



III EBE | III ENCONTRO BAIANO DE CULT | ESTUDOS EM CULTURA



CINEMA E LITERATURA: UMA ANÁLISE DO ROMANCE E FILME *O LEOPARDO*¹

Carolina Guimarães Ribeiro²

Resumo: Este trabalho pretende realizar uma análise da narrativa do romance *O Leopardo* de Giuseppe Tomasi di Lampedusa e do filme homônimo adaptado para o cinema pelo diretor Luchino Visconti, em 1963. Será realizada uma análise comparativa, procurando compreender os recursos que a literatura e o cinema utilizaram para contar a mesma história e de que modo podemos encontrar correlações entre eles.

Palavras-chaves: O Leopardo; adaptação; narrativa; literatura; cinema

*Estou persuadido de que a poesia, quando está presente (...),
merece ser considerada, ao menos por um instante, por aquilo
que é, pelo estranho jogo em que consiste, pelo primordial dom
de ilusão, de verdade e de música que nos quer conceder, antes
de tudo.*

Giorgio Bassani –
Prefácio da primeira edição de *O Leopardo*, 1958

INTRODUÇÃO

Sicília, maio de 1860. Em uma casa aristocrática, um jovem sobrinho despede-se de seu preocupado tio. Garibaldi está chegando e o rapaz vai unir-se aos revolucionários. Monarquista convicto, o tio procura persuadi-lo a não partir, mas ouve como resposta: “*Se queremos que tudo fique como está é preciso que tudo mude*”. O sobrinho é Tancredi, príncipe de Falconeri e o tio é Dom Fabrizio, príncipe de Salina, personagem central do romance *O Leopardo*. A frase pragmática de Tancredi em resposta aos apelos do tio aponta para o tema do romance: a decadência das famílias nobres da Itália recém-unificada e a ascensão da burguesia. Publicado em 1958, um ano após a morte de seu autor, Giuseppe Tomasi di Lampedusa – outro príncipe – *O Leopardo* foi adaptado para o cinema em 1963 pelo diretor Luchino Visconti – que não era príncipe, mas era conde de Modrone – dando origem ao filme homônimo que mantém e recria a temática da decadência da nobreza. Temática que tanto Lampedusa quanto Visconti pareciam conhecer profundamente, por meio de suas próprias experiências pessoais. O romance e o filme são obras nostálgicas, pessimistas e expõem uma

¹ Artigo apresentado no III Encontro Baiano de Estudos em Cultura. Cachoeira, BA, 2012.

² Mestranda do Programa de Pós-graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas. Facom –UFBA. carolguimari@gmail.com

visão bastante crítica da sociedade italiana, problematizando o processo de formação do Estado: o oportunismo generalizado, a exclusão das camadas populares, a corrupção e o fim da era dos “leões e leopardos”, metáforas para a nobreza que costumava deter o poder político.

Apesar da coincidência temática do romance e do filme, é evidente que se tratam de meios expressivos singulares, cada um com sua própria linguagem. Literatura e cinema, porém, vêm seguindo caminhos próximos desde os primórdios da invenção deste último e possuem em comum sua natureza narrativa – sua “vocação” para contar histórias, criar mundos e personagens. Neste trabalho, analisaremos a passagem do romance *O Leopardo* para sua versão filmica detendo-nos, primordialmente, na construção narrativa das duas obras. Partimos do pressuposto que o processo de adaptação de uma mídia para outra envolve, necessariamente, uma recriação da obra. Portanto, não entraremos em questões de “fidelidade” ou “obra original”. As narrativas do livro e do filme serão analisadas a partir do que se propõem e este trabalho não irá discutir se o mérito artístico de uma é superior ou inferior ao da outra – até porque, de acordo com o pressuposto apresentado, tal comparação seria não apenas irrelevante, mas impossível de ser feita.

Por motivos de extensão do trabalho, a análise se limitará à narrativa do baile que, no romance, corresponde ao sexto capítulo e no filme aos seus 50 minutos finais (a partir de 2h e 16 minutos). Embora o trabalho pretenda aludir ao livro e filme como um todo, consideramos que o baile é um momento bastante representativo da organização narrativa e temática gerais. Mas, primeiramente, cabe fazer um breve resumo da fábula comum ao livro e filme. *Fábula*, aqui, no sentido atribuído por Tomachevski como “o conjunto de acontecimentos ligados entre si que nos são comunicados no decorrer da obra” (1976, p.173). Poderíamos dizer, simplesmente, a *história* que nos é contada, que se opõe ao conceito de *trama*, que consiste no modo como esses acontecimentos estão organizados. Como se pode notar, nossa análise narrativa se dará ao nível da trama, pois é justamente no *modo* de narrar que estão as diferenças fundamentais entre a palavra escrita e o audiovisual.

