

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE
NÚCLEO DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA EM LETRAS**

**Os Leopardos de Giuseppe Tomasi di Lampedusa e
Luchino Visconti: uma análise do ponto de vista da tradução
intersemiótica**

Guilherme Borba Gouy

São Cristóvão, fevereiro de 2013

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE
NÚCLEO DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA EM LETRAS**

**Os Leopardos de Giuseppe Tomasi di Lampedusa e
Luchino Visconti: uma análise do ponto de vista da tradução
intersemiótica**

Guilherme Borba Gouy

**Dissertação apresentada ao
Programa de Pós-Graduação e
Pesquisa em Letras, da
Universidade Federal de Sergipe -
UFS, para fins de Exame de
Defesa.**

**Orientadora: Profa. Dra. Lílian
Cristina Monteiro França**

São Cristóvão, fevereiro de 2013

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE
NÚCLEO DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA EM LETRAS**

**Os Leopardos de Giuseppe Tomasi di Lampedusa e
Luchino Visconti: uma análise do ponto de vista da tradução
intersemiótica**

Guilherme Borba Gouy

Dissertação apresentada ao
Núcleo de Pós-Graduação e
Pesquisa em Letras, da
Universidade Federal de Sergipe -
UFS, para fins de Exame de
Defesa.

Orientadora: Profa. Dra. Lílian
Cristina Monteiro França

São Cristóvão, ____/____/____

Banca Examinadora

Profa. Dra. Lílian Cristina Monteiro França (UFS) (orientadora)

Prof. Dr. Antônio Ponciano Bezerra (UFS)

Prof. Dr. Fernando Barroso (UFS)

São Cristóvão, fevereiro de 2013

Ao meu pai, Ismael Victor Gouy (*in memoriam*).
Um cara que faz muita falta

AGRADECIMENTOS

À minha companheira de todas as horas e momentos, Fabiana Sant'Anna de Mendonça, pelo companheirismo, amizade, amor e paciência – sobre tudo no último ano dessa dissertação. Sou muito grato a você, neguinha! Te amo!

À Professora Lilian Cristina Monteiro França, minha orientadora de mestrado e de incontáveis lições de vida. Desculpe pelos prazos que perdi, pelas noites de trabalho até tarde que proporcionei, pelos meus equívocos e pelas expectativas que frustrei. Obrigado por não ter desistido de mim durante tantos anos de convivência, inclusive nos momentos em que meu valor era infinitamente menor que um punhado de réis. Obrigado!

À minha mãe, Zuleica Soares, pela paciência, sabedoria e pela persistência com que acredita na minha capacidade de ser uma pessoa melhor a cada dia. Leica, obrigado por tudo! Ah! Não me esqueci do “portuga”: Antônio. Cuide bem dela, viu?!

Ao meu irmão Jean Fábio, esse irmão nascido na barriga de outra mãe, pela grande amizade, pela força, pelo companheirismo, pelo compartilhamento de suas experiências de vida. Desculpe pelos erros, excessos e palavras indevidas em vários momentos. Gosto de você demais, cara! Amizade é tudo!

Aos meus irmãos, Bira, Beto, Ivan, Armandinho e Victor, por gostarem de minha à sua maneira e por entenderem o meu gostar atravessado. Aos primeiros, minhas sinceras desculpas pela ausência freqüente. Ao último, meu lamento por nos desentendemos tanto. A vida é muito curta para empregarmos tanta energia discutindo e nos desentendendo. “Tâmo junto, gordo!”

Ao meu primo Alexandre Borba, pelo carinho, amor e pelas lições sobre como me tornar um sujeito-homem. A ele e aos seus cabelos brancos (Lorrany, Alexandra, Tayná e Neide – ou M.J)... meu muitíssimo obrigado.

E a todos aqueles que passaram a fazer parte da minha família em Sergipe Del Rey: Adilma Menezes; Daniel Morais; Henrique, Luciana, Kauã e Clarinha (família Menezes Araújo); Jéssica Gonçalves; João, Jussara, Rafael, Israel, Davi e Isinha (família Poerschke); Felipe, Fabrício, Liquinho, Mariane, Mangangão, Sr. Fred. Dona Helena e Tia Leninha (família Nabuco Queiroz Sampaio); João Dantas; Sonia Aguiar; Adilma Menezes; Lucia Borba; Manoel Messias.

Obrigado a todos vocês!

Aprendendo a aprender!

“Sempre é preciso saber quando uma etapa chega ao final. Se insistirmos em permanecer nela mais do que o tempo necessário, perdemos a alegria e o sentido das outras etapas que precisamos viver. Encerrando ciclos, fechando portas, terminando capítulos. Não importa o nome que damos, o que importa é deixar no passado os momentos que já se acabaram. As coisas passam, e o melhor que fazemos é deixar que elas possam ir embora. Deixar ir embora. Soltar. Desprender-se. Ninguém está jogando nesta vida com cartas marcadas, portanto às vezes ganhamos, e às vezes perdemos. Antes de começar um capítulo novo, é preciso terminar o antigo: diga a si mesmo que o que passou, jamais voltará. Lembre-se de que houve uma época em que podia viver sem aquilo - nada é insubstituível, um hábito não é uma necessidade. Encerrando ciclos. Não por causa do orgulho, por incapacidade, ou por soberba, mas porque simplesmente aquilo já não se encaixa mais na sua vida. Feche a porta, mude o disco, limpe a casa, sacuda a poeira”.

Fernando Pessoa

RESUMO

Caminhar entre os "Leopardos" foi (e continuará sendo) uma experiência fascinante, ainda mais se estes estão situados em meio ao *Risorgimento* italiano. O caminho tem início com o "Leopardo" de 1956, do escritor italiano Tomasi de Lampedusa e segue até o "Leopardo" de Luchino Visconti, de 1963. Literatura e cinema, embora linguagens distintas e autônomas, se aproximam, se afastam, se complementam e se misturam de formas diversas. O presente estudo tem por objetivo geral examinar o processo de adaptação da obra literária de Lampedusa para a obra cinematográfica de Visconti, sob a perspectiva de uma tradução intersemiótica. A partir da leitura de obras chave para a área, optou-se por centrar a discussão na obra de Julio Plaza (1987) e dos autores que mais o influenciaram: Roman Jakobson e Charles S. Peirce. O conceito de tradução intersemiótica foi apresentado por Roman Jakobson, que classificou os tipos de tradução em interlingual, intralingual e intersemiótica. A tradução intersemiótica concentra-se nos estudos acerca da tradução entre diferentes códigos. Para realizar a análise proposta adotou-se a seguinte metodologia: I - Constituição de um corpus - a partir de um referencial teórico pertinente tanto a área de teoria do texto, e conseqüentemente de análise do discurso, quanto de análise da imagem, em especial da gramática audiovisual do cinema, a partir de sua estruturação por Griffith (em "Intolerância"); cabe destacar que "quanto à natureza da linguagem, devemos dizer que a análise de discurso interessa-se por práticas discursivas de diferentes naturezas: imagem, som, letra, etc." (ORLANDI, 2007:62); II - De-superficialização – ao delimitarmos um corpus, já fizemos uma primeira seleção a partir do texto bruto (no caso o romance e o filme); a segunda etapa deverá aprofundar a análise a fim de buscar os elementos fundamentais do discurso, deixando a superficialidade para buscar "o como se diz, o quem diz, em que circunstâncias" (ORLANDI, 2007, p. 65); III - Análise do modo de funcionamento do discurso - a partir do objeto discursivo construído nas etapas anteriores. A partir da constituição da de-superficialização foram selecionadas as categorias de análise, a partir do levantamento vocabular da obra de Lampedusa, encontrando-se os elementos mais significativos para a composição de um cenário e de uma cenografia em que se desenrolava a narrativa, permitindo, então, a análise do processo de tradução intersemiótica para o cinema. Após selecionada a categoria "Cores" e selecionados os fotogramas para análise (obtidos a partir da *decòupage* do filme) procedeu-se uma análise dos aspectos icônicos, indiciais e simbólicos, a partir do referencial teórico de Peirce (1999). A dissertação está dividida em três capítulos: Capítulo 1 - O contexto histórico e sua influência no discurso de Lampedusa; Capítulo 2 - Gêneros do Discurso e Tradução Intersemiótica e Capítulo 3 - A tradução intersemiótica dos "Leopardos" de Lampedusa e Visconti. Finalmente, nas considerações finais, é apresentado um quadro analítico que permite identificar a adaptação realizada do tipo *blueprint*, ou seja, aquela em que a tradução é feita mantendo a máxima proximidade com o original, sem entretanto se resumir a ele.

Palavras-Chave: Lampedusa; Visconti; Tradução Intersemiótica; Audiovisual; Gêneros do Discurso.

RESUMEN

Caminar entre los "Leopardos" fue (y sigue siendo) una experiencia fascinante, incluso si están situados en medio al Risorgimento italiano. El camino comienza con el "Leopardo" en 1956, del escritor italiano Tomasi de Lampedusa y sigue hasta el "Leopardo" de Luchino Visconti, en 1963. La literatura y el cine, aunque distintas lenguas y el enfoque autónomo, acercan, aproximan, complementan y mezclan de diferentes maneras. El presente estudio tiene por objeto analizar el proceso general de adaptación de la obra literaria de Lampedusa para una obra cinematográfica de Visconti, a través de una perspectiva de una traducción intersemiótica. Desde la lectura de obras clave para el área, se optó por centrar el debate en la obra de Julio Plaza (1987) y los autores que más influyeron en él: Roman Jakobson y Charles S. Peirce. El concepto de traducción intersemiótica fue presentado por Roman Jakobson, que clasifica los tipos de traducción interlingüística, intralingüística y intersemiótica. La traducción intersemiótica concentra sus estudios sobre la traducción entre diferentes códigos. Para llevar a cabo la propuesta de análisis se ha adaptado de la siguiente metodología: I - Construcción de un corpus – a partir de un referencial teórico apropiado tanto para el área de la teoría del texto, y por lo tanto el análisis del discurso, como el análisis de la imagen, especialmente la gramática visual del cine, desde su estructuración por Griffith (en "Intolerancia"), vale la pena señalar que "la naturaleza del lenguaje, se dice que el análisis del discurso está interesada en las prácticas discursivas de diferentes tipos: imagen, sonido, carta, etc "(Orlandi, 2007:62) II - De-superficialización – al delimitarnos un corpus, hemos hecho una primera selección del texto en bruto (en este caso, el romance y la película), el segundo paso consiste en analizar más a fondo para buscar los elementos básicos del discurso, dejando a la superficialidad para buscar "lo que se dice, a quién se dice, en qué circunstancias" (Orlandi, 2007, p 65.); III - Analizar el modo de funcionamiento del discurso – a partir del objeto discursivo construido en los pasos anteriores. Desde el establecimiento de la de-superficialización se seleccionaron las categorías de análisis, a partir del levantamiento vocabulario de la obra de Lampedusa, encontrándose los elementos más importantes para componer una escena y una escenografía que se desarrolló en la narrativa, que le permite, entonces, el análisis del proceso de traducción intersemiótica para el cine. Después de seleccionar la categoría "Colores" y seleccionar los fotogramas para el análisis (obtenidos a partir de la *decoupage* de la película) procedió a un análisis de los aspectos icónicos, indiciales y simbólicos, a partir del referencial teórico de Peirce (1999). La tesis se divide en tres capítulos: Capítulo 1 - El contexto histórico y su influencia en el discurso de Lampedusa, Capítulo 2 - Géneros del Discurso y Traducción intersemiótica y el Capítulo 3 - traducción intersemiótica de los "Leopardos" de Lampedusa y Visconti. Por último, en las observaciones finales, se presenta un marco analítico para identificar la adaptación realizada del tipo *blue print*, o sea, aquel en el que se realiza la traducción manteniendo la máxima proximidad a la original, pero sin detenerse a él.

Palabras-Clave: Lampedusa; Visconti; Traducción Intersemiótica; Audiovisual; Géneros del Discurso.

SUMÁRIO

Introdução.....	12
Capítulo 1 - O contexto histórico e sua influência no discurso de Lampedusa.....	17
1.1 - Tomasi di Lampedusa.....	17
1.2 - A Renascença.....	20
1.3 - A Arte Renascentista.....	25
1.4 - Descrição do Romance "O Leopardo".....	29
1.5 - Luchino Visconti.....	39
2. Capítulo 2 – Gêneros do Discurso, Análise do Discurso e Tradução Intersemiótica.....	44
2.1 - Gêneros do Discurso.....	44
2.2 - Tradução Intersemiótica.....	50
2.3.1 - Tradução Intersemiótica: do texto literário para o cinematográfico.....	61
3. Capítulo 3 – A Tradução Intersemiótica dos Leopardos de Lampedusa e Visconti.....	71
3.1 Constituição do <i>Corpus</i> , De-Superficialização e Análises do Modo de Funcionamento do Texto.....	72
3.2 Tradução Intersemiótica e o Potencial Audiovisual do Texto de Lampedusa	81
3.2.1 A Cor	82
3.2.1.1 O caráter icônico no uso das cores por Lampedusa e Visconti.....	82
3.2.1.2 O caráter indicial no uso das cores por Lampedusa e Visconti.....	85
3.2.1.3 O caráter simbólico no uso das cores por Lampedusa e Visconti.....	89
4. Considerações Finais.....	94
5. Referências Bibliográficas.....	97

LISTA DE FIGURAS

Figura	Título	Página
01	Mona Lisa (1503/1506)	25
02	A Última Ceia (1495/1497)	26
03	Pietá (1499)	26
04	A Criação de Adão (1508/1512)	27
05	O Nascimento de Vênus (1483)	27
06	A Primavera (1482)	28
07	Cena do filme "A Beleza Americana" (1999)	53
08	Cena do filme "O Artista" (2011)	54
09	Cena do filme "O Encouraçado Potemkin" (1925)	55
10	Fotogramas do filme "Encouraçado Potemkin" (1925)	62
11	Fotograma do filme "King Lear", de Kozintsev (ano)	64
12	Fotograma do filme "King Lear", de Kozintsev: close up (ano)	64
13	Fotograma do filme King Lear, de Kozintsev: cortes, <i>fades</i>, dissoluções, planos de sequência	65
14	Cena do filme "Orgulho e Preconceito" (2005) - Jane se despede de Bingley	67
15	Elizabeth e Caroline se dirigem à carruagem	68
16	Close em nas mãos de Darcy	69
17	Close em Elizabeth	69
18	Cartaz para o filme "Il Gattopardo" - Itália.	82
19	Cartaz para o filme "O Leopardo" - Brasil.	83
20	Fotograma do filme "O Leopardo" (1963).	84
21	Fotograma do filme "O Leopardo" (1963).	85
22	Fotograma do filme "O Leopardo" (1963).	86
23	Fotograma do filme "O Leopardo" (1963).	87

24	Fotograma do filme "O Leopardo" (1963).	87
25	Fotograma do filme "O Leopardo" (1963).	88
26	Fotograma do filme "O Leopardo" (1963).	88
27	Fotograma do filme "O Leopardo" (1963).	88
28	Fotograma do filme "O Leopardo" (1963).	89
29	Fotograma do filme "O Leopardo" (1963).	91
30	Fotograma do filme "O Leopardo" (1963).	92

LISTA DE TABELAS

Tabela	Título	Página
01	Frequência dos termos de controle	73
02	Frequência de cores	74/75
03	Frequência de nomes de móveis e objetos	76
04	Frequência de menção a ambientes e detalhes do ambiente	77/78
05	O corpo	79
06	Vestimentas	80

INTRODUÇÃO

Tomasi di Lampedusa tem sido considerado um dos mais importantes escritores italianos do século XX. Dentre suas obras mais reconhecidas, encontra-se o romance *Il Gattopardo* (em português “O Leopardo”) – concluído em 1956 e recusado sistematicamente por várias editoras. Publicado apenas em 1958, dois anos após sua morte, o romance trata de maneira realista um contexto de decadência que assolava certas camadas da sociedade italiana; esse foi um dos motivos pelos quais foi tão recusado antes de ser publicado e, paradoxalmente, também por alcançar o sucesso que o tornou um clássico da literatura mundial. Essa obra de Tomasi di Lampedusa pode ser considerada um marco, tanto por seu conteúdo quanto por sua forma de escrita e estrutura narrativa. Sua importância levou um dos mais renomados cineastas da história a adaptá-la para o cinema. Luchino Visconti transformou, em 1963, o clássico literário num clássico cinematográfico, marcando de forma brilhante uma etapa do neorealismo italiano no cinema.

Visconti nutria verdadeira obsessão pela perfeição, perseguindo-a até a exaustão e o limite das possibilidades. O começo no teatro, o gosto estético refinado e a maneira como guiava seus filmes (e os atores) tornou seu legado uma espécie de modelo referencial para todos aqueles que se propõem a estudar os elementos da narrativa audiovisual.

Visconti se interessava por vários temas em seus filmes, como por exemplo: a decadência; a aristocracia; a figura materna, apresentada de diversas maneiras; a sexualidade; a família; a figura infantil; a beleza e a arte; a literatura; a fascinação oriunda do poder; a morte; a solidão e o passar do tempo. Alguns desses podem ser identificados facilmente em sua versão de “O Leopardo” e serão discutidos ao longo deste trabalho.

O romance é ambientado durante o *Risorgimento* (movimento que, entre 1815 e 1870, buscou a unificação italiana) e, conseqüentemente, traz consigo, mediante um recorte temporal bem acabado, o registro das mudanças em curso à época em diversas áreas, dentre elas a política (com forte influência de Garibaldi), a social (com enfraquecimento da aristocracia), a religiosa (a igreja muda a sua visão sobre a relação entre Deus e o Homem, e perde espaço de intervenção política e social), a econômica (ascensão da burguesia, mudanças no modo de produção etc.) e a artística (reestruturação

cultural). Durante o *Risorgimento* o regime republicano seguia ganhando espaço e a classe média crescia com ele, intelectual e economicamente independente, tornando-se a base do novo modelo de mercado das artes e da cultura. Com o enfraquecimento das famílias tradicionais e o agravamento da crise econômica, a burguesia ampliava seu poder cada vez mais, independentemente das críticas que sofria. Lampedusa e Visconti não perderam de vista tal conjuntura.

As formas narrativas de ambos os textos – o literário e o cinematográfico – apontam para uma questão que merece uma análise mais detalhada: a relação entre o texto literário e o texto cinematográfico. Nesse sentido, mais precisamente, buscar-se-á analisar até que ponto o discurso de Lampedusa em seu romance e o filme de Visconti se relacionam através do emprego de uma análise intersemiótica; mais ainda, verificar, através da análise de discurso, quais os elementos presentes nas duas “formas” de construção de sentido da ideia original do autor. Considerando-se que todo discurso é sempre passível de tradução, a intenção será a de verificar quais os elementos que potencializam a tradução do texto literário para o cinematográfico, buscando-se o referencial teórico da tradução intersemiótica.

O objetivo geral da pesquisa é analisar o texto literário de Giuseppe Tomasi di Lampedusa e o texto cinematográfico de Luchino Visconti em sua versão para o cinema da obra “O Leopardo”, do ponto de vista da tradução intersemiótica. Já os objetivos específicos são: discutir a questão dos gêneros do discurso e da análise do discurso; estudar as formas de narratividade; analisar o texto literário de Giuseppe Tomasi di Lampedusa; analisar a adaptação para o cinema do romance “O Leopardo” por Visconti e as estratégias usadas para resolver problemas de tradução de linguagem (literatura/cinema); e relacionar as formas de narratividade do texto literário e sua tradução intersemiótica para o texto audiovisual.

Ao analisarmos a obra de “O Leopardo” de Lampedusa e a sua adaptação fílmica, realizada por Luchino Visconti, lançaremos mão de alguns pontos de partida. Em primeiro lugar, será utilizada a técnica da análise de discurso. Como destaca Orlandi (2007, p. 15):

A Análise de Discurso, como seu próprio nome indica, não trata da língua, não trata da gramática, embora todas essas coisas lhe interessem. Ela trata do discurso. E a palavra discurso, etimologicamente, tem em si a idéia de curso, de percurso, de correr por, de movimento. O discurso é assim a palavra em movimento, prática de linguagem: com o estudo do discurso observa-se o homem falando.

A ideia de discurso como curso e movimento se ajusta ao presente estudo, na medida em que o romance de Lampedusa e o filme de Visconti tratam de uma narrativa em movimento: primeiro na forma da textualidade literária; depois, na forma da textualidade cinematográfica.

A análise do discurso permite melhor compreender as formas de construção de sentido, tanto no texto verbal, quanto no audiovisual, levando em conta a participação do sujeito e de sua ideologia nesse processo de construção: “não há discurso sem sujeito e não há sujeito sem ideologia: o sujeito é interpelado em sujeito pela ideologia e é assim que a língua faz sentido” (PÊCHEUX *apud* ORLANDI, 2007, p. 17).

