

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ
CENTRO DE LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
CURSO DE MESTRADO EM LETRAS
ESTUDOS LITERÁRIOS

Jorge Almir Castro da Silva

O DISCURSO LITERÁRIO E CINEMATOGRAFICO:
simetrias e assimetrias em *O Leopardo*, Giuseppe
Tomasi di Lampedusa X Luchino Visconti.

Belém
2008

Jorge Almir Castro da Silva

O DISCURSO LITERÁRIO E CINEMATOGRAFICO:
simetrias e assimetrias em *O Leopardo*, Giuseppe
Tomasi di Lampedusa X Luchino Visconti.

Dissertação entregue ao Curso de
Mestrado em Letras / Estudos Literários,
da Universidade Federal do Pará – UFPa,
visando à obtenção do título de Mestre em
Estudos Literários.

Orientador: Prof. Dr. Joel Cardoso.

Belém
2008

Jorge Almir Castro da Silva

O DISCURSO LITERÁRIO E CINEMATOGRAFICO:
simetrias e assimetrias em *O Leopardo*, Giuseppe
Tomasi di Lampedusa X Luchino Visconti.

Dissertação entregue ao Curso de
Mestrado em Letras / Estudos Literários,
da Universidade Federal do Pará – UFPA,
visando à obtenção do título de Mestre em
Estudos Literários.

Orientador: Prof. Dr. Joel Cardoso.

Belém-PA, ___/___/___.

Banca Examinadora

Prof. Dr. Joel Cardoso – (Orientador – UFPA)

Prof. Dr. Latuf Isaias Mucci – (UFF – UFRJ)

Prof. Dr. Luis Heleno Montoril Del Castillo – (UFPA)

Prof^a. Dr^a. Lilia Silvestre Chaves – (UFPA)

Belém
2008

Ao que eu não alcanço, não vejo,
com quem não falo e nem escuto,

Àquilo que não sei explicar, porém O sinto
e que não sei dizer depois e por que O percebo
em todos os momentos.

Mesmo assim, parece que me escuta
e fala sem nenhuma palavra e também sente
o que sinto

mas alcança-me e tenta explicar as coisas
e fico sempre farto e pleno de tudo

mesmo que meu olhar esteja sempre à procura.

Minhas oferendas mais belas e caras a
Risolete Lucas da Silva,
minha mãe,
por tantos caminhos e sacrifícios vencidos
e por termos chegado juntos até este momento
com punhados de estrelas nas mãos..

E ainda,

Ao professor doutor Joel Cardoso da Silva, meu
orientador, pela trilha luminosa e a seta certa com
que me conduziu à luz e à paixão que tenho por este
tema, desde que meus olhos se dobraram e
revenciaram a Literatura e o Cinema.

Foi esta a hora, foi esta a estrada, foi esta a
inconfundível explosão que me definiu por esta
escolha ao mergulhar nas profundas veredas da
sensibilidade a que muitos são dotados.

Aos professores doutores Luiz Heleno Montoril Del Castillo e Lilia Silvestre Chaves que, com grande conhecimento desta nossa espinhosa-doce lida com a magia da palavra, colaboraram com este e com outros trabalhos.

Aos colegas e amigos Sônia Maria Fernandes, Indaiá Freire, Maria das Neves Penha, Inácio Obadia, Sheila Maués, Vasti Araújo, Rita de Cássia Favacho, Ruy Guilherme Carvalho, Luiz Guilherme dos Santos, Edison Pereira e João Garcia, por tantos risos, lágrimas, experiências e saberes, pelas palavras de reconhecimento, pelo ombro amigo nas horas difíceis e pelo toque tão mágico de um dia nos encontrarmos, ocasionalmente, ou por outras circunstâncias inexplicáveis, no mesmo momento, movidos pela sede de nos desenvolvermos, crescermos e atingirmos mais um objetivo em nossas vidas.

Nossa maior esperança e prece é a de que continuemos envolvidos por este forte elo.

Alfredo viajava naqueles vidros coloridos, vestindo trajes estranhos, no Tirol ou na Índia, ora num trem, ora montando um urso de neve. Depois, uma casa alta, de telhado em bico, em meio de um bosque, com uns meninos na relva. A Alfredo pareceu um colégio, o seu colégio. As estampas sucediam-se, uma a uma, fixas, pedaços de países e de felicidades. Alfredo sofria quando o palhaço, de chapéu estendido, com a legenda escrita *good night* despedia-se, fechando-lhe as portas do mundo. Foi uma noite dedicada ao colégio, aquela noite depois do “cinema”.

Dalcídio Jurandir

RESUMO

Este trabalho trata de duas artes, Literatura e Cinema. Embora autônomas e específicas, traduzem-se em textos distintos, relações de identificação e ao mesmo tempo afastamento de uma obra em relação à outra. Nossa abordagem tem, como ponto de partida, o texto literário “O Leopardo”, do escritor italiano Giuseppe Tomasi di Lampedusa e, como ponto de chegada, a obra cinematográfica homônima do cineasta, também italiano, Luchino Visconti. Lampedusa produziu uma obra que só ganharia reconhecimento postumamente. Nela, criou um discurso narrativo através do qual põe em destaque a História e a representação da sociedade. Apesar de ter nos legado uma obra pequena, caracteriza-se por apresentar um estilo próprio, marcado por requintes de liberdade e recriação da palavra. Luchino Visconti, o mais requintado criador da sétima arte de seu tempo, transpôs, com rigor, para a tela, importantes obras de renomados escritores. Seus filmes traduzem uma precisa visão histórica e aristocrática. A narrativa cinematográfica mescla ousadia e criatividade, desafiando a escritura ao arquitetá-la em magníficas imagens, cumprindo com o (quase) intuito da fidelidade a abstração da imagem literária.

Palavras-chave: *O Leopardo*. Lampedusa. Luchino Visconti. Cinema e Literatura.

RESUMÉE

Cet travail traite de deux arts, la Littérature et le Cinéma. C'est que, bien les textes autonomes et spécifiques, sont convertis en rapports distincts à identifier et, dans le même temps, le temps hors travail par rapport à l'œuvre. Notre abroche, comme point de départ, le texte littéraire "*Le Guépard*", l'écrivain italien Giuseppe Tomasi di Lampedusa et, comme un point d'arrivée, le travail du réalisateur cinématographique homonyme, également italien, Luchino Visconti. Lampedusa a produit une œuvre qui serait reconnue à titre posthume. Il a créé un récit à travers lequel met en évidence l'histoire et la représentation de la société. Bien qu'il nous ait laissé un peu de travail caractérisé par la présentation de leur propre style, marqué par des touches de liberté et de loisirs de la parole. Luchino Visconti, créateur des plus belles œuvres du cinéma de son temps, mis un travail avec vigueur à l'écran, d'importants travaux des écrivains de renom. Ses films reflètent un point de vue historique précis, et aussi de la désintégration sociale aristocratique. Son film narratif est un mélange constant de l'audace et la créativité stimulant l'acte à l'architecte qu'il en images magnifiques, en conformité avec la fidélité (ou presque) à l'ordre de l'abstraction de l'imagerie.

Mots-Clés: *Le Guépard*. Lampedusa. Luchino Visconti. Cinéma et Littérature.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
1 LITERATURA E CINEMA	14
1.1 A LITERATURA	14
1.2 O CINEMA	18
2 O LEOPARDO: a obra literária	23
2.1 UM COMENTÁRIO SOBRE O CONTEXTO HISTÓRICO	23
2.2 GIUSEPPE TOMASI DE LAMPEDUSA: um escritor também aristocrata	28
3 O LEOPARDO: a obra fílmica	31
3.1 A ESCOLA NEO-REALISTA ITALIANA	31
3.2 LUCHINO VISCONTI: a trajetória do homem x o perfil de um artista	33
3.3 FILMOGRAFIA	36
4 INTERTEXTUALIDADES	43
4.1 TRANSTEXTUALIDADES	43
4.2 TEXTO VERBAL E NÃO-VERBAL	46
5 HIPOTEXTO x HIPERTEXTO	50
5.1 O LEOPARDO: o hipotexto literário	51
5.2 O LEOPARDO: o hipotexto fílmico	55
5.3 DRAMA E MÚSICA: a cena do baile... um ritual fúnebre	62
5.4 DECADÊNCIA E MORTE	66
CONSIDERAÇÕES FINAIS	69
REFERÊNCIAS	74
ANEXOS	79

Os sacerdotes egípcios cobriam-se com uma pele de leopardo nas cerimônias fúnebres. Essa pele simbolizava o gênio de Set, o deus do mal, o inimigo, o adversário dos homens e dos deuses. Cobrir-se ridiculamente com ela significava que Set fora imolado, que o adversário estava vencido e que a pessoa trazia sob si, ao mesmo tempo, a prova e a virtude mágica do sacrifício.

[...]

O leopardo é o símbolo da altivez; [...] É também um animal caçador. [...] e pode ser tomado, mais geralmente, como um símbolo da casta real e guerreira, sob seu aspecto agressivo. Simboliza a ferocidade, ao mesmo tempo que a habilidade e a força.[...] O leopardo simboliza nesse nível a força repentina e impiedosa.

Chevalier & Gheerbrant (2007, p. 544)

INTRODUÇÃO

Ainda que o homem se inquiete em vão, contudo ele caminha na imagem.

Santo Agostinho

Os fatores primordiais que norteiam este tema são a relação que a literatura possui não só com a imagem, mas também com outras formas de linguagem, ao viabilizar o seu processo criativo, a sua maneira de ser, principalmente na época atual. A interação cultural dos seres humanos e, de forma geral, da sociedade é estabelecida de acordo com os domínios avassaladores e explosivos da imagem; o mundo se estabelece, basicamente, na apreensão e veiculação ininterrupta de idéias e imagens. A literatura, arte da palavra, dialoga com as técnicas e processos de formas de expressão e criação, incorporando idéias e criando imagens. Desde Cícero sabemos que o texto escrito é imagem verbal, a imagem é texto não-verbal, mas que também produz linguagem através de suas significações, metáforas e símbolos.

A escolha por Luchino Visconti para a presente pesquisa deu-se em decorrência de uma preferência pessoal. Sabemos que, além de ter se constituído como uma das expressões máximas do cinema italiano, é um diretor que soube fazer grandes escolhas literárias para as suas transposições fílmicas: Thomas Mann, em *Morte em Veneza*, Gabriele D'Annunzio, em *O Inocente*, Giuseppe Tomasi di Lampedusa, em *O Leopardo* e *Ludwig*, o épico que se revela, a partir do roteiro, como um romance, e outros: *Sedução da Carne*, transformado de cinema em ópera e melodrama, baseado no romance de Camilo Boito, *Obsessão*, versão não autorizada de *O Destino Bate à sua Porta*, do americano James M. Cain, *Noites Brancas*, de um conto de Fiódor Dostoiévski e o sonho praticamente idealizado e iniciado, porém não concretizado, de levar às telas sua leitura cinematográfica de *Em Busca do Tempo Perdido*, de Marcel Proust.

De forma similar agiram outros grandes diretores. Citamos, a título de mera ilustração, Pier-Paolo Pasolini, cineasta-literato-teatrólogo, em *Decameron*, *As Mil e uma Noites*, *os Contos de Canterbury* e *Medéia* e outros que se valeram da literatura para o seu trabalho nas telas.

Há, nesta pesquisa, a intenção do comprometimento com uma discussão e estudo a respeito das possíveis aproximações entre o cinema e a literatura,

considerando as possíveis digressões, que poderão ser entendidas como intenções positivas ou negativas de acordo com quem as cria, ou, principalmente, de quem as recebe e analisa.

Nosso objetivo não é radicalizar, concordar ou discordar, mas, indubitavelmente, propor, de forma compromissada, uma análise, com o estudo de procedimentos que nos conduzirão à observação reflexiva, aliando pensamento (linguagem, discurso) e visualidade. Com olhos atentos de quem vê e percebe o novo, de quem embarca na curiosidade do outro, de quem objetiva o conhecimento como meta, pretendemos viabilizar caminhos para uma produtiva discussão e não disputas e embates inócuos e – por que não dizer? – combates extremamente teóricos sobre o que muitos já trataram e já comentaram a respeito dos procedimentos intertextuais. A literatura sempre foi ponto de partida para o cinema, não se restringindo apenas a justificar-se como pretexto ou uma mera obrigação transpositiva. Cinema e literatura exigem formas diferenciadas de apreensão, formas diferenciadas de leituras.

Não se trata, aqui, de saber qual dos textos é o mais importante, ou expressivo, se o literário ou o cinematográfico, ou qual a melhor e mais importante proposta se a de Lampedusa ou a de Visconti. Eis aí a maior das questões; literatura é palavra, cinema é imagem e onde as duas se associam ou para onde caminham, ou será que se correspondem? Diante dessas propostas nos surpreendemos e nossas dúvidas, aliadas às nossas certezas, far-se-ão muito transparentes.

As duas artes possuem sua autonomia absoluta e cada uma delas possui a sua linguagem peculiar. Qual, então, entre as duas interessantes propostas despertará mais a nossa atenção?

Logo, não colocaremos em pauta a questão das superioridades, mas sim, a certeza de que estaremos diante de duas monumentais obras de arte e, entre elas, é possível estabelecer bons procedimentos para uma abordagem.

Como o próprio título desta pesquisa, simetrias e assimetrias serão analisadas no processo de equivalência entre as obras literária e cinematográfica, correspondências ou não entre linguagens.

A princípio, a intenção primeira de um cineasta pode não ser a de se manter fiel à obra literária. Estamos, sim, diante de duas obras de múltiplas possibilidades, passíveis de infinitas formas de comentários, de correspondências.

Parece-nos muito árduo delimitar um único horizonte neste trabalho: literariedade, imaginários, imagens, história, biografias, autobiografias, comportamentos, doutrinas, política, filosofia, enfim, a arte aqui é o jogo principal com todas as suas implicações. Portanto, não procuraremos verificar transgressões na transposição da palavra para a imagem, mas acreditamos, de antemão, que não as encontraremos tanto, encontraremos o que poderíamos denominar de recriação da obra de Lampedusa na versão da obra conduzida por Visconti, que jamais se permitiu a superficialidades. Podemos considerá-lo como um dos adaptadores mais perfeccionista de toda a história do cinema.

Este trabalho procura traçar o roteiro estabelecido entre verbo e imagem. Texto e imagem em suas aproximações e distanciamentos serão, destarte, objetos deste trabalho percorrendo, prioritariamente, as proposições teóricas de Genette, Yannick Mouren, bem como de outros estudiosos da arte da palavra e da imagem.

Em nosso caso, o filme veio primeiro, com toda a sua força e poder de encantamento. Despertou a nossa atenção para as imagens, como se retratadas da escola renascentista. A narrativa cinematográfica parece-nos uma aula sobre aquele período tão rico e tão criativo, que nos suscita uma primeira e curiosa apreensão: as técnicas narratológicas empregadas. Começou, aí, então, a preocupação com uma possível aproximação com o texto escrito, embrião do texto cinematográfico.

Enfim, esperamos e acreditamos que nosso esforço contribuirá positivamente aos estudos dessa área, procurando cada vez mais descobrir e sinalizar novos caminhos a nós e aos outros e a quem interessar enveredar pelo estudo de um tão interessante tema.

O percurso delimitado nesta pesquisa compõe-se de cinco capítulos, assim distribuídos: no primeiro dissertaremos a respeito das teorias e conceitos que envolvem a literatura e suas relações correspondentes com o cinema, bem como um panorama da evolução dessas artes através dos tempos. O segundo tratará de *O Leopardo*, a obra literária e algumas informações biográficas a respeito do autor, pois muitos desconhecem a existência desse importante escritor italiano que foi Giuseppe Tomasi de Lampedusa. Um enquadramento da escola a que pertenceu o famoso diretor italiano Luchino Visconti, passagens de sua vida pessoal e sua filmografia constarão do capítulo terceiro. No capítulo quarto, assuntos sobre Intertextualidade, de grande importância e significação para o estudo deste tema, através dos pressupostos teóricos de estudiosos e de outros que se interessam a respeito de

uma correspondência das artes. Finalmente, no capítulo quinto, serão abordados, minuciosamente, hipotexto literário e hipertexto fílmico, em que serão analisados aspectos intrínsecos a respeito da obra literária e realização cinematográfica e as nuances de decadência e morte referentes nas duas obras, como temas recorrentes tanto do escritor como do cineasta italiano.

1 LITERATURA E CINEMA

1.1 A LITERATURA

O movimento de produção e recepção de um texto faz parte desse processo que pode ser chamado de semiose cultural. O sentido de texto é por isso relativo: o texto será sempre trecho de semiose cultural que se constitui como um processo constante.

Graça Paulino et al.

Atualmente, literatura e cinema apresentam correspondências possíveis; não possuem, entretanto, um paralelismo em termos de narrativa. Ambos vêm centrados em características tão particulares quanto óbvias e, embora também apresentem similaridades ou pontos comuns em sua estrutura, são concretizadas de formas diferentes.

Escritor e cineasta, determinadamente compromissados com o seu tempo, exteriorizam, ainda que inconscientemente, reflexos de sua época, de um todo cultural e se mantêm em alerta e agindo em conformidade com o que esse contexto exige, o que, evidentemente, não equivale dizer que mantenham, de forma deliberada, a obrigatoriedade de estar de acordo ou cúmplices com essa sociedade ou com o espírito de sua época. A literatura, emergindo de aspectos variáveis diante do tempo e da cultura, tem por objeto o texto literário, uma especificidade que lhe é típica. Lida com a expressão da palavra e suas manifestações artísticas. Em outros termos, é inerente a ela o caráter de literariedade, de qualidade que a distancia do discurso comum. A palavra *literatura* possui uma abrangência muito grande e sua finalidade maior, conforme Aristóteles, ainda hoje, é, também, a de instruir ou agradar (*prodesse aut delectare*) (SARTRE, 1999).

Já a imagem possui seus próprios códigos de interação com o receptor, códigos estes diversos daqueles que a palavra escrita estabelece com o seu leitor (observador, estudioso, receptor). A diferença primordial entre a literatura e o cinema, há muito apontada já pelos teóricos, é que, na primeira, as seqüências narrativas se

fazem com palavras e, na segunda, com imagens, acompanhada de outros múltiplos recursos (movimento, som, ruídos etc.).

Segundo a professora Tânia Pellegrini (2003, p. 9):

A literatura é um sistema (ou subsistema) integrante do sistema cultural mais amplo, estabelecendo diversas relações com outras artes e mídias. A diversidade de meios e a hibridação de linguagem exigem um leitor que não se prenda à letra, mas esteja aberto à diversidade de suportes pelos quais a literatura circula, bem como às suas combinações com outras artes.

Uma obra literária bem escrita pode gerar um grande filme, assim como um bom roteiro pode gerar um grande romance. Mas nem sempre a credibilidade de um texto literário canônico, como ponto de partida, assegura a qualidade de um bom filme. Por vezes, ao contrário, um texto literário menor, pode gerar um grande filme.

Numa discussão mais abrangente das relações entre literatura e cinema, pode-se observar uma série de questões envolvendo roteiros, desde escritores que participam da sua elaboração até o *status* literário que alguns roteiros adquirem, mesmo em medida limitada, ao ser publicado. Lampedusa, através da narrativa literária, esboça um interessantíssimo romance, uma importante história, em *O Leopardo*; Luchino Visconti tece, através da imagem, da narrativa cinematográfica, um grande filme baseado na obra de origem.

Nas adaptações, entre o texto genesíaco e o de chegada, importantes pontos se aproximam e se distanciam. Profundas considerações e discussões surgem em torno desses procedimentos típicos que se originam dos que fazem arte e que também se propõem a dialogar com outras formas de linguagem e as comparam, acrescentando recursos a mais ou a menos, enriquecendo, suprimindo, interferindo, modificando a obra posterior.

As mudanças que se vieram processando na narrativa literária ao longo do tempo, em razão da incorporação das técnicas visuais, fizeram isso na direção de uma crescente sofisticação das técnicas de representação que, paradoxalmente, envolve uma corrente, cujo teor é uma crescente simplificação da linguagem, no sentido de que ela vai, paulatinamente, se despindo cada vez mais de seus acessórios qualificadores e ornamentos, para dar lugar à substancialidade absoluta de nomes e ações, numa tentativa de imitar e/ou representar a imagem visual na sua objetividade construída.

Ao abordar as adaptações, Johnson (apud PELLEGRINI et al, 2003, p. 10) questiona a insistência na fidelidade da adaptação cinematográfica à obra literária imaginária, afirmando que a fidelidade é irrelevante, propondo outras abordagens mais ricas. A primeira proposição é a de que

Uma obra artística [...] tem de ser julgada em relação aos valores de campo no qual se insere, e não em relação aos valores de outro campo, a segunda, complementar a essa, é de que “quando um cineasta faz um filme, está respondendo a questões levantadas ou possibilitadas pelo próprio campo, em primeiro lugar, e pela sociedade ou outros campos em segundo lugar.”

Ismail Xavier (apud PELLEGRINI et al, 2003, p. 71) privilegia o diálogo entre livros e filmes, esperando

Que a adaptação dialogue não só com o texto de origem, mas com seu próprio contexto, inclusive atualizando a pauta do livro, cineastas mais criativos [...] fizeram [...] da adaptação algo muito mais interessante do que esta observação, tão comum aos intelectuais, de que o cinema não tem a profundidade da literatura. E eles fazem tal observação baseada na exclusiva experiência de filmes convencionais que o mercado oferece [...].