Em linhas gerais, a fábula contada nas obras é sobre o príncipe Dom Fabrizio de Salina e sua família durante o processo de unificação da Itália, na segunda metade do século XIX. A transformação da Itália em Estado unificado provocou a perda do poder político e econômico das famílias nobres e, diante deste quadro, Dom Fabrizio assiste, melancolicamente, a decadência de sua família, seus costumes e seu modo de vida. Sendo muito afeiçoado ao sobrinho Tancredi, Dom Fabrizio arranja o casamento dele com a jovem burguesa Angélica Sedàra. Muito bonita e herdeira de uma fortuna, Angélica conquista a família de Salina apesar de sua falta de “berço” e dos maus modos do seu pai, Dom Calogero Sedàra, um novo rico, prefeito de Donnafugata, pequena cidade na qual os Salina possuem seu palácio de verão. O

noivado de Tancredi e Angélica é uma fonte de sofrimento para Concetta, uma das filhas de Dom Fabrizio, que estava apaixonada pelo primo e esperava casar-se com ele. O príncipe, porém, prefere Angélica para o sobrinho, pois sabe que Tancredi precisará de dinheiro se quiser sobreviver na nova sociedade. O filme termina com o grande baile, no palácio dos príncipes de Ponteleone, no qual Angélica é formalmente apresentada à sociedade, selando o pacto entre a aristocracia decadente e a burguesia em ascensão. O romance estende-se mais alguns anos no tempo da história, narrando a morte de Dom Fabrizio, a dilapidação do seu patrimônio e a situação de solidão e relativa pobreza à qual ficaram reduzidas Concetta e duas de suas irmãs no final de suas vidas.

É possível inferir desde já que o livro é ainda mais pessimista do que o filme, pois embora este explicita a melancolia e dor de Dom Fabrizio, encerra-se no momento no qual as esperanças e ambições de Tancredi e Angélica começam a ser satisfeitas. Já o romance, termina num futuro sombrio, quando a morte e as frustrações já marcaram a família e não resta mais nada pelo que esperar. Veremos mais adiante como o tom pessimista das duas obras se no episódio do baile de Ponteleone. Porém, primeiramente, é necessário precisar uma diferença fundamental entre as narrativas literária e cinematográfica: o narrador.

1. IDENTIFICANDO O AGENTE NARRATIVO

Definir quem narra um texto – literário ou não – é um problema discutido longamente por diversas correntes da narratologia. Uma proposição com a qual muitos narratólogos concordam é a seguinte: não se deve confundir o narrador do texto com autor empírico. Em *Introdução à análise estrutural da narrativa*, Roland Barthes procura definir as principais estruturas que compõem uma narrativa e de que modo elas interagem entre si. Segundo o autor, toda narrativa é uma comunicação, possuindo, portanto, tanto um doador quanto um destinatário. Ao questionar quem seria este “doador” da narrativa, Barthes afirma:

ao menos em nosso ponto de vista, narrador e personagens são essencialmente *seres de papel*; o autor (material) de uma narrativa não se pode confundir em nada com o narrador desta narrativa. (...) *quem fala* (na narrativa) não é *quem escreve* (na vida). [grifos do autor] (1972, p. 48-49)

Numa narrativa em primeira pessoa parece mais fácil e óbvio perceber a diferença fundamental entre quem fala e quem escreve. Por exemplo, *David Copperfield*, o romance, começa com um “eu” que não é, certamente, Charles Dickens – apesar das especulações sobre o caráter autobiográfico da obra -, do mesmo modo que sabemos que quando o Capitão Hastings diz “eu” em *O misterioso caso Styles* ou em qualquer outro romance aquele “eu” não é Agatha Christie. Mas no caso de um romance em terceira pessoa, como é *O Leopardo*, a tentativa de identificar o narrador com o autor, Lampedusa, é maior. Entretanto, se vamos

concordar com Barthes quando este afirma que o narrador é, essencialmente, um *ser de papel* não podemos atribuir este lugar ao escritor de carne e osso embora este seja, em última instância, o responsável pela criação do primeiro. Em *As Estruturas Narrativas*, Tzvetan Todorov explica que na narrativa literária existe um *eu* que fica invisível a maior parte do tempo. Este eu seria o narrador, uma “personalidade poética que apreendemos através do discurso” (2006, p.61)

O narrador em *O Leopardo* é onisciente, mas não invisível, apesar de “discreto³”. Não chama excessiva atenção para si, ou seja, para os artifícios que compõem a construção narrativa. O sexto capítulo, que compreende o grande baile, começa com parágrafo bastante descritivo: *A princesa Maria Stella subiu para a carruagem, sentou-se sobre o cetim azul das almofadas, aconchegou à volta as pregas roçagantes do vestido.* (p. 216). O parágrafo continua descrevendo as roupas das filhas da princesa e a subida de Dom Fabrizio na carruagem permitindo ao leitor imaginar a cena como se ela se desenrolasse diante de seus olhos. Essa qualidade de “aqui e agora” – inclusive, essencialmente cinematográfica – parece deslocar a figura do narrador para as sombras. Mais adiante, porém, temos a seguinte passagem: *As moças, esses seres incompreensíveis para quem um baile é uma festa e não um fastidioso dever mundano, palravam, alegres, a meia voz* (p. 218). Caso estivesse escrito simplesmente “as moças palravam a meia voz” o trecho não passaria de mais uma descrição da ação do romance e, como no exemplo anterior, o leitor “veria” a conversa das moças. Entretanto, desta vez, foi inserido na descrição um comentário no qual o narrador afirma considerar as alegres moças seres incompreensíveis. Mais que uma crítica à ruidosa alegria da juventude, o comentário deixa entrever a presença de “alguém” que conta a história, um ser que, além de saber tudo o que se passa possui uma opinião bem formada sobre o que narra.

