

GIACOMO LEOPARDI:
A SÁTIRA COMO UMA
DESESPERADA POSSIBILIDADE?

Vera Bianco
Universidade Federal de Santa Catarina

Giacomo Leopardi nasceu em Recanati, na região de Marche, em 29 de junho de 1798 e morreu em Nápoles, a 14 de junho de 1837. Escritor do século 19, foi no século 20 que sua obra começou a receber, segundo o crítico literário Blasucci, “a correta valorização literária”, especialmente no que concerne às *Operette Morali*, momento relevante, entre outros, da produção “do poeta, prosador, polêmico, irônico-sarcástico, placidamente idílico Leopardi, grandíssimo poeta e filósofo, além de extraordinário moralista, dotado de uma cultura imensa.” (Distante, C. p. 13-14).

As Operette Morali

A respeito das *Operette Morali*, diz Vincenzo Guarracino, no seu livro *Guida alla Lettura di Leopardi*: “Na carreira humana e artística de Leopardi, há um momento no qual experiências existenciais e exigências intelectuais se encontram e se condensam em uma linguagem que, simultaneamente, elimina o risco do silêncio e encarna uma exigência de rigor, ao longo de uma linha de desenvolvimento de um processo que já em 1819 registrou pontos de especial incandescência. Este momento é representado pelas *Operette Morali*, nas quais a “conversão filosófica” do escritor se harmoniza, artisticamente, com uma “conversão lingüística, com a descoberta da prosa, à qual o escritor se ancora para definir e

decantar racionalmente, além dos obstáculos de uma trama demasiado premente de sentimentos, o próprio esforço de pesquisa em torno da Natureza”¹(p. 108).

É o próprio Leopardi que resume esse sentimento em uma carta a Giordani: “Quanto ao gênero de estudo que executo, assimcomo eu mudei em relação ao que fui, também os estudos mudaram. O que quer que exista de sentimental e de eloquente me incomoda, me parece brincadeira e criancice ridícula. Não busco senão o verdadeiro que tanto odiei e detestei uma vez. Me compraz descobrir e tocar com a mão, sempre da melhor maneira, a miséria dos homens e das coisas, e me horrorizar friamente, especulando sobre este enigma infeliz e terrível da vida do universo.” (Guarracino, p. 108).

Na ausência da poesia (por ter-se tornado árida ou por escolha, segundo a correta interpretação de Ramat) a meditação de Leopardi em torno do “enigma infeliz e terrível” encontra, ao lado da via analítica já traçada pelo *Zibaldone*, a forma lógica e corrosiva da prosa. Adquirem assim corpo e substância de obra, segundo a intenção demonstrada desde 1819, os “diálogos satíricos à maneira de Luciano” e “as perspectivas satíricas concebidas com o objetivo de vingar-se do mundo e quase que também da virtude.”(Guarracino, p. 108).

Leopardi se dedica com extremo empenho a esse projeto, compondo pelo menos 20 *Operette* entre 19 de janeiro e 16 de novembro de 1824. Entre essas, figura o “Dialogo della Moda e della Morte”, escrito entre 15 e 18 de fevereiro. A este primeiro bloco se juntam dois outros, sucessivamente, em 1827 e em 1832.

As datas são importantes, pois “é em 19, de fato, que encontramos registrada a primeira idéia de compor “diálogos satíricos à moda de Luciano (...) entre personagens que se fingem de vivos, e, se quisermos, entre animais” com o intuito de “fornecer à Itália um ensaio sobre sua verdadeira linguagem cômica, que contudo precisa ainda ser criada, e, de qualquer modo, também sobre a Sátira.” O projeto, alimentado por uma exigência estilística e cultural, se definirá em pouco tempo em uma intenção sarcástica e polêmica contra os vícios e erros da sociedade contemporânea (“Atualmente, quase que para me vingar do mundo, e quase que também da virtude, imaginei e esbocei algumas pequenas prosas satíricas”), que se confronta significativamente com o ressentido

empenho civil, que refluirá na dramática conclusão do *Frammento sul suicídio*: "Não é mais possível o enganar-se e o dissimular(...) Ou a imaginação voltará com vigor, e as ilusões assumirão corpo e substância em uma vida enérgica e nobre, e a vida voltará a ser coisa viva e não morta (...) ou este mundo se transformará em uma clausura de desesperados, e talvez até em um deserto."

