

LITERATURA E CINEMA: O ENTREMEIO NA ADAPTAÇÃO DE *O GATTOPARDO* POR LUCHINO VISCONTI

Leonardo Telles MEIMES*

- **RESUMO:** Visconti é um dos primeiros diretores neorrealistas italianos e sua relação com a literatura é o que se pretende analisar aqui, particularmente em sua adaptação para o cinema do romance *O Gattopardo* de Tomasi di Lampedusa (2006). O filme traz algumas características inerentes ao romance que destoam do neorrealismo cinematográfico e, da mesma forma, o diretor trouxe para sua adaptação outras características que não são vistas no romance. Portanto, caracterizar essas diferenças é o objetivo deste artigo, vendo no entremeio entre o romance e a adaptação um momento chave para compreender diferentes facetas de todos os temas envolvidos.
- **PALAVRAS-CHAVE:** Adaptação cinematográfica. Neorrealismo. Cinema. *O Gattopardo*. Luchino Visconti. Tomasi di Lampedusa.

Introdução

Visconti é um dos diretores neorrealistas italianos que, com seu filme *Obsessão* (1943) e particularmente com *A Terra Treme* (1948), já traz algumas das características que são vistas nesse “movimento”: o país do pobre, personagens populares e atores desconhecidos. *A Terra Treme* traz muito das reflexões sobre o pós-guerra italiano e sobre a pobreza, com um tom ideológico, que apareceria também em algumas obras de cineastas contemporâneos a ele.

Porém a relação que se pretende ressaltar aqui é entre a literatura e a obra de Visconti, particularmente em sua adaptação para o cinema do romance de Tomasi di Lampedusa (2006), *O Gattopardo*. O filme, assim como o romance, trata, entre outros temas, de uma nobreza em decadência, portanto aqueles personagens populares tão presentes no neorrealismo ficam menos numerosos e há a presença de atores de fama reconhecida, como Burt Lancaster (Príncipe Don Fabrizio Salina), Alain Delon (Tancredi) e Claudia Cardinale (Angelica Sedàra).

* PUCPR – Pontifícia Universidade Católica do Paraná. Curitiba, PR – Brasil. 80215-901 – Leonardomeimes@hotmail.com

Artigo recebido em 01/07/12 e aprovado em 10/11/12

O livro conta de forma pessoal, e não tão histórica como algumas análises supõem, a história de Don Fabrizio e seus questionamentos em relação à mudança que ocorre na Sicília do *Risorgimento*, à morte e à nobreza que está se extinguindo durante o processo. Dessa forma, qualquer caracterização da obra não pode se ater ao simplismo de dizer que se trata apenas de um livro sobre a decadência da aristocracia, pois, conforme cita Saccone (1991, p.159), o risco de “[...] *saying things that are obvious and that should go without saying, of repeating observations and judgments already formulated about the work of the Sicilian writer, is much greater today on account of a vast bibliography*”¹.

Conforme a citação deixa explícito, o livro contém de fato muitas construções que já foram extensivamente estudadas e criticadas na literatura disponível. Tomasi di Lampedusa já foi abordado em algumas dezenas de biografias, portanto garimpar algo novo é uma tarefa árdua. Porém, este artigo encontra na relação entre a adaptação cinematográfica e o romance um campo prolífero para que essas já discutidas estratégias do romance sejam um ponto de partida para compreender o processo de adaptação que os envolve.

Nas estratégias de composição da obra destaca-se a utilização de opostos além, é claro, das alusões sinestésicas ao mundo e da ligação entre o autor e Don Fabrizio, já admitida em cartas por Lampedusa. Essa última ligação, também compartilhada por Visconti por ser de uma família de descendência aristocrata, o coloca juntamente com o autor e o protagonista do romance como agentes duplos em um mundo onde atuam como incitadores de reflexões que vão contra a tradição de que vieram.

O objetivo deste artigo é, antes de tudo, perceber a forma como essas características foram adaptadas para o cinema por Visconti. Para tanto é preciso compreender: o funcionamento da prosa de Lampedusa, a partir de uma análise das estratégias da obra contada; a relação entre a literatura e a obra de Visconti; a recepção da obra mostrada e, por fim, as relações entre esses elementos e o processo adaptativo de Visconti.

***O Gattopardo* contado: uma obra de opostos**

Verifica-se no romance uma estrutura que privilegia interpretações que busquem contrapor as características dos personagens, classes, comportamentos e ideias, o que já foi extensamente analisado na literatura disponível.

¹ “[...] dizer coisas que são óbvias e que não precisam ser ditas, de repetir observações e julgamentos já formulados sobre o trabalho do autor siciliano, é muito maior hoje considerando uma vasta bibliografia” (SACCONE, 1991, p.159, tradução nossa).

Mudança vs. Estagnação

Lampedusa morreu em 1957 sem ver seu romance publicado (1958) e não pôde defender-se das críticas avessas ao conteúdo simpático à aristocracia de que se valia para retratar um tempo, o *Risorgimento*, cujas mudanças botavam aristocratas contra burgueses, o povo e os garibaldinos. Mario Alicata (apud SCHIFANO, 1990, p.339) foi um dos que, estando à esquerda nesse momento, declarou que o livro trata do embate entre garibaldinos e o exército do Rei Vitor Emanuel II como uma “[...] comédia barulhenta, romântica, com algumas minúsculas manchas de sangue sobre sua vestimenta grotesca”.

Lampedusa era fruto da aristocracia italiana, filho do Príncipe de Lampedusa e fora educado de forma exemplar em várias artes, particularmente na literatura. Sendo assim, seu romance pode ser visto como um olhar interno à questão e não uma fria análise impessoal e histórica do momento. Conforme Segurado e Almeida (2009, p.3) colocam, o livro não permite entender:

[...] a complexidade do fenômeno da transformação conservadora, tampouco da unificação italiana através do livro de Lampedusa e do filme de Visconti; mas é possível, através destes, captar certas peculiaridades e dramas do processo que facilmente escapam aos livros de história.

Como o *Risorgimento* se tornou um símbolo da luta popular na Itália, *O Gattopardo* foi como um livro histórico e político; no entanto seu conteúdo não deve ser tido como uma apologia à aristocracia, mas sim como uma análise cuidadosa e pessoal sobre a decadência aristocrata. O próprio autor já deixou claro que a historicidade não é a intenção do livro e, de acordo com Saccone (1991, p.160), Lampedusa diz em uma de suas cartas a Guido Lajolo: “*I would not like to believe that it is an historical novel! [...] The setting is in 1960; the protagonist, Don Fabrizio expresses my ideas exactly*”². Então o livro aparece como uma literatura pessoal que se propõe mostrar, pela ótica do autor, o momento em que a aristocracia se vê ameaçada de extinção.