Hélio Guimarães (apud PELLEGRINI et al, 2003, p. 91-92) afirma que “as adaptações de obras literárias para veículos audiovisuais constituem um processo cultural complexo, que transforma a relação autor-obra em uma cadeia quase infinita das referências a outros textos”, além de discutir a “relação conflituosa [...] entre o mundo das letras e do espetáculo” e acrescenta ainda que o cineasta mesmo adaptando uma obra literária, dialoga primordialmente com o seu público e sua época. Note-se, ainda, que a literatura não tem importância apenas como ponto de partida para um tema, mas através de alusões explícitas ou implícitas dentro das narrativas fílmicas, que se viabilizam quer oral, quer visual, quer por escrito. Uma vez que um texto não existe de forma estanque, há, notoriamente, um diálogo que se estabelece de forma contínua entre as obras, os contextos e os autores. As relações entre literatura e cinema são, como vemos, múltiplas e complexas, caracterizadas por uma forte intertextualidade.

Literatura e cinema há muito caminham juntos e, como artes diferentes, haveriam sempre que se atrair sem uma preocupação com o teor de serem díspares. O certo é que, desde os irmãos Lumière, os conceitos vêm se reformulando, as artes se reatualizando, estabelecendo novas correspondências.

Os caminhos, se estreitando ou se distanciando, indubitavelmente, se cruzam e se defrontam buscando e provocando discussões, convocando-nos a novas posturas, propondo novos exames, exigindo novas metodologias e técnicas de abordagem, para que não percamos a coerência analítica e não nos detenhamos a suportes teóricos e visões técnicas restritas no tempo.

A literatura é, por sua natureza e essência, texto verbal, que suscita no receptor, no ato da leitura, a formulação de uma abrangência muito significativa de possibilidades de criação de imagens abstratas. O verbo, em se materializando, conduz à imaginação e conduz o leitor a outros caminhos, a várias vertentes.

Em sua função de hipotexto¹, a obra literária também se constitui em apoio, com as considerações de inovações, de toques transformadores, de múltiplas experiências, na tentativa sempre de representar a sociedade e as experiências que nos cercam e que ataçam o espírito à conduta das traduções, interpretações, reatualizações. Ante o texto escrito, cada qual à sua maneira, materializa a palavra, saindo do verbo a caminho da imagem. A imagem, por sua vez, se transforma em texto, em hipertexto², em intertexto, como postulam Genette e Mouren, ou como a gênese de Júlia Kristeva, na tentativa de conclusões destes entrelaçamentos que se transformam ou se agregam a outros signos infinitos produzidos pela linguagem e que vão se desdobrando constantemente.

A nosso ver, Lampedusa faz literatura com os artifícios que um bom texto requer, atrelando a narrativa à história, mesmo que esta, em *O Leopardo*, nos pareça, a princípio, como pano de fundo. É mais que isso: há uma perfeita dinâmica para a condução de um tema histórico. Deparamo-nos com um palco sangrento, onde cabeças e almas rolam em decorrência do desenrolar da própria história. Lampedusa, em sua obra, faz com que o leitor visualize o que é narrado. É notória a visualidade do texto. Visconti, em seu aristocrático e requintado *O Leopardo*, arrogante, no sentido de gênio grandioso, como convém a um artista que tem consciência da responsabilidade de sua obra, buscando sempre a perfeição, deixa-se conduzir pelas exigências que permeiam uma suposta fidelidade: alia os propósitos de fazer boa literatura com a de se fazer bom cinema. Detém-se nas minúcias, nos detalhes, nos pormenores. É realmente o mestre do requinte. Tem

¹ O termo Hipotexto, aqui, é tomado segundo a designação de Genette. Refere-se ao texto de origem, que dará origem a outro texto posterior a ele.

² O termo é empregado segundo a teoria de Gerard Genette, ou seja, como texto originado, que vem *a posteriori*.

consciência plena e farta de ser um expoente criador, impregnado de arroubos, de loucuras típicas de um espírito inquietante. É, nesse sentido, um Midas da tessitura infalível que conduz a perfeitos resultados. Também se aventurou pelo fazer literário. Deu provas, na literatura, de que também poderia ser um detalhista, quando escreveu *Ângelo*, o personagem título do enfoque de muitos de seus filmes, a adolescência (SUKMAN, 1994). Não continuou, no entanto, com esse mister, dedicando-se às artes que o consagraram: o cinema, a ópera, o teatro.

1.2 O CINEMA

A história é um amontoado de sofrimento e de ruínas cujo imaginário o cinema revestiu de curiosidade, de magia e de operacionalidade cirúrgica, a fim de penetrar no coração do real.

Eduardo Geada

Podemos considerar todo o aparato que envolve a magia do cinema um processo de ritualização, com todos os elementos necessários à sua concretização como arte, elementos esses que podem começar por um seletivo caráter de inclinação de simpatias por determinados gêneros até chegar aos processos de mídia, indústrias, investimentos, distribuição, exibição e espectadores que formam a platéia e ficam a contemplar as imagens. Obviamente, sem o público a que se destina, o cinema não cumpre a sua finalidade.

Ao acompanhar uma imagem em movimento – característica comum do cinema, o que não acontece com a literatura e, tampouco, com a fotografia –, mesmo com a tentativa de reproduzir a tão ansiada realidade, o cinema também reproduz as observações e pontos de vista do ser humano. Nesse sentido, possui um caráter de percepção natural do homem que advém, por sua vez, da percepção da realidade, através de técnicas mecânicas que não necessitam da mão humana. É o que acontece com os escritores que compõem o seu texto e com os pintores e fotógrafos que criam as suas imagens. A nosso ver, isto é uma preocupação, por vezes desnecessária, pois, para muitos, o que ganha relevância, em se tratando de

filmes, é aquilo que justamente nos é apresentado (o conteúdo, os assuntos, as histórias).

A respeito disto, Jean-Claude Bernadet (1936, p. 23) nos alerta que

O cinema não nasceu assim pronto, “reproduzindo o real”. É algo que se foi construindo aos poucos, o cinema levou tempo para encontrar a sua localização na sociedade, suas formas de produção, sua ou suas linguagens.

O cineasta Peter Greenaway, emitindo suas concepções a respeito do centenário do cinema e suas relações intersemióticas e com outras mídias, considera que, apesar de o cinema ter caminhado muito para a sua individualização ainda não se desenvolveu como arte verdadeiramente cinematográfica: ainda apresenta uma relação de similaridade com o teatro e com a literatura e afirma: “Eu diria, num momento pessimista, que ainda não vimos o cinema” (BARTUCCI, 2000, p. 71).³

Em termos de linguagem, o cinema vai, aos poucos, se libertando de suas características equivalentes às do teatro e está criando a sua própria linguagem: ficção, de caráter narrativo, através da qual se apropria do ato de contar histórias e de sua condição espaço-temporal, deixando de se prender ao simples relato de cenas sucessivas e voltando-se a alterná-las com todos os elementos presentes na própria narrativa, nas questões temporais e/ou estruturais, privilegiando os deslocamentos de câmaras, que, a princípio, permaneciam estáticas. Assim, o cinema de arte passa a se preocupar com o seu caráter estético, distanciando-se do domínio das produções cinematográficas que a tudo determinava sem se preocupar com o trabalho dos atores e que considerava o cinema como mera atração, como espetáculo superficial, sem examinar a sua grande potencialidade criativa. Nasceu, então, o chamado ritmo cinematográfico, criando-se novas habilidades para a técnica de filmar.

José Lino Grünewald, em *Vertentes do Cinema Moderno*, ao comentar sobre a crise artesanal do romance resultante da revolução industrial menciona que:

³ Cf. Schuler, Evelyn e Lehmann, Thomas H. (entrevistadores). Corpo e cinema pela boca aberta de Peter Greenaway. *Revista Sexta-Feira*. São Paulo. (1999) 4. 1999, p. 16-29.

[...] o cinema, justamente, é a arte que menos se identifica com a crise, e, ao contrário, na medida em que ela se amplia, mais vai afirmando a sua hegemonia, através da riqueza de materiais que possui, facultando um maior número de elementos e relações, e onde a idéia do artesanato individual cede lugar ao complexo de uma produção em equipe. (GRUNEWALD, 2003, p. 96).

O cinema vem, através dos tempos, vem se permitindo a múltiplas aberturas, o que pode ser considerada saudável, quanto à modificação e transmutação de códigos ou de sua re-atualização, ou transformação, ou tradução, como tratam os teóricos de diferentes pensamentos. Acreditamos que, como arte autônoma, mesmo que inter-relacionada com outras artes, ou uma arte que engloba outras artes, o cinema pode representar, eficazmente, uma abstração, uma viagem do signo verbal. A literatura, por sua vez, representa, cria e recria a imagem, que se transfigura pelo impacto de cores e formas visuais. Ela tem, como ponto de partida, um repertório de formas reais.

O cinema nos é apresentado por fatos que são organizados pelo processo contínuo dos acontecimentos. Pareceria, então, que a sugestão do cinema é a de ser espetacular sem se permitir a nos revelar as circunstâncias psicológicas de uma personagem. Daí, talvez, advenha uma certa dificuldade de o cinema adaptar as costumeiras obras de cunho eminentemente psicológico. Gerard Bretton, em sua obra *Estética do Cinema* nos alerta a respeito de uma quase impossibilidade de se colocar, por exemplo, os heróis stendhalianos ou balzaquianos na tela, porque os narradores psicológicos souberam discorrer muito bem sobre isto quando retratam suas personagens no que elas possuem de mais interior, com sutileza e muita precisão quando, ao tratar de profundidades extremas, perfis e temperamentos, também revelam o caráter do homem no que diz respeito aos sonhos e ao coração.

Grandes cineastas como Welles, Buñuel, Renoir, Pasolini e Visconti, para citar alguns deles, pontuaram suas obras com um toque de uma personalidade recriadora, sem se deixar levar apenas pela tendência do que já foi muito utilizado. Com isto, consideramos que a intenção desses grandes gênios pode ter sido a de, através de suas opções por uma matriz literária, não ser puramente fiel a essa matriz, mas sim impregná-la com sua visão e personalidade. Através de suas obras pessoais, os expectadores tendem a se tornar conhecedores das obras escritas, por vezes, até inacessíveis, já que o cinema, sem sombra de dúvida, pode despertar a curiosidade pela leitura.

Dessa forma, muitas pessoas puderam ter acesso a grandes clássicos, considerados como obras primas pelo cânone literário. É o caso de grandes autores como Shakespeare, Dickens, Tolstoi, Victor Hugo, Balzac, Zola, Dostoievski e Machado de Assis. O cinema também pode incutir, por ser um processo de divulgação de um filme, ou, por vezes por exigência de um compromisso com a atualidade e o público, gerar a busca incessante da leitura. Pode, no entanto, ocorrer o contrário: o espectador reconhecer que a obra cinematográfica não lhe suscitou nenhum interesse em ler a obra de origem.

Diante do caráter impactante da imagem, deverão ser também examinadas as questões de um espectador tentar captar tudo o que o filme pode considerar da narrativa. Ali, deverá estar uma condensação dos assuntos arrolados, em que, por alguns momentos, podem ser omitidos caracteres típicos do romance, resumindo-se àquilo que se torna mais importante dentro da narrativa literária. Nessas divergências todas, o caráter da tradução de uma linguagem para outra torna-se uma tradução ou “uma traição criativa”, conforme cita Robert Escarpit, autor da obra *Sociologie de la littérature*.

A preocupação maior da adaptação seria a de que essa “tradução” se preocupasse mais com os recursos que a imagem oferece, a fim de que surta o efeito da vivência (re-(a)presentação) que se movimenta com os toques de personalidade e/ou experiências de um diretor, que manifesta, ainda mais, a criatividade sobre todos os elementos que são extraídos de um sistema cultural. Esta visão pode se tornar um viés das propostas de um romancista. Ainda em *Estética do Cinema*, de Henry Agel, Bela Balasz, grande teórico do cinema, cita que “o adaptador deve usar a obra existente apenas como matéria prima considerando-a sob o ângulo específico de sua própria forma de arte, como se fosse a realidade bruta; não tem de se ocupar da forma já conferida a essa realidade.” (BALASZ apud AGEL, 1982, p. 119).

Observa-se uma espécie de *mélange* que surge com o século XX, isto quando há uma concepção de aproximação com as diversas estéticas, ou seja, uma se valendo da outra. Então o aspecto narrativo, que se mescla entre si, promove a tentativa de uma quase fusão, eivada de hibridismos e heterogeneidades. Há escritores que adquirem o acentuado gosto pela montagem cinematográfica, optando por uma escritura em que se ressalta o olho mágico das câmeras que, neste caso, se transformam em narradores e entrelaçadores de códigos. A técnica

cinematográfica inundou as páginas dos livros e grandes escritores se renderam a esses procedimentos. O texto literário pode ser – no ato da leitura, na imaginação do receptor - cinema e o cinema é também, quase sempre, similarmente, texto. Assim, ao tentar uma aproximação da narrativa literária de Lampedusa, o cineasta não tinha como não se deixar influenciar pela perfeita técnica expressa no texto de origem, que, concomitantemente, dialoga com a História, com a Sociologia, com uma Filosofia de época e, em última instância, com o ato de fazer cinema. Há que se considerar, nesse contexto, o lado escritor do cineasta e como grande roteirista que era.

Contemporaneamente, a imagem desponta como uma forma de expressão soberana (clara ou subjetivamente), como texto real e, ao mesmo tempo, ficcional. A imagem modifica, de certa forma, o caráter da escritura pós-moderna e a narrativa cinematográfica apresenta suas relações intersemióticas-imagens que se transformam e são preenchidas pela palavra. A narrativa se delineaia pela ação (drama). Livro e filme, portanto, são elementos essenciais da narrativa que, em contextos diferentes, se aproximam e se distanciam.

2 O LEOPARDO: a obra literária

O gesto da escrita é o gesto político, o gesto que instaura uma diferença e a partir do qual é possível [...] um trabalho com a história singular a cada um.

Miriam Chnaiderman

Neste capítulo, optamos por fornecer ao leitor um breve panorama histórico, para melhor podermos entender as obras (literária e fílmica), contextualizadas nos fatos da época.

2.1 UM BREVE COMENTÁRIO SOBRE O CONTEXTO HISTÓRICO

A sociedade quer em seu caráter histórico de desenvolvimento, quer em seu caráter artístico, ou criativo, e nas evidências que constituem sua formação, há que ser avaliada sem limitações ou monopólios do conhecimento uma vez que se constituiu em principal testemunha do tempo e do mundo. A humanidade, em quaisquer dos seus segmentos, segue seu curso na tentativa de registrar a complexidade que existe nos acontecimentos e nas atitudes e atos humanos. História e literatura não poderiam jamais ensimesmarem-se como campos distintos e com tratamentos diversificados. Aí está o homem e um *eu* que atua veemente em um processo de correspondências e que podem, ambos, se transformar em uma *unidade*, pois o que sempre se reporta ao humano é sempre considerado como o centro de tudo. A história não deve se reportar apenas às circunstâncias factuais ou em documentos que se afastem de um possível caráter interpretativo, ou de um método narrativo que a simbolize, porém, que das mãos dos historiadores desapareçam os mais arraigados preconceitos. A ficção também se reveste de um caráter de realidade, pois pode ser também tudo o que existiu, existe e permanecerá no futuro da história do mundo. Assim, também, se torna documento viável, passível de várias considerações.

Entrelaçamentos científicos e culturais não podem ser vistos como meros posicionamentos conservadores e separatistas. Escritores brasileiros do século XX já consideravam suas tramas ficcionais como um espelho lúcido da história. Transformaram suas narrativas em verdadeiros documentos sociais, organizados em formas de múltiplas linguagens e não se detiveram somente ao fato estanque e sem substância do datado. Permitiram aportar nos entremeios de uma análise interpretativa do homem e seu tempo e sua contribuição para o futuro da cultura nacional e universal. Dessa forma, com o avanço do tempo e da cultura, o mundo vai se revelando como um processo contínuo de correspondências e abrangências. São as revelações das relações sociais no bojo da história, da realidade e da ficção, no sentido de que tudo pode produzir bons resultados, através do que se possa traduzir como história, arte, ciência, enfim, sociedade.

A literatura, então, revela o seu caráter de perpetuação da História, em conjunto com a perpetuação da História da Arte e como História da Literatura. É um acompanhamento notório, uma correspondência óbvia em termos de multiplicidades. Teorizar a literatura pode ser, também, teorizar e interpretar a história.

O *Leopardo* é considerado um romance histórico. Trata da Unificação da Itália, após o domínio de Garibaldi em 1860, na figura principal do bisavô paterno de Tomasi de Lampedusa, Giulio de Lampedusa. O livro, extremamente bem escrito e - por que não dizer? - é uma obra de exceção. Apresenta a percepção do escritor sobre a realidade da sociedade e dos movimentos políticos da Itália e as reviravoltas de uma aristocrática família na antevisão de uma nova época. Pressente a temeridade do fracasso e da decadência que se aproxima com as mudanças do regime. O diferencial de Lampedusa é a sua postura despojada em relação aos acontecimentos. Distancia-se da proposta do mero documentário de moldura realística que observamos em algumas passagens da obra. Centralizada na figura do príncipe Fabrício Salina, considerado como um auto-retrato, com toques líricos e nos parâmetros críticos simultâneos, caracteriza a obra como os moldes de ficção da prosa europeia do século XIX.

Poderíamos comentar que aí está a transformação realizada do documento, através do ser humano, quando está diante do que a história catalogou. Já estava presente como existência anterior. Outrora, os fatos existiram comprovadamente. É nessa atmosfera histórico-política, durante a Unificação da Itália, na Sicília de 1860,

fato que não pode ser evitado, e inquietante é que o austero D. Fabrizio é a personagem da história em que ele mesmo se torna o leopardo decadente, fruto de uma aristocracia que se sente ameaçada e temerosa pela burguesia que a aniquilará pelo círculo interminável dos acontecimentos da história.

O *Leopardo* não se prende somente ao mero documento e nem de aproximá-lo de uma realidade bastante convincente àqueles que buscam uma aparente fidelidade dos fatos. É, sim, considerado um livro bem escrito em que os acontecimentos narrados, com toques sutis de poesia e lirismo, giram em torno de uma só personagem, o príncipe Fabrício Salina, que, de acordo com informações e deduções, é projetado como um retrato do bisavô do escritor. O príncipe Fabrício e sua família representam o panorama histórico e da realidade social e política da Itália contemporânea.

Um trecho do início da história e seu enquadramento no tempo:

Maio de 1860

‘Nunc et in hora mortis nostrae. Amen.’ Terminara a recitação diária do rosário. Por meia hora a voz tranqüila do príncipe lembrara os Mistérios Gloriosos e Dolorosos; por meia hora outras vozes entremeadas haviam tecido um ondulante sussurro em que sobressaíram as flores de ouro de algumas palavras insólitas; amor, virgindade, morte. Durante aquele sussurro a aparência do salão rococó parecia ter sido alterada; até os papagaios que abriam as asas irisadas na seda das tapeçarias mostravam-se intimidados. (LAMPEDUSA, 2003, p. 15)

O fato histórico, a Unificação da Itália, abordado por Lampedusa, mostra uma preocupação e a importância de se registrar toda uma época, ou mesmo a sua própria época, através dos traços e nuances de toda uma descendência e linhagem, típicas do fausto de uma aristocracia que se mantinha no poder. Isto ainda como elemento secundário, pois o que se percebe é que o autor não dispensa toda uma preocupação com o discurso literário, quando descreve estes detalhes:

Os raios do pôr-do-sol daquela tarde de maio, ainda altos, incendiavam a tez rosada e os cabelos cor de mel do príncipe. Estes é que denunciavam a origem alemã de sua mãe, a princesa Carolina, cuja soberba regelava, trinta anos atrás, a negligente corte das Duas Sicílias. Mas no sangue fermentavam-lhe outras essências germânicas bem mais incômodas para um aristocrata siciliano, naquele ano de 1860, do que o fascínio de uma pele clara e uns cabelos loiros entre um povo de pele olivácea e cabelos negros: um temperamento autoritário, uma certa

rigidez moral, uma propensão de idéias abstratas, no ambiente moral um tanto mole da sociedade palermitana, tinham-se respectivamente convertido em tirania caprichosa, perpétuos escrúpulos morais e desprezo pelos parentes e amigos, os quais lhe pareciam andar à deriva nos meandros do vagaroso rio do pragmatismo siciliano. (LAMPEDUSA, 2003, p. 18)

E ainda em seu caráter de puro trabalho tecido pelos sentidos:

O jardim, contido e macerado entre aquelas barreiras, exalava perfumes untuosos, carnis, ligeiramente pútridos, como os líquidos destilados das relíquias de certos santos; o perfume apimentado dos cravos sobrepunha-se ao aroma convencional das rosas e ao oleoso das magnólias que se concentravam nos cantos. Leve, muito levemente percebia-se ainda o perfume da hortelã-pimenta misturado ao aroma infantil da acácia e ao cheiro de confeitaria da murta. (LAMPEDUSA, 2003, p. 20)

Na evocação de hábitos e costumes, o contexto social da época:

Como de hábito do Reino das Duas Sicílias, o jantar na Villa Salina era servido com um fausto verdadeiramente ruidoso. O número de comensais (entre patrões, filhos, governantes e preceptores, eram catorze), por si só, era suficiente para conferir imponência à mesa. Coberta por uma finíssima toalha já remendada, resplandecia sob a luz de um grande lustre precariamente suspenso da ninfa, sob o lampadário de Murano. (LAMPEDUSA, 2003, p. 28)

Observa-se a possibilidade de reatualização do discurso, mesmo que insuficiente para divergências e interpretações futuras, ou se abastecendo de meros fatos prosaicos, mas sim pela estranheza do jogo típico com o qual se caracteriza a consubstancial intuição da poesia, mesclado às evidências premonitórias da política e da história: “O príncipe teve uma de suas costumeiras e inesperadas visões; uma cena cruel de guerrilhas, descargas no meio dos bosques, e o seu Tancredi por terra, de tripas à mostra como aquele desgraçado soldado” (LAMPEDUSA, 2003, p. 41).