Como primeiro passo, foi feita uma decoupage do filme, para permitir uma melhor seleção de cenas e comparação de textos. A metodologia que se pretende empregar nesse estudo segue as seguintes etapas: I - Constituição de um corpus: a partir de um referencial teórico pertinente, tanto a área de teoria do texto e, conseqüentemente, de análise do discurso, quanto de análise da imagem, em especial da gramática audiovisual do cinema, a partir de sua estruturação por Griffith (em “Intolerância”). Cabe destacar que “quanto à natureza da linguagem, devemos dizer que a análise de discurso interessa-se por práticas discursivas de diferentes naturezas: imagem, som, letra, etc.” (ORLANDI, 2007, p. 62); II - De-superficialização: ao delimitarmos um corpus, foi feita uma primeira seleção a partir do texto bruto (no caso, o romance e o filme); a segunda etapa deverá aprofundar a análise a fim de buscar os elementos fundamentais do discurso, deixando a superficialidade para buscar “o como se diz, o quem diz, em que circunstâncias” (ORLANDI, 2007, p. 65); III - Análise do modo de funcionamento do discurso: a partir do objeto discursivo construído nas etapas anteriores.

Num primeiro momento, espera-se analisar o potencial audiovisual da obra de Lampedusa para, posteriormente, empregar as técnicas de análise da

tradução intersemiótica. Num segundo momento, a obra de Lampedusa será analisada do ponto de vista de uma tradução intersemiótica, envolvendo as categorias: iconicidade, indicialidade e simbolicidade.

O trabalho de pesquisa foi dividido em três partes. No capítulo 1, denominado "O contexto histórico e sua influência no discurso de Lampedusa", procurou-se apresentar um quadro dos fatores que influenciaram a obra de Lampedusa e posteriormente a de Visconti, suas referências, os movimentos literários e artísticos em curso, o contexto histórico em que foi ambientado o romance (Risorgimento), além de dados da biografia de Lampedusa e Visconti e uma descrição do romance "O Leopardo".

No capítulo 2 intitulado "Gêneros do discurso, análise do discurso e tradução intersemiótica", realizou-se uma pesquisa bibliográfica, a fim de construir a fundamentação teórica, priorizando-se os gêneros do discurso, a análise do discurso e a tradução intersemiótica, buscando exemplos de tradução intersemiótica da literatura para o cinema.

O terceiro capítulo, "A Tradução Intersemiótica dos Leopardos de Lampedusa e Visconti", apresenta uma análise do processo de tradução intersemiótica que envolveu a passagem do texto literário para o cinematográfico. Em primeiro lugar, foi realizada uma análise do discurso de Lampedusa no "Leopardo", através da constituição de um corpus, da De-Superficialização e de análises sobre o modo de funcionamento do texto. A seguir, utilizando-se o referencial da tradução intersemiótica, analisou-se o caráter icônico, indicial e simbólico da categoria CORES, tanto em Lampedusa quanto em Visconti.

A categoria CORES foi obtida depois de realizada uma análise dos elementos do texto de Lampedusa que poderiam funcionar como verificadores do potencial audiovisual de sua escrita e sua influência na obra de Visconti. Serão consideradas cinco categorias: cores; móveis e objetos; ambientes e detalhes do ambiente; corpo; vestimentas. Para fins desta análise, foi examinada a primeira delas.

Finalmente, nas considerações finais, são apresentados os resultados da análise efetuada.

A decisão de realizar a investigação sobre o objeto proposto prende-se ao fato de o autor ter experiência com o tema afim e, do mesmo modo,

pesquisar o universo das formas narrativas de maneira sistemática, propiciando maior familiaridade com o assunto e os parâmetros de abordagem. As experiências adquiridas valeram como exploração preliminar da temática em questão.

1. CAPÍTULO I - O CONTEXTO HISTÓRICO E SUA INFLUÊNCIA NO DISCURSO DE LAMPEDUSA

1.1 – Tomasi de Lampedusa

Filho de pais nobres, Giulio Maria Tomasi, Príncipe de Lampedusa, e Beatrice Mastrogiovanni Tasca de Cutò, Giuseppe Tomasi di Lampedusa, nasceu no dia 23 de dezembro de 1896, em Palermo, na Itália. De família abastada, durante a infância foi finamente educado por tutores (que ministravam aulas de literatura, inglês, dentre outros assuntos) e pela família, na própria mansão onde vivia. Com a mãe, foi iniciado na língua francesa; com a avó, ouvia atento as leituras dos romances de Emilio Salgari e de outros grandes autores. No pequeno teatro da residência em Santa Margherita Belice, onde passava suas férias, assistia a peças como Hamlet e Macbeth¹. No início de 1911, sua educação teve continuidade no Liceu Clássico em Roma e, posteriormente, em Palermo. Em 1915, matriculou-se na Faculdade de Direito, na cidade de Roma. Entretanto, naquele mesmo ano, foi convocado pelo serviço militar, sendo obrigado a lutar na Batalha de Caporetto² na qual foi capturado e mandado para um campo de prisioneiros de guerra na Hungria, de onde conseguiu escapar, retornando a pé à Itália. Em 1934, após a morte de seu pai, Lampedusa ascende ao patamar de príncipe.

A nobreza, mantida pelas tradicionais famílias aristocratas da Europa, tornou-se marca registrada da obra de Lampedusa, conhecido por seu legado e pela adaptação para o cinema de seu maior sucesso: *Il Gattopardo* (em português, "O Leopardo").

Primo do poeta Lucio Piccolo³, Lampedusa tinha acesso a escritores de grande prestígio como Eugenio Montale⁴ e Maria Bellonci⁵. Apaixonado por

¹ Ambas as peças foram escritas pelo dramaturgo e poeta inglês William Shakespeare (1564 - 1616).

² Inicialmente comprometida em lutar como aliado das Potências Centrais, a Itália firmou acordo secreto com os ingleses e declarou guerra aos seus antigos aliados perdendo, em outubro de 1917, a Batalha de Caporetto: 400 mil soldados abandonam suas posições e 250 mil rendem-se para os alemães e os austríacos. Esse foi o maior desastre militar da Itália.

³ Poeta Siciliano reconhecido pela qualidade e lirismo de suas poesias. Destaque do Colóquio de Escritores de 1954 promovido pela prefeitura de San Pellegrino.

⁴ Eugenio Montale (1896-1981) - poeta italiano, prosista, editor, e tradutor, vencedor do Prêmio Nobel de Literatura de 1975.

⁵ Maria Bellonci (1902-1986) - vencedora do "Prêmio de literatura Viareggio" de 1939; autora de vários romances históricos; construiu uma carreira brilhante no campo da investigação da época renascentista italiana. Em 1947, juntamente com o marido, crítico literário de renome no

literatura e pelas formas de linguagem, escreveu: *I racconti*, *Le lezioni su Stendhal*, *Invito alle lettere francesi del Cinquecento*, *La gioia e la legge*, ensaios e contos, dentre esses últimos: *A Felicidade e a Lei*, *O Novo-Rico* e os *Velhos Senhores* e *O Senador e a Sereia*.

O ano de 1954 foi marcante em sua carreira. Após retornar de uma cerimônia de premiação literária realizada nas termas de San Pellegrino, iniciou a escrita de *Il Gattopardo*, sua obra de maior relevância – concluída em 1956. Após finalizada, a obra foi rejeitada sucessivamente pelos editores aos quais fora submetida, fato que deixou Lampedusa extremamente desapontado. Em 1957, é diagnosticado com câncer, vindo a falecer no mesmo ano em Roma, dia 23 de julho.

A publicação do romance aconteceu postumamente (1958), quando a escritora Elena Croce o enviou a Giorgio Bassani para apreciação. A primeira edição foi feita pela Editora Feltrinelli⁶.

O título *Il Gattopardo* é uma expressão italiana que se refere tanto ao felino das américas quanto ao cervo africano. *Gattopardo* pode ser uma menção ao felino selvagem, que foi violentamente caçado na Itália até sua extinção, em meados do século XIX, exatamente a época do declínio da aristocracia siciliana. O romance retrata as questões envolvendo uma família italiana da alta aristocracia, com destaque para Don Fabrizio Corbera, Príncipe de Salina, no contexto do *Risorgimento*⁷. Não por acaso, o brasão da família Salina possui em sua composição a figura de um leopardo. Além disso, é apresentado ao leitor a descrição de ambientes (palácios, salões de baile, espaços religiosos, obras de arte, jardins etc.), situações, personagens, com suas contradições, anseios, suas paixões, frustrações e expectativas com rica

panorama das letras italianas, institui o “Prêmio Strega” da Literatura, um dos mais importantes prêmios da literatura italiana ainda hoje. Disponível em: <http://www.strega.it/premio_strega/21_la_storia_del_premio_strega.html>. Acesso em: 11 ago. 2012.

⁶ Fundada em 1954, a Giangiacomo Feltrinelli Editore (ou apenas Editora Feltrinelli), teve como primeiro livro lançado a autobiografia do então primeiro-ministro indiano Nehru. *Il Gattopardo* figura entre um dos lançamentos de maior sucesso da editora. Entretanto, em 1957, poucos anos após sua fundação, a obra do poeta e romancista russo Boris Pasternak, *Doutor Jivago*, marca de vez o sucesso da empresa. A obra era tão boa que rendeu a Pasternak o Prêmio Nobel de Literatura em 1958. Disponível em: <<http://www.socialismo.org.br/portal/questoes-ideologicas/83-artigo/1514-marx-ao-vinagrete-apimentado>>. Acesso em: 11 ago. 2012.

⁷ Movimento na história italiana que buscou, entre 1815 e 1870, unificar o país, que era apenas uma coleção de pequenos Estados submetidos a potências estrangeiras. Em italiano, o termo significa *ressurreição*.

finesa de detalhes. Talvez o trecho mais memorável do livro seja o discurso do sobrinho de Don Fabrizio, Tancredi, incitando, sem êxito, Don Fabrizio a abandonar sua lealdade ao reinado das 'Duas Sicílias' e aliar-se à dinastia de Savóia: "A não ser que nos salvemos, dando-nos as mãos agora, eles nos submeterão à República. Para que as coisas permaneçam iguais, é preciso que tudo mude".

A obra foi muito atacada pelos críticos literários por "combinar realismo com uma estética decadente". Entretanto, tornou-se muito popular entre os leitores, a tal ponto que, em 1963, *Il Gattopardo* foi levado ao cinema pela produção de Luchino Visconti⁸, estrelada por Burt Lancaster, Alain Delon e Claudia Cardinale:

"O Leopardo" reconstitui o ambiente de transição entre uma aristocracia decadente financeiramente e uma classe burguesa em ascensão. Nesse contexto, através da sua leitura da história italiana, Visconti revela uma perspectiva de decadência em relação aos tempos que estão por vir. Protagonista, o príncipe de Salina, interpretado pelo americano Burt Lancaster, é a unidade de sentido pela qual o espectador vê o mundo, seus olhos refletem a percepção das mudanças na estrutura de poder então dominante, o entendimento da irreversibilidade dessas transformações e por fim, os sentimentos de recusa e repúdio aos novos valores burgueses. A consciência histórica de Visconti passa pela sensibilidade e o desencanto de dom Fabrizio de Salina ao ver a substituição do seu próprio mundo aristocrático por outro unicamente capaz de vigorar no futuro (MUNTEAL; DAHÁS, 2005, p. 162).

A crítica, dessa vez a cinematográfica, também chegou ao "Leopardo" de Visconti. A escolha dos principais atores do filme foi um dos pontos criticados. Segundo publicações da época, havia opções mais interessantes que Lancaster, Cardinale e Delon. A produtora do filme pressionou Visconti a escolher Lancaster (ator norte-americano que, apesar do bom desempenho, não estava na melhor fase da sua carreira) para viver o príncipe (Laurence

⁸ De origem nobre, pertencente a uma poderosa família de Milão, Luchino Visconti nasceu nessa cidade da Lombardia em 2 de novembro de 1906. Teve uma sólida educação clássica. Estudou violoncelo por dez anos e foi encenador teatral de peças dramáticas e óperas antes de iniciar-se no cinema como assistente e figurinista do cineasta francês Jean Renoir. Foi um dos mais importantes realizadores da história do cinema e uma forte expressão do movimento neorrealista. Visconti soube como poucos utilizar a linguagem cinematográfica, conseguindo eternizar no cinema um clássico da literatura italiana: "O Leopardo".

Olivier era uma das opções de Visconti) em função da captação de recursos para a produção e da aceitação do público. No caso de Alain Delon, a questão girava em torno do seu desempenho como ator. Apesar de possuir uma beleza fabulosa, a crítica não o via como sendo um ator suficientemente bom para interpretar Tancredi (ressalte-se ainda a existência de atores italianos qualificados para o papel). Nascida na Tunísia (antes, Tunis – um protetorado francês), Claudia Cardinale era encarada por muitos como sendo protegida de Visconti. Segundo a crítica, a beleza e os interesses financeiros foram fundamentais para a escolha desses atores em “O Leopardo”.

“O Leopardo” foi escrito num momento de grandes transformações da história italiana, como, por exemplo, a incorporação da Sicília à unificação em curso no país já no final do século XIX; o declínio estrondoso das aristocracias locais, que perdiam espaço, dia após dia, para os interesses burgueses, caracteristicamente centralizado e capitalista; a resistência (sem sucesso) das famílias tradicionais às mudanças promovidas por Giuseppe Garibaldi (1807-1882) e a série de mudanças sociais, culturais, econômicas, religiosas e políticas que vieram em decorrência de tais fatos.

Para que compreendêssemos o romance de Lampedusa com maior propriedade, precisávamos conhecer com mais clareza o momento histórico da Itália no qual a obra foi ambientada. Mais além, era preciso que voltássemos na história até o período do Renascimento – época importantíssima para a civilização europeia, sobretudo para a Itália – e elencássemos pontos importantes desse período. Período este que reveste a aura do personagem principal⁹ do romance, o cerca e define em vários aspectos. Um homem moderno, mas que tinha a mente voltada para o feudo, para as questões feudais, que se cultivavam em vários cantões ainda da Europa.

1.2 A Renascença

“Em história, na experiência humana constituída pela dimensão afetiva da memória, toda recorrência, toda repetição de um fato, de uma ideia, de

⁹ A aura renascentista do Príncipe de Salina não é estendida aos demais personagens de forma tão intensa, sobretudo aos mais jovens.

um enunciado, de uma obra de arte, nada tem de uma repetição, pois o simples fato de ser percebido como um re-acontecimento, um re-nascimento, muda seu significado e o faz algo de irredutivelmente novo”.

(MARQUES, 2010).

O termo Renascimento (ou Renascença) compreende o momento da história europeia que vai do final do século XIII até meados do século XVII. Cabe salientar que existem inúmeras variações temporais atribuídas a esse período, sendo difícil precisá-lo de maneira mais acertada. Rupturas drásticas entre períodos históricos, como entre a Idade Média e a Renascença ou entre essa última e a Reforma, passaram a ser suavizadas pelos estudiosos, pois a análise da cronologia tende a suscitar mais perguntas do que respostas. Além disso, deve ser levado em conta que, em se tratando da análise dos hábitos, das crenças e da produção humana ao longo da história – seja ela ligada às artes, às ciências ou mesmo à arquitetura –, há um período longo de coexistência entre o velho (a morte) e o novo (a vida) – como alude o Renascimento.

Como a Idade Média tem várias fases (alta idade média, baixa idade média etc.), há várias divisões temporais feitas pelos historiadores. Há àqueles que dizem que a Idade Moderna na Europa não começa com o Renascimento, e sim a partir da Revolução Francesa (1789). Chegam ao ponto de, às vezes, utilizar a queda de Constantinopla (1453) e o descobrimento da América (1492) para isso.

Para Friedrich Nietzsche (2003, p. 21), importante filósofo alemão do século XIX:

[...] o Renascimento é a “última grande época” dos europeus, “um momento em que uma ordem superior de valores, em que os valores aristocráticos, que dizem sim à vida, que trazem a promessa de um futuro, chegavam à vitória na própria sede dos valores opostos, dos valores de declínio”.

O *Risorgimento* (tido como um divisor de águas) italiano foi um movimento que se contrapôs a esta ideia e luta com a herança renascentista. Um pouco desta luta apresenta-se indiretamente na obra de Lampedusa.

A ideia que fazemos hoje do Renascimento¹⁰ começou a se materializar com o lançamento da obra *A Cultura do Renascimento na Itália*¹¹, do suíço Jacob Burckhardt, que se tornou referência para pesquisadores de diversas áreas, dentre elas a História, a Filosofia e as Artes, principalmente por tratar de uma época sublime e do aparecimento de homens alheios aos constrangimentos sociais, religiosos e políticos de uma (época) anterior. A obra trata de questões religiosas, políticas e culturais, valendo-se de um recorte temporal que abarca os séculos XIV (*Trecento*), XV (*Quattrocento*) e XVI (*Cinquecento*), havendo entre os dois últimos períodos o que se convencionou chamar de Alta Renascença. Para Burckhardt (1958, apud QUEIROZ, 1995), “um senso estético próprio dos italianos, a vivacidade de espírito do povo e o sentimento de identidade com os romanos antigos foram os elementos modeladores de uma consciência renascentista”.

Tido como sendo um fenômeno particularmente italiano, o *Trecento* teve seu início em Florença, berço do toscano (hoje conhecido como italiano), polo econômico, político e cultural da região, mas pôde ser identificado em outros centros como Pisa e Siena.

O apogeu do Renascimento é chamado de *Quattrocento*. Época em que o resgate do humanismo (greco-romano) encontrou cada vez mais espaço em toda a Europa, através de nomes como os de Ficino, Mirandola, Thomas More¹² e Leonardo Bruni – a historiografia moderna teve início pelas mãos deste último –, e as ciências e a filosofia progrediam de sobremaneira com Luca Pacioli e Nicolas Chuquet, dentre outros.

Cabe salientar que o maior centro cultural da época era, sem dúvida, Florença, imersa que estava em grande prosperidade econômica, na solidez

¹⁰ O termo Renascimento é atribuído ao historiador da arte Giorgio Vasari (1511-1574), pintor e arquiteto italiano que conquistou notório reconhecimento após o lançamento do livro *As Vidas dos mais Excelentes Pintores, Escultores e Arquitetos*¹⁰ – dedicado a Cosme de Médice (o Velho). Vasari trabalhava com a ideia de uma *Renascita*. Segundo Queiroz (1995), há contestações pelo fato de o termo não ser um conceito muito utilizado com sentido preciso no *Cinquecento* e de ter adquirido a ideia de oposição à Idade Média apenas no século XIX. Além disso, Michelet lançou em 1855, *O Renascimento*, sobre a França do século XVI.

¹¹ Antes de ser traduzida para várias línguas, a obra, publicada pela primeira vez em 1860, tinha como título *Die Kultur der Renaissance in Italien*, de acordo com Fernandes (2005).

¹² Thomas More (1478 - 1535), advogado, escritor e homem das leis, amigo de Erasmo de Roterdã e ávido leitor de Santo Agostinho, escreveu diversas obras, sendo a mais importante delas “*Utopia*” (1516). Em 2000, foi declarado “Patrono dos Estadistas e Políticos” pelo Papa João Paulo II. Disponível em: < http://ead.unicastelo.br/pdf/artes/Thomas_More.pdf>. Acesso em: 11 de agosto de 2012.

política, no aumento da qualidade da produção literária, na riqueza da sua oligarquia burguesa e, sobretudo, sob a proteção dos Médicis, principalmente a de Lorenzo di' Médici. Além disso, Florença forneceu à Itália a língua que hoje conhecemos como italiano¹³.

Em cada canto da Itália havia um dialeto italiano (um dialeto peninsular). Havia o napolitano, o toscano – que era o mais poderoso. Era preciso uma língua para unificar a Itália (além de geográfica, democrática e simbolicamente). Então, dentre as línguas que tinham maior expressão política, econômica, literária, cultural e certo rigor artístico, o toscano (língua de Florença, ou Toscana) foi escolhido e alçado à língua nacional, a língua da Itália¹⁴. De repente, se tornou a forma local ensinada nas escolas, acima das demais modalidades que existiam ali, e que recebeu o nome de italiano – não era uma língua que sempre existiu sobre a Itália, ou majoritariamente sobre a Itália, como uma língua comercial ou algo desse tipo.

Muitos eventos ocorriam ao mesmo tempo na Europa, modificando a Itália dia após dia, o que a obrigava a lidar com o novo a todo o momento, tais como: a descoberta de novas rotas marítimas e o contato mais estreito com o mercado asiático a partir do século XV; a ampliação do mercado europeu e o acúmulo de riqueza por muitos comerciantes da Europa, que diversificaram bastante os principais produtos de consumo à época; os investimentos na produção artística – o mecenato¹⁵.

Com o desenvolvimento marítimo em expansão, principalmente na Península Itálica, cidades como Veneza, Florença e Gênova obtiveram grande movimentação artístico-cultural. Tamanho movimento deu a Itália o título de Berço do Renascimento.

¹³ Até então, a Itália não possuía uma língua nacional, por ser constituída por um conjunto de reinos, ou feudos.

¹⁴ Algo bem parecido ocorreu na Espanha. Até o século XVI, a língua não era chamada de espanhol, mas sim de o castelano, que era a língua de Castela (plural de *castelum*, que significa região de castelos, de fortificações), que era um feudo, um reino. Havia vários reinos além de Castela, como Aragão, Astúria. Desse modo, havia uma colcha de retalhos que era a Espanha (Ibéria), onde chamavam a língua de castelano (no Brasil, castelhano) porque era a língua majoritária. Existia, ainda, o aragonês, o leonês, o andaluz, o catalão. Enfim, a partir do século XVI, elevaram o castelhano à língua nacional, hoje conhecida como espanhol. O castelhano se tornou o espanhol, uma vez que precisavam de uma língua nacional, unificadora. O toscano virou o italiano por razões praticamente semelhantes.