Este “alguém” não é o autor, Lampedusa – embora se possa especular qual seria a opinião dele a respeito de moças palradoras, ela não é, de modo algum, relevante para a compreensão do romance – também não se trata de nenhum personagem que tenha assumido temporariamente a função de narrador. Booth (1983) chama este ser de papel de *narrador implícito* – uma instância que constrói o texto e, ao mesmo tempo, é construída dentro dele. Assim, mesmo no caso de *David Copperfield*, além do narrador-personagem existe a instância do narrador implícito, que dá voz ao personagem título, mas é ele quem, de fato, conduz a ação.

Preocupado em discutir quem seria o narrador no cinema, o teórico André Gaudreault (2009), traça alguns paralelos entre este meio e as narrativas literárias e teatrais. Em comum com Barthes e Booth, Gaudreault considera que a instância narrativa é construída dentro do texto,

³ Apesar do emprego do adjetivo – para fins puramente didáticos – este trabalho fará o esforço de não personificar o agente narrativo, que, no nosso entendimento é uma instância estritamente textual. Daí o emprego das aspas.

porém, procura especificar as diferenças entre os variados meios de expressão e definir quais as características específicas no caso cinematográfico. De acordo com Gaudreault, no cinema, a identificação do agente narrativo é complexa, uma vez que a realização do filme envolve diversos profissionais. Assim, se na literatura é compreensível a tendência de identificar o narrador com o autor empírico ou com o narrador-personagem, o mesmo seria muito mais difícil no cinema. Embora a figura do diretor seja, em geral, a mais proeminente no que diz respeito às decisões cruciais a respeito do filme, não se pode ignorar que roteiristas, atores, produtores, entre outros, interferem em qualquer projeto. Além disso, mesmo quando um filme possui um narrador-personagem que conta a história em voz *off*, não é raro existirem cenas nas quais tal personagem não está presente e, portanto, não poderia ter testemunhado. Desse modo, quem seria, de fato, o narrador?

Gaudreault propõe a existência de um agente da narrativa (qualquer que seja ela) inscrito no próprio texto e este narrador não é nem o personagem que se identifica como narrador da história nem o autor de carne e osso. Trata-se de um narrador implícito – embora não seja exatamente o mesmo narrador implícito de Booth –, que ele chama de narrador subjacente (*underlying narrator*). Embora este agente esteja presente tanto na narrativa literária quanto na cinematográfica, no cinema ele exerce diferentes funções, pois tanto *conta* a história quanto *mostra*, a faz presente. Portanto, o narrador subjacente cinematográfico seria um agente duplo, que Gaudreault denomina *meganarrador*. Para o autor, é a montagem do filme que permite esta dupla função do narrador, sendo, portanto, o lugar privilegiado para a manifestação da narrativa cinematográfica no que ela tem de mais específico. A edição, diz Gaudreault, “torna possível ao agente narrativo interferir e pegar o espectador pela mão e submetê-lo ou submetê-la a diferentes experiências temporais⁴ (2009, p.86)”.

No romance, o narrador subjacente, após descrever a entrada da família de Salina na carruagem e a partida desta, diz, simplesmente: *Iam a um baile* (p.216). Para fornecer (ou contar) esta mesma informação, o meganarrador do filme precisa mostrá-la. E ele a introduz, primeiramente, através da música. Enquanto a imagem ainda está no plano anterior do filme – mostrando a cidade do alto e alguns camponeses trabalhando no campo –, a banda sonora se antecipa com a entrada da valsa que toca no salão do baile. Há então uma fusão⁵ e vemos diversos casais dançando em trajes de gala (Figura 1) – dando a primeira informação: há um baile acontecendo. Em seguida, há um corte para a entrada do palácio (a música continua

⁴ “... makes it possible for a narrative agent to intrude and take the viewer ‘by the hand’ and submit him or her to different temporal experiences”

⁵ “Termo técnico que designa o aparecimento ou o desaparecimento de uma imagem” (AUMONT; MARIE, 2003, p.138)

tocando, mas em volume mais baixo agora) e vemos Dom Fabrizio subindo as escadas com a família (Figura 2), fechando a ideia de que os Salina se dirigem a um baile.



Figura 1



Figura 2

2. PONTO DE VISTA: FOCALIZAÇÃO E OCULARIZAÇÃO

No processo de adaptação da literatura para o cinema, outra questão a ser analisada é a do ponto de vista. Mesmo tendo estabelecido a existência um agente narrativo inscrito no texto que conduz a ação, não podemos esquecer que, esta instância nem sempre é um narrador onisciente. Em um romance em primeira pessoa, por exemplo, o leitor só terá conhecimento do que o narrador-personagem sabe. Embora este não seja o caso de *O Leopardo* e seu narrador subjacente “saiba” tudo sobre o passado, presente e futuro dos personagens, a narrativa está, em grande parte, atrelada ao ponto de vista do seu personagem principal, Dom Fabrizio. Sendo o protagonista da história, é natural que os sentimentos e pensamentos dele sejam os mais explorados.