Essa extinção não se dá pela eliminação violenta da aristocracia, mas sim pelo lento processo de fusão entre a aristocracia e a burguesia, grupos vistos como opostos no romance. Tancredi faz o papel de interlocutor entre garibaldinos, burguesia e aristocracia, buscando se integrar à nova ordem, sendo, assim, o único plenamente consciente do que se passa na Sicília até que, em conversa com seu tio Fabrizio, Tancredi profere as palavras “mágicas”, fazendo o Príncipe Salina compreender o que ocorre. Ambos chegam à conclusão de que o *Risorgimento* não

² “Eu não gostaria de acreditar que esse é um romance histórico! [...] A época é 1960; o protagonista, Dom Fabrizio, expressa minhas ideias exatamente” (LAMPEDUSA apud SACCONI, 1991, p.160, tradução nossa).

passou de uma substituição de classes, conclusão que surge nos pensamentos do Príncipe Salina que comenta, “[...] entendi perfeitamente: vocês não querem nos destruir, nós os vossos ‘pais’; vocês só querem tomar o nosso lugar [...] ‘Para que tudo fique como está’. Como está no fundo: apenas uma lenta substituição de classes” (LAMPEDUSA, 2006, p.64, grifo do autor).

Essa é a opinião que Lampedusa compartilha com seus personagens, de que o *Risorgimento* não passou de um conflito do qual a burguesia siciliana se aproveitou para unificar a Itália e traír Garibaldi em seguida. Isso é uma redução dos eventos históricos dessa época, que compreendem muito mais do que o livro se propõe; no entanto, ecoa o resultado de outras revoluções em que o povo não vê mudança social e apenas vê uma mudança na organização das estruturas “repressoras”. Pois, afinal, como Pirrone diz, “[...] não são os latifúndios e os direitos feudais que fazem o nobre, mas as diferenças” (LAMPEDUSA, 2006, p.221). A busca de Fabrizio não é em nenhum momento a de ajudar Garibaldi a construir uma república, mas sim a de “[...] uma ordem especial: aquela que garante a sobrevivência imediata da aristocracia” (SEGURADO; ALMEIDA, 2009, p.6).

Nesse espírito as declarações do Príncipe são uma espécie de mau agouro, de amostra de como na Sicília nada tende a mudar, os aristocratas se tornarão senadores junto com os burgueses e no fim nem ele e nem Garibaldi tiveram poder para realizar uma transformação verdadeira. Como comentam os autores já citados “[...] frente aos deslocamentos do poder e da transformação social nada pode um príncipe, mesmo que este tenha consciência que, no fundo, nada mudará” (SEGURADO; ALMEIDA, 2009, p.16).

Esse turbilhão de transformações em que Fabrizio se encontra é apenas o estopim para reflexões em relação ao desaparecimento de sua classe, sujeita aos acordos matrimoniais com a burguesia para poder manter-se no poder. Quanto às tradições, já não são elemento importante para parte da aristocracia e Fabrizio se mostra aberto a certas mudanças pela sua preferência por Tancredi. Isso coloca o protagonista como um sujeito dividido entre dois mundos, um que lamenta estar ruindo e outro que ele indiretamente ajuda a se consolidar.

Aristocracia vs. Burguesia

Não se tratando de um livro que se propõe relatar o *Risorgimento*, apenas o ferimento de Tancredi e o corpo do soldado morto são amostras claras de que há combates em curso, *O Gattopardo* volta a mostrar indícios de que é, conforme Evans e Evans (1963, p.298) analisam: “[...] *an analysis of the moral response to*

change on the part of a man, his class, and his country”³. Segundo Saccone (1991), é importante para compreender essa resposta moral por parte de Fabrizio a oposição entre a nobreza aristocrática e a burguesia, sendo a primeira sujeita a desaparecer durante o curso da mudança.

Essa mudança aparece para Fabrizio como uma espécie de morte, porém é a sensação de ser rebaixado à burguesia (representada por Don Calogero Sedàra) que lhe causa mais náusea. De um lado temos Fabrizio consciente de sua mortalidade, reservado até mesmo em relação a sua classe, um exílio em que “sua nobreza” pessoal foi posta; de outro Calogero, símbolo da burguesia que se impõe pelo poder financeiro e pela ganância materialista, o que Nunzio Zago (1987 apud SACCONI, 1991, p.174) vê como “[...] *a metaphor of present-day alienation, lethargy of meaning and values*”⁴.

De acordo com Saccone (1991, p.172), “[...] *nobility would seem set to lose almost all its specifically historical, class connotations, and to dissolve itself, or rather resolve itself into nobility of spirit*”⁵, o que vai ao encontro da personalidade só, racional e da mente aberta de Fabrizio. A partir desse ponto vê-se um embate ainda maior entre a nobreza de espírito e a ganância, presunção, burguesa e Padre Pirrone é talvez o personagem que mais compreende o que está envolvido nesse confronto. Quando está com o Don Pietrino em S. Cono, sua cidade natal, ele diz sobre a nobreza:

[...] possuem uma memória coletiva extremamente sólida e por isso se preocupam e se alegram com coisas que para o senhor e para mim não têm a menor importância, mas que para eles são vitais porque estão relacionadas com esse seu patrimônio de lembranças, de esperanças, de medos de classe [...] E vou lhe dizer mais, Don Pietrino, se, como aconteceu muitas vezes, essa classe tivesse que desaparecer, imediatamente outra equivalente se constituiria, com os mesmos méritos e os mesmos defeitos (LAMPEDUSA, 2006, p.217-221).

A consciência de Pirrone é também a de Fabrizio, o que corrobora com a interpretação de que o romance teria algo de reacionário; veremos mais adiante que não é o caso pelas palavras de Pirrone e pelo exemplo de Angelica. Há uma clara alusão a uma diferença que para Fabrizio não se faz por consequência dos títulos ou da quantidade de dinheiro, porém é relativa aos modos e ao que a palavra “nobreza” tenta conotar como a ausência de características humanas que são ruins. Essas críticas

³ “[...] uma análise da resposta moral à mudança por parte de um homem, sua classe, e seu país”. (EVANS; EVANS, 1963, p.298, tradução nossa).

⁴ “[...] uma metáfora para a alienação de hoje em dia, indiferença de significados e valores” (ZAGO, 1987 apud SACCONI, 1991, p.174, tradução nossa).

⁵ “[...] parece que a nobreza estava na iminência de perder quase todas as suas conotações especificamente históricas e de classe, e de dissolver-se, ou melhor, transformar-se em nobreza de espírito” (SACCONI, 1991, p.172, tradução nossa).

se somam ao desconforto de Fabrizio ao ver como se porta Angelica durante o jantar, quando Tancredi conta a história de sua invasão ao Mosteiro de Origlione em que algumas freiras se juntaram em uma capela com medo de sofrerem qualquer abuso, o que não aconteceu. Ao fim da história Angelica responde, “Que sujeitos incríveis vocês deviam ser! Como eu teria gostado de estar com vocês!”, ao que Tancredi replica, “Se estivesse ali, senhorita, não precisaríamos esperar as noviças” (LAMPEDUSA, 2006, p.109). Após uma risada estridente de Angelica, os outros presentes se levantaram da mesa por terem considerado demasiado inconveniente a conversa dos jovens. Ambos são exemplos de dois movimentos diferentes que foram responsáveis pela derrocada dos bons modos da nobreza e da rendição ao estilo burguês: Tancredi que com o consentimento de Fabrizio se tornara um jovem liberal e às vezes insolente e Angelica vinda de uma classe mais popular e que demorou a ter modos comparáveis a uma aristocrata no romance. A união dos dois sela o pacto de “lenta substituição” ao qual Fabrizio já consentira, com ressalvas.