¹⁵ O mecenato tinha como objetivo principal fazer com que governantes e burgueses se tornassem mais populares entre as populações das áreas onde atuavam. Não por acaso muitas famílias encomendavam aos artistas a pintura (retrato) do patriarca da família, da sua família e esculturas do mesmo.

Outro ponto importante para a presente pesquisa foi a incorporação da Sicília à Unificação Italiana. Conhecida anteriormente como Reino da Sicília, o Estado, criado em 1130 por Rogério II da Sicília, resistiu até 1816, tendo sido governado várias vezes por monarcas diferentes dos que governavam a península itálica. À época, abrangia toda a ilha da Sicília, boa parte do sul da Itália e, por volta de 1530, as ilhas Gozo e Malta. Já foi conhecida como Reino da Apúlia e Sicília até 1282 e, posteriormente, como Reino de Nápoles – com a perda da parte continental da ilha – e, às vezes, como Reino de Trinacria após 1302. Antes do levante militar, comandado pelos carbonários¹⁶ em 1820, o reino foi comandado pela Casa de Savóia até 1714, passando para o controle dos Habsburgos em 1720, sendo reincorporado ao Reino das Duas Sicílias pouco tempo depois, então sob o comando dos Bourbons (1738). Em 1861, com a ocupação pelas tropas de Garibaldi, durante a unificação italiana, a região foi finalmente incorporada à unificação italiana e Vítor Emanuel II, no dia 17 de março, foi proclamado rei da Itália.

Mais recentemente, com a Constituição de 1948, após a Segunda Guerra Mundial (1939-1945), a Sicília conseguiu estatuto de autonomia, tornando-se uma região independente da Itália, com poderes e direitos de autogoverno, assegurados por estatuto reconhecido e respeitado mundialmente. A ilha, composta por oito províncias (Agrigento, Caltanissetta, Catania, Enna, Messina, Ragusa, Siracusa, Trapani e Palermo, a capital) é tida como sendo a principal ilha do mediterrâneo.

1.3 A Arte Renascentista

De maneira geral, toda a sociedade foi influenciada pelos ideais renascentistas, o que incluía as artes plásticas (pintura, escultura, literatura, dentre outras), de caráter individualista e com forte inclinação à crítica social e clerical, ou seja, contra a igreja. Cabe salientar que, no que concerne à

¹⁶ A sociedade secreta *Carbonari* (da qual advém o nome carbonário) é uma das formas que assume, primeiro em Nápoles e depois em outras partes da Itália, a maçonaria européia, segundo Luiz Marques, professor de história da arte medieval e moderna da Unicamp. Disponível em: <http://www2.uol.com.br/historiaviva/reportagens/a_dificil_trajetoria_da_unificacao_italiana_3.html>. Acesso em: 12 ago. 2012.

literatura, tal expressão artística foi favorecida com o advento da prensa de tipos móveis de Gutemberg, em 1450, fato que possibilitou a reprodução e a propagação de obras clássicas por toda Europa – boa parte da literatura medieval foi escrita em Latim.

Dentre os grandes pintores do período em questão, podemos citar cinco expoentes da pintura europeia (e mundial), aclamados e referenciados até os dias de hoje, quer pela forma, quer pelo conteúdo de suas obras: Leonardo da Vinci, Michelangelo, Rafael Sanzio e Botticelli e Giotto.

Anatomista, engenheiro, matemático músico, naturalista, arquiteto, inventor e escultor, Leonardo da Vinci nasceu na Itália em 1452, na época da Alta Renascença. Tinha como características marcantes das suas pinturas o uso da perspectiva e a busca pela aproximação com a realidade, tanto nas cores como na anatomia do corpo humano como na retratação dos seus sentimentos. Algumas das pinturas mais conhecidas de Da Vinci são: Mona Lisa (ou *La Gioconda*) e A Última Ceia (*L'Ultima Cena*).



Fig. 1 - Mona Lisa¹⁷ (1503/1506)

¹⁷ Óleo sobre madeira, 77 cm x 53 cm. O quadro está exposto no Museu do Louvre, em Paris. Disponível em: <<http://www.louvre.fr/en/oeuvre-notices/mona-lisa-%E2%80%93-portrait-lisa-gherardini-wife-francesco-del-giocondo>>. Acesso em: 12 ago. 2012.



Fig. 2 - A Última Ceia¹⁸ (1495/1497)

Michelangelo di Lodovico Buonarroti Simoni (1475-1564), ou apenas Michelangelo, como era mais conhecido, nasceu na Itália, tendo vivido e trabalhado a maior parte da sua vida entre as cidades de Florença e Roma. Assim como Da Vinci, Michelangelo atuava divinamente bem em várias áreas, com singular destaque para a arquitetura, a escultura, a poesia e, por último, a pintura. Algumas de suas obras mais conhecidas são: “A Pietá” e “A Criação de Adão”.



Fig. 3 - Pietà¹⁹ (1499)

¹⁸ O mural, de proporções gigantescas (9,10 m x 4,20 m), demorou três anos para ser concluído. A obra foi encomenda de Ludovico II Mouro para o refeitório do Convento de Santa Maria Delle Grazie em Milão (CURY, 2007).

¹⁹ Escultura em mármore (174 cm x 195 cm), exposta na Basílica de São Pedro, em Roma. Disponível em: <http://www.vatican.va/various/basiliche/san_pietro/vr_tour/Media/VR/St_Peter_Pieta/index.htm>. Acesso em: 12 ago. 2012.



Fig. 4 - A Criação de Adão²⁰ (1508-1512)

Alessandro di Mariano di Vanni Filipepi ficou conhecido como Botticelli. Nasceu na Itália em 1445, contemporâneo de pintores de grande relevo artístico como Da Vinci e Michelangelo. Estudou exhaustivamente as esculturas da Antiguidade e as técnicas de perspectiva, deixando como legado obras como *O Nascimento de Vênus* e *A Primavera*.



Fig. 5 - O Nascimento de Vênus²¹ (1483)

²⁰ Afresco medindo 280 cm x 570 cm, que figura no teto da Capela Sistina. A cena representa um episódio do Livro do Gênesis no qual Deus cria o primeiro homem, Adão. Disponível em: <<http://www.alunos.esffl.pt/wart/obrasdarte.htm>>. Acesso em: 12 ago. 2012.

²¹ Têmpera sobre tela com as seguintes dimensões: 172.5 cm x 278.5 cm. A obra está exposta na *Galleria degli Uffizi*, em Florença. Disponível em: <<http://www.uffizi.firenze.it/>>. Acesso em: 12 ago. 2012.



Fig. 6 - A Primavera²² (1482)

Como mencionado anteriormente, as artes plásticas no período renascentista italiano traziam consigo boas doses de renovação e um direcionamento crítico bem pontual quanto o social e as questões clericais (leia-se Igreja), com ênfase no individualismo e no humanismo. Naquela época, propagada com maior velocidade devido à reprodutibilidade propiciada pela prensa de Gutemberg, a produção literária, elaborada prioritariamente em Latim e, num segundo momento, em línguas vernáculas, como o francês e o italiano, sendo a última a língua materna de Lampedusa e Visconti, contava com nomes da importância Dante Alighieri (1265-1321), Francesco Petrarca (1304-1374), Giovanni Boccaccio (1313-1375), Nicolau Maquiavel (1469-1527), Ludovico Ariosto (1474-1553), Torquato Tasso (1544-1595) e Francisco Guicciardini (1485-1540).

A contextualização do renascimento italiano e da sua importância para a Europa, com as mudanças que se processaram durante o período da unificação italiana, com a ascensão e o declínio das classes dominantes e as invasões internas e externas na Itália de outrora, além das mudanças que foram impressas às artes plásticas – como ocorreu na pintura, na escultura e na literatura – e às questões sociais, políticas e religiosas, nos serviu de norte, para que pudéssemos analisar com mais clareza a ambientação feita por

²²Têmpera sobre madeira com as seguintes dimensões: 203 cm x 314 cm. A obra está exposta na *Galleria degli Uffizi*, em Florença. Disponível em: < <http://www.uffizi.firenze.it/>>. Acesso em: 12 ago. 2012.

Tomasi di Lampedusa em *Il Gattopardo*, ambientado no *Risorgimento* italiano, mas com alguns elementos não resolvidos do Renascimento.

1.4 Descrição do Romance "O Leopardo"

Considerada como uma das grandes obras da literatura moderna e um clássico irretocável da literatura italiana, *Il Gattopardo* de Tomasi de Lampedusa vem encantando gerações por muitas razões, dentre elas pela riqueza estrutural, ideológica e linguística. O estilo, a estrutura narrativa, a linguagem, a descrição hábil de situações, personagens, ambientes e do momento histórico em que o livro foi situado constituem, juntos, um convite irrecusável à leitura dessa bela obra. Se levarmos em consideração o modo como o romance se desenvolve no seio familiar, com suas estruturas hierárquicas, posicionamentos pessoais e outras questões peculiares, podemos considerar *Il Gattopardo* um romance bem ao estilo “história de família”, ainda mais quando observada “a contextualização social de pessoas” e utilizadas referências bibliográficas como as de Cabral e Lima (2005): *Como fazer uma história de família: um exercício de contextualização social*.

O pano de fundo utilizado pelo autor foi o *Risorgimento* (unificação italiana), momento importante da história italiana no qual a aristocracia dava seus últimos e inevitáveis suspiros de hegemonia. O autor utilizou um marco temporal que compreende de 1860 a 1910, “aceitou” partilhar com a burguesia os espaços e as honrarias que, até então, lhes eram exclusivos e de direito. O acúmulo de dinheiro, de posses, os matrimônios arranjados. Eram esses os trunfos que a emergente classe social burguesa dispunha para ter acesso ao “céu” da aristocracia. No outro lado dessa mesma moeda estava a figura rota da aristocracia, com seus recursos sendo dilapidados, dia após dia, pressionada politicamente, perdendo, cada vez mais, a hegemonia e o prestígio e tendo que se adequar aos novos tempos. Como se não bastasse, viu-se forçada a estreitar os laços com a ascendente classe social burguesa e a amargar, a duras penas, as novas composições familiares, agora integradas por membros de sangue não azul, em prol da sobrevivência.

Foi um movimento mais local e, naturalmente, com objetivos específicos. Dentre eles, o de tornar a Itália uma nação moderna, unida geográfica, política e ideologicamente, além de por uma língua nacional. Isso aconteceu nos anseios da modernidade, mas só até certo ponto, pois havia pessoas que se sentiram tolhidas, que perderam seu “caráter de senhor”, de dono de um feudo (mesmo que fosse um feudo moderno), e isso é um pouco do que é apresentado no romance.

O Risorgimento é quase um divisor de águas entre a realidade que estava se configurando e um período anterior, mesmo que fosse possível perceber muitos avanços e a saída do mundo feudal.

Não apenas “O Leopardo”, mas também outros romances na Itália mostram também um pouco essa dubiedade, do comportamento das pessoas – bem retratada no livro de Lampedusa. No romance há, inclusive, uma tristeza muito grande no personagem central (o príncipe) ao cabo de sua história, como se fosse uma pessoa que está se entregando, que não tem mais tempo para recuperar elementos que lhe eram caros. Ele se adequou à nova conjuntura, mas vivia preso ao passado tão bem quisto.

A unificação italiana é bem marcada pelas alterações sociais, culturais, políticas e pelas ações belicosas levadas a cabo por Giuseppe Garibaldi e seus “camisas vermelha”, que colaboraram efetivamente com a unificação italiana e, conseqüentemente, com a fragmentação do poder Bourbon, e a ascensão ao poder da Casa de Sabóia, representada pela figura de Vitor Emanuel. A unificação trazia consigo uma série de mudanças e inquietude a várias esferas da sociedade, também (e principalmente) àquela cujo poder encontrava-se tão seriamente ameaçado – a aristocracia.

Anos após a Revolução Francesa, a Itália de 1815 foi sacudida (embora tardiamente) a tornar-se um país único. Posto isso, atentemos para esta passagem do livro de Lampedusa:

O Príncipe tirou a sobrecasaca e as botinas e, fazendo gemer o divã sob o seu peso, adormeceu tranquilamente. Acordou quando entrou o criado, trazendo numa bandeja um jornal e um bilhete. Vinham de Palermo, enviados pelo seu cunhado Málvica, e trazidos, pouco antes, por um criado a cavalo. Ainda um pouco estremunhado pela soneca da tarde o Príncipe abriu a carta: “Caro Fabrício. Escrevo-te num estado de prostração sem limites. Li as terríveis notícias que vêm no jornal. Os

piemonteses desembarcaram; estamos todos perdidos. Esta noite, eu e toda a minha família vamo-nos refugiar nos barcos ingleses. Certamente hás-de querer fazer o mesmo; se assim o entenderes mandarei reservar-te alguns lugares. O Senhor salve o nosso amado Rei. Um abraço. Teu Ciccio.”

Abriu o jornal. “Um acto de flagrante pirataria foi cometido em 11 de Março com o desembarque de tropas na costa de Marsala. Relatórios posteriores esclareceram que o bando desembarcado é de oitocentos homens e comandado por Garibaldi. Assim que aqueles filibusteiros puseram o pé em terra evitaram cuidadosamente o encontro com as tropas reais e, segundo certas notícias, dirigem-se para Castelvetro, ameaçando os cidadãos pacíficos e não poupando à pilhagem e às devastações, etc., etc.”

O nome de Garibaldi perturbou-o um pouco: aquele Aventureiro, todo cabelo e barba, era um mazziniano puro. Era capaz de ter pensado em complicações. “Mas, se o rei “o Cavalheiro” o havia mandado para aqui isso queria dizer que tinha confiança nele. Haviam de o moderar” (LAMPEDUSA, 1963, p. 31).

Partindo de Gênova, em direção a Marsala, Garibaldi e sua tropa desembarcam além-mar carregando consigo armas e os ideais da Revolução Francesa (Liberdade, Igualdade e Fraternidade). A nova ordem social pretendida por Garibaldi foi financiada com o dinheiro da burguesia, que estava cada vez mais rica e dominante. Ironicamente, o próprio sobrinho do Príncipe de Salina, Tancredi, se aliou aos revolucionários em prol do ideal de igualdade de oportunidades para todos.

Abaixo apresentamos parte do diálogo travado entre o príncipe de Salina e seu sobrinho Tancredi, prestes a partir para se juntar à tropa garibaldina.

- Vou-me embora, tio, parto daqui a uma hora. Vim dizer-te adeus.

O pobre Salina sentiu apertar-se-lhe o coração.

- Um duelo?

- Sim. Um grande duelo com o rei Francisquinho-Deus-te-Guarde. Vou para as montanhas, para Ficuzza; não o digas a ninguém, sobretudo a Paulo. Vão acontecer grandes coisas, tio, e não quero ficar em casa. De resto se cá ficasse apanhavam-me logo.

O Príncipe teve uma das suas costumadas e inesperadas visões: uma cena cruel de guerrilhas, descargas no meio dos bosques, e o seu Tancredo por terra, de tripas à mostra, tal como acontecera àquele desgraçado soldado.

- Estás doido, meu filho! Ires meter-te com aquela gente; são todos uma súcia de bandidos e aldrabões; um Falconeri deve estar connosco, do lado do Rei.

Os olhos voltaram a sorrir.

- Do lado do Rei, com certeza, mas de que Rei?

O rapaz teve um daqueles seus acessos de seriedade que o tornavam impenetrável e querido.

- Se nós não estivermos lá, eles fazem uma república. Se queremos que tudo fique como está é preciso que tudo mude. Expliquei-me bem? Um pouco comovido abraçou o tio.

- Até à vista, até breve. Voltarei com a bandeira tricolor.

A retórica dos amigos havia também marcado um pouco o sobrinho; mas não, naquela voz roufenha havia um acento que desmentia a ênfase. Que rapaz! Dizendo ou fazendo palermices; ao mesmo tempo, contradizendo-as. (LAMPEDUSA, 1963, p. 17-18)

O diálogo acima exposto retrata as mudanças em curso na Itália de outrora e tem como ponto alto a frase “Se nós não estivermos lá, eles fazem uma república. Se queremos que tudo fique como está é preciso que tudo mude”.

O declínio da aristocracia foi muito bem ilustrado em vários trechos do romance. Para tanto, o autor utilizou, de forma criativa, diálogos, situações, descrições de ambientes e, principalmente, a finitude das coisas, muitas vezes ilustrada pela descrição do processo de envelhecimento e/ou pela “morte” em si, dentre outros recursos e artifícios, vejamos:

[...] Por cima da porta, solidíssima mas arrombada, um Leopardo de pedra dançava, apesar de as pedradas lhe terem quebrado as pernas; ao lado da casa, e com os eucaliptos de sentinela, um poço fundo oferecia em silêncio os variados serviços de que era capaz: podia servir de piscina, bebedouro, prisão e cemitério. Matava a sede, propagava o tifo, guardava homens sequestrados, escondia carcaças de animais e de homens até reduzi-los a esqueletos polidos e anónimos. (LAMPEDUSA, 1963, p. 33)

[...] o cadáver de um jovem soldado do Batalhão de Caçadores 5 que, ferido na escaramuça de S. Lourenço, contra as tropas rebeldes, tinha vindo morrer, sozinho, debaixo de um limoeiro. Tinha sido Russo, o guarda, a encontrar aquela coisa desfeita, a voltá-la, a cobrir-lhe o rosto com o seu lenço vermelho e, com um pau, a meter as entranhas para dentro do rasgão do ventre e cobrir depois a ferida com as abas azuis do capote, cuspidando continuamente de nojo, não precisamente em cima mas bastante perto do cadáver. Tudo isto com uma habilidade cuidadosa. “O fedor destes malandros não pára nem quando

estão mortos”, dizia. E fora tudo o que comemorara aquela morte solitária. (LAMPEDUSA, 1963, p. 5)

[...] Como sempre, a consideração da sua própria morte (a do príncipe de Salinas) serenava-o tanto quanto o perturbava a morte dos outros; talvez porque, no fundo, bem lá no fundo, a sua morte fosse, em primeiro lugar, a morte do mundo inteiro? (LAMPEDUSA, 1963, p. 155)

[...] D. Fabrício olhou-se ao espelho do armário: mais depressa reconheceu o seu fato, que se reconheceu a ele mesmo; muito grande, ressequido, as faces encovadas, barba de três dias, mais parecia um daqueles ingleses maníacos que deambulam nas gravuras dos livros de Júlio Verne, que costumava, pelo Natal, oferecer ao pequeno Fabrício. Um Leopardo em péssima forma. Por que razão havia de querer Deus que ninguém morresse com a própria cara? Porque a todos assim sucede, morre-se com uma máscara no rosto: mesmo os jovens; (LAMPEDUSA, 1963, p. 167).

A narrativa utilizada em “O Leopardo” parece adquirir o semblante de uma longa e saudosa despedida. Despedida de *status*, de hábitos e tradições, de arrumações de vários níveis e de ordens que se faziam presentes desde há muito, mas que, de forma inevitável, acabaria por ganhar o contorno de lembranças difusas. O príncipe de Salina figura no romance como o marco referencial da tentativa, sem sucesso, da preservação das antigas estruturas sociais perante o novo modelo social burguês.

O esforço pela sobrevivência da aristocracia pode ser identificado em vários pontos do romance, como naquele que retrata o casamento entre Tancredi (aristocrata que passou a defender os interesses revolucionários), sobrinho do príncipe de Salina, e Angélica, filha do burguês Calogero Sedara.

Palermo, naquela altura, atravessava um dos seus intermitentes períodos de mundanidades: havia o furor dos bailes. Depois da vinda dos piemonteses, depois do lamentável feito de Aspromonte, afugentados os espectros da expropriação e da violência, as duzentas pessoas que compunham a sociedade não se cansavam de encontrar-se, sempre as mesmas, para se congratularem de existir ainda.

Tão frequentes eram as diversas, se bem que idênticas, festas, que os Príncipes de Salina tinham vindo passar três semanas ao seu palácio da cidade para não terem de fazer todas as noites o longo trajecto de San Lorenzo. Os vestidos das senhoras chegavam de Nápoles em compridas caixas negras semelhando féretros e havia um vaivém histórico de modistas,

cabeleireiros e sapateiros; criados exasperados levavam às costureiras bilhetinhos ansiosos. O baile dos Ponteleone seria o mais importante daquela breve estação: importante para todos, pelo esplendor da linhagem dos anfitriões e do seu palácio, pelo número dos convidados; mais importante ainda para os Salinas, que, nesse dia, apresentavam Angélica, a belíssima noiva do sobrinho, à sociedade. (LAMPEDUSA, 1963, p. 154).

Na última parte do livro, como que para marcar o fim do esforço pela preservação do estilo de vida aristocrático e/ou da aristocracia propriamente dita, os restos mortais de Bendicó – então empalhado após sua morte –, o cão fila do príncipe, foi colocado no lixo, pois suscitava, dentre outras coisas, lembranças de um passado irrecuperável.