Continua Guarracino: "Para a resolução definitiva das incertezas estilísticas e deficiências conceituais intervêm, mais do que qualquer motivo externo, as leituras dos filósofos helenistas e sobretudo, de 1821 em diante, as sempre decisivas reflexões em torno das relações entre poesia e filosofia. Graças a isso, também, desaparecerão os últimos abismos entre linguagem da imaginação e linguagem do intelecto, dentro da constatação de uma íntima compenetração entre procura do Belo e procura do Verdadeiro.

Assim nasce, em 24, o que o próprio Leopardi definirá como "o livro dos sonhos poéticos, de invenções e de caprichos melancólicos", no qual criação e reflexão, linguagem simbólica e crítica da sociedade se revestem de pomposas vestes estilísticas aparentemente irônicas e gélidas e no entanto intimamente dolorosas: um livro, segundo a correta definição de Borsellino, de "alegorias personalíssimas ao qual a filosofia fornece vez por outra um tema, que o prosador desenvolve, seguindo o impulso de uma inspiração refletida, "à maneira de", ou das próprias variações, como em certos caprichos musicais ou pictóricos." (Guarracino, p. 112).

A Classificação das *Operette*

A respeito de uma classificação das *Operette*, diz Guarracino: "As *Operette Morali* se articulam em três etapas, atribuíveis a três diferentes períodos da vida do escritor: primeiro, a definição de um inexorável materialismo, alimentado pela constatação do insensato mecanicismo que diz respeito à existência de todo o universo e ainda mais à existência do homem, intimamente minado por uma "impotência inata e inseparável da existência", que determina sua essencial e necessária infelicidade (1824); depois, a declaração calma e convicta da resolução pessoal do problema da infelicidade, graças à descoberta de uma trama de fecundas inter-relações entre os homens, de uma fraternidade universal que permite não apenas "romper as clausuras da moral de abstenção e da paciência individualista" mas também gozar de uma relação afe-

tivamente solidária frente às “obrigações da vida”(1827); por último, o alcançar de uma consciência do viver heroicamente, resignada e desiludida, que encontra expressão em uma espécie de “autocrítica e de esvaziamento definitivo de velhas ilusões já esfaceladas (como a da glória) ou do turbamento, na morte, das recordações das esperanças mais juvenis.”(p. 112-3).

Continua o crítico: “Seguindo em parte as indicações de Porrena, distinguir-se-ão, portanto, pelo seu estilo, “conquanto natural e vivaz tanto na língua como na construção”, as *operette satiriche* das *operette dottrinali* (“de estilo bem mais longínquo do vivo e do familiar” e por assim dizer “petrificado”) e das *operette polemiche* (nas quais o estilo “é verdadeiramente coisa viva”)(p. 113).

Operette Satiriche: a escolha da sátira.

Diz Hayden White, em seu livro *Meta-História*: “A sátira representa uma espécie diferente de restrição às esperanças, possibilidades e verdades da existência humana reveladas na estória romanesca, na comédia e na tragédia respectivamente. Ela observa essas esperanças, possibilidades e verdades ironicamente, na atmosfera gerada pela percepção da inadequação última da consciência para viver feliz no mundo ou compreendê-lo plenamente. A sátira pressupõe a inadequação última das visões do mundo dramaticamente representadas tanto no gênero da estória romanesca quanto nos gêneros da comédia e da tragédia. Como fase na evolução de um estilo artístico ou de uma tradição literária, o advento do modo satírico de representação assinala uma convicção de que o mundo envelheceu. Como a própria filosofia, a sátira “pinta seu cinzento sobre cinzento” na compreensão de sua própria inadequação como imagem da realidade. Portanto prepara a consciência para seu repúdio de todas as conceptualizações rebuscadas do mundo e antevê um retorno a uma percepção mítica do mundo e seus processos.(...) A tragédia e a sátira são modos de elaboração de enredo concordes com o interesse daqueles historiadores que percebem atrás ou dentro da congerie de eventos contidos na crônica uma estrutura vigente de relações ou um eterno retorno do Mesmo no Diferente(p. 25-6).

Desesperançado, descrente das possibilidades e verdades da existência humana, é à sátira que Leopardi recorre para nos contar

do estado do mundo: a natureza e o homem. A tradição, erroneamente interpretada, substituída por pobres cópias dos escritos e escritores antigos, abafada, quase sufocada pelo moderno, que também se confunde com o modismo, ambos confundindo o modernismo. A luta leopardiana é em busca de uma saída para tal impasse.

