

O espaço em *Il Gattopardo* de Lampedusa e de Visconti: reflexões sobre a morte

Marinês Lima Cardoso *

Resumo: Este estudo busca discorrer sobre a morte e o declínio de uma época, no romance *Il Gattopardo*, de Giuseppe Tomasi di Lampedusa, e no filme homônimo, produzido por Luchino Visconti, observando o aspecto espacial que evidencia e caracteriza essa temática. A história é ambientada no sul da Itália, na segunda metade do século XIX, e narra a história de uma família aristocrata que assiste às transformações sociais, políticas e históricas com a unificação do estado italiano.

Palavras-chave: Literatura italiana. Tradução cinematográfica. Giuseppe Tomasi di Lampedusa. Luchino Visconti.

Abstract: This paper seeks to discuss the death and decline of an era, in the novel *Il Gattopardo*, by Giuseppe Tomasi di Lampedusa, and in the homonymous film, produced by Luchino Visconti, observing the spatial aspect that highlights and characterizes this theme. The story is set in southern Italy, in the second half of the 19th century, and tells the story of an aristocratic family that witnesses social, political and historical changes with the unification of the Italian state.

Keywords: Italian literature. Cinematographic translation. Giuseppe Tomasi di Lampedusa. Luchino Visconti.

Resumen: Questo studio cerca di discutere sulla morte e sul declino di un'epoca, nel romanzo *Il Gattopardo*, di Giuseppe Tomasi di Lampedusa, e nell'omonimo film, prodotto da Luchino Visconti, osservando l'aspetto spaziale che evidenzia e caratterizza questo tema. La storia è ambientata nell'Italia meridionale, nella seconda metà del XIX secolo, e racconta la storia di una famiglia aristocratica che assiste ai cambiamenti sociali, politici e storici con l'unificazione dello stato italiano.

Parole-chiave: Letteratura italiana. Traduzione cinematografica. Giuseppe Tomasi di Lampedusa. Luchino Visconti.

Este trabalho pretende estabelecer um diálogo entre o romance *Il Gattopardo*, de Giuseppe Tomasi di Lampedusa e o filme homônimo, produzido por Luchino Visconti, destacando alguns momentos que indiciam a presença da morte que pode ser lida também através do declínio de uma época nessas obras. Além disso, essa discussão busca

* Professora adjunta do Instituto de Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. <http://orcid.org/0000-0002-9687-7549>



apontar o modo pelo qual o espaço evidencia a temática da morte tanto no romance como no filme, tomando como base alguns conceitos das narrativas literária e cinematográfica.

O romance, publicado em 1958, provocou uma grande discussão entre os intelectuais da época, pois a obra de Lampedusa foi severamente criticada por abordar um tema que já fora bastante discutido pela sociedade italiana e pelos escritores nas décadas anteriores, a saber a unificação do território italiano e os seus conflitos. A história ambientada no sul da Itália traz à cena uma família aristocrática que assiste ao declínio de uma era, a da monarquia dos Bourbons, com a anexação do reino da Sicília ao novo governo do rei Vittorio Emmanuele. A crise da velha aristocracia italiana, estática e incapaz de se adaptar às mudanças sócio-políticas, é representada pela família Salina, principalmente, pelo príncipe Don Fabrizio, o “Gattopardo”.

O filme de Visconti, produzido em 1963, também apresenta a decadência de uma família tradicional da aristocracia, de uma classe social e de uma inteira época, e a instauração da sociedade burguesa naqueles anos. A pesquisadora Edvige Gioia, em *Il mondo decadente del Gattopardo* (2014, p. 114), destaca a aproximação de Visconti em relação ao romance através dos diálogos dos personagens, das situações e da decoração do espaço em que circulam os personagens. O diretor italiano foi muito preciso na reconstrução do ambiente para conferir ao filme a mesma elegância e refinamento típicos da classe social do protagonista. Convém acrescentar que o romance é a história de uma passagem de poderes, do fim de uma classe dominante que via o refinamento e a elegância como elementos indispensáveis a sua existência. Assim, era necessário manter esses traços que caracterizam a obra de Lampedusa.

