

## A violenta paisagem siciliana

---

### *The Violent Sicilian Landscape*

Fabiano Dalla Bona\*

Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ

72

---

**RESUMO:** O presente artigo procura analisar a paisagem em *O Leopardo* e *Recordações de infância*, do escritor italiano Giuseppe Tomasi di Lampedusa, com base nos conceitos de *stimmung*, de Gumbrecht (2014), Simmel (2006), Spitzer (1944) e Saint-Girons (2010), e sobre a questão da perspectiva e do ponto de vista do observador da paisagem na teoria da *paisagem literária*, de Jakob (2005). Através das formulações como *violência da paisagem* e *insularidade da alma* de Lampedusa, verificar-se-á como essa violência da paisagem é capaz de influenciar os sicilianos, caracterizando aquele traço peculiar de sua personalidade que Leonardo Sciascia chamou de *sicilitudine*.

**PALAVRAS-CHAVE:** Paisagens literárias. *Stimmung*. Tomasi di Lampedusa. Literatura Italiana. Sicília.

**ABSTRACT:** The following paper analyses the landscape on *The Leopard* and *Childhood Memories*, both written by the Italian writer Giuseppe Tomasi di Lampedusa. On the very base of this analyse are the concept of *Stimmung*, theorized by Gumbrecht (2014), Simmel (2006), Spitzer (1944) and Saint-Girons (2010), as well as the notions of perspective and the observer's point of view of a landscape, according to Jakob's theory of *literary landscape* (2005). Through Lampedusa's formulations of *landscape's violence* and *insularity of the soul*, it will be possible to verify how this landscape's violence is able to influence the Sicilians, determining that peculiar trace of their personality called by Leonardo Sciascia *sicilitudine*.

**KEYWORDS:** Literary Landscapes. *Stimmung*. Tomasi di Lampedusa. Italian Literature. Sicily.

---

\* Doutor em Letras Neolatinas pela Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ.

A grande maioria dos teóricos concorda ao afirmar que a paisagem não é um dado imediato, mas sim o produto de uma elaboração. Para ver a paisagem, é preciso muito mais de que um olho que a contemple; é preciso também uma reflexão que a construa na sua diversidade a partir de um dado sensível. Semelhante é a teoria que suporta a arte contemporânea, mas, enquanto essa última diz respeito a um ambiente bem circunscrito, a pluralidade de disciplinas que a paisagem implica, dá lugar a uma acepção própria. A paisagem não faz parte de nenhum desses temas, mas encontra-se nos confins de cada um deles, na sua intersecção. Segundo Lanzani, “o grau de complexidade nos conduz, portanto, a desagregar a paisagem em objetos de estudo diversificados, mas sempre mantendo uma visão de síntese que permita colocar cada investigação particular e, portanto, cada elemento na lógica geral” (LANZANI, 2005, p. 7)<sup>1</sup>.

Para o comparatista e teórico da paisagem Michel Jakob, a paisagem

é o produto de um devir histórico e, portanto, o resultado de um complexo desenvolvimento que se estende no tempo e no espaço. Determinadas épocas permitem a formação de uma consciência da paisagem, outras, ao invés, são de obstáculo ao fenômeno ou geram, em oposição, verdadeiras “culturas da paisagem” (2005, p. 9)<sup>2</sup>.

A paisagem literária não é uma descrição da natureza ideal, ou um seu inventário, nem tampouco a utilização da natureza como fundo; é uma “representação em relação espacial com a natureza” (JAKOB, 2005, p. 37), uma representação descritiva dessa natureza onde a subjetividade é colocada em

---

<sup>1</sup> “Il grado di complessità, ci conduce quindi a disaggregare il paesaggio in oggetti di studio diversificati, pur mantenendo sempre una visione generale di sintesi che permetta di collocare ogni indagine particolare e dunque ogni elemento, nella logica complessiva”.

Todas as traduções, quando não indicadas nas Referências, foram realizadas pelo autor.

<sup>2</sup> “È il prodotto di un divenire storico e quindi il risultato de un complesso sviluppo che si estende nel tempo e nello spazio. Determinate epoche permettono la formazione di una coscienza del paesaggio, altre invece generano, all’opposto, vere e proprie ‘culture del paesaggio’”.

primeiro plano. A paisagem literária, de fato, é a experiência estética da natureza realizada por um sujeito que percebe o mundo como aquilo que se descortina perante os seus olhos. A condução à subjetividade comporta na formação de imagens inovadoras e expressivas da natureza, porque é conotada, exatamente, como uma “experiência vivida” (JAKOB, 2005, p. 40) dessa natureza por parte do observador, por parte de um *eu* que está em um “aqui” e em um “agora”: a natureza é representada espacialmente através de uma perspectiva que funda o descortinar-se dessa paisagem e que permite a concepção de uma visão como equivalente da totalidade de sua visualização; a organização visual acontece a partir do ponto prospettico do observador, e assim, a visão que disso resulta não é uma descrição neutra, mas a composição de uma imagem unitária, não mais atemporal nem imóvel.

Em *O Leopardo* a paisagem, inicialmente, nos revela um mundo petrificado que não ressoa apenas ao ouvido, mas, efetivamente, apresenta-se a uma específica visão: daquela Sicília e de sua aristocracia, cuja solenidade é repentinamente sacudida pelas transformações socioeconômicas do processo de unificação da Itália, situado temporalmente, no romance, a partir do ano de 1860. Está emergindo, naquele momento, uma nova classe proveniente da burguesia, e esta declinando a antiga nobreza ligada aos valores feudais arcaicos, cuja decadência se manifesta em uma espécie de imobilismo e na nostalgia dos anos dourados.

O texto d’*O Leopardo* propõe uma reconstrução, mais ainda que da sociedade e da história siciliana, da própria natureza da ilha, ou simplesmente, daquela sua paisagem. Entre natureza e cultura, paisagem e sociedade, de resto, relacionam-se, explicita e interiormente ao romance, numa ligação imediata. Seguindo a linha de raciocínio de Jakob, parece óbvio indicar que o tempo histórico narrativo do romance, ou seja, o século XIX é um daqueles momentos que ele indica como de “cultura da paisagem”. Especificamente no caso da Sicília, sobretudo em Palermo e em outros centros urbanos, sabemos que

naquele século viveu-se um momento de expansão e de embelezamento, com a criação de espaços verdes urbanos e extraurbanos.

Já em uma primeira leitura, emerge uma relação muito próxima entre o tempo e o espaço, entre a história política e civil da ilha, e, conseqüentemente, da sua paisagem. Assim entre a paisagem e o desejo siciliano de “imobilidade voluptuosa”, ou seja, de um instinto de morte negador do tempo, são colocados em direta conexão. Na conclusão do célebre diálogo entre o Príncipe e o piemontês Chevalley (Capítulo IV), a “irremediabilidade” do clima da Sicília está estritamente conectada ao “sono” perseguido pelos sicilianos e com o ceticismo deles frente a qualquer forma de mudança. Ao relermos a passagem,

O sono, caro Chevalley, o sono que é o que os sicilianos querem, e eles odiarão sempre a quem quiser despertá-los, nem que seja para lhes trazer os mais belos presentes; e aqui entre nós, tenho fortes dúvidas de que o novo regime tenha muitos presentes para nós em sua bagagem. Todas as manifestações sicilianas são manifestações oníricas: a nossa sensualidade é desejo de olvido, os tiros e as facadas, desejos de morte; a nossa preguiça é desejo de imobilidade voluptuosa, outro modo de desejo de morte, como os nossos sorvetes de jasmim e de canela; o nosso ar meditativo é o nada querendo escrutar os enigmas do nirvana (LAMPEDUSA, 1979, p. 184),

percebemos como a paisagem não se comporta apenas como um simples fundo, mais ou menos estético, em frente ao qual sucedem os eventos narrados, mais como um verdadeiro ator que participa à determinação semântica da história; um elemento que, mesmo não podendo ser considerado como a única causa da condição histórica e antropológica do povo siciliano, sem dúvida contribui à sua formação, como admite dom Fabrizio. O clima, “que nos inflige seis meses de febre a quarenta graus”, produz uma paisagem “que ignora as meias-tintas”, portanto, uma paisagem na qual qualquer ação humana requer “a energia que seria suficiente para três” (LAMPEDUSA, 1979, p. 185).

