

GIUSEPPE TOMASI DI LAMPEDUSA, LEITOR DE MONTAIGNE: O CORTEJO DA MORTE NOS ENSAIOS E EM O *LEOPARDO*

GIUSEPPE TOMASI DI LAMPEDUSA, READER OF MONTAIGNE:
THE COURTSHIP OF DEATH IN THE ESSAYS AND IN THE *LEOPARD*

Júlia Corrêa da Rocha 

Universidade de São Paulo
São Paulo, SP, Brasil

Resumo

Giuseppe Tomasi di Lampedusa mantinha uma estreita relação com a literatura francesa. No início dos anos 1950, ministrou uma série de lições sobre autores franceses para um grupo de pupilos que frequentava a sua casa, registrada em um volume que seria publicado nos anos 1990. Neste artigo, buscamos apresentar a leitura que ele fez especificamente de Michel de Montaigne, destacando ecos de dois textos do autor francês em *O Leopardo*, romance publicado postumamente em 1958. Sugerimos que o tratamento da morte nesta obra traz referências, em particular, dos ensaios “De como filosofar é aprender a morrer” e “Da vaidade”.

Palavras-chave: Giuseppe Tomasi di Lampedusa; *O Leopardo*; Michel de Montaigne; *Ensaio*; Morte

Abstract

Giuseppe Tomasi di Lampedusa maintained a close relationship with French literature. In the early 1950s, he delivered a series of lessons on French authors to a group of pupils who regularly visited his home, later compiled in a volume published in the 1990s. This article seeks to present his interpretation of Michel de Montaigne, highlighting echoes of two of the French author's texts in *The Leopard*, a novel published posthumously in 1958. We suggest that the treatment of death in this work draws, in particular, on the essays “That to study philosophy is to learn to die” and “Of vanity”.

Keywords: Giuseppe Tomasi di Lampedusa; *The Leopard*; Michel de Montaigne; *Essays*; Death.

Riassunto

Giuseppe Tomasi di Lampedusa manteneva uno stretto rapporto con la letteratura francese. All'inizio degli anni Cinquanta, tenne una serie di lezioni su autori francesi per giovani allievi che frequentavano la sua casa, registrate in un volume che sarebbe stato pubblicato negli anni Novanta. In questo articolo, cerchiamo di presentare la lettura che egli fece specificamente di Michel de Montaigne, evidenziando echi di due testi dell'autore francese nel *Gattopardo*, romanzo pubblicato postumo nel 1958. Sugeriamo che il trattamento della morte in quest'opera contenga riferimenti, in particolare, ai saggi “Filosofare è imparare a morire” e “Della vanità”.

Parole chiave: Giuseppe Tomasi di Lampedusa; *Il Gattopardo*; *Saggi*; Michel de Montaigne; Morte.

Aristocrata de origem siciliana, Giuseppe Tomasi di Lampedusa teve contato desde muito cedo com a literatura e a cultura francesas. Em “Recordações de infância”, relato autobiográfico que se soma a outras três narrativas breves escritas por ele além de *O Leopardo*, seu único romance, ele conta que, quando aprendeu a escrever em italiano, sua mãe logo o ensinou a escrever em francês, mas que “falar já falava e estivera muitas vezes em Paris, e na França” (Lampedusa, 2025, p. 104). Na juventude, visitaria o país em viagens realizadas aos moldes do *grand tour* comum à educação aristocrática. Em uma das viagens, como relata o biógrafo David Gilmour (2012, p. 28), gastou todo o seu dinheiro comprando livros vendidos pelos *bouquinistes* às margens do Sena – uma anedota reveladora de seu fascínio pela literatura francesa, o qual viria a ser atestado, anos mais tarde, por uma série de lições literárias que começou a ministrar, em sua própria casa, a um grupo de pupilos encabeçado por Francesco Orlando, futuro crítico e professor universitário, e Gioacchino Lanza Tomasi, filho adotivo do autor e, posteriormente, responsável pela reedição crítica de suas obras.

