMAGO, 2013b, p. 242), a “carregar e descarregar, puxar e empurrar, arrastar e levantar” (SARAMAGO, 2013b, p. 243). São essas “formigas” que viabilizam a construção da obra e a manutenção do poder real. Entre sonhos megalomaníacos, formigas e glórias do Portugal retratado, não há como não nos lembrarmos do texto *Celebração das contradições/2*, do escritor uruguaio Eduardo Galeano (1940-2015):

Desamarrar as vozes, dessonhar os sonhos: escrevo querendo revelar o real maravilhoso, e descubro o real maravilhoso no exato centro do real horroroso da América. [...] A identidade não é uma peça de museu, quietinha na vitrine, mas a sempre assombrosa síntese das contradições nossas de cada dia (GALEANO, 2005, p. 123).

Entretanto, “os sonhos anunciam outra realidade possível” (GALEANO, 2005, p. 123), pois “não faríamos ideia da grandeza da obra se o padre Bartolomeu Lourenço não tivesse inventado a passarola, a nós nos sustentam no ar as vontades que Blimunda juntou dentro das esferas de metal, lá em baixo outras vontades andam” (SARAMAGO, 2013b, p. 267).

Como podemos notar, a função da arte e do sonho não é apenas a abstração, mas também nos mostrar a realidade e, por meio de sua evidenciação, construir outra realidade. Por isso é que o narrador diz que, se a nós nos sustentam as vontades ou essências que a personagem Blimunda colhera, lá em baixo, isto é, no plano concreto, outras vontades são prementes.

À medida que o convento toma forma, a megalomania do rei aumenta e, com isso, o reino é acometido por dificuldades econômicas. Nesse prisma, vale destacar o divertido diálogo entre o rei e seu guarda-livros, com algumas intervenções do narrador:

[...] saiba vossa majestade, que haver, havemos cada vez menos, e dever, devemos cada vez mais, Está longe daqui o fundo dos nossos sacos, um no Brasil, outro na Índia, quando se esgotarem vamos sabê-lo, [...]. Se vossa

majestade me perdoa, o atrevimento, eu ousaria dizer que estamos pobres e sabemos, Mas, graças sejam dadas a Deus, o dinheiro não tem faltado, Pois não, e a minha experiência contabilística lembra-me todos os dias que o pior pobre é aquele a quem o dinheiro não falta, isso se passa em Portugal, que é um saco sem fundo, entra-lhe o dinheiro pela boca e sai-lhe pelo cu, com perdão de vossa majestade, Ah, ah, ah, riu o rei, essa tem muita graça, sim senhor, queres tu dizer na tua que a merda é dinheiro, Não majestade, é o dinheiro que é merda, e eu estou em muito boa posição para o saber, de cócoras, que é como sempre deve estar quem faz as contas do dinheiro dos outros. Esse diálogo é apócrifo, calunioso, e também profundamente imoral, não respeita o trono nem o altar, põe um rei e um tesoureiro a falar como arrieiros em taberna, só faltava que os rodeassem inflamâncias de maritornes, seria um desbocamento completo, porém isso que se leu é somente a tradução moderna do português de sempre, posto o que disse o rei, A partir de hoje, passas a receber vencimento dobrado para que te não custe fazer força, Beijo as mãos de vossa majestade, respondeu o guarda-livros (SARAMAGO, 2013b, p. 318).

A leitura que fazemos aqui remete ao Portugal expropriador e dependente das riquezas das colônias. É de se destacar o jogo linguístico entre “o fundo dos nossos sacos” e “o saco sem fundo”: a colônia mantenedora, cujos recursos não são infinitos, e os gastos infinitos de Sua Majestade, a quem pode ser atribuída a qualificação de perdulário. Subitamente, o narrador intervém para deixar claro e, em modo bastante irônico, que o diálogo travado trata-se de uma ficção. Todavia, essa ficção seria um espelho do sujeito português de sempre. Assim, se o diálogo é apócrifo e ficcional, a situação em si não necessariamente o é.

Por outro lado, o expropriador também é visto como simplório, ingênuo e motivo de chacotas:

[...] aos estrangeiros que se forram da nossa simplicidade e forram com ela os cofres, comprando a preços que nem sabemos e vendendo a outros que sabemos bem de mais, porque os pagamos com língua de palmo e a vida palmo a palmo. [...] estavam os portugueses a dormir a sesta [...] e as naus francesas são afinal inglesas que andam no seu comércio, e de caminho vão-se rindo à nossa custa, bom prato somos para galhofas estrangeiras [...] (SARAMAGO, 2013b, p. 61-87).

Consequentemente, interpretar a vida e a história portuguesa nada mais é do que desdobrar o signo linguístico – assumindo um viés antropológico – em suas unidades essenciais ou, nas palavras de Marinho (2009, p. 48), “apropriar-se de temas e mitemas”.

Por sua vez, o sonho e a utopia, além de trazerem para o cerne das discussões o desejo de transformação, acabam por ser a redenção de Blimunda e Baltasar. A máquina cai na Serra do Barregudo e o padre, já antevendo as possíveis

consequências, tenta atear fogo ao invento: “Vencido e resignado, o padre levantou-se [...]. Se tenho de arder numa fogueira, fosse ao menos nesta. [...] um homem que quis deitar fogo a um sonho” (SARAMAGO, 2013b, p. 228). Na sequência, o padre foge, é perseguido pela inquisição e acaba por morrer tempos depois em Toledo, na Espanha. Baltasar dedica-se ao trabalho da construção do convento e recusa-se a abandonar a aeronave: suas visitas frequentes à Serra do Barregudo e os remendos que faz à Passarola surgem como uma tentativa de amenizar os estragos do tempo. Concomitante a isso, Blimunda tenta fazer o tempo parar. Ao final, Baltasar, imerso em um mar de pensamentos e divagações, faz com que a Passarola voe novamente. Em decorrência, a personagem cai nas mãos do poder inquisidor. Blimunda, após muito procurá-lo e vaguear por diversas aldeias portuguesas, acaba por encontrá-lo em Lisboa, nove anos depois, minutos antes da sentença final de Baltasar. Todavia, durante o suplício, desprende-se de Sete-Sóis a essência, para, enfim, unir-se à personagem Sete-Luas. Esse movimento narrativo indicaria uma não aniquilação e, assim, como diria Márcio Borges¹⁰⁵: “Os sonhos não envelhecem”.

¹⁰⁵ Letrista, compositor e escritor brasileiro. *Os sonhos não envelhecem* é o título de um romance seu publicado pela Geração Editorial e um dos versos da canção *Clube da esquina nº 2*, composição de Lô Borges, Márcio Borges e Milton Nascimento.

4 HISTÓRIA E IDENTIDADE EM *IL GATTOPARDO* E *MEMORIAL DO CONVENTO*

4.1 ENTRANDO NESSA SEARA

“Toda a obra se constitui em função das anteriores” (JENNY, 1979, p. 7). A aproximação entre os dois textos dar-se-á considerando a proposição de Laurent Jenny. Igualmente, levamos em conta as reflexões de Paul Zumthor (1990, p. 1470), para quem “em todo texto repercute (literal e sensorialmente) o eco de vários outros textos do mesmo gênero... quando não, por figura contrastiva ou paródica (e, às vezes, sem objeto determinável), o eco de todos os textos possíveis”. Ademais, a apreensão dos sentidos de uma obra só é possível, segundo Jenny (1979), pela relação com seus arquétipos, sendo estes abstraídos de longas séries de textos.

A palavra “minha” concretiza-se no discurso do outro, na medida em que a ela são acrescentados significados outros, tal como nos lembra Roman Ingarden (1973, p. 380):

A obra literária ‘vive’, na medida em que atinge a sua expressão numa multiplicidade de concretizações. A obra literária ‘vive’, na medida em que sofre transformações em consequência de circunstâncias sempre novas estruturadas convenientemente por sujeitos conscientes.

Logo, “escrever é re-escrever” (SAMOYAULT, 2008, p. 74), ou seja, escrever é um contínuo processo de retradução. Portanto, as temáticas de história e identidade desenvolvidas nos dois romances que estudamos, mais do que apresentadas ou (re)apresentadas, são discutidas e reconfiguradas.

4.2 HISTÓRIA E FICÇÃO: CLIO E CALÍOPE EM MOVIMENTO

Desde os idos de Aristóteles que se discutem os limites (se é que os há) entre matéria ficcional e histórica. Diz o filósofo, no capítulo IX de *A poética*, que

não é ofício de poeta narrar o que aconteceu; é, sim, o de representar o que poderia acontecer, quer dizer: o que é possível segundo a verossimilhança e a necessidade. Com efeito, não diferem o historiador e o poeta, por escreverem verso ou prosa (pois que bem poderiam ser postas em versos as obras de Heródoto, e nem por isso deixariam de ser história, se fossem em verso o que eram em prosa) – diferem, sim, em que diz um as coisas

que sucederam, e outro as que poderiam suceder (ARISTÓTELES, 1994, p. 115).

No centro dessa distinção poeta-historiador proposta por Aristóteles, situa-se o conceito de imitação, cabendo ao poeta adentrar no campo do provável ou daquilo que poderia ter acontecido.

Ao tratar do liame ficção e história, Alexandre Herculano (1840, p. 243) argumenta ser “o noveleiro mais verídico do que o historiador; porque está mais habituado a recompor o coração do que é morto pelo coração do que vive. A novela é a história íntima dos homens que já não são: a história é a novela do passado”. Para reconstituir a história, o historiador, a partir de rastros, traços e documentos, utiliza-se de alguns elementos ficcionais. Por sua vez, a literatura leva ao conhecimento de costumes, fatos, épocas, personagens, sem precisar de validação e, portanto, não se situa nem no concreto nem no abstrato. Em outras palavras, o que se pretende dizer é que a ficção toma parte de um estatuto no qual a comprovação *per si* não se faz necessária. Neste caso, estaria o discurso romanesco localizado em um entre lugares, que implicaria partilha de códigos entre emissor e receptor.

Efetivamente, ao pensar em romances que tratam ficcionalmente um evento, Walter Mignolo (2001, p. 132-133) faz referência a um duplo discurso:

Quando no romance (que implica a convenção de ficcionalidade) imita-se o discurso antropológico ou historiográfico (que implica a convenção de veracidade), estamos diante de um duplo discurso: o ficcionalmente verdadeiro do autor (porque, ao enquadrar-se na convenção de ficcionalidade, não mente) e o verdadeiramente ficcional do discurso historiográfico ou antropológico imitado (porque, ao invocar a convenção de veracidade, está exposto ao erro).

É uma criação que tende, conforme Reis (2018a, p. 149), a uma “elaboração simbólica, alegórica e metafórica”, organizada em linguagens e esquemas variados. Obviamente, a matéria linguística revela significados e sentidos, em uma representação de registros informacionais sociais e históricos. Nessa perspectiva, se o discurso nada mais é do que o ecoar de uma verdade, “nascendo diante de seus próprios olhos” (FOUCAULT, 1999, p. 49), o passado que foi ou que poderia ter sido é dado a ler na narrativa.

Interessa-nos, pois, como Lampedusa e Saramago leram e releram a história progressa de seus países e de que modo suas releituras ficcionais se

aproximam e se distanciam. Insta esclarecer que não se trata de buscar influências ou se o autor precedente (José Saramago) leu ou não o antecedente (Giuseppe Tomasi di Lampedusa), apenas almeja-se uma avaliação acerca de quais caminhos ambos os romancistas se embrenham para dialogar com a história.

Evoca-se como ponto de partida a análise de Jacques Le Goff (1990, p. 21) sobre a história e sua pretensa objetividade: “A história quer ser objetiva e não pode sê-lo. Quer fazer reviver e só pode reconstruir”. Também aqui não há objetividades, pois os limites são imprecisos: onde termina a história e inicia o ficcional? Para nossos autores, o material histórico parece não ser contingente à narrativa ficcional, isto é, não é um mero artefato, posto como ornamento, mas a substância na qual a trama ficcional se apoia.

Os afloramentos históricos que surgem no fluxo textual não trazem uma homogeneidade oriunda de uma versão oficial. O que está em causa é a “possibilidade de uma outra pintura” (REIS, 2018b, p. 21). Os quadros que nos pintam Saramago e Lampedusa privilegiam a história social portuguesa e sículo-italiana.

A formação do Estado italiano é revista pelo viés dos sujeitos do sul da Itália, ilha da Sicília, assunto já abordado anteriormente por nós. Dom Fabrizio, o protagonista, espelha uma sociedade que entrava em decadência e, ao mesmo tempo, sentia-se transtornada. O poder esvaía-se e surgem os novos burgueses, cuja presença não passa inócua aos suseranos da época. A questão crucial então é posta: apoiar a unificação com as demais regiões da Península Itálica, pois detê-la seria contraproducente, e, para manter o prestígio, tentar se adequar ao irremediável e, inclusive, unir-se a ele. Daí o porquê de o Leopardo incentivar o casamento de seu sobrinho Tancredi com Angélica, passo já descrito no capítulo 2.

Pari passu com esse quadro, o narrador transfere a sua voz para os “subalternos”. Assim, o contador, o administrador da casa Salina, o organista, o padre e tantos outros têm sua voz veiculada e ouvida. Ao expor variadas perspectivas, o narrador parece “olhar” para os diversos sujeitos retratados e não de todo escutados pelos protagonistas da unificação. Outrossim, é perceptível um questionamento sobre o que todos (aristocratas, não aristocratas, novos burgueses etc.) haviam feito de concreto para a ilha.