[...] Era a dor desse dia: até o bom do Bendicó lhe insinuava recordações amargas. Tocou a campainha: - Aninhas - disse -, este cão está realmente cheio de caruncho e de pó: é de mais. Leva-o, deita-o fora. Quando arrastavam a carcaça para fora, os olhos de vidro fixaram-na com a humilde repreensão das coisas que se rejeitam, que se querem anular. Poucos minutos depois, o que restava de Bendicó foi arrojado para o canto do pátio que o carro do lixo visitava todos os dias. Durante o voo, janela abaixo, a sua forma recompôs-se um instante: dir-se-ia dançar no ar um quadrúpede de longos bigodes, e a dextra anterior erguida parecia amaldiçoar. Depois, a paz tornou a cair sobre um montículo de poeira lívida. (LAMPEDUSA, 1963, p. 201).

A narrativa é efetivada por um narrador onisciente, que é quem sabe tudo, quem conhece a todos e os aspectos detalhados de toda história, inclusive podendo, de um ponto de vista privilegiado, descrever situações simultâneas, pensamentos e, também, os sentimentos dos personagens. De acordo com a perspectiva de Dias (2007)²³, sobre o estilo de escrita utilizada em "O Leopardo":

A escrita de Lampedusa é introspectiva, pormenorizada e sempre explicativa, tanto do ponto de vista psicossociológico, como dos comportamentos individuais e coletivos. A linguagem é sensorial, marcada principalmente por sensações visuais, pictóricas – não só relativas à paisagem natural, mas também aos ambientes fechados (DIAS, 2007, p. 4).

²³ Disponível em: <http://hasempreumlivro.blogspot.com.br/2007/06/o-leopardo-de-giuseppetomasi-di.html>. Acesso em: 8 de setembro de 2012.

As descrições as quais Dias (2007) se refere estão espalhadas por todo o romance, explicitadas de sobremaneira quando da descrição de determinados ambientes, principalmente dos jardins e dos salões, e de certos sentimentos externados pelos personagens. Atentemos para a descrição da passagem pela qual o príncipe vai até o jardim da mansão acompanhado por Bendicó:

Precedido de um Bendicó excitadíssimo, desceu a pequena escada que conduzia ao jardim. Encerrado entre três muros e um dos lados da villa, esta clausura conferia-lhe um ar de cemitério, acentuado ainda mais pelos montículos paralelos que ladeavam os pequenos canais de irrigação e que lembravam túmulos de gigantes magríssimos. (LAMPEDUSA, 1963, p. 4).

[...]Mas o jardim, refreado e macerado entre aquelas barreiras, exalava perfumes untuosos, carnis, levemente pútridos, como os líquidos destilados das relíquias de certos santos; o perfume apimentado das violetas sobrepunha-se ao aroma convencional das rosas e ao oleoso das magnólias que se concentravam nos cantos. Muito ao de leve, percebia-se ainda o perfume da hortelã-pimenta misturado ao aroma infantil da acácia e ao cheiro a confeitaria da murta. O perfume de alcova das primeiras flores das laranjeiras do pomar transbordava por cima do outro muro. Era um jardim para cegos. (LAMPEDUSA, 1963, p. 4).

A riqueza de detalhes com que o autor descreve os ambientes e a interação dos personagens (mesmo os secundários) com aqueles merece destaque. Uma das primeiras descrições de ambiente feitas por Lampedusa acontece logo após a o término da oração diária do rosário, concluída da seguinte forma: “Nunc et in hora mortis nostrae. Amen”.

Mas há outras descrições bem interessantes:

Durante aquele sussurro o salão rococó parecia ter mudado de aspecto; até os papagaios que abriam as asas irisadas na seda das tapeçarias haviam-se mostrado intimidados; e, entre as duas janelas, Madalena, na qual todos habitualmente viam uma bela e opulenta loira, perdida não se sabe em que sonhos, tinha tomado uns ares de penitente. (LAMPEDUSA, 1963, p. 1)

[...] No fresco do tecto as divindades acordaram. Filas de tritões e dríades precipitavam-se dos montes e mares, entre nuvens cor de framboesa e lilás, em direcção a uma transfigurada

Concha de Ouro, a fim de exaltar a glória da Casa de Salina; tão transbordantes de satisfação se mostravam que as mais elementares regras de perspectiva foram violadas. E os Deuses maiores, os príncipes entre os Deuses, Júpiter o Fulgurante, Marte o Carrancudo, Vénus a Langorosa, que haviam precedido a multidão dos Deuses menores, pareciam agora sustentar de boa vontade o escudo azul com o Leopardo dançando. (LAMPEDUSA, 1963, p. 2)

O palácio dos Salinas (Donnafugata) era ao lado da Igreja Matriz. Com sete janelas sobre a praça, a pequena fachada não dava ideia da sua grandeza; nas traseiras, o palácio estendia-se por duzentos metros; compunha-se de edifícios diferentes, dispostos, porém, harmoniosamente à volta de três vastíssimos pátios que vinham terminar num grande jardim. À entrada principal, que dava para o largo[...] (LAMPEDUSA, 1963, p. 43).

Personagens

Fabrizio Corbera – Príncipe de Salina – é fruto da elevada criatividade de Tomasi di Lampedusa, que criou o personagem utilizando elementos autobiográficos e, talvez, a figura do seu avô Fabrício Tomasi. Pai de sete filhos, Fabrizio mescla elementos advindos da dicotomia razão/emoção. Ele tem como paixão as ciências, mais precisamente a astronomia (chegou a identificar dois "planetas", que os batizou como Salina e Esbelto), aprecia a ordem e a sistemática, mas vive em meio ao ambiente limitador da igreja – instituição cuja presença é marcada durante toda a narrativa do livro, notadamente pelas figuras do padre Pirrone e de sua própria esposa, Stella, além dos momentos de oração em família e das frequentes menções às missas e às manifestações religiosas. Homem de hábitos refinados, de porte físico avantajado, de voz ativa, respeitado pela família e pelo grupo de integra, Fabrizio se permite, de quando em vez, deleitar os prazeres mundanos (leia-se os da carne) e frequentar os carinhos de Mariannina, prostituta que vivia em Palermo.

A descrição que o autor faz para o episódio ocorrido no banheiro do palácio de campo em Donnafugata (o romance se passa em sua maior parte na Villa Salina, em S. Lourenço) alude à grandiosidade do príncipe, à influência que exerce na família e na sociedade e ao seu poder de maneira geral.

D. Fabrício estava alarmado com a pressa do Padre Pirrone e, um pouco por isso e um pouco pelo respeito pelo hábito sacerdotal, apressou-se a sair do banho. Esperava ter tempo de pôr o roupão antes de o jesuíta entrar; não o conseguiu, porém, e o Padre Pirrone entrou exactamente no momento em que ele, já fora da água sapo-nácea, e ainda não coberto do sudário provisório, erguia-se inteiramente nu, como o Hércules de Farnese, e, ainda por cima, fumegante, com a água a escorrer-lhe em torrentes do pescoço, dos braços, da barriga, das coxas, tal como o Ródano, o Reno, o Danúbio e o Ádige atravessam e banham os picos alpinos. O espectáculo do Príncipe em estado adamítico era inédito para o Padre Pirrone. Exercitado, pelo sacramento da penitência, na nudez da alma, era-o muito menos na do corpo (LAMPEDUSA, 1963, p. 46-47).

Princesa Maria Stela – esposa do príncipe di Salina – mulher muito religiosa, casou aos dezesseis anos, tendo, ao longo da vida, gerado sete filhos. Apesar de submissa aos mandos e desmandos do marido, se debruçava de forma tão intensa na religião, que, apesar de tantos filhos, sequer deixava o marido ver seu umbigo quando na intimidade do casal – o que, para o príncipe, servia como justificativa para suas aventuras extraconjugais.

Tancredi (príncipe de Falconeri) era sobrinho de Don Fabrício, que o desejava como filho mais velho, no lugar de Paulo. Apesar de ter nascido em berço aristocrático, o belo jovem de olhos azuis, inteligente e hábil com as palavras e o manejo do sarcasmo, se juntou à tropa dos “camisas vermelhas” de Garibaldi para participar das atividades em prol da unificação italiana – *Risorgimento*.

Angélica, de origem pobre, é filha de Calogero Sedara, burguês que fez fortuna de forma meteórica e conseguiu chegar à aristocracia. A bela jovem, que teve acesso à educação refinada apesar da origem humilde, se apresenta cada vez mais culta ao longo do romance e, ao cabo deste, ainda resguarda a beleza de outrora – o que não ocorreu com as filhas de Fabrício, dentre elas Concetta. Assim, em determinado trecho do livro, Lampedusa descreve Angélica em sua primeira aparição à família Salina após muitos anos:

Era alta e bem feita, segundo critérios generosos; a sua carnação devia possuir o sabor da nata à qual se assemelhava, a sua boca infantil o de morangos. Sob a massa dos cabelos cor da noite, dispostos em suaves ondulações, os olhos verdes brilhavam imóveis como os das estátuas e, como eles, um pouco cruéis (LAMPEDUSA, 1963, p. 54).

Concetta, uma das filhas do príncipe, era apaixonada pelo primo Tancredi. Chegou a pedir ao padre Pirrone que revelasse ao seu pai seus sentimentos de amor pelo primo, que, pela beleza e fortuna de Angélica, acabaria por se casar com ela.

Em certa passagem do livro, durante uma conversa entre Tancredi e o conde Cavriaghi, que lhe abre o peito para falar sobre seu amor por Concetta, entre uma tragada e outra no cigarro, o sobrinho de Fabrizio fala sobre a prima:

Sabes, eu conheço Concetta desde que nasceu; é a criatura mais adorável que existe: um espelho de todas as virtudes; mas é um tanto fechada, refreia-se em demasia e receio mesmo que se sobrestime um tanto; e, além de isso, é siciliana até à medula; nunca saiu daqui; quem sabe se ela não se sentiria bem em Milão, cidade infecta onde, para se comer um prato de macarrão, é preciso pensar nisso com uma semana de antecedência. (LAMPEDUSA, 1963, p. 120).

Padre Pirrone era a figura religiosa que se apresentava como conselheiro religioso da família e, por várias vezes, travava diálogos com o príncipe sobre assuntos de várias ordens: o sagrado, o profano, as possíveis mudanças que recairiam sobre a igreja com o *Risorgimento*. Por vezes serviu de intermediário entre os demais membros da família e o príncipe, quando lhes querem dizer algo.

Paulo (Duque de Querceta), filho mais velho do príncipe (“Baixo, magro, de tez olivácea, parecia mais velho que o Príncipe”), que, ciente da predileção do pai pelo primo Tancredi, não consegue esconder o ciúme e o ressentimento que sente por ele.

Havia ainda vários personagens além dos mencionados, que, juntos, mas de maneira secundária, compunham o pano de fundo dessa magnífica obra da literatura italiana. Dentre esses podemos citar: Russo, o guarda de Donnafugata; Málvica, cunhado do príncipe di Salina; João, filho do príncipe que largou a família e a nobreza para trabalhar numa carvoaria em Londres; Marianina, prostituta que vivia em Palermo e, de quando em vez, recebia a visita de Don Fabrízio; Made-moisele Dombreuil, governanta francesa de Donnafugata; Don Onófrío Rotelo, administrador de Donnafugata; Mimi, criado de quarto; Nino, jardineiro de Donnafugata; Menica, filha do guarda Savéria.

1.5 Luchino Visconti

A importância da sua família podia ser intuída a partir do título que recebera no instante do seu nascimento: conde. Luchino Visconti di Modrone nasceu numa sexta-feira, dia 2 de novembro de 1906, em Milão (Itália). Filho de um aristocrata e de uma senhora da alta burguesia²⁴, foi criado no âmbito da educação clássica. Teve acesso às artes muito cedo, dentre as quais a música (estudou violoncelo por muitos anos, além de outros instrumentos) e o teatro. Nesse último, foi “encenador teatral de peças dramáticas e óperas antes de iniciar-se no cinema como assistente e figurinista do cineasta francês Jean Renoir” (SILVA, 2008). Seu nome figura entre os mais importantes da história do cinema e é um marco para o cinema neorrealista.

Marxista por opção, mas nobre por descendência, Visconti dedicou boa parte do seu tempo às atividades culturais – algumas dessas últimas realizadas no palácio de verão da família – e algum tempo aos cavalos, que adorava. Sua criação em muito se assemelha à de Lampedusa durante suas estadias na propriedade em Santa Margherita Belice, principalmente no que diz respeito às atividades ligadas à literatura e ao teatro. Foi amigo do cineasta francês Jean Renoir²⁵, com quem chegou a trabalhar como assistente de direção em Paris. Quando percebeu que a experiência adquirida na França chegara ao ponto adequado, retornou à Itália em 1940, decidido a exercitar o que havia aprendido e a dirigir seus próprios filmes.

Visconti assina filmes fabulosos, dentre eles *Obsessão* (1942), *A Terra Treme* (1947), *Rocco e Seus Irmãos* (1960), *O Leopardo* (1963) e *Morte em Veneza* (1971). O filme de Visconti de 1942 (em italiano, *Ossessione*) foi seu primeiro longa-metragem. Entretanto, a obra inicial do cineasta italiano, a adaptação da obra literária *The postman always rings twice* (em português, “O carteiro sempre toca duas vezes”), de 1934, do norte-americano James Cain, é considerada precursora do neorrealismo cinematográfico na Itália – apesar das

²⁴ No que tange à Unificação Italiana e a perda de espaço da aristocracia para a burguesia, marcada, pois, por matrimônios convenientes, destinados à sobrevivência da classe aristocrata através do capital burguês, a família Visconti di Mondrone parece ser mais um bom exemplo dos novos tempos.

²⁵ O cineasta francês Jean Renoir nasceu em 1894, em Paris. Era filho Pierre-Auguste Renoir, grande pintor impressionista, hábil na arte de imprimir às suas obras a luz, o brilho e, principalmente, a beleza das coisas. Disse Renoir certa vez: “A dor passa, mas a beleza permanece”.

discussões sobre essa questão, tendo em vista o início difuso desse movimento:

O neorrealismo cinematográfico não foi um milagre do pós-guerra, mas um movimento plural nascido da conjuntura histórica, social, econômica, cultural e artística. Diversas técnicas e tendências confluem e culminam neste movimento da primeira metade do século XX caracterizado, também, por uma adesão às críticas da atualidade. Utilizando a paisagem italiana natural, o emprego dos dialetos, questões documentais com atores nem sempre profissionais para retratar a crônica do dia-a-dia e o sentimento dos humildes, o neorrealismo pretende, antes de qualquer coisa, contar a história das pessoas de seu país, sob vários olhares, numa ruptura estética com o cinema de Mussolini, criticando o passado de guerra e o fascismo. Todas estas influências reúnem-se em um cinema intenso, em cenários naturais, unindo o documental e a ficção para mostrar a sociedade daquela época. O movimento se desenvolveu ao redor de um círculo de críticos cinematográficos que se agrupavam em torno da revista italiana *Cinema*, dentre os integrantes podemos citar Michelangelo Antonioni, Luchino Visconti, Gianni Puccini, Giuseppe de Santis e Pietro Ingrao. Longe de abordar temas políticos, os críticos atacavam os filmes que dominavam a indústria da época. Os neo-realistas foram fortemente influenciados pelo realismo poético francês, pois tanto Antonioni como Visconti trabalharam como colaboradores de Jean Renoir. Os filmes dessa geração refletem principalmente a situação econômica e moral da Itália no pós-guerra e versam sobre as condições de vida, com frustração, pobreza e desespero. Os estúdios da Cinecittà, que haviam sido o centro da produção cinematográfica desde 1936, estavam ocupados por muitos desabrigados devido às penúrias da guerra. (CARNEIRO, 2009, p. 19)

Visconti nutria verdadeira obsessão pela perfeição, perseguindo-a até a exaustão e o limite das possibilidades. O começo no teatro, o gosto estético refinado e a maneira como dirigia seus filmes (e os atores) tornou seu legado uma espécie de modelo referencial para todo aquele que se propõe estudar os elementos da narrativa audiovisual.

Boa parte de sua cinematografia é composta por adaptações de obras literárias, o que revela seu apreço pela literatura e, como veremos mais adiante, por determinadas temáticas e regiões, em especial pelo sul da Itália (local de Donnafugata). Ainda no âmbito da literatura, algumas das referências utilizadas nos filmes Visconti podem ser identificadas nas obras escritas por Thomas Mann e Marcel Proust, dois dos escritores que mais lhe apraziam,

ainda mais por compartilhar com estes o gosto pelo belo, pela solidão, dentre outras questões.

El amor de Visconti por la belleza podría compararse al que siente Aschenbach (en *Muerte en Venecia*) por el arte y lo bello. Pero también es comparable con el amor que siente su profesor de Confidencias por los cuadros y la literatura. O la fascinación que llegan a ejercer la simbología nazi desplegada buscando lo puramente estético en *La caída de los dioses*. O todo el barroquismo desplegado en cada película. Son todos ejemplos de la atracción del director italiano por el arte y por lo netamente bello.

[...] vemos cómo Gustav Aschenbach se ve superado por su amor a la belleza de Tadzio y entra en un proceso autodestructivo, que termina con su fallecimiento en la playa²⁶. (LÓPEZ, 2006, p. 8).

Visconti também se interessava por vários outros temas em seus filmes, dentre os quais: a decadência; a aristocracia; a figura materna, apresentada de diversas maneiras; a sexualidade; a família; a figura infantil; a beleza e a arte; a literatura; a fascinação oriunda do poder; a morte; a solidão e o passar do tempo. Com relação a esse último, cabe salientar que seus filmes apresentam narrativas predominantemente lentas, compassadas. Algumas das temáticas aqui apontadas podem facilmente ser identificadas em sua adaptação para o cinema do romance "O Leopardo".

A aproximação do trabalho desses dois gênios italianos, Visconti e Lampedusa, em alguns momentos foi facilitada, pois a atenção dada pelo escritor a alguns elementos era idêntica à do cineasta, como pode ser percebido nas tomadas do filme que retratam paisagens, ambientes internos e externos, o passar do tempo e mesmo os personagens secundários.

O trabalho de Felipe López (2006) apresenta, de forma concisa, dois dos artifícios utilizados pelo cineasta para adaptar com fineza de detalhes as

²⁶ “O amor de Visconti pela beleza poderia ser comparado ao que sente Aschenbach (em *Muerte en Venecia* – em português, *Morte em Veneza*) pela arte e o belo. Mas também é comparável com o amor que sente seu professor de confiências pelos quadros e a literatura. Ou a fascinação que chega a exercer a simbologia nazista empregada na buscando pelo puramente estético em *La caída de los dioses* (em português, *A queda dos deuses*). Ou todo barroquismo empregado em cada filme. São todos exemplos da atração do diretor italiano pela arte e pelo notadamente belo”.

[...] vemos como Gustav Aschenbach se vê superado por seu amor pela beleza de Tadzio y entra em um processo autodestructivo, que termina com seu falecimento na praia. Tradução do autor.

palavras escritas por Lampedusa, mais precisamente quanto à descrição de ambientes, abertos ou fechados, e o destacamento de um personagem secundário.

Visconti hace que la cámara abandone a su protagonista y se mueva libremente a lo largo de todo el decorado, deleitando al espectador con cada detalle y resaltando ciertas partes del escenario recurriendo a los zooms...

[...]muchas veces existen personajes que se encuentran en el fondo del cuadro y en los que el espectador no había reparado, bien porque acaban de entrar en el cuadro o bien porque la atención del público se centraba en otro lado del encuadre. Al principio, parece que el movimiento de cámara no tiene sentido. Pero tras unos segundos, reparamos en ese personaje cuya aportación a la historia será breve y puntual...

El zoom es uno de los recursos más usado por el realizador italiano. Es una constante en todas sus películas, el director hace que el espectador se acerque a la acción como si se acercara a un cuadro: el tamaño de los objetos entre ellos permanece proporcional, lo único que cambia es que el tamaño de la imagen es mayor. Un recurso generalmente feo es usado con gran maestría por Visconti y permite observar su obra como se observa una pintura y dotándola de la misma belleza. Es un recurso que, por otro lado, el italiano asocia a las emociones de los personajes; es muy frecuente ver ampliarse la imagen cuando un discurso de uno de los protagonistas cobra más fuerza y alejarse cuando éste empieza a declinar, o que se pase a un primer plano cuando la tensión dramática aumenta²⁷. (LÓPEZ, 2006, p. 5)

Agora, com as respectivas obras (a literária e a cinematográfica) devidamente apresentadas, bem como com as características de trabalho de seus autores pormenorizadas, além do momento histórico em que foram

²⁷ “Visconti faz com que a câmera deixe seu protagonista e se mova livremente ao longo de todo conjunto, encantando o espectador com cada detalhe e destacando algumas partes da cena usando o zoom [...] Muitas vezes existem personagens que se encontram no fundo do enquadramento e nos que o espectador não havia percebido, justamente porque acabam de entrar no enquadramento ou porque a atenção do público se centrava em outro lado do enquadramento. A princípio, parece que o movimento de câmera não tem sentido. Mas depois de alguns segundos, reparamos nesse personagem cuja entrada na história será breve e pontual... O zoom é um dos recursos mais utilizado pelo diretor italiano. É uma constante em todos os seus filmes, o diretor faz com que o espectador se aproxime da ação como se aproxima de um quadro: o tamanho dos objetos entre eles permanece proporcional, o único que muda é o tamanho da imagem que está maior. Um recurso geralmente feio é utilizado com grande habilidade por Visconti e permite observar sua obra como se observa uma pintura e dotando-a da mesma beleza. É um recurso que, por outro lado, o italiano associa às emoções dos personagens: é muito freqüente ver a imagem ser ampliada quando o discurso de um dos protagonistas requer mais força e ser afastada quando este começa declinar, ou se passe para um primeiro plano quando a tensão dramática aumenta. (LÓPEZ, 2006, p. 5)”. Tradução do autor.

ambientadas, cabe aqui iniciarmos o estudo dos gêneros e da análise do discurso e da tradução intersemiótica, necessário para analisarmos tais produções e identificarmos pontos de aproximação intersemióticos que, durante a mudança de suporte, possam ter tido suas características preservadas e/ou alteradas.