O teatro das *Operette*, fiel à intenção de “vingar-se do mundo” e “da virtude”, se abre em um cenário mítico-histórico, no qual vícios, defeitos e erros dos homens oferecem ensejo para uma reflexão sobre o homem, ou melhor, sobre o gênero humano, “ diz Guarracino (p. 114).

“No ‘Dialogo della Moda e della Morte’, ” continua o crítico, “composto entre 15 e 18 de fevereiro de 24, a condenação do século se resolve em uma “brincadeira” na qual se dirime o contraste entre Morte e Moda, filhas da Caducidade, na constatação da identidade de função de ambas, propensas como são “a desfazer e a mudar continuamente as coisas”.

“Século da morte” é de fato para Leopardi o seu século, com seu trabalho obstinado contra o corpo (“pus em desuso e no esquecimento as atividades e os exercícios que levam ao bem estar corporal, e no lugar deles introduzi ou valorizei inumeráveis outros, que destroem o corpo de mil formas e que encurtam a vida”²) em nome do qual se bate o espírito, um comportamento que faz da negação do corpo a bandeira de sua batalha contra qualquer materialismo em razão de um finalismo transcendente. Proclamando tal “verdade” está triunfalmente a própria Moda, na conclusão do diálogo:

“(..)onde antes eras odiada e vituperada, hoje por obra minha as coisas estão dispostas de tal forma que qualquer pessoa que tenha um cérebro te aprecia e te louva, sobrepondo-te à vida, e te quer tanto bem que te chama sempre e volta os olhos a ti como à sua maior esperança.”

É importante situarmos o momento histórico em que Leopardi se encontra. Continuando com Guarracino: “Em plena “Età della Restaurazione” italiana, que vê surgirem os conflitos entre duas posições igualmente importantes: o nacionalismo e o liberalismo, no plano político e econômico, e o romantismo, no plano cultural, contra o absolutismo político e o protecionismo econômico, junto ao neoclassicismo cultural.” (p. 258).

Nesse quadro, a tradição cultural é vista pelos classicistas como modelo ideal — “a figura do verdadeiro belo é única e eterna” — mais do que como uma gramática artística, capaz de propiciar uma fecunda reviviscência dos ideais civis e de identidade nacional. Os românticos, por seu lado, vêem a tradição cultural como um repertório estéril de formas e fórmulas, “sons vazios de qualquer pensamento” e incapazes de interpretar a complexidade e os fermentos de um novo mundo.

Assim, no quadro descrito da época leopordiana, “ser classicista equivale, portanto, a manter vivo o culto do passado, projetar nos modelos da tradição clássica uma nostalgia de grandeza e de nobres ideais civis, mortificados pela aridez dos tempos e por antigas e novas tiranias. Ser romântico, ao contrário, equivale a manter com a realidade atual uma relação dinâmica, de descobertas e não de puro entretenimento, através de uma leitura que se ligue à vida por conteúdo e linguagem, na perspectiva de um crescimento moral e material”(Guarracino, p. 259-61).

A Função da Poesia: o clássico e o romântico.

A escolha de caminhos impõe-se, frente a uma sociedade com profundas diferenciações ideológicas e políticas. A palavra de ordem que se impõe é *desprovincializar-se*, em nome da renovação e da modernização.

De que modernização se fala, quais os parâmetros dessa nova maneira de ver o mundo e a literatura, de discutir o papel do pensador, escritor e literato frente à sociedade? A polêmica pode ser sintetizada metaforicamente: “ao comércio com os sentidos, matriz da poesia, contrapor um comércio de pensamentos, do qual provém o saber. Em suma, se substitui a sensação pelo sentimento, o finito se transmuta em indefinido, o indivíduo é superado pela comunidade.”(Guarracino, p. 261-3).

Como reage Leopardi? No seu *Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica*, escrito entre 16 e 18, e em suas *Lettere*, Leopardi define com clareza suas relações com o mundo cultural que o circunda. Continuando com Guarracino (p. 304): “Partindo da recusa do princípio de imitação de modelos literários, (Leopardi) reivindica para a poesia uma função moral e civil”:

“Não vejo como se possa ser original atingindo-a, nem como um exaustivo estudo de cada gosto e de cada literatura, nos fará

chegar a uma originalidade transcendente. Talvez, quanto mais rico se for de bagagem poética, mais apto se esteja para criar coisas grandiosas? Não saberão os italianos criar senão matéria já criada? Centelha celeste e impulso sobreumano são necessários para fazer um sumo poeta, não estudos de autores, e nem minuciosos exames de gostos estrangeiros (...) Recordemos (e parece-me que deveríamos pensar nisso sempre) que o maior de todos os poetas é o mais antigo, o qual não teve modelos, que Dante será sempre imitado, igualado nunca, e que não conseguimos nunca igualar os antigos(...) porque quando eles queriam descrever o céu, o mar, os campos, se punham a observá-los e nós pegamos em mãos um poeta, e quando queriam retratar uma paixão, imaginavam senti-la, e nós nos pomos a ler uma tragédia(..). Se me é permitido (...) falar um minuto de mim mesmo, assim como Tales agradecia ao Céu por havê-lo feito Grego, eu lhe agradeço por haver-me feito italiano (...)"