Vale destacar que o centro do romance não está pautado nos acontecimentos históricos e sociais, mas nas reflexões do protagonista, que apontam um estado de cansaço e de impotência diante da realidade e a constatação de caminhar em direção ao fim de um momento histórico. Embora o narrador não participe da história como personagem, os fatos históricos são filtrados através de Don Fabrizio, que pode ser visto como um espectador, e não como um participante desse momento histórico (GIOIA, 2014, p. 23). As reflexões do príncipe revelam o que sobreviverá e o que se perderá nesse processo de transformação, em termos culturais e sociais, pois segundo ele, nessa

passagem de poderes, a harmonia do passado será substituída pela desordem e pela mediocridade da nova sociedade.

Pode-se estender essa temática do fim de uma era e dos costumes que a caracterizavam à ideia da morte, pois a partir das evidências da conclusão desse ciclo, o personagem principal começa a refletir sobre a morte física. O pensamento sobre essa questão ocupa a mente do protagonista já nas primeiras páginas do romance quando ele se lembra do corpo de um soldado encontrado no jardim de sua mansão. Ele se recorda frequentemente do estado de decomposição e do odor do cadáver, buscando uma justificativa e uma explicação para o fim da vida. Esse episódio seria um dos primeiros que indicariam a reflexão sobre esse tema pelo protagonista, como se ele percebesse que o seu fim se aproximava e que a história da sua vida estava se concluindo, uma vez que já havia desempenhado todas as obrigações familiares e sociais. Ele percebe, assim, que a sua nobre dinastia chegou ao fim e que representa o último descendente dos Salinas.

O romance se inicia no salão da propriedade da família, em que estão reunidos o príncipe, as suas três filhas, os dois filhos, a princesa Maria Stella e o padre confessor do protagonista. O ambiente é descrito detalhadamente, revelando um lugar esplêndido e suntuoso, no qual os afrescos de algumas divindades mitológicas exaltam a glória desta família:

No afresco do teto as divindades acordaram. Filas de tritões e dríades precipitavam-se dos montes e mares, entre nuvens cor de framboesas e lilás, em direção a uma transfigurada Conca d'Oro, a fim de exaltar a glória da casa de Salina (...) e os deuses maiores, os príncipes entre os deuses, Júpiter, o Fulgurante, Marte, o Carrancudo, Vênus, a Longorosa, que haviam precedido a multidão dos deuses menores, pareciam agora sustentar de boa vontade o escudo azul com o Leopardo dançando (Lampedusa, 1974, 20).

Como apontado anteriormente, o diretor italiano buscou trazer a sua obra, desde o início do filme, a mesma descrição do espaço para destacar a nobreza e a elegância dessa classe social através dos objetos e do mobiliário que lhe eram comuns. Na abertura do filme, a câmera faz um movimento do externo para o interno: após percorrer a estrada que leva ao portão de uma imponente mansão, ela atravessa um longo corredor cercado de vegetação e de bustos de estátuas arruinados pelo tempo. Em seguida, a câmera

visualiza a fachada da mansão até se aproximar de uma janela protegida por uma cortina que balança ao vento, para, finalmente, entrar no interior da residência. Todos os Salinas estão reunidos para a oração diária sob a orientação do padre da família e, nesse momento, é revelado um ambiente refinado decorado por quadros, afrescos, tapetes e móveis de uma típica família aristocrática do sul da Itália.

Observa-se, assim, que a câmera apresenta ao espectador o interior da casa ao mesmo tempo em que a ação se desenrola. Ou seja, ocorre a apresentação simultânea de vários elementos informacionais e não somente uma determinada informação espacial, pois, conforme destacam Gaudreault e Jost, a “unidade básica da narrativa cinematográfica, a imagem, é um significante eminentemente espacial” (2009, p. 105). Já a narrativa escritural não possui essa dupla função da câmera, a de narrar e a de mostrar simultaneamente, uma vez que o narrador deve proceder a uma seleção do que apresentar ao leitor. Como é uma tarefa difícil descrever, ao mesmo tempo, o quadro espacial e a ação no qual esta se passa, ele deve escolher o que narrar. O narrador deve suspender, em alguns momentos, o relato da ação para se deter no espaço onde ela se desenvolve.