Portanto, a pergunta que brota espontaneamente é: como é composta essa “sublime” paisagem siciliana?

Disse os sicilianos, deveria ter acrescentado a Sicília, o ambiente, o clima, a paisagem siciliana. Foram estas as forças que, juntamente com as dominações estrangeiras e os estupros incongruentes, e até talvez mais que eles, nos formaram a alma; esta paisagem que ignora meias-tintas entre a languidez lasciva e a aridez do inferno; que nunca é mesquinha, banal, prolixa, como deveria ser uma terra feita para moradia de seres racionais; esta terra que, a poucas milhas de distância, exhibe o horror de Randazzo e a beleza da baía de Taormina (LAMPEDUSA, 1979, p. 185).

Horror e beleza, sublime e belo. O sublime, mesmo sendo próximo ao belo, como conceito, é algo bastante diferente. O significado literal do termo é *elevado, excelso, muito alto*. Na linguagem comum, o termo é utilizado, por vezes, como superlativo de belo, mas para que se possa entender o seu real significado, é preciso dar um longo passo para trás, em direção ao passado.

Com a concepção da obra de arte como imitação da natureza, Platão e Aristóteles atribuíram um valor retórico e formal à arte: quanto mais perfeita a imitação (*tekne*), tanto mais dizia-se que a obra de arte era bela. Porém, um anônimo filósofo do século I a.C., ao qual os modernos costumam chamar de Pseudo Longino - porque sua obra foi inicialmente atribuída, erroneamente, a Cássio Longino, pensador neoplatônico do século III d.C. - com o seu tratado *O Sublime (Peri Hupsos* em grego), revolucionou a antiga concepção do termo. Com Pseudo Longino tem-se uma conversão emotiva e irracionalista do conceito de beleza, pois ele promoveu a reavaliação do *pathos* do sentimento criativo. Assim sendo, é sublime aquilo que anima, do interior do discurso poético (*poiesis*) e que conduz o observador ao êxtase. A obra de arte, assim como a paisagem natural, também deve ser capaz de surpreender e, às vezes, turbar a alma do observador.

Séculos mais tarde, o conceito de sublime foi retomado pelo filósofo irlandês Edmund Burke, que em 1757 publicou o livro *Uma investigação filosófica sobre as nossas ideias sobre o sublime e o belo*. Segundo ele, de modo assaz sintético, belo é aquilo que proporciona alegria imediata aos sentidos, enquanto sublime é aquilo que turba e espanta porque induz um sentimento de finitude do homem em relação à potência e ao mistério da natureza. Decorre que o sublime é uma qualidade dos objetos (grandeza, vastidão, excesso) que provoca uma emoção particular, individual (terror/espanto).

Seguindo o raciocínio de Burke, e as palavras de Lampedusa, a violenta paisagem siciliana é uma paisagem sublime exatamente porque espanta e turba o observador, até mesmo um siciliano, filho daquela terra. Aquela paisagem provoca admiração, reverência e respeito por sua vastidão, potência e solidez. Provoca o deleite, e não um simples prazer desinteressado.

Eram onze horas e, durante aquelas cinco horas, apenas se havia avistado a ondulação preguiçosa das colinas amarelas brilhando ao sol. [...] Haviam atravessado aldeolas pintadas de um azul pálido; haviam atravessado, sobre pontes de insólita magnificência, ribeiros inteiramente secos; haviam ladeado ravinas tão desesperadas que nem mesmo o milho saburro e as giestas conseguiam consolá-las. Nem uma árvore, nem uma gota d'água: sol e poeira (LAMPEDUSA, 1979, p. 60-61).

Aquela paisagem é sublime porque está impregna de medo como aquele sinal de advertência nas relações com a morte, quando o último baluarte - a própria sobrevivência do indivíduo e do seu corpo - é colocado em perigo. Este sentido de proximidade da dissolução dos corpos, este sentimento de aproximação do limite entre a vida e a morte assinalam toda a reflexão filosófica de Burke e a estrutura narrativa do romance lampedusiano, onde pressupomos uma perda de controle, por parte do Príncipe de Salina, de estar e de sentir-se próximo à morte, em suas conotações reais e simbólicas. Como no seguinte trecho onde a paisagem é clara metáfora:

Não pôde [o Príncipe] deixar de comparar aquela viagem suja com a sua própria vida; primeiro correria planícies ridentes, depois escalara montanhas abruptas, deslizara por gargantas ameaçadoras para chegar finalmente a intermináveis ondulações de uma só cor, desertas como o desespero. Estas fantasias matinais eram tudo quanto podia acontecer de pior a um homem de meia-idade; e, ainda que o príncipe soubesse que acabariam por desvanecer-se com a atividade do dia, sofria acerbamente com elas, pois já tinha bastante experiência para compreender que lhe deixariam no fundo da alma um resíduo de luto que, acumulando-se todos os dias, acabaria por ser a verdadeira causa da morte (LAMPEDUSA, 1979, p. 67).

A narrativa se articula, entre outras coisas, através de uma dicotomia espacial: à paisagem exterior daquela Sicília castigada pelo sol, Lampedusa faz um contraponto com os suntuosos interiores dos palácios aristocráticos, dentro dos quais estão quase que aprisionados, os fantasmas daquela velha classe aristocrática, congelada no seu secular esplendor. Entretanto, nos deteremos apenas às paisagens exteriores.

É o próprio texto literário que indica como reconfigurar o território: são as páginas do romance que guiam e veiculam essas escolhas. Na paisagem siciliana o sol, sem dúvida alguma, é o protagonista absoluto daquela cena. É interessante lembrar que “Homero, o maior e mais renomado junto aos escritores profanos apelava a Sicília fronteira à Itália de *ilha do sol* pela sua fecundidade” (AMICO, 1855, p. 18). Toda a sua força e seu esplendor estão representados no romance. A luz do Astro-rei se converte em procedimentos narrativos para focar os espaços, objetos ou personagens dentro daqueles mesmos espaços, e que adquirem um significado particular, ativando, dessa forma, uma rede simbólica. Não apenas simbólica como também nostálgica. A luz é a matéria-prima da memória de Lampedusa, e ele mesmo afirma isso em *Recordações da infância*: “como sempre as minhas antigas lembranças são especialmente lembranças de luz” (LAMPEDUSA, 2001, p. 65).

E assim é também n’*O Leopardo*, onde frequentemente a luz dessa memória, dessa memória de luz, e principalmente daquela solar, impressa na retina do

protagonista, define muitos espaços do romance e descreve a paisagem siciliana; como na partida para a caça com o capataz Don Ciccio:

A chuva chegara e partira; o sol voltava a subir a seu trono como um rei robusto que, afastado por uma semana pelas barricadas dos súditos, torna a reinar, iracundo mas refreado pela carta constitucional. O calor revigorava sem queimar e a luz, embora autoritária, deixava sobreviver as cores: da terra brotavam, cautelosos, o trevo e a hortelã-pimenta; nos rostos desconfiados surgia uma esperança (LAMPEDUSA, 1979, p. 99).