De modo similar a *Il Gattopardo*, *Memorial do convento* opera sobre a história pregressa do século XVIII português. Para além da obra do Convento de

Mafra, o memorial é para a gente portuguesa que sobrevivia ao rés do chão em meio à efervescência da entrada abundante das riquezas da colônia ou das colônias, conjuntura já examinada em capítulos precedentes. A recuperação desse contexto decorre de uma escavação ou busca de significados outros entre a referência e a coisa referenciada. Nesse sentido é que as histórias de vida destacam-se em primeiro plano. É como se o narrador confrontasse e problematizasse um discurso totalizante, modelando simbolicamente a memória e o registro dos que foram ofuscados pelo monumento. Em outras palavras, é preciso falar disso.

Por sua vez, a feição textual de *Memorial do convento*, assim como em *Il Gattopardo*, é constituída por um conjunto de procedimentos técnico-narrativos que usam e abusam do sarcasmo, da ironia, do humor, dos retratos caricatos.

Diante do exposto, o tecido narrativo dos dois romances aproxima-se de um entrelace história e literatura que rejeita

o ideal de representação que por tanto tempo as dominou. Atualmente, as duas encaram seu trabalho como exploração, testagem, criação de novos significados, e não como exposição ou revelação de significados que, em certo sentido já 'existiam' mas não eram percebidos imediatamente (HUTCHEON, 1991, p. 34).

Ora, remexer nesse passado, solapar sua zona mais obscura, incorporar outros sentidos é confrontar a “relação do estético com um mundo discursivo de sistemas semânticos socialmente definidos” (HUTCHEON, 1991, p. 42).

Se a história é, conforme nos lembra Pereyra (1980, p. 12), o estudo do “movimiento de la sociedade, mas allá de la validez o legitimidade de los conocimientos que genera, acarrea consecuencias diversas para las confrontaciones y luchas del presente”¹⁰⁶, é válido perguntar o quanto desse passado subsiste na contemporaneidade da escrita dos textos de Lampedusa e Saramago. Em outras palavras, o passado narrado extrapola as linhas da narração e faz-se presente na Itália do pós-guerra e no Portugal pós-Revolução dos Cravos?

Se, como propõe Bakhtin (1981), nenhuma comunicação verbal é compreendida fora do vínculo com uma situação concreta, resta saber o quanto ainda se mantinha ou se refletia das mazelas de outrora no tempo da escrita.

¹⁰⁶ “Movimento da sociedade, para além da validade ou legitimidade dos conhecimentos que gera, acarreta diversas consequências para as confrontações e lutas do presente.”

Cumpra salientar que reunir no romance seres apropriados da historiografia e outros construídos ficionalmente teria uma função “na problematização da natureza do sujeito no sentido de que ressalta a inevitável contextualização do eu na história e na sociedade” (HUTCHEON, 1991, p. 116).

Embora o tempo histórico não seja “exterior ao sujeito e à história” (REIS, 1998, p. 20), pode desembocar em um contexto do presente.

Nos dois romances, são diversos os ingredientes históricos que se mesclam para compor ou recompor os conturbados séculos XVIII português e XIX na Sicília. O vocábulo “recompor” não deve ser tomado na acepção de reproduzir, visto que uma narrativa “nunca reduplica uma experiência, mas a produz e a modela” (MARINHO, 2009, p. 28), com o intuito de “propor um passado que legitime uma alternativa ao que se elabora sobre as ruínas da história nacional” (MARINHO, 2009, p. 36).

Isto posto, vejamos algumas das temáticas discutidas pelos autores. Iniciaremos com a questão do domínio das riquezas e a sua (não) distribuição.

4.2.1 Na alçada das riquezas

Na primeira parte do romance *// Gattopardo*, críticas são direcionadas àqueles que detinham a riqueza:

La ricchezza, nei molti secoli di esistenza si era mutata in ornamento, in lusso, in piacere; soltanto in questo; l'abolizione dei diritti feudali aveva decapitato gli obblighi insieme ai privilegi, la ricchezza come un vino vecchio aveva lasciato cadere in fondo alla botte le fecce della cupidigia, dele cure, anche quelle della prudenza, per conservare soltanto l'ardore e il colore. Ed a questo modo finiva con l'annullare sé stessa: questa ricchezza che aveva realizzato il proprio fine era composta soltanto di oli essenziali e, come gli oli essenziali, evaporava in fretta. Di già alcuni di quei feudi tanto festosi nei quadri avevano preso il volo e permanevano soltanto nelle tele variopinte e nei nomi. Altri sembravano quelle rondini settembrine ancor presenti ma di già radunate stridenti sugli alberi, pronte a partire. Ma ve ne erano tanti; sembrava non potessero mai finire (LAMPEDUSA, 2016, p. 51-52).¹⁰⁷

¹⁰⁷ “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 de 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.”

Para o narrador, da riqueza derivavam somente prazer e luxo. A expressão “apenas nisso” fornece um tom de lamentação e amargor: a riqueza não gerou outras riquezas e bem-estar social, somente o prazer daqueles que dela se aproveitavam. Com a ocupação dos ingleses, algumas reformas foram implantadas, dentre elas, a abolição dos direitos feudais (1812), que é equiparada a uma decapitação de “privilégios e obrigações”. Aparentemente, eliminar obrigações dos trabalhadores – que eram os que realmente trabalhavam a terra – e os privilégios dos feudatários era o melhor a se fazer.

Todavia, depreendemos das proposições do texto que a riqueza passa por uma decantação, e decantar nada mais é do que um processo de separar impurezas que se depositam no fundo de um recipiente ou, em sentido figurado, “livrar-se de algo ruim”. A substância sólida que restou nesse recipiente é constituída pela cobiça e pela prudência. Na díade cobiça-prudência, parece estar contida a seguinte sentença: de que serve separar a avidez se os sujeitos que dominam esse cenário não tinham sensatez? Separados estes, mantiveram-se “o aroma e a cor”, que em linhas gerais é o mesmo que dizer: eliminaram os feudos, mas será que, de fato, os privilégios foram abolidos? É por isso que, em trecho seguinte, o narrador adverte que a riqueza anulava “a si mesma”, e o que sobrava era dissipado. Se muitos feudos mantiveram-se apenas como um retrato na parede ou um mero nome, pois muitos feudatários já tinham ido embora, vários ainda permaneciam: “pareciam não acabar nunca”.

No Portugal saramaguiano, a abundância era fruto da colonização portuguesa:

[...] em terra de que só temos requerido o ouro e os diamantes, o tabaco e o açúcar, e as riquezas da floresta, e o mais que nela virá a ser encontrado, terra doutro mundo, amanhã e pelos séculos hão de vir, sem contar com a evangelização dos tapuias, que só ela nos faria ganhar a eternidade (SARAMAGO, 2013b, p. 64).

As colônias são apresentadas como meros objetos de desfrute: suas terras foram ocupadas e havia a extração de seus recursos naturais, ou seja, delas retiraram suas riquezas para fornecimento à Corte portuguesa. Notemos que a serventia exploratória da “terra doutro mundo” não é delimitada apenas no presente da história, pois o narrador adverte a continuidade dessa prática num futuro

vindouro. Ademais, críticas são lançadas à conversão forçada dos índios, que é descrita como “evangelização”, num sentido irônico. A ironia é ressaltada pela expressão “nos faria ganhar a eternidade”.

Em trecho posterior, novas críticas são direcionadas à exploração portuguesa em relação às colônias, nomeadamente o Brasil:

[...] e dos lugares que hão de vir a ser Brasil o açúcar, o tabaco, o copal, o índigo, a madeira, os couros, o algodão, o cacau, os diamantes, as esmeraldas, a prata, o ouro, que só deste vem ao reino, ano por ano, o valor de doze a quinze milhões de cruzados [...] entram nas burras de el-rei para cima de dezasseis milhões de cruzados (SARAMAGO, 2013b, p. 252).

No universo da Corte, adentrava muito dinheiro – conforme já destrinchado no capítulo 1 –, não apenas do Brasil, mas também de outros territórios dos quais Portugal abocanhava seu quinhão: Macau, Goa, Moçambique, Angola. A narrativa deixa entrever que todo capital que entrava no reino escoava para o clero português, para Roma, e naturalmente uma parte substancial ia para as obras de edificação do Convento de Mafra.

Pelos trechos supracitados das obras, é possível depreender que os narradores são críticos à riqueza não geradora de outras riquezas e, portanto, à exploração, respectivamente, dos feudos e das colônias, que não produzia benefícios na escala social. Assim como os sicilianos da época eram dotados de uma não sensatez e atrelados à cobiça, o mesmo pode ser dito em relação aos portugueses. Eram riquezas que apenas se anulavam, no sentido de não produzir melhorias para a população.

A organização textual destas e de várias outras passagens desses romances ancora na arte uma prática social. Considerando esse tipo de produção artística, Hutcheon (1991, p. 111) aponta que “o objeto (obra, romance, livro) rígido e isolado não tem a menor utilidade. Ele deve ser reinserido no contexto das relações sociais ativas”. Nesse viés, é preciso considerar que o rei, preso em sua ambição desmedida e em seu gosto exagerado pela grandiosidade, considerava que os portugueses, além de serem “xucros”, não estavam à altura daquilo que solicitava o magnífico projeto do convento. Vejamos um trecho que traduz o pensamento do monarca: “Desta pobre terra de analfabetos, de rústicos, de toscos artífices não se podem esperar supremas artes e ofícios, encomendem-se à Europa, para o meu

Convento de Mafra, pagando-se, com o ouro das minhas minas e mais fazendas [...]” (SARAMAGO, 2013b, p. 252-253).

O povo é qualificado em modo derrisório como se fosse “ignorante” e “rudimentar”, cabendo-lhe os trabalhos braçais e duros. É nesse sentido que o rei faz uso do pronome demonstrativo “meu”. As expressões “meu convento” e “minhas minas” transmitem a posse, ou seja, isso pertence a mim e não deixarei o povo português fazer a parte artesanal especializada.

Na continuidade dessa cena, subitamente o narrador intervém, utilizando-se da estratégia de cooptar o leitor para a conduta inapropriada do rei: “Os recheios e ornamentos que deixarão [...] ricos os artífices de lá, e a nós, vendo-os, aos ornamentos e recheios, admirados” (SARAMAGO, 2013b, p. 253). A voz que narra atrela o pensamento de Dom João V à imagem bastante cáustica de portugueses admirados e, por que não dizer, embasbacados. O advérbio “lá” sinaliza que o dinheiro ia para o estrangeiro, isto é, para os conterrâneos nada ficava. Produz-se, assim, uma contraposição aqui-lá. Estando o leitor ciente disso, é necessário atraí-lo para o cerne das discussões, daí o uso do pronome “nós”. Aproximá-lo da matéria narrativa é prepará-lo para o comentário que vem na sequência: “[...] de Portugal não se requeira mais que pedra, tijolo e lenha para queimar, e homens para a força bruta, ciência pouca” (SARAMAGO, 2013b, p. 253).

Se os portugueses eram considerados, de acordo com a voz narrativa, apenas mão de obra, em certa medida, os sicilianos também o eram. Vejamos.

No contexto pós-unificação, ainda que a riqueza tenha se dissipado e ido parar em outras mãos, as relações suserano-vassalagem persistiam: mudavam-se apenas os agentes protagonistas, mas não as complexas teias sociais e a cultura de dominação-dependência. Nas narrativas, uns e outros adentram no domínio da subserviência.

Tanto Portugal como a região da Sicília são vistos pelos narradores, conforme já citamos, como um grande “teatro”, um palco para encenações.

4.2.2 Na alçada das encenações: palcos sicilianos e portugueses

Abrem-se as cortinas e os palcos, com seus atores, marionetes e cenários, nos são apresentados. Entraremos inicialmente no palco siciliano, para, na sequência, interpretar o palco português.

Em *Il Gattopardo*, até mesmo a disposição das peças nos cômodos e o modo como são caracterizadas as descrições dos ambientes fazem alusão ao *risorgimento* como um teatro, no qual cada um tinha o seu papel. Um exemplo é o escritório de Dom Fabrizio: a escrivaninha situava-se bem ao centro, era enorme, com vários nichos e gavetas, e equiparada a um “palscoscenico piena di trappole, di piani scorrevoli, di accorgimenti di segretezza che nessuno sapeva piú far funzionare all’infuori dei ladri” (LAMPEDUSA, 2016, p. 52)¹⁰⁸. Nessa encenação, nem ao menos Dom Fabrizio sabia o que fazer, pois “as armadilhas” indicam que o terreno era movediço e a engrenagem já não funcionava como outrora. O uso do advérbio “mais” junto do pronome indefinido “ninguém” transmite a ideia de um contexto que se modificara. Os únicos que saberiam mover a engrenagem seriam “os ladrões”. É de se perguntar a quem o narrador se refere quando menciona “os ladrões”. Seria talvez uma metáfora para se referir àqueles que comandariam a ilha e, nesse caso, seriam nada mais do que “usurpadores”?

Usurpadores ou não, o fato é que até o rei estava inerte: “Per il povero Re l’amministrazione fantomatica teneva luogo di morfina; lui, Salina, ne aveva una di piú eletta composizione: l’astronomia” (LAMPEDUSA, 2016, p. 52)¹⁰⁹. A qualificação do rei como “pobre” e de sua administração como “espectral” viabiliza a ironia do trecho. No adjetivo “espectral”, pode estar apresentada a noção de algo ilusório, enganoso e carcomido, daí porque era necessária a morfina. Para Dom Fabrizio, a via de escape era mais refinada: a astronomia. Uma e outra surgem como “atenuantes da dor”.

De outra parte, o narrador também menciona aqueles sujeitos que viam a nova situação da ilha com bons olhos, conforme as palavras do contador Dom Ciccio Ferrara a Dom Fabrizio:

‘Tristi tempi, Eccellenza’, disse dopo gli ossequi rituali ‘stanno per succedere grossi guai, ma dopo un po’ di trambusto e di sparatorie tutto andrà per il meglio, e nuovi tempi gloriosi verranno per la nostra Sicilia; non fosse che tanti figli di mamma ci rimetteranno la pelle, non potremmo che essere contenti.’ [...] Rimasto solo, il Principe ritardò il suo tuffo nelle nebulose. Era irritato non già contro gli avvenimenti in sé stessi, ma contro la stupidaggine di Ferrara nel quale aveva di un subito identificato la classe che sarebbe divenuta dirigente. ‘Quel che dice il buon uomo è proprio l’opposto della

¹⁰⁸ “Palco, cheia de armadilhas, planos corrediços, recursos secretos que mais ninguém sabia fazer funcionar, salvo os ladrões.”