Gérard Genette (1980) é um dos autores que se preocupam com essas questões. Em seu livro, *Discurso da narrativa*, ele aborda a relação entre a narrativa e a história que ela conta – o quanto de informação é fornecido ao leitor, se este sabe mais ou menos que os personagens e se as informações são oferecidas através de um dado ponto de vista. Ele propõe sistematizar o modo como o leitor recebe as informações narradas através da noção de *focalização*. Uma narrativa não-focalizada ou com focalização zero é quando o narrador onisciente diz mais do

que os personagens sabem. A focalização interna é quando narrativa “filtra” os acontecimentos apresentando-os sob o ponto de vista de um (fixa) ou mais personagens (variável). Já a narrativa com focalização externa ocorre quando o leitor não tem acesso aos pensamentos e sentimentos dos personagens.

Evidentemente, um romance pode ter diversos tipos de focalização. O próprio Genette faz esta ressalva explicando que, embora classifique o livro de Flaubert, *Madame Bovary* como uma obra cuja focalização é interna e variável (pois a narrativa primeiramente “segue” Charles Bovary, em seguida Emma, e após a morte dela novamente Charles), a emblemática cena da carruagem é uma focalização externa, uma vez que “é inteiramente contada segundo o ponto de vista de uma testemunha exterior e inocente” (1980, p. 189).

Em *O Leopardo*, como um todo, tenderíamos a classificar a focalização como zero, pois o conhecimento do narrador é maior que o de qualquer personagem, inclusive, em algumas passagens, antecipando certos acontecimentos. Porém, há muitos momentos nos quais a focalização é interna e acompanha o personagem Dom Fabrizio. Os pontos de vista dos demais personagens também se manifestam, embora não com a mesma intensidade. No capítulo referente ao baile, é bastante evidente o modo pelo qual a narrativa fica, em grande parte, “colada” em Dom Fabrizio. É através dele que vemos o baile – um recurso que reforça o tom melancólico da obra, pois a humor do príncipe não condiz com o momento festivo.

Durante o capítulo há diversas passagens nas quais o baile é descrito pelos olhos de Dom Fabrizio. Há um exemplo significativo quando o personagem observa os casais dançando, inclusive seu sobrinho e a noiva: *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, sabemos-lo, deverá morrer? Não seria isso ser vil como as peixeiras que há sessenta anos ultrajavam os condenados na praça do mercado?(...) Não era lícito odiar outra coisa a não ser a eternidade* (p.229).

Conforme o capítulo avança, ficamos cada vez mais ligados ao ponto de vista de Dom Fabrizio; seu melancólico caminhar pelos salões, o breve momento de glória quando dança uma valsa com Angélica e a retomada da tristeza ao final do baile. O capítulo termina com o príncipe sozinho, voltando para casa a pé e questionando-se a respeito da própria morte. A técnica permite ao leitor perceber o baile do modo como Dom Fabrizio o vê: um espetáculo de decadência e morte que, apesar do esplendor e opulência gerais, ele consegue enxergar.

Os conceitos de Genette foram muito utilizados na compreensão também da narrativa cinematográfica. Alguns teóricos do cinema, como André Gaudreault e François Jost partiram das questões propostas por Genette para a literatura, transpondo-as para a realidade do cinema.

Certamente, em se tratando de meios tão distintos, os conceitos não podem ser aplicados sem alguns cuidados na transposição. Em *A Narrativa Cinematográfica*, Gaudreault e Jost (2009) explicam que em Genette “a focalização é primeiramente definida por uma relação de *saber* entre o narrador e seus personagens. No entanto, no correr das páginas, Genette é levado a considerar outro fator: *o ver*” [grifos dos autores] (p. 167). No episódio da carruagem em *Madame Bovary*, a focalização é considerada externa justamente porque a cena é descrita do ponto de vista de um observador exterior, que apenas “vê” o veículo em movimento, sem enxergar o que se passa dentro dele.

Segundo os autores, esta junção do saber e do ver é legítima no caso do romance, pois o ver neste caso é apenas metafórico. Porém, no cinema, é diferente, pois “o filme sonoro pode *mostrar* o que o personagem vê e *dizer* o que ele está pensando [grifos dos autores] (p. 167). Diante disso, eles propõem para o cinema uma separação entre o ponto de vista cognitivo – que seria a focalização – e visual, denominado *ocularização*. A *ocularização* caracteriza a relação entre o que o personagem vê e o que a câmera mostra ao espectador. Desse modo, a *ocularização* é zero quando a câmera ocupa a posição de uma instância externa ao mundo representado. Neste caso, a *ocularização* remete à figura do meganarrador. Quando a posição da câmera está ancorada no olhar de uma instância que faz parte do mundo diegético, temos uma *ocularização* interna.