CAPÍTULO 2 - GÊNEROS DO DISCURSO E TRADUÇÃO INTERSEMIÓTICA

2.1 Gêneros do Discurso

Ao analisar o processo de adaptação do livro “O Leopardo” para o cinema, buscamos entender as estratégias usadas para resolver os problemas de tradução da linguagem literária para a linguagem cinematográfica sob o ponto de vista da tradução intersemiótica. O texto literário formatado numa gramática própria tem de ser adaptado para a linguagem cinematográfica. O trânsito entre linguagens é sempre complexo e vem sendo objeto de estudo desde que o texto oral começa a ser apresentado na sua forma escrita. Assim como a passagem do sistema oral para o sistema escrito implicou em modificações profundas nas concepções e relações humanas – por exemplo, com o advento das leis escritas – o surgimento de novas mídias implica em novas modificações, que afetam diretamente a literatura:

A poesia de Mallarmé (1947), Pound, Apollinaire, E.E.Cummings - sem esquecer, é claro, dos futuristas russos e do chileno Huidobro - poderia ser entendida como um tensionamento dos limites da literatura naquilo que ela tem de essencial em relação a outras formas de expressão: a arte da palavra escrita. Isso porque sua obra se constitui no momento de expansão de duas novas "mídias" que iriam revolucionar a comunicação a partir do século XIX: o cinema e a máquina de escrever (MÜLLER, 2005, p. 2).

O poema de Mallarmé, “Um Coup de dés”, 1897, nos lança neste limite, desenhando-se sobre o papel como uma aventura gráfico-visual que convida ao jogo, nem desenho nem texto, desenho/texto, um poema que é também uma imagem que traduz o texto que traduz a imagem, como se pode perceber no fragmento abaixo transcrito:

UN COUP DE DÉS

JAMAIS

**QUAND BIEN MÊME LANCÉ DANS DES CIRCONSTANCES
ÉTERNELLES**

DU FOND D'UN NAUFRAGE

Soit

que

l'Abîme

blanchi

étale

furieux

sous une inclinaison

planche désespérément

d'aile

la sienne

par

avance retombée d'un mal à

dresser le vol

(MALLARMÉ,

1897).

A questão do gênero do discurso foi trabalhada por Bakhtin (2006, p. 42-43) em relação a outros aspectos, como se pode observar no excerto a seguir:

[...] em conexão com o problema da enunciação e do diálogo, abordaremos também o problema dos gêneros lingüísticos. A este respeito faremos simplesmente a seguinte observação: cada época e cada grupo social têm seu repertório de formas de discurso na comunicação sócio-ideológica. A cada grupo de formas pertencentes ao mesmo gênero, isto é, a cada forma de discurso social, corresponde um grupo de temas. Entre as formas de comunicação (por exemplo, relações entre colaboradores num contexto puramente técnico), a forma de enunciação (“respostas curtas” na “linguagem de negócios”) e enfim o tema, existe uma unidade orgânica que nada poderia destruir. *Eis porque a classificação das formas de enunciação deve apoiar-se sobre uma classificação das formas da comunicação verbal.* Estas últimas são inteiramente determinadas pelas relações de produção e pela estrutura sócio-política. Uma análise mais minuciosa revelaria a importância incomensurável do componente hierárquico no processo de interação verbal, a influência poderosa que exerce a organização hierarquizada das relações sociais sobre as formas de enunciação. O respeito às regras da “etiqueta”, do “bem-falar” e as demais formas de adaptação da enunciação à organização.

A preocupação com a construção de uma filosofia marxista da linguagem, com a materialidade da linguagem, os estudos sobre a obra de Dostoiévski e depois de Rabelais, a crítica à hierarquização da cultura estruturada sobre a hierarquização dos gêneros do discurso, a preocupação com o caráter sócio-ideológico do signo, expressas na obra de Bakhtin, contribuem significativamente para a análise que aqui se pretende empreender.

Quando Bakhtin fala do romance de Dostoiévski destaca, entre outras características, a polifonia presente em seu texto:

Devemos aprender não com Raskólnikov ou com Sônia, com Ivan Karamázov ou Zossima, separando as suas vozes do todo polifônico dos romances (e assim deturpando-as): devemos aprender com o próprio Dostoiévski enquanto criador do romance polifônico (BAKHTIN *apud* NUTO, 2009, p. 131).

A obra "O Leopardo" de Lampedusa também se caracteriza por sua polifonia, que, por sua vez, aparece no filme de Visconti. Para Silva (2008, p. 10):

Estabelece-se uma composição gerada por um perfeito diálogo intersemiótico, casando os diversos signos visuais com a música, um processo que se instaura e que nos remete aos princípios da polifonia bakhtiniana. Há múltiplas e distintas vozes soando e ressoando dentro dos textos, do contexto. A música é uma condução para a narrativa dos fatos tornando-se imagem naquilo que está escrito e em palavras o que não se narra dentro das imagens do filme. Nesse emaranhado tecido intersemiótico, a música funde-se também com os outros elementos transtornando aquela cena mágica e flutuante dos pares. Diferenças básicas se estabelecem em torno das duas obras. A suntuosidade observada na cena filmada por Visconti, o movimento, a visualização das indumentárias, o ambiente, a ostentação que é vislumbrada pelo caráter da moldura da cor, dos gestos, dos costumes, esconde-se no livro. Ou quando muito pode ser concebida ou idealizada por um leitor mais sensível. A música parece prestar-se unicamente aos recursos do cinema e a palavra (texto verbal) apenas sugere, oculta pela grandiosidade e impacto da imagem.

Neste caso, Silva (2008) coloca mais peso na imagem, no texto cinematográfico, do que no texto literário, caracterizando as assimetrias entre os textos. Em seu trabalho, faz uma análise dessas assimetrias e confronta o texto de Lampedusa ao filme de Visconti. Nesta pesquisa, o foco maior recairá sobre o modo como o autor e o diretor tratam do tema e incorporam aspectos de suas próprias vidas à sua condução. Assim como Dostoievski, Lampedusa entra em seu "Leopardo" como um autor que expressa através de seus personagens a sua voz, a voz de uma geração, de um contexto, de um modo de vida que mudava radicalmente.

Visconti, por sua vez, igualmente trabalha as vozes polifônicas, visto que centra a sua obra sobre a figura viva do ser humano, figura que dá sentido ao cinema, como afirma Visconti (*apud* FABRIS *et al.* 2002, p. 9-11):

Levou-me ao cinema sobretudo o empenho de narrar histórias de homens vivos: de homens vivos entre as coisas, não as coisas em si. O cinema que me interessa é um cinema antropomórfico. [...] A experiência me ensinou sobretudo que o peso do ser humano, a sua presença, é a única "coisa" que verdadeiramente preenche o fotograma; que o ambiente é criado pela sua presença viva e que, a partir das paixões que o

agitam, isto adquire verdade e relevo, ao passo que até mesmo a sua momentânea ausência do retângulo luminoso reconduzirá cada coisa a um aspecto de natureza não animada. O mais humilde gesto do homem, o seu andar, as suas hesitações e os seus impulsos sozinhos geram poesia e vibrações nas coisas que os circundam e nas quais se enquadram. Toda solução diferente do problema me parecerá sempre um atentado à realidade como ela se desenrola diante dos nossos olhos: feita pelos homens e por eles modificada continuamente.

A preocupação de Visconti com a "humanidade" marca profundamente a sua obra. As várias adaptações que fez da literatura para o cinema consolidam um estilo perfeccionista que o coloca entre os melhores diretores desse gênero de filme. A passagem da literatura para o cinema em Visconti faz-se no itinerário de uma migração de um gênero textual para outro. Migração no sentido que lhe confere Octavio Ianni, no artigo "Uma longa viagem" (2004), quando discorre sobre "Rocco e seus irmãos" (1960):

Todo aquele que migra sabe de onde parte mas não sabe onde chega; sabe o caminho que deixa mas não sabe qual encontra. Lança-se em uma travessia sem fim, acreditando-se sempre o mesmo, mas poucas vezes dando-se conta de que se preserva e se transforma, reafirma e transfigura, afina e desafina. Lá longe, em outro lugar, país ou continente, continua a rememorar a partida e o caminho percorrido, recriando situações, pessoas, vivências, imagens, diálogos, sentimentos, memórias, fragmentos, esquecimentos. É assim, com recordações e esquecimentos, que o migrante nutre a nova situação, seja ela de êxito, seja de frustração (IANNI, 2004, p. 153).

Esse trânsito entre os gêneros textuais literatura e cinema tem resultado em grandes filmes²⁸. Luchino Visconti em sua filmografia apresenta

²⁸ Cabe destacar aqui que, no Brasil, podemos perceber que o avanço da tecnologia nos meios de comunicação e de seu poder "invasivo-impositivo" incita o receptor de uma obra a ser primeiro um espectador e, posteriormente, um leitor, ou seja, alguns só lerão a obra literária depois de assistirem ao vídeo, fazendo da prática de adaptação do gênero literário para o cinematográfico uma constante. Prova deste fato é a riqueza de adaptações literárias em nossa filmografia. Quase todos os cineastas renomados já recorreram a ela. É bom lembrar, ainda, que foi graças a uma obra de tradução intersemiótica que nosso caminho abriu-se para a consagração internacional: O Pagador de Promessas (1962). Aproveitando o sucesso das adaptações para o cinema, a TV também adaptou várias obras literárias. Em 1985, a TV Globo investiu muito em três grandes adaptações: "O Tempo e o Vento", de Érico Veríssimo, "Tenda dos Milagres" de Jorge Amado e "Grande Sertão Veredas", de João Guimarães Rosa. Em 2003, realizou a minissérie "A Casa das Sete Mulheres" que traduzia o livro, de mesmo nome, de Leticia Wiertzchowski.

nove adaptações entre os quatorze filmes que realizou, tornando-se um mestre nessa técnica.

Ao analisar a adaptação do gênero literário para o gênero cinematográfico, em especial nos filmes de Visconti, Di Rosa (2001) classificou três tipos de adaptação: fonte (*source*), influência (*influence*) e *blueprint*. A adaptação do tipo fonte pode ser encontrada em "A Terra Treme" (1948), na qual se pode ver como uma fonte literária pode originar um filme que demonstra precisão artística, histórica e ideológica. A adaptação do tipo influência é retratada em "Senso" (1954), na qual Visconti faz uma releitura crítica do gênero melodrama, utilizando manobras específicas literárias e artísticas para a produção do filme. O terceiro tipo, chamado por Di Rosa (2001) de *blueprint* está presente justamente em "O Leopardo" (1963), filme em que Visconti segue de perto o texto literário, mostrando que os mesmos efeitos podem ser encontrados no romance e no filme, a despeito das diferenças entre os dois meios (DI ROSA, 2001, i, ii, passim).

Quando discorre sobre "O Leopardo", Di Rosa (2001) destaca a aproximação dos dois gêneros de forma a qualificá-la praticamente como uma cópia. A fidelidade da adaptação para com as falas do texto original aponta uma "transposição" do texto escrito para a tela, uma adaptação propriamente dita, que foi possível em função da contemporaneidade de Lampedusa e Visconti, de suas histórias de vida, de suas sensibilidades e visões de mundo e, ainda, em função do pequeno espaço de tempo que separa o romance, 1958, do filme de 1963, além do potencial audiovisual intrínseco ao texto de Lampedusa.

Visconti, ao comentar sobre a proximidade entre o romance e o filme, destacou que uma obra cinematográfica e uma obra literária são sempre diferentes, por mais que se tente manter o máximo realismo: "meu filme não e nem poderia ser uma transcrição a imagem do romance [...] Mesmo que mantenha a fidelidade ao romance que o inspirou, um filme para ter validade deverá apresentar uma originalidade expressiva. E não falo somente do lado visual" (VISCANTI *apud* DI ROSA, 2001, p. 152. tradução do autor).

Se o próprio cineasta afirma não ter mantido tão estritamente a fidelidade presumida, o que explicaria essa aproximação? Uma das respostas encontra-se na seguinte premissa:

According to Paul Ricoeur. Roland Barthes, and A.J. Greimas in France. Angelo Moscarîello and Gianfranco Bettetini in Italy, and Seymour Chatman on this side of the Atlantic, there exists a universal, nonspecific code of narrativity which transcends its emboâiment in any one particular signifying system²⁹. (MARCUS *apud* DI ROSA, 2001, p. 153).

A presença desse código comum manifesta-se nas obras aqui estudadas. Os intensos debates originados a partir da adaptação de "O Leopardo" o transformaram em matéria de pesquisa sobre o próprio gênero textual e sobre as diferentes formas de se adaptar um texto literário, mais especificamente um romance, para um texto cinematográfico.

Uma das estratégias para o exame dessas adaptações é justamente a Análise do Discurso (AD) da qual trataremos brevemente no tópico a seguir.

2.2 Tradução Intersemiótica

Uma das formas de se compreender a passagem de um código para outro, neste caso do código verbal (literatura) para o audiovisual (cinema), é análise através do processo de tradução intersemiótica.

Podemos encarar, dentre outras maneiras, a tradução intersemiótica como a tradução de uma informação sígnica de um meio a outro, ou seja, é, de forma simplificada, uma adaptação. Há muitos tipos de tradução intersemiótica, como entre a pintura e a literatura, a literatura e a televisão, a literatura e o *ballet* e o cinema, entre outros, podendo essas traduções ocorrer num sentido e noutro. Podemos citar como exemplos de adaptações bem interessantes aquelas feitas com os romances de Jane Austin (*Emma* e *Razão e Sensibilidade*), e 'o ballets de repertório "Giselle, La sylphide", traduções de libretos e contos medievais do período. [...] literatura transmutada para o corpo' (DINIZ, 2001, p. 5). Vários autores têm se debruçado sobre o assunto: Mario Praz (1982) – "Literatura e Artes Visuais"; Julio Plaza (1987) – "Tradução

²⁹ "De acordo com Paul Ricoeur. Roland Barthes, e A.J. Greimas na França. Angelo Moscarîello e Gianfranco Bettetini na Itália, e Seymour Chatman deste lado do Atlântico, existe um código universal, não específico de narratividade que transcende sua personificação em qualquer sistema particular do significado" (MARCUS *apud* DI ROSA, 2001, p. 153). Tradução do autor.

Intersemiótica”; Michael Benton (1990) – “Double Vision”; Solange Oliveira (2003) – “Literatura e Música”; e Nelson Goodman (2006) – “Linguagens da Arte: Uma Abordagem a uma teoria dos símbolos”, assim como Haroldo de Campos, Augusto de Campos e Décio Pignatari, entre outros. Por questões metodológicas, no que tange à tradução intersemiótica, nos debruçaremos sobre os estudos de Julio Plaza e de duas de suas principais fontes, Jakobson e Peirce, para orientar este trabalho.

O conceito de tradução intersemiótica apresentado por Roman Jakobson (1959) foi densamente trabalhado no Brasil por Julio Plaza (1987, p. 31), que destaca:

[...] os signos empregados têm tendência a formar novos objetos imediatos, novos sentidos e novas estruturas que, pela sua própria característica diferencial, tendem a se desvincular do original. A eleição de um sistema de signos, portanto, induz a linguagem a tomar caminhos e encaminhamentos inerentes à sua estrutura.

Roman Jakobson (1975) classificou as formas de tradução em Intralingual, Interlingual e Intersemiótica e definiu a tradução intersemiótica “como aquela em que consiste em traduzir o signo verbal para outro sistema de signos não verbais” (1975, p. 62).

A opção, portanto, por um determinado sistema de signos engendra uma série de processos peculiares ao próprio código, que obedece, em maior ou menor grau, a uma determinada “gramática”, apoiada tanto no eixo sincrônico quanto diacrônico, destacando os usos simultâneos desse código e a sua historicidade.

Diferentemente das traduções intralingual (tradução por signos do mesmo idioma) e interlingual (tradução por signos de outro idioma) na tradução intersemiótica “[...] os signos empregados têm tendência de formar novos objetos imediatos, novos sentidos e novas estruturas que, pela sua própria característica diferencial, tendem a se desvincular do original” (JAKOBSON, p. 62). Os modos pelos quais este afastamento do original se configura irão depender do tipo de signo que é traduzido.

Para Jakobson (1991, p. 65), a tradução envolve “duas mensagens equivalentes em dois códigos diferentes [...] a equivalência na diferença é o

problema principal da linguagem e a principal preocupação linguística” e “no nível da tradução interlingual, não há comumente equivalência completa entre as unidades de código, ao passo que as mensagens podem servir como interpretações adequadas das unidades de código ou mensagens estrangeiras”. Assim, ao se traduzir de uma língua para outra língua, as mensagens são substituídas não em blocos separados, mas na forma de mensagens inteiras. A tradução interlingual é, portanto, para Jakobson (1975) uma forma de discurso indireto. O autor destaca que “nenhum espécime linguístico pode ser interpretado pela ciência da linguagem sem a tradução de seus dos seus signos em outros signos pertencentes ao mesmo ou a outro sistema” (1975, p. 66).

Jakobson (1975, p. 67) afirma que “pura e simplesmente qualquer signo pode ser traduzido num outro signo”, consolidando a possibilidade de tradução entre línguas, dentro de uma mesma língua e entre sistemas diferentes de códigos.

Outra fonte para os estudos de Plaza foi Charles S. Peirce. Peirce (1999) caracterizou as relações triádicas do signo (signo-objeto-interpretante), diferenciando-se, portanto, dos estudos que focavam no caráter binário do signo, a exemplo da escola de Port Royal e dos estudos de Saussure (relação significado/significante).

Leitor dos semioticistas clássicos, Peirce propôs toda uma tipologia para o estudo dos signos, partindo de todo um conjunto de teorias existentes. Cabe destacar a fala de Nöth (1995, 1995, p. 20) para pontuar as origens dos estudos sobre a doutrina dos signos,

A doutrina do signo, que pode ser considerada como semiótica *avant la lettre*, compreende todas as investigações sobre a natureza dos signos, da significação e da comunicação na história das ciências. E a origem dessas investigações coincide com a origem da filosofia: Platão e Aristóteles eram teóricos do signo e, portanto, semioticistas *avant la lettre*.

Não se pretende, nessa pesquisa, discutir toda a tipologia de Peirce, mas focar, sobretudo, na relação do signo com o seu objeto. Para Peirce (1999, p. 73-74), o signo em relação ao seu objeto pode ser dividido em: ícone, índice e símbolo. Ícone é todo signo que apresenta relação de semelhança

com seu objeto; índice é todo signo que apresenta relação de contiguidade com o seu objeto e símbolo é todo signo que apresenta uma relação arbitrária com o seu objeto.

Um exemplo da utilização do signo icônico no cinema é a cena em que a atriz do filme "Beleza Americana" (1999)³⁰ aparece mergulhada em pétalas vermelhas. A imagem remete, por iconicidade, à paixão, ao amor, mas também a sangue, à violência.



Fig. 7 - Cena do filme "Beleza Americana"³¹

A presença do signo indicial no cinema pode ser observada na seguinte cena do filme "O Artista" (2011)³²:

³⁰ Lançado apenas em 25 de fevereiro de 2000, a direção do drama é assinada por Sam Mendes. Originada nos EUA, a película, com 2h e 2min de duração, conta com atores de renome como Kevin Spacey, Annette Bening, Thora Birch, Wes Bentley, Mena Suvari, Peter Gallagher, Allison Janney e Chris Cooper.

³¹ Fonte: <http://themonodesign.blogspot.com.br/2011_03_01_archive.html>. Acesso em: 20 ago. 2012.

³² Lançado em 10 de fevereiro de 2012, a película de origem francesa assume diversos gêneros, dentre eles o romance, a comédia e o drama (duração: 1h 40min). Possui direção de Michel Hazanavicius. Como principais atores: Bérénice Bejo, John Goodman, James Cromwell, Penelope Ann Miller, Joel Murray, Malcolm McDowell e Ed Lauter.



Fig. 8 - Cena do filme "O Artista" ³³

A imagem remete para uma relação de contiguidade com o objeto. O signo fotográfico é um signo indicial, embora já tenha sido caracterizado como icônico, inclusive por Peirce (*apud* SANTAELLA, 1997, p. 110):

[...] (as fotos são) de certo modo, exatamente como os objetos que elas representam e, portanto, icônicas. Por outro lado, elas mantêm uma 'ligação física' com seu objeto, o que as torna indexicais, pois a imagem fotográfica é obrigada fisicamente a corresponder ponto por ponto a natureza.

Para citar apenas um filme, a título de exemplificação do signo simbólico no cinema, optamos por selecionar um frame do clássico de Eisenstein, "O Encouraçado Potemkin" (1925)³⁴.

³³ Fonte:< <http://programacinemafalado.blogspot.com.br/2012/01/o-artista-uma-novidade-com-cara-de.html>>. Acesso em: 20 ago. 2012.

