

# Erotismo e Morte em IL GATTOPARDO

Wander Melo Miranda

## INTRODUÇÃO: A SICÍLIA COMO METÁFORA

Ao centrarmos a nossa abordagem de *Il Gattopardo*,<sup>1</sup> de Giuseppe Tomasi di Lampedusa, na metáfora do erotismo e da morte, pretendemos fazer ressaltar o seu desdobramento em dois níveis diversos, porém convergentes: a) no nível individual, que coloca em causa o problema da identidade, no tocante, sobretudo, ao príncipe Don Fabrizio Salina, personagem principal do romance e, b) no nível social, no qual é focalizado o embate de duas classes sociais distintas — a aristocracia e a burguesia.

É justamente a sábia articulação desses dois níveis, pelo narrador, que determina a originalidade e a importância de *Il Gattopardo* no contexto literário italiano dos últimos vinte anos, pois, se, por um lado, o sucesso e a polémica provocados pelo livro de Tomasi di Lampedusa explicam-se pelo esgotamento da força criativa do neo-realismo, por outro, é com *Il Gattopardo* que, segundo Sciascia, se inicia, na Itália, a restauração literária que leva o nome de vanguarda, no sentido de tomada de consciência das desilusões históricas.<sup>2</sup>

---

1. TOMASI DI LAMPEDUSA, Giuseppe. *Il Gattopardo*. Edizione conforme al manoscritto del 1957. Milano, Feltrinelli, 1980. As indicações serão feitas apenas com o número da página, entre parênteses.

2. Cf. SCIASCIA, Leonardo. L'illusion du changement; propos recueillies par Mario Fusco. In: *Magazine Littéraire*. Paris, 165: 12-55, oct. 1980. p. 18-19.

Nesse caso, cremos poder inserir a narrativa em estudo na concepção histórica que Lukács tem do romance, pois, para ele, a temática histórica deve expressar o sentimento de que a verdadeira compreensão dos problemas da sociedade presente nasce da compreensão da gênese histórica dessa sociedade. No romance, a base histórica deve funcionar não episodicamente, mas como fundamento verdadeiro dos destinos das personagens.<sup>3</sup>

*Il Gattopardo* é dividido em oito partes, todas datadas: as quatro primeiras de 1860, e as quatro últimas, respectivamente, de 1861, 1862, 1883 e 1910. Como se pode observar, embora a narrativa cubra um largo período temporal, a maior parte dos eventos narrados gira em torno de 1860, época da campanha de Garibaldi contra o domínio borbônico na Sicília e no reino de Nápoles, ambos anexados ao Reino de Itália, após a vitória dos rebeldes.

Observe-se, entretanto, que os acontecimentos da campanha de Garibaldi não aparecem nunca *diretamente* no texto, mas *indiretamente*, isto é, através dos seus reflexos na consciência e no destino das personagens. Daí, eventos históricos e espaço onde eles se atualizam, a Sicília, não podem ser considerados apenas do ponto de vista documental e regional, mas como uma abrangente metáfora. A Sicília de Tomasi di Lampedusa oferece, como a de Sciascia, “la rappresentazione di tanti problemi, di tante contraddizioni, non solo italiani ma anche europei, al punto da poter costituire la metafora del mondo odierno.”<sup>4</sup>

## 1. O LABIRINTO DO DESEJO

A narrativa inicia-se com a transcrição, pelo narrador, das últimas palavras da Ave Maria — “Nunc et in hora mortis nostrae. Amen.” (p. 3) —, rezada pela família Salina. Essa primeira parte do livro termina, também, com as palavras (iniciais) de outra oração, a Salve Rainha — “Salve, Regina, Mater miseri-

3. Cf. LUKACS, Georg. *La novella histórica*. Barcelona, Buenos Aires, México, Ediciones Grijalbo, 1976. p. 262-269.

4. SCIASCIA, Leonardo. *La Sicilia come metafora*. Entrevista di Marcelle Padovani. Milano, Mondadori, 1979. p. 78.

cordiae...” (p. 58). *Morte, misericórdia e salvação* (ou possibilidade de) são os semas que resumem, inicialmente, toda a problemática do texto e que serão reiterados em diversos níveis e momentos da narrativa, que se conclui com a redução de tudo a um monte de “polvere livida” (p. 370).