Se não estivermos lá, eles fazem uma república. Se queremos que tudo fique como está, é preciso que tudo mude. Fui claro?
Um pouco comovido abraçou o tio.
- Até a vista, até breve. Voltarei com a bandeira tricolor. (LAMPEDUSA, 2003, p. 42)

A história da arte que imortaliza e torna perene o passado histórico e social, através do conhecimento de ambientes, espaços, tempos, comportamentos e costumes:

[...] Donnafugata, com o seu palácio barroco, para onde se dirigiam carruagens escarlates, verdes, douradas, carregadas, ao que parece, de mulheres de garrafas e de violinos; e muitas outras ainda, todas protegidas por um céu limpo e tranqüilizador e pelo Leopardo sorrindo entre os compridos bigodes. Todos com um ar de festa, todos desejosos de exprimir o iluminado império, direto ou indireto, da casa de Salina: ingênuas obras-primas de arte rústica do século anterior, que não podiam, porém, delimitar extremos, precisar as áreas ou os rendimentos, coisas que de fato permaneceriam desconhecidas. (LAMPEDUSA, 2003, p. 44)

O romance não produz uma extensão e nem se detém somente em uma representação do objeto historiográfico nas mãos de um escritor com pretensões a historiador. É uma produção de experiências vividas, passadas, através de novos sentidos e percepções. A literatura cumpre o seu papel de não interagir unilateralmente, com consequências de sua utilização a qualquer outra possibilidade, mas o de provocar o prazer estético emanado do próprio fato, da existência e do transcurso do tempo. A teoria da literatura cumpre, então, com o seu papel de organização de novas linguagens e interpretações dos signos que a compõem. Enfim, o de internalizar o “teatro mental” proposto por Valery e como também o grande escritor brasileiro Machado de Assis (apud LIMA, 1937, p. 207): “O que se deve exigir do escritor antes de tudo, é certo sentimento íntimo, que o torne homem de seu tempo e de seu país, ainda que trate de assuntos remotos no tempo e no espaço.”

Ao se estudar a história deve-se pensar também no estudo da linguagem. Alguns historiadores tentam proceder com certa dose de separatismo isolando a história das outras formas de linguagem e embora a história possua uma linguagem característica essa hipótese deve ser afastada. As fronteiras entre linguagem e história devem ser repensadas. É de fundamental importância que se analisem os códigos da história conjuntamente com os códigos da literatura.

O caminho para a crítica literária deve-se a uma interdisciplinaridade ou à busca de entendimentos dos historiadores com outros campos da ciência e não somente a um posicionamento estanque meramente histórico, centrado no tradicionalismo.

A crítica literária tem um papel preponderante na história e nos estudos da cultura. Os historiadores, por sua vez, acabam por acatar as formas de linguagem da narrativa como influência na realidade histórica. A História também se vale de símbolos, signos, e metáforas ao binômio realidade-representação e os historiadores, se abandonam essas perspectivas da contemporaneidade tornam-se

obscuros, dificultando a visão e compreensão de mundo, restringindo-se a uma mínima liberdade de expressão do pensamento e da imaginação, estabelecendo limites entre fato e ficção, ignorando por completo os princípios da linguagem literária. Comportam-se em cerceamentos, como que tolhidos, produzindo paradigmas que os afastam do imaginário e da própria vida.⁴

2.2 GIUSEPPE TOMASI DI LAMPEDUSA: um escritor aristocrata

Na Sicília de 1860, quando a Unificação da Itália se torna inevitável, o menor dos gestos vem impregnado de significados e melancolias, de agitação e inquietação dos sentidos.

A unificação da Itália tem início na primeira metade do século XIX, com o Risorgimento (ressurgimento), movimento liberal e nacionalista. A primeira fase to - marcada por revoltas e ações terroristas conduzidas por sociedades secretas, como a dos Carbonários – tem como principal figura Giuseppe Mazzini e termina com a derrota dos republicanos, em 1848. Na segunda fase, a liderança da unificação é dividida entre os monarquistas do Piemonte, chefiados por Camilo di Cavour, e as tropas do guerrilheiro republicano Giuseppe Garibaldi. Ajudados pela França, os piemonteses derrotam os austríacos no norte; Garibaldi expulsa os Bourbon de Nápoles e da Sicília.

O novo Estado nasce em 1861, com a proclamação de Vittorio Emanuele II, rei da Sardenha e Piemonte, como soberano da Itália. A anexação de Veneza, em 1866, e dos Estados Pontifícios, em 1870, completa a unificação italiana. Em 1900, com o assassinato do segundo rei italiano, Umberto I, por um anarquista, sobe ao trono Vittorio Emanuele III.

O início do século XX é marcado pelo realinhamento externo do país: em 1915, durante a I Guerra Mundial, a Itália abandona a Alemanha e Áustria-Hungria e passa para o lado da França e Reino Unido.

⁴ Este capítulo apareceu, originalmente, como trabalho de avaliação da disciplina *Literatura de Expressão Amazônica*, ministrada pelo Prof. Dr. Luis Heleno Montoril Del Castillo, no Curso de Mestrado em Letras, da UFPA.

É nessa atmosfera que se desenvolve a história de *O Leopardo*: o príncipe Don Fabrizio testemunha, à sua volta, a decadência de uma aristocracia e de uma herança que já não o agradam. O príncipe de alma proletária entende que sua classe terá de se suicidar ou será eliminada pelo movimento da história, substituída por uma burguesia ávida de poder. É dessa aristocracia em decadência que descende Giuseppe Tomasi di Lampedusa, nascido em Palermo em 23 de dezembro de 1896, filho de Giulio Maria Tomasi, duque de Parma, e de Beatrice Mastrogiovanni Tasca Filangeri di Cutó. Neto do príncipe de Lampedusa, sua família era das mais tradicionais da Sicília, e, embora já houvesse sido muito rica, perdera a maior parte de suas posses e propriedades.

Giuseppe é um jovem rebelde, e a mãe é a única pessoa que consegue exercer sobre ele alguma autoridade. A família não aprova seu entusiasmo diletante pela literatura – Giuseppe tem o hábito de vasculhar a biblioteca da família e ler livros de todos os gêneros, em vários idiomas. É admirador da literatura francesa, de Stendhal especialmente.

Em abril de 1915, ingressa na Faculdade de Direito da Universidade de Roma. Interrompe os estudos alguns meses depois, ao ser convocado pelo Exército. A Primeira Guerra Mundial começara havia alguns meses, e durante um ano ele serve na cidade de Messina como oficial de artilharia. Em 1916, torna-se cabo, sendo transferido para Augusta. Terminada a guerra, continua ainda no Exército como oficial efetivo por um período de seis anos. Em 1919, em Roma, presta o exame constitucional, o único de seu currículo universitário. Mas a experiência da guerra e da prisão lhe havia causado profundas mudanças no comportamento e acarretado um esgotamento nervoso. Dessa forma, seus planos de seguir a carreira diplomática ficam prejudicados. Em janeiro de 1920, aos 23 anos, transfere-se para a Universidade de Gênova.

Apenas depois da morte da mãe ele, enfim, consegue se dedicar inteiramente à cultura e ao prazer de escrever. Entre os anos de 1926 e 1927, publica alguns artigos na revista genovesa *Le Opere e i Giorni*.

Com a morte do pai, em 1934, herda o título de príncipe de Lampedusa. Em 1939, é convocado pelo Exército para treinamento em Netturio, nos arredores de Roma. Está prestes a eclodir a Segunda Guerra Mundial. Em agosto o Palácio Lampedusa é ligeiramente danificado por uma bomba, e é outra vez atingido em abril de 1942. No dia 7 de janeiro de 1943 as janelas são estilhaçadas por um

bombardeio aéreo e em 5 de abril uma bomba atinge diretamente o palácio, fazendo desabar a escadaria principal e arrancando o portão. Em 1954, acompanha o primo Lucio Piccolo a uma reunião literária em San Pellegrino, norte da Itália, onde Piccolo recebe um prêmio por suas poesias. No final desse ano Giuseppe começa a escrever o livro cujo esboço se formara em sua mente ao longo de vinte e cinco anos; a obra-prima *O Leopardo*, uma crônica sobre o efeito da Unificação da Itália após o domínio de Garibaldi em 1860. Estava com 58 anos de idade. Atravessa o ano ocupado com seu romance. Depois de datilografados os quatro primeiros capítulos, o primo de Giuseppe, Lucio Piccolo, envia-os à editora Mondadori, e continua enviando-os à medida que Giuseppe vai escrevendo.

Sem se deixar abater pela recusa da editora, escreve ainda dois capítulos de *O Leopardo* e, também, de seu segundo conto, *A Alegria e a Lei*. Já havia escrito antes *Recordações de Infância*. Entre 1956 e 1957, escreve mais dois contos, *A Sereia* e *Os Gatinhos Cegos*, este, na verdade, é o primeiro capítulo de um romance inacabado. Em fevereiro de 1957, os manuscritos de *O Leopardo*, são enviados a Elio Vittorini, compilador de uma coleção de narrativas de escritores desconhecidos publicada pela editora Einaudi. No final de abril, em Cabo d'Orlando, durante um acesso de tosse, Giuseppe detecta vestígios de sangue no lenço. Volta a Palermo e consulta um médico, que diagnostica um tumor maligno em seu pulmão direito. Em maio parte com a esposa para Roma e interna-se numa clínica para tratamento. Em 2 de julho recebe uma carta de Vittorini, rejeitando o livro.

Em 25 de julho, na primeira hora da manhã, Giuseppe di Lampedusa morre. Tem 60 anos. Não teve a oportunidade de ver sua obra publicada e aclamada pelo público e pela crítica. Em 25 de julho, é velado na Basílica Sagrado Coração de Jesus. Três dias depois, é sepultado no mausoléu da família, no cemitério dos Capuchinhos, em Palermo.

Em maio de 1958, Giorgio Bassani, a cujas mãos chegara a cópia enviada a Elena Croce, vai a Palermo para reconstruir as origens do romance. O Filho adotivo, Gioacchino Lanza Tomasi, confia-lhe o manuscrito, e *O Leopardo* é publicado em 11 de novembro. Em 7 de julho de 1959, a obra ganha o Prêmio Strega. Com sua vasta cultura, seu extraordinário talento para a prosa e sua obra fascinante, Lampedusa consegue, postumamente, conquistar o mundo e assegurar um lugar definitivo entre os maiores nomes da literatura contemporânea.

3 O LEOPARDO: a obra fílmica

O contar é tão vivo que vira mostrar. Apaga-se a diferença entre contar e mostrar – é o cinema falante.

Miriam Chnaiderman

A exemplo do que fizemos no capítulo anterior e, também visando a uma contextualização, iniciaremos o capítulo discorrendo sobre a escola Neo-Realista, berço da obra viscontiana, para que o leitor situe o filme no panorama italiano da época.

3.1 A ESCOLA NEO-REALISTA ITALIANA

A burguesia já apresentava sinais de decadência oriundos da problemática da destruição social e econômica. Tudo isso como resultado de uma guerra avassaladora que assolou a Itália e este momento tornava-se visível de ser apresentado comentado e criticado. É dos escombros desse momento que o cineasta Roberto Rossellini sente a necessidade de representar essa nação destruída, uma forma de expressar uma sociedade deprimente e decadente, usando como recurso a sua obra cinematográfica *Roma, cidade aberta*, em 1945.

O cinema, desde então, começa a exprimir a realidade do pós-guerra. Uma preocupação social se sobressai como tema e se transforma em paradigma estético, buscando uma forma revolucionária mais realista da observação do homem e do mundo, marca de uma realidade mais próxima dos acontecimentos da vida, através da reação do homem que a tudo contemplava e, assim, a arte era o simulacro do autêntico. O cinema liberta-se das amarras do Fascismo e muda de tonalidade, ornando-se com uma espécie de moldura e de retrato de um povo que podia abrir a boca e mostrar o seu perfil, a sua voz e participar ativamente na sociedade.

Estava criada a estética neo-realista cinematográfica, que vigorou nos anos 40, e cuja denominação foi criada pelo crítico Umberto Bárbaro. Era um espelho da vida como ela se apresenta em suas nuances de realidade nua e crua. Apresentava

uma visão simples a respeito de tudo que acontecia naquele momento, além de uma nova visão de outros realismos retratados pelo cinema italiano até então. Foi uma referência à consciência social e aos valores do homem. Documentava-se a realidade através de uma estética que, a princípio, foi muito criticada, por ser considerada como 'cinema de improvisação'. Dispensava-se a presença dos sofisticados estúdios e outros recursos mais sedimentados. A justificativa elitista era que o povo pagava para ir ao cinema para assistir à sua própria fome estampada na tela. Isso, obviamente, não foi de agrado geral. Procurava-se reproduzir as mazelas e as marcas de uma guerra interna arrasadora. O cenário se revestia desse tom de realismo. Os filmes eram realizados nas ruas com atores voluntários, escolhidos do meio do povo. Os próprios costumes populares eram representados. É o caso, por exemplo, de *A terra treme*, de Visconti, rodado em uma aldeia de pescadores, com os habitantes do lugarejo atuando e articulando o seu próprio dialeto, filmados em preto e branco e sem os recursos técnicos de uma apurada iluminação. Poucas cenas, tomadas no chamado Plano Geral, destacam sempre as sombras. Além de Rossellini, considerado o pai dessa nova tendência estética, outros cineastas também, por sua temática e enquadramento a um grito novo, foram considerados como seguidores dessa nova postura estética. O panorama destroçado pela guerra também se reflete na crise psicológica que a sociedade italiana começava a atravessar no início dos anos 60. Outros cineastas começam a investir também nesse contexto do reflexo social. Surgem, pois, filmes ditos intimistas, por representarem esse caráter. É o caso da trilogia *A aventura*, *A noite* e *O eclipse*, de Antonioni. Tratava-se do processo da incomunicabilidade humana e seus tons introspectivos.

Federico Fellini realiza *A doce vida* e *Oito e meio*. São filmes que fazem refletir sobre os aspectos morais e de costumes da sociedade italiana. Visconti, em *Rocco e seus irmãos*, dá enfoque ao desemprego e problemas sociais por que atravessa uma família de migrantes da Sicília. Pier Paolo Pasolini, em *Teorema*, conta o tema dos instintos de conservação humana, privilegiando a sexualidade como elemento de transformação ou desconstrução dos princípios moralizadores e radicalizadores da família.

No início dos anos 70, os temas políticos são evidentes em obras de cineastas como Francisco Rosi (*O caso Mattei*) e Elio Petri (*A classe operária vai ao paraíso*) e, nos anos seguintes, o movimento já se transformaria, assimilando outras

idéias e seguindo novas tendências. Apresentava, ainda, resquícios da estética neo-realista. É o que ocorre com os irmãos Taviani, em *Pai patrão*; com Lina Wertmüller em *Mimi, o metalúrgico*; com Ettore Scola, em *A família* e Giuseppe Tornatore, nos anos 90, em *Cinema Paradiso* e, ainda, com Gianni Aurélio, em *Ladrão de Crianças*.

Visconti afasta-se gradativamente do movimento e opta pela temática que envereda pelos conflitos existenciais. Como pórtico, tem a decadência da sociedade. Trilha, a partir daí, por uma senha em que o cinema torna-se mais requintado, bem aos moldes de uma aristocracia que ele próprio vivenciara.

No Brasil, também podemos citar filmes realizados sob a influência do Neo-Realismo: *Central do Brasil*, de 1998, de Walter Salles, *Rio 40 graus*, de 1955, de Nelson Pereira dos Santos, que também lançaria à mesma época *Rio Zona Norte*, em 1957. Este cineasta retrata a pobreza da sociedade brasileira, a questão da sobrevivência, um vivo paradoxo das oposições entre as classes mais populares.

3.2 LUCHINO VISCONTI: a trajetória do homem x o perfil de um artista

Fatal e “escandalosa coincidência”, mau sinal, vir ao mundo no Dia dos Mortos, e não no dia de Todos os Santos [...]. Pertencço à constelação do Escorpião: decisão, coerência, luta contra a destruição dos sentimentos.

Luchino Visconti

Luchino Visconti se tornou, ainda em vida, um homem célebre. Sobre ele, são incontáveis as fontes. A qual delas nos reportar?

Optamos, então, por seguir uma trajetória própria, na qual minúcias da vida desse artista se converteram em traços preponderantes para o entendimento de sua obra. Como uma lenda viva, sobre o autor contam-se muitas coisas. O que selecionar? Do que falar?

Sabemos da sua forte ligação com a música, com o teatro, com a ópera, com a nobreza, já que era participante ativo da alta sociedade milanesa. Sobre Milão, mais que uma cidade de cunho geográfico ou histórico, vemo-la viva, como uma *persona* em seus trabalhos. Nela, respiram as tramas política, as intrigas sociais, a convivência em que se respiram as hipocrisias e as máscaras sociais. Aliado a isso

tudo, assistimos, em seus filmes, a exposição do requinte, da *finesse*, da opulência, os hábitos que tendiam à permanência aristocrática, mas que, por outro lado, denunciavam um decadentismo à vista.

Sobre a sua paixão pela música, já mencionada anteriormente, basta que olhemos, ainda que *en passant*, para a sua filmografia. Sua mãe, desde cedo, o colocava, disciplinarmente, para as aulas de música. Sua casa era freqüentada pelos artistas da ópera, sem contar que a residência dos Visconti se situava em frente ao Teatro Scalla de Milão, onde encenou preciosas montagens e onde foi o seu berço aristocrático. Estudou música desde os seis anos e formou-se violoncelista e ainda contava com vários músicos na família. Sua família prestigiava os acontecimentos musicais eruditos do Scala.

Morte em Veneza, como trabalhado pelo Prof. Joel Cardoso, em sua dissertação de mestrado, mostra quatro tipos de músicas distintos: 1. a música clássica de Gustav Mahler, que dá o tom à narrativa fílmica e que é tema da personagem principal. 2. A música de salão, personificada pelas belíssimas cenas do baile, também recorrência de *O Leopardo* (de que trataremos adiante). Ainda, nesse tópico, inclui-se a peça *Fur Elise*, tocada pelo jovem Tadzio, personificando a paixão recolhida do personagem principal pelo jovem efebo. 3. A música dos saltimbancos, que servia como um escamoteamento à praga que assolava a cidade. 4. Por fim, a música cantada sem nenhum acompanhamento, quase no encerramento da película, pela cantora russa. Trata-se de um *Requiem*, funcionando como uma antecipação da morte do velho Aschenbach. Em *Os deuses malditos* e *Violência e paixão* ouvem-se uma *Suíte de Bach*, a *Sétima* de Bruckner em *Sedução da carne*, em *Ludwig* ouvem-se além de Wagner (*Lohengrin*, *Parsifal*, *Tannhauser*), ainda Mozart, Schubert, Schumann, Donizetti e Verdi. Em vários de seus filmes e peças de teatro a música é elemento essencial. Durante sua trajetória como encenador, montou óperas de Verdi (*Macbeth*, *Don Carlo*, *Falstaff*), Strauss (*Salomé*), Spontini (*La Vestale*); Bellini (*La Sonnabula*); Mozart (*Le Nozze di Figaro*), sem contar também com a sua admiração pela cantora lírica Maria Callas.

Pelos postulados da Psicanálise, podemos avaliar que, de vez em quando, há uma impossibilidade de ignorarmos uma aproximação da vida do artista com sua obra. Com Visconti, isso também é notório. Em diversos momentos de sua filmografia a presença da mãe, Carla Erba, é relevante. Ela teria sido amiga de Giuseppe Verdi. Visconti nasce no dia 02 de novembro de 1906, no mesmo dia em

que estreava *Il Trovatore*, sob a regência do maestro Arturo Toscanini. Nasceu, literalmente, sob o signo da música. O cineasta se recorda amiúde da amizade de sua mãe com o autor de *La Traviata*, chegando mesmo a relatar cenas do funeral do compositor. Sua paixão pela obra dos mestres italianos e alemães é incontestável.

Paixão similar mostrou, quando em seu processo de criação, pelos detalhes dos gestos, pelas minúcias nas indumentárias, que têm sua origem também na figura materna.

E é bem essa aparência, de porte bastante severo, que véus em tom pastel ou peles, mais ainda que os longos boás de plumas de avestruz em moda, vêm abrandar. É esse porte severo que o diretor da *Traviata* e das *Três Irmãs* irá reencontrar, mais de quarenta anos mais tarde. (SCHIFANO, 1987, p. 70)⁵

A vida de Visconti foi pautada pelos costumes da tradicional aristocracia italiana. O artista, até o final da vida, fazia-se acompanhar dos velhos rituais que marcavam a sua posição social.