Vale destacar, ainda na abertura do filme, que em três cenas, o diretor italiano consegue sintetizar o contexto histórico com a vida particular de uma família. Na primeira cena, como descrito, ocorre a apresentação do ambiente e dos personagens, na cena seguinte, todos estão ajoelhados, rezando o rosário e, finalmente, a oração é interrompida com a notícia sobre o soldado morto encontrado no jardim da mansão. Visconti apresentou, assim, nessas três cenas, o ritual diário de uma família aristocrática enquanto está em curso um evento histórico de grande importância para a Itália.

Neste momento, é oportuno tecer alguns comentários sobre o espaço na literatura e no cinema para dar prosseguimento à análise da temática escolhida relacionada a esse elemento da narrativa. O *Dicionário de teoria da narrativa*, de Carlos Reis e Ana Cristina M. Lopes, abre o verbete afirmando que o espaço é uma das mais importantes categorias da narrativa, estabelecendo articulações com as demais categorias. Destaca, ainda, que o espaço “integra, em primeira instância, os componentes físicos que servem de cenário ao desenrolar da ação e à movimentação das personagens: cenários geográficos, interiores, decorações, objetos etc” (1988, p. 204). Para Brandão, a

ideia de espaço literário apresenta muitas variações, uma vez que esse conceito se relaciona, de uma maneira ou de outra, com muitas áreas do saber. Desse modo, é frequente o uso de alguns sinônimos, como “lugar, campo, ambiente, região, setor, universo, paisagem, sítio, extensão, área etc” para se referir ao espaço (BRANDÃO, 2013, p. 50).

Cabe destacar que nessa análise, serão levados em consideração, no estudo do espaço das obras em foco, o cenário e a natureza, uma vez que esses elementos permitem evidenciar e caracterizar a perenidade física e histórica de um determinado grupo. O espaço se relaciona com o social e o histórico, na medida em que revela as regras daquela sociedade e enquadra o momento histórico daqueles anos. No primeiro caso, ilustra bem as relações existentes entre o chefe da família, Don Fabrizio, e aqueles que a compõem, além dos empregados da casa. Na descrição que o narrador faz do protagonista, pode-se perceber que ele circula com total desenvoltura pelo ambiente, delimitando, assim, a sua posição de superioridade em relação aos demais personagens: “Entretanto, o príncipe levantou-se: sob o impacto de seu peso de gigante, o soalho estremecia. Por um ápice, seus olhos claros refletiram o orgulho daquela efêmera confirmação de seu domínio sobre os homens e as coisas”. São destacadas, também, a sua altura e força: “Não era gordo; era antes imenso e forte. Sua cabeça roçava (nas casas habitadas pelos mortais comuns) o florão inferior dos lustres, e seus dedos podiam dobrar como papel as moedas de um ducado” (LAMPEDUSA, 1974, p. 21).

No segundo caso, no aspecto histórico, o espaço se torna revelador tanto dos traços caracterizadores daquela sociedade quanto do seu declínio social e histórico. O narrador descreve os móveis e os objetos que indicam que se tratava de uma mansão de uma família aristocrática. Embora estejam vivendo os últimos momentos de glória dessa classe, a família Salina continua com os velhos hábitos aristocráticos, como a oração diária do terço com todos os membros da família, revelando, assim um espaço aparentemente protegido dos acontecimentos históricos em curso. Entretanto algumas descrições do narrador indicam também a decadência que já começara a se instaurar nesta família como se pode observar nas descrições dos objetos durante o jantar:

(a mesa) coberta de uma finíssima toalha já *remendada*, resplandecia sob a luz de um grande lustre (...) sob o lampadário de Murano. (...) os pratos, porém, cada um assinado por uma sigla ilustre, eram apenas os *sobreviventes* dos estragos cometidos pelo pessoal da cozinha e provinham de *serviços díspares* (LAMPEDUSA, 1974, p. 30, grifos nossos).

Vale a pena trazer à discussão as palavras de Pellegrini (2003, p. 18) ao relacionar o aspecto espacial ao tempo na narrativa fílmica. A pesquisadora destaca o caráter visível do espaço que muda diante dos olhos do espectador, enquanto o tempo é invisível, pois só é perceptível através do espaço que se altera. Tempo e espaço se revelam, assim, inseparáveis, pois esses dois aspectos não se distinguem mais. Essa relação também se aproxima dos estudos de Bakhtin (2010) ao tratar da indissolubilidade do espaço e do tempo na literatura, usando para essa relação o termo cronotopo.