É oportuno ressaltar que no rosário rezado pelos Salina são contemplados os Mistérios Dolorosos, cujos frutos são a contrição, a mortificação, o amor das humilhações, a conformidade com os sofrimentos, a conformação com a morte e o desejo ardente da morte do pecado. Todos esses elementos aparecem sintetizados nos termos “amor, verginità, morte” (p. 3), que adquirem uma maior amplitude metafórica ao remeterem a outros elementos vizinhos na narrativa: à figura de Madalena no salão, na qual estão reunidos os traços de presença e ausência (arrependimento) da sensualidade, os quais, por sua vez, remetem à pintura de Perseu e Andrômeda do piso, encorberta em parte, sugestivamente, pelas sotainas do Padre Pirrone, à pintura de Vênus no teto e à descrição do Príncipe, onde se sobressaem a força viril e o domínio amoroso. Essa confluência de semas dos conjuntos *amor* e *morte*, mediada pelo código religioso, configura uma circularidade, uma continuidade, inscrevendo a narrativa no âmbito do erotismo.

Para Bataille, a essência do erotismo está na nostalgia da continuidade perdida. A reprodução coloca em jogo seres descontínuos e faz sobressair o abismo da descontinuidade, o qual é, de certo modo, a morte, pois ela tem para nós, seres descontínuos, o sentido da continuidade do ser. À base da nossa existência há, portanto, uma série de passagens do contínuo ao descontínuo e vice-versa. Substancialmente, o âmbito do erotismo é o da desordem e da ruptura, porque a violência, para nós, reside na morte, que nos arranca da obstinação de vermos durar o ser descontínuo que somos: é-nos insuportável a idéia de que o ser descontínuo que existe em nós possa anular-se. A experiência do erotismo pressupõe o superamento do limite sem sair dos limites desta vida descontínua; desejamos aproximar do *além* sem ultrapassar a soleira, colocando-nos sabiamente *aquém*. Em suma, o que no erotismo está em jogo é sempre a perturbação da ordem,

da disciplina, da organização individual, daquelas formas sociais regulares, sobre as quais se baseiam as relações de pessoa a pessoa.<sup>5</sup>

Em *Il Gattopardo*, o problema do erotismo se torna claro através da oposição entre matrimônio e prostituição, representados, respectivamente, no âmbito das figuras femininas, por Maria-Stella, a esposa, e Mariannina, a prostituta; oposição mediada, entretanto, por Angelica, como veremos adiante.

Após terminar o jantar, em um dos momentos iniciais da narrativa, o Príncipe apesar dos rogos histéricos de Maria-Stella, dirige-se a Palermo para “un'avventura galante di basso rango” (p. 20), ou seja, para o encontro com Mariannina. O emprego conjunto dos códigos sexual e religioso na descrição de Palermo instaura uma atmosfera “sagrada”, espaço privilegiado do interdito e da sua transgressão, do desejo e da morte:

La strada adesso era in leggera discesa e si vedeva Palermo vicina completamente al buio. Le sue case basse e serrate erano oppresse dalla smisurata mole dei conventi(...) Smunte cupole dalle curve incerte simili a seni svuotati di latte si alzavano ancora più in alto, ma erano essi, i conventi, a conferire alla città la cupezza sua e il suo carattere, il suo decoro e insieme il senso di morte che neppure la frenetica luce siciliana riusciva mai a disperdere. (p. 24)

Ao lado dessa visão, e a ela congruente, é necessário registrar uma outra passagem da narrativa, em que é feita a descrição voluptuosa da estrada que leva a Palermo:

(...) la strada attraversava gli aranceti in fiori e l'aroma nuziale delle zagare annullava ogni cosa come il plenilunio annulla un paesaggio: l'odore dei cavalli sudati, l'odore di cuoio delle imbottiture, l'odore di Principe e di Gesuita, tutto era cancellato da quel profumo islamico che evocava urí e carnali oltretomba. (p. 25)

---

5. Cf. BATAILLE, Georges. *L'erotismo*. Trad. di Adriana dell'Orto. Milano, Mondadori, 1976. p. 20-26 e 150-155.

As cúpulas dos conventos como seios, vazios de leite, o aroma das *flores de laranjeira*, o odor dos *cavalos suados*, evocam ao Príncipe as *virgens* (“urí”) companheiras dos beatos no paraíso dos muçulmanos e os *carvais além-túmulos*. Todos esses elementos prenunciam não apenas a violência implícita na posse deste *objeto erótico* por excelência, a baixa prostituta — o que supera todos os limites e confina com a morte — como também o sentimento de náusea e pecado que sobrevém ao Príncipe.