Para Leopardi, frente ao romantismo e à nova retórica, a poesia deve ter uma "função taumatúrgica, de reavivar a força da fantasia, adormecida pelo crescimento da dominação do intelectual". Ao mesmo tempo, ele reforça "a importância das ilusões como fonte primária de "deleite", que é o objetivo da própria poesia: desviada do "comércio com os sentidos", a poesia, por culpa dos românticos, passou "das coisas às idéias" (transformando-se, "de material e fantástica e corpórea que era, em metafísica e racional e espiritual") privada de sua fundamental "faculdade de fingir e de mentir", da imaginação, ou seja, daquilo que confere ao homem a possibilidade de criar fábulas, ilusões. (Guarracino, p. 306).

Frente a esta perda da fantasia, contra uma poesia feita dessa maneira, fruto da "corrupção de gosto, da rusticidade e dureza de tantos corações e de muitas fantasias" e enfim da propensão do vulgo à "singularidade", não existe quem não veja portanto a exigência de voltar a "falar a linguagem da natureza, que é a linguagem da confiante e simples "naturalidade", remetendo-se com "a imaginação(..) ao estado primitivo" e reconvertendo-se com o estudo ao "uso e à familiaridade com os antigos". (Guarracino, p. 307).

Entendamos o que é precisamente para Leopardi esta familiaridade com os antigos: "imitar os antigos não significa usurpar as imaginações de outrem", repropondo os modos formais e a

bagagem mitológica, mas sim “reproduzir o seu estado de alma e sua atitude frente à natureza.” Diversamente dos românticos, que pretendem substituir o melhor que podem o similar ao verdadeiro pelo verdadeiro, com graves prejuízos ao maravilhoso e ao deleitoso, Leopardi reivindica para os poetas antigos uma função insubstituível, tal como a “reconquista de uma condição espiritual de virgindade e de frescor, que a civilização humana (história e razão) sufocou e distorceu”.

Diz o poeta: “Não queremos que o poeta imite outros poetas, e sim a natureza, nem que recolha e emende retalhos de vestes alheias; não queremos que o poeta não seja poeta; queremos que pense e imagine e encontre, queremos que se inflame, que tenha mente divina, que tenha ímpeto e força e grandeza de afetos e pensamentos, queremos que os poetas da época atual e das passadas e das futuras sejam similares no que respeita a serem imitadores de uma única e mesma natureza, mas que sejam diferentes no que tange aos imitadores de uma natureza infinitamente variada e diversa (...)”

Assim, fantasia e imitação assumem importância relevante para o poeta, desde que ele pretenda sê-lo de fato. Imitar os antigos é saber vê-los como videntes da natureza, é reconhecer sua sabedoria e ser capaz de buscar em si as forças para seguir o mesmo caminho de respeito à natureza.

Em uma de suas mais belas *Operette*, “Dialogo della Natura e di un Islandese”, Leopardi deixa claramente expressa a relação homem-natureza: não somos nada frente a essa entidade que é tudo, que é o universo. Somos menos ainda que outros elementos constitutivos da natureza, porque frágeis e vulneráveis. A natureza é força e o homem se ilude atribuindo-se uma importância que só ele reconhece.

Diz a natureza ao islandês: “Por acaso imaginaste que o mundo tivesse sido feito por tua causa? Saiba então que nas minhas ações, ordens e operações, com raríssimas exceções, sempre tive e tenho a intenção voltada para tudo o mais que não a felicidade ou a infelicidade dos homens. Quando eu te ofendo, qualquer que seja o modo e o instrumento, não o percebo, a não ser raríssimas vezes; assim como, habitualmente, se te agrado ou te benefício, não o sei. E não fiz, como tu crês, certas coisas, ou deixei de cometer tais ações, para deleitar-te ou alegrar-te. E finalmente, se

acontecasse de eu extinguir toda a tua espécie, não me aperceberia disso."