Ademais, a luz do sol possui um extraordinário poder de converter os espaços narrativos em ambientes ameaçadores ou acolhedores, na maioria das vezes, condicionados à descrição de estados de espírito dos personagens, e, principalmente do Príncipe de Salina, protagonista do romance. Falamos aqui de uma *Stimmung*. Para *Stimmung*, palavra alemã de difícil tradução, poderíamos tentar apresentá-la como a impressão produzida na alma como um modo de sentir, uma disposição intelectual ou moral cujas experiências consistem na essência do espírito e no efeito estético produzido pela representação. Gumbrecht indica que para a compreensão da expressão pode-se recorrer aos vocábulos da língua inglesa *mood* e *climate*:

*Mood* refere-se a uma sensação interior, um estado de espírito tão privado que não pode sequer ser circunscrito com grande precisão. *Climate* diz respeito a alguma coisa objetiva que está em volta das pessoas e sobre elas exerce uma influência física (GUMBRECHT, 2014, p. 12).

Ao pesquisar e analisar as ideias clássicas e cristãs sobre a *harmonia mundi*, Spitzer (1944, p. 411-412) postula a impossibilidade da tradução<sup>3</sup> do vocábulo *Stimmung* ao afirmar que

---

<sup>3</sup> “Poderíamos pensar na mesma dificuldade de tradução e/ou definição da palavra *saudade* em outras línguas que não o português. Nem mesmo nas línguas neolatinas encontra-se um único vocábulo que seja absolutamente aderente ao conceito expresso pela palavra *saudade*”.



Isso não significa que expressões como *in guter (schlechter) Stimmung sein* não possam ser facilmente substituídas por *être en bonne (mauvaise) humeur* (Fr.), ou *to be in good (bad) humour, in a good (bad) mood* (In.); *die Stimmung in diesem Bilde (Zimmer)* por *l'atmosphère de ce tableau (cette chambre)*, ou *l'ambiance...*; *Stimmung hervorrufen* por *to create, to give atmosphere, créer une atmosphere*; *die Stimmung der Börse* por *l'humeur, le climat de la bourse*; *für etwas Stimmung machen* por *to promote*; *die Seele zu Traurigkeit stimmen* por *disposer l'âme à la tristesse* etc. Mas o que falta nas línguas europeias é um termo que possa expressar a unidade de sentimentos que são vivenciados pelo homem em face de seu meio (uma paisagem, a natureza, seu próximo), e que compreenda e amalgame o que é objetivo (factual) e o que é subjetivo (psicológico) em um unidade harmônica<sup>4</sup>.

Já para Simmel (2006, p. 94), *Stimmung* assume o valor de *estado de espírito, atmosfera, tonalidade espiritual*, e como afirma o tradutor de sua obra *Ensaio sobre a paisagem*, pareceu-lhe oportuno não traduzir o vocábulo para preservar seu peculiar halo semântico.

Lampedusa está vinculado à *Stimmung* da sua terra: a um denso intrincar-se de solaridade e noturnidade, de magnificência barroca e de natureza selvagem, de um fascínio de escuras rochas vulcânicas e de um mar obsessivamente azul. Como no seguinte trecho:

Estava-se numa segunda-feira de julho, era meio-dia e o mar de Palermo, compacto, oleoso, inerte, estendia-se à sua frente, inverossimilmente imóvel, agachado como um cão que se esforça por tornar-se invisível às ameaças do dono; em vão: o sol, imóvel e perpendicular, lá estava, sobranceiro, especado, de pernas afastadas, a fustigá-lo impiedosamente. O silêncio era absoluto. Sob aquela altíssima luz, Dom Fabrizio não ouvia senão o som interior da vida que irrompia de si aos borbotões (LAMPEDUSA, 1979, p. 244).

<sup>4</sup> “This not mean that phrases such as *in guter (schlechter) Stimmung sein* could not easily rendered by Fr. *être en bonne (mauvaise) humeur*, Eng. *to be in good (bad) humour, in a good (bad) mood*; *die Stimmung in diesem Bilde (Zimmer)* by *l'atmosphère de ce tableau (cette chamber)*, or *l'ambiance...*; *Stimmung hervorrufen* by *to create, to give atmosphere, créer une atmosphere*; *die Stimmung der Börse* by *l'humeur, le climat de la bourse*; *für etwas Stimmung machen* by *to promote*; *die Seele zu Traurigkeit stimmen* by *disposer l'âme à la tristesse* etc. But what is missing in the main European languages is a term that would express the unity of feelings experienced by man face to face with his environment (a landscape, Nature, one's fellow-man), and would comprehend and weld together the objective (factual) and the subjective (psychological) into one harmonious unity”.

Todavia, Saint Girons indica que “é impossível localizar uma *Stimmung*: ela está naquilo que sentimos tornar-se uma paisagem e a inteira profundidade dos seus elementos”. Assim sendo, podemos dizer que realmente “vemos” uma paisagem? Sempre na opinião de Saint Girons nós a vemos, mas “fazemos também algo mais: a ‘realizamos’”. Nós a tornamos real quando deixamo-nos inspirar por ela. “Sentimos a sua forma e a sua matéria agir e vibrar em nós e remodelamos os seus elementos segundo aquela experiência que os fenomenologistas chamam *Stimmung*” (SAINT GIRONS, 2010, p. 89).

Observemos a cena em que o Príncipe de Salina vai até seu observatório, no dia seguinte de seu passeio noturno em Palermo, no Capítulo I. De Seta (2001, p. 19) afirma que “a paisagem, antes mesmo de se tornar uma verdadeira e própria representação em sentido figurativo, é um lugar da mente, modo de pensar o real”. E para o Príncipe de Salina, esse modo de pensar o real ao qual se refere De Seta é, mais uma vez, aquela sensação de *imobilidade servil* que domina a paisagem siciliana. Mergulhado em abstrações de caráter político, meditando sobre as iminentes mudanças, Fabrizio abre as janelas e observa a paisagem sob aquela luz ameaçadora:

Abriu uma das janelas da torre: a paisagem exibia todas as suas belezas. Sob o fermento de um sol intenso, todas as coisas pareciam perder o peso; o mar, ao fundo, era uma mancha de pura cor; as montanhas que, de noite, lhe haviam parecido esconder terríveis armadilhas, eram agora massas de vapor prestes a dissolver-se; mesmo a torva Palermo, como um rebanho aos pés do pastor, estendia-se, saciada, ao redor dos conventos; no porto, os navios estrangeiros ancorados, enviados na previsão de distúrbios, não bastavam para por uma nota de perigo naquela calma majestosa. O sol daquela manhã de treze de maio, embora longe do máximo da sua força, mostrava-se o autêntico soberano da Sicília; um sol violento e impudico, um sol narcotizante que anulava as vontades e mantinha todas as coisas numa imobilidade servil, embalada em sonhos violentos, em violências que participavam da própria arbitrariedade dos sonhos (LAMPEDUSA, 1979, p. 50).

E mais adiante acrescenta que “O sol intenso absorvera a turbulência dos homens e a aspereza da terra” (LAMPEDUSA, 1979, p. 52). Em outros momentos a luz cria uma atmosfera acolhedora, “um verdadeiro sortilégio de iluminações e de cores” (LAMPEDUSA, 2001 p. 34) como ele afirma em *Recordações da infância* ou como no episódio do passeio no jardim de Donnafugata em companhia do sobrinho Tancredi: “O sol já estava baixo e seus raios, perdida a força, iluminavam com uma luz delicada as araucárias, os pinheiros, os robustos carvalhos que faziam a glória do local. [...] Dom Fabrizio parou, olhou, recordou e teve saudades” (LAMPEDUSA, 1979, p. 81).

Ou ainda, quando a luz do sol é capaz de criar uma atmosfera de erotismo e volúpia, como na passagem em que Angelica e Tancredi, no fim da temporada de Donnafugata, abandonam-se a uma tempestade amorosa:

A tempestade que havia acompanhado a viagem dos oficiais foi a última da estação; depois brilhou o verão de São Martinho, que é na Sicília a verdadeira estação de volúpia; atmosfera luminosa e azulina, oásis de doçura na sucessão desigual das estações cuja moleza persuade e desencaminha os sentidos, enquanto a sua tepidez convida a nudezas secretas (LAMPEDUSA, 1979, p. 159).