No entanto, a forma como Angelica logo compreende como são desagradáveis alguns traços de sua personalidade e aprende a portar-se de forma mais elegante, particularmente no baile, é um fato que muda a forma de pensar de Fabrizio. Isso ocorre de diversos modos e sua paixão pelas estrelas e pela matemática, sua ajuda indireta aos revolucionários e sua aceitação gradual da mudança que ocorre mostram que é um racional acima de tudo.

Padre Pirrone percebe algumas qualidades na aristocracia que mostram como sua substituição pela burguesia inculta, gananciosa e corrupta, é uma perda em alguns aspectos, dizendo a Pietrino que os nobres “[...] fazem muito bem, ainda por cima. Se o senhor soubesse, por exemplo, quantas famílias que estariam ao relento eles abrigam em seus palácios. E não pedem nada em troca, nem mesmo a abstenção de pequenos furtos” (LAMPEDUSA, 2006, p.219-220).

Sendo assim, a queixa de Pirrone é também a de Fabrizio e, por consequência, de Lampedusa: a próxima ordem a ser instituída infelizmente será comandada por pessoas que não valorizam as obras de arte, não valorizam os modos e só pensam em dinheiro. Não há, então, apenas uma queixa por estarem sendo substituídos ou por perderem o poder. Fabrizio confirma essa perda antes de morrer:

[...] o último Salina era ele, o gigante esquelético que agora agonizava na varanda de um hotel. Porque o significado de uma linhagem nobre está todo nas tradições, nas lembranças vitais; e ele era o último a possuir recordações incomuns, diferentes daquelas das outras famílias (LAMPEDUSA, 2006, p.270).

Para Fabrizio, que via na eternidade um atributo dos deuses e de suas tão adoradas estrelas, um fim como esse para sua família é como ser enterrado nas

ruínas do Palácio Pontaleone, onde: “No teto, os deuses reclinados sobre altas cadeiras douradas olhavam para baixo sorridentes e inexoráveis como o céu de verão. Acreditavam-se eternos: uma bomba fabricada em Pittsburg, Penn., iria, em 1943, provar-lhes o contrário” (LAMPEDUSA, 2006, p.246). De fato, ao contrário do que a aristocracia pensava, os deuses abrigados em baixo dos tetos de seus palácios não eram imortais.

Erotismo vs. Santidade

A oposição entre o erotismo e a santidade já está presente no início do romance, contrapondo Madalena, Perseu e Andrômeda, Vênus e a descrição do Príncipe como viril, à religiosidade pelas orações. Além disso, há diversas referências artísticas à sensualidade em oposição a Stella (pureza), cujo corpo Fabrizio não lembra mais. Há referência ao erotismo até na forma como a sotaina de Padre Pirrone cobre o casal Perseu e Andrômeda.

A erotização está presente também nas descrições da cidade, escura, com seus conventos de cúpulas arredondadas “como seios esvaziados de leite” e com seu gentio mundano em contraposição à imponência dos grandes conventos opressores e numerosos. Os sentidos assumem uma importante função para esse erotismo. Um exemplo (EERDE, 1976) é a especulação de Tancredi sobre como seria o gosto dos beijos de Angelica, que são comparados a morangos com cremes; o odor de laranja é também um dos elementos que é erotizado pela descrição do livro:

As casas baixas e apertadas umas contra as outras pareciam oprimidas pelo peso dos conventos [...] Agora a estrada atravessava os laranjais em flor e o seu aroma nupcial anulava tudo, como a lua cheia anula a paisagem: o cheiro dos cavalos suados, o cheiro de couro dos estofamentos [...] tudo era apagado por aquele perfume islâmico que evocava huris e sensualidades além-túmulo (LAMPEDUSA, 2006, p.51-52).

Isso enquanto Fabrizio vai visitar a prostituta Marianinha, Pirrone vai ao convento e Stella (encarnação da pureza sexual) está em casa. Todos os personagens assumem papéis nessa contraposição: Fabrizio, o príncipe, viril e amoroso, que vê sua soberania abalada sexualmente pelo jovem Tancredi e pelos limites impostos pelo casamento; Stella que é representante do céu e da pureza em contrapartida à Marianinha que é o mundano; entre elas há Angelica que é um meio-termo entre ambas, sendo pura no nome e suja na ascendência familiar, uma amostra da condição da burguesia (MIRANDA, 1981).

Um dos momentos que mais tornam explícito esse combate é o passeio de Tancredi e Angelica pelo labirinto de salas e corredores: ali no “centro” eles encontram instrumentos de flagelação que julgam sexuais à primeira vista para mais tarde em outro cômodo encontrarem uma imagem de Cristo e um chicote para penitência. O erotismo e a religiosidade são colocados frente a frente e Tancredi beija Angelica retirando-lhe uma gota de sangue de seus lábios. Ela é, assim, o sangue que Tancredi precisa sugar para que a aristocracia sobreviva juntamente à burguesia (MIRANDA, 1981).

Morte vs. Juventude

A morte é mostrada simbolicamente no livro pela perda das posses, das obras de arte, da posição superior ao povo, mas também pela situação precária de algumas propriedades e pela velhice de Fabrizio: sua morte é uma metáfora para a morte da nobreza de espírito. A morte social, para Fabrizio, toma a forma de um casal jovem, Tancredi e Angelica, e a juventude do casal é o motivo desse contraste:

Angelica e Tancredi passavam naquele momento diante deles [...] eles ofereciam o espetáculo mais patético de todos [...] mas ambos eram encantadores e comoventes nesse momento em que suas ambições ingênuas, embora não límpidas, eram obliteradas pelas palavras de alegre ternura que ele lhe murmurava ao ouvido, pelo perfume dos cabelos dela, pelo recíproco apertar-se de seus corpos destinados a morrer (LAMPEDUSA, 2006, p.247).

Há no romance um aspecto individual do medo da morte, tanto física quanto social, pela contraposição entre Tancredi e Fabrizio; Fabrizio que sempre fora visto como um imponente príncipe se torna cada vez mais um figurante diante de Tancredi que assume, em sua juventude e audácia, o “dever” de manter a família dentro dos planos da burguesia. Miranda (1981, p.69) comenta em seu artigo sobre a morte e o erotismo em *O Leopardo*, que “[...] em IL GATTOPARDO, Tancredi pode ser considerado como o duplo do Príncipe, sua (pretensa) imagem especular”.