A *ocularização* interna pode ser primária ou secundária. A primária ocorre quando o espectador percebe o olhar do personagem sem que este, necessariamente, apareça na tela. Por exemplo, quando o plano é borrado ou encoberto, simulando a visão de alguém bêbado ou sonolento ou no uso da “câmera subjetiva”. O exemplo mais conhecido deste tipo de *ocularização* interna é o filme *A dama do lago* (*Lady in the lake*, Robert Montgomery, 1947), no qual o personagem central, o detetive Marlowe raramente aparece em cena e todo o filme é exibido pelo ponto de vista dele, com a escala de planos simulando o seu olhar. Assim, quando o personagem leva um soco e cai, a câmera também “cai” e filma da perspectiva de alguém no chão; quando Marlowe beija uma moça, o plano fica escuro – pois ele está de olhos fechados. Percebemos, portanto, que se trata de um ponto de vista subjetivo dentro do mesmo plano do filme, sem necessitar de outro tipo de contextualização. Já a *ocularização* interna secundária “é definida pelo fato de a subjetividade da imagem estar construída pelos *raccords*⁶ (como em campo-contracampo⁷) por uma contextualização” (GAUDREAUULT; JOST, 2009, p. 171).

⁶ “um tipo de montagem na qual as mudanças de plano são, tanto quanto possível, apagadas como tais, de maneira que o espectador possa concentrar toda a sua atenção na continuidade da narrativa visual” (AUMONT; MARIE, 2003, p. 251).

⁷ Tipo de *raccord* no qual “o segundo plano representa o objeto olhado pelo personagem apresentado no primeiro – podendo esse objeto ser ele próprio um personagem que olha o primeiro (ou não)” (AUMONT; MARIE, 2003, p. 251).

No filme *O Leopardo*, a ocularização é, em grande parte, zero – como acontece com a maioria dos filmes, especialmente aqueles de narrativa clássica. Mas, assim como no romance o narrador onisciente muitas vezes exibiu os acontecimentos sob a ótica de Dom Fabrizio, no filme temos alguns exemplos de ocularização interna a partir deste mesmo personagem. No baile, Dom Fabrizio caminha lentamente em direção a uma pequena mesa, aparentando desdém e desaprovação – ele olha, sorri e balança a cabeça. A câmera acompanha seu movimento até ele apoiar-se na mesa (Figura 3) para então revelar o objeto de seu desagrado: uma passagem para outro plano mostra um grupo alegre de moças conversando, pulando e rindo (Figura 4). O exemplo configura uma ocularização interna secundária, uma vez que é o contexto da narrativa e o jogo entre os planos que permite ao espectador compreender que aquele é o olhar do personagem.



Figura 3



Figura 4

Romance e filme encontram, portanto, seu próprio modo de exprimir o desagrado de Dom Fabrizio pelos seus companheiros de festa. No romance, o fluxo de pensamentos do personagem atesta sua irritação e posterior compaixão por aqueles que o rodeiam; no filme, o recurso campo-contracampo aliado à interpretação do ator Burt Lancaster servem a um objetivo semelhante, muito embora, no exemplo citado, o filme acrescente certo humor à atitude do personagem, que sorri das moças com um pouco de superioridade condescendente. No livro, o monólogo interior de Dom Fabrizio possui um tom muito mais amargo.

3. TEMPORALIDADE

Discutir a questão do tempo em *O Leopardo* – tanto o romance quanto o filme – nos leva a refletir a respeito de dois níveis: a manipulação do tempo da história pela instância narrativa e a própria temática do tempo abordada nas duas obras.

Toda narrativa precisa lidar com as limitações temporais – narrar implica, necessariamente, em uma seleção de acontecimentos na qual dificilmente há uma equivalência entre o tempo que se leva para narrar e o tempo do acontecimento em si, na vida. “A linguagem é um *medium* limitado e não pode isolar e reter o infinito. Jamais pode ser congruente com ele, pois não há palavras suficientes para expressar mais do que uma fração de minuto da experiência ou mesmo do universo temporal” (MENDILOW, 1972, p. 42). Complementando este pensamento, no segundo tomo de *Tempo e Narrativa*, Paul Ricouer explica que no romance a experiência temporal é fictícia,

cujo horizonte é um mundo imaginário, que continua sendo o *mundo do texto*. Só o confronto entre esse mundo do texto e o mundo da vida do leitor levará a problemática da configuração narrativa a se transformar na da reconfiguração do tempo pela narrativa (1995, p. 181)

Portanto, o narrador precisa utilizar artifícios para criar a ilusão de rapidez ou demora, de continuidade ou descontinuidade temporal, de mobilidade ou imobilidade. No livro *O Leopardo*, todos os capítulos contêm uma data, e o tempo da história segue linearmente, começando em maio de 1860 até o mesmo mês em 1910, exatamente cinquenta anos depois. Entretanto, graças a diversas elipses e saltos no tempo, a narrativa de *O Leopardo* avança com relativa rapidez. Relativa porque, embora os lapsos de tempo sejam grandes, a narrativa também se detém e estende o tempo nas passagens importantes.