Da mesma maneira que o espaço é um elemento fundamental para a narrativa escritural, para a narrativa cinematográfica essa característica não seria uma exceção. Torna-se difícil conceber uma sequência de acontecimentos fílmicos que não esteja inserido em um determinado quadro espacial.

Pode-se destacar que o espaço representado no cinema é literal, uma vez que os objetos e as suas dimensões se aproximam dos objetos do mundo real, enquanto no romance, observa-se um caráter menos concreto na caracterização desses elementos, exigindo, assim, uma reconstrução mental do leitor do material narrado. No filme, a imagem limita o campo espacial da visão, pois submete o espectador somente ao que é oferecido pela câmera, proporcionando, assim, uma visão objetiva por parte do espectador. Entretanto, como afirma Brito (1995, p.192), o espaço mostrado na tela não constitui todo o espaço ficcional de um filme, mas apenas uma parte deste. Desse modo, a ausência da imagem apresenta também uma significação na construção da narrativa, uma vez que o espectador deve reelaborar o que está fora da tela. O crítico revela:

O que a teoria da linguagem tem revelado e sistematizado é que o espaço efetivamente mostrado na tela faz parte de um espaço ficcional maior, que o espectador é conduzido a imaginar. Além de todo o vazio em torno do retângulo da tela (acima, à direita e à esquerda), concebe-se um espaço, lá adiante, escondido atrás do cenário mais próximo, ou da paisagem mais longínqua e, em sentido, diametralmente oposto, um espaço anterior à tela: na frente dela ou tecnicamente falando, atrás das câmeras (BRITO. 1995, p. 192).

Assim, apesar da imagem limitar o campo espacial da visão, pois ela apresenta ao espectador o que é apreendido pela câmera, no espaço não mostrado, ocorre uma interpretação efetiva a partir da observação do espectador, pois este é capaz de preencher as lacunas não reveladas pela câmera. Essa questão pode ser ilustrada na cena em que Don Fabrizio observa do seu escritório a paisagem através da janela. A câmera enquadra o seu rosto com um olhar reflexivo e depois se dirige a janela, destacando apenas a paisagem que a abertura da janela permite observar, ficando todo o restante oculto ao espectador.

Nesta discussão em que se trabalha com duas narrativas de códigos diferentes, é oportuno fazer alguns comentários a respeito desse processo. As adaptações cinematográficas podem ser consideradas traduções, uma vez que sofrem as mesmas imposições de qualquer tradução. O diretor deve fazer escolhas, ou seja, deve optar por determinadas soluções para apresentar a sua leitura do romance. Pode-se ilustrar esse aspecto através da interpretação que Visconti fez do trecho da obra de Lampedusa em que os Salinas assistem à missa em bancos separados das demais pessoas. Como fizeram uma longa viagem para passar o verão na casa de campo, eles estão cansados e cobertos da poeirada estrada. A câmera enquadra cada um, revelando um semblante branco de poeira que imprime um aspecto de envelhecimento, permitindo uma interpretação um pouco mais além, como se eles já estivessem fora do tempo e da história e representassem figuras do passado. Desse modo, Visconti imprimiu a essa cena a presença da morte que permeia tanto o romance quanto o filme.

A tradução de obras literárias para as telas do cinema possibilita vários estudos e discussões. Nesse processo, uma nova obra é criada a partir do texto de partida e novas leituras e interpretações se apresentam diante do momento de traduzir um texto para um outro código, pois tanto o cinema quanto a literatura possuem características próprias. Observa-se, assim, um diálogo permanente entre cinema e literatura, em que cada um apresenta suas regras e convenções: “É uma linguagem que tem parentesco com a literatura, possuindo em comum o uso da palavra das personagens e a finalidade de contar histórias” (COSTA, 1989, p.27).