Na introdução às lições iniciadas em 1954 – após um curso dedicado à literatura inglesa em 1953 –, com o exagero retórico que lhe era característico, Lampedusa diz que considera a literatura francesa a mais importante dentre as literaturas ocidentais. Ele então a descreve como uma “selva florida” (Lampedusa, 2004, p. 1.361, tradução nossa), por constatar o desafio de adentrar uma produção tão vasta e em permanente renovação, marcada tanto pela ausência de um gênio fundador – “não há o Dante francês; nem o Shakespeare, nem o Cervantes; nem o Goethe, nem o Dostoiévski” (Lampedusa, 2004, p. 1.357, tradução nossa) – quanto pelo espírito irrequieto de seus artistas, que, pertencentes a uma nação secularista que sempre levou suas ideias às últimas consequências, teriam sublimado em suas obras a mesma “coragem indomável” que distingue a história política francesa. Some-se a isso o fato de muitos de seus mais célebres pensadores terem sido também dotados de talento artístico. Se é possível falar da literatura inglesa e não mencionar, a não ser de passagem, nomes como Bacon, Hobbes, Locke e Newton, ou falar da italiana sem citar Vico, ele considera que não se pode dizer o mesmo da francesa. Nesta, argumenta Lampedusa, são incontornáveis figuras como Montaigne, Bossuet, Descartes, Pascal, Voltaire, Diderot, Maistre, Taine, Claude Bernard e Bergson – todos eles descritos como artistas de “primeiro nível” (Lampedusa, 2004, p. 1.358-1.359, tradução nossa).

Diante da “selva florida” descrita pelo autor, resta a quem deseja analisá-la trabalhar com determinados recortes. Em seu caso, Lampedusa sugere, por um lado, certa arbitrariedade na definição de um ponto de partida, decretando que, para ele, “a literatura francesa nasce com Rabelais” (Lampedusa, 2004, p. 1.361, tradução nossa). Por outro lado, o escritor sugere uma via de entrada

por meio daquilo que os franceses chamam de “*hypothèse de travail*” – isto é, trabalhar com hipóteses que sirvam para “agrupar os fatos caóticos em torno de ideias que atenuem o fastio de um desenvolvimento meramente cronológico” (Lampedusa, 2004, p. 1.361, tradução nossa). Lampedusa, então, expõe a sua própria hipótese:

Ao longo de toda a literatura francesa, nota-se com surpreendente clareza uma alternância dialética entre dois tipos de obras: aquelas secas, discursivas e céticas, e aquelas emocionais, extrovertidas e, portanto, carregadas de ornamentação. Ambas as correntes produziram obras de destaque. A preferência por uma corrente ou outra é uma questão pessoal.

Ao primeiro tipo pertencem Montaigne, Pascal, La Bruyère, Saint-Evremond, Fontenelle, Prévost, Voltaire, Chénier, Constant, Courier, Mérimée e assim por diante, até Anatole France e Camus. A outra estirpe começa com Rabelais e continua com Corneille, Aubigné, Rotrou, Bossuet, Saint-Simon, Diderot, Rousseau, Chateaubriand, Hugo, Zola, e tem seu mais recente representante em Marcel Proust, após passar por Balzac e Gautier.

Existem então dois milagres: dois escritores que contiveram a chama incandescente e a alma indomada em uma forma mais rígida: Racine e Stendhal; e, ao conjugar as tendências opostas da literatura francesa em suas obras, produziram o que produziram.

E há Flaubert, o único escritor que soube alternar as duas maneiras. Depois, existem os anti-Racine, aqueles que expressaram um temperamento frio por meio da abundância de imagens e da riqueza de palavras. E esses não têm exceção: são todos maus escritores (Lampedusa, 2004, p. 1.362, tradução nossa).

Ora, nessas primeiras considerações já podemos identificar algumas observações feitas por Lampedusa a respeito de Michel de Montaigne (1533-1592), autor com o qual acreditamos que ele tenha estabelecido um diálogo específico em sua própria produção. Vale destacar, nesse sentido, que nossa hipótese é de que a experiência das lições literárias influenciou a sua decisão de escrever um romance, como se suas leituras e formulações críticas lhe tivessem possibilitado reunir, organizar e sistematizar suas próprias concepções literárias para forjar seu estilo e criar *O Leopardo*, publicado postumamente em 1958. Como observa Ricardo Piglia, a atividade crítica dos escritores, de um modo geral, lhes permite “elaborar uma série de hipóteses sobre sua concepção de literatura, sua relação com os outros textos, sua hierarquia de escritores, seu modelo de clássicos e, logicamente, seu modelo de forma” (Piglia, 1996, p. 48).

Nessas primeiras considerações, como vimos, Lampedusa descreve Montaigne como um pensador dotado de talento artístico e o classifica entre aqueles autores de obras “secas, discursivas e céticas”. No texto dedicado exclusivamente ao francês, que exploraremos a seguir, ele aprofunda e expande essas observações, desenvolvendo uma análise mais detida de sua obra e de seu pensamento.