Todo o episódio do baile está entremeado por marcas temporais, que orientam a percepção do leitor para a passagens das horas – e elas avançam com parcimônia. Como grande parte do capítulo está ancorado sob o ponto de vista de Dom Fabrizio e ele está aborrecido e desejando partir, a percepção construída do tempo na narrativa do baile é mais lenta, pois para o personagem as horas não passam com rapidez suficiente. Logo no início do capítulo (p. 217) o narrador informa que eram apenas dez e meia da noite quando os Salina chegaram ao palácio de Ponteleone. Em seguida as descrições do palácio, dos anfitriões e dos convidados preenchem um espaço suficiente para dar a impressão de passagem de tempo, preparando o terreno para a frase seguinte: “*Angélica e Dom Calogero tardavam*” (p. 221). É importante fazer com que o leitor sinta essa demora, porque ela aborrece os Salina, que chegaram cedo ao baile – contrariando seus costumes aristocráticos – para receberem Angélica e o pai.

A manipulação do tempo no baile se dá principalmente na sucessão de pequenos episódios – o descontentamento de Dom Fabrizio ao olhar as moças da sociedade, seu retiro na biblioteca e contemplação do quadro de Greuze *A Morte do Justo*, a valsa dançada com Angélica e a ceia, quando senta-se à mesa do general que derrotou as últimas tropas leais a Garibaldi. A ceia, especialmente, indica o avanço da festa. Todos estes episódios são descritos cuidadosamente, mas terminada a ceia e o discurso do general há uma rápida passagem: “*O baile continuou ainda durante muito tempo e bateram as seis da manhã*” (p. 239). Passados, pois, os acontecimentos importantes para narrativa, as horas seguintes são vencidas em apenas uma frase. O romance alterna a percepção do tempo entre o tedioso e o efêmero, uma característica que está presente não somente na forma, mas no seu próprio conteúdo – se é que podemos fazer tal separação.

O Leopardo é também um romance sobre o tempo e seu papel destruidor. Assim, embora o tempo vivido pelos personagens possa, em alguns momentos, evocar o tédio, a história como um todo não é longa ou excessivamente demorada, procurando dar a impressão de tempo vivido do leitor. Ao contrário, é a rapidez do “progresso”, das transformações históricas, políticas e sociais que tão tema e forma da obra. Outro indício dessa correspondência entre tema e forma está no modo de organização dos acontecimentos da narrativa, no qual as relações de causalidade não são enfatizadas. No parágrafo anterior, a palavra “episódios” para indicar os acontecimentos narrados no baile foi utilizada propositadamente. Embora todos eles estejam bem amarrados entre si, sua ligação não é de causa e efeito. Na verdade, é a reflexão e Dom Fabrizio que une os episódios vivenciados no baile em uma grande narrativa da decadência da sociedade. Assim, a narrativa de *O Leopardo* aproxima-se da crônica, de acordo com Tomachevski: “Quanto menos aparece a causa, mais o tempo tem importância. O enfraquecimento da intriga transforma o romance com trama numa crônica, numa descrição do tempo” (1976, p. 173). Evidentemente, o “enfraquecimento da intriga” é apenas relativo em *O Leopardo*, porém esta vocação para descrever o tempo aparece com ainda mais força no filme. Se para um romance que cobre cinquenta anos de história *O Leopardo* pode parecer curto, o filme segue o caminho inverso. Para os padrões cinematográficos ele é bastante longo, com 185 minutos. No filme, a passagem do tempo é demonstrada pela montagem e pela própria duração dos planos. A sensação de lentidão e de crônica são mais acentuadas no filme, no qual o próprio episódio do baile ganha uma importância muito maior do que tem no romance e se estende por cinquenta minutos. Naturalmente, nossa percepção do tempo no cinema é muito diferente – em um filme esperamos que “coisas aconteçam” mais rapidamente. Assim, mesmo *O Leopardo* abreviando e condensando muitas passagens do romance – além de descartar os dois últimos capítulos deste – a sensação de tempo distendido ainda é grande.

Na chegada dos Salina ao baile, enquanto o romance utiliza descrições para marcar o atraso de Angélica e do pai, o filme mostra os personagens cumprimentando uns aos outros, trechos e conversas irrelevantes e também a chegada do general que derrotou Garibaldi, tudo isso intercalado por planos de casais valsando. Esses planos de dança serão muito utilizados durante toda a sequência, sendo a principal marca de passagem do tempo. As mudanças da música e da dança demonstram o avançar do baile e, ao seu final, são poucos os casais que ainda permanecem dançando. Uma outra marca temporal importante relacionada à dança ocorre na recriação do efeito evocado no romance pela frase “*O baile continuou ainda durante muito tempo*”. Se a frase é eficiente para o salto do final da ceia para as seis horas da manhã, quando os convidados estão se retirando, no filme para dar a impressão de que se passaram várias horas, é empregada uma estratégia bastante visual: ainda durante a ceia, um grupo de convidados começa a dançar por entre as mesas, de mãos dadas. Os dançarinos formam uma espécie de “corrente”. Após uma cena entre Angélica e Tancredi, o grupo entra no salão onde eles se encontram e o casal uni-se aos dançarinos e todos passeiam por vários cômodos.