O Moderno e o Antigo Elaborados

Ao longo de toda a obra leopardiana, a presença do sentimento se destaca como fio condutor e esclarecedor de percurso. Exatamente por causa do sentimento, a presença do hoje se faz pungente e obriga o poeta, sempre preocupado com a pesquisa do significado, a elaborar o moderno. "Exatamente porque é dotado de uma ambigüidade intrínseca, o sentimento fala da presença dolorosa e racional do moderno, mas ao mesmo tempo trai a "naturalíssima" e "primitiva" sensibilidade, que se manifestava mais imediatamente nos antigos. O "sentimento" fala, portanto, da presença de um corpo que conhece e exprime a própria relação com as coisas, na linguagem "historicamente" mais adequada, através do imediatismo da língua da fantasia, através da "nua" imitação da natureza, própria da poesia dos antigos, e através de um filtro de uma linguagem psicológica, que no coração analisa, prevê e percebe "um a um todos os menores afetos", como se orgulham de fazer os modernos." (Guarracino, p. 317).

Assim, para Leopardi, o homem, perdido entre a antinomia natureza-razão, não sabendo falar com a linguagem da natureza, substituindo-a pela linguagem do sentimento, cai prisioneiro da ilusão da razão. No "tristíssimo século de razão e de luz", a poesia se acha divorciada de suas forças originais e o homem perde sua naturalidade e a originalidade e se torna "filósofo".

Dessa forma, felicidade e dor se configuram como duas condições do homem: a primeira inscrita em uma época irremediavelmente passada, e a segunda vista como uma condenação inevitável do homem moderno.

Uma poesia de felicidade e de fábula, uma poesia de imaginação, se torna assim impossível. No seu lugar, com dolorosa atualidade, surge a poesia do sentimento, "uma poesia da dor e da consciência da futilidade das ilusões" (Guarracino, p. 318). Diz Leopardi: "A poesia sentimental é única e exclusivamente própria deste século, como a verdadeira e simples poesia imaginativa foi única e exclusivamente própria dos séculos de Homeros, ou similares a esses em outras nações."

A escritura e o tempo social

Assim, o sonho do poeta de “escrever para seu próprio tempo”, se transforma em escrever “no próprio tempo o percurso da cognição do verdadeiro: uma atividade na qual “sentir” a insensatez do próprio ser e do próprio agir se emblematiza na metáfora de *uma escritura que pensa e um pensar que escreve*, dando vida a um processo no qual a “imaginação” é substituída pela “invenção”, entendida como paixão construtiva fundamentada sobre o repensar da técnica, retórica e modelos, calcados no “sentimento” de uma história, de uma experiência” (Guarracino, p. 318).

Na fusão entre “o comércio com os sentidos” e “o comércio dos pensamentos”, sentimentos e idéias, imagens e meditações, se desvenda a descoberta leopardiana do *moderno*: tal descoberta não objetiva, como para os românticos, uma utilidade social ou grotescas “moções de afeto”, e tão pouco se destina a uma consolação particular, mas é sobretudo dirigida à constituição de um saber “novo”, que repense os fundamentos da poesia de uma perspectiva integralmente humana e supere a cisão “moderna”, cujo emblema é exatamente o literato no seu papel social.

Essa visão de Leopardi nos aproxima muito das colocações que T.S.Eliot faz, um século depois, em seu livro *Ensaio*, a respeito de tradição e talento individual:

“Um dos fatos capazes de vir à luz nesse processo é nossa tendência em insistir, quando elogiamos um poeta, sobre os aspectos de sua obra nos quais ele menos se assemelha a qualquer outro (...) empenhamo-nos em descobrir algo que possa ser isolado para assim nos deleitar. Ao contrário, se nos aproximarmos de um poeta sem esse preconceito, poderemos amiúde descobrir que não apenas o melhor mas também as passagens mais individuais de sua obra podem ser aquelas em que poetas mortos, seus ancestrais, revelam mais vigorosamente sua imortalidade.

Todavia, se a única forma de tradição, de legado à geração seguinte, consiste em seguir os caminhos da geração imediatamente anterior à nossa graças a uma tímida e cega aderência a seus êxitos, a “tradição” deve ser positivamente desestimulada. (...) A tradição implica um significado muito mais amplo. Ela não pode ser herdada, e se alguém a deseja deve conquistá-la através de um grande esforço. Ela envolve, em primeiro lugar, o sentido histórico (...) (que) implica a percepção, não apenas da caducidade do pas-

sado, mas de sua presença.(...) Esse sentido histórico, que é o sentido tanto do atemporal quanto do temporal e do temporal e do atemporal reunidos é que torna um escritor tradicional. E é isso que, ao mesmo tempo, faz com que um escritor se torne mais agudamente consciente de seu lugar no tempo, de sua própria contemporaneidade." (p. 38-9).