A lição sobre Montaigne

As primeiras linhas da análise que Lampedusa apresenta sobre Montaigne são dedicadas a uma aproximação com Shakespeare. De acordo com o autor italiano, mesmo uma leitura não muito atenta da obra de um e de outro bastaria para convencer o leitor da “absoluta identidade de *Weltanschauung* [visão de mundo] entre esses dois gênios quase contemporâneos” (Lampedusa, 2004, p. 1.463, tradução nossa). Em ambos encontramos, argumenta ele,

[...] a mesma compaixão universal acompanhada de um leve tom de desprezo, o mesmo empenho em desmontar o mecanismo da psique humana, o mesmo ceticismo sereno – aquele que não rejeita tudo com um “não” apriorístico, mas acolhe todas as opiniões com um “sim” ironicamente condescendente. Ambos lançam um olhar penetrante sobre o formigueiro humano e confessam não conseguir extrair dele nenhum conceito exato (“A vida é uma história contada por um idiota, cheia de som e fúria, significando nada”) além da obrigação da piedade. Ambos se deixam, frequentemente, distrair dessa contemplação amarga e riem, por um momento, diante das caretas e das cambalhotas desses pobres macacos açoitados (Lampedusa, 2004, p. 1.463, tradução nossa).

Ocorre, por outro lado, que Montaigne tem um valor artístico próprio, a despeito de tal identidade de visões com Shakespeare. Para Lampedusa, os *Ensaíos* são “um daqueles livros que, sozinhos, poderiam preencher uma vida inteira” (Lampedusa, 2004, p. 1464, tradução nossa). Lembrando uma declaração de Montaigne dada ao rei Henrique III, de acordo com a qual sua obra não continha outra coisa senão um discurso sobre sua própria vida e suas ações, Lampedusa concentra-se, então, na seção seguinte, nos aspectos biográficos do autor francês, cuja trajetória se revelaria digna do discernimento e da compreensão humana, presentes em sua obra. O texto percorre a sua vida desde o nascimento em Bordeaux, no seio de uma família de nobreza recente, destacando a ascendência parcialmente judaica e a influência de Étienne de La Boétie em sua formação intelectual; menciona a retirada para o campo, que o poupou de participar dos conflitos civis deflagrados na França em 1572, e as viagens pela Suíça, pela Alemanha e pela Itália; aborda a redação dos primeiros ensaios, a eleição como prefeito de Bordeaux, o roubo de seus manuscritos em território francês e sua defesa de Henrique IV,

compondo um panorama que articula vivência pessoal, produção intelectual e atuação pública. É interessante notar que ele conclui tal seção com a menção a um exemplar dos “Comentários” de Júlio César com seiscentas anotações de próprio punho de Montaigne, um volume que fora encontrado pelo duque de Aumale em 1837 e que passara a compor o acervo da biblioteca de Chantilly. Temos motivos para supor que Lampedusa chegou a ver de perto esse manuscrito: em suas correspondências entre os anos de 1925 e 1930, editadas por Gioacchino Lanza Tomasi e Salvatore Silvano Nigro, há uma carta em que ele relata ter passado por Chantilly, fazendo alusões à riqueza artística e histórica do castelo (Lampedusa, 2010, p. 122).

Na terceira seção, Lampedusa discorre sobre a “doutrina” de Montaigne, cuja obra, em sua visão, contém uma “essência que imediatamente fere as narinas daqueles temperamentos seguros de si, autoritários e teimosamente iludidos” (Lampedusa, 2004, p. 1.469, tradução nossa). Como exemplo disso, ele cita as leituras distorcidas e superficiais que Mussolini e Hitler realizaram do autor francês. Lampedusa reconhece em Montaigne uma absoluta liberdade intelectual e de espírito, além de uma personalidade refratária ao culto da razão. Para ele, os *Ensaio*s são um livro de pesquisa, não de conclusões:

De cada ideia que lhe passa pela cabeça, Montaigne lista todas as razões para aprová-la; depois, essas razões mudam de tom e quase sempre, sem que percebamos, tornam-se razões para não aprovar. Ele ousa confessar que o fundo do nosso conhecimento é instável (Lampedusa, 2004, p. 1.470, tradução nossa).