Como já foi dito, no filme a sensação de descrição do tempo é mais acentuada. Um dos motivos para isto é que ele não possui começo, meio e fim bem demarcados. A sensação construída é de que *O Leopardo* não possui um conflito específico a ser resolvido, mas pretende acompanhar a rotina dos personagens em um determinado momento histórico. Como espectadores de cinema, a maioria de nós está acostumada aos filmes de narrativa clássica⁸, com objetivos bem delineados, apresentação e resolução de conflitos e *deadlines* – a bomba que precisa ser desarmada em trinta segundos, o documento importante que precisa ser recuperado em três dias, o namorado que tem que ser reconquistado antes que se case com outra dali a uma semana. Assim, temos uma noção muito clara de quando um filme está para terminar. *O Leopardo*, apesar de não ser exatamente não-clássico, afasta-se um pouco dos cânones desse tipo de narrativa. O baile se estende, Dom Fabrizio passeia melancólico pelos salões e durante um bom período o espectador pode ficar sem saber aonde o filme quer chegar – e quando chegará lá.

Esta aparente falta de objetivo e distensão da narrativa são condizentes com a temática do filme – que fala de acomodação e perda de valores, de uma revolução que não muda o essencial e do poder destrutivo do tempo – e constroem seu tom nostálgico e pessimista, convidando o espectador não só a se solidarizar com os personagens, mas refletir sobre sua

⁸ Segundo a definição de David Bordwell em *Narration in the Fiction Film*, 1985, p.158-162, os filmes de narrativa clássica são caracterizados basicamente por: contar a história de maneira clara ao espectador, deixando um mínimo de lacunas e explicando todas as causas e consequências das ações; possuir personagens com motivações e objetivos claros; situar o espectador em um espaço e tempo bem definidos; fazer uso de *deadlines* para dar ritmo às ações.

própria condição de mero mortal diante daquilo que não pode conter ou controlar: o passar do tempo.

4. PENSAR POR IMAGENS

Contar bem uma história, no caso da literatura e do cinema, não significa somente contá-la de modo claro e coerente – aliás, em algumas casos, pode significar justamente o contrário, dependendo dos objetivos do autor. Nas formas artísticas a dimensão estética do narrar não pode ser deixada de lado. Assim, o romance e o filme têm, cada um, seu estilo e a seu próprio modo procuram proporcionar ao seu leitor uma experiência não apenas do funcional, mas também do belo.

“A imagem poética é um dos meios de criar uma impressão máxima” (CHKLOVSKI, 1976, p.42). A “imagem” aqui funciona tanto no sentido figurado, no caso das imagens literárias, quanto no literal para o caso da cinema. Porém, a linguagem escrita pode expressar imagens impossíveis de adaptar em um filme. No romance *O Leopardo*, há uma imagem utilizada duas vezes no capítulo do baile como uma metáfora para o estado de espírito de Dom Fabrizio: o leopardo ferido.

O personagem é identificado como “leopardo” desde o início do romance e a ele são associadas algumas características positivas do animal: a força, graça, beleza e altivez. Dom Fabrizio transita no romance sempre procurando manter intacta sua aura de dignidade e orgulho, porém, no baile que celebra a ascensão de Angélica – e a classe burguesa – firmando um pacto que acarretará a perda definitiva do modo de vida da aristocracia, o personagem se encontra subjugado. No início do sexto capítulo o narrador explica que, para conseguir que Angélica e o pai fossem convidados para o palácio de Ponteleone, fora necessário que a esposa de Dom Fabrizio, a princesa Maria Stella, fizesse uma visita aos anfitriões dez dias antes da festa. Sendo de uma esfera social diferente, os Sedàra não eram ainda conhecidos na alta sociedade. O narrador diz em seguida que, este episódio, *“tinha sido um dos pequenos espinhos que o noivado de Tancredi espetara nas patas delicadas do Leopardo”* (p. 217). Um pouco mais adiante, quando a família chega ao palácio a princesa de Ponteleone comenta como eles tinham chegado cedo. Entre parênteses, o narrador afirma: *“um novo argueiro martirizou as unhas sensíveis do Leopardo”* (p. 219). Essa imagem do leopardo com um espinho machucando as patas demonstra a angústia de Dom Fabrizio que, sendo prático, sabe que o casamento do sobrinho é necessário, mas não deixa de lamentar a impossibilidade de agir de outra forma. Assim durante todo o baile ele se comporta mais ou menos como um animal ferido, a princípio irritado, depois depressivo e procurando isolar-se dos demais.