¹⁰⁹ “Para o pobre Rei, a administração espectral fazia as vezes de morfina; ele, Salina, possuía outra, de composição mais fina: a astronomia.”

verità. Crede ai ‘tempi gloriosi per la nostra Sicilia’; il che ci è stato promosso in occasione di ognuno deicento sbarchi, da Nicia in poi, e che non è mai successo’ (LAMPEDUSA, 2016, p. 52).¹¹⁰

Dom Ciccio estava exultante com a perspectiva da união com os demais estados da Península Itálica. Para ele, a Sicília colheria tempos gloriosos. No entanto, Dom Fabrizio tem uma visão oposta, não se iludindo com a possibilidade de melhorias para a sua classe aristocrática, e consegue antever a nova burguesia que lentamente começava a se formar.

Quando o administrador Russo adentra o escritório, mais uma vez, o narrador passa a palavra a um dos funcionários:

‘Vostra Eccellenza lo sa; non se ne può piú: perquisizioni, interrogatori, scartoffie per ogni cosa, uno sbirro a ogni cantone di casa; un galantuomo non è libero di badare ai fatti propri. Dopo, invece, avremo la libertà, la sicurezza, tasse piú leggere, la facilità, il commercio. Tutti staremo meglio; i preti solo ci perderanno. Il Signore protegge i poveretti come me, non loro. [...] Ci saranno giorni di sparatorie e di trambusti, ma villa Salina sarà sicura come una rocca; Vostra Eccellenza è il nostro padre, ed io ho tanti amici qui. I Piemontesi entreranno solo col cappello in mano a riverire le Eccellenze Vostre.’ [...]

Molte cose sarebbero avvenute, ma tutto sarebbe stato una commedia; una rumorosa, romantica commedia con qualche macchiolina di sangue sulla veste buffonesca (LAMPEDUSA, 2016, p. 54-55).¹¹¹

A personagem Russo espelha o povo que esperava a liberdade, e aqui a liberdade detém entre os seus significados mais facilidades comerciais, oportunidades e um desvencilhar-se dos “suseranos”. Entretanto, Dom Fabrizio é “nosso pai” e será reverenciado pelos piemonteses, ou seja, manterá os privilégios. A fala de Russo é bastante irônica em relação aos aristocratas e às transformações

¹¹⁰ “‘Tristes tempos, Excelência’, disse após os cumprimentos protocolares, ‘estão para acontecer grandes desastres, mas, depois de um pouco de desordens e disparos, tudo vai seguir pelo melhor caminho, e novos tempos gloriosos virão para nossa Sicília; não fosse o fato de que muitos filhos de boa família vão pagar com a vida, só poderíamos estar contentes.’ [...] De novo sozinho, Dom Fabrizio retardou seu mergulho nas nebulosas. Estava irritado não exatamente com os fatos que se anunciavam, mas com a estupidez de Ferrara, em quem de súbito havia identificado uma das futuras classes dirigentes. Em vez disso, acredita nos ‘tempos gloriosos de nossa Sicília’, como ele mesmo diz – o que nos foi prometido em cada um dos cem desembarques, desde os tempos de Nícias, e que nunca ocorreu.”

¹¹¹ “‘Vossa Excelência sabe, não é mais possível: buscas, interrogatórios, papeladas para qualquer coisa, um policial em cada canto; um cavaleiro não tem liberdade de cuidar do que é seu. Depois, em compensação, teremos liberdade, segurança, taxas mais brandas, facilidades, comércio. Todos estaremos melhor: só os padres vão perder. O Senhor protege os pobres coitados como eu, não eles.’ [...] ‘Haverá dias de tiroteio e confusão, mas a Vila Salina continuará segura como uma rocha; Vossa Excelência é nosso pai, e eu tenho muitos amigos aqui. Os Piemonteses vão entrar aqui, com o chapéu na mão, só para reverenciar Vossas Excelências.’ [...] Muitas coisas ocorreriam, mas tudo seria uma comédia, uma comédia barulhenta e romântica com algumas manchas de sangue no figurino bufão.”

vindouras que percorreriam a ilha da Sicília. Ao mesmo tempo que ele acata e até projeta com bons olhos o novo momento, não rejeita a autoridade dos poderosos e parece sentir um grande desprezo por eles. Qual efeito isso gera no romance e na apreensão da história? Era preciso “reverenciar os pais” que continuariam a existir, mas também lançar luz ao contexto circundante. Revisitar ironicamente a história nesse período de continuidade e descontinuidade talvez seja uma forma de perceber que “o diálogo entre o passado e o presente, entre o velho e o novo é o que proporciona expressão formal a uma crença na mudança dentro da continuidade” (HUTCHEON, 1991, p. 54). Portanto, a personagem corrobora, ainda que implicitamente, o tema desenvolvido por Tancredi de continuidade na mudança. Ao tentar assimilar o conteúdo da fala de Russo, Dom Fabrizio retoma pela via do pensamento a imagem de um grande palco teatral e uma encenação tragicômica.

Por sua vez, *Memorial do convento* propõe um projeto narrativo que modela um fosso entre os que comandavam e aqueles que propiciavam sua manutenção. Esse fosso constitui um grande palco preenchido pelas condições aviltantes de trabalho sobre-humano, pela miséria, desmandos e denúncia da não representatividade dos trabalhadores no memorial de construção do convento. O que restou disso nos dias de hoje?

Como foi, digam-no outros que mais saibam, [...] seiscentos homens que sentiam, com o tempo e o esforço, ir-se-lhes aos poucos a tesura dos músculos, seiscentos homens que eram seiscentos modos de ser, [...] reter o monstro que implacavelmente o arrasta, e tudo por causa de uma pedra que não precisaria ser tão grande, com três ou dez mais pequenas se faria do mesmo modo a varanda, apenas não teríamos o orgulho de poder dizer a sua majestade, É só uma pedra, e aos visitantes antes de passarem à outra sala, É uma pedra só, por via destes e outros tolos orgulhosos é que se vai disseminando o ludíbrio geral [...] como esta de afirmar nos compêndios e histórias, Deve-se a construção do convento de Mafra ao rei D.João V, por um voto que fez se lhe nascesse um filho, vão aqui seiscentos homens que não fizeram filho nenhum à rainha e eles é quem pagam o voto, que se lixam, com perdão da anacrônica voz (SARAMAGO, 2013b, p. 287-288).

Nesse tecido histórico e para além de qualquer discurso oficial, o enfoque não prioriza o monarca e seus séqüitos, tampouco o poder eclesiástico. A luz da candeia alumia os envolvidos diretamente nos trabalhos braçais e que eram os responsáveis pela concretização do convento. O trecho faz referência ao transporte de uma imensa pedra de Pero Pinheiro até Mafra e é evidenciado o esforço descomunal para carregá-la. No entanto, para os visitantes, “é uma pedra só”. O

advérbio “só” causa a sensação de algo menor: é apenas uma pedra, nada mais do que isso etc. Por outro lado, o “só” pode assinalar a suntuosidade do convento e, nesse caso, equivale a único. Logo, “uma única pedra”. Contudo, o vocábulo “só” dessa ironia mordaz é desconstruído pela ideia de “ludibrio”. Com isso, é possível afirmar que há algo mais do que uma simples ou única pedra e é esse algo mais que deve ser desvelado. Além disso, é latente o fato de que todo esse esforço nada mais era do que cumprir os caprichos oriundos da promessa do monarca feita aos franciscanos.

O remate desse discurso é impecável mediante o emprego do “anacrônica voz”. Ao compreendermos essas particularidades que norteiam o entalhe narrativo, percebemos que, para o narrador, as ideias estão fora do lugar ou não são adequadas no que se refere à construção do convento. Se assim o é, então são os agentes protagonistas do passado que demandam visibilidade, mesmo que esse dar-se a ver seja somente a descrição e não abarque a prática do acontecimento.

Analisando esses excertos dos romances, é razoável inferir que a tessitura dos dois palcos sejam duas faces que se aproximam e se afastam. Do teatro siciliano, emerge a contraposição aristocratas *versus* povo, em que uns almejavam a preservação do seu *status quo* e outros, a conquista da liberdade. Nessa arena, movediça e tateante, parece que dar voz aos sujeitos do povo é uma forma de considerar a unificação da Itália em inúmeros prismas. É como se algo do passado precisasse ser retomado para ser escutado. Também assim o é em *Memorial do convento*. Todavia, o tom narrativo do texto saramaguiano poderia ser caracterizado como uma denúncia. Acrescentemos, ainda, que do teatro português vem à tona a miséria em oposição aos desmandos do monarca e sua caterva.

Essa linha de raciocínio desenvolvida pelos dois narradores, associamo-la a Roger Chartier (2000, p. 197), ao considerar que na prática historiográfica

[...] há algo que resiste, que resiste de diversas maneiras. Que resiste porque está absolutamente fora do alcance da análise. A infinidade, a multiplicidade das práticas de cada um dos homens e mulheres do passado. Há, aqui, um mundo de práticas que podemos unicamente ver de uma maneira particularmente parcial, limitada, obscura, e que este mundo de experiências, de crenças, de representações, de emoções, para nós, qualquer que seja a maneira de nos aproximarmos dele, é um mundo de opacidade.

Embora não haja como abarcar as práticas do passado em sua totalidade, ambos os autores tentam expor um quadro geral da conjuntura que a população vivenciava.

4.2.3 Na alçada das formigas, no reino das ilusões e dos mitos

Dessa conjuntura, iniciamos por esmiuçar as cenas da caçada e do plebiscito do romance lampedusiano. Dom Fabrizio tinha ido caçar com o organista de Donnafugata, Dom Ciccio Tumeo. Ao descrever o ambiente da caçada, o narrador faz uso de tons irônicos e certo desprezo:

La mente non poteva afferrare le linee principali, concepite in un momento delirante della creazione; un mare che si fosse pietrificato in un attimo in cui un cambiamento di vento avesse reso dementi le onde. [...] Il vento lieve passava su tutto, universalizzava odori di sterco, di carogne e di salvie, cancellava, elideva, ricomponeva ogni cosa nel proprio trascorrere noncurante; prosciugava le goccioline di sangue che erano l'unico lascito del coniglio, molto piú in là andava ad agitare la capelliera di Garibaldi e dopo ancora cacciava il pulviscolo negli occhi dei soldati napoletani che rafforzavano in fretta i bastioni di Gaeta, illusi da una speranza che era vana quanto lo era stata la fuga stramazzata della selvaggina. [...] Sotto il sole costituzionale don Fabrizio e don Cicco furono poi sul punto di assopirsi (LAMPEDUSA, 2016, p. 115).¹¹²

As mudanças súbitas do vento poderiam ser uma analogia ao desembarque de Garibaldi. Se o mar petrificava com essas mudanças e as ondas entravam em demência, então a ilha da Sicília estava imobilizada e os sicilianos, desorientados. O substantivo “demência”, enfatizando a ideia de “insensatez”, “deterioração mental”, apontaria para uma desorientação dos habitantes da ilha. Aqui, faz-se bastante pertinente o questionamento sobre o que de fato os sicilianos poderiam fazer ante o desembarque. O vento, embora descrito como leve, atingiu a todos indistintamente e de modo indiferente. O fato de “universalizar” odores de carniças, que são restos de animais em decomposição ou, em um sentido figurativo, “carnificinas”, corresponde a uma pretensa sujeição dos habitantes da ilha. Nesse caso, a paródia do sangue,

¹¹² “A mente não podia apreender; um mar que se houvesse petrificado num átimo, cujas ondas tivessem entrado em demência por uma súbita mudança de vento. [...] O vento leve passava sobre tudo, universalizava cheiros de esterco, carniças e sálvia, apagava, elidia, recompunha cada coisa no sopro indiferente; enxugava as gotinhas de sangue que eram o único legado do coelho, muito mais adiante ia agitar a cabeleira de Garibaldi e, mais longe ainda, lançava poeira nos olhos dos soldados napolitanos que reforçavam às pressas os bastiões de Gaeta, iludidos por uma esperança que era tão vã quanto a fuga atropelada da caça. [...] Depois, sob o sol constitucional, Dom Fabrizio e dom Ciccio estiveram a ponto de adormecer.”

como único legado do coelho, refere-se aos que ousaram resistir e, nesse sentido, o narrador adverte que quaisquer esperanças eram vãs, meras ilusões. Não havia como deter o novo momento.

A cena se passa em fins de outubro de 1860 e o plebiscito já ocorrera, por isso o sol agora é constitucional: não mais o sol escaldante de agosto, não mais a monarquia absolutista e, sim, constitucional. Entretanto, as entrelinhas do texto insinuam apenas uma mudança de regime e nada mais do que isso. O narrador é bastante sutil, pois, se somente o regime sofreria alterações, estas não alcançariam as grandes massas, o povo. Apesar disso, este era entusiasta do novo regime:

Niente invece poteva fermare le formiche. Richiamate da alcuni chicchi di uva stantia che don Ciccio aveva risputato via, le loro fitte schiere accorrevano, esaltate dal desiderio di annettersi quel po' di marciume intriso di saliva di organista. Si facevano avanti colme di baldanza, in disordine, ma risolte: gruppetti di tre o quattro sostavano un po' a parlottare e, certo, esaltavano la gloria secolare e la prosperità futura del formicaio numero 2 sotto il sughero numero 4 della cima di Monte Morco; poi insieme alle altre riprendevano la marcia verso il sicuro avvenire; i dorsi lucidi di quegli imperialisti vibravano di entusiasmo e, senza dubbio, al di sopra delle loro file, trasvolavano le note di un inno. [...]