Homossexual assumido e, politicamente, de esquerda, nunca abriu mão de suas convicções. Era demasiadamente intransigente e severo, quer na sua vida particular, quer no exercício de sua profissão. Os artistas que trabalharam com ele sempre se referem ao rigor e ao perfeccionismo desse homem notável.

A obra de que nos ocupamos neste trabalho está permeada de cenas e situações que, sobejamente, comprovam nossas afirmações. A suntuosidade dos prédios, a grandiosidade dos lustres, a escolha esmerada dos quadros, até mesmo a graça dos leques, o esmero das tomadas interiores, os detalhes das vestimentas masculinas e, principalmente, femininas, o posicionamento e enquadramento das cortinas, as obras de arte espalhadas pelo cenário, – todas autênticas –, a graça dos gestos, o ritual dos jantares, tudo isso se mostra com muita evidência na obra. Isso, no entanto, não é privilégio somente deste filme. Em muitos outros também podemos observar o mesmo: *Os Deuses Malditos*, *Morte em Veneza*, *O Leopardo*, *Ludwig*.

Outro item muito presente na vida de Visconti foi a sua paixão pelo teatro. Teatro musical. Pela ópera. Pelos grandes mestres. Ele mesmo teria dito: “Nasci

⁵ Para melhor conhecimento da biografia de Visconti, recomendamos a obra premiada pela Academia Francesa, em 1988, sobre a vida do cineasta. Esse trabalho, extremamente minucioso, recria com requinte, precisão e objetividade a trajetória do cineasta.

com o cheiro do palco nas narinas. Tanto aquele palco privado, que tínhamos na via Cerva, quanto aquele, assombroso, impressionante, do Scala.”

Visconti foi muito apegado aos locais em que viveu na infância. Nunca se libertaria da influência do passado. As memórias, as lembranças sempre estarão, sub-repticiamente, intercalando suas obras.

O gosto pela música vem, sobretudo, da mãe, artista sensível. Quando a perde, herda-lhe o piano. Fica-lhe a música delicada dos prelúdios chopinianos.

Foi, também, demasiadamente apegado à astrologia. Os astros, para além da beleza, representavam rotas, destinos, o futuro, as premonições. Tudo seria previsto pelos astros. Verificaremos, posteriormente, este detalhe na relação do Príncipe Fabrizio com a astrologia.

Apegado à arte, era um leitor dos grandes mestres. Tinha uma erudição, para além das leituras triviais. Muito jovem, era já leitor de obras como *Em busca do tempo perdido*, de Marcel Proust. Lia, também, os outros mestres: Stendhal, Balzac, Dostoievski

3.3 FILMOGRAFIA

Não creio ser possível estabelecer um paralelo entre meus filmes e os de Visconti. Ele é um grande cineasta, um narrador suntuoso, sim, mas me parece que ele fazia cinema de uma forma mais ilustrativa que a minha. Ele era um ilustrador de longo fôlego, potente, como os grandes romancistas, um colega que estimo muito pela extrema seriedade de seu método de trabalho. Era um mestre nesse sentido.

[...]

Uma imagem que exprime uma idéia, um sentimento, uma atmosfera, uma lembrança e que quer assim sugerir ao espectador alguma coisa que diga respeito não somente ao ator mas também ao próprio espectador, me parece ser uma imagem densa de significado, e que representa a alma do cinema.

Federico Fellini

Lancaster, como chegou a confessar, mimetizou Visconti (a começar pelas sobrancelhas) para interpretar o príncipe de Salina, dom Fabrizio, herói do romance homônimo de Tomasi di Lampedusa, ele próprio um príncipe decadente. Muito

porque Visconti, como se sabe, era também de linhagem nobre, um esteta aristocrata, mas comunista, contradição que se resolve, sublimemente, em *O Leopardo*. Possivelmente o melhor filme do realizador, e também o mais autobiográfico. Conta-se que Burt Lancaster, que até então tinha sido ator de um registro de filme totalmente diferente, não sabia exatamente a postura que deveria ter como aristocrata. Visconti simplesmente pediu-lhe para o imitar.

A vida de Visconti poderia ser tratada à luz de seus próprios filmes ou o que eles possam dizer e traduzir a respeito do cineasta e sobre o que ele viveu. *O Leopardo* pode apresentar uma grande transparência a respeito dos acontecimentos que cercaram o homem aristocrata, homossexual, culto, mas é a partir do filme que poderemos obter ou chegar a muitas conclusões e não compará-lo somente a um retrato. Talvez autobiográfico e alguns fatos do filme possam ser explicados ou explicar a sua vida e como situações circunstantes (Visconti pediu a Lancaster que o imitasse e Fabrizio é uma metáfora Viscontiana). A escolha de *O Leopardo* mostra o seu perfil: aristocracia, burguesia e decadência – e sua própria visão apaixonante pela história, pela arte e pela vida nos dão a idéia de uma confissão através do simulacro (cinema), o cinema transmite o visceral viscontiano. A arquitetura fílmica, e também a literária, é a história viva e memorialística da família, o primeiro núcleo, a casa (ver o conto também de Lampedusa sobre a casa). Não podemos esquecer que a própria experiência pessoal de Visconti possa ter contribuído para a realização grandiosa de seus filmes, traduzindo-as em sua recriação o fato do próprio existir. Ignorar/afastar essas nuances poderia ser um afastamento de sua própria idealização, e isto se faz notar em sua vida e obra

Em seus filmes é uma constante os temas da decadência e morte. É a história que conta a História e que conta histórias, enfim a vida, um encadeamento de histórias que simulam ou representam a realidade através da ficção, transformando-se em húmus entre os limites dessa mesma realidade e dessa mesma ficção. Os personagens de Visconti referenciam ou apontam para uma espécie de verossimilhança. Isto é muito provável.

OBSESSÃO – 1943: o primeiro trabalho, que já dá demonstrações do que seria uma grande e polêmica trajetória fílmica. Uma adaptação não autorizada do livro *The Postman Always Rings Twice*, de James Cain. Ele conta a história de um homem que, em meio à difícil vida durante a guerra, às margens do Vale do Pó, se instala em uma pensão de beira de estrada e se apaixona pela mulher do dono e

com ela combina de assassinar o marido a fim de que nenhum empecilho os impeça de viver a sua grande paixão.. Há no filme um clima típico das histórias de suspense e requintes das tragédias comuns em seres humanos. Mostra uma população mergulhada na miséria e foi acusado pelo fascismo de ferir os preceitos da sociedade italiana. A crítica considera esta obra como precursora do neo-realismo italiano e não *Roma, Cidade Aberta* (1945) de Rossellini. Traz no elenco Massimo Girotti e Clara Calamai.

GIORNI DI GLORIA – 1945: sobre o fuzilamento daqueles que o haviam condenado à morte anteriormente, pois fora acusado de ser inimigo fascista e seu envolvimento com a Resistência da época. Conseguiu fugir pouco antes da pena ser executada.

A TERRA TREME – 1947: a princípio a realização seria a primeira parte de uma trilogia cujo título original seria *A Terra Treme: episódio do mar*. Transformou-se apenas em primeiro capítulo de uma trilogia jamais finalizada. Focalizando os temas sociais da época, conta a história de um jovem pescador que, revoltado pela exploração sofrida provinda dos homens donos ricos de barcos, decide trabalhar por conta própria. Mas, ao desafiar um império, descobre os tristes caminhos daqueles que não têm recursos para seguir em frente. Visconti utilizou no elenco somente atores não-profissionais e o filme também caracteriza o período neo-realista italiano.

BELÍSSIMA – 1951: caracteriza a última fase neo-realista, com Ana Magnani e Tina Apicella.

NÓS, AS MULHERES – 1953 (episódio) com Ana Magnani.

SEDUÇÃO DA CARNE – 1954: da novela de Camilo Boito, o filme traz os sentimentos românticos dos toques operísticos, o que causou comentários críticos negativos na época pela sua forma e conteúdo. Era uma quase que negação dos moldes neo-realistas e Visconti foi criticado por imprimir ao filme uma grande intenção de requinte. A música se faz presente, como em outros filmes posteriores, com a *Sétima Sinfonia* de Anton Bruckner. A estética neo-realista dá lugar ao seu processo de afinamento devido ao tom operístico que Visconti imprime a este filme e que se liberta aos poucos do tom documental imprimindo a esta obra o seu estilo refinado que foram sua marca registrada futuramente. O período histórico é o mesmo em que se faz presente em *O Leopardo*. A Itália estava sob a dominação do Império austro-húngaro.

UM ROSTO NA NOITE – 1957: adaptado do conto de Dostoiévski e é considerado como um filme de pequena importância diante da grandiosidade da obra viscontiana. Narra a história de amor entre um casal solitário e sem perspectivas. No elenco, Marcello Mastroiani e Maria Schell.

ROCCO E SEUS IRMÃOS – 1960: com vários episódios como se fossem capítulos com o nome de alguns personagens, trata da vida de famílias na região meridional da Itália, baseado também em Dostoiévski e no livro de Giovanni Testori, *Il Ponte della Ghisolfa*, conta a história de uma família de imigrantes sicilianos do sul da Itália que vai morar em Milão e deve, com o tempo, se adaptar à nova vida que leva. Alain Delon, que vinha do teatro, no papel de Rocco Parondi, desempenha um grande trabalho afirmando o seu sucesso futuro como ator. Ainda no elenco outros astros como Marcello Mastroianni, Annie Girardot, Renato Salvatori, Claudia Cardinale e Paolo Stoppa.

BOCCACCIO 70 – 1962 (episódio *O Trabalho*): além de Visconti, Federico Fellini e Vittorio de Sica dirigem os episódios que compõem o filme. São três histórias sobre relacionamentos. No elenco, Anita Ekberg no episódio de Fellini, Sophia Loren, no episódio de De Sica e Romy Schneider e Tomas Millian no de Visconti.

O LEOPARDO – 1963: Palma de Ouro em Cannes às mãos de Visconti, baseado na obra literária Giuseppe Tomasi di Lampedusa (1896-1957) conta a história de Dom Fabrizio Salina, um nobre príncipe que vive a decadência da nobreza e a ascensão da burguesia durante a unificação Itália do ano de 1860. Um filme grandioso e permeado pelo luxo, traduz o requinte aristocrático herdado pelo diretor, que realiza um grande filme retirado de um grande fato histórico. Realizado pela *Twentieth Century Fox*, resultado de uma parceria promissora entre Luchino Visconti e o produtor italiano Goffredo Lombardo. Novamente Alain Delon brilha no papel de Tancredi. Burt Lancaster, ator americano que havia sido rejeitado a princípio por Visconti é Fabrizio de Salina, o príncipe decadente, e Claudia Cardinale como a inesquecível e exuberante Angélica, que representa a riqueza da burguesia que ascende ao poder. Ainda Paolo Stoppa é D. Calógero, o pai de Angélica.

VAGAS ESTRELAS DA URSA MAIOR – 1965: desviando-se dos temas sociais, o diretor mostra a família sob um olhar psicanalítico, tratando do incesto e o complexo de Electra.

AS BRUXAS – (*Le Streghe*) – 1966 (episódio de *La Strega Bruciata Viva*): com Silvana Mangano e Annie Girardot.

O ESTRANGEIRO – (*Lo Straniero*) – 1967: Filme centralizado na figura de Mersault, um homem frio, de um vazio absurdo, que não mostra a mínima reação frente à morte da mãe, um assassinato, uma condenação. Versa sobre as tensões e alienações da personagem principal. É uma adaptação do romance homônimo de Albert Camus.

OS DEUSES MALDITOS (*La caduta degli Dei*) – 1970: sobre uma família de industriais alemães e sua relação com o nazismo. A aristocrática família Krupp vive seus momentos de tensão com a SS, a polícia ariana. O filme é considerado como posterior à fase neo-realista. Com um elenco de grandes atores como a brasileira Florinda Bolkan, o austríaco Helmut Berger, que em um momento do filme traveste-se de Marlene Dietrich.

MORTE EM VENEZA (*Death in Venice*) – 1971: o filme vem emoldurado pela música de Gustav Mahler, com a 3ª. Sinfonia e *Addagiato da 5ª. Sinfonia*, *A viúva alegre* de Franz Lehar, *Para Elisa*, de Beethoven, *Acalanto*, de Mussorgski. Foi adaptado da obra literária homônima de Thomas Mann, trata da paixão de Gustav Von Aschenbach pelo adolescente Tadzio que passa férias em Veneza. O filme ganhou o Prêmio Especial do 25º aniversário de Cannes, em 1971, e pela Academia Britânica como melhor fotografia, trilha sonora, direção artística e melhor vestuário. No elenco Silvana Mangano, Dirk Bogarde, Mark Burns e Bjorn Andresen, ator sueco que faz o papel de Tadzio. É em *Morte em Veneza* que se torna mais visível o tema da decadência e da morte. A visão apaixonada do velho compositor que se desintegra ante a figura da beleza e da perfeição, personificadas pela força da juventude do adolescente Tadzio. Uma paixão não tão ligada à sexualidade e sim, à sensualidade e arroubos dos sentidos. É uma antevisão do fim, daquilo que perece sem nem uma possibilidade de retorno.

LUDWIG, O ÚLTIMO REI DA BAVÁRIA – (*Ludwig*) – 1973: antepenúltima obra, e também aquela que marcou o início de uma série de problemas em sua vida pessoal. É a história de Ludwig, o rei solitário, angustiado, extravagante e megalômano da Baviera, que edificou enormes castelos dedicados ao compositor Richard Wagner, como forma de protegê-lo em sua arte e como projeção de seus exagerados sonhos, e também às voltas com a hostilidade do mundo histórico-político. Em tons documentais, o filme é também um projeto requintado de Visconti.

No elenco, novamente Helmut Berger, com quem o diretor manteve um relacionamento sentimental tumultuado e agressivo, Romy Schneider e Silvana Mangano. Um filme também recheado de músicas de Schumann, Wagner e Offenbach. Uma versão, lançada pelos produtores em 1972, foi mutilada e o filme perdeu quase duas horas de projeção. Nos anos 80, graças a uma iniciativa de atores e roteiristas, o filme foi aumentado para quatro horas de duração, o que completou a idéia de Visconti quando teve em mente a realização do filme.

VIOLÊNCIA E PAIXÃO – (*Conversation Piece ou Gruppo de Famiglia e un Interno*) – 1974: o filme trata de um professor e colecionador de obras de arte que tem sua casa e sua vida invadida por um grupo de jovens alienados e rebeldes e que, daí em diante, vão provocar mudanças em suas atitudes. Burt Lancaster, Claudia Cardinale, Helmut Berger e Silvana Mangano novamente em grandes interpretações, como de praxe em filmes anteriores. Este filme, em conjunto com *Morte em Veneza* e *Ludwig*, forma a trilogia dos constantes temas da morte e da decadência.

O INOCENTE – (*L'Innocente*) – 1976: inspirado no livro do escritor Gabrielle D'Annunzio, com uma perfeita reconstituição de época e riqueza de detalhes, figurinos, o filme trata de adultério, paixões, traições e vinganças e apresenta ainda leves toques autobiográficos. No elenco Giancarlo Giannini, Laura Antonelli, Jennifer O'Neil, Rina Morelli e Massimo Girotti. Visconti dirigiu este filme já em cadeira de rodas e teve de ser finalizado por Ruggero Mastroianni, por causa do falecimento do diretor.

EM BUSCA DO TEMPO PERDIDO, de Marcel Proust (com roteiro acabado pelo diretor) e **A MONTANHA MÁGICA**, de Thomas Mann foram projetos não realizados devido à morte do diretor. Visconti sofreu um enfarte ao terminar as filmagens de *Ludwig* e outros problemas de saúde o afetaram bastante até a morte em março de 1976. Visconti fecha sua filmografia com duas obras em que a morte torna-se um dos personagens principais. Em *Violência e Paixão (Gruppo di Famiglia in un Interno)*, o professor intelectual vivido por Burt Lancaster é obrigado a dividir sua privacidade com inquilinos no andar de cima, pessoas de origens nobres mas de hábitos absolutamente decadentes. Por último, em *O Inocente (L'Innocente)*, seu cair do pano, Visconti, ele mesmo já combalido por um derrame, o que lhe impedia inclusive de olhar pelo visor da câmera, volta suas atenções para a aristocracia decadente da Itália do Século XIX para contar a história de Túlio Hermil (Giancarlo

Giannini), capaz de praticar atos de extrema selvageria em nome da sua honra, supostamente ofendida por uma relação extraconjugal de sua mulher (Laura Antonelli).

Consciente de que suas origens o faziam parecer um personagem de séculos passados, Visconti achava que seu filme síntese seria a adaptação de *Em Busca do Tempo Perdido*, a majestosa obra de Proust. Foi seu grande sonho, acalentado por diversos anos, nunca tornado realidade. *Em Busca do Tempo Perdido* realmente poderia se tornar seu filme mais pessoal. Na sua falta, *O Leopardo* assume esse posto. Para tanto, Visconti lança mão de um alter-ego: o Príncipe Fabrizio Salina. Vivido por um homem da estatura de um Burt Lancaster (no auge da popularidade, recém vencedor do Oscar por *Entre Deus e o Pecado*), Salina é a autoridade em pessoa.

4 INTERTEXTUALIDADES

Qualquer texto é um novo tecido de citações passadas. Pedacos de código, modelos rítmicos, fragmentos de linguagens sociais, etc, passam através do texto e são redistribuídos dentro dele visto que sempre existe linguagem antes e em torno do texto.

Roland Barthes

Mikhail Bakhtin tratou, com pioneirismo, a intertextualidade dentro do romance, em seu caráter puramente dialógico, ou seja, todas as vozes da sociedade se unificam pela sua relatividade. A linguagem, então, interage entre os indivíduos de uma sociedade. Julia Kristeva, que pertencia à crítica literária francesa, afirma que *“todo texto é um mosaico de citações, todo texto é uma retomada de outros textos”*. Tornou-se, então, uma constante a retomada de outros textos em quaisquer gêneros da literatura e a própria literatura brasileira mostra isto.

4.1 TRANSTEXTUALIDADES

Segundo Gérard Genette, em sua obra *Palimpsestes*, cinco são as possibilidades de relações transtextuais:

- **Intertextualidade:** termo cunhado por Julia Kristeva, em 1966, considera a presença efetiva de um texto em outro texto. É a co-presença entre dois ou vários textos: citação, plágio, alusão. Estudar a intertextualidade é analisar os elementos que se realizam dentro do texto (inter). A técnica remete à origem da escrita nos pergaminhos. Uma escritura está sobreposta à outra (sob e sobre).
- **Paratextualidade:** refere-se aos títulos, subtítulos, prefácios, posfácios, notas marginais, epígrafes, ilustrações... Este campo de relações é muito vasto e inclui as notas marginais, as notas de rodapé, as notas finais, as advertências, e tantos outros sinais que circundam o texto, como a própria formação da palavra está a indicar.

- **Metatextualidade:** vista como a relação crítica, por excelência. É a relação de comentário que une um texto a outro texto (ou criamos alguma teoria sobre o texto).
- **Arquitextualidade:** estabelece uma relação do texto com o estatuto a que pertence – incluídos aqui os tipos de discurso, os modos de enunciação, os gêneros literários etc. em que o texto se inclui e que tomam cada texto único. (Ensaio, Romance, Novela, Poema épico, Conto, Parábola, Crônica, etc.).
- **Hipertextualidade:** Toda relação que une um texto (texto B – hipertexto) a outro texto (texto A – hipotexto).

Genette esclarece que seu conceito de transtextualidade alcança “*tudo o que coloca (um texto) em relação, manifesta ou secreta, com outros textos*”, ou seja, aquilo que ele chama de relações transtextuais.

Não se pode considerar, por outro lado, que as várias formas de transtextualidade apareçam como classes estanques, sem comunicação. Ao contrário, elas atuam de formas muitas vezes conjunta e complementar, sendo essas relações numerosas e decisivas na construção textual.

Hipertexto, para Genette, seria todo texto derivado ou advindo de um outro texto – que lhe é anterior –, por transformação simples, direta, ou, de forma indireta, por imitação. Engloba uma classe de gêneros, como a paródia, o pastiche, as fantasias [travestissement] (tudo é transformação: certas epopéias, certos romances, certas tragédias, certas comédias, certos poemas líricos, ao mesmo tempo, pertencem a um gênero textual e são, também, hipertextos de outros textos já existentes). Muitas vezes, no próprio hipertexto está a marca paratextual que o liga ao hipotexto (veja-se como os títulos dados às muitas versões criadas a partir da *Canção do exílio*, de Gonçalves Dias, anunciam desde logo a aproximação existente entre elas). Essa marca (esteja ela no título ou em outro recurso que aponte para o leitor a relação entre os textos) é um indicativo paratextual que o autor remete a seu leitor.

As várias formas da transtextualidade são aspectos da textualidade. Considere-se a textualidade como a característica que identifica o texto – um texto só existe por sua textualidade, ou seja, pelas características que o tornam um texto. Dessas características, fazem parte os recursos transtextuais. Mesmo transtextuais, os textos podem ser relacionados aos gêneros a que pertencem. Por exemplo,

embora seja um recurso transtextual, o prefácio é um gênero reconhecido em si mesmo.