Ou, mais uma vez, quando a luz do violento sol siciliano, voluptuoso, é capaz de degenerar as plantas:

As rosas Paul Neyron cujas estacas ele próprio [o Príncipe] adquirira em Paris, tinham degenerado. Primeiramente estimuladas, depois extenuadas pela seiva vigorosa e indolente das terras sicilianas, queimadas por julhos apocalípticos, haviam-se transformado numa espécie de couves cor de carne, obscenas, que destilavam, porém, um aroma denso, quase desonesto, que nenhum criador francês teria ousado esperar. O príncipe levou uma delas ao nariz e foi como se aspirasse a coxa de uma bailarina da Ópera (LAMPEDUSA, 1979, p. 22).

O mesmo violento sol, durante a viagem de Palermo para Donnafugata, castiga o ambiente e os indivíduos com a sua força e dá, como na descrição das rosas, uma sensação de morte e imobilidade: “À volta ondulava a campina fúnebre,

amarela do restolho, negra dos restos queimados; o lamento das cigarras enchia o céu; era como o estertor de uma Sicília alucinada que, no fim de agosto, em vão, esperava a chuva” (LAMPEDUSA, 1979, p. 62-63). Aquele mesmo sol impetuoso evocado nas *Recordações*, na análoga viagem de Palermo para Santa Margherita, “o sol abrasador assava-nos em nossa caixa de ferro” (LAMPEDUSA, 2001, p. 36).

Por vezes, o sol serve para introduzir não apenas uma paisagem, mas também um personagem, como é o caso do Príncipe Fabrizio quando “os raios do sol poente, mas ainda alto, daquela tarde de maio incendiavam a tez rosada e os cabelos cor de mel do príncipe” (LAMPEDUSA, 1979, p. 20); ou então apresenta um novo estado de espírito, uma nova *stimmung*, como quando “na manhã seguinte, o sol iluminou um príncipe revigorado” (LAMPEDUSA, 1979, p. 38), citação essa que serve também para introduzir o personagem Tancredi, sobrinho de Salina.

O sol também emoldura ambientes internos e lhes dá vida: “Os escritórios da administração ainda estavam desertos, silenciosamente iluminados pelo sol que atravessava as persianas corridas” (LAMPEDUSA, 1979, p. 41).

Todavia, a imobilidade da história siciliana, além de suas mutações superficiais, encontra mais uma vez, na paisagem, a sua confirmação e os elementos para sua explicação. Assim, o sol torna-se o “autêntico soberano da Sicília”, aquele “sol violento e impudico, um sol narcotizante” (LAMPEDUSA, 1979, p. 50), define a relação espaço/Príncipe e espaço/história siciliana, que parecem aderir perfeitamente ao espaço natural e àquele construído. Como quando ele observa, da janela do palácio de Donnafugata, o pacato vilarejo que “sob a violência daquele sol, o espetáculo não podia ser mais provinciano” (LAMPEDUSA, 1979, p. 97). É na articulação daquele sentido de imobilidade que deve ser procurada a chave de compreensão da paisagem nesse romance.

No seguinte trecho

Eram onze horas e, durante aquelas cinco horas, apenas se havia avistado a ondulação preguiçosa das colinas amarelas brilhando ao sol. [...] Haviam atravessado aldeolas pintadas de um azul pálido; haviam atravessado, sobre pontos de insólita magnificência, ribeiros inteiramente secos; haviam ladeado ravinas tão desesperadas que nem mesmo o milho saburro e as giestas conseguiam consolá-las. [...] Nem uma árvore, nem uma gota d'água; sol e poeira. [...] Aquelas árvores sedentas, gesticulando sob um céu desbotado, anunciavam muitas coisas... (LAMPEDUSA, 1979, p. 60-61).

Lampedusa retrata um mundo onde, de modo inexorável, a vida corre sempre igual, onde os homens ocultam, no fundo, para si mesmos, um núcleo secreto e impenetrável e onde, definitivamente, o íntimo significado de todos os acontecimentos deve ser procurado na relação de cada homem com aquela paisagem.

Jakob postula que

84

O fenômeno que, frequentemente, com excessiva desenvoltura e naturalidade descrevemos como paisagem, diz respeito, portanto, à complexa relação do sujeito com o mundo e com a natureza, relação mediada, originalmente, no olhar de um sujeito que “sai” de si e da própria esfera urbana. Em outras palavras, falar de uma paisagem implica sempre uma consciência da própria paisagem, isto é, a experiência da paisagem por parte de um sujeito que serve de base constitutiva do fenômeno que observa (JAKOB, 2005, p. 9)<sup>5</sup>.

Nesse caso, o sujeito observador é o autor ou o personagem? A quem pertence, exatamente, essa experiência da observação? Em *Recordações da infância*, obviamente, falamos de um único sujeito, pois narrador e personagem são o mesmo indivíduo. Mas n’*O Leopardo*, o personagem protagonista não coincide

---

<sup>5</sup> “Il fenomeno che spesso con eccessiva disinvoltura e naturalezza descriviamo come paesaggio, riguarda quindi il complesso rapporto del soggetto che ‘esce’ da sé e dalla propria sfera urbana. In altre parole, parlare di paesaggio implica sempre una coscienza del paesaggio stesso, vale a dire l’esperienza del paesaggio da parte di un soggetto che funge da base costitutiva del fenomeno che osserva”.

com a voz narrante do romance. Todavia, lembrando das afirmações de Lanza Tomasi, de que grande parte do material das *Recordações* serviu de embasamento para a arquitetura narrativa do romance, e falamos aqui de uma intertextualidade, personagem e narrador seriam aquele mesmo ser que observa, pois n’*O Leopardo*, Dom Fabrizio ‘sai’ de Palermo rumo ao coração da Sicília feudal para ver, observar, perceber e descrever a violenta paisagem siciliana. Mais uma vez recorreremos a Lanza Tomasi, quando ele aponta que Tomasi di Lampedusa interrompeu a composição do romance e fez uma viagem aos locais da sua memória, numa espécie de *nóstos*, e que desse movimento, dessa sua saída de Palermo para percorrer localidades do interior, ele observou e pode descrever a(s) paisagem(ns) siciliana(s), tanto objetiva como subjetivamente. Recorreremos, mais uma vez, à teoria jakobiana para ilustrar que

A paisagem literária seja que ela venha explicitamente atribuída ao olhar de um eu lírico, seja que venha explicitamente apresentada por um protagonista narrativo, pessoal ou autoral, requer sempre um elevado grau de “colaboração” por parte do leitor. As descrições da natureza, e ainda mais as paisagens literárias, possuem, portanto, na essência, um duplo ponto de fuga: de um lado a instância interna ao texto, da qual emerge o olhar mirado a um recorte de natureza (tal instância pode faltar completamente na descrição, resultar atrofiada) e da outra a instância do leitor, quer dizer, o ponto de vista de um leitor que reconstitui o olhar “interno” (JAKOB, 2005, p. 44)<sup>6</sup>.