L'affaccendarsi delle formiche impedì il sonno al Principe e gli fece ricordare i giorni del Plebiscito, quali egli li aveva vissuti poco tempo prima a Donnafugata stessa; oltre ad un senso di meraviglia, quelle giornate gli avevano lasciato parecchi enigmi da sciogliere; adesso, al cospetto di questa natura che, tranne le formiche, se ne infischia, evidentemente (LAMPEDUSA, 2016, p. 116).¹¹³

As formigas são a alegoria do entusiasmo da população, que era atraída por migalhas e almejava servir a elas. Os insetos desejavam a prosperidade vindoura da ilha. A sentença “retomar a marcha rumo ao porvir garantido” é uma mostra de que, para além de submeter-se, havia a ilusão do povo. Do exaltar glórias passadas a um futuro que se vislumbrava, a população retomava um caminhar com alguma esperança, porque os insetos agora estavam com os seus “dorsos luzidios”.

¹¹³ “Nada no entanto podia deter as formigas. Atraídas por alguns bagos de uva passada que dom Ciccio havia cuspidado, suas densas fileiras acorriam, exaltadas pelo desejo de anexar aquele punhado podre imerso em saliva de organista. Seguiam avante cheias de ousadia, em desordem, mas resolutas: grupinhos de três ou quatro paravam um pouco para conversar e, óbvio, enalteciam a glória secular e a prosperidade futura do formigueiro número 2, sob o sobreiro número 4 do cume do monte Morco; depois, em companhia das outras, retomavam a marcha rumo ao porvir garantido; os dorsos luzidios daqueles insetos vibravam de entusiasmo e, sem dúvida, por cima de suas fileiras, sobrevoavam as notas de um hino. [...] A atividade das formigas impediu o sono de Dom Fabrizio e o fez recordar os dias do plebiscito tal como ele os experimentara pouco tempo antes ali mesmo em Donnafugata; além de uma sensação de surpresa, aqueles dias lhe haviam deixado vários enigmas a ser resolvidos; agora, diante dessa natureza que, com exceção das formigas, estava evidentemente alheia a tudo isso [...]”

Por seu turno, o que se vê no romance saramaguiano é a tentativa de nomear os sujeitos ocultos pela história, oferecendo-lhes nome, identidade, forma, memória de vida. Assim,

é essa a nossa obrigação, só para isso que escrevemos, torna-los imortais, [...], Alcino, Brás, Cristóvão, Daniel, Egas, Firmino, Geraldo, Horácio, Isidro, Juvino, Luís, Marcolino, Nicanor, Onofre, Paulo, Quitério, Rufino, Sebastião, Tadeu, Ubaldo, Valério, Xavier, Zacarias, uma letra de cada um para ficarem todos representados, porventura nem todos esses nomes serão os próprios do tempo e do lugar, menos ainda da gente, mas enquanto não se acabar quem trabalhe, não se acabarão os trabalhos, e alguns destes estarão no futuro de alguns daqueles à espera de quem vier a ter o nome e a profissão (SARAMAGO, 2013b, p. 270).

O narrador não acredita na “escrita pela escrita” e nos diz que o ato de escrever deve ter uma função e, nesse romance, tornar imortais essas vidas miseráveis. São seres defeituosos alçados à categoria de heróis: “um maneta, um zanolho [...]” (SARAMAGO, 2013b, p. 270). Salta aos olhos a articulação com o presente, no qual os trabalhos extenuantes estão à espera de outros trabalhadores que assumam o lugar daqueles.

Também em outros trechos, o presente emerge de forma bastante perceptível, como podemos notar no trecho em que “senhoras e senhores visitantes, e agora passemos à sala seguinte, que ainda temos muito que andar” (SARAMAGO, 2013b, p. 274). O verbo “andar” aqui adquire um duplo sentido: caminhar por outras salas do convento, pois há muito ainda por ver, ou numa clara interlocução com o leitor, andar na narrativa, pois há muito ainda por contar: “Nem os senhores [turistas que visitam Mafra/leitores] imaginam a soma de trabalho que está neste convento” (SARAMAGO, 2013b, p. 274).

Os homens são igualados a bois, ambos subalternos: “Homens e bois, que são mandados só, uns e outros [...] É uma tropa-fandanga que não irá aos triunfais cortejos nem seria admitida na procissão do Corpus Christi” (SARAMAGO, 2013b, p. 279). O questionamento que surge é: quem irá usufruir desse convento?

Nesse viés também caminha *Il Gattopardo*. Observemos, a partir dos excertos destrinchados neste e também em outros capítulos no decorrer do texto, que os insetos ficaram à margem e à mercê de quaisquer opiniões sobre a unificação com o restante da Península Itálica, visto que aos operários e camponeses, em sua maioria analfabeta, foi negado o direito ao voto no plebiscito, tal como já referimos no capítulo 1. No entanto, as formigas lampedusianas

animavam-se ante um glorioso porvir. Já os insetos do *Memorial do convento* desembocam no presente da narrativa. Ademais, exsurge clara e insofismavelmente dos dois textos que se esperava dos “insetos” a conduta da submissão; além disso, eles nada deveriam aspirar. Ambos os contextos recaem na ilusão.

Dentre os que conseguiram o direito ao voto e não pertenciam à nobreza e à nova burguesia, está Dom Ciccio Tumeo. A personagem faz uma leitura bastante realista dos fatos:

Per voi, signori, è un'altra cosa. Si può essere ingrati per un feudo in piú, per un pezzo di pane la riconoscenza è un obbligo. Un altro paio di maniche ancora è per i trafficanti come Sedàra, per i quali approfittare è legge di natura. Per noi piccola gente le cose sono come sono (LAMPEDUSA, 2016, p. 123).¹¹⁴

Ao comparar os nobres, o populacho e a nova burguesia que se ia formando, a personagem evidencia serem os pobres aqueles que mais perderiam. Além de não poderem intervir, suas necessidades e vozes foram silenciadas. É um cenário cuja burguesia “florescente” é caracterizada como “aproveitadora” e “trapaceira”, os nobres perderiam um ou outro feudo e, para os mais pobres, a questão de ordem eram a subsistência e o pão de cada dia. Esse desabafo denota que aqueles com poucos recursos estavam e estariam sob arbítrio dos que detinham e dos que deteriam o poder, pois “as coisas são como são”. Se assim o é, então essa fala amplia a ideia já abordada de conservação do *status quo*. Por isso, para Dom Ciccio, era melhor não se iludir e nada esperar, tal como gostaria o Pedro dos versos da canção de Chico Buarque:

Pedro pedreiro quer voltar atrás
Quer ser pedreiro pobre e nada mais, sem ficar
Esperando, esperando, esperando
Esperando o sol, esperando o trem [...] (PEDRO..., 1966).

Se, no contexto de Chico, a menção é feita aos trabalhadores, o Dom Ciccio de Lampedusa propõe a mesma chamada de atenção no sentido de pensar o trabalhador siciliano. Ilusão e espera são os argumentos tecidos pelo organista em discrepância ao desejo das “formigas”. Para ele, também os nobres poderiam

¹¹⁴ “Para os senhores a coisa é outra. Podem manifestar ingratidão por um feudo a mais; quando se trata de um pedaço de pão, nosso reconhecimento é obrigatório. E outro bom quinhão ainda vai para trapaceiros como Sedàra, para quem tirar proveito é uma lei da natureza. Para nós da arraia-miúda, as coisas são o que são.”

desempenhar o papel de “estar ao arbítrio de alguém”, porque “sei mesi fa si udiva la voce dispotica che diceva: ‘fai come dico io o saranno botte’” (LAMPEDUSA, 2016, p.123).¹¹⁵ Talvez tudo se resumisse a uma questão de insetos: alguns nobres e a maioria de insetos súditos. Uns e outros seriam atingidos, ou seja, todo o formigueiro sofreria algum tipo de abalo.

Ora, também os súditos portugueses assumiriam o papel da espera por dias melhores. Obviamente, aqui alguns do formigueiro seriam poupados, visto que a feitura narrativa deixa transparecer a resignação dos trabalhadores, em discrepância com a supremacia dos monarcas. Observemos que a legitimidade da supremacia vem pela coroa, isto é, pelo ornamento apenas. É o que extraímos do seguinte trecho: “A boiada não argumenta nem se lastima, [...] que os reis são assim, têm uma honra maior que a dos outros homens, nota-se logo pela coroa” (SARAMAGO, 2013b, p. 293).

Contudo, se entre o ambiente da Corte e o da população em geral havia um abismo, o mesmo não se pode dizer em relação ao poder eclesiástico, na medida em que nobreza e clero se aproximavam pela artificialidade, pelo uso de máscaras, concertos e encenações. Nesse palco de marionetes, o narrador serve-se do humorismo, da caricatura e de ironias densas, conforme constatamos no trecho: “E foi o caso que certo clérigo, costumeiro em andar por casas de mulheres de bem fazer e ainda melhor deixar que lhes façam, satisfazendo os apetites do estômago e desenfadando os da carne, e sempre pontualmente dizendo sua missa [...]” (SARAMAGO, 2013b, p. 87).

Vale ressaltar que, em matéria eclesiástica, o narrador tira proveito do binômio pecado-penitência: “E para não fugirmos ao costumado fica tudo entre o pecado e a penitência, [...] dez padre-nossos, dez salve-rainhas e dez réis de esmola ao nosso padre Santo António” (SARAMAGO, 2013b, p. 89). Era uma questão de pagamento para os pecados serem abolidos.

Tratando-se de ironias, encenações e ilusões, é preciso mencionar as cenas do plebiscito em *Il Gattopardo*. Para o narrador, tudo não passara de uma mera teatralidade: “teatrale banalità dell’atto” (LAMPEDUSA, 2016, p. 117)¹¹⁶, e não barraria o curso dos acontecimentos. A voz que narra acrescenta que “I Siciliani (di

¹¹⁵ “Seis meses atrás se ouvia a voz despótica que dizia: ‘Faça o que eu mando, ou vai ter bordoadas’.”

¹¹⁶ “Teatralidade banal do ato.”

allora) finivano com l'uccidere l'ammalato, cioè loro stessi, proprio in seguito alla raffinatissima astuzia che non era quasi mai appoggiata a una reale conoscenza dei problemi” (LAMPEDUSA, 2016, p. 117).¹¹⁷

Há um distanciamento bem marcado em relação ao contemporâneo da escrita pela expressão “da época”. Assim, críticas bastante contundentes são direcionadas aos sicilianos daquele período. Ao que parece, eles não tinham uma visão nítida e precisa daquilo que os afligia, pois, ao apoiarem-se em uma pretensa esperteza, acabavam eclipsados por ela. Na lógica da narrativa, refugiar-se em um mito de “refinada astúcia”, talvez oriundo de uma história mítica, ocasionou uma leitura não adequada e iludida por parte de alguns sicilianos do contexto. No entanto, a ilusão não perduraria, uma vez que os sicilianos da década de 1950 já não a nutriam. No dia do plebiscito, chamam atenção “due o tre ‘facce forestiere’ (cioè di Girgenti), insediate nella taverna di zzu Menico, dove decantavano ‘le magnifiche sorti e progressive’ di una rinnovata Sicilia unita alla risorta Italia” (LAMPEDUSA, 2016, p. 118-119).¹¹⁸

Referir-se aos “magníficos e progressivos destinos” é bastante significativo, pois trata-se do último verso da primeira estrofe do poema *La Ginestra o il fiore del deserto*¹¹⁹, de Giacomo Leopardi¹²⁰ (1798-1837). Nesse trecho do texto, Leopardi utiliza-se do sarcasmo e da zombaria para apresentar uma paisagem desolada como um espaço simbólico do destino trágico humano. Recuperar esse verso é ratificar que o momento histórico retratado é um grande palco de “comédias”.

O vocábulo “decantar” aqui teria a acepção de “enaltecer” glórias que estariam por alcançar as terras sicilianas. Alia-se a isso a Sicília “renovada” em uma Itália apenas “ressurgida”. Indubitavelmente, “enaltecer, renovar e ressurgir” devem ser lidos em tom crítico e irônico, tal como o verso de Leopardi.

Para Dom Fabrizio, “senza vento l'aria sarebbe stata uno stagno putrido ma che, anche, le ventate risanatrici trascinavano con sé molte porcherie”

¹¹⁷ “Os Sicilianos (da época) terminavam matando o doente, isto é, a si mesmos, precisamente em consequência da refinada astúcia, que quase nunca se apoiava em um real conhecimento dos problemas.”

¹¹⁸ “Dois ou três ‘rostos forasteiros’ (isto é, de Agrigento) acampados na taverna de zzu Menico, onde decantavam os ‘magníficos e progressivos destinos’ de uma renovada Sicília unida à Itália ressurgida.”

¹¹⁹ “A giesta ou a flor do deserto.”

¹²⁰ É considerado um dos maiores poetas da língua italiana. Foi ensaísta e filólogo. Suas poesias retratam temas melancólicos, o pessimismo e o ceticismo.

(LAMPEDUSA, 2016, p. 119).¹²¹ Por isso é que o narrador atribui ao dia do plebiscito uma aura triste e fúnebre: “In questa giornata flagellata da un vento impuro durante la quale si poneva il suggello alla sua insipienza. [...] l'aspetto del Principe, la sua figura, divennero tanto solenni e neri che sembrava seguisse un carro funebre invisibile” (LAMPEDUSA, 2016, p. 119).¹²²

Embora nesses trechos seja perceptível que nada mudaria, não restava ao grande Leopardo nada mais a fazer a não ser sucumbir, mas não no sentido de uma derrota e, sim, de ter a perspicácia de perceber que, gostassem ou não os sicilianos, não haveria como não se adequar ao novo período. É bem claro, a julgar pelo aspecto de Dom Fabrizio, que ele estivesse em um conflito interno.