A experiência do *pecado* pressupõe o interdito e a sua transgressão. No instante da transgressão o indivíduo é presa da angústia, sem a qual a proibição não existiria. A experiência interna do erotismo requer, da parte daquele que a realiza, uma sensibilidade tão grande para a angústia que funda o interdito quanto o desejo que induz a transgredi-lo. É esta a sensibilidade *religiosa*, que sempre une estreitamente desejo e temor, prazer intenso e angústia.<sup>6</sup>

De volta à casa, Don Fabrizio, imerso “in una serenità sazia maculata di ripugnanza” (p. 29), entrega-se aos seus pensamentos, o que o leva a contrição do ato cometido, da violência perpetrada:

“Sono un peccatore, lo so, doppiamente peccatore, dinanzi alla legge divina e dinanzi all'affetto umano di Stella (...) Pecco, è vero, ma pecco per non peccare piú, per strapparmi questa spina carnale, per non essere trascinato in guai maggiori. Questo il Signore lo sa.” (p. 27)

A referência à esposa introduz novamente o Príncipe nos limites da sexualidade sancionada que é o casamento, pois este é, para Bataille, um paradoxo concebido como a transgressão do interdito sexual a cuja virulência se contrapõem a inocência e a ausência de todo perigo, representados pela repetição do ato sexual.<sup>7</sup>

Enquanto Stella pertence ao *alto*, ao céu onde estão as estrelas — “le sole pure, le sole persone per bene” (p. 105), Mariannina pertence ao *baixo*, à terra. O primeiro termo remete

---

6. Idem, p. 45.

7. Idem, p. 118-120.

a *pureza*, *abstração*, *espírito* (cf. p. 105 e 312), ao contrário do segundo, que remete a *impureza*, *concretude*, *carne*. A carne, revelada pelo ato de amor, é em nós o excesso que se opõe à lei da decência, da ordem,<sup>8</sup> como percebe o Príncipe depois de seu encontro com Mariannina — “(...) quella carne giovane troppo maneggiata, quella impudicizia rassegnata; e lui stesso che era? un porco, e niente altro.” (p. 20-30). Ao sentimento de profanação advém o de contrição, ambos denunciados pelos versos franceses invocados pelo Príncipe — “Seigneur, donnez-moi la force et le courage/ de regarder mon coeur et mon corps sans dégoût” (p. 30). Com a manutenção da separação das duas esferas opostas, o Príncipe volta para casa e para o leito de Stella, isto é, para os limites da sexualidade sancionada, ordenadora da impetuosidade e da violência dos instintos.

Angelica, anjo pervertido, reúne em si, metaforicamente, as figuras de Stella e Mariannina, ou seja, aquilo que deveria permanecer separado. À *pureza*, implícita em seu nome, subjaz a *sujeira* da sua ascendência, que a localiza num espaço flutuante entre o *alto* e o *baixo* — ela é neta de ‘Peppe Mmerda’ e sua mãe é “una bellissima giumenta, voluttuosa e rozza.” (p. 52). Metáfora da burguesia, a sua força desordenadora (revelada por uma sexualidade incontrolável) deverá ser domada para a permanência da estabilidade social e familiar. Essa situação perigosamente oscilante atualiza-se, na narrativa, na *lareira* da casa Salina: “Il grande caminetto era acceso (...) esso rappresentava davvero il focolare domestico, il simbolo della casa, e in esso i tizzoni alludevano a sfavillii di desideri, le brace a contenuti ardori.” (p. 182-183).

Todos esses elementos são evidenciados e complementados através da atenção analítica ao relacionamento do par Angelica-Tancredi. As salas e os cômodos labirínticos e vazios do palácio Salina, pelos quais ambos os jovens excursionavam, são um espaço privilegiado, preenchido pelo desejo e pela morte. O palácio é um “intrico labiríntico e misterioso” (p. 202) e seu centro é o “centro nascosto del ciclone sensuale” (id. ib.).

---

8. Idem, p. 101.

O labirinto pode ser associado à caverna, o que demonstra que ele visa, simultaneamente, a permitir o acesso ao *centro* por uma espécie de viagem iniciática, e interdita-lo àqueles menos qualificados. Trata-se, pois, de uma figuração de provas iniciáticas, prévias ao encaminhamento em direção ao *centro oculto*. Os rituais labirínticos têm a função de ensinar aos neófitos a maneira de penetrar, mesmo em vida e sem se extraviar, nos territórios da morte. Através dos inúmeros caminhos das sensações, emoções e idéias, o labirinto conduz o indivíduo ao interior de si mesmo em direção a uma espécie de santuário interno e oculto onde reside o mais misterioso da pessoa humana.<sup>9</sup>

Na primeira visita de Angelica à família Salina, depois de noiva, ela é conduzida pelo Príncipe a uma sala iluminada, onde todos a esperam. Tal acontecimento adquire uma função iniciática, como se pode observar pela transcrição abaixo:

Intanto il Principe dava il braccio ad Angelica; si traversarono parecchi saloni quasi all'oscuro, vagamente rischiarati da lumini a olio che permettevano a malapena di trovare la strada (...) questo procedere attraverso il buio deserto verso il chiaro centro dell'intimità aveva il ritmo di una iniziazione massonica. (p. 181)

Mas ao *centro claro* da família subjaz um *centro escuro*, que será atingido por Angelica depois de, pelas mãos de Tancredi, transitar pelos caminhos labirínticos do desejo, o qual supõe o jogo de avanços e recuos, de oferecimento e fuga — “momenti estatici e penosi durante i quali il desiderio diventava tormento, i freni a loro volta, delizia” (p. 204).

O que na verdade o *centro escuro* do palácio esconde e desnuda é o enigma do amor e da morte. Em um armário, há muito trancado, o casal descobre, maravilhado e atônito, instrumentos diversos: chicotes, cordas, apetrechos metálicos. Tancredi, então, compreende “aver raggiunto il nucleo segreto centro dell'irradiazione delle irrequietudini carnali del palazzo” (p. 208). No dia

---

9. Cf. CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain. *Dictionnaire des Symboles*. Paris, Seghers, 1974. p. 99-102.

seguinte, ambos, Tancredi e Angelica, descobrem uma outra sala, esta venerada pela família, a do Duca-Santo, onde ao lado de uma imagem gigante do Cristo crucificado pende um chicote de couro com suas pontas terminadas por esferas de chumbo, instrumento usado pelo antepassado dos Salina para sua mortificação e expiação (cf. p. 208-209).

O paroxismo religioso e o paroxismo sexual revelam, pois, que o movimento de amor levado às últimas conseqüências é um movimento de morte. O *universo sádico* registrado na narrativa, realiza, para Bataille, a conexão exterior entre nascimento e morte, e seus interditos fundamentais — a morte e a função sexual.<sup>10</sup>

Desse momento em diante, a violência dos apetites e dos impulsos imediatos é domada por Tancredi e Angelica — “(...) poi i baci di Tancredi furono lievi, come dati in sogno ed in espiazione” (p. 208) — e eles atingem a transformação do eu que se opera no centro do labirinto e se afirma ao termo da passagem das trevas à luz, o que marca a vitória do espiritual sobre o material, da inteligência sobre o instinto, do saber sobre a violência cega.

Cumpre-se, assim, na narrativa, sob o ponto de vista do código sexual, a união entre a burguesia e a aristocracia. A ameaça que Angelica representa é absorvida e canalizada em direção à *ordem* e o *sangue* dos seus lábios mordidos por Tancredi (cf. p. 213) é o *alimento vampiresco* que possibilita à aristocracia a sua sobrevivência no interior da burguesia. Novos elementos são introduzidos na estrutura de dominação, mas a continuidade é mantida em prejuízo da ruptura verdadeiramente transformadora, como, a seguir, poderá ser mais claramente observado.

## 2. OLIMPO PALERMITANO

O emprego recorrente de várias figuras mitológicas, na narrativa em estudo, adquire função preponderante quando relacionado à problemática de que estamos tratando. Inicialmente, vejamos como é descrito o teto do palácio dos Salina, vizinho a Palermo:

---

10. Cf. BATAILLE, op. cit., p. 49.

Nell'affresco del soffitto si risvegliarono le divinità. Le schiere di Tritoni e di Driadi che dai monti e dai mari fra nuvole lampone e ciclamino si precipitavano verso una trasfigurata Conca d'Oro per esaltare la gloria di casa Salina, apparvero di subito colme di tanta esultanza da trascurare le più semplici regole prospettiche; e gli Dei maggiori, i Principi fra gli Dei, Giove folgorante, Marte accigliato, Venere languida, che avevano preceduto le turbe dei minori, sorreggevano di buon grado lo stemma azzurro col Gattopardo. (p. 4)

Vênus, sempre representada entre as caças selvagens que a escoltam, é filha da semente de Urano, o Céu, derramada sobre o mar depois da castração do Céu por seu filho Cronos. Vênus exprime o amor sob sua forma unicamente física, o desejo e o prazer apenas dos sentidos. No plano psíquico, Vênus expressa a perversão sexual, pois o ato de fecundação é tomado somente em função da primazia do gozo que a natureza a ele delega.

Marte, deus da guerra, pode ser também considerado como o deus da juventude, porque é ele que guia particularmente os jovens que emigram para fundar novas cidades. Nesse caso, é o Matador, o Defensor das casas e dos jovens e também o Punidor e o Vingador de todas as ofensas.