Seguindo o raciocínio de Jakob, Lampedusa, em suas paisagens literárias, solicita o leitor a participar da criação daquelas imagens paisagísticas, colocando em frente aos olhos mentais de seu público, através de procedimentos estilísticos que os tratados de retórica registram entre as

---

<sup>6</sup> “Il paesaggio letterario, sia che esso venga implicitamente attribuito allo sguardo di un io lirico, sia che venga esplicitamente presentato da un protagonista narrativo, personale o autoriale, richiede sempre un elevato grado di ‘collaborazione’ da parte del lettore. Le descrizioni della natura, e a maggior ragione i paesaggi letterari, possiedono dunque in sostanza un doppio punto di fuga: da una parte l’istanza interna al testo, dalla quale emerge lo sguardo volto a un ritaglio di natura (tale istanza può mancare del tutto nella descrizione, risultare atrofizzata) e dall’altra l’istanza del lettore, vale a dire il punto di vista de in lettore che ricostruisce lo sguardo ‘interno’”.

técnicas de visualização da *enárgeia*, isto é, da evidência realística da *subiectio sub oculis*. Tais técnicas implicam, por assim dizer, a capacidade de “fazer ver com os ouvidos”, pois, exatamente enquanto colhe com os ouvidos a afinidade mágica entre o curso das palavras e o curso das coisas descritas, o leitor prova as mesmas sensações que provariam se os acontecimentos, imagens e paisagens narradas estivessem frente a seus olhos.

E Jakob acrescenta:

A atividade por si paradoxal da literatura, que consiste em gerar visibilidade em virtude de meios puramente linguísticos, fenômeno que já empenhava a retórica antiga sob a etiqueta de *enárgeia*, no caso da paisagem, em senso estrito, também é atribuível à múltipla função criativa de sentido por parte do sujeito, já que apenas a imaginação individual do leitor pode conferir qualidade figurativa àquilo que no texto foi construído como subjetivo (2005, p. 44-45)<sup>7</sup>.

Se naquele percurso que vai da imagem real à restituição de uma imagem interior através do verbal, manifesta-se na escritura de Lampedusa aquele paradoxo de todo o processo de criação de imagens: o tornar visível, nas imagens descritas pela linguagem, aquilo que é gerado por alguma percepção sensorial do mundo externo.

O mesmo procedimento utilizado para a paisagem, Lampedusa emprega na descrição do caráter dos sicilianos que, como já dissemos, resulta altamente influenciado pelo elemento paisagístico.

Um dos aspectos considerados peculiares da alma siciliana é aquele sentimento de fechamento, de hermetismo e de inclinação pessimista e cética, que Tomasi

---

<sup>7</sup> “L’attività di per sé paradossale della letteratura, che consiste nel generare visibilità in virtù di mezzi puramente linguistici, fenomeno che già impegnava a retorica antica sotto l’etichetta di *enargeia*, nel caso del paesaggio in senso stretto è da attribuire alla altrettanto molteplice funzione creativa di senso da parte del soggetto, giacché solo l’immaginazione individuale del lettore può conferire qualità figurativa a ciò che nel testo è stato costruito come soggettivo”.

di Lampedusa chamou de *insularità dell'animo*, ou insularidade da alma, e que Leonardo Sciascia eternizou como *sicilitudine*. Esse sentimento pode ser verificado no romance, entre outras passagens, quando do encontro de Russo com o Príncipe em Donnafugata:

Mais uma vez o Príncipe se encontrou perante um dos enigmas sicilianos. Nesta ilha de segredos onde as portas das casas são trancadas e onde os camponeses dizem não conhecer o caminho para a sua aldeia que se avista lá no monte, a cinco minutos de estrada, nesta ilha, apesar de um ostensivo luxo de mistérios, a reserva é um mito (LAMPEDUSA, 1979, p. 45).

A Sicília representada por Lampedusa é uma terra imóvel e distante, mas compreendida pelo olhar amoroso do autor que sente a mudança como uma sombra do final de um sistema constituído, e revela o seu orgulho de filho afeiçoado e fiel. No diálogo com o representante do governo piemontês, Chevalley di Monterzuolo, o Príncipe manifesta esse orgulho, atento, porém, às inevitáveis mudanças de seu tempo em contraste com a imobilidade de sua terra:

“O senhor falava-me a pouco de uma jovem Sicília que se abria às maravilhas do mundo moderno; por minha parte, eu vejo-a mais facilmente como uma velha centenária arrastada numa cadeirinha de rodas através da Exposição Universal de Londres, que não compreende coisíssima nenhuma, que não liga para nada, quer para os altos-fornos de Sheffield quer para as fiações de Manchester, e que aspira somente a voltar ao seu torpor entre os travesseiros babados e o penico debaixo da cama” (LAMPEDUSA, 1979, p. 183).

Sobre essa terra se estende a impressão de uma incompleta conciliação e de uma irremovível decisão de defendê-la sem contrapartidas. É claro que o escritor ilustra o seu pensamento e imagina o reflexo de uma ideologia não de toda a sua gente, mas daquela classe à qual pertencia, meditativa em relação ao futuro e muito próxima do declínio. Significativo, nesse sentido, é o seguinte passo, onde o Príncipe conversa com seu capataz sobre o plebiscito em favor da Unificação italiana:



Naquele momento tudo era luminoso no alto do Monte Morco; havia luz, muita luz; mas a negridão daquela noite estagnava ainda na alma de Dom Fabrizio. O seu mal-estar assumia formas penosas e vagas: de maneira alguma era provocado pelas grandes questões das quais o plebiscito havia anunciado a solução; os grandes interesses do reino (das Duas Sicílias), os interesses de sua classe, os seus privilégios particulares, saíam de todos esses acontecimentos, lesados, é verdade, mas ainda vivos; dadas as circunstâncias, não seria lícito pedir mais. O seu mal-estar não era, pois, de natureza política e devia ter raízes mais profundas, mergulhadas numa daquelas causas que chamamos irracionais apenas porque estão sepultadas sob as montanhas da ignorância de nós próprios. A Itália havia nascido naquela tarde carrancuda em Donnafugata; ali mesmo, naquela povoação esquecida e da mesma forma que na indolência de Palermo ou na agitação de Nápoles. Uma fada má, cujo nome se desconhecia, devia ter estado presente (LAMPEDUSA, 1979, p. 118-119).

A paisagem induz à reflexão política e histórica num jogo de luzes e sombras. Na análise de Sassatelli sobre a filosofia da paisagem de Georg Simmel, ela afirma que

A *stimmung* é exatamente aquilo que faz a paisagem, a sua específica *tonalidade espiritual* - essa é a tradução mais próxima de um termo que não possui um equivalente direto - se desejarmos, a atmosfera que brota do conjunto dos seus elementos, que, por isso são cortados do resto e religados mais estritamente ao centro. Portanto, a *Stimmung* é qualidade objetiva da paisagem, lá onde essa é um produto subjetivo. A *Stimmung* é aquilo que em um conjunto de objetos naturais exprime somente quando uma subjetividade explicita a sua atividade, ou apenas por essa subjetividade, não antes e para fora dela. A paisagem é, portanto, uma unidade, não imposta imperativamente a uma ideia ou forma prestável e externa, mas que pode nascer simultaneamente ao próprio vivido. Ela não precede a experiência subjetivamente encarnada, nem pode prescindir da exterioridade objetiva. É mais simples, também para Simmel, dizer o que a *Stimmung* não seja, muito mais que defini-la, porque ela é uma espécie de ideia reguladora que nos serve para descrever algo que contém elementos inexplicáveis e inefáveis: assim, podemos dizer que a *Stimmung* não é sentimento subjetivo, mas tampouco caráter típico - Simmel sente a perigosa contiguidade das banalidades generalizantes pelas quais falamos de paisagens tristes, melancólicas, tempestuosos e assim por diante (SASSATELLI, 2006, p. 16)<sup>8</sup>.