Diante dessa situação, Dom Fabrizio acaba por recusar o convite para ser senador. O cavalheiro Chevalley, secretário do rei, o procura pessoalmente em Donnafugata para formalizar o pedido:

‘Dopo la felice annessione, volevo dire dopo la fausta unione della Sicilia al Regno di Sardegna, è intenzione del governo di Torino di procedere alla nomina a Senatori del Regno di alcuni illustri siciliani; [...] per il prestigio personale [...] per l'attitudine dignitosa e liberale’ [...] (LAMPEDUSA, 2016, p. 175).¹²³

Deriva dessa fala a “anexação” ou “união” com a Sicília como sendo algo bom sob o viés dos piemonteses. Em ambos os casos, a conotação é irônica: uma “anexação alvissareira” ou uma “união feliz”, em um sentido auspicioso e promissor. Logo após pronunciar o vocábulo “anexação”, o secretário se arrepende e rapidamente opta por uma palavra mais agregadora. Ora, anexar é incorporar ao domínio, já união pressupõe um acordo entre as partes, daí porque a mudança de tom. Esses aspectos se relacionam à ideia de discurso e contradiscurso e sugerem que “a história como artifício literário” – para usar a célebre expressão de Hayden Whiten (1994, p. 97) – desse romance não é uma mera revivescência sentimentalista, mas “uma avaliação e um diálogo em relação ao passado à luz do presente” (HUTCHEON, 1991, p. 39).

¹²¹ “Sem vento, o ar seria como um charco apodrecido, mas que as ventanias restauradoras também traziam consigo muita sujeira.”

¹²² “Neste dia flagelado por um vento impuro, durante o qual se estava selando sua ignorância. [...] o aspecto do Príncipe, sua figura, tornou-se tão solene e sombrio que ele parecia seguir um invisível carro fúnebre.”

¹²³ “‘Depois da feliz anexação, ou melhor, depois da alvissareira união da Sicília ao reino da Sardenha, o governo de Turim tem a intenção de nomear para o Senado do Reino alguns sicilianos ilustres; [...] pelo prestigio pessoal [...] pela atitude digna e liberal’ [...]”.

Ao considerar essa perspectiva, é importante enfatizar que não se trata de uma mera referência, mas de dois campos semânticos opostos que são trazidos por Chevalley, de tal forma que o episódio histórico em tela não é exposto em modo totalizante. Com efeito, é possível falar em discursos, em vez de discurso; quer dizer, “o passado como referente não é enquadrado nem apagado, [...] ele é incorporado e modificado, recebendo uma vida e um sentido novos e diferentes” (HUTCHEON, 1991, p. 45).

Outro aspecto não menos importante da fala do secretário é que o governo central que se formava gostaria que representantes do sul da Itália também participassem do Parlamento. Quais representantes? Quando a personagem diz “ilustres” e “fieis”, ela quer dizer aqueles que não eram contrários à causa unificatória. Isso nos parece ser uma espécie de compensação à nobreza pelos privilégios perdidos.

Na visão de Chevalley, a Sicília adentrava em novos tempos e Dom Fabrizio poderia fazer “udire la voce di questa sua bellissima terra che si affaccia adesso al panorama del mondo moderno [...]” (LAMPEDUSA, 2016, p.177).¹²⁴ No entanto, o príncipe recusa peremptoriamente qualquer participação:

[...] ‘trovo che in questo momento decisivo per il futuro dello Stato italiano è dovere di ognuno dare la propria adesione, evitare l'impressione di screzi dinanzi a quegli stati esteri che ci guardano con un timore o con una speranza che si riveleranno ingiustificati, ma che per ora esistono’ (LAMPEDUSA, 2016, p. 177).¹²⁵

Se o Estado italiano queria se configurar como tal ante os olhos do mundo, era preciso que houvesse uma união de fato, não só geográfica, mas de ideário. Por isso tentar evitar desacordos.

Paralelamente a essa situação, emana desse trecho um sentimento de vazio e inutilidade, uma vez que os substantivos “esperança” e “temor” se anulam e, para a personagem, são “injustificados”. Infere-se daí que haveria uma lacuna a ser preenchida. O príncipe acrescenta que “noi Siciliani siamo stati avvezzi da una lunghissima egemonia di governanti che non erano della nostra religione, che non parlavano la nostra lingua, a spaccare i capelli in quattro” (LAMPEDUSA, 2016, p.

¹²⁴ “Ouvir a voz desta sua belíssima terra que agora se abre ao mundo moderno [...].”

¹²⁵ “[...] ‘penso que, neste momento decisivo para o futuro do Estado italiano, é dever de cada um manifestar seu apoio, evitar a impressão de desacordo perante os Estados estrangeiros que nos observam com um temor e uma esperança que se revelarão injustificados, mas que por ora existem’.”

177).¹²⁶ Essas colocações nos dizem que a Sicília esteve, desde longa data, sob o domínio de alguém e que os sicilianos têm de se virar sozinhos, de tal forma que caberia a eles próprios ocupar a “lacuna”. Por consequência, advém a não participação:

Avevo detto ‘adesione’ non ‘partecipazione’. In questi sei ultimi mesi, da quando il vostro Garibaldi ha posto piede a Marsala, troppe cose sono state fatte senza consultarci perché adesso si possa chiedere a un membro della vecchia classe dirigente di svilupparle e portarle a compimento; adesso non voglio discutere se ciò che si è fatto è stato male o bene, per conto mio credo che parecchio sia stato male [...] (LAMPEDUSA, 2016, p. 177-178).¹²⁷

Embora Dom Fabrizio seja polido, é também bastante enfático em querer certo distanciamento. O pronome “seu” antecedendo a figura de Garibaldi desloca o eixo da responsabilidade para os sujeitos do Piemonte; é o **seu** Garibaldi, não é o **nosso** nem poderia sê-lo, porquanto os sicilianos não foram consultados e agora não deveriam solicitar que eles participassem politicamente da Itália. Segundo Spinazzola (1990, p. 105) a personagem prefere “ritrarsi da ogni impegno attivistico, per coltivare *in interiore homine* il senso dei valori autentici. [...] non è indifferente verso i suoi simili: si apparta da loro, ma non ricusa di riconoscersi nei turbamenti da cui sono affaticati”.¹²⁸

Logo, a recusa é um modo de não se comprometer com o novo momento pelo qual a ilha passava. Isso não significa que Dom Fabrizio fosse alheio aos problemas dos seus conterrâneos. Para a personagem, o governo precisava daqueles que soubessem fazer concessões e se mascarar. Dessa forma, o idealismo político é algo situado na esfera do “vago”, como uma esfumatura sem propostas concretas. Em vista disso, o nome de Calógero Sedàra é sugerido e, com isso, prestígio e inteligência cedem lugar ao poder e à esperteza.

É nítido que os narradores desses romances empenharam-se laboriosamente em desconstruir mitos, seja na construção do convento, seja na unificação italiana. As cenas do plebiscito analisadas condizem com a imagem do

¹²⁶ “Nós, sicilianos, fomos acostumados, devido a uma longa hegemonia de governantes que não eram de nossa religião, que não falavam nossa língua, a ter de nos virar.”

¹²⁷ “Eu disse ‘apoio’, não ‘participação’. Nestes últimos seis meses, desde que o seu Garibaldi pôs os pés em Marsala, muitas coisas se fizeram sem sermos consultados, e agora não se venha pedir a um membro da velha classe dirigente que as desenvolva e leve a cabo; não quero discutir se o que se fez foi bom ou ruim; na minha opinião, acredito que muita coisa foi ruim [...]”

¹²⁸ “Retirar-se de qualquer empenho político ativista, para cultivar *in interiore homine* o sentido dos autênticos valores. [...] Ele não é indiferente em relação aos seus semelhantes: afasta-se deles, mas não recusa de se reconhecer nas inquietudes que assola a todos.”

siciliano sob o domínio de alguém, sem a possibilidade de voz, haja vista a não participação e o não convite do estrato social periférico para assumir algum cargo no Parlamento. Se não havia lugar para o siciliano “não nobre” ou não pertencente à nova burguesia, também no contexto português do século XVIII isso é claramente perceptível. Atentemo-nos a algumas cenas.

Quando o enviado do papa chega a Portugal, é recebido pelo rei com toda a pompa. A liteira do cardeal é forrada de carmesim e ouro, além dos cocheiros e liteiros que o acompanham. Em suma, “é uma multidão para servir um cardeal só [...] feliz povo este que se regala de tais festas e desce à rua para ver desfilar a nobreza toda, [...] até ao paço, aonde já Baltasar não pode ir nem entram os olhos que tem [...]” (SARAMAGO, 2013b, p. 89).

A pessoas como Baltasar eram vedados tanto a pompa como certos espaços reservados à Corte e ao clero. Eram ambientes que o povo não podia frequentar, restando-lhe apenas a apreciação. Todavia, o narrador leva as suas personagens para além da esfera apreciativa.

Se a vida era precária no século XVIII, o sonho de voar surge, tal qual o estudo da astronomia para o príncipe, como mitigação a um mundo restritivo. Entretanto, também as utopias serão reprimidas, e o narrador antecipa essa repressão no primeiro encontro do padre Bartolomeu com a personagem Baltasar:

Parece-me que estão na verdade aqueles que disseram que essa arte de voar se entendia mais com o Santo Ofício que com a geometria, se eu estivesse no vosso caso dobraria de cautelas, olhai que cárcere, degredo e fogueira costumam ser a paga desses excessos, mas disto sabe um padre mais do que um soldado, Tenho cuidado e não me faltam proteções, Lá virá o dia (SARAMAGO, 2013b, p. 67).

O padre parece saber aquilo que lhe aguardava, isto é, cair nas mãos da inquisição; mesmo assim, decide prosseguir com seu engenho, que agora fará parte não somente de sua vida, mas também das de Baltasar e Blimunda, além da personagem Domenico Scarlatti, que participa com a sua arte musical. O que os unirá na realização do intento será a vontade, posto que seja a vontade que faz mover o mundo: a vontade do maneta, da visionária, do cientista e do artista. É a congregação dessas vontades que cria as condições para que o voo se torne real. Destarte, há uma conjunção de trabalhos físicos, simbólicos e mentais, que complementam os espaços históricos e conduzem a um nível épico.

Seja no espaço épico, seja nos trabalhos exaustivos e na precariedade da vida dos construtores do convento, parece que o homem em si é a força motriz desse romance. Para Silva (1989, p. 60), “o homem é apresentado, naquilo que constitui a camada profunda do romance, como o verdadeiro criador do mundo e das verdades que o sustentam”. Sendo o homem o centro do romance, é natural, ou melhor, justifica-se, que se mostre a vontade como sustentação e criadora de algo.

É perceptível que, da interseção entre o referencial e o inventado, a busca seja a mola condutora para sair da escuridão, pois “entre a vida e a morte, disse Blimunda, há uma nuvem fechada” (SARAMAGO, 2013b, p. 142).

Com esse mundo ficcional das vontades, contrasta o mundo das imobilidades traçado no romance de Lampedusa. Embora a consecução narrativa para expor o panorama geopolítico da Sicília no movimento unificatório também seja um modo de sair da escuridão, parece-nos que esse movimento é, sobretudo, uma tentativa de compreender os diversos caminhos que conduziram à unificação da Península Itálica e ao papel da Sicília nisso.

4.3 IDENTIDADE E FICÇÃO: SER PORTUGUÊS E SER SICILIANO

Para falar de identidade, é preciso levar em conta que, na contemporaneidade, o sujeito portador de uma identidade unificada e estável está a se tornar, conforme sustenta Stuart Hall (2004), um ser fragmentado. Portanto, a identidade não seria algo fixo ou estável e, sim, em processamento. Isso equivale a dizer que se trata de um processo em contínua remodelação.

Os muitos “eus” que nos constituem se formam e se transformam numa interação com a rede de complexos culturais que nos precinge. Se o sujeito está em constante deslocamento, o que se compreende por nação e identidade nacional? Para Hall (2004, p. 49-51), a nação é “um sistema de representação cultural”, enquanto a identidade nacional é uma “comunidade imaginada”. Por esse prisma, da imagem e do discurso deriva a representação. Logo, significados, símbolos, rituais compartilhados, eventos históricos, heranças culturais, tradições etc. constituem o indivíduo em sua relação com o sistema social e plasmam a sua identidade.

Em âmbito literário, o discurso narrativo reorganiza um tempo complexo mediante processamento, desdobramento, assimilação e configuração da

simbologia e re(a)apresentações sociais e culturais do contexto representado, de modo a retratar a dialética entre o indivíduo com seus referenciais e a nação.

Vejamos, pois, quais são os registros informacionais utilizados em *// Gattopardo* e *Memorial do convento* para compor o sujeito do sul da Itália no século XIX/início do XX e o português do Século das Luzes.

4.3.1 O sentimento de nação

Na primeira parte de *// Gattopardo*, após o diálogo de Dom Fabrizio com o administrador de Vila Salina, Dom Ciccio Ferrara, a voz que nos narra caracteriza aquele dia do seguinte modo:

Il sole, che tuttavia era ben lontano in quel mattino del 13 Maggio dalla massima sua foga, si rivelava come l'autentico sovrano della Sicilia: il sole violento e sfacciato, il sole narcotizzante anche, che annullava le volontà singole e manteneva ogni cosa in una immobilità servile, cullata in sogni violenti, in violenze che partecipavano dell'arbitrarietà dei sogni. 'Ce ne vorranno di Vittori Emanueli per mutare questa pozione magica che sempre ci viene versata!' (LAMPEDUSA, 2016, p. 58).¹²⁹

O astro rei, em sua luminosidade e calor exagerados, era quem de fato comandava a ilha, isto é, as vontades das pessoas, e as fazia permanecer em estado de torpor. O retrato é da paisagem que imobiliza o ser. O narrador, pela fala de Dom Fabrizio, em um trecho bastante irônico alerta que será preciso mais do que um rei do Piemonte para tirar do siciliano a imobilidade.