Citaremos abaixo as várias formas de apropriação textual propostas ainda por Genette:

EPÍGRAFE: um recorte de outro texto que é presentificado e, conseqüentemente, modificado em seu contato com o novo texto, sobre o qual lança novos sentidos. Nem sempre é retirada de um texto literário e é comum o seu uso em ensaios e teses acadêmicas, retomando textos científicos, poéticos ou de outra natureza.

CITAÇÃO: retomada explícita de um fragmento de texto no corpo de outro. É marcada com aspas ou com outros recursos gráficos a presença do texto do outro para o leitor. Menos comumente, a citação também aparece em textos literários. Para Bakhtin, a citação é a mais forte evidência de representação de um discurso anterior, mesmo que esta representação também ocorra fora do espaço da citação.

REFERÊNCIA E ALUSÃO: a referência é uma maneira de um narrador comparar-se com um personagem de uma outra obra e a alusão é um tipo de intertextualidade fraca, uma vez que se nota apenas uma leve menção a outro texto ou a um componente seu.

PARÁFRASE, PARÓDIA E PASTICHE: envolvem uma quase totalidade do texto, mas não tomam o seu lugar propriamente. Diferentemente dos exemplos acima citados, a paráfrase, paródia e pastiche têm a intenção de dialogar com um texto anterior, porém com a pretensão de modificação daquele texto. A paráfrase pode resumir ou contar uma história mas que suscita modificações atingindo uma pluralidade de versões da mesma história como é o exemplo dos mais variados contos infantis. A paródia diversifica um tema através de uma ironia ou crítica, apropria-se de um texto mas com um certo rompimento do assunto original, às vezes até mesmo como uma espécie de homenagem ao autor ou com alguma intenção de seriedade. Já o pastiche não possui o caráter satírico da paródia é como se fosse uma espécie de ressurgimento de outras significações, com um tom de seriedade e, por vezes, retoma todo um gênero impregnando-o de estilos. É como se fosse uma forma de esvaziamento das normas. De acordo com Silvano Santiago 1 “A paródia é mais e mais ruptura, o pastiche mais e mais imitação, mas gerando formas de transgressão que não são as canônicas da paródia. (SANTIAGO, 1989, p. 117).

TRADUÇÃO: constituiu-se também como um trabalho de criação principalmente na literatura e nas propostas de intertextualidade. O tradutor, quando utiliza os textos com uma certa liberdade, compara-se aos conceitos da paráfrase, não se baseando apenas no texto original, mas atuando mais no sentido de coordenação de outros textos e a tradução não deixa de possuir um caráter bastante criativo.

4.2 TEXTOS VERBAL E NÃO-VERBAL

Ao estudarmos a questão principalmente da tradução no âmbito da intertextualidade, percebemos que ela adentra um campo mais vasto e complexo que os outros elementos, principalmente no que diz respeito aos parâmetros do texto verbal, caracterizando-se visivelmente pelo que se pode chamar de linguagens híbridas e isto se verifica muito mais quando um filme é adaptado de um romance. Quando são tematizados, os problemas que envolvem certos paradoxos atribuem valores negativos a uma determinada obra. Isto é observado quando os códigos são transpostos de uma referência para outra, no caso do livro para o cinema. Em *O Leopardo* é muito visível e provável o que aqui se comenta.

Visconti, apesar de que possamos afirmar que procurou ser o mais possível fiel à obra literária, dada a sua preocupação com o perfeccionismo, recriou um outro texto com um sentido verdadeiramente positivo. As questões de intertextualidade presentes no texto verbal podem caracterizar também outras formas de expressão. Em termos de linguagem visual, o cinema, por exemplo, mostra que todas essas situações de intertexto podem acontecer. Alguns filmes são verdadeiras paródias da obra literária ou pastiches de estilos e gêneros, ou, até mesmo, paráfrases. O cinema não se associa somente à literatura, mas também utiliza-se da própria expressão cinematográfica ao se referir a outros filmes ou à linguagem televisiva com o intuito de recriação. Um exemplo perceptível entre utilizar a realidade e a ficção está em Woody Allen, quando, metacinegraficamente, se vale da própria linguagem do cinema para propor, de forma explícita, um processo de caráter intertextual. Evidencia a própria vida, pois o cinema vai se desdobrando em cinema,

fazendo referência ao próprio cinema. É o caso, por exemplo de *A Rosa Púrpura do Cairo*, quando a personagem principal Cecília, vivenciando as péssimas situações conjugais, procura na sala escura do cinema uma solução para a suas crises existenciais e amorosas e passa a fazer parte dos filmes, interagindo com a realidade através do ator/personagem, chegando a ficar apaixonada por ele. Vida e ficção se fundem. Uma realidade dentro da outra, incorporando-a. Cecília, deste modo, metaforiza a magia do cinema que todos nós espectadores criamos diante da tela.

Assim é que o cinema também dialoga com a música, com a dança e até com a propaganda e esta, por sua vez, também dialoga com outras formas de linguagens.

Aqui está, portanto, a presença de uma infinidade de meios que se interrelacionam envolvendo literatura, cinema, música e publicidade numa verdadeira cadeia intertextual. As artes plásticas também possuem um envolvimento muito visível com a literatura e o cinema. Proust arquitetou em sua obra *Em busca do tempo perdido* nuances da pintura holandesa e do impressionismo francês. As obras de arte possuem um caráter de relação explícita ou implícita com uma outra e isto é muito variável de acordo com as obras e com os filmes.

Ainda com referência à intertextualidade, os estudos de Laurent Jenny direcionam que uma obra pode relacionar-se com uma outra do mesmo gênero, como uma forma de ruptura a modelos já estabelecidos e aponta como exemplo a poesia moderna como uma oposição à poesia lírica tradicional. Logo, um leitor que percebe essas diferenças de imediato estará enveredando pelos caminhos da intertextualidade, uma vez que os textos também podem dialogar opostamente. Chama ainda de verbalização a uma relação de textos de linguagens diferentes que seria a passagem de um sistema de um significante não verbal para o verbal (LAURENT, 1979).

Yannick Mouren, dedicando-se especificamente às possibilidades de transposição de um texto literário em filme, classifica este procedimento da seguinte forma:

- **Adaptação:** quando a narrativa literária é transformada em um filme.
- **Contaminação:** quando filmes são gerados de várias narrativas literárias e de um só autor.

- **Narrativização:** quando um filme de ficção é gerado de obras não-narrativas como as epístolas, relatos, diários, etc. O filme terá sempre um caráter ficcional.

Yannick Mouren, em sua obra *Le film comme hypertexte – typologie des transpositions du livre au film* (1993), também discorre a respeito de que todo filme é sempre modificado em seus vários aspectos em relação que se pode chamar de fidelidade a uma obra anterior (transposições diegéticas) e que, neste processo, diegético um autor é quem decidirá se mantém ou não resguardadas a originalidade e integridade da obra original, acrescentando ou não outros elementos que possam caracterizar uma certa liberdade de manejo com a estrutura da obra transposta. A autora cita ainda que estas transformações podem se suceder nos aspectos temporais, espaciais e sociais e que dessas mudanças podem ocorrer resultantes de situações econômicas, tempo duração de um filme e também a respeito de sua comercialização ou exigências de mercado. Desse modo, não seria conveniente uma oposição entre o cinema à literatura, com a pretensão de que o cinema reproduza a realidade e que a literatura seja uma transposição do cinema que também representa e recria toda uma realidade.

Dorine Daysi Cerqueira (1981, p. 41), em *Neo-realismo*: “A montagem cinematográfica no romance, refere-se ao equívoco vem de confundir a expressão concreta com a expressão realista, pois o cinema tem de ser por vocação uma linguagem concreta.” No cinema, então, quando se parte para uma situação abstrata (abstração), isto não é percebido de imediato.

Um filme, quando se propõe a uma autonomia em relação ao texto original, pode atingir grandes ou pequenos resultados através de aproximações que o cineasta consegue realizar e traduzir com os meios dos quais dispõe. Passa a adequá-los às suas necessidades de transposição, gerando uma certa independência ou submissão ao hipotexto (CERQUEIRA, 1981, p. 41-42).

Atualmente, o romance caracteriza-se por revestir-se de uma suposta montagem cinematográfica. O escritor arquiteta a sua narrativa e, posteriormente, procede aos atos de montagem. Faz os devidos cortes que achar necessário, juntando uma seqüência a outra (cenas), antecipando ou adiando situações. Examina minuciosamente os efeitos que poderão articular melhor a narrativa ou os desarticula, provoca reações e possíveis dinâmicas no que diz respeito à escritura. Este é um mister cinematográfico que pode influenciar na técnica do romance. O cinema representa, obviamente, uma espécie de linguagem e já foi visto como uma

língua. E uma língua se estrutura como um código fortemente organizado, tal como a literatura, por exemplo.

O romancista está empenhado em conhecer a realidade e, partindo dela e levando aos outros as suas experiências, ele transforma esta mesma realidade. Mas uma nova realidade exige sempre novas técnicas, novas palavras, novos mecanismos. Os modernos do “cinema novo”, no sentido lato, são contadores de histórias e enriqueceram os processos narrativos pré-existentes, não há dúvida. Nesse sentido, Gérard Genette (**Figures**) pondera com pertinência: “sabe-se que o nascimento do cinema modificou o estatuto da literatura; roubou-lhe algumas das suas funções, mas emprestou-lhe alguns de seus meios” (GÉNETTE, 1982, p. 93).

5 HIPOTEXTO X HIPERTEXTO: percursos... possibilidades...

Pesa sobre o leitor de hoje séculos de cultura literária, mas também o legado de décadas de arte cinematográfica são seus “patrimônios”, como diz Pasolini, “no conteúdo e no estilo”. Não há como negar sua existência. Pode-se, portanto, dinamizar, enriquecer, aprofundar as leituras estabelecendo entre os dois discursos diálogos possíveis.

Glória Maria Palma

Ao ingressarmos no mundo da ficção é como se efetuássemos um pacto com o autor, pacto de estarmos de acordo com essa proposta ou com todas as propostas de possibilidades que possamos conceber. As nossas experiências, advindas de nossa relação com o mundo, e como leitores/espectadores de um texto, são oriundas da realidade, onde buscamos referências para o mundo ficcional. Temos que acreditar, como uma regra tácita desse jogo, que tudo o que está montado diante de nós pelo ficcionista faz parte de um mundo real. É o que Umberto Eco denomina de o *mundo possível*. Toda uma produção literária e cinematográfica ao percorrer esses caminhos nos faz impressionar, emocionar, compactuar, nos aproximar, nos distanciar ou mesmo nos assustar através não só dos diálogos, que são sugestões de outros textos, mas de todo um conjunto de signos que aí representam uma conjuntura e que fazem parte de um processo cultural abrangente. Estabelece-se, inevitavelmente, uma relação de cumplicidade, neste aspecto. Quanto mais vasta for a formação cultural de um leitor ou de um espectador tanto melhor e mais profundamente dar-se-á a apreensão do diálogo entre os diversos textos que circulam em conjunto. Uma das primeiras distinções que devemos fazer na relação literatura e cinema pra um melhor entendimento dessas duas expressões é a relação entre *mundo possível* (ficção) e *mundo de referência* (real).

Cinema e literatura resultam de um processo cultural, estabelecendo as suas especificidades através do aproveitamento de seu material, quer seja a palavra, quer seja a imagem, possibilitando, assim, formas relativizadas de linguagem. São formas que, apesar de complexas e substancialmente diferentes, são, evidentemente, campos também inerentes e ligados às artes, embora cada uma possua especificidades e objetivos distintos.

5.1 O *LEOPARDO*: o hipotexto literário

A narrativa do livro *O Leopardo* pode ser considerada como uma narrativa clássica. Está tradicionalmente dividida por capítulos numerados e nomeados, através de subtítulos. Apresenta um discurso linear com expressões que dão a ideia dos eventos ordenados de acordo com os acontecimentos. É narrado em terceira pessoa, mas, por algumas vezes, há a interferência desse narrador externo, onipresente e onisciente. Classicamente, caracterizada como narrativa linear, esse narrador em algumas situações alterna a sua fala na narrativa com o discurso de alguns personagens que dialogam no texto.

No início, localiza o tempo, enquadrando o leitor também no espaço histórico. A obra trata basicamente a respeito do homem e sua participação no mundo através de suas atitudes, aspirações, altos e baixos, virtudes e defeitos e a efemeridade da vida, o que nos faz refletir sobre a nossa condição de seres perante o universo e a sua História. Mas também constitui-se uma narrativa rica em detalhes, informações que são categoricamente encaixadas em forma e conteúdo e trata, ainda, introspectivamente, dos vários momentos solitários pelos quais passa um homem durante a sua vida. Na sua relação com a astronomia, Fabrizio escapa esses sentimentos refugiando-se nos astros. À saída do baile, no final do capítulo VI, ao contemplar os antagonismos típicos de uma cidade que começa a despertar “Duma viela transversal, o príncipe entrevia a parte oriental do céu, por cima do mar. Lá estava Vênus, envolta no seu turbante de vapores outonais. Essa era sempre fiel, esperava sempre por ele nas suas saídas matutinas, em Donnafugata, antes das caçadas, agora depois do baile (LAMPEDUSA, 2003, p. 274).

Personagem central da narrativa, Fabrizio está fundamentalmente ligado a tudo que gira em torno dele, ao ambiente e às pessoas que o cercam. Assim, faz parte da realidade que o texto exprime e representa um espelho no qual nós, como leitores, também nos projetamos. Somos seres que agimos no universo da história real, apontando para uma espécie de Realismo utilizado tanto pelo autor do livro como pelo cineasta. É pela palavra que se traça o perfil de Fabrizio, no livro; tanto quanto a imagem irá caracterizá-lo através do ator que o representa no cinema e do qual absorvemos a ilusão criada pela representação dos autores/atores.

Em todos os detalhes que observamos, tanto nas descrições do texto verbal, como no visual, percebemos o tom de autoridade e importância social que o papel de Fabrizio desempenha. Mostra como, de forma autônoma, as personagens existem também fora do contexto literário. Aponta para o que personagem transmite, ou seja, uma idéia de verossimilhança. Ambas as narrativas possibilitam isto. Expressam, também, as características psicológicas e de comportamento de Fabrizio, sempre em conflito com o espaço exterior “Nisso, o príncipe levantou-se: o assoalho estremeceu sob o impacto de seu peso de gigante. Por um ápice, seus olhos claros refletiram o orgulho daquela passageira confirmação de seu domínio sobre os homens e as coisas” (LAMPEDUSA, 2003, p. 16).

Esta é, obviamente, uma característica que tem a ver com o perfil do personagem do século XX. Há uma centralização de seu interior. Isto não implica que Fabrizio não possa modificar-se e que não haja uma possibilidade de inter-relação com os demais elementos internos da narrativa. Fabrizio é, de certa forma, o que se convencionou chamar de uma personagem plana. Tenta resistir às mudanças que irão se suceder no decorrer da narrativa. Pode, no entanto, também ser considerado uma personagem redonda. Evolui durante a trama, mesmo que negativamente, mostrando as suas nuances interiores.

Se formos avaliar pelo campo da semiótica Fabrizio é um macro signo de onde se transformam todos os outros micro signos; um leopardo que se desconstrói à medida que os fatos vão ocorrendo.

Fabrizio personifica a autoridade, a nobreza, o poder e a sabedoria. Sua relação com a matemática e com os astros, acaba por situá-lo em uma posição não só de abstração da metafísica, mas também o coloca como um homem frio e calculista. É a partir dele que surgem todos os envolvimento. No início do livro, considera-se ainda como um homem jovem e sedutor. Ainda freqüenta os prostíbulos, o que o coloca em uma situação dúbia perante os valores éticos e morais de si mesmo e da sociedade que representa. A infidelidade, no matrimônio, representa uma situação contrária a determinadas convicções religiosas que ele incorpora e personifica “É verdade que peço, mas peço para pôr termo ao pecado, para não continuar a excitar-me, para arrancar este espinho que me atormenta a carne, para não ser levado a cometer maiores pecados. O senhor bem o sabe” (LAMPEDUSA, 2003, p. 37).

A esposa representa a mulher ainda insatisfeita, pudica e muito religiosa. Tancredi, seu protegido, pode indubitavelmente significar o seu alter-ego. Também é sedutor, ambicioso e um *bom-vivant*. O livro, tal como o filme, nos apresenta Fabrizio como o centro de tudo. Ele, no entanto, é também influenciado pelos acontecimentos. Sua transformação dá-se em detrimento do que o cerca e vai agindo de acordo com tudo isto no que tange a tomar certas iniciativas.

O narrador adiciona, através de suas descrições, o interior de Fabrizio à sua complexa e inquietante personalidade, pois é sempre um homem solitário. Isto se evidencia pelo seu interesse e sua contemplação com os astros. Uma relação de “confidência” também é percebida quando tenta estabelecer um “diálogo” com Bendicó, o cachorro de estimação:

Estava ele ali, inerte, sentado num banco, contemplando a devastação que Bendicò ia fazendo nos canteiros. De vez em quando, o cão levantava os olhos onocentes para ele, como que pedindo um louvor pelo trabalho realizado: catorze cravos despedaçados, meia sebe arrancada, um rego obstruído. Até parecia um ser humano!

- Chega, Bendicó, venha cá.

O animal acorria e pousava-lhe na mão o focinho sujo de terra, ansioso por mostrar-lhe que a tola interrupção do belo trabalho cumprido lhe havia sido perdoada. (LAMPEDUSA, 2003, p. 23)

O narrador vai, continuada e pausadamente, nos revelando esse complexo personagem e, aos poucos, vamos penetrando em seu mundo particular. Assim, o interior está em função do exterior e vice-versa.

Com relação à narrativa literária destacam-se algumas passagens, graças também ao poder da palavra, o que não acontece no filme, em que o escritor esmera-se em descrições, estados psicológicos e que a imagem, por um motivo ou por outro não pôde condensar. Observe-se a continuidade da história em relação ao filme, no capítulo denominado A Morte do Príncipe, quando Fabrizio empreende a viagem para recolher-se a um hotel, que já possui contornos de um cortejo fúnebre, como o próprio narrador relata “[...] tinha feito uma viagem lúgubre, lenta como cerimônia fúnebre.” São páginas e páginas de considerações a respeito das reflexões íntimas de Fabrizio ao aproximar-se da hora final, quando interroga-se a respeito das aparências. O homem nunca é aquilo que parece pois está sempre mantendo as aparências, ou até mesmo não aceita a sua própria condição de combalido e as comparações constantes entre juventude e velhice, vida e morte:

Por que razão havia de querer Deus que ninguém morresse com a própria cara? Porque a todos assim sucede: morre-se com uma máscara no rosto; mesmo os jovens; mesmo aquele soldado de cara suja; mesmo Paolo, quando o tinham levantado do passeio, a face contraída e retalhada, enquanto gente perseguia na poeira o cavalo que o derrubara. E, se nele, que era velho, o fragor da vida era tão poderoso, qual não devia ter sido o tumulto daqueles reservatórios ainda plenos que se esvaziaram, num instante, daqueles pobres corpos juvenis? (LAMPEDUSA, 2003, p. 281)

E o sobre o maior e mais complexo componente da vida, que é o tempo da existência de cada ser humano, o tempo implacável e mensurado, por mais que se viva não significa o tempo desejado, tudo é tão efêmero quanto nascer e morrer imediatamente. Evidencia, ainda, nesta passagem, a sua relação com a Matemática, citada no primeiro capítulo:

Com efeito, nele o orgulho e a análise matemática se haviam associado a tal ponto que alimentava a ilusão de que os astros obedeciam a seus cálculos (como, aliás, pareciam fazer) e que os dois planetas que havia descoberto (aos quais dera o nome de Salinas e Svelto em homenagem ao seu feudo e a um inesquecível perdigueiro) propagavam a fama da sua casa nas estereis plagas entre Marte e Júpiter. (LAMPEDUSA, 2003, p. 19)

E tenta aplicá-la a uma lógica metafísica:

Na sombra que subia tentou contar o tempo que deveras viveu. Seu cérebro já não resolvia o simples cálculo: três meses, vinte dias, um total de seis meses, seis por oito oitenta e quatro... quarenta e oito mil... $\sqrt{840.000}$. Reagiu. “Tenho setenta e três anos, por alto terei vivido, verdadeiramente vivido, um total de dois... três anos no máximo.” E o sofrimento, o tédio, quanto tinham durado? Inútil cansar-se fazendo contas; todo o resto: setenta anos. (LAMPEDUSA, 2003, p. 289)

E de forma ricamente criativa, e por que não enfatizar mais uma vez o potencial da escritura, que se transforma por vezes em imagem, dependendo da força da imaginação de um autor, o capítulo é encerrado com uma construção metafórica sobre a morte:

De repente, de entre o pequeno grupo, surgiu uma jovem; esbelta, de vestido de viagem marrom, de ampla *tournure*, de chapéu de palha ornado com um véu de bolinhas que não conseguia esconder-lhe a maliciosa formosura do rosto. Insinuava a mão pequena, com luvas de camurça, entre os cotovelos dos que choravam, pedia desculpa, aproximava-se. Era ela, a criatura desejada desde sempre, que vinha buscá-lo: estranho que, jovem como era, se lhe tivesse rendido; a hora de partir o trem devia estar próxima. Já perto dele, face a face, levantou o véu e, assim, pudica mas pronta a ser possuída, pareceu-lhe mais bela ainda que nunca antes, quando entrevista nos espaços estelares.
O fragor do mar aplacou-se de todo. (LAMPEDUSA, 2003, p. 290)

O capítulo final, que trata da continuidade das relações das irmãs Salina, não poderia deixar de tratar da relação homem x animal, razão x instinto, sinceridade x falsidade, lealdade x infidelidade. O escritor, ao efetuar o desfecho da obra, o cachorro Bendicò, que, tantas vezes, parecera ser o amigo verdadeiro do príncipe Fabrizio, e que o consolara nas horas de profunda solidão, agonia e inquietações, suscita a supremacia da natureza sobre o homem e do silêncio sobre a fala, também tem seu desfecho participando da memória dos que ainda continuarão vivos, com o ornamento peculiar de toda a narrativa de Lampedusa, desde o início do livro, – permeada com o adorno típico da linguagem literária –, mesmo que morto, encerra a história de um homem. Despojam-se os bens físicos, materiais, e espirituais:

No momento em que arrastavam a carcaça para fora, os olhos de vidro fixaram-na com a humilde repreensão das coisas que se rejeitam, que se querem anular. Poucos minutos depois, o que restava de Bendicò foi arrojado para o canto do pátio que o carro do lixo visitava todos os dias. Durante o vôo, janela abaixo, a sua forma recompôs-se um instante: dir-se-ia dançar no ar um quadrúpede de longos bigodes, e a destra anterior erguida parecia amaldiçoar. Depois a paz tornou a cair sobre um montículo de poeira lívida. (LAMPEDUSA, 2003, p. 318)

5.2 O LEOPARDO: o hipertexto fílmico

É preciso que as coisas mudem de lugar para que permaneçam onde estão.