---

<sup>8</sup> “La *stimmung* è appunto ciò che fa il paesaggio la sua específica tonalità spirituale - questa la traduzione più vicina de un termine che non ha equivalente diretto - l’atmosfera, se vogliamo, che scaturisce dall’insieme dei suoi elementi, che per questo vengono recisi dal resto e riallacciati più strettamente al centro. Quindi, la *stimmung* è qualità oggettiva del paesaggio, laddove questo è prodotto soggettivo. La *stimmung* è ciò che un insieme di oggetti naturali

O tom espiritual, observado por Sassatelli, aparece como uma metáfora da própria vida do Príncipe de Salina quando, durante a viagem para Donnafugata, ao observar a paisagem:

Não pode deixar de comparar aquela viagem suja com a sua própria vida; primeiro correrá por planícies ridentes, depois escalará montanhas abruptas, deslizará por gargantas ameaçadoras para chegar finalmente a intermináveis ondulações de uma só cor, desertas como o desespero. Estas fantasias matinais eram tudo quando podia acontecer de pior a um homem de meia-idade; e, ainda que o príncipe soubesse que acabariam por desvanecer-se com a atividade do dia, sofria acerbamente com elas, pois já tinha bastante experiência para compreender que lhe deixariam no fundo da alma um resíduo de luto que, acumulando-se todos os dias, acabaria por ser a verdadeira causa da morte (LAMPEDUSA, 1979, p. 67).

*O Leopardo* também é uma escavação da memória e uma refinada *recherche* histórica e cultural. Observamos a constante exigência, às vezes obsessiva, de mapear os locais, antes de tudo aqueles físicos, mas também aqueles culturais. Por vezes o romance sofre de um excesso de explicitação, ou melhor, de uma ênfase arqueológica de caráter *sicilianista*, como no seguinte trecho:

Na palavra campo está implícito um sentido de terra transformada pelo trabalho; mas aquele mato, agarrado às encostas dos montes, encontrava-se no mesmo estado de labirinto aromático em que o haviam encontrado os fenícios, os dórios e os jônios, quando desembarcaram na Sicília, essa América da Antiguidade. Dom Fabrizio e Tumeo subiam, desciam, escorregavam e arranhavam-se nos espinhos tal como qualquer Arquedamo ou Filóstrato se havia cansado e arranhado vinte séculos atrás: viam os mesmos objetos e um suor pegajoso empapava-lhes as roupas; o mesmo vento marinho

---

esprime solo quando una soggettività vi esplicita la sua attività, e solo per questa soggettività, non prima e al di fuori di essa. Il paesaggio è dunque un'unità, non imposta d'impero d'una idea o forma prestabilite ed esterne, ma che pare nasce simultaneamente al vissuto stesso. Esso non procede l'esperienza soggettivamente incarnata nè può prescindere dall'esteriorità oggettiva. È più semplice, anche per Simmel, dire cosa la Stimmung non sia piuttosto che definirla, perché essa non è una sorte di idea regolatrice che ci serve per descrivere qualcosa che contiene elementi inspiegabili e ineffabili: così possiamo dire che la Stimmung non è sentimento soggettivo, ma nemmeno carattere tipico - Simmel sente la pericolosa contiguità delle banalità generalizzanti per le quali parliamo di paesaggi tristi, melancolici, tempestosi e così via”.

indiferente agitava sem descanso as murtas e giestas e espalhava o cheiro de tomilho. As imprevistas e meditativas paradas dos cães, a sua patética tensão na expectativa da presa, eram idênticas às dos tempos em que se invocava Ártemis na caça (LAMPEDUSA, 1979, p. 110).

Na opinião de Pompeu (2012, p. 258), “*Stimmung* é aquilo que, em um texto, sem ter nada a ver com interpretação e sem qualquer esforço para atribuir sentido, nos liga com seu tempo (sempre passado) e o torna vivo e vivenciável no agora”. E o agora de Dom Fabrizio, ligado à paisagem, assim nos é descrito:

Quando os caçadores chegaram ao cimo do monte, apareceu, entre as tamargueiras e os raros sobreiros, o verdadeiro rosto da Sicília, perante o qual as cidades barrocas e os laranjais não são mais que ninharias desprezíveis: uma paisagem ondulando aridamente até o infinito, colina após colina, desolada e irracional. Nela o espírito não podia pegar as linhas principais, concebidas num momento delirante da criação: como um mar que, de repente, tivesse sido petrificado no momento em que uma mudança de vento tivesse enlouquecido as ondas. Donnafugata, agachada, escondia-se numa dobra anônima do terreno; não se via viva alma: só filas de vides secas indicavam a presença dos homens. Para além das colinas, para um dos lados, a mancha índigo do mar, ainda mais mineral e infecundo que a terra. O vento leve soprava sobre tudo, universalizava odores de esterco, de sola e cadáveres, anulava, elidia, recompunha todas as coisas à sua passagem negligente; secava ali as gotinhas de sangue, única coisa deixada pelo coelho; muito para além ia agitar a cabeleira de Garibaldi e lançava poeiras nos olhos dos soldados napolitanos que, às pressas, reforçavam os bastiões de Gaeta, iludidos por esperança tão vã como a fuga aterrada da caça (LAMPEDUSA, 1979, p. 11).

Essa observação da paisagem pelo Príncipe de Salina nos remete à teorização sobre o *bello* da paisagem na concepção de Fraisoپی. Para o filósofo italiano,

A observação do belo da natureza faz emergir essa conexão entre relação de modo direto e inequívoca na *Stimmung* estética. O homem educado à cultura, nutrido de sentimentos morais, sai da contemplação do belo, deixa que seja o sentimento da sua própria humanidade a colocar em relação o seu ser racional com a contemplação do mundo sensível (FRAISOPI, 2005, p. 119)<sup>9</sup>.

<sup>9</sup> “L’osservazione del bello della natura lascia emergere questo rapporto tra relazione in modo diretto e inequivocabile, nella *Stimmung* estetica. L’uomo educato alla cultura, nutrito di sentimenti morali, esce dalla contemplazione del bello, lascia che sia il sentimento della sua

O belo observado por Salina, na citação acima, exatamente como um homem *nutrido* de sentimentos morais e estéticos, leva-o a racionalidade dessa contemplação ao descrever a universalização dos odores pelo vento ou a petrificação do mar. A paisagem da sua Sicília é um ponto de reflexão, uma consciência da sua própria existência em meio a uma natureza selvagem e sensível ao mesmo tempo. A opinião de Jakob confirma essa máxima, referindo-nos ao diálogo de Fabrizio e de seu capataz, daquela conversação entre um homem do campo e um nobre, ao afirmar que

O homem ingênuo não pode ver a paisagem, pois ainda não aprendeu a sua linguagem. A linguagem a ser desenvolvida e a ser aprendida é, porém, aquela da arte e apenas o homem educado para a arte (para a arte figurativa, para a literatura) possui modelos interpretativos que vão além do conceito engessado em palavras técnicas e especialísticas já fixadas (JAKOB, 2005, p. 23)<sup>10</sup>.

Ou também quando o próprio Lampedusa das *Recordações* anota que “durante horas passava-se através da paisagem bela e terrivelmente triste da Sicília Ocidental. Creio que naquele tempo [da sua infância] fosse igual a como a viram os soldados de Garibaldi ao desembarcar [em 1860, data na qual se desenrola a trama d’ *O Leopardo*]” (LAMPEDUSA, 2001, p. 36). E acrescenta: “ao redor abria-se a paisagem desmesurada da Sicília do feudo, deserta, sem um sopro de ar, oprimida pelo sol de chumbo” (LAMPEDUSA, 2001, p. 37).

Como aponta Schama,

---

stessa umanità a porre in relazione il suo essere razionale con la contemplazione del mondo sensibile”.

<sup>10</sup> “L’uomo ingenuo non può vedere il paesaggio, poichè non ne ha ancora imparato il linguaggio. Il linguaggio da sviluppare e da imparare è però quello dell’arte e solo l’uomo educato all’arte (all’arte figurativa e alla letteratura) possiede modelli interpretativi che vanno al di là del concetto irrigiditosi in parole tecniche e specialistiche ormai fissate”.

conquanto estejamos habituados a situar a natureza e a percepção humana em dois campos distintos, na verdade eles são inseparáveis. Antes de poder ser um repouso para os sentidos, a paisagem é obra da mente. Compõe-se tanto de camada de lembranças quanto de estratos de rochas (1996, p. 17).