Ressaltando o “brilho” e a “voluptuosidade” notáveis na forma como Montaigne se expressa, além das inúmeras associações com as quais ele “arrasta” o leitor por um itinerário que frequentemente tem pouca relação com o assunto proposto de início, Lampedusa destaca como a admiração simultânea do autor francês por Platão e Aristóteles, por Zenão de Eleia e Epicuro, por Sêneca e Santo Agostinho, relaciona-se com a noção que ele tinha de que as oposições desses grandes pensamentos compõem “um arquétipo das contradições e dissonâncias que estão na natureza das coisas” (Lampedusa, 2004, p. 1.470-71, tradução nossa). Além da forma que Montaigne teria conferido à angústia do homem diante da escassez de seu próprio conhecimento, sua obra seria marcada por um fundamento inabalável: a arreligiosidade, um tema explorado, sobretudo, no ensaio “Apologia de Raymond Sebond”. Conforme a análise de Lampedusa, o texto traz uma sequência de conclusões contraditórias que chegam a confundir o leitor, o qual percebe gradativamente que Montaigne não acredita nem na fé, nem na razão: “O que ele quer, de fato, é destruir a possibilidade de provar racionalmente as questões religiosas” (Lampedusa, 2004, p. 1.473, tradução nossa).

Lampedusa observa, no entanto, que uma posição radicalmente ateuista teria sido rejeitada pelo autor e que sua “doutrina” incluiria ainda

[...] a compaixão indignada, mas constante, pelos homens; um senso de fraternidade (a palavra não é exagerada) pelos animais ‘que são o que nós somos, exceto na fala’, o que faz um contraste vivo com a teoria do automatismo que dominaria no século seguinte; e uma tolerância universal ‘que é um dever que decorre da fraqueza de nosso entendimento’ (Lampedusa, 2004, p. 1.474, tradução nossa).

Na seção final do texto, Lampedusa concentra-se propriamente na *arte* de Montaigne – afinal, diz ele, suas ideias podem ser belas e boas, mas ninguém se lembraria mais delas se tivessem sido expressas por um “orador vazio” ou por um “ideólogo seco” (Lampedusa, 2004, p. 1.475, tradução nossa). Para Lampedusa, a sensação que os *Ensaio*s transmitem é a de uma obra realizada com volúpia por seu autor: “seu estilo é uma perpetuação de uma figuração renovada a cada linha; somente através de imagens ele nos transmite suas ideias; e todas são imagens diferentes, fáceis e translúcidas” (Lampedusa, 2004, p. 1475, tradução nossa). Ainda nesta seção, é interessante observar a atenção de Lampedusa ao uso da língua por Montaigne, que teria concebido seu estilo com um vocabulário retirado das mais diversas fontes: clássicas, áulicas, medievais, dialetais – “cada palavra escolhida com um gosto ao mesmo tempo requintado e caseiro, posta em evidência pelo artifício instintivo com o qual é colocada na frase” (Lampedusa, 2004, p. 1.478, tradução nossa).

Todas essas análises que sintetizamos até aqui evidenciam, portanto, o amplo conhecimento que Lampedusa tinha da obra de Montaigne. Retomando nossa hipótese de que suas leituras e formulações literárias viriam a ecoar em seu romance, podemos nos deter, a partir de agora, no diálogo que acreditamos que Lampedusa tenha estabelecido com a obra do autor francês, do qual encontramos indícios textuais em *O Leopardo*. Tal diálogo, vale salientar, parece se dar principalmente no tratamento que Lampedusa confere ao tema da morte. Por isso, antes de aprofundarmos essa intertextualidade, vejamos brevemente como o autor insere a questão em seu romance.

O tema da morte em *O Leopardo*

Ambientado durante o *Risorgimento* Italiano, na segunda metade do século XIX, *O Leopardo* acompanha a decadência aristocrática, a partir da trajetória da família siciliana Còrbera di Salina, cujo representante máximo é o protagonista do livro, Dom Fabrizio, príncipe que reage com melancolia e ceticismo às mudanças de seu tempo. A alusão à morte na frase de abertura do romance – “*Nunc et in hora mortis nostrae. Amen.*” –, quando a família se reúne para a reza cotidiana, revela-se um presságio do fim do universo

representado pelos personagens que surgem em cena e, ao mesmo tempo, um prenúncio de uma questão central da trama: a relação do protagonista com a morte, que pontua diferentes momentos do romance.