O elemento mais evidente que permite diferenciar uma obra literária de uma cinematográfica diz respeito à comunicação verbal e visual, pois enquanto o cinema

permite ao espectador a percepção imediata da cena representada, o romance possibilita ao leitor a sua própria imagem mental dos acontecimentos narrados. Segundo Aumont (2013, p.135), o cinema se apresenta como um dos modos mais realistas entre todas as artes devido a sua capacidade de reproduzir o movimento e, simultaneamente, restituir o ambiente sonoro em que se passa a ação. Ou seja, essa impressão de realidade experimentada pelo espectador é sobretudo devido à riqueza perceptiva da imagem e do som. Entretanto, a relação entre a literatura e o cinema, quanto aos propósitos narrativos no que se refere à manifestação da linguagem, não pode fazer esquecer que o cinema, bem como a literatura, possui especificidades para o desenvolvimento de sua narrativa. Através da imagem em movimento, o cinema indica uma perpétua transformação de um estado de coisa representada para um outro estado. Além disso, diferentemente do romance, cujo enunciado é formado apenas pela linguagem escrita, o cinema compreende imagens, palavras, menções escritas, ruídos e músicas, tornando, assim, a organização da narrativa filmica mais complexa.

Retornando ao aspecto espacial, pode-se afirmar que este evidencia o caráter melancólico do protagonista, que da janela do seu escritório contemplava a paisagem ao redor da mansão. Trata-se de um espaço que indica uma imobilidade, uma negação de mudança, de transformação, como a que estava acontecendo naquele momento com o processo de unificação do território italiano. Tudo corrobora para esse estado de pessimismo que se traduz em uma perda de um mundo que está morrendo com o protagonista. A família Salina deve ceder espaço a uma sensibilidade nova, que prevê que o mérito pessoal tenha mais valor que qualquer nome ou tradição. O que está em curso nesse momento é a passagem de uma nobreza de sangue, aristocrática, a uma nova ordem social baseada nas possibilidades econômicas.

Nas duas obras em foco, observa-se que o mundo do protagonista está envolvido em uma atmosfera que indica o fim. Um dos momentos cruciais em que se destaca a sua desilusão, verifica-se no diálogo que se instaura entre ele e um representante do novo governo, Chevalley. Este tem a missão de lhe oferecer um cargo no senado, que é recusado e o motivo, explicado através de uma longa reflexão sobre a Sicília e os sicilianos. Através das palavras do príncipe, delineia-se o aspecto decadente dos sicilianos que são descritos como um povo antigo que suporta há vinte e cinco séculos o

peso de grandes civilizações estrangeiras que dominaram o seu território. Segundo o protagonista, essa dominação se verificou porque os sicilianos estão velhos e cansados e não amam o dinamismo, a ação e o empenho construtivo e relata ainda que: “... o sono é o que os sicilianos querem, e eles odiarão sempre a quem quiser despertá-los, nem que seja para lhes trazer os mais belos presentes” (LAMPEDUSA, 1974, p. 186). Ou seja, o sono e o esquecimento tornam-se metáfora de finitude que já é iminente e se traduz nas ações cotidianas. O homem aparece ligado a sua impotência e a sua impossibilidade de imprimir um sentido a sua vida, revelando, assim, um indivíduo oprimido por uma sociedade estratificada que lhe retirou a possibilidade de aspirar a algo de novo, obrigando-o a aceitar aquele modo de viver e de pensar.

Além desse aspecto, para o protagonista, o clima impede aos sicilianos de trabalharem intensamente, pois este é bem forte: durante seis meses, a temperatura é alta e impede qualquer tipo de plantação e, nos outros meses, chove torrencialmente, alagando terrenos que antes estavam impróprios para o cultivo. Don Fabrizio afirma, ainda, que a paisagem é marcada por um grande contraste, pois, de um lado, existe a beleza do litoral e do outro, a dureza das terras áridas e selvagens. Ou seja, nas palavras do príncipe, a crueldade do clima e a violência da paisagem modelam o caráter dos sicilianos. Don Fabrizio, representante da velha classe social comprometida com o regime borbônico, não consegue enfrentar os novos tempos como protagonista, pois não tem nenhuma ilusão e não crê no progresso e na possibilidade de uma real mudança.

Como acenado anteriormente, ao mesmo tempo em que se verifica o declínio da velha aristocracia, ocorre a ascensão da burguesia, representada pelo prefeito da cidade, Don Callogero. Este soubera prosperar financeiramente, mas não tinha o prestígio das famílias aristocráticas. Desse modo, o casamento entre Tancredi, sobrinho do príncipe, e Angelica, filha do prefeito, constituirá a união entre as duas classes, a aristocracia e a burguesia, cujo coroamento acontece no baile oferecido pela família Ponteleone.