Se a imagem do leopardo martirizado por um ferimento é eficaz no romance, o filme precisa valer-se de outros recursos para expressar a mesma ideia de que Dom Fabrizio está infeliz e magoado. Primeiramente, a própria postura do ator Burt Lancaster é diferente no baile: Se antes ele aparecia sempre altivo e seguro, nesta sequência ele está pálido e deprimido, caminhando pelos salões lentamente e falando muito pouco. Há também a inclusão de cenas que não existem no romance, quando, já no final do baile, Dom Fabrizio se arruma para partir diante de um espelho. Seu rosto, com uma expressão sofrida, aparece em primeiro plano e ele chora (Figura 6) enquanto ao fundo soa a *Valzer del Commiato (Valsa do Adeus)*, composta por Nino Rota, responsável pela música do filme, e executada várias vezes durante o baile, expressando uma profunda melancolia. Em seguida, ele entra no salão onde alguns poucos casais ainda estão dançando. O plano agora é mais aberto (Figura 7), mostrando Dom Fabrizio de pé, cansado e abatido, enquanto os demais mal tomam conhecimento de sua presença, ilustrando bem a solidão e dor do personagem.

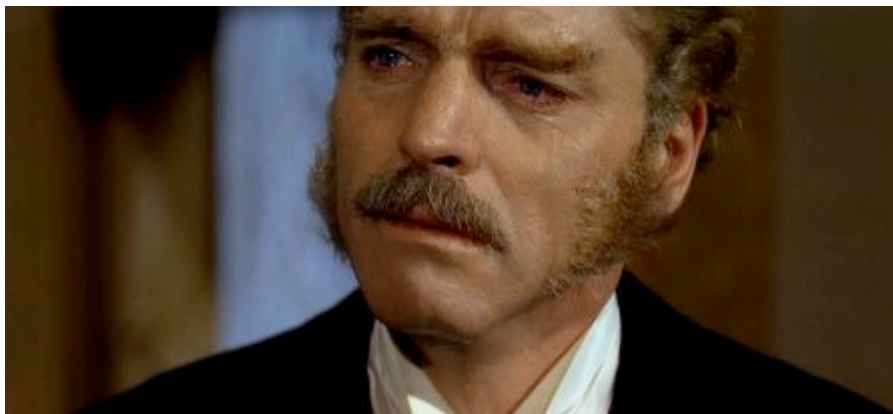


Figura 6



Figura 7

Livro e filme conseguem, portanto, expressar a tristeza e melancolia de um personagem que percebe a decadência de sua classe social e o inevitável fim do modo de vida que conheceu até então. Ambas as obras carregam o tom amargo – o livro ainda mais do que o filme, que utiliza em maior escala os recursos da ironia e humor ácido – de “fim de uma era” substituída por outra, em todos os sentidos, menor. Elas constroem um sentimento de nostalgia em relação

ao que ficou para trás, caracterizando o progresso como uma força inevitável que destrói costumes, tradições, modos de vida. Seus personagens lidam com problemas causados não por eles próprios – pelo menos não diretamente, mas simplesmente pelo avançar do tempo. E é este lado destrutivo da História, contra o qual pouco se pode fazer, que é enfatizado nas duas versões de *O Leopardo*.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AUMONT, J.; MARIE, M. **Dicionário Teórico e Crítico de Cinema**. São Paulo: Papyrus, 2003.

BARTHES, Roland. Introdução à análise estrutural da narrativa. In: BARTHES, R.; GREIMAS, A. J. **Análise Estrutural da Narrativa**. Rio de Janeiro: Vozes, 1972.

BOOTH, W. C.. **The Rhetoric of Fiction**. 2^a. Edição, Chicaco: University Press, 1983.

BORDWELL, David. **Narration in the Fiction Film**. Madison, WI: University of Wisconsin, 1985.

CHKLOVSKI, V. A arte como procedimento. In: _____ **Teoria da Literatura: formalistas russos**. 3^a. Edição, Rio Grande do Sul: Globo, 1976.

GAUDREAULT, André. **From Plato to Lumière: narration and monstration in literature and cinema**. Canadá: University of Toronto Press, 2009.

GAUDREAULT, A.; JOST, F. **A Narrativa Cinematográfica**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2009.

GENETTE, Gérard. **Discurso da Narrativa**. Lisboa: Vega, 1980.

MENDILOW, A.A. **O Temo e o Romance**. Porto Alegre: Globo, 1972.

RICOUER, Paul. **Tempo e Narrativa: Tomo II**. São Paulo: Papyrus, 1995.

TODOROV, Tzvetan. **As Estruturas Narrativas**. 4^a. Edição, São Paulo: Perspectiva, 2006.

TOMACHEVISKI, B. Temática. In: _____ **Teoria da Literatura: formalistas russos**. 3^a. Edição, Rio Grande do Sul: Globo, 1976.

OBRAS ANALISADAS

TOMASI, Giuseppe. **O Leopardo**. São Paulo: Abril Cultural, 1979.

O LEOPARDO. Direção: Luchino Visconti. Produção: Goffredo Lombardo. Intérpretes: Burt Lancaster; Claudia Cardinale; Alain Delon e outros. Roteiro: Suso Cecchi d'Amico; Massimo Franciosa; Luchino Visconti; Pasquale Festa Campanile; e Enrico Medioli. Música: Nino Rota. DVD (185min), widescreen, color. Produzido por Versátil Home Vídeo. Baseado na obra “O Leopardo” de Guisepe Tomasi di Lampedusa