Logo depois a lembrança do soldado estripado é evocada por Fabrizio ao pensar em Tancredi morto em um bosque. É o primeiro aviso ao Príncipe e seu jardim agora lembra a morte: na destruição de Bencidò, na enclausura de seus muros que o assemelha a um cemitério, nos montinhos dos canaletes de irrigação que pareciam túmulos e nos “perfumes untuosos, carnis e suavemente podres” que se misturavam aos outros muitos perfumes descritos. Os sentidos são frequentemente evocadores das analogias à morte no romance. No exemplo abaixo Fabrizio no baile vê um quadro de Greuze, *Morte do Justo*:

Logo em seguida perguntou a si mesmo se sua própria morte seria semelhante àquela [...] Como sempre considerar a própria morte o tranquilizava tanto quanto o perturbava pensar na morte alheia; talvez porque, no fundo no fundo, a morte dele era, antes de mais nada, a do mundo todo (LAMPEDUSA, 2006, p.249).

Ao que Tancredi lhe diz “Tiozão, o senhor está uma beleza hoje. A casaca vai-lhe às mil maravilhas. Mas o que está olhando? Corteja a morte?” (LAMPEDUSA, 2006, p.251) e ao sair do baile para caminhar sozinho vê uma carroça de animais mortos. Encontra-se nessa recorrência um indício de que o príncipe compreende a situação de morte social e individual que passa, pois “[...] *since the chain of events now occurring necessitates his being constant alerted, Don Fabrizio's preoccupation with imminent change makes his life a fore-taste of death*”⁶ (EVANS; EVANS, 1963, p.302).

Ao fim de sua vida a morte é reconhecida de imediato:

Era ela, a criatura desde sempre desejada, que vinha buscá-lo: estranho, que sendo tão jovem se rendesse a ele; devia estar quase na hora da partida do trem. Chegando com seu rosto perto do dele levantou o véu e assim, pudica, mas pronta a ser possuída, pareceu-lhe ainda mais bela de quando a presentira nos espaços estelares (LAMPEDUSA, 2006, p.275).

O reconhecimento vem com a certeza de que a morte era muito desejada, de que em cada ação de desejo, expiação ou sobrevivência Fabrizio sempre havia cortejado a morte.

O Neorrealismo e a literatura na obra de Visconti

Já em seu princípio o neorrealismo italiano era um movimento complexo e não foi possível caracterizá-lo de forma exata por ter muitas diferenças de diretor para diretor. O objetivo mais imediato, na década de 1940, era se afastar da produção do período fascista, que muitas vezes era uma propaganda do regime. Sendo assim, surgiram diversos diretores com um viés mais social, mas, mesmo assim, como Cardoso (2004, p.20) comenta, “[...] o Neorrealismo italiano não pode ser visto, de forma simplista, como um movimento organizado”. Alguns objetivos comuns podem ser elencados dessas produções, mesmo sendo um período de produção bem variada: retratar a realidade presente; ignorar o espetáculo; usar localidades reais; incluir atores amadores; caracterizar os ambientes sociais.

⁶ “[...] como a cadeia de acontecimentos atuais requer que ele esteja constantemente alerta, a preocupação de Dom Fabrizio com a mudança iminente torna sua vida um gosto antecipado da morte” (EVANS; EVANS, 1963, p.302, tradução nossa).

Esses objetivos em comum podem ser evidenciados em algumas das produções da época que foram responsáveis pela reafirmação do poder social e pela democratização do cinema em diversas partes do mundo – no Brasil, o Cinema Novo foi um dos mais influenciados pelo neorrealismo italiano. No entanto, as forças com as quais os neorrealistas lutavam, políticas e industriais, eram muito difíceis de combater.

Luchino Visconti aparece tanto como pioneiro quanto como desertor, pois se o Neorrealismo Italiano não pode ser considerado um movimento pela sua brevidade e pluralidade, Visconti aparece como um dos exemplos mais avessos à caracterização de um movimento único. Já no início de sua produção Visconti ignorava a importância de uma representação da resistência ao fascismo como matéria cinematográfica. Aristarco (apud FABRIS, 1996, p.41), em sua análise do neorrealismo italiano, comenta que:

Em 1955, Luchino Visconti já não considerava a Resistência como um dos problemas mais importantes de então e excluía a possibilidade de realizar um filme sobre o tema por achar que era muito cedo para elevá-lo à categoria de história e tarde demais para encará-lo como crônica.

Portanto o autor fazia sua crítica através de temáticas que possibilitassem uma compreensão da realidade social e não apenas uma reprodução de um tempo de resistência sem as devidas considerações críticas, como alguns filmes da época acabavam por fazer. O povo sofria com a recessão e a pobreza extrema e Visconti preferiu retratar esses problemas: surge *Obsessão* (1943), uma história baseada em um romance norte-americano de James Cain (*O Carteiro toca sempre duas vezes*) que transporta o clima de recessão americano para a Itália de 1940, contando uma história de obsessões passionais. Portanto Visconti já quebrava de certa forma com qualquer rotulação de sua obra, sendo difícil enquadrá-la como neorrealista, pois, apesar das claras referências às questões sociais, o filme era centrado em uma trama de crime passional. Aqui a literatura já surge como fonte de inspiração.

Em 1948, Visconti trabalhava em um projeto que lhe garantiria um espaço claro entre os Neorrealistas: por suas características *A Terra Treme* (1948) pode ser considerado um dos filmes que melhor exploram as possibilidades de um realismo. A história sobre uma família de pescadores que quer independência da estrutura social opressora explora e aproveita as temáticas trágicas para mostrar como questões sociais e econômicas podem levar uma família à ruína. Os atores não profissionais que atuaram no filme recebiam apenas as direções sobre a situação e eram levados a improvisar até que a cena saísse ao gosto do diretor, a pesca artesanal provia diversas caracterizações de momentos reais e documentais que eram incluídos à trama. Mais uma vez, a literatura faz-se presente como inspiração pela obra *I Malavoglia*, 1881 de Giovanni Verga.

Verga era visto como um projeto indispensável aos neorealistas por ser um dos principais autores do Verismo italiano, no entanto ao realizar *A Terra Trema* (1948), Cardoso (2004, p.23) comenta que em sua adaptação Visconti: “[...] desvaloriza a força do destino e favorece os condicionalismos econômicos, capazes de levar uma família trabalhadora à desagregação moral, numa clara influência de Marx e Gramsci”.

Visconti dá seu toque neorrealista ao romance, ignorando a estrutura patriarcal e colocando os jovens e os pescadores como centro da trama social. Aqui, como em *Obsessão* (1943), o diretor mostra sua forma de adaptar que nunca deixa o objeto incólume, buscando sempre uma significação que apenas sob sua visão pessoal do objeto pôde ser encontrada. Isso coloca Visconti na contramão, pois visões particulares não caracterizam uma visão realista.