Júpiter, ou Zeus, é o organizador do mundo exterior e interior; é dele que depende a regularidade das leis sociais e morais. É o arquétipo do chefe da família patriarcal. Em última instância, o mito de Júpiter é o símbolo do *autocratismo*. É o mito do chefe nato, de quem decorrem todo poder e a justificação de todo autocratismo que reveste as formas variadas do pai, do marido, do patrão, do proprietário, etc. Fora de sua influência tudo é desordem e caos aos seus olhos. Se ele se atém aos métodos autocráticos, ele será prisioneiro dos limites estreitos de um empreendimento, na medida de suas únicas forças. Se ele quer, ao contrário, se adaptar às dimensões e às estruturas da segunda fase da era industrial, ele é obrigado a ver multiplicarem-se outros seres autônomos, capazes de, intelectual e afetivamente, preencher uma

função eficaz numa estrutura evolutiva. O mito de Júpiter é o antagonista do futuro.<sup>11</sup>

Alguns traços determinantes dessas figuras podem ser transpostos ao Príncipe Salina: a sexualidade, a força e o autocratismo, reunidos, logo no início da narrativa, pela expressão “domínio amoroso” (p. 5). Ele é o “*pater familias*” (p. 18), controlador de tudo e de todos, embora a narrativa, ironicamente, inverta a pretensão desse domínio onipotente na cena do jantar, no qual os pratos provenientes de serviços díspares remetem à lamentada ausência do filho predileto, distante da família, e retratam a desunião e a desordem reinantes na casa (cf. p. 18-19).

É importante notar, também, que o Príncipe não é capaz de aceitar a ascensão vertiginosa de Don Calogero Sedàra, pai de Angelica, representante máximo da nova classe social dominante — a burguesia. Votado à tradição e aos seus símbolos, Don Fabrizio contrapõe-se, inutilmente, ao presente: o passado é tomado como um momento ideal e harmônico, no qual tudo se submete, docilmente, ao seu comando e do qual a propriedade de Donnafugata é a representação mais acabada. A chegada a Donnafugata desperta no Príncipe “il senso di possesso feudale che in essa era sopravvissuto” (p. 65); essa noção de estabilidade e imutabilidade permanentes é, entretanto, desmascarada, pela figura do “Gattopardo” com as patas destroçadas do portal da fazenda de Rampinzèri (cf. p. 62), pelo sol inclemente — metáfora da imobilidade —, pelas gralhas e pela “campagna funerea, gialla di stoppie, nera di restucce bruciate” (p. 64-65), no caminho para Donnafugata. No palácio próximo a Palermo, os quadros onde estão figurados os feudos da família são o exemplo mais sugestivo do processo de ruína e decadência do poderio do Príncipe, porque “di già alcuni di quei feudi tanto festosi nei quadri avevano preso il volo e permanevano soltanto nelle tele variopinte e nei nomi” (p. 36); do mesmo modo, os retratos eqüestres dos antepassados dos Salina são, apenas, “immagini imponenti e vaghe come il loro ricordo” (p. 94).

---

11. Sobre as figuras mitológicas cf. CHEVALIER & GHEERBRANT, op. cit.

Todos esses elementos, que funcionam como metáfora da morte da aristocracia, são reiterados no baile da família Ponteleone. No caminho para a festa, o Príncipe e seus familiares são interrompidos pelo cortejo do Santo Viático em direção à casa de um agonizante e, na volta, o Príncipe se depara com um carregamento de bois esquartejados, o que o leva a inquirir sobre o significado da morte (cf. p. 282 e 313). O ouro das pinturas do palácio Ponteleone lembra o sol siciliano (metáfora da imobilidade, como já foi dito) e os nobres dançarinos lembram as gralhas (cf. 294-295), como percebe Don Fabrizio, que, na festa, parece *cortejar* a morte, segundo Tancredi (veremos mais adiante que a morte assume para o Príncipe a forma de uma mulher sedutora):

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? (p. 299)

O que é morte *individual* é, portanto, morte *social*, e essa relação torna-se mais evidente ao atentarmos para a união, proposta pela narrativa, entre domínio político-social e domínio sexual. A abertura para a percepção de tal mecanismo nos é dada, inicialmente, pela referência à figura mitológica de Vulcano. As litografias de Garibaldi, herói da nova classe no poder, lembram ao Príncipe o Vulcano do teto da sala e ele sorri ironicamente chamando-o de "cornuto" (p. 57). É necessário ressaltar que Vulcano, mestre dos elementos ígneos e dos metais, simboliza o poder de animar o imóvel, de conferir movimento e vida à matéria inanimada (e sob esse aspecto, contrapõe-se ao Príncipe e aproxima-se, aparentemente, de Garibaldi, em sentido político). Mas Vulcano é também o esposo sempre traído de Vênus, traço colocado em primeiro plano por Don Fabrizio, que assim procedendo *perverte* o heroísmo de Garibaldi e tudo que nele está implícito. A relação entre *posse sexual* e *posse da Sicília* é apresentada de maneira cabal pelo abraço que Tancredi dá em Angelica no momento da oficialização do noivado:

Poi la riabbracció: l'ansia sensuale li faceva tremare entrambi: il salone, gli astanti per essi sembravano molto lontani; ed a lui [Tancredi] parve davvero che in quei baci riprendesse possesso della Sicilia, della terra bella e infida sulla quale i Falconeri 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*. (p. 198, grifos nossos).

Ao unir-se a Angelica em matrimônio, Tancredi — nobre arruinado, “participante” das forças rebeldes de Garibaldi — sela o pacto da *continuidade político-social*,<sup>12</sup> no qual os oprimidos continuam sempre à margem, e realiza, na prática, o oportunismo político enunciado pela sua frase que é repetida, várias vezes, em momentos diversos da narrativa, como índice mais flagrante da falsa *revolução*: “Se vogliamo che tutto rimanga come è, bisogna che tutto cambi” (p. 33). O caráter dessa “mudança sempre a favor dos dominantes é confirmado por outros elementos da narrativa: o plebiscito de Donnafugata, em que os votos são manipulados pela administração local em proveito da nova ordem; a conversa entre o Príncipe e Don Ciccio, homem do povo, durante uma caçada (cf. p. 137-146).

É justamente a *caçada* que funciona como a metáfora do jogo político entre nobres e burgueses. Se aqueles podem ser considerados a caça e estes os caçadores, tal proposição é invertida pelo Príncipe — apenas no nível imaginário — quando procura identificar com Don Calogero Sedàra os animais abatidos por ele e Don Ciccio (cf. p. 148). Não custa também lembrar que, nesse mesmo campo metafórico, o resultado do plebiscito é aplaudido por Angelica com mãos *rapaces* (cf. p. 141) e, em outra parte da narrativa, seus dentes são comparados aos *dentes* de um filhote de *loba* (cf. p. 104).

Todos esses elementos confluem na conversa do pedido de casamento de Angelica. Se de início o Príncipe é colocado como

---

12. A revolução burguesa é, para o Príncipe, apenas «una lenta sostituzione di ceti» (p. 43), «una commedia, una rumorosa, romantica commedia con qualche macchia di sangue sulla veste buffonesca» (p. 42).

o “gattopardo imponente” e Don Calogero com o “sciacalietto timoroso” (p. 158), no final, depois de confrontadas as forças de ambos, opera-se o deslocamento dos termos “imponente” e “timoroso”, o que denuncia, além da lenta substituição de classes, a assimilação da postura e dos valores aristocráticos em proveito da afirmação burguesa.

### 3. ESPELHOS PARTIDOS

Ao problema da morte da identidade da aristocracia, enquanto classe social dominante, corresponde a morte da identidade do Príncipe, enquanto indivíduo. Faz-se necessária e complementar, portanto, a consideração específica da temática do duplo, para que cumpramos de modo satisfatório os objetivos enunciados inicialmente.

A significação de morte do duplo aparece, para Otto Rank, em estreita vinculação com seu significado narcisista; Narciso é ambivalente diante do seu eu, porque há nele algo que parece resistir ao exclusivo amor por si próprio. A forma de defesa contra o narcisismo expressa-se de duas maneiras: no medo e na repugnância ante a própria imagem e na perda da imagem da sombra ou a imagem do espelho.<sup>13</sup>

Em *Il Gattopardo*, Tancredi pode ser considerado como o duplo do Príncipe, sua (pretensa) imagem especular. Em determinado episódio da narrativa, Don Fabrizio, enquanto se barbeia, vê refletida no espelho a figura de Tancredi e, ao voltar-se, os olhos de Tancredi fixos nele são “i suoi stessi occhi [che] lo fissavano ridenti” (p. 32). Esse momento de identificação com Tancredi é fundamental a respeito da problemática do duplo, pois nele o Príncipe tem uma de suas improvisas visões: “una scena di guerriglia, schioppettate nei boschi, ed il suo Tancredi per terra, sbudellato come quel disgraziato soldato” (p. 32-33).