³⁴ Dirigido por Sergei M. Eisenstein e produzido por Jacob Bliokh, o roteiro do filme foi concebido a quatro mãos: Nina Agadzhanova, Sergei M. Eisenstein. Com 75 min. de duração, o drama soviético (filmado em preto e branco – Estúdio Goskino) tem em seu elenco: Aleksandr Antonov, Vladimir Barsky, Grigori Aleksandrov, Ivan Bobrov, Mikhail Gomorov, Aleksandr Levshin. Curiosamente sua estréia data do dia 24 de dezembro de 1925, na extinta União Soviética.



Fig. 9 - Cena do filme "O Encouraçado Potemkin"³⁵.

A famosa cena da escadaria de Odessa simboliza tanto a pirâmide de classes sociais quanto a derrocada de uma visão de mundo.

Ao formular as suas tríades, Peirce (1999) estruturou-as à como a uma lógica, pensando que os termos semiótica e lógica poderiam ser sinônimos. Definindo signo como "[...] aquilo que, sob certo aspecto ou modo, representa algo para alguém", o autor avança em seu raciocínio, afirmando que o signo "Dirige-se a alguém, isto é, cria, na mente dessa pessoa, um signo equivalente, ou talvez um signo mais desenvolvido" (PEIRCE, 1999, p. 46). Esse novo signo criado é denominado *interpretante* do primeiro signo e representa o objeto, fazendo referência a um tipo de idéia que Peirce (1999) denominava fundamento do *representâmen*.

O processo comunicativo processa-se, portanto, através de uma rede de signos, representações e significados que vão se articulando de maneira lógica até atingir um estado de compreensão, de significação para alguém. Ao classificar as relações triádicas, Peirce (1999) estabelece três categorias centrais: Relações Triádicas de Comparação, Relações Triádicas de Desempenho e Relações Triádicas de Pensamento, assim descritas: "Relações Triádicas de Comparação são as que fazem parte das possibilidades lógicas; Relações Triádicas de Desempenho são as que fazem parte dos fatos reais;

³⁵ Fonte: <<http://www.massarani.com.br/FGHQ-Potemkin-Eisenstein.html>>. Acessado em 21 de agosto de 2012.

Relações Triádicas de Pensamento são as que fazem parte da natureza das leis" (PEIRCE, 1999, p. 49).

A partir dessa divisão inicial, Peirce (1999) desenvolve uma tricotomia dos signos com relação ao signo em si mesmo, com relação ao seu objeto e com relação ao seu interpretante. Como já foi visto, privilegiamos aqui a relação do signo com o seu objeto, em função da característica deste estudo e da necessidade de realizar um recorte exequível, uma vez que as divisões do autor abrem dez classes de signos³⁶ que podem se combinar de sessenta e seis maneiras diferentes.

Outro conceito fundamental que merece nossa atenção é o de Representação. Representar é:

Estar em lugar de, isto é, estar numa tal relação com um outro que, para certos propósitos, é considerado por alguma mente como se fosse outro. Assim, um porta-voz, um deputado, um advogado, um agente, um vigário, um diagrama, um sintoma, uma descrição, um conceito, uma premissa, um testemunho, todos representam alguma outra coisa, de diferentes modos, para mentes que os consideram sob este aspecto. Veja-se o conceito de signo. Quando se deseja distinguir entre aquilo que representa e o ato ou relação de representação, pode-se denominar o primeiro de "representâmen" e o segundo de "representação" (PEIRCE, 1999, p. 61).

Como explica o autor, tal conceito tem papel fundamental na semiótica peirceana. Nesse sentido, é importante citar uma afirmação de Peirce (1999, p. 91) acerca da representação e das relações entre a realidade e a ficção:

O mundo real não pode ser distinguido do mundo fictício por nenhuma descrição. Muitas vezes se discutiu se Hamlet era louco ou não. Isto exemplifica a necessidade de *indicar* que o mundo real está sendo significado se estiver sendo significado. Ora, a realidade é inteiramente dinâmica, não qualitativa. Consiste em forças. Nada senão um signo dinâmico pode distingui-la da ficção. É verdade que língua alguma (tanto quanto eu saiba) tem uma forma particular de discurso para indicar que é do mundo real que se está falando. mas isso não é necessário, uma vez que tons de voz e modos de olhar são suficientes para mostrar quando o elocutor fala a sério. Esses tons de voz e modos de olhar atuam dinamicamente sobre o ouvinte, levando-o a ouvir realidades. Tons e modos são, portanto, índices do modo real. Assim, não resta classe alguma

³⁶ A este respeito ver Peirce (1999), "Semiótica", pp. 55-60.

de asserção que não envolva índices, a menos que sejam análises lógicas e proposições idênticas.

A contundente afirmação de Peirce aponta para a necessidade de uma compreensão mais adensada da linguagem, percebendo-se suas nuances e a variedade de códigos implicados no processo comunicativo; um simples gesto ou variação fisionômica podem, por exemplo, caracterizar os limites da realidade e da ficção.

A partir dessa cadeia de elementos selecionados da obra de Peirce, é possível retomar, de modo mais aprofundado, à questão da tradução intersemiótica de base peirceana.

O complexo processo de tradução entre códigos tem encontrado na tradução intersemiótica uma base analítica para a compreensão da construção de significados em diferentes sistemas.

No escopo desta dissertação vamos tomar como base o pensamento do autor brasileiro Júlio Plaza. Em sua obra "Tradução Intersemiótica" (1997), Plaza traça os eixos centrais do que seria a tradução intersemiótica, seus pontos centrais, sua problemática e oferece algumas chaves para compreender a questão.

Já no primeiro capítulo, Plaza (1987) dá ênfase à questão histórica frisando só ser possível compreender o presente na medida em que se conhece o passado. Daí a cuidadosa revisão histórica realizada no Capítulo 1, visando possibilitar ao leitor conhecer um número significativo de elementos imbricados no texto de Lampedusa, inserindo, assim, a obra em seu contexto, nas relações de força, na trama social, nos problemas, dúvidas e reflexões da humanidade e nas formas de representação deste modo de vida.

Ao tratar de tradução e temporalidade, Plaza (1987, p. 8) vê a história como um conjunto de relações que englobam o passado, o presente e o futuro: "o passado como ícone, o presente como índice e o futuro como símbolo". O autor melhor esclarece essa passagem:

Assim, de nossa parte, passamos a ver a tradução (forma privilegiada de recuperação da história) como uma trama entre passado-presente-futuro. dependendo porém da direção de nosso olhar, a relação se modifica pela proeminência de um dos pólos. Assim, na primeira relação (passado como ícone), o

vetor é o do passado para o presente, ou seja, o passado como o conjunto de indeterminações e possibilidades icônicas para o presente (a tradução). Já na segunda relação (o presente como índice), a tradução como presente sobredetermina seu original, o passado. Na terceira relação (o futuro como símbolo), do presente para o futuro, a tradução determina seu leitor. (PLAZA, 1987, p. 9).

Com base na obra de Peirce, Plaza (1987) chama a atenção para o fato de que o pensamento envolve sempre uma questão de tradução, de transmutação de signo em signo, levando a certeza, para o autor, de que todo pensamento é resultado de um pensamento anterior que serve como interpretante.

O pensamento é assim visto como um processo dialógico e desse universo dialógico interno depreendem-se relações dialógicas para os demais processos de tradução: "[...] o signo é a única entidade capaz de transitar na passagem da fronteira entre o que chamamos de mundo interior e mundo exterior" (PLAZA, 1987, p. 19).

Esse mundo interior, constituído por signos, deve ser expresso ao mundo exterior pela mediação da linguagem, um "terceiro universo" entre o real e a consciência que define as relações entre o homem e o real (PLAZA, 1987, p. 19, *passim*).

Por conseguinte, os limites de nossa expressão são condicionados pelos limites da linguagem ou pelo conhecimento que dela temos. A título de exemplo, convém lembrar a extrema dificuldade que os físicos quânticos encontram quando tentam descrever o universo subatômico, um universo em que partículas se dividem sem perder massa, em que os movimentos não cabem em descrições como girar, rodar, subir, descer, levando a uma necessidade de criação de novos vocábulos para nomear o, até então, inominável.

A linguagem é essencialmente social, pois é no social que ela se materializa, como afirmou Bakhtin (2006). No Prólogo a obra *Marxismo e Filosofia da Linguagem*, escreve Jakobson (2006, Prefácio):

Segundo Bakhtin, na estrutura da linguagem, todas as noções substanciais formam um sistema inabalável, constituído de pares indissolúveis e solidários: o reconhecimento e a compreensão, a cognição e a troca, o diálogo e o monólogo,

sejam eles enunciados ou internos, a interlocução entre o destinador e o destinatário, todo signo provido de significação e toda significação associada ao signo, a identidade e a variabilidade, o universal e o particular, o social e o individual, a coesão e a divisibilidade, a enunciação e o enunciado.

A questão do signo como produto social e ideológico, é formulada por Bakhtin (2006, p. 29) na seguinte passagem:

Um produto ideológico faz parte de uma realidade (natural ou social) como todo corpo físico, instrumento de produção ou produto de consumo; mas, ao contrário destes, ele também reflete e refrata uma outra realidade, que lhe é exterior. Tudo que é ideológico possui um *significado* e remete a algo situado fora de si mesmo. Em outros termos, tudo que é ideológico é um *signo*. *Sem signos não existe ideologia*. Um corpo físico vale por si próprio: não significa nada e coincide inteiramente com sua própria natureza. Neste caso, não se trata de ideologia.

O discurso interior é ideológico para Bakhtin (2006, p. 32) e é a partir desse discurso interior que se criam cadeias de compreensão, como pode ser visto na seguinte afirmação:

Afinal, compreender um signo consiste em aproximar o signo apreendido de outros signos já conhecidos; em outros termos, a compreensão é uma resposta a um signo por meio de signos. E essa cadeia de criatividade e de compreensão ideológicas, deslocando-se de signo em signo para um novo signo, é única e contínua: de um elo de natureza semiótica (e, portanto, também de natureza material) passamos sem interrupção para um outro elo de natureza estritamente idêntica. Em nenhum ponto a cadeia se quebra, em nenhum ponto ela penetra a existência interior, de natureza não material e não corporificada em signos. Essa cadeia ideológica estende-se de consciência individual em consciência individual, ligando umas às outras. Os signos só emergem, decididamente, do processo de interação entre uma consciência individual e uma outra. E a própria consciência individual está repleta de signos. A consciência só se torna consciência quando se impregna de conteúdo ideológico (semiótico) e, conseqüentemente, somente no processo de interação social.

Ao se pensar numa tradução intersemiótica não há como desconectar essas cadeias de relações que são engendradas entre o individual e o social, partindo-se da premissa de que "[...] a consciência individual é um fato sócio-ideológico" (BAKHTIN, 2006, p.32). A complexidade de uma afirmação

aparentemente, e só aparentemente, tão simples, cria uma série de problemas de tradução, que deve levar em conta aspectos que vão da própria formação da consciência até a criação de uma "consciência coletiva". Não seria possível neste estudo avançar na discussão desta questão, pois demandaria um estudo detalhado dos modos com pensam Jakobson (1959), Peirce (1999), Bakhtin (2006), entre outros, discutindo-se seus pontos em comum e os divergentes. Diante da impossibilidade, optou-se por tomar o ponto de vista de Bakhtin, tratando a consciência como este fato sócio-ideológico e levando em conta esse ponto na análise que será empreendida no Capítulo 3.

Trata-se, então, de pensar o processo de tradução intersemiótica não do ponto de vista de traduções icônicas, traduções indiciais ou traduções simbólicas, mas sim de entender como o emprego de cada forma de tradução apresenta implicações de ordem sensorial, emotiva e de construção de significados. Nesse aspecto, Plaza (1987) se detém a estudar as características da tradução do signo verbal para o signo não verbal audiovisual, sonoro, tátil, multi e intermediário, examinando as propriedades de nossos sentidos e argumentando que a compreensão se dá quase sempre de modo sinestésico, envolvendo mais de um sentido.

Ao discutir a tradução intersemiótica, Plaza (1987) apresenta ainda um novo caminho a ser considerado, a transmutação intersignica:

A Tradução intersemiótica se pauta, então, pelo uso material dos suportes, cujas qualidades e estruturas são os interpretantes dos signos que absorvem, servindo como interfaces. Sendo assim, o operar tradutor, para nós, é mais do que a "interpretação de signos linguísticos por outros não linguísticos". Nossa visão diz mais respeito às transmutações intersignicas do que exclusivamente à passagem de signos linguísticos para não linguísticos (1987, p. 67).

Plaza reforça a impossibilidade de se tratar especificamente de cada tipo de tradução do verbal para o não verbal, uma vez que isto acarretaria a determinação de inúmeras subcategorias, inviabilizando a análise global do texto traduzido. Ao pensar na tradução intersemiótica do texto literário para o texto cinematográfico, Plaza (1987) parte dos eixos paradigmático e sintagmático, buscados em Jakobson e Saussure, para analisar a contiguidade e a semelhança. Desse modo, considera a contiguidade topológica, a

contiguidade por referência e a contiguidade por convenção e, quanto à semelhança, considera a semelhança de qualidades, a semelhança de justaposição e a semelhança por mediação.

No decorrer do Capítulo 3, durante a análise do tema da pesquisa, tais níveis de atividade sígnica serão mais examinados e aplicados ao processo de tradução intersemiótica do texto "de Lampedusa" para o "texto de Visconti", razão pela qual se preferiu não alongar a discussão neste momento e passar para os estudos que aplicam a tradução intersemiótica.

2.3.1 Tradução Intersemiótica - do texto literário para o cinematográfico

Uma série de estudos tem utilizado a tradução intersemiótica para examinar as traduções feitas do texto literário para o texto cinematográfico. Na própria obra "Tradução intersemiótica", Julio Plaza já apresenta algumas dessas análises.

"O Encouraçado Potemkin", de Serguei Eisenstein, é estudado por Plaza (1987) partindo da história do diretor, sua filosofia de montagem, sua escritura da cultura, o background sócio-político-econômico da época, apresentando de início um pano de fundo para a produção do filme. O problema da tradução intersemiótica, entre argumento e cinema, aparece como uma operação intersemiótica de caráter icônico (resumidamente, aquela que produz significados através de qualidades). Plaza (1987) em sua análise pontua: Eisenstein faz o uso não trivial da linguagem, visando construir sentimentos imediatos e significados no expectador; o filme desenvolve-se em cinco atos, adicionando-se à questão a temporalidade a questão da causalidade; o filme está articulado pela contiguidade e explode pelo princípio da similaridade; o argumento se concentra na organicidade do processo revolucionário; a unidade do filme se sustenta na relação matemática da seção Áurea; o emprego da seção Áurea na montagem atua em síntese e isomorfia com as idéias (PLAZA, 1987, p. 137-140).

Vejamos três fotogramas do filme:

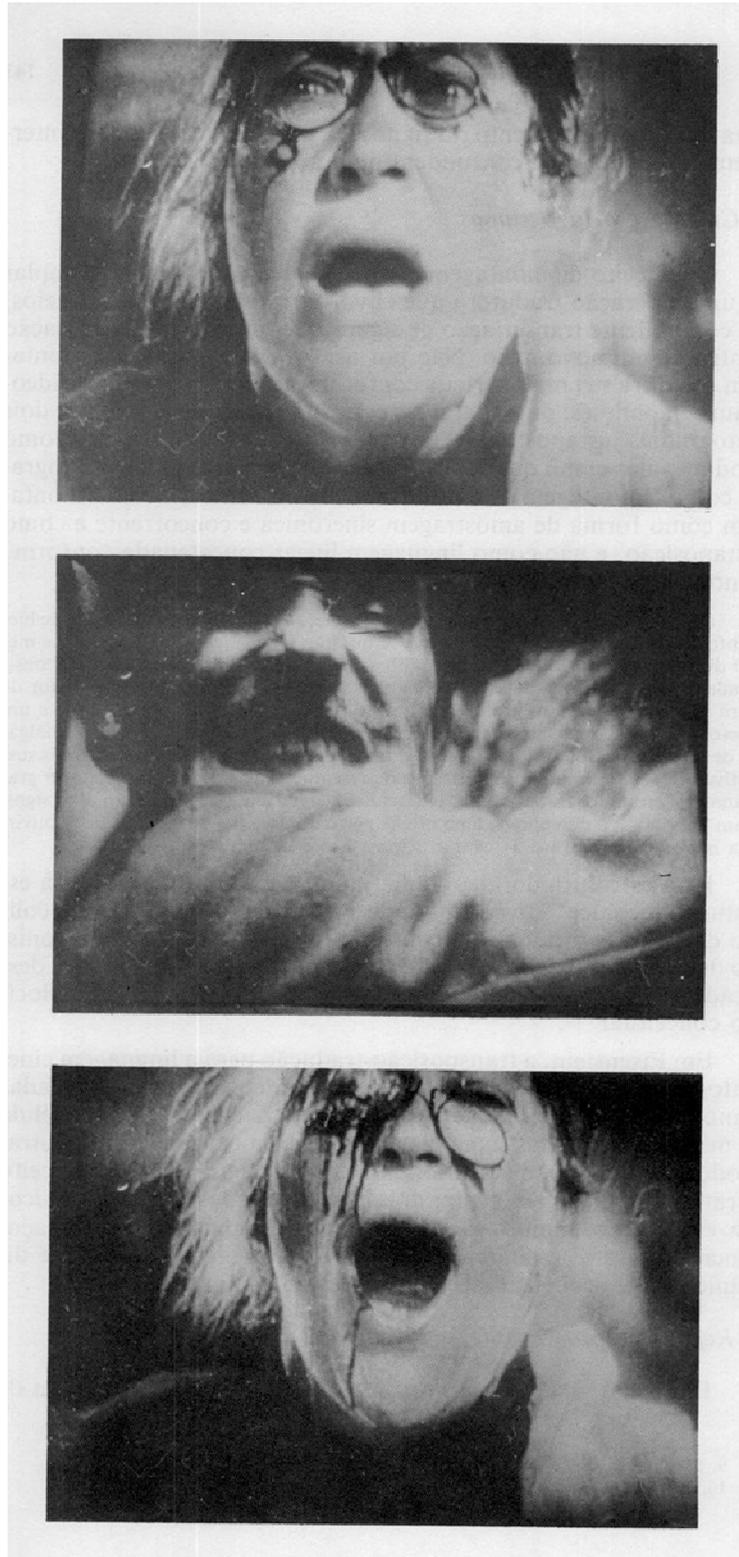


Fig. 10 - Fotogramas do "Encouraçado Potemkin" (PLAZA, 1987, p. 144).

O caráter icônico é reforçado pelo enquadramento da câmera que produz imagens em que a perspectiva foi desconstruída, fortalecendo o caráter

icônico da informação, quebrando a representação naturalista-fotográfica presa a um tipo de ideologia, fazendo do filme um ícone com relação a seu argumento de "organicidade da revolução" (PLAZA, 1987).

Em "Tradução Intersemiótica: do Texto para a Tela", Diniz (2008) analisa adaptação feita para o cinema da peça de William Shakespeare "King Lear" pelo cineasta Russo Grigori Kozintsev. Para tanto, a autora divide a sua análise em duas partes: "[...] a primeira trata dos equivalentes intersemióticos e a segunda, da cultura, como elemento decisivo em qualquer tradução" (DINIZ, 2008, p. 314).

Diniz (2008) cita Eisenstein, quando afirmou que "os romances contém equivalentes de *fades*, dissolvências, *close ups*, métodos de composição e edição" (2008, p. 17) e busca os equivalentes visuais para imagens verbais. O primeiro equivalente visual apresentado é para a imagem verbal da pedra, como se pode perceber no parágrafo a seguir:

Uma das imagens recorrentes no texto de Shakespeare é a pedra. Embora não apareça inúmeras vezes — a não ser em trechos em que Lear se refere às pessoas como “homens de coração de pedra”— qualidades associadas com esse elemento — sua dureza, sua esterilidade— pairam sobre a peça. Kozintsev se apropriou dessas qualidades e transformou esse elemento em uma das principais imagens de seu filme. Em forma de rocha, de cascalho, ou de seixos, as pedras cobrem o chão, simbolizando a esterilidade física do reino de Lear, a aridez emocional de suas leis, e a espiritual de seus opositores. Os camponeses são mudos como as pedras e sua presença é atestada apenas pelo ruído dos passos no meio delas e pela trombeta que soa, esporádica e melancolicamente. É no meio desta terra pedregosa que Lear sofre seu aprendizado/experiência. Seu mundo é, desde o início, um mundo árido, de pedras soltas pelo caminho. É no meio delas que se encontram o rei louco, seu fiel súdito, então cego, seu afilhado, Edgar, disfarçado em mendigo, e o grupo de caminhantes amedrontados. Os significados criados por essas imagens se fundem e se traduzem, ao fim do filme, no grito dilacerante e angustiado de Lear: “Homens de pedra” (5.3.258)! Sobre um muro, mais uma vez, de pedra, está Lear, quando seu grito de dor lamenta as ações dos homens “de coração de pedra”. Desse modo, a linguagem verbal do texto dramático encontra seus equivalentes em imagens e falas criadas pelo roteiro, ou recriadas através da cenografia que Kozintsev enfatiza no filme (DINIZ, 2008, p. 318).