No que a literatura trazia a base, Visconti dava o “tempero”, isso chegaria a tal ponto que em *Senso* (1954), outra adaptação literária (da obra de Camilo Boito de mesmo nome), Visconti trazia uma adaptação romantizada. Seguindo com a influência da literatura Visconti chega à realização de sua obra-prima, *O Leopardo* (1963), já em seu auge como diretor e muito distanciado do neorealismo. A escolha do romance de Lampedusa como fonte de material para o cinema é condizente ainda com uma visão neorrealista pelo fato de que, conforme Fabris (1996) cita, “[...] no após-guerra houve, também por parte da esquerda, uma apropriação do Risorgimento, do qual a Resistência seria uma continuidade”. Para Visconti o *Risorgimento* poderia trazer algumas reflexões já amadurecidas sobre os processos de revolução, no caso uma visão muito pessimista.

O romance de Lampedusa se torna um objeto de uma busca pessoal de Visconti que vê na história dos Salina um eco do que são as revoluções em todos os tempos, um eco de sua própria questão individual e uma fonte de grandes reflexões sobre morte, poder e paixão, temáticas muito úteis para o cinema. Dessa forma Visconti deixa de cair na busca ideológica leviana de compreender um momento histórico próximo (Resistência) para analisar a realidade atual com base em um momento histórico já distanciado (*Risorgimento*) e cuja fonte de inspiração lhe dá uma análise muito esclarecedora.

***O Gattopardo* mostrado: a adaptação de Luchino Visconti**

Aqui as temáticas analisadas no romance se reproduzem com o intuito de mostrar como cada uma delas foi adaptada para o filme.

Mudança vs. Estagnação

Visconti recebe a proposta de Goffredo Lombardo, produtor, de fazer uma adaptação do romance *O Leopardo*, de Lampedusa, e logo que o lê percebe o potencial cinematográfico daquela obra, um livro com descrições deslumbrantes, um apelo sensual e um conteúdo político. Ao mesmo tempo o livro traz uma visão particular do momento do *Risorgimento*, bastante pessimista, mas que, conforme Visconti relata:

Compartilho [...] do ponto de vista de Lampedusa e também, digamos o do seu personagem, o príncipe Fabrizio; e o compartilho não só no que concerne à análise dos fatos históricos e das situações psicológicas que deles decorrem, mas ainda mais além: isto é, ali onde a obra se tola com as considerações pessimistas deles sobre os acontecimentos (VISCONTI apud SCHIFANO, 1990, p.339-340).

A questão da mudança necessária para que tudo continue igual se torna o mote do filme após a conversa de Tancredi com Fabrizio no banheiro até a mudança para Donnafugata. No filme a primeira cena, em que os Salina estão rezando, é interrompida abruptamente por dois acontecimentos: o cadáver é encontrado no jardim, o que no livro só é lembrado por ter acontecido um mês antes; e uma carta do Duque de Málvica, que no romance não passa de um comentário de Fabrizio.

Vê-se, por isso, que no filme houve a necessidade de antecipar as questões políticas da revolução para os primeiros momentos, condensando em cerca de 50 minutos do filme toda a primeira parte do livro, que vai de maio de 1860 até agosto. É por meio da carta de Málvica e pelo corpo do revolucionário morto que Fabrizio e sua família encaram pela primeira vez a possibilidade de perderem o poder e as vidas.

No entanto, em ambos (filme e romance) a temática é vista de uma forma pessoal, particularmente no livro em que se sabe das lutas apenas por comentários e notícias recebidas. Padre Pirrone e Fabrizio conversam na carruagem quando vão à Palermo e é comentado que se pode ver as fogueiras nas montanhas, o diálogo é condensado em relação ao livro, mas passa a mesma noção de que a preocupação de Fabrizio está crescente. Após a visita à Palermo ao voltar para Villa Salina, Fabrizio é visto se barbeando e ali, como no livro, a conversa com Tancredi é a semente de toda a tese de Lampedusa, tese que Visconti considera tanto algo aplicável ao seu tempo como uma busca pessoal de compreender o mundo:

“Substancialmente, não fiz outra coisa – continua ele – senão prosseguir na minha pesquisa, iniciada à sombra dos *Molavoglia* de Verga, com *A Terra Trema*, e continuada com *Rocco e seus irmãos*.” E sempre obedecendo a essa necessidade imperiosa de descobrir quais seriam as bases históricas, econômicas e sociais’ do drama meridional (SCHIFANO, 1990, p.341).

Após a conversa têm-se a primeira demonstração de que Fabrizio assumiu sua derrota em relação à mudança que ocorrerá, ele entrega à Tancredi um punhado de moedas, passando assim a ajudar os revolucionários. Durante a conversa no escritório, Pirrone acaba mostrando seu medo em relação à posição da igreja no conflito e aqui os diálogos seguem bem fielmente ao livro e vemos a resposta de Fabrizio confirmando que a tese de Tancredi havia sido aceita e até mesmo estendida em termos de abrangência política.

Já no filme, diferente do livro, Visconti separa um trecho para as lutas e a invasão dos garibaldinos: primeiramente vê-se um exército de garibaldinos invadindo Palermo, alguns são capturados e executados; algumas mulheres enforcam um nobre; em seguida têm-se uma invasão de um convento pelos garibaldinos na busca por abrigo e a luta entre o exército e os revolucionários continua em um cenário destruído e cheio de corpos. São adições que em termos cinematográficos são mais um elemento do espetáculo, algo que normalmente era evitado no neorealismo, mas que Visconti não se exime de explorar.

Sua posição em relação à historicidade da obra aparece para reafirmar o intuito social e político das questões abordadas, intuito que no romance parece ser arrefecido por outras questões pessoais. Mesmo assim, Visconti não aborda a obra como histórica, mas sim como uma obra que possibilitava reflexões sobre qualquer tipo de ordem que deve ou acaba por cair, buscando nisso um caminho para futuras novas ordens. Sobre isso se lê em Schifano (1990, p.340):

“O pessimismo do príncipe Salina o leva a lamentar a queda de uma ordem que, por mais imóvel que tenha sido, era, apesar de tudo, uma ordem”. Mas – acrescenta ele, como fiel discípulo de Togliatti – “nosso pessimismo está carregado de vontade e, em vez de lamentar a ordem feudal e bourboniana, visa a estabelecer uma nova ordem”.

Essa abordagem mais crua ao conflito político poderia ser uma influência neorealista, ao que o resto da obra garante um distanciamento que se opõe a qualquer realismo: “[...] os motivos histórico-políticos não prevalecem sobre os outros: eles correm nas próprias veias dos personagens, como uma parte essencial de sua linfa vital” (VISCANTI apud SCHIFANO, 1990, p.339).