Fala de Tancredi Falconeri em
O Leopardo (Il Gattopardo)

De acordo com a crítica cinematográfica e outros comentários pertinentes *O Leopardo* é considerado como um dos mais belos filmes de todos os tempos e que apresenta todas as características e perfis exigidos por um épico. Nele se mesclam os temas que envolvem a política, a sociedade, as relações afetivas e familiares até os valores que constituem a história. Trata-se, portanto, de um panorama universal, em que podemos delinear e desenhar características de muitas partes do mundo. A Sicília do século XIX, que estava sob os domínios da dinastia dos Bourbons, é o palco dessa trama. Dom Fabrizio de Salina, o príncipe-leopardo, sente-se ameaçado no poder em virtude da chegada das tropas de Garibaldi, que iriam abalar profundamente a aristocrática sociedade siciliana. Quando os garibaldinos

desembarcam no local, Tancredi, o sobrinho do príncipe, uma espécie de alter-ego do tio, pronuncia a frase-chave de toda a narrativa e que simboliza, politicamente, aquele momento crucial da história da Itália: *se quisermos que tudo continue como está, é preciso que tudo mude.*

Dom Fabrizio, numa tentativa de pôr as coisas em ordem, assegura a sua posição no poder, articulando o casamento de Tancredi com Angélica, a filha de um latifundiário. Visconti retrata, então, a ascendência da burguesia avassaladora, pronta a engolir a tudo e a todos. O tal casamento é uma forma de aproximação e aniquilação de um perigo iminente e, também, uma forma de aliar-se às forças de um novo tempo. Visconti, utilizando-se de seu perfil aristocrático, posto que era oriundo também de uma poderosa e aristocrática família, pertencente à nobreza siciliana, que dominou Milão durante o período de 170 anos, entre os séculos XIII e XIV, arquiteta *O Leopardo*, filme, que contém o que pode se denominar de maior força estética já realizada por um criador. A direção de arte é impecável.

Digna de destaque, sem dúvida, é a famosa cena em que Fabrizio dança com Angélica uma valsa inédita de Verdi. Nino Rota, na condução da trilha sonora e Giuseppe Rotundo, na direção de fotografia, que participou de filmes de outros importantes diretores do cinema, se encarregam com competência de seus misteres. Percorrem com sua visível experiência, tanto fotográfica quanto musical, os ambientes sicilianos, a soberba interioridade e ambiência dos majestosos palácios. Na composição dos cenários Visconti fazia questão de atingir a originalidade.

Assim, *O Leopardo* é um dos mais marcantes filmes do diretor e um dos expoentes da cinematografia italiana e – por que não dizer? – do cinema mundial. A película reconstitui, com presteza e mínimos detalhes, os registros não só temporais e espaciais, como também os seres humanos em toda a sua magnitude e fraquezas.

Vislumbra-se em uma forte dose de pessoalidade, em que o diretor enfatiza o que é mais pertinente em suas realizações cinematográficas: a decadência das sociedades no final do século, que se desintegraram e se esfacelaram. Desse processo contínuo faz parte, evidentemente, um centro: o próprio homem. Ascensão e queda, um ciclo mais do que óbvio; vida e morte, começo e fim.

O filme encerra, talvez, suas próprias aspirações e suas próprias decepções. Fabrizio Salina pode ser o mais aproximado retrato e espelho do homem Visconti.

Esta pode ser a história do príncipe e a história do artista, e todos os dois pertencentes a uma nobreza quer de linhagem quer artística, quer de linhagem aristocrática. Visconti viaja nas asas das abstrações verbais de Lampedusa e se apropria disto, no bom sentido, para imprimi-las com mais vida, até mais beleza e com mais inspiração. Os leopardos impressionam, então, pela dose de paixão com que foram concebidos, com o ato de se desnudarem intimamente em seus múltiplos dramas.

Visconti era um preocupado com a estética e o filme apresenta uma beleza extraordinariamente visual. Todos os planos são milimetricamente pensados, a posição da câmera, as tomadas, os gestos, as minúcias. Além disso, o diretor, como de hábito, contou com sua equipe de trabalho de confiança: Giuseppe Rotundo na fotografia; Maria Garbuglia no desenho de produção; Piero Tosi nos figurinos (indicados ao Oscar); e Nino Rota na partitura musical (uma de suas mais belas composições). Em suas respectivas pastas, todos contribuíram para o primor visual da fita. O filme foi laureado com o Palma de Ouro no Festival de Cannes daquele ano.

No que diz respeito aos aspectos da narrativa fílmica, traz a forma romanesca do século XIX, e, anteriormente, o cinema, ainda influenciado especialmente pelo teatro (espetáculos populares, depois teatro clássico), apresenta características narrativas do romance. Torna-se mais flexível: a câmera não mais se contenta em registrar a cena de fora, do lugar do espectador da platéia. Ela passa a ocupar o lugar de um outro protagonista e fazer com que se alternem os pontos de vista dos personagens. Neste sentido, mesmo que o espectador de cinema não tenha sido um leitor de romance original, suas referências visuais devem se apresentar de modo que o espaço e o tempo da narrativa fílmica permaneçam claras, homogêneas e se encadeiam com lógica.

O filme começa justamente com o desembarque das tropas de Giuseppe Garibaldi (aquele mesmo que lutou aqui no Brasil, na Guerra dos Farrapos) na Sicília. Os rebeldes lutam pelo fim da aristocracia rural e da sociedade construída à base de benesses e privilégios. O Príncipe Salina resolve refugiar-se temporariamente com a família em Donnafugata, cidade em que costuma passar regularmente suas temporadas de férias. Antes de partir, no entanto, acompanha a partida de seu sobrinho Tancredi para integrar-se às tropas garibaldinas. É da sua boca que saem as palavras que fazem o Príncipe despertar para os acontecimentos:

“é preciso que as coisas mudem de lugar para que permanecem onde estão”. Neste instante, percebe que, ainda que de forma lenta e silenciosa, o ideal de renovação e de unificação veio para ficar. Fabrizio Salina capta o exato início da movimentação das estruturas sociais. Torna-se consciente da proximidade do fim da aristocracia que ele incorpora e personifica. Diante do imponderável, incentiva a participação do sobrinho e começa a tecer, dentro do possível, uma estratégia para a manutenção de sua casta social.

Em Donnafugata toma conhecimento do surgimento de uma nova liderança local, na pessoa de Dom Calogero, representante de uma classe recém promovida na estratificação social: a burguesia. Consultando o organista da igreja, Dom Ciccio, durante as caçadas matinais, Salina descobre que Dom Calogero enriqueceu através de diversas operações imobiliárias e, por isso mesmo, está apto a pleitear sua participação nas decisões da comunidade. O Príncipe Salina entende o recado e passa a trabalhar nos bastidores pela união de seu sobrinho (neste momento, já devidamente filiado às tropas governistas, que haviam derrotado o exército de Garibaldi) com a filha de Calogero, Angélica ainda que isso represente o sacrifício da felicidade de sua tímida filha Concetta, eterna apaixonada por Tancredi. O matrimônio significa a conciliação da aristocracia falida e decadente com a burguesia enriquecida e ascendente. É tudo aquilo que Salinas deseja. Mudar sem tirar as coisas do lugar.

O filme inicia com os créditos de informação (atores, roteiristas, direção etc.) com a câmera mostrando o palácio dos Visconti, como o espaço referencial onde grande parte da história acontece e como um símbolo da nobreza e austeridade, resistência. É como se o espectador fosse entrando junto com a câmera pelo interior do palácio através do portão, na história, nos dramas da Itália e de suas personagens. As legendas informam a respeito do momento histórico, porém sem se referir ao tempo cronológico e já antecipando a famosa frase proferida por Tancredi, frase que vai ser repetida no filme na primeira cena do diálogo entre Fabrizio e seu sobrinho.

Ouvem-se as preces e o vento sopra forte, sobressaindo-se os finíssimos detalhes das cortinas que balançam. No livro, o narrador situa o tempo e cita o término das orações quase que desesperadas, com a expressão em latim, introduzindo a narrativa em uma atmosfera religiosa, porém, concomitantemente, mostrando um certo temor como se algo de grave estivesse para acontecer:

“Nunc et in hora mortis nostrae. Amen.” Terminara a recitação diária do rosário. Por meia hora a voz tranqüila do príncipe lembrara os mistérios Gloriosos e Dolorosos; por meia hora outras vozes entremeadas haviam tecido um ondulante sussurro em que sobressaíram as flores de ouro de algumas palavras insólitas: amor, virgindade, morte. (LAMPEDUSA, 2003, p. 15)

Percebe-se aí, um movimento da narrativa fílmica que também segue o mesmo movimento da narrativa literária. As descrições do livro também indiciam o ambiente opulento e pleno de obras de arte do interior do palácio, como também, no filme referenciando o caráter de bom gosto da família. Então, já podemos estabelecer uma comparação metafórica “pareciam agora sustentar de boa vontade o escudo azul com o Leopardo dançando”, como se numa apresentação antecipada do surgimento do personagem principal, dom Fabrizio. Leitor e espectador deslumbram-se, ao mesmo tempo, com as imagens provocadas pelo texto e pela imagem. A câmera movimenta-se numa espécie de “olhar” que percorre lentamente os espaços, os cenários. É o início do desenrolar da história.

A autoridade de Salina é o reverso de sua fragilidade. Ele já se considera um homem velho, apesar de ter apenas quarenta e cinco anos. Trata-se, no entanto, de um envelhecimento precoce para poder suportar o que lhe aguarda em meio àquele contexto histórico-político tão conturbado. Sabe que seus dias estão chegando ao fim. O leopardo parece fenecer aos poucos. A aristocracia latifundiária dá sinais também de fragilidade e tal como o príncipe parece também decair. A burguesia certamente irá ascender. Durante todo o filme, Visconti acena com esses sentimentos de decadência: no refúgio da família ao chegar em Donnafugata, nos penicos que estão transbordando ao lado do salão de baile, na vivacidade aparente das jovens que falam e cantarolam sem parar e, principalmente, no *travelling* lateral que a câmera inteligentemente visualiza através dos rostos dos membros da família Salina, sentados no banco da igreja, empoeirados e parecendo flagelados com os semblantes estáticos, e as suas dolorosas elocubrações sobre o futuro. Aquele mundo está prestes a lhes escapar da vista e das mãos.

A opulência, a ostentação, o perfil da nobreza, é o que Visconti reconstitui na abertura do filme, em uma verdadeira reconstituição de época, nos figurinos, em linguagem típica daquela sociedade, reproduzindo ambientes, objetos, obras de arte, móveis, penteados, indumentárias e posturas. Daí a observação de que o cinema é

uma expressão que depende de um esforço conjunto para realizá-lo, o que compõe os perfeitos detalhes técnicos de sua obra.

No afresco do teto as divindades acordaram. Filas de tritões e dríades precipitavam-se dos montes e mares, entre nuvens cor de framboesa e lilás, em direção a uma transfigurada Conca D'Oro, com o fim de exaltar a glória da casa de Salina; mostravam-se tão ransbordantes de satisfação que as regras de perspectivas mais elementares foram violadas. E os deuses maiores, os príncipes entre os deuses, Júpiter, o Fulgurante, Marte, o Carrancudo, Vênus, a Langorosa, que haviam antecedido a multidão dos deuses menores pareciam agora sustentar de boa vontade o escudo azul do Leopardo dançando. (LAMPEDUSA, 2003, p. 16)

No meio daquela sala, rodeado pelos membros da família, Fabrízio é o retrato da autoridade, mesmo que num instante agônico. Ali está um homem que já começa a morrer desde o início do filme. Ele é a imagem da preocupação e da dúvida. Não sabe o que poderá acontecer dali pra frente, o que só nós, leitores-espectadores já possivelmente o sabemos. É a profunda mudança de uma época para outra. Fabrizio continua sendo o mesmo príncipe enquadrado pela narrativa literária. Livro e filme iniciam um fato da mesma maneira, embora haja a diferença quanto aos modos de narrar.

Aquele momento revela alguma anormalidade que se mostrará em um crescente contínuo dali em diante. A câmera continua com o desempenho de seu papel de narradora quando, em lentos planos, revela a expressão de cada um deles. Começa-se a perceber o detalhismo da fotografia nas minúcias do ambiente, beleza e, ao mesmo, um clima fúnebre, atmosfera que permeia o filme do início ao fim. Ao mesmo tempo em que se aprende esta atmosfera, há a magistral recriação de Visconti dos palácios, das ambiências e dos os objetos, como já citamos. Cada seqüência incorpora cenas que remetem à sutileza da arte renascentista. Fabrizio mesmo incorporando-se ao perfil de um nobre autoritário, o poder, a aristocracia, pode-se perceber, paradoxalmente, o seu ar de fragilidade. Evidencia-se, de forma muito sutil, algo que se decompõe, quer pelo seu olhar, quer pelos seus gestos.

Na narrativa literária, o leitor permite-se às suas divagações com uma determinada extensão, isto é produto resultante do processo de apreensão da palavra, que não impõe limites à recepção da leitura e que o vai recriando a trama de acordo com essas posturas, de acordo com o conhecimento prévio de cada leitor.

No texto visual, um ator, previamente selecionado, é o elemento de referência visual. A imagem do ator passa a ser um permanente cartão de visita para o

espectador, o que muitas vezes pode se transformar em uma decepção (ou não) para o leitor, se este leitor leu o livro de início. Se, antes da apreciação, o leitor já tiver tido o contato com o texto literário, isso, sem dúvida alguma, faz com que ele crie determinadas expectativas em relação ao texto posterior, no caso, o filme.

Ali está a materialização do que o cineasta retoma como procedimento concreto. Suas concepções sobre um personagem dá-se com a identificação ou similaridade de aspectos físicos descritos pelo escritor. Embora trate-se de uma similaridade artificialmente produzida, mas, ainda assim, é algo resultante como produto de uma idealização anterior. Às vezes, apenas algum traço físico do ator pode produzir uma sugestão ou uma identificação com a personagem literária.

Em termos de adaptação de um livro para o cinema, no caso de *O Leopardo*, ousamos afirmar que Visconti se apropriou do texto de Lampedusa, obtendo, como resultado, uma quase fidelidade aos elementos essenciais constitutivos do romance. Com grande liberdade podemos comentar que há uma total coerência e sensibilidade para uma possível fidelidade do diretor, que recria o romance sem se prender aos estereótipos do texto escrito. Aqui a palavra – o livro – foi fundamental para que o diretor seguisse as suas proposições e reafirmasse a sua obra como um grande marco. Através dos personagens, substitui o papel do narrador, e as personagens se transformam em imagens que falam, apesar de que em *Ludwig*, um filme que podemos considerar pronto para um romance, há um narrador que sequencia os fatos acontecidos e que estarão dispostos ao espectador durante o desenvolvimento da película, embora isto não seja constante durante toda a narrativa fílmica. As personagens despejam o seu próprio drama e a sua complexidade psíquica.

Em *O Leopardo* a realidade é complementada e expressa pela imagem em movimento e acrescida de todos os elementos técnicos possíveis à realização de um filme e que é o veículo que conduz a sua magia. A palavra, portanto, não poderia estar ausente, mas presente nos diálogos que pontificam o desenvolvimento da diegese. Ainda assim, o livro se materializa como parte intrínseca nas imagens obtidas. As palavras, através dos diálogos muito bem elaborados, expressam e nos revelam a essência da incompletude dos seres que protagonizam a trama romanesca, espelhando e traduzindo sua ânsia, sua precariedade, sua força, sua fragilidade, enfim, o contexto em que estas personagens estão inseridas.

5.3 DRAMA E MÚSICA: a cena do baile... um ritual fúnebre

A música pode criar um clima psicológico para determinadas cenas, revelar alguma tensão que não está explícita na imagem, prenunciar algo que pode reverter a expectativa do espectador, ou ainda “enganar” a audiência, fazendo o público acreditar que vai acontecer algo que no fim não acontece e vice-versa. A música tem o misterioso poder de provocar sentimentos de tensão, medo, alegria, tristeza, angústia, alívio, horror, compaixão, etc. Este papel psicológico da música é uma poderosa ferramenta dramática [...].

Tony Berchmans

O drama e a música são expressões culturais que obviamente têm valores e efeitos distintos e independentes. Árias e danças de óperas de Mozart, Verdi, Puccini são executadas apenas como música, com grande êxito em concertos, há séculos. Mas estas mesmas obras quando assistidas em conjunto com a dramatização da peça para a qual elas foram criadas, certamente traduzem um efeito distinto, especial, referencial. Com a música para cinema acontece de forma similar. Quando experienciadas nos respectivos filmes para os quais foram compostas elas assumem uma função soberba e, de fato, interferem na narrativa, ajudando a narrar a trama contada. A música deve auxiliar a narrativa, seus personagens, seu ritmo, suas texturas, sua linguagem, seus requisitos dramáticos.⁶

Assim é que, durante a época do cinema mudo a música era tocada por alguém e por algum instrumento como um auxiliar da narrativa fílmica. O modo como os filmes requerem um elemento musical varia muito em função de estilo, época, linguagem, história etc., mas indubitavelmente o cinema necessita da música como necessita da direção de arte, da cenografia, da fotografia, dos atores etc.

Já foi dito que a música de cinema é a mais colaborativa de todas as criações artísticas. Talvez porque, desde o início, a conceituação da música, exerce uma interferência criativa de várias pessoas. Em princípio o roteiro, o autor, o diretor, o produtor, o editor de som, todos, de uma maneira ou de outra, têm uma parcela de influência no resultado final da música e um filme.

⁶ Cf. BERCHMANS, Tony. A música do filme: tudo o que você gostaria de saber sobre a música de cinema. São Paulo: Escrituras, 2006. (Para quem se interessar, a obra trata, em profundidade, dos aspectos teóricos inerentes à música no cinema).

Descrever o período histórico em que se passa um filme, ou sugerir a localização geográfica da história são funções habituais da música. Muito mais que um mero ornamento, a música reveste-se, portanto, de uma função objetiva, assim como nos casos em que descreve pontual e detalhadamente cada pequeno movimento dos personagens. Dependendo do ritmo empregado, da intensidade dos sons, dos timbres escolhidos, aliada às outras linguagens que compõem unissonamente a linguagem cinematográfica, pode intensificar (ou não), por exemplo, entre outras possibilidades, a sensação dramática da cena.

Em se tratando do filme de que nos ocupamos, na cena do baile, Tancredi e Angélica dançam ao som da música ambiente que está sendo tocada pela orquestra. A cena se desenvolve e a interação entre os personagens vai, gradativamente, se intensificando. A música vai deixando de ser apenas a música ambiente e se traduz em uma cena fundamental em relação às outras. Percebemos que os personagens estão completamente enlevados, em uma atmosfera de fascínio total. A música parece ter uma função fundamentalmente descritiva durante aquele momento. Angélica e Tancredi, agora, parecem não mais ouvi-la e continuam bailando no imenso salão. O som se transforma, então, em arroubos românticos e parece sintetizar o tema do amor, incorporando e interpretando todos os sentimentos que lhes passava à cabeça.

Tancredi e Angélica passavam naquele momento diante deles, a mão direita enluvada do rapaz pousava delicadamente na cintura dela, os braços rguidos e enlaçados, olhos nos olhos. O negro do fraque, cor-de-rosa do vestido, os dois juntos, formavam uma jóia estranha. Ofereciam um espetáculo patético, mais que qualquer outro, de dois juvenzinhos enamorados que dançam juntos, cegos para os defeitos recíprocos, surdos aos avisos do destino, convencidos de que todo o caminho da vida vai ser liso como o pavimento do salão, atores ignaros a quem um diretor faz desempenhar os papéis de Romeu e Julieta no argumento. (LAMPEDUSA, 2003, p. 259).