São diversas as imagens, reflexões e lembranças relacionadas à morte que rondam a mente do personagem. Após a reza familiar inicial, por exemplo, Dom Fabrizio dirige-se ao jardim de seu palácio, onde então lembra-se do “asco que os baños adocicados haviam difundido em toda a vila antes que fosse removida a sua causa”: o corpo de um soldado que fora morto lutando contra as forças rebeldes (Lampedusa, 2017, p. 14). A lembrança situa o leitor no contexto do *Risorgimento* italiano e traz, em toda a sua crueza, a presença não apenas sugestiva, mas concreta da morte – o corpo do soldado é descrito como uma “coisa despedaçada”, com as vísceras para fora do ventre. Como já expusemos em trabalho anterior (Rocha, 2023), essa cena é seguida pela lembrança de versos de Charles Baudelaire, especificamente do poema “Uma viagem a Citera”, d’*As flores do mal*. A descrição do soldado morto no jardim do palácio parece basear-se em grande medida nos versos do poeta francês, incluindo até mesmo detalhes dos órgãos transbordando do corpo do morto. Citera, a propósito, era uma ilha conhecida por abrigar o templo de Vênus, deusa da beleza e do amor, e é justamente essa divindade que o príncipe tem em mente quando pensa em sua própria morte, por meio da qual vislumbra alcançar um plano sublime, *sub specie aeternitatis*.

A busca pela deusa se mistura, na história, com a sua atividade como astrônomo. Ao final de sua vida, na sétima parte do romance, Dom Fabrizio recorda-se das “muitas horas no observatório, concentradas na abstração dos cálculos e na busca pelo inalcançável”, questionando-se se aquelas horas podiam de fato ser postas no ativo da vida: “Não seriam talvez uma benesse antecipada das beatitudes da morte?” (Lampedusa, 2017, p. 249). Antes disso, em uma cena em que a família deixa o baile e ele decide voltar sozinho para casa, lemos que

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

Percebemos, assim, uma oscilação do príncipe entre o abatimento diante de questões mundanas – das carcaças e do sangue, como é o caso do corpo do soldado morto em seu jardim – e a tranquilidade diante da perspectiva da morte. É precisamente por essa chave de leitura que acreditamos que Lampedusa tenha se valido de suas leituras de Montaigne, como finalmente veremos a seguir.

É Erich Auerbach quem nos lembra que, em Montaigne, “o perigo sempre iminente de deparar com a morte dá-lhe uma magnífica coesão, solda-o internamente, e faz com que se sinta à vontade em si mesmo”. De acordo com o filólogo, “aquilo que Montaigne é, ele o é em vista da morte” (Auerbach, 2012, p. 159). Para além da análise que Lampedusa realizou do autor francês, foram essas considerações de Auerbach que nos forneceram um primeiro lampejo do diálogo que buscamos evidenciar neste artigo.

A existência de Montaigne, diz ainda Auerbach,

[...] consiste naquilo que lhe foi dado viver. [...] Os costumes, as instituições, os ordenamentos dos homens são todos igualmente tolos e extravagantes. Mudam conforme suas opiniões e não são estáveis nem verdadeiramente legítimos (Auerbach, 2012, p. 159).

Ora, uma afirmação como essa nos leva diretamente a uma cena de *O Leopardo* como aquela em que Dom Fabrizio é convidado a ocupar um cargo no Senado e, confrontado com a ideia de que uma administração “nova, ágil e moderna” mudaria tudo, reflete:

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

Paralelos como esses, resultantes de uma primeira leitura exploratória, nos deram indícios da influência que Montaigne exerceu na maneira como Lampedusa construiu seu protagonista. Neste caso em particular, vale lembrar ainda as próprias reflexões que Lampedusa propôs sobre a “doutrina” de Montaigne, que se opunha ao culto da razão e insistia na instabilidade do conhecimento humano. Mas é ao lermos especificamente dois ensaios de Montaigne – e voltarmos nossa atenção ao texto de *O Leopardo* – que acreditamos poder compreender de modo mais detido o diálogo que Lampedusa criou com o autor francês, sobretudo pela perspectiva da morte.

Em “*Que philosopher c’est apprendre à mourir*” [De como filosofar é aprender a morrer], texto que compõe o primeiro livro dos *Ensaio*s, Montaigne começa por lembrar a afirmação de Cícero segundo a qual filosofar não é outra coisa senão preparar-se para a morte. O autor logo observa que “a meta de nossa existência é a morte; é este o nosso objetivo fatal”, e então questiona: “Se nos apavora, como poderemos dar um passo à frente sem tremer?”.