Após esses acontecimentos vemos Fabrizio e sua família se dirigindo para Donnafugata, após uma interrupção por uma barreira, momento em que o poder de Tancredi se mostra, os Salina são alojados em uma pequena estalagem, sem nenhum luxo. Padre Pirrone é visto conversando com os outros hóspedes, no que seria sua visita a sua cidade natal no livro (Capítulo V) que é suprimida da adaptação, mantendo o que de importante continha o discurso do padre e incluindo alguns

trechos de uma oração. Essa cena é adaptada de forma bem diferente ao livro, não acontece na cidade natal de Pirrone, não é tão extensa e não tem a personalidade que tem no livro. Após isso se vê os Salina dormindo sem luxo e sem nenhuma vergonha disso, o que mostra que a decadência daquela família está começando.

Em Donnafugata, após as cerimônias e o jantar que foi servido para o Prefeito Don Calogero, Angelica e outros convidados, Fabrizio descobre o amor de Tancredi e Angelica e sabe, assim, que essa será a maneira de os Salina manterem-se com poder na nova sociedade que surge. Mais tarde no filme essa temática é reiterada, sendo o Baile de casamento entre Tancredi e Angelica Sèdara o ponto-chave para a comunhão entre os nobres e os burgueses. Toda a conversa entre Tancredi e Fabrizio é então compreendida a esse ponto, pois para que não haja uma república e que os nobres tenham espaço na nova Itália unificada, é preciso que tudo mude para continuar o mesmo.

A reiteração de que os Salina tiveram seu lugar garantido chega por meio de Chevalley, um secretário da prefeitura, que oferece à Fabrizio um cargo de Senador. No filme são cortadas diversas partes do livro que poderiam compartilhar mais a forma como Fabrizio prezava a estabilidade como um tributo dos deuses, como, por exemplo, o momento no baile em que os deuses pintados nos afrescos são, também, mostrados como mortais pela destruição causada por uma bomba tempos depois. O filme dá uma impressão diferente de que Fabrizio já, desde a conversa com Tancredi, não mais pensava em manter seu poder e havia desistido, essa parece também ser uma contribuição de Visconti, que comenta: “Não sou nem siciliano, nem príncipe. Não choro sobre um mundo passado que desmorona. Gostaria que o mundo se transformasse mais rapidamente” (VISCONTI apud SCHIFANO, 1990, p.331).

Sendo assim o filme se afasta um pouco daquela carga de apologia à aristocracia da qual o romance foi por muito tempo acusado.

Aristocracia vs. Burguesia

Visconti, que também era de uma família aristocrática, compreendeu bem essa oposição que no livro é construída por alguns comentários ou tiradas de Fabrizio e Tancredi a Don Calogero, principalmente. No filme a náusea que causa o prefeito nos Salina é bem acentuada em expressões faciais e principalmente nos próprios modos de Calogero. Ao receber o Príncipe em Donnafugata Don Calogero não sabe como deve cumprimentá-lo; ao subir as escadas até a sala de jantar dá a mão para cumprimentar o Príncipe que se nega a retribuir; antes disso Tancredi e Paolo riem do fraque frajuto, ao que Fabrizio complementa dizendo que seus sapatos também não

eram adequados. Segurado e Almeida (2009, p.8) perceberam que Visconti “exagera o mal-estar” e a “profunda repugnância por parte do aristocrata e o trato é sempre de indiferença e desdém”.

Calogero durante o plebiscito de unificação recebe o príncipe com muitas cerimônias, oferece a todos uma bebida, trata a criada com desdém e quando Don Onofrio recusa a bebida age de forma desrespeitosa. Ao conversar com Calogero sobre o casamento dos dois jovens, Fabrizio lhe dá dois beijos, um em cada lado do rosto, ao que reage passando as mãos na boca em um gesto de nojo. Os modos de Calogero são exagerados pelo ator Paolo Stoppa, o andar é rude, cambaleante, mesmo nos gracejos, como beijar as mãos das damas, ele acaba sendo bruto, quando é convidado ao baile só consegue ter olhos para o ouro que cobre os detalhes da parede. Acaba sendo um personagem muito caricato, que apesar de ter poder e riqueza suficiente para participar do mundo aristocrático, aos quais se julga “inferior”, não consegue se integrar por barreiras culturais e não econômicas.

A outra figura burguesa que no livro é frequentemente julgada é Angelica. Durante o jantar, em que a personagem é apresentada, são inúmeras as gafes que Angelica comete, conforme o livro, no entanto na adaptação Luchino ampliou a sensação de desconforto de todos. Ao conversar com Tancredi, Angelica tem reações como lambe os lábios o que já causa uma reação de Concetta, no entanto ao rir da piada de mau gosto do rapaz, Angelica causa em cada um na mesa uma expressão de desaprovação. No filme o riso é estendido e muito estridente, Concetta levanta e se retira ao que todos se levantam e fazem o mesmo deixando apenas Tancredi e Angelica que continua a rir descontroladamente. Como Segurado e Almeida (2009, p.14) percebem, esse aspecto já presente no romance se,

[...] amplifica [...] e isso pode ser verificado tanto nos olhares de Don Fabrizio quanto de sua filha que tinha pretensões de se casar com Tancredi e que não podia aceitar haver sido trocada por alguém com uma conduta tão pouco afeita aos padrões aristocráticos.

No entanto essa característica desagradável de Angelica se desfaz aos poucos como no romance e durante o baile ela já consegue se comportar de maneira que os outros convidados, em sua maioria aristocrata, a consideram muito bela e elegante. O baile tem um significado chave nessa oposição entre burguesia e aristocracia, sendo assim, no filme não é diferente. Fabrizio passa toda aquela festa sentindo-se mal, pois ali se consuma como Don Ciccio diria “o fim dos Falconeri e dos Salina também”. Ali os dois lados chegam ao seu ponto de mudança, um deles para o declínio e o outro para a ascensão.

Erotismo vs. Santidade

Essa questão é vista principalmente durante a primeira parte do filme, que começa, como no livro, com a reza de Pirrone, no entanto os afrescos, que no livro tem uma função de contraposição ao momento sacro, não estão presentes. Stella novamente encarna a santidade juntamente com Concetta: a primeira é vista como a típica carola.

A primeira oposição aparente no filme é Mariazinha, que recebe Fabrizio com um gato nos braços e tem uma aparência que lembra muito a de Angelica, apenas um pouco mais baixa e gorda. Ao ir até Palermo, Fabrizio deixa o Pirrone em um convento, não há, no entanto, as descrições das paisagens da cidade sendo oprimida pelos conventos e conseqüentemente não são comentados os estímulos visuais e olfativos que no livro são descritos durante a viagem. Portanto, a oposição entre a santidade de Pirrone e a virilidade e o erotismo de Mariazinha e Fabrizio se torna um pouco menos enfática, pela ausência dos elementos sinestésicos que evocam o erotismo no romance.