É oportuno tecer alguns comentários sobre essa festa, pois tanto no romance quanto no filme, é possível colher o olhar melancólico do personagem principal. Ele circula pelos salões da festa e observa a todos como se estivesse em um momento de despedida, ciente de que está assistindo a um momento final de uma época. Além da extinção da sua classe, ele percebe que a sua morte física também se aproxima. Em um

certo momento, tomado pelo cansaço, o príncipe se refugia na biblioteca e observa um quadro, uma cópia da *Morte do justo*, de Jean-Baptiste Greuze, que representa um homem idoso em seu leito de morte, rodeado pelos netos aflitos. Ele começa a pensar na própria morte, embora considere que esta não será perfeita como ilustrada pelo quadro, porque a doença produz sujeira e cheiro ruim e altera os traços das pessoas. Retorna, assim, de modo obsessivo a ideia da morte que percorre as páginas do romance. Entretanto esse pensamento sobre a morte não é, para o protagonista, fonte de angústia, mas de tranquilidade, porque sabe que com ele morrerá todo o seu mundo: “Como sempre, a consideração da sua própria morte serenava-o tanto quanto o perturbava a morte dos outros: talvez porque, bem lá no fundo, a sua morte fosse, em primeiro lugar, a morte do mundo inteiro” (LAMPEDUSA, 1974, 232).

Segundo Gioia (2014, p. 115), a respeito da reconstrução rigorosa por parte do Visconti, o filme se destaca pela autenticidade da realidade, quase literalmente construída através de alguns enquadramentos. Essa parte do romance constitui um ponto central que foi também recuperado pelo diretor italiano. A câmera acompanha os deslocamentos desconfortáveis do príncipe pelo salão que se dirige para a biblioteca da mansão: o ambiente é pequeno, silencioso e vazio. O príncipe, com traços de cansaço, fecha a porta, pega um copo de bebida, senta-se em uma poltrona e relaxa. Antes mesmo de se deter no quadro, a câmera já o revela e, nesse momento, ele dirige o seu olhar para a pintura que retrata a agonia de um homem diante da morte. A câmera enquadra esse olhar contemplativo como se ele estivesse diante de um espelho capaz de antecipar o resto da sua vida. O quadro reflete a imagem do *Gattopardo* em um momento de reflexão e de crise, funcionando como um filtro da consciência do príncipe e, ao mesmo tempo, adquire um caráter de conclusão, antecipando a morte do próprio protagonista. Do mesmo modo que no romance, também Visconti apresenta a cena em que Tancredi, após entrar na biblioteca, de modo alegre, pergunta ao tio: “Tio, estás belo esta noite. O preto vai-te às mil maravilhas. Mas que estás olhando? Cortejas a morte?” (LAMPEDUSA, 1974, 233). As palavras do jovem, finalmente, confirmam o que era anunciado durante o romance e no filme, a constatação de que a morte, não apenas a física, mas também a de um ciclo, aproximava-se.

Enquanto o romance de Lampedusa faz um grande salto temporal, de 1862, com a morte de Don Fabrizio, a história se apresenta em 1883, já com a velhice das irmãs Salinas, Visconti decide excluir do filme o capítulo que narra a morte do protagonista e dar um espaço maior ao baile oferecido pela família Ponteleone. O baile ocupa quase um terço do filme e a esse propósito, o diretor explica:

A verdade é que aquela cena era necessária para a estrutura interna do filme na sua aparente desproporção. São 40 minutos que representam infinitamente mais (...) O príncipe, naqueles 40 minutos, envelhece exatamente aqueles 20 anos que separavam, no livro, o sexto do sétimo capítulo (ANILE, GIANNICE, 2013, p. 210)¹.

Através dessa dilatação do tempo, o baile se torna metáfora do fim do príncipe e de uma inteira classe social. O diretor retrata o declínio de uma época, pois toda a sequência do baile, suspensa entre a noite e o novo dia, destaca os últimos momentos de alegria, glória e brilho de homens e ambientes, enquanto uma inteira época desaparece. Trata-se de um baile interminável que revelaria a tentativa de prolongar o declínio desse ciclo, representando, assim, a saída de cena da aristocracia que cede lugar à nova burguesia. No baile, todos dançam e se divertem, parecendo estar indiferentes às transformações que aconteciam. Ou seja, o sentido da morte que toma conta do protagonista, é somente sentido por ele, uma vez que ele percebe que o seu tempo já se concluíra.