Angélica, em uma franca oposição, personifica o instinto essencial da fêmea, passando do angelical (o próprio nome da personagem já referencia este aspecto) para o sensual num mesmo plano. Em uma cena anterior, durante o jantar, no palácio de Fabrizio, lança mão de artifícios como passar a língua pelos lábios, um gesto quase erótico, que potencializa o lado romântico com Tancredi, momento que não é narrado no livro. Observe-se, como em plano bem marcado pelo diretor dá-se a entrada de Angélica na mansão da família Salina, seguida de um *zoom* no rosto de

Tancredi. Sua corrida até a casa dele, durante a chuva, quando recebe a notícia que este chegou da Guerra; e, finalmente, destoando do ambiente aristocrático e conservador da casa, a mais famosa, sua sonora e escandalosa gargalhada no meio do jantar, logo depois de ouvir uma piada de duplo sentido.

O corpo, a dança, o ritual dos gestos, os olhares que se vislumbram da cena do baile não exprimem somente o que há no movimento meramente físico, mas se revestem de uma grande simbologia, uma metáfora da própria vida e da própria história. As explosões humanas dentro da ambigüidade da vida e da morte, juventude e velhice. Lá, a imagem fala, revestida de palavras ocultas e silenciosas ao mesmo tempo que vela os gestos. A câmera vai descobrindo e redescobrando significados, auroras e crepúsculos, que se antevêm sob a mais estranha magia musical.

Estabelece-se uma composição gerada por um perfeito diálogo intersemiótico, casando os diversos signos visuais com a música, um processo que se instaura e que nos remete aos princípios da polifonia baktiniana. Há múltiplas e distintas vozes soando e ressoando dentro dos textos, do contexto. A música é uma condução para a narrativa dos fatos tornando-se imagem naquilo que está escrito e em palavras o que não se narra dentro das imagens do filme. Nesse emaranhado tecido intersemiótico, a música funde-se também com os outros elementos transtornando aquela cena mágica e flutuante dos pares.

Diferenças básicas se estabelecem em torno das duas obras. A suntuosidade observada na cena filmada por Visconti, o movimento, a visualização das indumentárias, o ambiente, a ostentação que é vislumbrada pelo caráter da moldura da cor, dos gestos, dos costumes, esconde-se no livro. Ou, quando muito, pode ser concebida, ou idealizada por um leitor mais sensível. A música parece prestar-se unicamente aos recursos do cinema e a palavra (texto verbal) apenas sugere, oculta pela grandiosidade e impacto da imagem.

A valsa de Verdi é mais que um álibi para a cena. A fala dos corpos que obedecem aos comandos do som. Os corpos que se presentificam através da música e a música que sucede a narrativa, constituem-se em registros sensíveis, nos quais vemos a herança da formação pessoal de Visconti. Este é o seu toque identitário em todos os filmes. A música como parte visceral, como elemento próprio de suas entranhas, de suas memórias advindas da infância, de sua

convivência com a sonoridade complexa dos acordes da música trabalhada, da música erudita.

Os gestos parecem ser delineados pela música inebriante de Verdi, a mesma música que serve de envoltório de Tadzio em uma cena magistral de *Morte e Veneza* na praia.

A narrativa, como se num crescente contínuo, se intensifica, tornando-se longa, duradoura, envolvente, mesclando-se à vida, aos arroubos da juventude, como um quase restabelecimento de tensões e conflitos. É como se ela representasse também a moldura do retrato fiel de almas, o mais profundo contorno psicológico dos dançarinos. O ambiente é invadido, literalmente, pelo som e o espectador também surpreende-se com esse efeito de estranhamento. Deixa-se quedar embriagado, envolvido, superando a quase todas as possibilidades de reflexão a respeito da própria história ou mesmo de palavras. As palavras, por sua vez, vão sendo substituídas pelos gestos, transbordando-se em significados mais sutis, mais surpreendentes, mas não menos pertinentes a todas as situações.

Essa música é vivaz, dramática, ativa, altiva, dignificada pela possibilidade de tradução de sentimentos, relíquias que acabam por emanar o passado, o presente e prenúncios do futuro. Imagem e música, genesiacamente, dão nomes a tudo. É preciso não se deixar absorver somente pelas palavras, pois já não percebemos sequer essa necessidade: as imagens, em segundo plano, apenas se sucedem e a música assume a liderança de um discurso quase que mudo, mas de intensa sonoridade afetiva no contexto. A música parece transformar-se em elemento condutor da narrativa e se institui como protagonista fundamental. Há momentos em que, supostamente, tanto a narrativa literária como a fílmica se afastam para dar vez e voz ao puro som, completude e realização da proposta de se adentrar o interior das personagens. Essa clássica seqüência do baile – que domina quase um terço da fita – marca simbolicamente o destronamento da aristocracia pela burguesia. Há, neste momento, uma espécie de semiose artística: a música, no entanto, parece falar por tudo e por todos.

5.4 DECADÊNCIA E MORTE

A porta abriu-se.

- Tio, estás belo esta noite. O preto vai-te às mil maravilhas. Mas que está olhando? Cortejas a morte?

Tancredi trazia Angélica pelo braço: os dois, ainda sob o influxo sensual da dança, pareciam cansados.

Lampedusa

Os tons das palavras de Tancredi prenunciam o clima fúnebre que começa a permear a narrativa desde que Fabrizio adentra as dependências onde se realiza o grande baile. Os vocábulos “preto” e a expressão “cortejas a morte” sugerem este quadro. Os traços de decadência podem ser percebidos nesse espaço em que nobres e burgueses co-habitam (fato até então impensável) e presenciam a união das duas classes. Fabrizio Salina passeia pelos diversos salões da mansão. Sente a morte se aproximar. Percebe que faz parte de um tempo que já passou. Que não faz mais parte daquele mundo, daquele contexto. Crônica, talvez, de uma morte anunciada. Morte não física, mas, sobretudo, da alma e do espírito. Resta-lhe retirar-se desta vida, em direção à escuridão:

Levantou-se; a melancolia transforma-se-lhe em autêntico humor negro. Tinha feito mal em vir ao baile; Stella, Angélica, as filhas, ter-se-iam arrumado sozinhas perfeitissimamente, e ele neste momento podia estar beatificamente no seu pequeno gabinete, contíguo ao terraço, à Rua Salina, escutando o murmúrio da fonte e procurando agarrar cometas pela cauda. “Enfim, já que estou aqui, ir embora seria descortês. Vamos ver os dançarinos.” (LAMPEDUSA, 2003, p. 257)

Duas cenas simplificam as transformações de classes sociais que se operam naquele ambiente: Salina fita obsessivamente um quadro que retrata a morte de um personagem à beira da cama, e que também lhe remete à idéia de sua própria morte. E a outra, quando se mira ao espelho e, da sua face, rola uma lágrima:

Pôs-se a olhar um quadro que estava na sua frente: era uma boa cópia de Morte do justo, de Greuze. O velho estava expirando no seu leito, entre montanhas de travesseiros e lençóis limpíssimos, cercado de netos aflitos e netas que levantavam os braços para o teto. As mocinhas eram bonitas, provocantes, a desordem de suas vestes sugeria mais a libertinagem que a dor; compreendia-se logo que eram elas o verdadeiro motivo do quadro. (LAMPEDUSA, 2003, p. 92).

Em uma cena anterior, o príncipe se barbeia diante do espelho e, por trás, aparece o rosto do sobrinho Tancredi em confronto com o rosto de Fabrizio. Essa simbolização ratifica a idéia de que o ego de um é o ego do outro (*somos quase a mesma pessoa, o meu íntimo é o teu/seu e estamos ligados pelo mesmo elo*). Percebe-se, então, a questão das aparências: o príncipe se barbeia e Tancredi é, em suas vestimentas, é comparado a um fantasiado para um baile de máscaras (batalha de Garibaldi). Ressalta-se, assim, o jogo das aparências entre os estados d"alma interior em detrimento da exterior.

Transcrevemos, a seguir, alguns fragmentos do texto literário que julgamos importantes para a compreensão e contextualização dos fatos que expomos:

Dom Fabrízio olhou-se ao espelho do armário: mais depressa reconheceu o seu terno do que a si mesmo; muito grande, ressequido, as faces encovadas, barba de três dias, mais parecia um daqueles ingleses maníacos que deambulam nas vinhetas dos livros de Júlio Verne, que costumava, pelo Natal, oferecer ao pequeno Fabrizio. Um Leopardo em péssima forma. Por que razão havia de querer Deus que ninguém morresse com a própria cara? Porque a todos assim sucede: morre-se com uma máscara no rosto; mesmo os jovens; mesmo aquele soldado de cara suja; mesmo Paolo [...] (LAMPEDUSA, 2003, p. 281) (a relação do espelho com a imagem física e psicológica, as máscaras e os disfarces, observar que Leopardo está grafado com letra maiúscula – animal x homem x poder)

Pela citação, depreendemos não só a presença do fim, como um lento rememorar simbólico em que gestos, objetos e cenário ratificam prenúncios fúnebres: “Aquele tonalidade solar, aquele ondear de sombras e de brilhos, magoaram, todavia, o coração de dom Fabrizio, que se mantinha, negro e rígido, no vão de uma porta; [...]” (LAMPEDUSA, 2003, p. 258).

A expressão ‘negro e rígido’, bem como as indicações de sombra que se sobrepõe ao brilho solar, são índices antecipatórios do estado de espírito da personagem:

[...] Dom Fabrizio sentiu apertar-se-lhe o coração: o seu desprazer cedia lugar à compaixão por todos estes seres efêmeros que procuravam gozar do exíguo raio de luz que lhes era concedido entre duas trevas, antes do berço, após o último estertor. Como era possível ser severo para quem, sabemo-lo, deverá morrer?

Sou talvez mais inteligente, sou certamente mais culto do que eles, mas somos da mesma criação, com eles tenho de solidarizar-me. (LAMPEDUSA, 2003, p. 260)

Como sempre, a consideração da sua própria morte serenava-o tanto quanto o perturbava a morte dos outros; talvez porque, no fundo, bem lá no fundo, a sua morte fosse, em primeiro lugar, a morte do mundo inteiro. (LAMPEDUSA, 2003, p. 262)

[...] a cada volta que dava, um ano caía-lhe: em pouco tempo se achou como há vinte anos, quando naquela mesma sala dançava com Stella, quando ignorava ainda o que eram as desilusões e o tédio, o resto. Por um instante, naquela noite, a morte foi de novo a seus olhos “coisa para os outros”.

Quando a orquestra se calou, só não romperam os aplausos porque dom Fabrizio tinha o olhar demasiado leonino para se arriscarem a semelhantes inconveniências. (LAMPEDUSA, 2003, p. 265)

Demonstrava, então, *o olhar assustador, felino, autoritário*, resquícios de um passado que estava fechando suas portas.

Arrematando essas considerações, podemos afirmar que ainda que *O Leopardo* tenha tomado certas liberdades com seu material de origem (no livro, a história prossegue além da seqüência do baile e o destino do casal Tancredi e Angélica não se prenuncia tão feliz quanto no filme), o que foi para a tela é o sumário da vida e obra de Luchino Visconti. Dom Fabrizio Salinas e Visconti se confundem e se revelam como os mais importantes signos da obra. Suas percepções em relação à própria condição histórica são as mesmas. Ambos eram homens que viviam fora do seu tempo. Visconti usou o cinema para expressar esse seu sentimento. Deixou impresso no celulóide toda sua obsessão pelos temas que mais o assombravam. Legou-nos uma obra das mais ricas artística e intelectualmente.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A arte exige uma emoção dupla: esquecer e ao mesmo tempo ter presente que o que se vê é uma ficção. Só em arte podemos nos horrorizar com um crime e ao mesmo tempo apreciar o desempenho do ator.

Lotman

Sabemos que a metalinguagem faz parte de uma realidade artística cotidiana. Já foi incorporada pelas diversas artes. Não vivemos isoladamente. Vivemos com e entre signos distintos. Essa mescla de linguagens e signos parece corresponder, justamente, à complexidade que advém natureza humana. As linguagens sónicas se cruzam, se interseccionam, se reportam, se entrecruzam, se equivalem, se distanciam, se interpenetram, se modificam, se influenciam. Isto não é um fato novo. Basta que nos recordemos da *Teoria das Correspondências*, proposta por Baudelaire. Este autor já prenunciava o confundir de vozes e signos.

Há que se considerar o que já foi comentado a respeito de um possível encontro sobre a linguagem literária e a cinematográfica. Embora se distingam em sua sintaxe específica, podem perfeitamente se integrar a um ponto paralelo que é o do caráter narrativo, que também direciona todo o processo do discurso.

Literatura e cinema direcionam-se às mais diversas formas de expressão e utilidades dentro da sociedade através de sua narrativa, esta presente em todas as modalidades criativas, a partir da matéria bruta da escultura até a mais sofisticada tecnologia que envolve a imagem e, assim, se estendendo por todas as formas de expressão que advém das relações humanas, sejam elas verossímeis ou fictícias, determinando o seu perfil de ambigüidade e dicotomias. É possível aproximá-las mais fundamentalmente por essa característica típica do ato narrador e que não se esgota facilmente pois, acima de tudo, há também a função de comunicar e suas técnicas mais próximas possíveis, embora o que tenham de apresentar se diferencie pelas formas com se expressam.

As narrativas, em sua função de relatar acontecimentos que se passaram, ou se passam, com personagens numa esfera espacial e temporal, também funcionam como mediadora entre alguém que narra e alguém a quem se destinam os fatos, comungando experiências e operando-se por uma série de regras convencionadas e

estruturadas pela escritura, pela imagem, pelos sons e tendo sempre como base um processo de comunicação para que se instaurem com a finalidade de uma concretização de propósitos.

Imagem e texto escrito, portanto, diversificam-se. Uma linguagem não se basta. Está sempre em comunhão com outras múltiplas linguagens. Poderíamos, assim, nos desviar de uma mera comparação entre cinema e literatura, seguindo, talvez, caminhos que a contemporaneidade exige, por estar impregnada pelo caráter da imagem, mas também examinarmos com maiores minúcias o que uma obra literária contém de visualidade, de seu poder imagético.

O cinema possui, para além da imagem, textos escritos (escritura), textos orais, sonoridades, movimentos etc. Então, chegamos a uma conclusão de que é possível sim estabelecermos correlações, passeando pelas simetrias e assimetrias dessas duas formas de expressão artística. O que poderíamos destacar a respeito dos estudos que se propõem a analisar este confronto ou contraponto é o que se perde ou se ganha em um livro ou em um filme.

Obviamente que *O Leopardo* – filme – possui como embrião a escritura de Lampedusa, criando uma espécie de diálogo intertextual, porém cada uma dessas expressões vieram permeadas e construídas através de um toque todo individual quando da criação do próprio espetáculo, cada uma contendo a sua própria especificidade, mas apresentando a sua relação com uma unidade artística (ver dialogismo). Nossa intenção (proposta) não é tanto desvincular ou separar uma da outra, mas aproximá-las no que possuem de fundamental em seus aspectos narrativos, ou até mesmo aonde irão suscitar as proposições que associam verbo e imagem.

O cinema também sobrevive pelo texto, enquanto a obra literária também sobrevive pela imagem. Logo, poderemos discernir que sempre tudo gira em torno de textos e imagens em circulares constantes de signos.

O homem está completamente envolvido pela tecnologia e a respeito do que ele mesmo produz para corresponder e atender as suas próprias necessidades. A imagem ultrapassa as questões de espaço. O mundo se torna presente e imediato em todos os lugares, em uma espécie de “aldeia global”, através dos meios de comunicação. Através de linguagens diversificadas e criadas especialmente para tal, tempo e espaço tornaram-se uma única fórmula, interagindo com leitores e espectadores. Assim, a arte mescla-se às mais diversas propostas que podem

envolver literatura e cinema, teatro, música e pintura. Estas, por sua vez, são adequadas aos recursos do cinema e da televisão e a câmera faz as vezes de um narrador.

O advento das redes de computadores modificou, sem sombra de dúvida, o estatuto do livro. As redes *online* permitem interagir, no mesmo espaço, com o som, a palavra escrita, a fotografia, a imagem, estimulando e interferindo decisivamente para os sentidos do receptor. Os receptores, via de regra, mostram-se incapazes de acompanhar a velocidade das informações e o desenvolvimento de tantas linguagens.

O computador, portanto, é um dos grandes exemplos do nosso caos cultural e contemporâneo. Abre, indubitavelmente, um leque de possibilidades de inter-relação e significações com outras linguagens.

Um texto literário pode muito bem ser apreendido através dos códigos verbais e visuais, principalmente se estivermos diante da tela do computador. Mesmo assim, não poderemos jamais vislumbrar o desaparecimento do livro escrito em detrimento da imagem, por uma decorrência da avalanche visual apesar de que, há alguns anos atrás, foi exclusividade da literatura. O texto literário jamais se esgota por motivos de suas características de plurissignificação.

Como pudemos comprovar, de acordo com Genette, a intertextualidade é uma forma de referenciar uma relação de presença de outros textos em um texto e que se processa através das várias modalidades já citadas. Determinados filmes, em seu caráter narrativo, e quando são baseados em uma obra literária, podem não apresentar uma totalidade de adaptação desse hipotexto original e, valendo-se de uma infinidade de outros textos, se transformar em outra possibilidade de manifestação artística.

Visconti, mesmo propondo modificações ou mesmo alterações, não seguindo propriamente a seqüência do livro e com os fatos e episódios (quadros), conseguiu manter a essência da obra original.

Pode-se até mesmo cogitar a respeito de que, talvez, o filme pudesse gerar uma outra obra, dadas as características perfeccionistas atribuídas ao diretor. Assim, também, ao autor do livro podem ser atribuídas características de um cineasta, dada a maneira pela qual dispõe os fatos em lances ditos cinematográficos, iniciando os capítulos, como se fossem seqüências cinematográficas, enumerando os fatos que ali irão se desenrolar para o leitor.

O cinema e suas relações com outras modalidades de imagem também se evidenciam na narrativa literária e *O Leopardo* livro, acreditamos, também apresenta esta intenção, mesmo que remonte aos meados do século XIX.

Assim como o cinema percorre os caminhos da simbologia, os signos que permeiam também o filme mostram que é como se literatura e cinema se (con)fundissem, por momentos, em apenas um e único texto.

O Leopardo é a transparência indubitável de uma proposição ousada do gênio viscontiano, recompondo os aspectos aristocráticos de uma sociedade em decadência. O cineasta, como já sobejamente afirmado, transitou muito bem pela literatura, cinema, música e pintura. Despeja nas telas do cinema toda a sua voracidade de aristocrata italiano. Parece igualar-se ao também aristocrata escritor Tomasi di Lampedusa, o Duque de Parma. Lampedusa, em sua narrativa literária permite-se, já de início, a uma certa liberdade em relação à linguagem literária. Propõe pontuações inovadoras, sintaxes que o equiparam a grandes escritores de talento como James Joyce. Visconti herda, como já foi apontado pela crítica especializada, a pontuação clássica de um Jean Renoir. Esse refinamento de características cenográficas barrocas, que marca o aparecimento de personagens bem delineados marca toda a sua obra. Toda a decadência de uma aristocracia é ressaltada e bem trabalhada, principalmente na cena do baile, de que tratamos nesse trabalho.

Baseados nas perspectivas de intertextualidade e de adaptação, de transformação, de tradução, conceitos estes propostos por Génette e Mouren é o que pudemos receber ou perceber a respeito da obra de Lampedusa e do filme de Luchino Visconti, gerado como um texto cinematográfico decorrente.

Alguns diálogos são mantidos no livro com uma preciosidade de descrição bem como no filme alguns diálogos são retirados sendo substituídos por imagens que também descrevem, de acordo com a forma da sétima arte. Os dois finais representam a trajetória do homem dentro da vida e os momentos finais desta trajetória, com os questionamentos pertinentes à existência, à vida e à morte.

Observa-se que Visconti com grande genialidade mostra que o seu filme também pode seguir o caminho de outras linguagens artísticas: o da dramaturgia, o da ópera, o da música como é tão perceptível esses elementos em todos os seus filmes.

Entre as várias propostas para aumentar e dinamizar as competências do leitor, oferecendo-lhe condições mais reflexivas de seleção, aprofundamento e integração de linguagens, destacamos, aqui, o dialogismo permanente que pode se estabelecer entre literatura e cinema. O legado da arte literária é construção cultural sólida, rica: este saber acumulado das experiências humanas através do tempo não se degrada nem se banaliza ao ser tomado como objeto de leitura dialógica e inter-sígnica.

Quando se trata de justificar a aproximação de literatura e cinema, o diretor italiano Pier Paolo Pasolini, a propósito de outros exemplos, é uma referência indispensável. A vida de Pasolini, além, muito além de qualquer argumento, é um percurso que se define: sonho, produção, reflexão, literatura, cinema, semiótica. O diálogo constante entre a tradição literária e os apelos do cinema realidade fez de alguns literatos cineastas competentes, e de cineastas, semiólogos, enfim, sujeitos inovadores, seres fundantes, criadores ousados.

Deve-se à contemporaneidade uma gama incrivelmente intrincada de formas sociais de comunicação e significação que incluem a linguagem verbal articulada e as linguagens não-verbais. Quando se trata de literatura e cinema é a interação entre essas duas linguagens que está em questão, é o domínio e interpretação de dois discursos que se apresentam ao leitor. Além dos elementos estruturais que guardam muitas semelhanças e dos recursos não-verbais que, no filme, aumentam as possibilidades significativas, há também possibilidades de apreensão de temas, de mitologias, de acontecimentos históricos, presentes na ficção literária e no cinema.