Considerando que a cena se passa no dia 13 de maio, três dias após o desembarque de Garibaldi e sua tropa, e que as coisas seriam mantidas em uma “imobilidade servil”, é de se pensar que a voz que nos conta a história sai do microcosmo individual e estende o objeto narrado ao macrocosmo, ou seja, à ilha como um todo. Assim, trata-se de uma crítica à Sicília como capacho, submetida aos desígnios alheios. Notemos que a expressão “uma poção mágica que sempre se derrama sobre nós” é uma metáfora dos ilhéus sempre sob o jugo ou o domínio de alguém. O que era ser um sículo-italiano no século XIX?

¹²⁹ “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, embalada em sonhos violentos, em violências que participavam da arbitrariedade dos sonhos. 'Haja Vittorio Emanuele para transformar esta poção mágica que sempre se derrama sobre nós!'.”

Tais observações remetem-nos à formação do Estado italiano. Para que houvesse a unificação e a pretensa identidade nacional, foi necessária a busca da homogeneidade e, com isso, certo grau de anulação e subordinação da diferença cultural. Nessa abordagem, Hall (2004, p. 59-60) adverte-nos que

a maioria das nações consiste de culturas separadas que só foram unificadas por um longo processo de conquista violenta, isto é, pela supressão forçada da diferença cultural. [...] cada conquista subjogou povos conquistados e suas culturas, costumes, línguas e tradições, e tentou impor uma hegemonia cultural mais unificada. [...] Esses começos violentos que se colocam nas origens das nações modernas têm, primeiro, que ser 'esquecidos', antes que se comece a forjar a lealdade com uma identidade nacional mais unificada, mais homogênea.

Todavia, a voz narrativa de *Il Gattopardo* engendra um movimento contrário a isso ao trazer especificamente a fala e a visão do sujeito siciliano. Talvez esse procedimento expresse um não reconhecimento ou não pertencimento como italiano e uma reafirmação do sentir-se siciliano. Contudo, o siciliano é reiteradamente descrito em modo derrisório, com adjetivação negativa.

Vejamos como o mesmo fenômeno ocorre na narrativa de Saramago. Ancoraremos agora no cais português para discutir o que torna uma pessoa portadora de uma identidade lusa.

A Literatura Portuguesa dos últimos 150 anos pode ser correlacionada a um discurso “orientado ou subdeterminado consciente ou inconscientemente pela preocupação obsessiva de descobrir quem somos e o que somos como portugueses” (LOURENÇO, 2012, p. 84). Essa busca de uma identidade simbólica, coletiva e social é um tema recorrente no romance *Memorial do convento*.

A figura do português oscila entre dois polos, ao mesmo tempo complementares. Vejamos um exemplo: “Tantas foram as descobertas que fizemos quando houve que descobrir, e agora nos passam os outros à capa como a inocentes touros, sem artes de marrar, ou não mais que por acaso” (SARAMAGO, 2013b, p. 73). O trecho faz menção à invasão dos franceses a Pernambuco. O pêndulo narrativo retrata o português como ingênuo, pois deixara que outros povos desfrutassem daquilo que descobrira.

Sendo as duas faces da mesma moeda, na sequência o narrador acrescenta que, “enfim, podemos fugir de tudo, não de nós próprios” (SARAMAGO, 2013b, p. 73). A sentença sugere que não é possível fugir daquilo que somos. Dessa forma, é

preciso expor uma realidade amarga na qual as ilusões não se ajustam. Que ilusões são essas? Parece-nos que a seara narrativa mira na grandeza ou na imponência de uma terra que conquistava outras além-mar.

Daí surge a questão de ingênuos explorados ou exploradores algozes, da mesma forma que surgira em *Il Gattopardo*. Basta nos lembrarmos da Sicília explorada por inúmeros outros povos e da exploração pelo sistema feudal.

O que era ser português no século XVIII? Como se compreendia a nação portuguesa nessa época de expansão, de conquistas territoriais e grandes riquezas? Para Mattoso (1998, p. 12), a expansão portuguesa que colocou os portugueses em contato com outros povos, culturas e civilizações “veio evidentemente reforçar o sentimento nacional, a partir de uma outra experiência vivida”. Entretanto, de nada adiantava fortalecer o sentimento nacional “nesta boa terra portuguesa, tão favorecedora de putas estrangeiras” (SARAMAGO, 2013b, p. 45). Notemos a ironia da expressão “boa terra”, que se conecta a uma terra boa para estrangeiros e não ao português. Lembremo-nos de que, na descrição dos projetos para a construção do Convento de Mafra, o narrador já nos alertara que os artesãos viriam de outros países.

Isto posto, vejamos como são delineados os sujeitos siciliano e português.

4.3.2 O siciliano e o português

Partimos da premissa de que,

para explicar a vida na metrópole moderna, remexer em um passado ainda rural e sempre arcaico e glamourizado, para antever/construir/descobrir o futuro, nada melhor que a narrativa literária. [...] a volta às origens aponta para uma identidade que prepara o tempo que há de vir (PESAVENTO, 2006, p. 44).

Já alertamos neste capítulo que o narrador de *Il Gattopardo* assume a postura de se colocar frente a frente com a classe aristocrática e questionar o que de fato estava fazendo para alterar o quadro social e a imobilidade da ilha. Por outro lado, a ênfase no siciliano parece ser uma maneira de refutar a hegemonia cultural do norte da Itália.

Vale ressaltar, nesse aspecto, o estranhamento de Chevalley, o secretário do rei, ao desembarcar do trem em Donnafugata:

Adesso se ne stava lì, nel crepuscolo, con la sua valigetta di tela bigia e guatava l'aspetto privo di qualsiasi civetteria della strada in mezzo alla quale era stato scaricato; l'iscrizione: 'Corso Vittorio Emanuele', che con i suoi caratteri azzurri su fondo bianco ornava la casa in sfacelo che gli stava di fronte, non bastava a convincerlo che si trovasse in un posto che dopo tutto era la sua stessa nazione; e non osava rivolgersi ad alcuno dei contadini addossati alle case come cariatidi, sicuro di non esser compreso e timoroso di ricevere una gratuita coltellata nelle budella sue, che gli erano care benché sconvolte (LAMPEDUSA, 2016, p.170-171).¹³⁰

A descrição é permeada por tons de uma ironia bastante caústica. A personagem é “despejada” do trem, no sentido de “ser arremessada” ou “jogada para fora”. Ao pisar em Donnafugata, Chevalley não parece estar convicto de que aquela localidade também era a Itália. Pelas lentes da personagem, os sicilianos não sabiam falar a língua italiana e a violência era comum na ilha, por isso “ousar” e “temeroso” como escolhas lexicais.

O diálogo entre Dom Fabrizio e Chevalley é pautado por inúmeras referências acerca da Sicília e dos sicilianos:

Da duemilacinquecento anni siamo colonia. Non lo dico per lagnarmi: è colpa nostra. Ma siamo stanchi e svuotati lo stesso. Adesso Chevalley era turbato. 'Ma ad ogni modo questo adesso è finito; adesso la Sicilia non è piú terra di conquista, ma libera parte di un libero stato. 'L'intenzione è buona, Chevalley, ma tardiva; del resto le ho già detto che in massima parte è colpa nostra; Lei mi parlava poco fa di una giovane Sicilia che si affaccia alle meraviglie del mondo moderno; per conto mio vedo piuttosto una centenaria trascinata in carrozino all'Esposizione Universale di Londra, che non comprende nulla, che s'impipa di tutto, [...] e che agogna soltanto di ritrovare il proprio dormiveglia fra i cuscini sbavati e l'orinale sotto il letto' (LAMPEDUSA, 2016, p. 178).¹³¹

¹³⁰ “Agora estava ali, ao crepúsculo, com sua maleta de lona cinza, espreitando o aspecto inosso da rua em meio à qual tinha sido despejado; a placa ‘Corso Vittorio Emanuele’, que com suas letras azuis sobre fundo branco adornava a casa à sua frente, não bastava para convencê-lo de que estava num lugar que afinal de contas era sua nação; e não ousava se dirigir a nenhum dos lavradores encostados nas casas como cariatídes, certo de que não seria compreendido e temeroso de receber uma facada gratuita nas tripas que lhe eram caras, apesar de desarranjadas.”

¹³¹ “‘Há dois mil e quinhentos anos somos colônia. Não digo isso para me lamentar: em grande parte é culpa nossa, mas mesmo assim estamos exaustos e esgotados.’ Chevalley estava perturbado. ‘De todo modo, agora isso terminou; hoje a Sicília não é mais terra de conquista, mas parte livre de um Estado livre.’ ‘A intenção é boa, Chevalley, mas tardia; de resto, já lhe disse que o grosso da culpa é nosso; o senhor me falava há pouco e uma jovem Sicília que se abre às maravilhas do mundo moderno; a meu ver, parece-me bem mais uma velha centenária arrastada numa cadeira de rodas à Exposição Universal de Londres, que não compreende nada, não se importa com nada, [...] e que só anseia voltar a cochilar entre seus travesseiros babados e o urinol debaixo da cama.’”

O príncipe e o secretário têm visões opostas: um acredita que a ilha viverá tempos de renovação, que a sua história estava apenas começando, ao passo que, para o outro, o nativo, a unificação não passou de mais uma mera colonização, dentre as muitas que haviam subjugado a ilha. Para o príncipe, os sicilianos seriam avessos às mudanças e inertes, pois, além de nada compreenderem, nada faziam para mudar a conjuntura em que viviam.

O narrador traça um panorama de imobilidade que aumenta de gradação na fala seguinte do Leopardo. Observemos, por exemplo, o excerto a seguinte:

Il sonno, caro Chevalley, il sonno è ciò che i Siciliani vogliono, ed essi odieranno sempre chi li vorrà svegliare, sia pure per portar loro i più bei regali; e, sia detto fra noi, ho i miei forti dubbi che il nuovo regno abbia molti regali per noi nel bagaglio. Tutte le manifestazioni siciliane sono manifestazioni oniriche, anche le più violente: la nostra sensualità è desiderio di oblio, le schioppettate e le coltellate nostre, desiderio di morte; desiderio di immobilità voluttuosa, cioè ancora di morte, la nostra pigrizia, i nostri sorbetti di scorsonera o di cannella; il nostro aspetto meditativo è quello del nulla che voglia scrutare gli enigmi del nirvana. Da ciò proviene il prepotere da noi di certe persone, di coloro che sono semi-desti; da ciò il famoso ritardo di un secolo delle manifestazioni artistiche ed intellettuali siciliane: le novità ci attraggono soltanto quando sono defunte, incapaci di dar luogo a correnti vitali; da ciò l'incredibile fenomeno della formazione attuale, contemporanea a noi, di miti che sarebbero venerabili se fossero antichi sul serio, ma che non sono altro che sinistri tentativi di rituffarsi in un passato che ci attrae soltanto perché è morto (LAMPEDUSA, 2016, p. 178-179).¹³²

Dessas linhas, depreendemos que pouco se fará pela ilha. Além disso, qualquer expressão ou desejo de mudança da parte dos sicilianos refere-se apenas à semântica dos sonhos, permanecendo nas ideias e sem entrar na esfera do concreto. A personagem não alimenta nenhum tipo de ilusão de que as coisas se alterem. O ilhéu tem sua personalidade construída no texto em tons de desprezo, daí a preguiça, o vazio, o atraso, o “repouso eterno”. A personagem é bastante irônica ao considerar a realidade pela qual passava a ilha como “inacreditável” e que

¹³² “O sono, caro Chevalley, o que os sicilianos querem é o sono, e eles sempre odiarão quem os quiser despertar, ainda que seja para lhes dar os mais belos presentes; e, cá entre nós, tenho minhas dúvidas de que o novo reino traga muitos presentes para nós na bagagem. Todas as manifestações sicilianas são oníricas, até as mais violentas: nossa sensualidade é desejo de esquecimento, nossos tiroteios e facadas, desejo de morte; desejo de imobilidade voluptuosa, isto é, ainda de morte, nossa preguiça, nossos sorvetes de salsifi-negro ou de canela; nosso ar meditativo é o do vazio que quer perscrutar os enigmas do nirvana. Disso deriva a prepotência de certas pessoas entre nós, dos que estão semiacordados; daí o famoso atraso de um século das manifestações artísticas e intelectuais sicilianas; 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 de mergulhar de novo num passado que nos atrai justamente porque está morto.”

esse momento não seria nada mais do que um mero embuste: “tentativas sinistras de mergulhar de novo num passado”. E é justamente por estar morto que atraiu os sicilianos.

Posto isto, adentremos na configuração dos portugueses no romance saramaguiano.

Nesse cenário, o povo tampouco ousa se contrapor: “Imagem-se dares os doidos como pretexto para exigir igualdades no mundo dos sensatos, só loucos um pouco” (SARAMAGO, 2013b, 217). Quem se atreveria a exigir igualdades? Era uma gente que se contentava com pouco, pois no dia da inauguração da pedra fundamental da basílica o povo não pôde entrar:

Cá fora, o povo estava sujo demais para entrar, o povo que viera da vila e dos arredores, não admitido no sacro interior, contentava-se com os ecos das antífonas e das salmódias, e assim se acabou o primeiro dia. [...] e atrás o patriarca com preciosos paramentos e mitra do maior custo, adornada de pedras do Brasil, depois el-rei com a sua corte [...] tudo isto por causa de uma simples pedra, juntou-se aqui um poder de mundo, [...] povo, muito povo, tanto povo, não cabendo todos na igreja, entram os grandes (SARAMAGO, 2013b, p. 147).