Em sua visão, o “remédio do homem vulgar consiste em não pensar na morte”. Tal cegueira, no entanto, estaria repleta de estupidez (Montaigne, 2016, p. 122). Sugere, assim, que

[...] tiremos dela o que tem de estranho; pratiquemo-la, habituemo-nos a ela, não pensemos em outra coisa; tenhamos-la a todo instante presente em nosso pensamento e sob todas as suas formas (Montaigne, 2016, p. 126).

Na sequência, Montaigne ainda sugere a seguinte atitude:

Em meio às festas e aos divertimentos, lembremo-nos sem cessar de que somos mortais e não nos entreguemos tão inteiramente ao prazer que não nos sobre tempo para recordar que de mil maneiras nossa alegria pode acabar na morte [...] (Montaigne, 2016, p. 126).

Voltemos agora ao romance. Na sexta parte do livro, durante o baile no palácio de Pantaleone, Dom Fabrizio parece adotar justamente essa atitude sugerida por Montaigne: afasta-se da festividade e procura um lugar onde possa se sentar tranquilo. É quando entra na biblioteca do palácio e põe-se a examinar um quadro disposto no local: uma cópia da *Morte do justo*, de Jean-Baptiste Greuze, representando a morte de um ancião com a família em torno de seu leito. Com isso, o protagonista começa a refletir sobre seu próprio fim, pergunta-se se sua morte seria como aquela e, com a ironia que lhe é habitual, pondera que “provavelmente sim, exceto que os lençóis seriam menos impecáveis [...], e era de esperar que Concetta, Carolina e as outras estivessem vestidas com mais decoro” (Lampedusa, 2017, p. 226). No momento de sua reflexão, a porta se abre. Acompanhado de Angelica, seu sobrinho Tancredi entra na biblioteca e pergunta o que Dom Fabrizio faz ali: “Tiozão, você está uma beleza esta noite. O fraque ficou perfeito. Mas o que está olhando? *Está seduzindo a morte?*” (Lampedusa, 2017, p. 226, grifo nosso). De aparência despretensiosa, a pergunta de Tancredi merece especial atenção: no texto original, em italiano, o verbo utilizado por Lampedusa é *corteggiare*: “*Zione, sei una bellezza stasera. La marsina ti sta alla perfezione. Ma cosa stai guardando? Corteggi la morte?*” (Lampedusa, 2019, p. 224, grifo nosso).

Ora, por que a pergunta de Tancredi nos interessa? A expressão usada por ele é significativamente próxima daquela de que Montaigne lança mão em outro ensaio no qual discorre sobre a morte. O autor francês fala em “*flatter la mort*” (Montaigne, 2007, p. 1.029), isto é, *adulter, louer excessivement, séduire, courtoiser*¹ *la mort*. O texto em questão é aquele sobre a vaidade (“*De la vanité*”),

¹ São alguns dos sinônimos e definições fornecidos pelos dicionários Le Robert e La Rousse.

presente no terceiro livro dos *Ensaio*s. Nele, Montaigne busca confessar suas fraquezas de espírito, revelando, em certo ponto, que sempre se detém, em suas viagens, a perguntar se poderia morrer tranquilamente naquele local. Com isso, cria as condições para *lisonjear, cortejar, adular* a morte, não tendo que esperar que chegue para pensar nela: “Quero que participe do bem-estar da minha vida; desempenhe nesta um papel importante e espero que, dados meus sentimentos, não desminta o meu passado” (Montaigne, 2016, p. 912).

Tendo isso em mente, ao analisarmos a cena de Dom Fabrizio na biblioteca, logo podemos supor que se trata de uma síntese criada por Lampedusa para representar a relação do personagem com a morte, uma experiência que muito se aproxima da relação de cortejo e sedução descrita por Montaigne. Seja em suas observações astronômicas, em seu desejo de encontrar Vênus, seja na contemplação de um quadro retratando os momentos finais de um ancião, o protagonista de *O Leopardo* está o tempo todo se preparando para o momento em que finalmente encontrará a morte. Assim, com a pergunta feita de maneira casual por Tancredi, Lampedusa parece estabelecer um diálogo direto com aquele que foi um dos escritores mais lidos e admirados por ele, valendo-se desse mesmo diálogo para conferir densidade ao caráter reflexivo e melancólico de seu personagem.