Tancredi parece cortejar maliciosamente Concetta durante um lanche, há um toque de mãos mais demorado quando ela vai devolver um lenço. No entanto, é durante a estadia em Donnafugata que essa questão se torna o mote, a atração sexual entre Tancredi e Angelica é percebida já na primeira troca de olhares, em que um *close-up* mostra as reações de Tancredi e Fabrizio à beleza de Angelica. Schifano (1990, p.333) comenta em sua biografia de Visconti que a chegada de Angélica “É a intrusão fulgurante da beleza que mata”, e continua comentando como em Visconti normalmente a beleza e a dor andam em conjunto:

O erotismo, em Visconti, oscila entre o sacro e o profano, entre a exaltação e a desordem: é ao mesmo tempo a manifestação vibrante da vida e a sugestão da morte onipresente; é, em primeiro lugar, crueldade e vertiginoso perigo. E a beleza suscita não só a adoração idólatra, mas também o gesto da profanação mortífera (SCHIFANO, 1990, p.334).

Pensando que o casamento entre ambos significa a morte da aristocracia e dos Leopardos torna essa análise muito denunciadora. Visconti sempre buscava na beleza um material a mais para seus filmes, seja em Alain Delon, ou em Cardinale. Schifano (1990, p.339) comenta que Visconti, “Exalta, enfim, a sensualidade ardente, a voz e o riso roucos de Claudia Cardinale, para perturbar, em O Leopardo, o cerimonial afetado de uma refeição principesca [...] Claudia Cardinale, reconciliava, enfim, o erotismo e a inocência”. Angelica faz um par de encher os olhos com Tancredi, sendo realmente, como no livro, o centro erótico da obra. Isso é uma característica que acaba se afastando do que o neorealismo buscava, porém foi necessária a presença de atores de “grande porte”, como também o era Burt Lancaster, para conseguir a quantidade enorme de recursos financeiros necessários ao filme.

Durante a conversa de Fabrizio e Stella, no quarto, sobre o futuro casamento de Tancredi e Angelica, Stella é vista com um grande terço nas mãos, preparando-se para ir rezar assim que seu marido deita-se. Já Concetta é colocada em todo filme como uma mulher submissa, sempre comportada e serena, durante os cortejos do Conde Cavriaghi nem mesmo as expressões faciais mudam. Há um momento em que Cavriaghi está com ela fora do palácio em Donnafugata, com o livro que presenteou nas mãos e já não sabe mais o que fazer enquanto Concetta está a sua frente, parada e calada olhando para longe.

Durante a estadia de Cavriaghi em Donnafugata, Angelica e Tancredi caminham pelos corredores vazios do palácio em locais não habitados em que seus beijos podem atingir a sensualidade máxima por estarem isolados. Os beijos do casal no filme são sempre ardentes, muito longos e com abraços fortes.

Durante o baile há um momento em que Angelica pede uma dança ao príncipe, esse senta-se ao seu lado, beija-lhe a mão com malícia e diz que aceita o pedido, a moça beija-lhe o canto da boca e morde os próprios lábios em seguida. Tancredi tem uma reação de desconforto, levanta-se e desvia o olhar daquela situação, porém justifica ao comentar que com um tio tão atraente e sedutor como o seu não há como evitar que Angelica queira essa dança. Claudia Cardinale parece ter sido a escolha certa para o papel de Angelica, pois ao mesmo tempo em que tem uma feição muito inocente, ela busca tirar o máximo de sensualidade nas poucas ações em que o romance lhe permite.

Morte vs. Juventude

Essa oposição tem no filme uma contrapartida social e uma pessoal, conforme o romance, entre Tancredi e Fabrizio, e entre a Burguesia e os Aristocratas. A morte está presente no filme desde o começo e, diferentemente do livro, aparece na forma do soldado morto, que não é mais uma lembrança. Fabrizio percebe que seu tempo de glória está acabando e que o mundo será dos jovens e dos novos-ricos a partir de então.

Quando a família Salina foge para Donnafugata, ao chegarem, há uma festa para receber o Príncipe, durante a missa a família Salina é colocada em assentos particulares e destacados, porém ao passar o coroinha as faces de cada um dos Salina são mostradas: sujas, empoeiradas, em tons pálidos que lembram o tom da pele dos mortos. Aqui uma adição de Visconti que ajuda em muito a compreender a questão da morte social dos aristocratas, que seria logo em seguida evidenciada pelo referendo e pela necessidade de casar Tancredi com Angelica.

No entanto a morte pessoal de Fabrizio se torna um assunto tratado mais sutilmente por Luchino, o primeiro momento em que Fabrizio realmente percebe sua idade avançada é quando Pirrone comenta que Concetta está apaixonada por Tancredi. Isso faz Fabrizio se sentir velho, pois quem tem filhas que já se enamoram para ele já pode ser considerado um velho e as situações de desconforto de Fabrizio só aumentam: em seguida Tancredi e Angelica se tornam o centro da comoção em Donnafugata confirmando para o príncipe que seu tempo estava terminando.

Durante o baile a câmera segue Fabrizio por todo o salão e pelos corredores, mostrando como ele não se encaixa mais naquele mundo de novos-ricos e o fazendo cortejar a morte na forma de um quadro. No livro esse mal-estar não é tão acentuado, porém conforme citam Segurado e Almeida (2009, p.12):

Visconti aprofunda a sensação de mal-estar da personagem, só interrompido durante a valsa com Angélica. No livro e no filme o príncipe erra pelos salões, mas no filme este esmo vem acompanhado de farto suor gélido e aparente desconforto com a comemoração [...] o príncipe se arrepende de ir ao baile.

Ao “cortejar a morte” Fabrizio olha para o quadro de Greuze, vira-se, volta a olhá-lo, coloca os óculos para vê-los melhor, acende um charuto e continua a olhar, sendo interrompido por Angelica e Tancredi, que não conseguem tirá-lo de seu momento de reflexão tão facilmente. É só quando Fabrizio está dançando com Angelica que suas feições melhoram, porém em seguida ele volta ao mesmo estado de desconforto, frequentemente suando e sentando-se como se estivesse cansado. Há no filme uma cena em que Fabrizio, pálido e com uma lágrima caindo de seu olho olha-se no espelho, não mais vê Tancredi como no começo do filme. Ele decide ir embora sozinho caminhando e essa cena assume uma importância maior no filme porque Visconti decidiu terminar o filme ali, sendo que a cena da morte de Fabrizio (Capítulo VII) e a cena final do descarte de Bendicò (Capítulo VIII), simbólica do fim dos Leopardos, não foram adicionadas ao filme.

Assim, a contemplação sombria de Don Fabrizio às incertezas dos novos tempos, retratada na última cena do filme de Visconti, mostra a solidão daqueles que estão imersos no turbilhão das transformações políticas e sociais (SEGURADO; ALMEIDA, 2009, p.16).

O filme termina com Fabrizio caminhando para dentro de uma viela, sozinho, necessitando da ajuda de uma bengala e de um cachecol.