Ao produzir leituras dialógicas entre filmes e narrativas ficcionais pretende-se, ao fim e ao cabo, ampliar o conceito de leitura, redimensionando a função do sujeito-leitor. Julgamos esta uma forma de dinamizar e atualizar as formas de aquisição dos conhecimentos literários e, percorrendo um caminho interdisciplinar, ampliar os horizontes de apreensão, estimulando a sensibilidade do receptor.

REFERÊNCIAS

AGEL, Henry. **Estética do cinema**. Trad. Armando Ribeiro Pinto. São Paulo: Cultrix, 1982.

ANDREW, James Dudley. **As principais teorias do cinema: uma introdução**. Trad. Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.

AVELLAR, José Carlos. **Imagem e som – imagem e ação – imaginação**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

BARTHES, Roland. **Aula**. Trad. e Posf. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 1992.

BARTHES, Roland. Saindo do cinema. In: **Psicanálise e cinema – cinetexto**. Trad. Pierre André Ruprecht. São Paulo; Global, 1980.

BARTUCCI, Giovanna (org.). **Psicanálise, cinema e estética de subjetivação**. Rio de Janeiro: Imago, 2000.

BAZIN, André. **O que é o cinema?** Lisboa: Livros Horizonte, 1992.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 7 ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BERNADET, Jean-Claude. **O que é cinema**. São Paulo: Brasiliense, 1980.

BERCHMANS, Tony. **A música do filme: tudo o que você gostaria de saber sobre a música de cinema**. São Paulo: Escrituras, 2006.

BESSA, Pedro Pires. A imagem em busca da palavra. **Revista Vozes**, Petrópolis, n. 2, 1982.

BRETTON, Gerard. **Estética do cinema**. Trad. Marina Appenzeller. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

BULLARA, Bete. MONTEIRO, Marialva. **Cinema: uma janela mágica**. 2ª. Ed. Rio de Janeiro: Memórias Futuras: Cineduc, 1991.

CARRIÈRE, Jean-Claude. **A Linguagem Secreta do Cinema**. São Paulo: Nova Fronteira, 2005.

CASTRO, Nancy Campi de, OLIVEIRA, Maria de Lourdes Abreu de. **Teorias do intertexto**. Anotações de Curso de Mestrado em Letras. UFJF, 2. semestre de 1995

CERQUEIRA, Dorine Daysi Pedreira de. **Neo-realismo: a montagem cinematográfica no romance**. Duque de Caxias: Centro de Editoração e Jornalismo da AFE, 1981.

CHAUÍ, Marilena. A linguagem. In: _____. **Convite à filosofia**. São Paulo: Ática, 1994.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRAND, Alain. **Dicionário de símbolos**: (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números). Col. André Barbault... [et al.], coord. Carlos Sussekind. Trad. Vera da Costa e Silva... [et al.]. 11. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997.

COMPAGNON, Antoine. **O demônio da teoria – Literatura e senso comum**. Trad. Cleonice Paes Barreto Mourão & Consuelo Fontes Santiago. Belo Horizonte: UFMG, 2001.

CULLER, Jonathan. **Teoria Literária: uma introdução**. Trad. Sandra Vasconcelos. São Paulo: Beca Produções Culturais Ltda, 1999.

DELEUZE, Gilles. **A imagem-tempo**. Trad. Eloísa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 1995. Tradução de L'image-temps.

DERRIDA, Jacques. "A estrutura, o signo e o jogo no discurso das ciências humanas". In: --- **A Escritura e a Diferença**. São Paulo: Perspectiva, 1971.

EISENSTEIN, Serguei. **Reflexões de um cineasta**. Trad. Gustavo Doria. Rio de Janeiro: Zahar, 1969.

_____. **A forma do filme**. Trad. Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.

EISENSTEIN, Serguei. **O sentido do filme**. Trad. Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.

EWALD FILHO, Rubens. **Dicionário de cineastas**. 2. ed. São Paulo: L7PM Ed, 1988.

GENETTE, Gerard. **Palimpsestes**. La littérature au second degré. Paris: Seuil, 1982.

GRÜNEWALD, José Lino. **Vertentes do cinema moderno: inventores e mestres**. Campinas, SP: Pontes, 2003.

GUIRAUD, Pierre. **A semiologia**. Lisboa: Presença, 1973.

KRISTEVA, Júlia. **História da linguagem**. Lisboa: Edições 70, 1974.

LAMPEDUSA, Giuseppe Tomasi Di. **Os contos**. Trad. e apres. De Loredana de Stauber Caprara. São Paulo: Berlendis & Vertecchia Editores, 2002.

LAMPEDUSA, Giuseppe Tomasi Di. **O Leopardo**. Trad. Leonardo Codignoto. São Paulo: Nova Cultural, 2003.

LEITE, Lígia Chiappini Moraes. **O foco narrativo**. 6. ed. São Paulo: Ática, 1993.

LEOPARDO O, Direção Luchino Visconti. Produção: Goffredo Lombardo. Intérpretes: Burt Lancaster, Alain Delon, Claudia Cardinale e outros. Roteiro: Suso Cecchi D'Amico, Luchino Visconti e outros. Itália, França: Home Versátil Vídeo, 1963. 1 fita em DVD (185 min.)

LIMA, Luiz Costa. **Sociedade e discurso ficcional**. Rio de Janeiro: Guanabara, 1986.

LLOYD, S. Kramer. **Literatura, crítica e imaginação histórica: o desafio literário de Hayden e Domnick La Capra**. In: HUNT, Lynn (org). A nova história cultural. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

LOTMAN, Y. **Estética e semiótica do cinema**. Lisboa: Estampa, 1978.

MERTEN, Luiz Carlos. **Cinema: entre a realidade e o artifício**. 2. ed. Porto Alegre: Artes e Ofícios. 2005.

MOUREN, Yannick. “Le film comme hypertexte – typologie des transpositions du livre au film”. In: **Poétique**. Paris: Seuil, fev. 1993.

NASCIMENTO, Evando. **Ângulos: literatura & outras artes – ensaios**. Chapecó: Argos, 2002.

O LEOPARDO - uma das obras primas de Luchino Visconti. Disponível em: <<http://www.italiamiga.com.br/artecultura/artigos/leopardo.htm>>. Acesso em: 12 maio 2008.

PAULINO, Graça; WALTY, Ivete, CURY, Maria Zilda. **Intertextualidades: teoria e prática**. Belo Horizonte: Editora Lê, 1995.

PELLEGRINI, Tânia. **Literatura, cinema e televisão**. São Paulo: SENAC, Instituto Cultural. 2003.

PIGNATARI, Décio. **Semiótica e literatura**. 6. ed. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2004.

POSNER, Roland. O Mecanismo semiótico da cultura. In: RECTOR, Mônica. NEIVA, Eduardo (Org.). **Comunicação na era pós-moderna**. Petrópolis, RJ: Vozes, 1998.

RAMOS, Fernão Pessoa (org.). **Teoria contemporânea do cinema**. Volume I. São Paulo: Senac, 2005.

SANTIAGO, Silvano. **Nas malhas da letra**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

SARAIVA, Juracy Assmann (org.). **Narrativas verbais e visuais – leituras refletidas**. São Leopoldo, RS: Unisinos, 2003.

SARTRE, Jean Paul. **O que é literatura?** 3. ed. Trad. de Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Ática, 1999.

SILVA, Joel Cardoso da. **Morte em Veneza: uma viagem intertextual**. Dissertação de Mestrado em Letras. Universidade Federal de Juiz de Fora, 1996.

SCHNAIDERMAN, Miriam. **Ensaio de psicanálise e semiótica**. São Paulo: Escuta, 1989.

SCHIFANO, Laurence. **Luchino Visconti: o fogo da paixão**. Trad. Maria Helena Martins. São Paulo: Nova Fronteira, 1987.

SODRÉ, Muniz. Semiologia e Literatura. In: PORTELLA, Eduardo. **Teoria literária**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975.

SUKMAN, Hugo. O romance inacabado de Visconti. In: **Jornal do Brasil**, Idéias/Livros, 29 jan. 1994, p. 3.

TODOROV, Tzvetan. **Os gêneros do discurso**. Trad. Elias Angotti Kossovitch. São Paulo: Martins Fontes, 1980.

TURNER, Graeme. **Cinema como prática social?** Trad. de Mauro Silva. São Paulo: Summus, 1997.

VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. **Ensaio sobre a análise fílmica**. Trad. Marina Appenzeller. Campinas, SP: Papyrus, 1994.

XAVIER, Ismail. **A experiência do cinema**. Rio de Janeiro: Graal, 1983.

_____. **O discurso cinematográfico – a opacidade e a transparência**. 2. ed. Rio de Janeiro; Paz e Terra, 1984.

_____. **O cinema brasileiro moderno**. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

ZILBERMAN, Regina. **Estética da recepção e história da literatura**. São Paulo: Ática, 1989.

ANEXOS

Mansão da família Salina na cena inicial do filme

Capa da obra literária *O Leopardo*

Giuseppe Tomasi de Lampedusa, autor da obra literária

Capa do DVD do filme *O Leopardo*, do diretor Luchino Visconti, com a foto dos atores Claudia Cardinale (Angélica), Burt Lancaster (Príncipe Fabrizio) e Alain Delon (Tancredi Falconieri)

Luchino Visconti, diretor do filme *O Leopardo*

Cena de entrada de Angélica e Tancredi no salão de baile

O príncipe Fabrizio Salina diante do espelho no palácio onde se realiza o baile

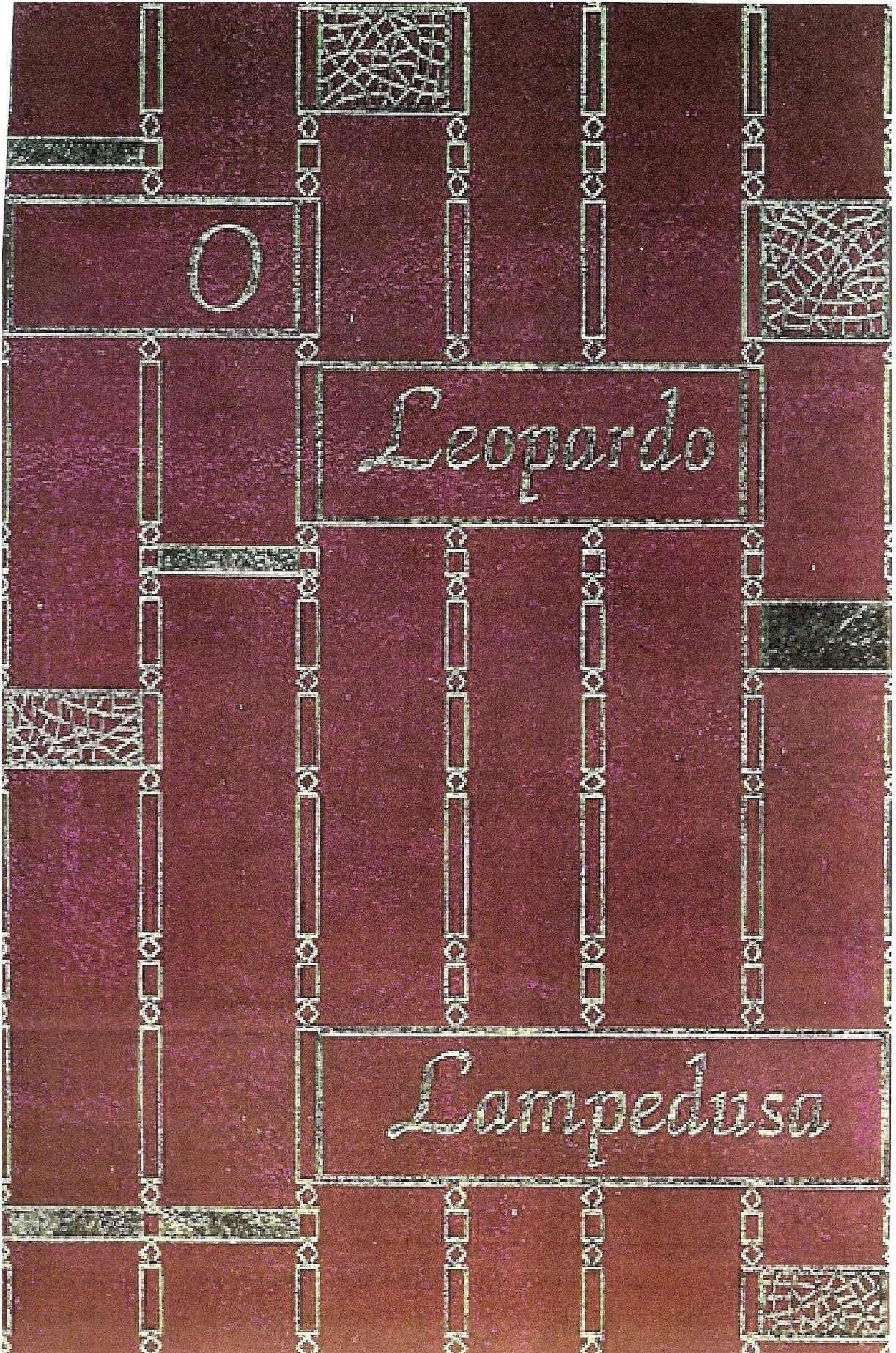
O príncipe Fabrizio Salina dança com Angélica a Valsa de Verdi, no salão de baile

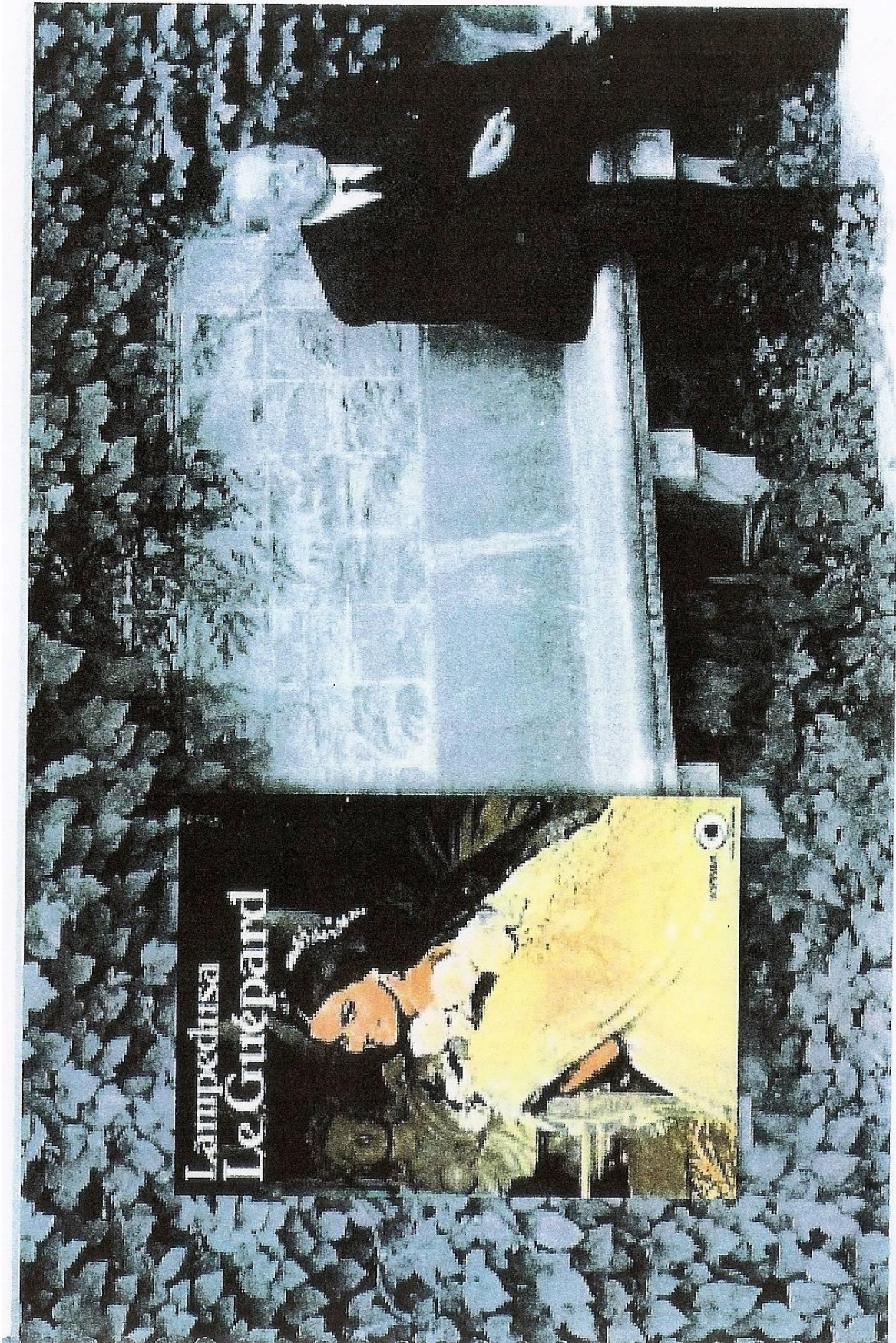
O príncipe Fabrizio Salina contempla e reflete diante do quadro *A Morte do Justo*, de Greuze

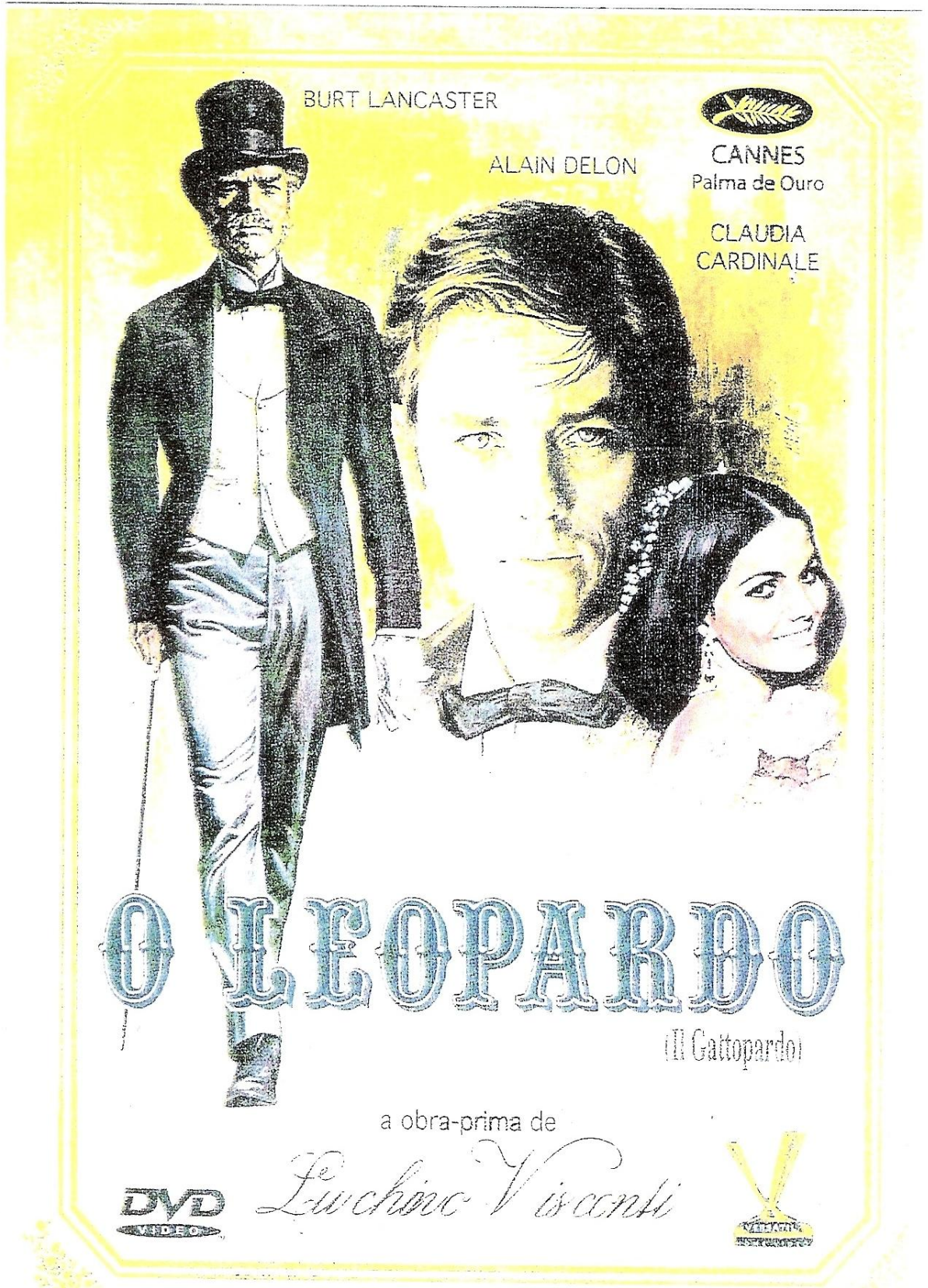
O príncipe Fabrizio Salina contempla a sala dos penicos no palácio onde se realiza o baile

Tomada geral do salão de baile









BURT LANCASTER

ALAIN DELON



CANNES
Palma de Ouro

CLAUDIA
CARDINALE

O LEOPARDO

(Il Gattopardo)

a obra-prima de

Luigi Visconti



EDIÇÃO ESPECIAL EM DVD DUPLO