Vale destacar que a imagem da morte é evocada também no ambiente no qual se movem os personagens e nos objetos circundantes durante o baile. No início da festa, eles estavam arrumados e cheios de vida, já ao fim, estão abatidos e cansados, indicando um fim eminente.

No romance, há a lenta preparação da morte do protagonista que culmina em um capítulo que a descreve, mas no filme, percebe-se como essa é aceita e esperada por ele, quando sozinho, deixa o baile para retornar a sua casa e, atravessando uma rua pobre e deserta, ajoelha-se diante de um cortejo que se dirige a casa de alguém para a extrema

¹ La verità è que quella scena era necessaria alla struttura interna del filme proprio nella sua apparente sproporzione. Sono 40 minuti che ne rappresentano infinitamente di più (...) Il principe, in quei 40 minuti, invecchia esattamente di quei vent'anni che separavano nel libro il sesto dal settimo capitolo. (Tradução nossa).

unção. Nesse momento, com a luz do dia que se inicia, ele olha para o céu e se interroga sobre o encontro iminente: "Quando se decidiria ela a marcar-lhe um encontro menos efêmero, longe das imundícies e do sangue, na própria região das certezas perenes?" (LAMPEDUSA, 1974, p. 243).

É interessante ressaltar a aproximação desse estado de percepção de declínio entre o protagonista das duas obras em foco e o autor do romance. Gioia (2014, p. 13), afirma que, além de ser apontado como um romance histórico, *Il Gattopardo* é também considerado uma obra autobiográfica, embora não narre a história do autor, mas a do seu bisavô, o Príncipe Giulio Fabrizio Tomasi di Lampedusa. Ainda segundo a estudiosa, uma obra pode ser autobiográfica quando o autor se identifica com o personagem da obra que narra. Assim como o personagem principal constata que o seu mundo está chegando ao declínio, Lampedusa se sente o último representante de uma estirpe que já havia desaparecido. Além disso, a destruição da sua mansão pelos bombardeios durante a segunda guerra mundial, as dificuldades econômicas e a falta de um filho lhe fazem perceber de modo claro o seu próprio destino. Do mesmo modo que o protagonista do romance observa com compaixão o fim de uma época histórica e a substituição de sua classe por uma outra, também o autor apresenta uma visão desencantada dos homens, revelando, assim, a decadência de qualquer ideal. Convém destacar que no romance e no filme, a morte é vista como uma perda, um distanciamento de um mundo que está morrendo com o protagonista. Desse modo, o fato de que a época de Don Fabrizio tenha terminado permite aceitar a ideia de que o personagem principal deva morrer, ou seja, a sua vida passou, assim como findou a época histórica da qual fazia parte.

Referências

- ANILE, Alberto; GIANNICE, M. Gabriella. *Operazione Gattopardo*. Genova: Feltrinelli, 2013.
- AUMONT, Jacques. *A estética do filme*. Campinas: Papyrus, 2013.
- BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética*. São Paulo: Hucitec, 2010.

- BRANDÃO, Luís Alberto. *Teorias do espaço literário*. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- BRITO, João Batista de. *Imagens Amadas*. São Paulo: Ateliê Editorial, 1995.
- COSTA, Antonio. *Compreender o cinema*. Rio de Janeiro: O Globo, 1989.
- GAUDREULT, André; JOST, François. *A narrativa cinematográfica*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2009.
- IL GATTOPARDO. Direção: Luchino Visconti. Produção: Goffredo Lombardo. Roteiro: Suso Cecchi D'Amico, Luchino Visconti, Pasquale Festa Campanile, Enrico Medioli. Versátil, 1963. 185 min, colorido.
- GIOIA, Edvige. *Il mondo decadente del Gattopardo*. Roma: Aracne editrice, 2014.
- LAMPEDUSA, Giuseppe Tomasidi. *O Leopardo*. São Paulo: Editor Victor Civita, 1974.
- PELLEGRINI, T. et al. *Literatura, cinema e televisão*. São Paulo: Ed. Senac São Paulo, 2003.
- REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina M. *Dicionário de teoria da narrativa*. São Paulo: Editora Ática, 1988.

Recebido em 30/04/2020.

Aprovado em 18/06/2020.