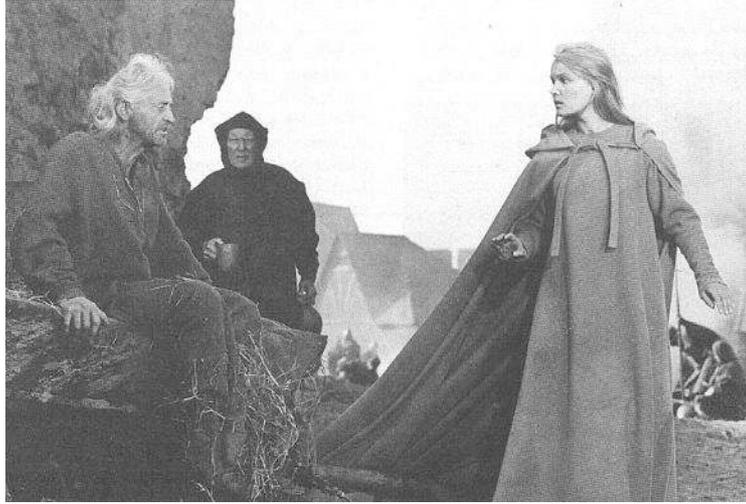


Fig. 11 - Fotograma do filme King Lear, de Kozintsev³⁷.

Outros equivalentes vão sendo trabalhados, como a imagem verbal para o fogo, a água, a pobreza, o pano de saco. Diniz (2008, p. 321) busca ainda de maneira dialógica os equivalentes específicos da linguagem cinematográfica: planos estáticos, planos de movimento, dissolvência, fusão, corte seco, montagem e sucessão rítmica de imagens.



Fig. 12 - Fotograma do filme King Lear, de Kozintsev: close up³⁸.

³⁷ Fonte: < <http://www.shakespeareinitaly.it/filmografia.html>>. Acesso em: 22 ago. 2012.

³⁸ Fonte: < <http://www.totalfilm.com/reviews/dvd/king-lear-1971>>. Acesso em 22 ago. 2012.



Fig. 13 - Fotograma do filme King Lear, de Kozintsev. Cortes, fades, dissoluções, planos de sequência³⁹.

Um terceiro exemplo pode ser encontrado na monografia de Guimarães (2011), que trata da tradução intersemiótica do romance "Orgulho e Preconceito", 1813, de Jane Austen, para o cinema, no filme de Joe Wright, 2005. A autora parte do conceito de tradução intersemiótica para analisar comparativamente o texto do romance e o texto fílmico. A partir da seleção de trechos do romance, na língua original, e de seus correspondentes no filme estrutura a sua argumentação, como pode ser visto na seguinte passagem:

TRECHO 2 – JANE E ELIZABETH DEIXAM NETHERFIELD.

LIVRO [capítulo 12, p. 68/69]

(...)

The master of the house heard with real sorrow that they were to go so soon, and repeatedly tried to persuade Miss Bennet that it would not be safe for her—that she was not enough recovered; but Jane was firm where she felt herself to be right.

To Mr. Darcy it was welcome intelligence—Elizabeth had been at Netherfield long enough. She attracted him more than he liked—and Miss Bingley was uncivil to her, and more teasing than usual to himself. He wisely resolved to be particularly careful that no sign of admiration should now escape him,

³⁹ Fonte: <http://avaxhome.ws/video/Korol_Lir_1971.html>. Acesso em: 22 ago. 2012.

nothing that could elevate her with the hope of influencing his felicity; sensible that if such an idea had been suggested, his behaviour during the last day must have material weight in confirming or crushing it. Steady to his purpose, he scarcely spoke ten words to her through the whole of Saturday, and though they were at one time left by themselves for half-an-hour, he adhered most conscientiously to his book, and would not even look at her. On Sunday, after morning service, the separation, so agreeable to almost all, took place. Miss Bingley's civility to Elizabeth increased at last very rapidly, as well as her affection for Jane; and when they parted, after assuring the latter of the pleasure it would always give her to see her either at Longbourn or Netherfield, and embracing her most tenderly, she even shook hands with the former. Elizabeth took leave of the whole party in the liveliest of spirits⁴⁰.

(...)

FILME [00:23:53]

00:23:53 - Ouve-se a voz da Sra. Bennet em off, enquanto a câmera faz um movimento de descida, mostrando a fachada de Netherfield, casa onde Bingley, sua irmã e Darcy estavam e onde Jane e Elizabeth se encontravam devido à doença de Jane. Pode-se ver, então, uma carruagem na porta, pronta para partir. *Miss. Bennet: "What a fine imposing place, is it not my dears? There is no house to equate in the country!"⁴¹*

00:24:05 – A Sra. Bennet e suas três filhas mais novas já estão na carruagem. Ao fundo, Jane se despede de Mr. Darcy e de Mr. Bingley, que a ajuda a subir na carruagem. *Jane: "Mr. Darcy."⁴²*

Darcy: "Miss Bennet."⁴³

Jane: "Mr. Bingley, I don't know how to thank you."⁴⁴

Bingley: "You're welcome anytime you feel the least bit poorly."⁴⁵ (GUIMARÃES, 2011, pp. 29-31)

⁴⁰ Tradução minha para o português: O dono da casa ouviu com tristeza real que eles estavam a ir tão cedo, e repetidamente tentou persuadir Miss Bennet que não seria seguro para ela, que ela não estava totalmente recuperada, mas Jane era firme, onde ela sentia que estava certa. Para o Sr. Darcy foi inteligência bem-vinda - Elizabeth tinha estado em Netherfield tempo suficiente. Ela o atraiu mais do que ele apreciava e Miss Bingley foi descortês com ela, e mais provocante do que o habitual com ele.

Ele sabiamente resolveu ser particularmente cuidadoso para que nenhum sinal de admiração escapasse agora, nada que pudesse elevá-la com a esperança de influenciar sua felicidade; consciente que, se tal idéia foi sugerida, seu comportamento durante o último dia deve ter peso na confirmação ou aniquilação. Firme em seu propósito, ele mal falou 10 palavras com ela por todo sábado, e apesar de terem meia hora entre eles, ele aderiu mais conscientemente a seu livro, e nem sequer olhou para ela. No domingo, após os serviços da manhã, a separação, tão agradável para quase todos, aconteceu. A civilidade de Miss Bingley à Isabel aumentou muito rapidamente, assim como a sua afeição por Jane, e quando elas se separaram, depois de garantir o prazer que sempre daria a ela vê-la tanto em Longbourn ou Netherfield, e abraçando-a mais ternamente, ela até mesmo apertou a mão do ex. Elizabeth se despediu de todo o grupo no mais animado dos espíritos.

⁴¹ Tradução minha para o português: *Senhorita Bennet: Que lugar interessante, não é meus caros? Não há casa para igualar no condado!* "

⁴² Tradução minha para o português: *"Sr. Darcy."*

⁴³ Tradução minha para o português: *Darcy: "Senhoritas Bennet."*

⁴⁴ Tradução minha para o português: *"Sr. Bingley, eu não sei como lhe agradecer"*

⁴⁵ Tradução minha para o português: *Bingley: "Você é bem-vinda a qualquer momento que você se sentir um pouco mal."*



Fig. 14 - Cena do filme "Orgulho e Preconceito" (2005). Jane se despede de Bingley.

00:24:09 – Corta-se para um plano americano de Elizabeth e Caroline Bingley saindo da casa. A câmera as acompanha. Elizabeth agradece e elas se despedem com uma cortesia.

Elizabeth: "Thank you for your stimulating company, it has been most instructive."⁴⁶

Caroline: "Not at all. The pleasure is all mine."⁴⁷ (GUIMARÃES, 2011, pp. 29-31)



Fig. 15 - Elizabeth e Caroline se dirigem à carruagem.

⁴⁶ Tradução minha para o português: *Elizabeth: "Obrigado por sua companhia estimulante, foi muito instrutivo".*

⁴⁷ Tradução minha para o português: *Caroline: "Nem um pouco. O prazer é todo meu".*

00:24:18 – A câmera continua seguindo Elizabeth, que se despede de Darcy com uma cortesia e de Bingley com um sorriso. Ao subir na carruagem, a câmera coloca Elizabeth, que olha para baixo em close.

00:24:24 – Mostra-se o motivo de Elizabeth olhar para baixo: mais um close nas mãos de Darcy e Elizabeth, que se tocam quando ele a ajuda a subir na carruagem. *Figura 8 – As mãos de Darcy e Elizabeth se tocam.*

00:24:25 – Close na expressão de Darcy, olhando diretamente para Elizabeth. Logo em seguida, close em Elizabeth, que continua olhando para Darcy enquanto ouve-se o som em off de seus passos, significando que ele está indo embora. (GUIMARÃES, 2011, pp. 29-31)



Fig. 16 - Close em nas mãos de Darcy.

00:24:28 – A câmera faz um close nas mãos de Darcy indo embora. Elas se contraem e se abrem, indicando que tocar a mão de Elizabeth despertou nele um forte sentimento. Fim de cena. (GUIMARÃES, 2011, pp. 29-31)



Fig. 17 - Close em Elizabeth.

Neste trecho, o diretor faz diversas modificações e adaptações, inclusive alterando um pouco a história do livro. Tais alterações, porém, não prejudicam o enredo, e o contexto continua o mesmo. No livro, Jane e Elizabeth partem de Netherfield sem a companhia da mãe e das irmãs mais novas, como acontece no filme. A cena da partida se resume a um parágrafo, sem grandes detalhamentos. O começo da cena, quando a câmera percorre verticalmente a fachada da casa enquanto a Sra. Bennet exalta as qualidades da propriedade, mostra ao público a riqueza dos habitantes de Netherfield, e sua superioridade sobre os Bennet na hierarquia social da época. A cena em que Darcy auxilia Elizabeth a subir na carruagem e suas mãos se tocam, não existe no livro, porém, há um parágrafo que deixa claro o interesse dele por Elizabeth. Para poupar tempo no filme e deixar a cena mais romântica, como é do agrado dos espectadores desse gênero de filme, o diretor criou esta cena, que, apesar de não existir no livro, mostra de maneira eficaz o interesse de Darcy por Elizabeth. Para esta cena, o diretor utilizou diversas técnicas que evidenciassem o sentimento de ambos e influenciassem a opinião do espectador. Usar o close na reação de Elizabeth, e, principalmente, nas mãos de Darcy, induz o público a pensar que há realmente um interesse mútuo entre os dois. Isso torna o filme mais interessante, pois se cria uma expectativa a respeito de um possível relacionamento futuro (GUIMARÃES, 2011, pp. 29-31).

Nesse caso, o foco da tradução intersemiótica recai, sobretudo, nos modos de uso de uma "gramática" cinematográfica, apontando uma terceira forma de análise da tradução intersemiótica.

A partir da revisão de literatura e dos exemplos aqui apresentados, ingressamos na análise do objeto de estudo dessa dissertação, procedendo ao exame da tradução intersemiótica do livro "O Leopardo" de Tomasi di Lampedusa para o filme dirigido por Luchino Visconti.

3. CAPÍTULO 3 - A TRADUÇÃO INTERSEMIÓTICA DOS LEOPARDOS DE LAMPEDUSA E VISCONTI

Os Leopardos de Lampedusa e Visconti e as características da adaptação do texto literário para o cinema ensejam um sem número de abordagens. Segurado e Almeida (2009), por exemplo, procuram relacionar as características estéticas das obras ao caráter político que as fundamenta. De acordo com os autores, deve-se destacar, com relação à adaptação:

Em um primeiro momento, podemos classificar o filme de Visconti como bastante fiel ao enredo do romance de Lampedusa. Contudo, não se trata de considerar como condição necessária a manutenção exata do enredo na adaptação cinematográfica, posto que, aparentemente, Visconti se identificou com a forma como Lampedusa expressou o conflito existencial do personagem central que estava prestes perder as características próprias da vida aristocrática. Talvez o cineasta compreendesse na própria pele o sentimento vivido pelo escritor ao retratar o drama vivido por todos aqueles que estavam às vésperas de perder a centralidade social e política na Itália da segunda metade do século XIX. No entanto, a despeito destas considerações iniciais se faz necessário pontuar algumas características da adaptação do romance para o filme. Destarte, podemos afirmar que o fluxo geral do filme é o fluxo geral da narrativa do romance apenas interrompida no fim do capítulo IV quando é levada diretamente ao capítulo VI onde termina a película. Assim, na adaptação cinematográfica são suprimidos três capítulos o V, o VII e o VIII. Supressão que também não impede a compreensão geral da temática abordada pelo romancista. Em um segundo momento, podemos notar que quase todos os elementos do livro, inclusive os narrativos, são adaptados e transportados para o filme, mas há diversos momentos que, no romance, estão organizados diacronicamente e que no filme são dispostos de forma quase sincrônica; isso se verifica principalmente no capítulo I percorrido em fidelidade quase integral nos primeiros quinze minutos da película (SEGURADO; ALMEIDA, 2009, p. 4).

A opinião dos autores sustenta a classificação de uma tradução intersemiótica do tipo *blueprint*, reafirmando a proximidade entre o texto literário e o cinematográfico.

Diante das inúmeras possibilidades de análise que se apresentam, optou-se por buscar os elementos que caracterizam a construção do ambiente em que se desenrola a narrativa e que compõem a estética do livro e do filme, do ponto de vista da construção de uma cenografia, tais como o uso das cores,

a descrição dos ambientes, tipos humanos e vestimentas, entre outros. Assim, a análise foi estruturada em duas etapas, como foi apresentado na Introdução desta pesquisa:

- 1- Preparação do material de análise, nos termos propostos por Orlandi (2007): I - Constituição de um corpus; II - De-superficialização; III - Análise do modo de funcionamento do discurso;
- 2- Análise do processo de tradução intersemiótica com base nas categorias de iconicidade, indicialidade e simbolização.

Num primeiro momento, buscou-se a metodologia apresentada por Orlandi (2007) para estudos de Análise do Discurso, aqui adaptada para uma posterior análise na perspectiva da tradução intersemiótica. A escolha se deu em função da necessidade de organizar os dados do discurso para a análise e considerando-se a complexidade de um recorte metodológico que sustente as discussões sob o viés intersemiótico.

Orlandi (2007, p. 15) destaca que “[...] a palavra discurso, etimologicamente, tem em si a ideia de curso, de percurso, de correr por, de movimento. O discurso é assim palavra em movimento, prática de linguagem [...]”. A definição de discurso como a palavra em movimento presta-se muito bem para a análise dos Leopardos de Lampedusa e Visconti. É, pois, neste viés que fazemos uso da Análise do Discurso, visto que ela “concebe a linguagem como mediação necessária entre o homem e a realidade social” (ORLANDI, 2007, p. 15), mediação esta que ocorre através do uso de diferentes linguagens, de diferentes sistemas de signos, podendo ser materializada tanto no texto literário de um romance como no texto audiovisual do cinema.

Para subsidiar a análise, partiremos do pressuposto de que o discurso e a estrutura narrativa do texto de Lampedusa foram fundamentais para que o processo de tradução intersemiótica fosse realizado por Visconti na forma de tradução *blueprint*, como foi apontado no capítulo anterior.

3.1 Constituição do *Corpus*, De-Superficialização e Análises do Modo de Funcionamento do Texto

Para termos da análise aqui pretendida, inicialmente, realizamos um levantamento vocabular a fim de verificar a presença de termos que possam caracterizar os elementos centrais do texto de Lampedusa, no que diz respeito à construção do ambiente e da atmosfera em que se passa a sua narrativa, na construção de uma cenografia, e a sua importância para o processo de tradução intersemiótica realizada entre o livro e o filme.

Para fins dessa pesquisa, foi utilizado o livro “O Leopardo”, publicado pela Editora Difel, 3ª. Edição, 1963, com tradução de Rui Cabeçadas. Muito embora existam outras traduções, optou-se pela versão mais citada e trabalhada pelos pesquisadores em língua portuguesa, de acordo com os sistemas de busca do Google para teses, dissertações e artigos científicos.

O *corpus* da pesquisa é constituído pelo romance de Lampedusa (“O Leopardo”, 1963) e pelo filme homônimo de Visconti (1963). O presente levantamento empírico permitiu definir as categorias analíticas a serem posteriormente examinadas.

Num primeiro momento foi feita uma contagem empírica, tomando como base cinco termos base de controle, retirados das sinopses do texto de Lampedusa, verificando-se, então, a sua frequência no texto. Foram escolhidos os termos: Príncipe, aristocracia, aristocrata, leopardo e Sicília (também nas variações de gênero e grau – siciliana, sicilianas, siciliano, sicilianos). O resultado aparece na Tabela 1.

Tabela 1 - Frequência dos termos de controle

Termo de Controle	Frequência
Príncipe	254 vezes
Aristocracia	02 vezes
Aristocrata	04 vezes
Sicília, Siciliano, Siciliana, Sicilianos, Sicilianas	49 vezes
Leopardo	10 vezes

A partir da frequência dos termos de controle, pretende-se estabelecer um padrão de comparação para as análises que se seguiram buscando identificar elementos cenográficos presentes no texto de Lampedusa e verificar em que medida ele contribuiu para o processo de tradução para a linguagem

cinematográfica. Nesse sentido, a palavra "Príncipe" aparece 254 vezes ao longo da obra, fato que não surpreendente. Todavia, as palavras aristocracia e aristocrata aparecem apenas 2 e 4 vezes, respectivamente, o que surpreende em função do contexto em que se passa a narrativa.

Num segundo momento, dando início ao processo de de-superficialização propriamente dito, foram escolhidas as categorias que permitiriam analisar o potencial audiovisual do texto: cores; móveis e objetos; ambientes e detalhes do ambiente; descrição dos tipos humanos; vestimentas.

Foi aplicado o mesmo método de contagem para verificação da frequência dos termos, apresentada nas Tabelas de 2 a 6.

Um dos elementos que evidencia a preocupação de Lampedusa com a construção de um cenário e de uma cenografia para "O Leopardo" é a presença meticulosa da descrição das cores ao longo do romance. O autor não poupa detalhes para apresentar toda a gama de cores com as mais diferentes nuances. O leitor é levado a criar modelos imaginários de universo com a riqueza dos detalhes e a precisão da descrição. A Tabela 2 mostra a marcante presença das descrições de cores:

Tabela 2 - Frequência de cores

Cor	Frequência
Negro	26 vezes
Azul	24 vezes
Vermelho	22 vezes
Branco	22 vezes
Verde	22 vezes
Prata	16 vezes
Ouro	11 vezes
Dourado	06 vezes
Rosa	06 vezes
Palavra "cores"	05 vezes

Lilás	02 vezes
Avermelhado	02 vezes
Escarlate	02 vezes
Prateado	02 vezes
Roxa	01 vez
Roxo	01 vez
Framboesa	01 vez

Ao todo a descrição das cores é realizada 171 vezes ao longo do texto. Lampedusa apresenta com precisão uma palheta extensa de cores, procurando identificar precisamente cada momento de sua narrativa com um tom específico. Para citar como exemplo o uso da cor azul, Lampedusa menciona: azul-pálido, azul-escuro, azul da Prússia, azul-celeste, etc. A preocupação em detalhar a coloração exata denota a importância que a cor tem para o autor, o que amplia o potencial audiovisual, fornecendo material extremamente rico para o filme que iria ser criado. Não foi à toa que Visconti recusou-se a filmar em preto e branco, como parte da equipe de produção queria.

O seguinte trecho mostra essa preocupação mencionada com as cores:

Voltou-se depois para as relíquias: nada menos de setenta e quatro cobriam inteiramente as duas paredes ao lado do altar. Cada uma encerrada em moldura contendo um cartãozinho com a a indicação de que coisa se tratava e um número referente à documentação que a identificava. Os documentos, em si, muitos deles volumosos e carregados de selos, estavam fechados numa caixa forrada de **damasco**, num canto da capela. Havia molduras de **prata** lavrada e de **prata** lisa, molduras de **cobre** e de **coral**, molduras de tartaruga; havia-as de filigrana, de madeiras raras, de buxo, de veludo **vermelho** e de veludo **azul**, grandes, minúsculas, octogonais, quadradas, redondas, ovais; molduras que valiam patrimônios e molduras compradas em feiras da ladra; todas iguaizinhas para aquelas almas devotas e exaltadas pela religiosa tarefa de dragões de sobrenaturais tesouros (LAMPEDUSA, 1963, p. 187, grifo meu).

As descrições de móveis e objetos também são constantes no texto, totalizando 138 descrições, como demonstra a Tabela 3.

Tabela 3 - Frequência de nomes de móveis e objetos

Móveis ou Objetos	Frequência
Mesa	34 vezes
Cama	18 vezes
Cadeira	15 vezes
Quadro	15 vezes
Imagem	15 vezes
Tapeçaria	12 vezes
Retrato	11 vezes
Seda	09 vezes
Tecido	07 vezes
Candeeiros	02 vezes

A riqueza de detalhes com que é feita a descrição desses móveis e objetos compõem uma cenografia detalhada caracterizando um elevado potencial audiovisual, abrindo, para a produção cinematográfica, um espaço de pesquisa e composição. Como já foi apontado, o processo de tradução adotado por Visconti foi o denominado *blueprint*, ou seja, aquele que procura respeitar com fidelidade o texto original. Essa adaptação do tipo *blueprint* tornou-se viável justamente em função da riqueza de detalhes fornecida por Lampedusa, como pode ser constatado a partir do seguinte fragmento:

Num **divã** coberto de pano azul debruado a vermelho, aquisição de há trinta anos, que destoava desagradavelmente com as tintas evanescentes da preciosa decoração, sentavam-se a signorina Concetta com Monsenhor, o Vigário-Geral, à

direita; de cada lado do **divã** duas **poltronas** a ele semelhantes acolhiam a signorina Carolina e um dos jesuítas, o padre Conti, enquanto a signorina Catarina, que tinha as pernas paralisadas, estava instalada na sua **cadeirinha** de rodas e outros dois eclesiásticos se contentavam com **cadeiras** cobertas de seda igual à decoração, que pareciam então a todos de menor mérito que as invejadas **poltronas** (LAMPEDUSA, 1963, p. 184, grifo meu).