Eliot finaliza esse seu estudo falando das emoções e de sua expressão: "o objetivo do poeta não é descobrir novas emoções, mas utilizar as corriqueiras e, trabalhando-as no elevado nível poético, exprimir sentimentos que não se encontram em absoluta nas emoções como tais. (...) A poesia não é uma liberação da emoção, mas uma fuga da emoção; não é a expressão da personalidade, mas uma fuga da personalidade. Naturalmente, porém, apenas aqueles que têm personalidade e emoções sabem o que significa querer escapar dessas coisas."(p. 47).

O desejo da imortalidade no século da morte.

Assim, dentro desta perspectiva de percurso leopardiano, de tentativas de compreensão e superação das dicotomias entre moderno e antigo, entre escolhas emblemáticas de clássicos e românticos, finalmente, entre tradição e modernidade, o "Dialogo della Moda e della Morte" nos fornece um momento precioso de reflexão sobre a submissão do homem à moda, na tentativa de encontrar a imortalidade. Tal poeta não se dá conta, como diz Leopardi, do parentesco entre moda e morte.

Essa *operetta*, que retrata o encontro entre duas poderosas entidades, moda e morte, nos revela o oxímoro leopardiano: a busca da imortalidade através da obediência cega aos cânones da moda, do moderno, leva o homem ainda mais rapidamente à morte, porque o impede de perceber a estrita relação entre as duas. Enquanto a Morte declara sua surdez e cegueira, ou seja, sua neutralidade frente à escolha dos homens que levará consigo, a Moda reafirma sua perigosa atividade: enquanto a seguem devotamente, os homens se tornam mais e mais vulneráveis à Morte. Não se apercebendo dessa vulnerabilidade, o homem persegue incansavelmente o prestígio advindo de ser considerado moda, submetendo-se a todos seus caprichos. Os sentimentos e sua expressão, capazes de levá-lo a perder-se na sua obra, emaranham-se na sua busca de originalidade e de permanência. Porque os ho-

mens não sabem o significado da tradição, morrer como forma de viver na memória dos outros, ideal perseguido como ápice de uma carreira, é, para Leopardi, morte mais definitiva e derradeira do que a morte apenas física.

É através desse aparente paradoxo que Leopardi demonstra claramente seu desencanto e desesperança com o "século da morte". Não há mais saída, é tudo apenas uma questão de escolha do tipo de morte que virá. Ou seja, através de sua ironia e sarcasmo, Leopardi explicita sua visão de mundo: a única escolha possível é o tipo de morte que queremos, porque o homem está fadado a confirmar o ciclo histórico de Vico: uma história ideal eterna, que se repete idêntica na vida de cada homem e de cada povo.

Notas:

- 1 O texto de Vincenzo Guarracino, *Guida alla Lettura di Leopardi*, que serviu de base para as citações do presente estudo, está disponível em língua italiana, tendo sido a tradução feita por mim especificamente para este trabalho.
- 2 Os trechos citados das *Operette Morali* de Giacomo Leopardi foram traduzidos da língua italiana por mim, também para o presente estudo.

Bibliografia

- WHITE, H. *Meta-História. A Imaginação Histórica do Século XIX*. São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo, 1992. Tradução de José Laurênio de Melo.
- GUARRACINO, V. *Guida alla Lettura di Leopardi*. Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 1987.
- ELIOT, T. S. *Ensaio*. São Paulo, Art Editora, 1989. Tradução, introdução e notas de Ivan Junqueira.
- LEOPARDI, G. *Opúsculos Morais*. São Paulo, Ed. Hucitec, Instituto Italiano di Cultura e Instituto Cultural Italo Brasileiro. 1992. Tradução e notas de Vilma de Katinsky Barreto de Souza. Apresentação de Carmelo Distante.
- LEOPARDI, G. *Opere di Giacomo Leopardi*. A cura di Giovanni Getto. Commento de Edoardo Sanguineti. Ugo Mursia Editore, 1966, 1983.

DE SANCTIS, F. *Opere*. Riccardo Ricciardi Editore. Milano.

FRYE, N. *Literary History*. in *New Literary History*, v. 12, no. 2, Winter 01.