De fato, nos momentos finais da vida de Dom Fabrizio, lemos que o personagem conhecia desde sempre a sensação trazida pela morte: “Havia décadas, sentia como se a seiva vital, a faculdade de existir, enfim, a vida e talvez até a vontade de continuar vivendo saíssem dele lenta mas continuamente [...]” (Lampedusa, 2017, p. 239). A sensação, porém, detalha o narrador,

[...] não estava ligada a nenhum mal-estar, ao contrário, essa imperceptível perda de vitalidade era a prova, a condição, por assim dizer, da sensação vital; e para ele, habituado a perscrutar espaços exteriores ilimitados, a indagar vastíssimos abismos interiores, isso não era nada desagradável [...] (Lampedusa, 2017, p. 239).

Se, algumas vezes, ele se surpreendia que seu “reservatório vital” ainda pudesse conter algo, por outras, orgulhava-se de ser o único a perceber a fuga incessante da vida. Com frequência, porém, a falta dessa consciência nas pessoas ao redor dele lhe causava desprezo por elas. Vale notar que, em contraponto à sua experiência diante do quadro de Greuze, é com absoluta indiferença que Tancredi e Angelica contemplam a pintura: “Para ambos, o conhecimento da morte era algo puramente intelectual, era por assim dizer um mero dado da cultura, não uma experiência que lhes atingisse a medula dos ossos” (Lampedusa, 2017, p. 227). A experiência do casal seria como aquele remédio do vulgo mencionado por Montaigne, que consistiria em não pensar na morte.

Nos últimos minutos de sua vida, Dom Fabrizio observa, no entanto, que, talvez por um único instante, Tancredi compreendera o que se passava com ele, exatamente no momento em que sugeriu que o tio estava *seduzindo a morte* ao contemplar o quadro.

Ademais, não se pode afirmar que a consciência de ser o único a experimentar a morte sob tal perspectiva despertasse unicamente desprezo em Dom Fabrizio. Antes mesmo de se recolher na biblioteca, ele observava o casal durante o baile:

Os dois jovens se afastavam, outros casais passavam, menos bonitos, igualmente comoventes, imersos cada qual em sua cegueira transitória. Dom Fabrizio sentiu o coração despedrar: o desgosto cedia lugar à compaixão por esses seres efêmeros que buscavam gozar o exíguo raio de luz designado a eles entre as duas trevas, antes do berço e depois dos últimos estertores. Como era possível encarniçar-se contra quem, com toda certeza, deverá morrer? (Lampedusa, 2017, p. 224).

Pois até neste momento somos surpreendidos por ecos de Montaigne. O que se nota, em uma cena como essa, é aquela mesma “compaixão universal acompanhada de um leve tom de desprezo” que Lampedusa mesmo apontou, em suas lições, como uma das principais características do autor francês – uma compaixão indignada, mas constante, pelos homens. No romance, vemos que “até as macaquinhas² nos pufes, até os velhos simplórios amigos dele eram miseráveis, irrecuperáveis e queridos como o gado que muge à noite pelas ruas da cidade, a caminho do abatedouro” (Lampedusa, 2017, p. 224). Assim como Shakespeare, assim como Montaigne, Lampedusa faz seu personagem se distrair de sua contemplação amarga e rir por um momento “diante das caretas e das cambalhotas desses pobres macacos açoitados” (Lampedusa, 2004, p. 1.463, tradução nossa).

Considerações finais

Neste artigo, destacamos a relação de Giuseppe Tomasi di Lampedusa com a literatura francesa e mostramos como ele estabeleceu, em especial, um diálogo com os *Ensaio*s de Michel de Montaigne. Partindo da hipótese de que Lampedusa se valeu de seus próprios textos críticos para sistematizar as ideias e concepções literárias das quais lançaria mão em seu romance, detalhamos a análise que ele propôs acerca de Montaigne em uma de suas lições de literatura, retomando os aspectos biográficos, filosóficos e artísticos presentes no texto. Partindo também da hipótese de que é o tratamento da morte o

² Forma como o personagem se refere antes, com escárnio, a um grupo de garotas presente no baile.