*O Leopardo*, portanto, se insere naquela *Stimmung* da desilusão histórica e do pessimismo antropológico que adquire seus motivos de fundo transpondo-os, e às vezes, resolvendo-os em uma dimensão metafísico-existencial. Eis o caráter *sicilianista* anteriormente citado. “Apenas onde a perspectiva de um observador serve de ponto de fuga do texto, há sentido de se falar de ‘atmosfera’ da paisagem ou da paisagem como espelho das emoções de um sujeito literário”, afirma Jakob (2005, p. 42)<sup>11</sup>.

O escritor siciliano Gesualdo Bufalino fala da ideia de uma ilha duplamente prenhe de vida e de morte. Já Leonardo Sciascia (1979, p. 16) descreve, num primeiro momento, o mesmo contraste evidenciado por Bufalino, ao apontar que “de um lado, uma paisagem nua e desértica, o reino das minas de enxofre, do outro, vinhedos, olivais, amendoais, desordenados e belos”. Por outro lado, aponta o estado de isolamento e de perene decadência no qual a ilha se encontra, com evidentes ecos lampedusianos em seu discurso. Poderíamos falar, inclusive, de um intertexto entre as palavras de Sciascia e aquelas de Lampedusa:

Não tenho absolutamente a impressão de que Sicília tenha conhecido um dia qualquer idade do ouro seguida pela decadência. Aqui em nossa terra a decadência não é um estado cíclico, mas permanente. Ela sempre existiu. Todos aqueles que desembarcaram na ilha roubaram tudo o que puderam: os romanos começaram desmatando deliberadamente, depois a coisa continuou com os espanhóis, com os piemonteses. [...] Todavia, ironia do destino, essa ilha invadida mil

---

<sup>11</sup> “Solo dove la prospettiva di un osservatore serve da punto di fuga del testo, ha un senso parlare di ‘atmosfera’ del paesaggio o del paesaggio come specchio delle emozioni di un soggetto letterario”.

vezes foi eliminada da história dos grandes povos e das grandes culturas (SCIASCIA, 1979, p. 48)<sup>12</sup>.

A propósito do *sicilianismo*, Luigi Pirandello (1867-1936) afirmava que os sicilianos sofriam de uma cruel solidão, numa sociedade que funcionava conforme regras bem peculiares. Ele descreve esse caráter, intimamente ligado à paisagem, em um discurso que pronunciou em 1920, por ocasião do octogésimo aniversário de Giovanni Verga (1840-1922), reproduzido por Leonardo Sciascia:

No fundo todos os sicilianos são tristes porque quase todos tem um sentido trágico da vida e também quase que um medo instintivo dela para além daquele breve âmbito do ninho, onde se sentem seguros e mantêm-se ancorados. Recebem com desconfiança o contraste entre a sua alma fechada e a natureza ao redor, aberta, clara de sol, e mais se fecham em si mesmos, porque desconfiam desse aberto, que por todos os lados há o mar que os isola, isto é, que os elimina e que os deixa sós, e cada um é e se faz ilha em si mesmo, e sozinho goza disso, mas assim que, se tem, a sua pouca alegria, de si, taciturno e sem procurar confrontos, sofre a sua dor, frequentemente desesperado (apud SCIASCIA, 2004, p. 863)<sup>13</sup>.

A violência da paisagem incide, segundo o Príncipe de Salina sobre o caráter dos sicilianos e daqueles que visitam a ilha. Terra de contrastes, como bem pudemos observar, misto de hospitalidade e inospitalidade, de paisagens doces e acres, de vida e de morte, um *locus amoenus* ao lado de um *locus horridus*:

---

<sup>12</sup> “Io non ho affatto l’impressione che la Sicilia abbia mai conosciuto una qualsiasi età dell’oro seguita da una decadenza. Qui da noi, la decadenza non è uno stato congiunturale, bensì permanente. É sempre esistita. Tutti quelli che sono sbarcati sull’isola hanno rapinato tutto quel che potevano: hanno cominciato i romani disboscando a man salva, poi la cosa è continuata con gli spagnoli, con i piemontesi. [...] Tuttavia, ironia della sorte, quest’isola mille volte invasa è stata tagliata fuori dalla storia dei grandi popoli e della grande cultura”.

<sup>13</sup> “Tutti i siciliani in fondo sono tristi, perché hanno quasi tutti un senso tragico della vita e anche quasi una istintiva paura di essa oltre quel breve ambito del covo, ove si senton sicuri e si tengono apportati. Avvertono con diffidenza il contrasto tra il loro animo chiuso e la natura intorno, aperta, chiara di sole, e più si chiudono in sé, perché di quest’aperto, che da ogni parte è il mare che li isola, cioè li taglia fuori e li fa soli, diffidano, e ognuno è e si fa isola a sé, e da sé si gode, ma appena, se l’ha, la sua poca gioia, da sé, taciturno e senza cercar confronti, si soffre il suo dolore spesso disperato”.

Esta paisagem que ignora as meias-tintas entre a languidez lasciva e a aridez do inferno: que nunca é mesquinha, banal, prolixa como deveria ser uma terra feita para moradia de seres racionais; esta terra que, a poucas milhas de distância, exhibe o horror de Randazzo e a beleza da baía de Taormina; este clima que nos inflige seis meses de febre a quarenta graus; conte-os, Chevalley, conte-os: maio, junho, julho, agosto, setembro, outubro; seis vezes trinta dias de sol a pino sobre as cabeças; este nosso verão tão longo e tão tétrico como o inverno russo, mas contra o qual se luta com menor sucesso; o senhor não sabe ainda, mas entre nós, pode-se bem dizer que neva fogo como sobre as cidades malditas da Bíblia: em cada um daqueles seis meses, se um siciliano trabalhasse seriamente despenderia a energia necessária a três pessoas; depois a água que não há ou que é preciso transportar de tão longe que cada gota dela é paga com uma gota de suor; e ainda as chuvas, sempre tempestuosas, enlouquecendo as torrentes, pouco antes secas, submergindo animais e homens precisamente onde, duas semanas antes, uns e outros rachavam de sede, esta violência da paisagem, esta crueldade do clima, esta tensão contínua de tudo o que se vê, também estes momentos do passado, magníficos mas incompreensíveis porque não foram edificadas por nós, e que nos rodeiam como belos fantasmas mudos (LAMPEDUSA, 1979, p. 185).

A paisagem desoladora apontada na citação acima nos remete à outra descrita nas *Recordações*, ao lembrar-se do panorama que se descortinava do quiosque da *Villa Comunale* de Santa Margherita:

Em frente [ao quiosque] estendia-se um imenso espigão de montanhas baixas, todo amarelo pelo trigo ceifado, com restolhos às vezes queimados produzindo manchas pretas, de modo que se tinha verdadeiramente a impressão de uma enorme fera agachada. Nas costas dessa leoa ou hiena (conforme o estado de espírito de quem olhava) mal avistavam-se as aldeias que, pela pedra amarelo acinzentada das construções, distinguiam-se muito mal do fundo: Poggioreale, Contessa, Salaparuta, Gibellina, S. Ninfa, oprimidas pela miséria, pela canícula e pela obscuridade que sobrevinha e à qual elas não reagem nem com um mínimo pavio (LAMPEDUSA, 2001, p. 59-60).

Lampedusa não utiliza o termo *Stimmung*, mas fala de “estado de espírito”. Simmel (2006, p. 66) aponta que a *Stimmung* é “exclusivamente um processo psíquico humano”, e assim, ele se pergunta com qual direito “é uma propriedade da paisagem, isto é de um complexo de coisas partícipes da natureza inanimada?”.