Dois elementos são basilares: o povo da vila descrito como sujo e a Corte com sua imponência e adornos recheados de pedras preciosas brasileiras. Qual era de fato o lugar desse povo português? A imagem transmitida pelo narrador é a de um não lugar, visto que, embora fossem muitos ou tantos, não detinham poder algum. Está em curso aqui uma oposição entre grandes e pequenos. E, mais uma vez, tamanha pompa e ganância por uma simples pedra.

O português é categorizado como gente submissa e que serve somente para cumprir ordens: “Vós me direis qual é mais excelente, se ser do mundo rei, se desta gente” (SARAMAGO, 2013b, p. 326). Contudo, não escapa ao narrador a perspectiva de que pouco poderia fazer o português para colocar-se em posição contrária aos desmandos do monarca: “Este povo, que tanto espera do céu, olha pouco para o alto onde se diz que o céu é” (SARAMAGO, 2013b, p. 221).

O quadro se mantinha não porque fossem sujeitos acomodados a esperar algum milagre do céu. O âmagô é um contexto extremamente penoso, em que não havia ao menos tempo ou vontade de olhar para o céu. O verbo “esperar” no presente do indicativo poderia apontar um vínculo com o presente da escrita narrativa.

Diante disso, convém lembrar que, no século anterior à escrita, o século XIX, a questão era reencontrar a grandeza de Portugal em meio a tantas incertezas. Basta recordarmos as Conferências do Casino e suas propostas: “Como nos tornámos no que somos, povo atrasado, inculto, desistente, sonâmbulo, inconsciente, sem outro futuro que o de um vago projeto imperial esvaziado de conteúdo?” (LOURENÇO, 2012, p. 92). Por sua vez, no contexto de publicação do romance (1982), oito anos após a Revolução dos Cravos, Portugal era um país democrático que se transformava social e politicamente, cuja preocupação eram a reestruturação e refazimento do país. No entanto, as lembranças da ditadura salazarista eram ainda muito prementes na sociedade portuguesa e, em vários pontos da narrativa já analisados neste e noutros capítulos, observamos essa conexão com o presente, o que talvez indique que o escritor tomou parte de uma “longa e ainda não acabada linhagem de ulisses intelectual em busca de uma pátria que todos temos sem poder ajustar nela o sonho plausível que nos pede e a realidade amarga que nos decepciona” (LOURENÇO, 2012, p. 83).

Em suma, parece-nos que, por todo o romance, o narrador evidencia situações de idealismo, do mito das navegações e conquistas ultramarinas com extrema crueza, sarcasmo, humor e sátiras, com o escopo de criticar e opor-se a qualquer idealismo. Igualmente expõe uma visão deveras fatalista da nação portuguesa, também com objetivo de superar o fatalismo.

É bastante nítido para o leitor que tanto o narrador de *Il Gattopardo* quanto o de *Memorial do convento* são críticos contumazes da imobilidade, da submissão e não apenas do exaltar supostas grandezas de suas terras, como manter-se nessa exaltação indefinidamente, em detrimento de transformações concretas para seus povos.

5 CONCLUSÃO

Para Saramago (2008, p. 35), “o passado é um imenso pedregulho que muitos gostariam de percorrer como se de uma autoestrada se tratasse, enquanto outros, pacientemente, vão de pedra em pedra, e as levantam, porque, precisam saber o que há por baixo delas”. Esse movimento de escavação dos meandros da história é o que os narradores de *Il Gattopardo* e *Memorial do convento* fazem. Remexer, vasculhar um passado para desvelar e expor significados outros é, em certa medida, também aquilo a que nos propusemos levar a cabo.

Nessa empreitada, deparamo-nos com narradores bastante atentos e críticos à maneira como o passado foi registrado, bem como ao presente da escrita, propondo uma nova perspectiva sobre o já dito, privilegiando exatamente o não dito. São narradores que nos incitam a um aprendizado, que não dissimulam o tempo da enunciação e tentam buscar respostas a questões universais: quem de fato somos? Como nos tornamos o que somos?

São narradas histórias de portugueses e de sicilianos em dois textos escritos em tempos distintos do século XX – anos 50 e anos 80 – e de dois momentos específicos: o Século das Luzes e o século XIX, épocas de euforia e descoloração, de utopias, de ilusões, de vontades de mudanças e de decepções. Contudo, os narradores parecem nos apontar o caminho da redenção e este se dá via arte e ciência.

Anos 50 do século XX, a Sicília ressurgia e se refazia dos terríveis acontecimentos da Segunda Guerra Mundial. Com o término da guerra, em 1945, a liberdade alcançara a ilha e as demais regiões da Itália: era tempo de recolher os destroços e recomeçar. Anos 80 do século XX, Portugal já se libertara das amarras da ditadura salazarista e adentrava em um período democrático. Ambas as narrativas, entretanto, se debruçam sobre passados supostamente já resolvidos e desenterram personagens e acontecimentos históricos e não tão históricos assim. Utilizando-se de uma pena bastante lúcida, no papel, o sujeito siciliano e o português, não os encobrendo sob o manto da data comemorativa da unificação italiana e do Palácio Convento de Mafra.

Nobres e trabalhadores são expostos em suas qualidades e defeitos, naturezas e paisagens geográficas exuberantes são desvendadas, e eis que o leitor é apresentado a uma Sicília mítica em sua profusão de cenários, não se descurando

da aspereza da terra e do clima terrificante que assola a ilha. O leitor há de se lembrar da viagem dos Salina a Donnafugata e o encontro com a primeira árvore do caminho, indício claro de que nem tudo estava perdido.

Do mesmo modo, entramos em Portugal com suas riquezas, exuberâncias, desencantos e desvalidos, e eis que o narrador nos informa que os portugueses não conheciam a sua terra.

Se a realidade é nua e cruamente implacável, há o encontro de Blimunda e Baltasar com o padre Bartolomeu e o musicista Domenico Scarlatti, ou seja, a vida de gente simples do povo tangencia a vida de gente letrada e artista, trazendo a poeticidade e a harmonia para o narrar, ainda que os homens fossem meras formigas dispostas a bel-prazer do monarca. Assim é possível dizer que a história em Saramago considera a ideia de um devir orientado nas capacidades de transformação, ainda que seja por via do alegórico ou do fantástico. Já em // *Gattopardo*, o espírito arguto do cãozinho Bendicò, o observar as estrelas por Dom Fabrizio e o sensorial dos jardins produzem um balanceamento de forças entre o referente e a referência, possibilitando uma via de escape. Nesse terreno, o eixo fulcral das narrativas poderia atar-se às concepções de Carlos Fuentes (1992, p. 566) no tocante à apreensão do passado: “Todas las posibilidades del pasado, [...] también representan todas las oportunidades del futuro, pues sabiendo lo que no fue, sabremos lo que clama por ser”.¹³³

À vista de tudo que foi exposto, é premente que deixemos claro que o elo entre os dois romances escolhidos decorre primeiramente da apreensão das histórias – recordemos que não estamos a falar de romances históricos tradicionais –, com o uso de figuras de linguagem, paródias, críticas adensadas, ironias, sarcasmos etc., mesmo que os estilos não sejam similares. Enquanto a escrita de Saramago pende a uma oralidade, a de Lampedusa tenderia a um registro bastante áulico. Em segundo lugar, há o elo pelo momento da escrita, ou seja, visitar passados longínquos e não os destroços do presente oriundos da guerra e do regime salazarista. Talvez essa revisitação seja uma opção ideológica de afirmar o impacto do passado no presente e uma tentativa de ilustrar que os dramas humanos são inerentes aos indivíduos de quaisquer épocas, mas que estes poderiam ou não ser atenuados. Em terceiro, ruínas e dissoluções do tempo narrado coexistem com

¹³³ “Todas as possibilidades do passado, [...] também representam todas as oportunidades de futuro, pois sabendo o que não foi, saberemos o que clama por ser.”

sonhos: o estudo da astronomia por Dom Fabrizio e a Passarola do padre Bartolomeu, de Blimunda, de Baltazar e de Domenico Scarlatti. Indubitavelmente, ambos os narradores propõem uma via de escape e uma intervenção na conjuntura social pela ciência e pela arte. Sem dúvida, essa proposta tão necessária nos é que se concatena aos dias de hoje. De mais a mais, os narradores, além de construírem entes de papel que pouca representatividade tinham em seus respectivos contextos, escutam os anseios, expectativas e memória de vida dessas personagens.

Nas histórias de príncipes, reis e plebeus, Dom Fabrizio é o oposto de Dom João V. Um é humano e tem consciência daquilo que o cerca, enquanto o outro se encastela em seus projetos mirabolantes e na ganância dos recursos do reino.

Por fim, e não menos importante, os narradores são atentos aos homens como sujeitos protagonistas de suas regiões e países, refletindo acerca do que é ser siciliano e do que é ser português.

Trazer para o âmbito ficcional a identidade do siciliano no processo de unificação dos estados da Península Itálica e de Portugal no auge de seu poder e riquezas talvez seja um indício de uma volta ao passado com o intuito de tentar entender e desvelar o sujeito do presente em suas complexidades, significados e simbologia.

É de se perceber que as imagens que precingem a realidade social nada mais são que representações consolidadas e, por que não dizer, estáticas, por meio das quais o sujeito seleciona e recorta a realidade que o circunda. Assim, é plausível dizer que essas imagens ficcionalmente construídas pelas vozes narrativas também simbolizam um imaginário social coletivo.

No espaço estruturado finito dos romances de Lampedusa e Saramago, encontramos uma miríade de representações construídas por uma teia de relações sociais entre as personagens que compartilham do mesmo ambiente, suas atuações e interatuações, seus modos de construir e reforçar o pertencimento ou não e o sentir-se sicilianos e portugueses.

Considerando-se que a tradição é inscrita de novo e não um mero recebimento, buscar as origens e relê-las pode incorporar outros modos de interagir com o meio cultural e a nação. Vale perguntar se os recursos estilísticos utilizados pelos narradores, como a ironia, o escracho, a sátira etc., não seriam uma negação com vistas ao delineamento de um (não) pertencimento e que, justamente por isso, visariam à construção de novos elos entre o indivíduo e o social. Na situação pós-

risorgimento, era preciso moldar italianos, construir identidades, mas o sujeito siciliano se “refugia” em um misto de perfeição e vaidade, à espera do nada, como vimos em várias passagens nas quais o narrador destaca a supremacia e a cegueira do siciliano, além da dissonância entre o que se pensa e aquilo que de fato se é.

Já os portugueses são objeto de causar inveja aos estrangeiros pela grandeza de Portugal, como, por exemplo, “as nossas naus” e “a famosíssima serra” (SARAMAGO, 2013b, p. 332). Entretanto, “pouca importância que damos às glórias nacionais” (SARAMAGO, 2013b, p. 362). É interessante observar que é o mesmo português que serve de galhofa e chacota para os outros povos: “Bom prato somos para galhofas estrangeiras, que também as temos excelentes da nossa lavra, é bom que se diga, estão tão claramente vista à luz do dia” (SARAMAGO, 2013b, p. 87). A voz narrativa é bastante mordaz em sua crítica: não é preciso que os de fora se riam de nós, pois entre nós mesmos há motivos para escárnio e estes são bem visíveis. Todavia, “este é o dia de ver, não o de olhar, que esse pouco é o que fazem os que, olhos tendo, são outra qualidade de cegos” (SARAMAGO, 2013b, p. 83), ou seja, a maioria dos portugueses está cega, olha e não vê.

Diante do exposto e tendo em vista nossas abordagens da temática da identidade nos capítulos antecedentes, é possível dizer que o exercício narrativo de representação das identidades nesses dois romances resulta em imagens bastante desfavoráveis. Sujeição e imobilidade caminham lado a lado, ou seja, a sujeição dos portugueses a um sistema monárquico que os oprimia e os escravizava e o imobilismo dos sicilianos que não queriam “despertar”. Nesse diagrama que traçamos, o ponto de encontro passa pela via semântica da “cegueira coletiva”, malgrado ela seja resultante de conjunturas diversas.

As pistas narrativas de *Il Gattopardo* evidenciam que a cegueira dos sicilianos é causada por uma suposta empáfia e orgulho desmedido, os quais culminam em acreditar ser melhor do que os outros povos e, por isso, serem eternos colonizados. Em segundo lugar e não menos importante, os enquadramentos textuais do romance lampedusiano enfatizam os revezes do clima e da paisagem em imagens que pendem aos exageros e às dualidades e que poderiam ser um fator condicionante da imobilidade. Associam-se a isso a precariedade e certa insegurança existencial enquanto sentir-se siciliano, tal como indica Sivia Assenza (2011, p. 134):

Il sentimento della propria identità è così precario in un siciliano, che egli ha bisogno di sentirsi confermare la sua esistenza dall'attestazione di un testimone autorizzato. [...] E così è in effetti della Sicilia: terra che si inquieta e teme di non essere che una pura illusione, un fantasma flutuante sul mare, senza consistenza e senza storia. Ed è questo un aspetto della sicilitudine: la paura di volatilizzarsi come fantasmi; l'angoscia di non essere riconosciuti come uomini, come individui aventi particolare identità; il bisogno patetico di ottenere prova del loro passaggio sulla terra; e il sospetto, sempre insorgente, di essere defraudati del loro destini.¹³⁴

Já a cegueira dos portugueses seria fruto de uma pretensa exaltação da pátria: suas conquistas além-mar e a riqueza que adentrava contribuía para que Portugal não visse o óbvio, isto é, o ser explorado, tanto em nível macro (o país) como em nível individual (o povo e suas condições inóspitas de trabalho). Nesse panorama, Lourenço (2012, p. 109) enfatiza que a crise de identidade portuguesa provém de “uma má leitura de nós mesmos e acaso de um excesso de complacência para com tudo quanto é dos outros. Querer ser português é pouco para os portugueses”. Acrescenta que “as contas a ajustar com as imagens que a nossa aventura colonizadora suscitou na consciência nacional são largas e de trama complexa demais” (LOURENÇO, 2012, p. 116).