O Entremeio literatura/cinema: o cinema de Visconti e a decadência dos Salina

Percebe-se que em sua maioria as decisões de Luchino Visconti foram acertadas. Primeiramente pela inevitável escolha dos trechos que seriam cortados para que a adaptação fosse possível, mesmo que o filme tenha chegado a quase três horas de duração. Os capítulos V, VII e VIII do livro foram escolhidos para exclusão, de fato na obra esses capítulos servem principalmente para reiterar as ideias e não deixar dúvidas quanto ao destino dos Salina.

No V trata-se da visita de Pirrone a sua terra natal, que no filme foi transposta para uma conversa do padre com o povo na estalagem em que os Salina se hospedam durante a viagem à Donnafugata. Nessa conversa a parte principal do que é dito em S. Cono é transposta e não perde-se muito em relação à temática política, apenas perde-se por não se conhecer as origens de Pirrone.

No capítulo VII a morte de Fabrizio é relatada, e esse trecho do livro se torna um pouco redundante, sendo apenas uma recapitulação das ideias do príncipe e uma afirmação de que no fim os Salina se mantiveram vivos, porém muito menos importantes. Perde-se pela questão da morte da “nobreza de espírito” de Fabrizio, que se vê nesse capítulo como o último de um tempo, de uma tradição e de uma estirpe de homens sábios e elegantes.

O último capítulo, VII, que é deixado de fora, contaria apenas a vida solitária de Concetta e a derrocada da família na forma de uma apropriação pela igreja dos quadros e artes sacras valiosas que a família possui. Esses trechos que foram deixados fora da adaptação são reiterativos em grande parte e ao retirá-los Visconti pode focar-se nos eventos mais importantes para a trama: a estadia em Donnafugata e o baile. Ao contrário, ao adicionar as lutas em Palermo e dar mais de 50 minutos de duração ao baile, Visconti mostra que sua realização da obra busca o espetáculo, algo avesso ao neorealismo, e juntamente com a utilização de atores famosos é uma prova de que o seu cinema não foge à indústria.

A escolha dos atores foi acertada particularmente em relação a Alain Delon e Angelica que formaram de maneira muito ardente o casal responsável pelo viés sensual da obra; da mesma forma Visconti acerta na escolha de Burt Lancaster, sendo uma das melhores performances desse ator no cinema. O resto do elenco em geral conseguiu fazer com que seus papéis se assemelhassem bastante com o que no livro é característico de cada um.

Com relação às temáticas do romance a adaptação consegue de alguma maneira abarcar todas elas, ficando especialmente prejudicada a sinestesia que no livro é muito presente por uma característica inerente ao cinema. A sensualidade do casal Tancredi

e Angelica e a percepção da morte social e individual de Fabrizio são bem adaptados e exercem uma função importante na construção da temática da adaptação.

Visconti pela sua paixão pelo romance fez de tudo para conseguir os melhores resultados de cada ator e de cada cena, conforme é contado na biografia feita por Schifano (1990), chegando a excessos que colocariam a produção do filme entre algumas lendas do cinema: novas flores eram trazidas todo o dia de manhã para o set do baile, onde havia uma lavanderia para as luvas e uma cozinha que trazia comida verdadeira e ainda quente durante as tomadas do jantar. A fotografia fantástica no uso das cores é também um espetáculo à parte no filme, que conta com ambientes luxuosos, móveis antigos e figurinos muito bem escolhidos.

A escolha de Visconti de utilizar-se da literatura como fonte de inspiração para seus filmes mostra a versatilidade de seu trabalho de direção, pois ler, compreender as estruturas e estratégias de uma obra e adaptá-la a um meio diferente é um trabalho muito difícil que ele conseguiu com êxito. No geral a obra de Luchino é muito afeita à literatura, praticamente todos os seus filmes são adaptações, obras como *Morte em Veneza* de Thomas Mann, *O Inocente* de Gabrielle d'Annunzio, já foram adaptados com sucesso por ele.

MEIMES, L. T. Literature and Cinema: the gap in Luchino Visconti's adaptation of *The Leopard*. **Revista de Letras**, São Paulo, v.52, n.1, p.177-197, jan./jun. 2012.

- **ABSTRACT:** *Visconti is one of the first neorealist Italian directors and his relationship with literature is analyzed here, particularly in his adaptation for the cinema of Italian author Tomasi di Lampedusa's novel O Gattopardo. The movie has some characteristics which are inherent to the novel and that clash with cinematographic neorealism and, in the same way, the director brought to his adaptation other characteristics that are not seen in the novel. Aiming to describe these differences, this paper takes into account the gap between the novel and its adaptation as a key moment to comprehend the different facets of all themes involved.*
- **KEYWORDS:** *Cinematographic adaptation. Cinema. O Gattopardo. Luchino Visconti. Tomasi di Lampedusa.*

Referências

CARDOSO, L. M. de O. Diálogos entre a literatura e o cinema no neorealismo. **Comunicação e Espaço Público**, Brasília, v.7, n.1/2, p.19-34, 2004.

EERDE, J. V. The function of synesthesia in *Il Gattopardo*. **International Fiction Review**, Fredericton, v.3, n.2, p.157-160, 1976.

EVANS, A.; EVANS, C. Salina e Svelto: the symbolism of change on “*Il Gattopardo*”. **Wisconsin Studies on Contemporary Literature**, Washington, v.4, n.3, p.298-304, 1963. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/120781>>. Acesso em: 20 mar. 2012.

FABRIS, M. **O neorealismo cinematográfico italiano**: uma leitura. São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo: Fapesp, 1996.

LAMPEDUSA, T. di. **O gattopardo**. Tradução e prefácio de Marina Colassanti, 2.ed. Rio de Janeiro: Record, 2006.

O LEOPARDO. Direção de Luchino Visconti. [S.l]: Versatil Home Video, 1963. 1 DVD (178 min).

MIRANDA, W. M. Erotismo e morte em *IL Gattopardo*. **Caligrama**: revista de estudos românticos, Belo Horizonte, v.1, p.57-74, 1981.

OBSESSÃO. Direção de Luchino Visconti. [S.l]: Versatil Home Video, 1943. 1 DVD (140 min).

SACCONI, E. Nobility and literature. questions on Tomasi di Lampedusa. **MLN**, Baltimore, v.106, n.1, Italian Issue, p.159-178, 1991.

SCHIFANO, L. **Luchino Visconti**: o fogo da paixão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

SEGURADO, R.; ALMEIDA, R. E. Os dois leopardos: política, literatura e cinema em Lampedusa e Visconti. **Revista Aurora**, São Paulo, v.5, p.1-16, 2009. Disponível em: <<http://revistas.pucsp.br/index.php/aurora/article/view/4176/2826>>. Acesso em: 19 mar. 2012.

SENSO: sedução da carne. Direção de Luchino Visconti. [S.l]: Cecchi Gori Home Video, 1954. 1 DVD (115 min).

A TERRA treme. Direção de Luchino Visconti. [S.l]: Cinemax, 1948. 1 DVD (152min).