A referência à junção Tancredi-soldado estripado desencadeia, na narrativa, uma ampla série metafórica que nos permite

---

13. Cf. RANK, Otto. *El doble*. Traducción castellana de Ediciones Orión. Buenos Aires, Ediciones Orión, 1976. p. 117-118.

relacionar o Príncipe a várias imagens, que funcionam como seu *espelho*. A primeira menção ao cadáver do soldado, encontrado no jardim do palácio Salina, é feita quando o Príncipe, após o almoço, vai ao jardim que, pelo seu aspecto cemiterial e fúnebre, inverte o significado da ninfa Flora (cf. p. 8-11). A lembrança do soldado morto causa repugnância ao Príncipe, ao mesmo tempo que, significativamente, o impulsiona à inquirição sobre a finalidade da morte e à justificativa do poder do Rei como mantenedor da *ordem*.

Os corpos em putrefação resumem o mundo do qual viemos e para o qual retornaremos; nessa representação, horror e vergonha unem-se à nossa morte e ao nosso nascimento, originando as reações de desgosto, náusea e prostração. Na morte de um outro, para nós que sobrevivemos, para nós que esperávamos que continuasse a existência daquele que jaz imóvel ao nosso lado, essa expectativa e essa espera são reduzidas, de uma vez por todas, a *nada*.<sup>14</sup>

Esse *nada* — que revela ao Príncipe não apenas a precariedade da sua existência como também a da classe social à qual pertence — é preenchido por Don Fabrizio através da imagem de Tancredi, aquele que, inserindo-se sagazmente na nova ordem vigente, dará *continuidade* aos Salina enquanto elementos da classe dominante e ao Príncipe enquanto “indivíduo”. Para confirmar essa nossa última assertiva — *continuidade* “individual” do Príncipe em Tancredi —, convém determo-nos no narcisismo do Príncipe.

Um motivo que revela certa relação entre o temor à morte e a atitude narcisista é o desejo de ser jovem para sempre. Pode-se acrescentar, a propósito, que o duplo é rival de seu protótipo em todas as coisas, mas principalmente no amor pela mulher.<sup>15</sup>

Don Fabrizio nu — “innocente nudità titanica” (p. 83) — é comparado a Hércules (que encarna o ideal viril helênico); o príncipe de espadas das cartas deixadas sobre a mesa da sala

---

14. Cf. BATAILLE, op. cit., p. 63-65.

15. Cf. RANK, op. cit., p. 120-122.

é, para ele, no instante de ele sair para a caça, “un augurio virile” (p. 116), o que é complementado pela imagem do planeta Vênus, na madrugada, — “chico d’uva sbucciato, trasparente e umido” (id. ib.). Esses traços de *virilidade* e *juventude* estabelecem o movimento pendular de amor e ódio do Príncipe em direção a Tancredi e da disputa de Angelica por ambos.

Outra vez diante do espelho, o Príncipe se compraz com a sua beleza e se compara a Tancredi, crendo ser o seu vigor maior do que o do jovem e, em outro episódio da narrativa, ele apalpa, sensual e voluptuosamente os pêssegos do seu pomar, os quais serão depois oferecidos por Tancredi a Angelica num vasilhame contendo, ironicamente, a inscrição “Semper Purus”. Finalmente, ao saber, durante o pedido de casamento de Angelica, dos beijos já trocados pelos noivos, o Príncipe é assaltado pelo ciúme:

Vespe numerose e pungenti assalirono Don Fabrizio.  
Anzi tutto, come si conviene ad ogni uomo non ancora decrepito, quella della gelosia carnale: Tancredi aveva assaporato quel gusto de fragole che a lui sarebbe rimasto sempre ignoto.  
(p. 160-161)

Os *pêssegos* e os *morangos* inscrevem o Príncipe no âmbito do desejo nunca satisfeito e revelam o caráter *fantasmático* da sua vivência sexual em relação a Angelica: ambas as frutas, e o macarrão e a gelatina das refeições, aproximam o código alimentar e o código sexual. Basta o exemplo da gelatina, que reflete especificamente o ato sexual com a esposa,<sup>16</sup> no dia anterior:

Alla fine del pranzo venne servita la gelatina al rhum (...). Si presentava minacciosa, com quella sua forma di torrione appoggiato su bastioni e scarpate, dalle pareti lisce e scivolose impossibili da scalare (...) era però trasparente e

---

16. A insatisfação sexual do Príncipe no tocante a Maria-Stella é por ele declarada explicitamente: «(...) 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!’ (...) La vera peccatrice é lei!» (p. 28)

tremolante ed il cucchiaino vi si affondava con stupefacente agio (...) il Principe se la era goduta assistendo allo smantellamento della fosca rocca sotto l'assalto degli appetiti. (p. 52-53)

O vazio da imagem do Príncipe é acumulado de reflexos especulares e mascaradores que tentam, inutilmente, esconder a sua verdadeira identidade, reiterada, entretanto, em diversos momentos da narrativa, pelo cadáver estripado do soldado, pelos carneiros sanguinolentos (cf. p. 54), pelos coelhos estraçalhados pelos cães de caça (cf. p. 131) e pelos bois esquarterados no caminho de volta do baile (cf. p. 313). O que esses corpos mortos revelam, metaforicamente, ao Príncipe, é a fragmentação da sua identidade, aquilo que é recalçado, mas que retorna violentamente, daí a náusea e repugnância de Don Fabrizio diante da visão deles — visão da sua própria imagem.