Assim, a paisagem literária encontra não poucas dificuldades de ser teorizada e considerada como objeto de estudo, mas é preciso reconhecer que, embora sempre tenha interessado os autores que a capturaram em suas obras, interessa também os artistas, pois como afirma Milani (2001, p. 49), “pode-se dizer que a todo pintor e a todo escritor corresponde uma paisagem”. Já Jakob indica que a natureza

“suscita” ou “estimula” a atenção do observador para a própria fisionomia e estrutura [da paisagem], ou pelas próprias particularidades (aquilo que também fora descrito como o caráter de uma paisagem), ou o sujeito cuja imaginação, ou cujo estado de espírito, ou cujas ideias fazem sim que a natureza “se expresse” como paisagem (JAKOB, 2005, p. 14)<sup>14</sup>.

Se a atitude de um autor frente à realidade pode se tornar o espelho do seu modo de ser homem, o atento exame da configuração da realidade espacial, na narrativa lampedusiana, permite sublinhar uma postura fundamental da personalidade do escritor: o seu amor por uma paisagem diretamente ligada à sua própria experiência pessoal, bem mais que ao desejo de novos panoramas e horizontes sempre mutáveis e diversificados. Isto se coloca como marca de suas medidas interiores como um complexo de experiências cotidianas e habituais carregadas de recordações. Pois como o próprio autor afirma,

Em nenhum ponto da terra, estou certo, o céu estendeu-se mais violentamente azul de como fazia em cima do nosso terraço coberto, nunca o sol projetou luzes mais suaves do que aquelas que penetravam através das persianas encostadas no “salão verde”, nunca manchas de umidade sobre os muros externos de um pátio apresentaram formas mais aptas para excitar a imaginação do que aquelas da minha casa (LAMPEDUSA, 2001, p. 25-26).

---

<sup>14</sup> “‘Suscita’ o ‘stimola’ l’attenzione dell’osservatore per la propria fisionomia e struttura, o per le proprie particolarità (ciò che è stato anche descritto come il carattere del paesaggio), oppure il soggetto, la cui immaginazione, il cui stato d’animo, o le cui idee fanno sì che la natura ‘si esprima’ come paesaggio”.



E a respeito do céu, Manfredi aponta que

Na Sicília o céu é uma presença importante, é, mais do que alhures, a outra metade da paisagem. Não obstante a típica ausência de nuvens do clima mediterrâneo contribua a torná-lo ainda mais intangível, o céu calabrês e siciliano, com a sua cor intensa, é um “teto” incumbente sobre a paisagem. Embora seja feito de nada, “tanto a não parecer representável se não, ingenuamente e rudemente como uma superfície azul”, é poderoso e fortemente presente; uma luz forte de contrastes que torna os lugares irrealis, e irreal é a relação com o solo, as sombras intensas, a luminosidade nítida (MANFREDI, 2010, p. 143)<sup>15</sup>.

Se segundo a teorização proposta por Jakob,

A enorme produção de imagens na arte e na literatura, num momento onde o *logos* não consegue mais manter o mundo unido, representa do ponto de vista antropológico a tentativa de domesticar a natureza, de inventar fragmentos dotados de sentido que possam ser aplicados à totalidade amorfa. Ora, quanto mais avança historicamente este processo de produção de imagens e de molduras na experiência da paisagem, tanto mais cada coisa sofre, em todos os lugares, um processo de “humanização”, tanto menos sobra para se descobrir na natureza, até quando o sujeito vê, ao final, apenas si mesmo e a paisagem torna-se, completamente “paisagem da alma” (JAKOB, 2005, p. 31)<sup>16</sup>,

é nessa paisagem da alma, que Tomasi di Lampedusa, quase que num atravessamento fílmico da topografia da ilha, traz a qualidade de um

---

<sup>15</sup> “In Sicilia il cielo è una presenza importante, é, più che altrove, l'altra metà del paesaggio. Nonostante la tipica assenza di nuvole del clima mediterraneo contribuisca a renderlo ancora più intangibile, il cielo calabrese e siciliano, con il suo colore intenso, è un ‘tetto’ incumbente sul paesaggio. Nonostante sia fatto di niente, ‘tanto da non sembrare pingibile se non, ingenuamente e rozzamente come una superficie azzurra’, è potente e fortemente presente; una luce forte di contrasti che rende i luoghi irreali, irreal il rapporto con il suolo, le ombre nette, la luminosità nitida”.

<sup>16</sup> “L'enorme produzione di immagini nell'arte e nella letteratura, in un momento in cui il *logos* non riesce più a tenere insieme il mondo, rappresenta dal punto di vista antropologico il tentativo di addomesticare la natura, di inventare frammenti dotati di senso che possano esse applicati alla totalità amorfa. Ora, quanto più avanza storicamente questo processo di produzione di immagini e di cornici nell'esperienza del paesaggio, quanto più ogni cosa subisce ovunque un processo di ‘umanizzazione’, tanto meno rimane da scoprire nella natura, sino a quando il soggetto alla fine vede soltanto se stesso e il paesaggio diventa del tutto ‘paesaggio dell'anima’”.

descriptivismo que é autobiográfico, exatamente porque se funda na tessitura de cores, odores, sabores e imagens que se enraízam nas lembranças do autor. *Stimmung*, natureza e história, na obra lampedusiana, são indissociáveis.

## Referências

AMICO, Vito. *Dizionario topografico della Sicilia*. Traduziõe di Gioacchino Dimarzo. Palermo: Pietro Moviolo, 1855. v. 1.

FRAISOPI, Fausto. *Adamo sulla sponda del Rubicone: analogia e dimensione speculativa di Kant*. Roma: Armando, 2005.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Atmosfera, ambiência, stimmung: sobre um potencial oculto da literatura*. Tradução de Ana Isabel Soares. Rio de Janeiro: PUC-Rio, 2014.

JAKOB, Michel. *Paesaggio e letteratura*. Firenze: Leo S. Olschki, 2005.

LAMPEDUSA, Giuseppe Tomasi di. *O leopardo*. Tradução de Rui Cabeçadas. São Paulo: Abril Cultural, 1979.

LAMPEDUSA, Giuseppe Tomasi di. *Recordações da infância*. In: \_\_\_\_\_. *Os contos*. Tradução de Loredana de S. Caprara. São Paulo: Berlendis & Vertecchia, 2005. p. 16-72.

LANZANI, Arturo Sergio. *Geografie, paesaggi, pratiche dell'abitare e progetti di sviluppo*. Milano: Franco Angeli, 2005.

MILANI, Raffaele. *L'arte del paesaggio*. Bologna: Il Mulino, 2001.

POMPEU, Douglas. *Stimmung Lessen, ler entre a forma e a substância. Pandemonium Germanicum*, São Paulo, v. 15, n. 19, p. 256-260, jul. 2012.

SAINT GIRONS, Baldine. *L'atto estetico: un saggio in cinquanta questioni*. Traduziõe di Giovanna Colosi. Modena: Mucchi, 2010.

SASSATELLI, Monica. *L'esperienza del paesaggio*. In: SIMMEL, Georg. *Saggi sul paesaggio*. Traduziõe di Monica Sassatelli et alii. Roma: Armando, 2006. p. 7-50.

SCIASCIA, Leonardo. Gli zii di Sicilia. In: \_\_\_\_\_. *Tutte le opere*. Milano: Bompiani, 2004. v. 1.

SCIASCIA, Leonardo. *La Sicilia come metafora*. Milano: Mondadori, 1979.

SCHAMA, Simon. *Paisagem e memória*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

SIMMEL, Georg. *Saggi sul paesaggio*. Tradução de Monica Sassatelli et alii. Roma: Armando, 2006.

SPITZER, Leo. Classical and Christian Ideas of World Harmony: Prolegomena to an Interpretation of the Word Stimmung. Part I. *Traditio*, v. II, p. 409-464, 1944. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/27830053>>. Acesso em: 18 jul. 2015.

Recebido em: 27 de agosto de 2015.  
Aprovado em: 4 de fevereiro de 2016.