que revela, em particular, a influência de Montaigne no romance, analisamos a forma como este tema se manifesta em *O Leopardo* para, então, evidenciar como a construção do protagonista, Dom Fabrizio, relaciona-se com as reflexões de Montaigne nos ensaios “*Que philosopher c’est apprendre à mourir*” e “*De la vanité*”, especialmente quando o autor francês diz que é necessário “cortejar” a morte, habituando-se com ela e tornando-a parte da própria vida – uma experiência, como expusemos, notável no personagem. A expressão “seduzir a morte”, como também mostramos, aparece explicitamente em um questionamento feito ao protagonista por seu sobrinho, quando encontra o tio contemplando uma pintura de Greuze que representa um ancião à beira da morte. Por meio de tal expediente, sugerimos que Lampedusa parece ter buscado estabelecer um diálogo *direto* com aquele que foi um dos escritores mais lidos e admirados por ele, valendo-se desse mesmo diálogo para conferir densidade ao caráter reflexivo e melancólico de seu personagem.

Referências

- AUERBACH, Erich. *Ensaios de literatura ocidental: filologia e crítica*. Org.: Davi Arrigucci Jr. e Samuel Titan Jr. Tradução: Samuel Titan Jr.; José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Editora 34, 2012.
- GILMOUR, David. *The Last Leopard: A life of Giuseppe Tomasi di Lampedusa*. Londres: Eland Publishing, 2012.
- LAMPEDUSA, Giuseppe Tomasi di. *Opere*. Introdução e notas: Gioacchino Lanza Tomasi. Milão: Arnoldo Mondadori Editore S.p.A, 2004.
- LAMPEDUSA, Giuseppe Tomasi di. *Letters from London and Europe (1925-30)*. Gioacchino Lanza Tomasi; Salvatore Silvano Nigro (eds.). Tradução: J.G. Nichols. Prefácio de Francesco da Mosto. Londres: Alma Books LTD, 2010.
- LAMPEDUSA, Giuseppe Tomasi di. *O Leopardo*. Tradução e posfácio: Maurício Santana Dias. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.
- LAMPEDUSA, Giuseppe Tomasi di. *Il Gattopardo*. Revisão e organização: Gioacchino Lanza Tomasi. Milão: Giangiacomo Feltrinelli Editore, 2019.
- LAMPEDUSA, Giuseppe Tomasi di. *Recordações de infância: contos*. Tradução: Roberta Barni; Fabiano Dalla Bona. São Paulo: Companhia das Letras, 2025.
- MONTAIGNE, Michel de. *Ensaios*: edição integral. Tradução e notas: Sérgio Milliet. Revisão técnica e notas adicionais: Edson Querubini. São Paulo: Editora 34, 2016.

MONTAIGNE, Michel de. *Les essais*. Edição: Jean Balsamo; Catherine Magnien-Simonin; Michel Magnien. Paris: Gallimard, 2007. (Bibliothèque de la Pléiade).

PIGLIA, Ricardo. O escritor enquanto crítico. Transcrição e tradução: Raul Antelo. *Travessia: revista de literatura*, Florianópolis, n. 33, 1996, p. 47-59, ago./dez..

ROCHA, Júlia Corrêa da. *A sensibilidade figurativa de Tomasi di Lampedusa: imagens da melancolia e representações pictóricas em O Leopardo*. 2023. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária e Literatura Comparada) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2023. DOI: 10.11606/D.8.2023.tde-24082023-160237.

Júlia Corrêa da Rocha. Doutoranda em Teoria Literária e Literatura Comparada pela Universidade de São Paulo (USP). Pesquisa a obra de Giuseppe Tomasi di Lampedusa e a relação do autor italiano com a literatura francesa. É graduada em Comunicação Social/Jornalismo pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS).

E-mail: juliacorreadarocha@gmail.com

Declaração de Autoria

Júlia Corrêa da Rocha, declarada autora, confirma sua participação em todas as etapas de elaboração do trabalho: 1. Concepção do projeto, pesquisa bibliográfica, análise e interpretação dos dados; 2. Redação e revisão do manuscrito; 3. Aprovação da versão final do manuscrito para publicação; 4. Responsabilidade por todos os aspectos do trabalho e garantia pela exatidão e integridade de qualquer parte da obra.

Declaração de Disponibilidade de Dados

Todo o conjunto de dados que dá suporte aos resultados deste estudo foi publicado no próprio artigo.

Parecer Final dos Editores

Ana Maria Lisboa de Mello, Elena Cristina Palmero González, Rafael Gutierrez Giraldo e Rodrigo Labriola, aprovamos a versão final deste texto para sua publicação.

Recebido em: 15/09/2025

Aceito em: 16/10/2025