Para concluirmos nossa pesquisa, optamos por empregar e subscrever a voz de Saramago (2008, p. 40): “Teremos portanto neste relato dois discursos paralelos que nunca se encontrarão, um, este, que podemos seguir sem dificuldade, e outro que, a partir deste momento, entra no silêncio. Interessante solução”.

¹³⁴ “O sentimento da própria identidade é tão precário no siciliano, que ele tem a necessidade de confirmar a sua existência pela atestação de um testemunho autorizado. [...] De fato, assim é com a Sicília: terra que se inquieta e teme de não ser mais que uma pura ilusão, um fantasma flutuante sobre o mar, sem consistência e sem história. E isso é um aspecto da sicilianidade: o medo de volatilizar-se como fantasmas; a angústia de não serem reconhecidos como homens, como indivíduos portadores de uma particular identidade; a necessidade patética de obter uma prova de sua passagem sobre a terra, e a suspeita sempre insurgente de ser enganado pelo seu destino.”

REFERÊNCIAS

- AMARAL, A. E. Maia do. Acerca de um desenho da “Passarola”. **De rerum natura**, 13 maio 2009. Disponível em: <http://dererummundi.blogspot.com/2009/05/sobre-passarola-de-gusmao.html>. Acesso em: 19 maio 2019.
- ARISTÓTELES. **A poética**. Tradução de Eudoro Sousa. Brasília, DF: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1994.
- ASSENZA, Silvia. *Quella difficile anagrafe: identità e alterità nella finzione letteraria italiana*. In: URBAN, Maria Bonaria *et al.* (Org.). **Le frontiere del Sud: culture e lingue a contatto**. Cagliari: CUEC, 2011.
- BAKHTIN, Mikhail. **Marxismo e filosofia da linguagem**. São Paulo: Hucitec, 1981.
- BAKHTIN, Mikhail. **Questões de literatura e estética (a teoria do romance)**. São Paulo: Hucitec, 1988.
- BARROS, Henrique Lins de. **Bartolomeu de Gusmão na corte de D. João V: o balão de ar quente**. Rio de Janeiro: CBPF, 2009.
- BIRMINGHAM, David. **História concisa de Portugal**. Tradução de Daniel M. Miranda. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.
- BRANCATO, Francesco. **Vico nel Risorgimento**. Palermo: Flaccovio, 1969.
- CÂNDIDO, Antonio. **Educação pela noite**. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.
- CARUSO, Francisco; MARQUES, Adilo Jorge. Bartolomeu de Gusmão: raízes de um espírito inovador incompreendido. In: FIOLETTI, Carlos *et al.* **Bartolomeu Lourenço de Gusmão: o padre inventor**. Rio de Janeiro: Andrea Jakobsson Estudio, 2011.
- CHARTIER, Roger. Literatura e história. **Topoi**, Rio de Janeiro, n. 1, p. 197-216, 2000.
- CIRNE, Luis Fernando Muniz. Scarlatti e a música no reino dos melômanos. In: JORNADA DISCENTE DA PPG-MUS/USP, 1., 2012, São Paulo. **Anais [...]**. São Paulo: USP, 2012. Disponível em: http://www3.eca.usp.br/sites/default/files/form/ata/pos/ppgmus/luis_muniz_cirne-mus_etno.pdf. Acesso em: 10 jan. 2020.
- DUGGAN, Christopher. **História concisa da Itália**. Tradução de Natalia Petroff. São Paulo: Edipro, 2016.
- FERREIRA, Pedro. Emigração portuguesa no século XVIII: de Entre-Douro-e-Minho para o Brasil. **Revista AmPHora**, Lisboa, n. 3, p. 18-22, 2015.

FERRETTI, Giancarlo. **La lunga corsa del Gattopardo**: storia di un grande romanzo dal rifiuto al successo. Torino: Aragno, 2008.

FIOLHAIS, Carlos. Bartolomeu de Gusmão e o seu balão. *In*: FIOLEAIS, Carlos *et al.* **Bartolomeu Lourenço de Gusmão**: o padre inventor. Rio de Janeiro: Andrea Jakobsson Estudio, 2011.

FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso**. 5. ed. São Paulo: Loyola, 1999.

FRIEDMAN, Norman. O ponto de vista na ficção: o desenvolvimento de um conceito crítico. **Revista USP**, São Paulo, n. 53, p. 166-182, 30 maio 2002.

FUENTES, Carlos. **Terra nostra**. México: D. F. Editorial Joaquín Mortiz, 1992.

GALEANO, Eduardo. Celebração das contradições/2. *In*: GALEANO, Eduardo. **O livro dos abraços**. Tradução de Eric Nepomuceno. Porto Alegre: L&PM, 2005.

GEDEÃO, António. **Pedra filosofal**. 1956. Disponível em: <http://www.lusofoniapoetica.com/artigos/portugal/antonio-gedeao/pedra-filosofal.html>. Acesso em: 19 maio 2019.

GINZBURG, Carlo. **Mitos, emblemas, sinais, morfologia e história**. Tradução de Federico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

GOOCH, John. **A unificação da Itália**. Tradução de Lólio Lourenço de Oliveira. São Paulo: Ática, 1991.

GUSMÃO, Bartolomeu Lourenço de. **Petição do padre Bartolomeu de Gusmão sobre o instrumento que inventou para andar pelo ar, e suas utilidades**. Lisboa: [s.n.], 1709. Disponível em: <https://catedrasaramago.webs.uvigo.es/Uploads/archivos/passarola-booklet-b3e51e.pdf>. Acesso em: 17 maio 2019.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2004.

HERCULANO, Alexandre. A velhice. *In*: PANORAMA – jornal literário e instrutivo da sociedade. Lisboa: Typographia da Sociedade, 1840.

HERCULANO, Alexandre. **Opúsculos**. Lisboa; Tavares Cardoso & Irmão Editores, 1898. v. 7.

HOBBSAWM, Eric. **Era dos extremos**: o breve século XX 1914-1991. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

HURE, Jean. **Storia della Sicilia dalle origini ai giorni nostri**. Catania: Brancato, 2003.

HUTCHEON, Linda. **Poética do pós-modernismo**. Tradução de Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

INGARDEN, Roman. **A obra de arte literária**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1973.

JENNY, Laurent. A estratégia da forma. *In*: POÉTIQUE – revista de teoria e análises literárias: intertextualidades. Coimbra: Livraria Almedina, 1979.

LA FAUCI, Nunzio. Le tre porte del Gattopardo. *In*: RASSEGNA europea di letteratura italiana. España: F. Cesalti, 1993.

LAMPEDUSA, Giuseppe Tomasi di. **Opere**. Milano: Mondadori, 2011.

LAMPEDUSA, Giuseppe Tomasi di. **Il Gattopardo**. Milano: Feltrinelli, 2016.

LAMPEDUSA, Giuseppe Tomasi di. **O Leopardo**. Tradução de Maurício Santana Dias. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

LANZA TOMASI, Gioacchino. Introdução. *In*: LAMPEDUSA, Giuseppe Tomasi di. **Opere**. Milano: Mondadori, 2011.

LANZA TOMASI, Gioacchino. Apêndice. *In*: LAMPEDUSA, Giuseppe Tomasi di. **O Leopardo**. Tradução de Maurício Santana Dias. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

LE GOFF, Jacques. **História e memória**. Tradução de Bernardo Leitão. Campinas: Editora da Unicamp, 1990.

LOURENÇO, Eduardo. **O labirinto da saudade**. Lisboa: Gradiva, 2012.

MAGRIS, Claudio. **Alfabetos**. Tradução de Maria Célia Martirani. Curitiba: Editora UFPR, 2012.

MARCHESE, Dora. Il paesaggio siciliano: topos letterario o realtà? **Rivista di Studi Italiani**, anno XXIV, n. 2, p. 18-36, Dicembre 2006.

MARINHO, Maria de Fátima. **A lição de Blimunda**: a propósito de *Memorial do convento*. Porto: Areal, 2009.

MARRONE, Giovanni. La storia e il paesaggio. **Nuove Efemeride**, Palermo, v. IX, n. 36, 1996.

MATTOSO, José. **A identidade nacional**. Lisboa: Gradiva; Fundação Mario Soares, 1998.

MIGNOLO, Walter. Lógica das diferenças e política das semelhanças da literatura que parece história ou antropologia e vice-versa. *In*: CHIAPPINI, Lígia; AGUIAR, Flávio Wolf de (Org.). **Literatura e história na América Latina**. São Paulo: EDUSP, 2001.

NIGLIACCIO, Giuseppe. **Quando la Sicilia diventa Italia: Il Risorgimento nelle opere di Francesco Brancato fra storia e filosofia.** Palermo: Herbita, 2013.

NITRINI, Sandra. **Literatura comparada.** São Paulo: Editora da USP, 2015.

NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. **Revista Projeto História**, São Paulo, v. 10, p. 7-28, dez. 1993.

OLIVEIRA MARQUES, António H. **História de Portugal.** Lisboa: Presença, 1998. v. 2.

OLIVEIRA MARTINS, Joaquim Pedro de. **História de Portugal.** Lisboa: Guimarães & Cia, 1951. v. 2.

ORLANDO, Francesco. **Ricordo di Lampedusa.** Milano: Scheiwiller, 1963.

PEDRO Pedreiro. Intérprete: Chico Buarque. Compositor: Chico Buarque. *In*: CHICO Buarque de Hollanda. Intérprete: Chico Buarque. Rio de Janeiro: RGE Gravadora, 1966. 1 disco vinil, lado A, faixa 6 (2 min 36 s).

PEREYRA, Carlos. **Historia ¿para qué?** México: Siglo XXI, 1980.

PERRONE, Domenica. **In un mare d'inchostro:** la Sicilia letteraria dal moderno al contemporaneo. Roma: Bonanno, 2012.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. Palavras para crer: imaginários de sentido que falam do passado. **Nuevo Mundo Mundos Nuevos**, Debates, 2006. Disponível em: <http://nuevomundo.revues.org/index1499.html>. Acesso em: 10 jan. 2020.

PICCHIO, Luciana S. Prefácio à edição italiana. *In*: SARAMAGO, José. **Da estátua à pedra e discursos de Estocolmo.** Belém: Ed. UFPA; Lisboa: Fundação José Saramago, 2013.

QUASIMODO, Salvatore. **Una poetica.** Milano: Arnoldo Mondadori, 1971.

REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina M. **Dicionário de teoria narrativa.** São Paulo: Ática, 1988. (Série Fundamentos).

REIS, Carlos. **Pessoas de livro:** estudos sobre a personagem. 3. ed. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2018a

REIS, Carlos. **Diálogos com José Samago.** Belém: ed.ufpa, 2018b.

RICOUER, Paul. **A memória, a história, o esquecimento.** Tradução de Alain François. Campinas: Editora da Unicamp, 2007.

SAMOYAUULT, Tiphaine. **A intertextualidades.** São Paulo: Hucitec, 2008.

SANCHES NETO, Miguel. **Minha vida de velho.** Ponta Grossa: Container, 2016.

SARAIVA, José Hermano. **História de Portugal**. 4. ed. Algueirão-Mem Martins: Publicações Europa-América, 1993.

SARAMAGO, José de. **A jangada de pedra**. Rio de Janeiro: Record, 1980.

SARAMAGO, José de. **Cadernos de Lanzarote II**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

SARAMAGO, José de. **A viagem do elefante**. Lisboa: Camilo, 2008.

SARAMAGO, José de. **Da estátua à pedra e discursos de Estocolmo**. Belém: Ed. UFPA; Lisboa: Fundação José Saramago, 2013a.

SARAMAGO, José de. **Memorial do convento**. São Paulo: Companhia das Letras, 2013b.

SELLIGMAN SILVA, Márcio. **História, memória, literatura**. Campinas: Editora Unicamp, 2013.

SILVA, Teresa Cristina da. **José Saramago**: entre a história e a ficção: uma saga de portugueses. Lisboa: Dom Quixote, 1989.

SPINAZZOLA, Vittorio. **Il romanzo antistorico**. Roma: Riuniti, 1990.

TANTURRI, Ricardo. **Il Gattopardo innamorato**: una biografia di Giuseppe Tomasi di Lampedusa. Cosenza: Rubbettino, 2001.

TAUNAY, Affonso d'Escaragnolle. **Bartolomeu de Gusmão inventor do aeróstato**. São Paulo: Leria, 1942.

TENGARRINHA, José (Org.). **História de Portugal**. 2. ed. Bauru: EDUSC; São Paulo: Unesp; Lisboa: Instituto Camões, 2001.

TODOROV, Tzevan. As categorias da narrativa literária. *In*: TODOROV, Tzevan *et al.* **Análise estrutural da narrativa**. Tradução de Maria Zélia Barbosa Pinto. Petrópolis: Vozes, 1973.

VIEIRA, António. **História do futuro**. Lisboa: Livraria Sá da Costa, 1953.

VITTORINI, Elio. **La lettera di Elio Vittorini a Giuseppe Tomasi di Lampedusa**. 1957. Disponível em: <https://www.feltrinellieditore.it/news/2004/02/23/la-lettera-di-elio-vittorini-giuseppe-tomasi-di-lampedusa/>. Acesso em: 15 set. 2019.

WAINAINA, Binyavanga. **Um dia vou escrever sobre este lugar**. Tradução de Carolina Kuhn Facchin. São Paulo: Kapulana, 2018.

WHITEN, Hayden. **Trópicos do discurso**: ensaio sobre a crítica da cultura. Tradução de Alípio Correa de França Neto. São Paulo: Editora da USP, 1994.

ZUMTHOR, Paul. **A letra e a voz**. São Paulo: Cia das Letras, 1990.