Essa confusão de imagens descontínuas será diluída somente no instante da morte literal do Príncipe — a experiência da morte e o ato sexual dissolvem os indivíduos e lembram o aprofundar-se em águas tumultuosas.<sup>17</sup> Interessante ressaltar que a morte do Príncipe é descrita através da metáfora da *água* e do *mar*.

A vida evapora-se como um “vapor acqueo” (p. 318) e o Príncipe, diante do mar de Palermo — “compacto, oleoso, inerte (...)”, inverosimilmente immobile” (p. 319) —, sente-se só como um náufrago à deriva (cf. p. 326-327); no instante final, “non era piú un fiume che erompeva da lui, ma un oceano tempestoso, irto di spume e di cavalloni sfrenati...” (p. 333-334). Esse fragor violento, sensual, das águas é correlato à metáfora da *morte* como uma *mulher sedutora*, para aquele que sempre a *cortejou*. A satisfação plena do desejo é sinônimo somente de morte:

Giunta faccia a faccia con lui sollevò il velo e così, pudica ma pronta ad essere posseduta, gli apparve piú bella di come mai l'avesse intravisata negli spazi stellari. (p. 334-335).

---

17. Cf. BATAILLE, op. cit. p. 29.

A *continuidade* representada pela morte, expressa-se, na narrativa, pela diluição dos limites e da diferença entre *alto* e *baixo*, pela fusão metafórica entre as *estrelas* e o *mar*. Lembremo-nos que para Don Fabrizio perscrutar os astros significa abstrair-se das contradições violentas da vida concreta e aproximar-se de momentos rarefeitos e harmônicos, semelhantes à morte (cf. p. 50).

Ao suspender o *véu*, a morte desnuda para sempre aquilo tanto tempo encoberto, daí a constatação final da vitória de Garibaldi, “barbuto Vulcano” (p. 328), a apreensão do sentido verdadeiro de Donnafugata: “senso di tradizione e di perennità espresso in pietra ed in acqua, *il tempo congelato*” (p. 332, grifo nosso).

Para complementar, podemos relacionar esses elementos com a figura de Perseu, apresentada no início do livro e reiterada, metonimicamente, pelo alfinete de gravata com cabeça de Medusa, usado pelo Príncipe (cf. p. 34). Embora Perseu simbolize a existência no homem de duas representações simultâneas e contraditórias do Pai — autoritarismo e generosidade —, como vencedor da Medusa representa o poder de olhar a si próprio sem deformação minimizante ou engrandecedora. Cortar a cabeça da Medusa simboliza uma escolha: restar petrificado diante da falta deformada pela vaidade seduzida, ou decapitar essa imagem, triunfando sobre a vaidade pelo exercício de um julgamento comedido, que conduz à verdade.<sup>18</sup>

A *verdade* do Príncipe Salina, como não poderia deixar de ser, coincide, ironicamente, com a morte: sua *desalienação* final supõe, contudo, um movimento paradoxal, no qual a imagem reencontrada se confunde com a posse *fantasmática* da mulher desejada.

## CONCLUSÃO

Procurou-se privilegiar neste trabalho a confluência de vários códigos — principalmente o sexual e o político —, para a determinação precisa da constituição da metáfora da morte, engendradora do sentido textual.

---

18. Cf. CHEVALIER & GHEERBRANT, op. cit.

Parece ter ficado claro que o confronto entre burguesia e aristocracia, longe de estabelecer uma ruptura autenticamente transformadora, retrata, apenas, um acomodamento recíproco de valores e interesses, em proveito da *continuidade* de um sistema de dominação, que se inscreve, metaforicamente, no signo da *morte*.

Por outro lado, a lenta desintegração da unidade psíquica do Príncipe Salina, personagem em que se refletem, de modo mais patente, as contradições inerentes a tal processo, complementa a configuração de um espaço *alienante* no qual toda identidade é abolida e onde os termos mobilidade e mutação se reduzem, significativamente, aos seus contrários.