Do mesmo modo, Lampedusa procede a um exame minucioso de cada ambiente em que se passam as ações do romance. No total são 716 descrições (ver Tabela 4) que fornecem praticamente todos os elementos para uma composição filmográfica. Decerto Lampedusa não tinha essa preocupação ao escrever, mas a sua obstinação em dar precisão à narrativa, procurando fechar as possibilidades de leitura e indicando um "texto pronto", limitam a imaginação do leitor. Essa preocupação limita por um lado, mas, por outro, traz o foco para as questões fundamentais que o autor desejava discutir: a decadência da aristocracia, as relações sociais, os acordos políticos, o contexto da Itália naquele momento.

Tabela 4 - Frequência de menção a ambientes e detalhes do ambiente

Ambientes e detalhes do ambiente	Frequência
Casa	160 vezes
Quarto	54 vezes
Porta	53 vezes
Terra	47 vezes
Vila	42 vezes
Carruagem	38 vezes
Convento	32 vezes
Janela	30 vezes
Jantar	26 vezes
Jardim	25 vezes

Salão	24 vezes
Céu	23 vezes
Flor/Flores	22 vezes
Rua	21 vezes
Teto	19 vezes
Pó	17 vezes
Praça	14 vezes
Escritório	10 vezes
Nuvens	10 vezes
Observatório	10 vezes
Poeira	09 vezes
Gavetas	06 vezes
Montes	06 vezes
Terraço	04 vezes
Galeria	04 vezes
Névoa	03 vezes
Floresta	02 vezes
Flora	02 vezes
Mares	01 vez
Auditório	01 vez
Pomar	01 vez

A casa/casinha apresentada por Lampedusa no seguinte trecho exemplifica essa preocupação: "Era ainda proprietário de uma casinha rigorosamente cúbica, azul por fora, branca por dentro, quatro divisões em baixo e quatro em cima, mesmo à entrada da terra, na estrada de Palermo" (LAMPEDUSA, 1963, p. 139).

Ao longo do romance o autor menciona as partes do corpo para caracterizar o personagem e também para expressar a linguagem gestual, denotando a sua importância no processo de comunicação.

Tabela 5 – Os tipos humanos

Menção a partes do corpo	Frequência
Olho/Olhos	102 vezes
Mão/Mãos	87 vezes
Cabeça	51 vezes
Rosto	45 vezes
Braço	29 vezes
Pés	29 vezes
Corpo	19 vezes
Pernas	14 vezes
Pescoço	14 vezes
Costas	04 vezes
Barriga	04 vezes
Coxas	02 vezes

A Tabela 5 mostra o número de vezes em a menção ao corpo ou a partes do corpo aparecem no texto, totalizando 400 passagens. Mais uma vez destaca-se o potencial audiovisual do texto Lampedusa. Os pés, por exemplos, e seus respectivos tipos de sapato, "falam" sobre o constrangimento, o desconforto e as posições sociais, como podemos ver:

A carruagem ficou cheia como um ovo: as ondas das sedas, das armações de três crinolinas, encapelavam-se, agrediam-se, confundiam-se até quase à altura das cabeças; em baixo era uma barafunda inextricável de calçado, sapatinhos de seda das raparigas, sapatinhos mordoré da Princesa, sapatões de

verniz do Príncipe; cada um sofria a presença dos pés dos outros e não sabia já onde estavam os próprios (LAMPEDUSA, 1963, p. 153).

Do corpo para as vestimentas, fica clara, mais uma vez, a preocupação com a produção de uma imagem visual para os seus personagens, uma imagem visual rica em detalhes, preocupada em estabelecer marcas de distinção entre os personagens a partir do vestem. Na Tabela 6, temos uma lista de vezes em que isso acontece:

Tabela 6 – Vestimentas

Vestimentas	Frequência
Calça	13 vezes
Casaca/Sobrecasaca	09 vezes
Vestidos	07 vezes
Saia	06 vezes
Cartola	03 vezes
Bota	03 vezes
Calçado	02 vezes
Botina	01 vez

Vejamos a seguinte passagem:

Lentamente, as senhoras principiaram a erguer-se e, aos poucos, o refluxo oscilante das suas saias ia deixando a descoberto os nus mitológicos desenhados no fundo leitoso dos azulejos. Apenas permanecia escondida uma Andrómeda, a quem a batina do Padre Pirrone, atrasado nas orações suplementares, impediu, por um bom momento, de rever o seu prateado Perseu, que, sobrevoando as vagas, corria a libertá-la e a beijá-la (LAMPEDUSA, 1963, p.11).

Todo o movimento das saias, inclusive da batina, são descritos de modo a formar uma imagem bastante precisa daquele momento.

A partir dessa primeira etapa de construção do corpus, de superficialização e análise do funcionamento do texto, foram identificadas cinco categorias de análise: 1. Cores, 2. Móveis e objetos; 3. Ambientes; 4. O corpo; 5. Vestimentas.

A intenção inicial era a de analisar todas as cinco categorias. A partir da análise da primeira categoria, Cores, percebeu-se que uma análise mais aprofundada desta categoria já levaria a compreensão do processo de tradução intersemiótica que se desenvolveu.

No tópico seguinte a categoria 1. Cores será analisada à luz da tradução intersemiótica, destacando-se a iconicidade, indicialidade e o simbolismo de texto e imagem.

3.2 Tradução Intersemiótica: o uso das cores como elemento de tradução entre os textos literário e cinematográfico

Como se destacou no Capítulo 2, a tradução intersemiótica é um tipo de tradução que visa à análise da tradução de um código para outro, neste caso, do texto literário para o texto cinematográfico.

Paralelamente à de-superficialização do texto do romance de Lampedusa, foi feita também a decupagem do filme de Visconti, do qual foram selecionados seis fotogramas. Com base na categoria 1. Cores, será realizada a análise do caráter icônico, indicial e simbólico da primeira categoria⁴⁸, Cores.

Como ressaltou Silva (2008, p. 17), em seu estudo acerca das assimetrias presentes nas versões literária e cinematográfica de “O Leopardo”,

Lampedusa, em sua obra, faz com que o leitor visualize o que é narrado. É notória a visualidade do texto. Visconti, em seu aristocrático e requintado “O Leopardo”, arrogante no sentido genioso, como convém a um artista que consciente da responsabilidade de sua obra, buscando sempre a perfeição, deixa-se conduzir pelas exigências que permeiam uma suposta fidelidade: alia os propósitos de fazer boa literatura a de fazer

⁴⁸ Cabe salientar que, via de regra, uma obra que passe pelo processo de tradução não será tão somente icônica, indicial ou simbólica. Permeará duas ou até mesmo as três classificações.

bom cinema. Detém-se na minúcias, nos detalhes, nos pormenores.

Parte-se, então, para a análise de um destes pormenores: o uso das cores, que termina por assumir uma função central no processo de tradução intersemiótica dos “Leopardos”.

3.2.1 As Cores

3.2.1.1 O caráter icônico no uso das cores por Lampedusa e Visconti

Antes de mais nada cabe apresentar o cartaz do filme de Luchino Visconti (1963) em suas versões italiana e brasileira:



Fig. 18 - Cartaz para o filme "Il Gattopardo" - Itália.

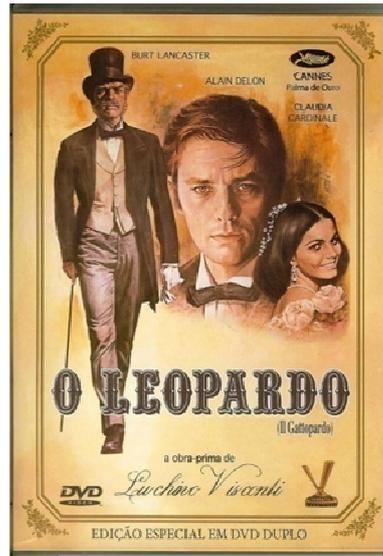


Fig. 19 - Cartaz para o filme "O Leopardo" - Brasil.

Em ambos os cartazes a opção foi retratar os atores principais: Burt Lancaster, Alain Delon e Claudia Cardinale, deixando claro, desde o primeiro momento, que a ênfase nos personagens se mantém no filme desde a escolha dos motivos para o cartaz, que os coloca em primeiro plano. As cores predominantes, amarelo e vermelho, além do preto e do branco, remetem à tonalidade da pele do leopardo, marca que se apresentará ao longo do filme.

A cor como ícone está presente em diferentes momentos do filme. No primeiro fotograma selecionado para análise, ela aparece de modo contundente:



Fig. 20 - Fotograma do filme "O Leopardo" (1963).

A cor foi descrita por Peirce (1999) como uma qualidade, ou seja, não representa nada a não ser ela mesma. No fotograma acima o vermelho predomina na tela, antes de fazer menção a qualquer conteúdo, o vermelho toma a tela e nos passa as sensações de amor/coração, violência/sangue, entre outras. A cor é a possibilidade de significar algo, o que Peirce denominou de quali-signo.

Assim, antes de remeter à nobreza, as cores se apresentam como uma sensação que coloca o espectador num determinado estado de espírito, como se estivesse sendo preparado para o que vai se seguir.

A cor funciona como um ícone novamente quando as cenas de batalha são mostradas. O vermelho dos uniformes e da bandeira da Itália, do fogo que aparece ao fundo, transmitem a sensação de perigo, da luta sangrenta, da revolução.



Fig. 21 - Fotograma do filme "O Leopardo" (1963).

Os fotogramas representam narrativas polissêmicas em que o icônico assume o papel de descrever narrando, fazendo com que o quadro destaque as noções de similitude e de semelhança, como ressalta Plaza (1987), ao tratar do caráter icônico na tradução intersemiótica.

3.2.1.2 O caráter indicial no uso das cores por Lampedusa e Visconti

Retomando Peirce (1999, p. 91), numa citação já apresentada no capítulo 2,

Esses tons de voz e modos de olhar atuam dinamicamente sobre o ouvinte, levando-o a ouvir realidades. Tons e modos são, portanto, índices do modo real. Assim, não resta classe alguma de asserção que não envolva índices, a menos que sejam análises lógicas e proposições idênticas.

Percebe-se que o texto de Lampedusa lança mão de "tons e modos" para dar vida a seus personagens, como no diálogo descrito a seguir:

Já estava a ser insolente demais; julgava que podia permitir-se tudo. Entre as pálpebras semicerradas aqueles olhos azuis-escuros, os olhos da mãe e os seus próprios, fixavam-no,

sorridentes. O Príncipe sentiu-se ofendido: o rapaz não sabia até onde podia ir; faltava-lhe, porém, a coragem de ralhar-lhe; de resto, ele tinha razão. - Mas porque estás tu assim vestido? O que é? Um baile de máscaras logo de manhã? O rapaz tornou-se sério; o seu rosto triangular tomou uma inesperada expressão de virilidade. - Vou-me embora, tio, parto daqui a uma hora. Vim dizer-te adeus. O pobre Salina sentiu apertarse-lhe o coração. - Um duelo? - Sim. Um grande duelo com o rei Francisquinho-Deus-te-Guarde. Vou para as montanhas, para Ficuzza; não o digas a ninguém, sobretudo a Paulo. Vão acontecer grandes coisas, tio, e não quero ficar em casa. De resto se cá ficasse apanhavam-me logo. O Príncipe teve uma das suas costumadas e inesperadas visões: uma cena cruel de guerrilhas, descargas no meio dos bosques, e o seu Tancredo por terra, de tripas à mostra, tal como acontecera àquele desgraçado soldado. - Estás doido, meu filho! Ires meter-te com aquela gente; são todos uma súcia de bandidos e aldrabões; um Falconeri deve estar connosco, do lado do Rei. Os olhos voltaram a sorrir. - Do lado do Rei, com certeza, mas de que Rei? O rapaz teve um daqueles seus acessos de seriedade que o tornavam impenetrável e querido. - Se nós não estivermos lá, eles fazem uma república. Se queremos que tudo fique como está é preciso que tudo mude. Expliquei-me bem? Um pouco comovido abraçou o tio. - Até à vista, até breve. Voltarei com a bandeira tricolor (LAMPEDUSA, 1963, p. 28).

Neste trecho, destaca-se uma das mais famosas e importantes frases que Lampedusa immortalizou no "O Leopardo": "Se queremos que tudo fique como está é preciso que tudo mude".



Fig. 22 - Fotografia do filme "O Leopardo" (1963).



Fig. 23 - Fotograma do filme "O Leopardo" (1963).



Fig. 24 - Fotograma do filme "O Leopardo" (1963).



Fig. 25 - Fotograma do filme "O Leopardo" (1963).



Fig. 26 - Fotograma do filme "O Leopardo" (1963).



Fig. 27 - Fotograma do filme "O Leopardo" (1963).

A sequência de fotogramas mostra a similaridade entre o texto literário e o cinematográfico. A indicialidade aparece, por exemplo, nas roupas dos personagens. O Príncipe, ao se vestir, indica uma atitude de preparação para sair, assim como se prepara para a conversa que tem com o personagem de Alan Delon.

A postura do ator funciona como índice para os sentimentos de arrogância, insolência. O caráter audiovisual encerrado no texto de Lampedusa forneceu os elementos para a composição da cenografia, do vestuário e mesmo das expressões fisionômicas.

3.2.1.3 O caráter simbólico no uso das cores por Lampedusa e Visconti

O baile é um momento em que o simbolismo se sobressai. No evento, que se passa na residência do Príncipe Salinas, em Donnafugata, encontram-se a aristocracia e a burguesia, encontro que só ocorre em função das mudanças que estão em andamento. O baile é o momento que simboliza essa mudança, ou seja, a burguesia se apresenta no salão de baile tanto quanto no domínio do poder político e econômico. Visconti mostra toda a suntuosidade descrita por Lampedusa, como se pode ver no seguinte fotograma:



Fig. 28 - Fotograma do filme "O Leopardo" (1963).

Acerca da cena do baile, considera Ribeiro (2012, p. 8):

No romance, o narrador subjacente, após descrever a entrada da família de Salina na carruagem e a partida desta, diz, simplesmente: *lam 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 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.

No processo de tradução intersemiótica são inseridos inúmeros elementos icônicos, indiciais e simbólicos que possibilitam a construção da narrativa fílmica. O conteúdo simbólico dos recursos utilizados evidencia-se na passagem acima, que descreve as estratégias utilizadas por Visconti.

A cenografia do baile está em pleno acordo com a descrição feita por Lampedusa (1963, p. 162):

Na sala de baile tudo era ouro: ouro liso nas cornijas, trabalhado nas esquadrias das portas, tauxiado e claro, quase argênteo, sobre fundo mais escuro, nas próprias portas e nas persianas que fechavam as janelas e as anulavam, conferindo assim ao ambiente um significado orgulhoso de escrínio que excluísse a mais pequena referência ao exterior indigno. Não era o dourado impudente que os decoradores de agora alardeiam, mas um ouro consumido, pálido como o cabelo de certas meninas do Norte, empenhado em esconder o valor atrás de uma pudicícia, hoje perdida, de matéria preciosa que deseja mostrar a beleza e fazer esquecer o custo. Aqui e além, nos lambris, nós de flores rococó, mas de tão esvaída cor que mais pareciam um efêmero rubor devido ao reflexo dos lampadários.

O dourado é a cor da distinção, da inteligência superior, da nobreza. Lampedusa esclarece que o dourado está gasto, consumido, já não mais possui mais o vigor de outrora. A cor dourada no filme surge igualmente

esmaecida, esfumada, simbolizando a decadência da nobreza que se vê obrigada a ceder à burguesia, trazendo-a para dentro de sua casa.

Os símbolos aparecem também numa das cenas de jantar, como se pode ver no seguinte frame:



Fig. 29 - Fotograma do filme "O Leopardo" (1963).

A mesa de jantar foi detalhadamente descrita por Lampedusa (1963, p. 19):

O jantar na villa Salina, como era uso no Reino das Duas Sicílias, servia-se com um fausto verdadeiramente ruinoso. O número de comensais (eram catorze, entre patrões, filhos, governantes e preceptores) bastava, por si só, para conferir imponência à mesa. Esta, coberta de uma finíssima toalha já remendada, resplandecia sob a luz de um grande lustre precariamente suspenso da "ninfa", sob o lampadário de Murano. Pelas janelas entrava ainda muita luz, mas as figuras brancas sobre fundo escuro que, nas portas, simulavam baixos-relevos, perdiam-se já na sombra. Maciças eram as pratas, esplêndidos os copos de cristal facetado da Boémia, que ostentavam, sobre um medalhão liso, as iniciais F. D. (Ferdinandus dedid), em recordação de uma munificência real; 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. Os maiores, grandes Capodimonti, de larga cercadura verde-amêndoa, salpicada de pequeninas âncoras douradas, eram reservados para o Príncipe, que gostava que as coisas à sua volta fossem

à sua escala, excepto a mulher. Quando ele entrou na sala de jantar, já lá estavam todos reunidos; só a Princesa sentada, os outros de pé, atrás das cadeiras. Em frente ao seu lugar, sobressaíam, ladeados por uma pilha de pratos, os flancos prateados da enorme terrina de tampa coroadada pelo Leopardo dançando. Era o próprio Príncipe a tirar a sopa para os pratos, tarefa que lhe era grata, símbolo das atribuições alimentares do pater famílias.

A suntuosidade da mesa, com cristais pratarias, fartura de pratos, adornos e a própria sala de jantar remetiam à nobreza e seus signos de majestade. Os símbolos da opulência estão expressos nos objetos, nas cores, na disposição das cadeiras, nos monogramas impressos nos copos, nos convidados esperando em pé pelo príncipe, na princesa já sentada, na distribuição da sopa pelo príncipe. Visconti mantém a estrutura descrita por Lampedusa na forma da tradução *blueprint*, ou seja, como "cópia fiel" do original.



Fig. 30 - Fotograma do filme "O Leopardo" (1963).

O vermelho presente em vários detalhes representa a nobreza, a cor dos trajes majestáticos, dos signos do poder. O vermelho, assim como o verde e o branco, aparecem 22 vezes ao longo do texto. Estas são as cores da

bandeira italiana que Lampedusa não deixa de destacar, vejamos a seguinte passagem:

Numa mesinha baixa, um prato de biscoitos velhíssimos, que as borradelas das moscas haviam listrado de luto, e uma dúzia de cálices atarracados, cheios de licor: quatro de licor vermelho, quatro de licor verde, quatro de licor branco, ficando estes ao centro; esta ingénua simbolização da nova bandeira fez raiar no remorso do Príncipe como que um sorriso. Escolheu para si o licor branco, pois, presumivelmente, seria o menos indigesto, e não, como depois se disse, para prestar uma tardia homenagem à bandeira bourbónica (LAMPEDUSA, 1963, p. 84).

As quatro taças de licor dispostas na forma da bandeira italiana surgem como o símbolo do nacionalismo. Como afirma Silva (2011),

Ao noso ver, Lampedusa faz literatura com os artifícios que um bom texto requer, atrelando a narrativa à história, mesmo que esta, em "O Leopardo", nos pareça mais como pano de fundo. É mais que isso: há uma perfeita dinâmica para a condução de um tema histórico. Deparamo-nos com um palco sangrento, aonde cabeças e almas rolam com o desenrolar da própria história. **Lampedusa em sua obra faz com que o leitor visualize o que é narrado. É notória a visualidade do texto** (2011, p. 17. grifo nosso).

O potencial audiovisual do texto de Lampedusa encontra sua melhor tradução no filme homônimo de Lucchino Visconti, que, além de operar uma tradução intersemiótica, lança sobre o texto original novos olhares, permitindo ampliar o conhecimento sobre a obra de Lampedusa e conferindo-lhe novas perspectivas de análise.

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Por mais que, ao elegermos um objeto de estudo, a análise realizada seja feita de maneira pormenorizada (objetivando resultados com atestado grau de qualidade), utilizando as mais variadas fontes de pesquisa e distintas metodologias, sempre haverá espaço para novas abordagens e perspectivas, novos olhares e um sem número de considerações e críticas bem interessantes sobre ele (o objeto), que, inclusive, pode assumir, com o passar do tempo, novas formas e significações. Por isso, encaramos esta dissertação como nossa colaboração à produção científica que, de alguma maneira, tenha como escopo a literatura e a sétima arte, os textos literário e audiovisual, com suas significações e resignificações, suas simetrias e assimetrias, aproximações e distanciamentos e dialogismos (vide Mikhail Bakhtin), à luz dos gêneros do discurso e da tradução intersemiótica.

O caminho percorrido tem início e fim nos "leopardos". Começa com o "Leopardo" do escritor italiano Tomasi di Lampedusa e segue, posteriormente, até "Leopardo" do cineasta Luchino Visconti, e, quem sabe, abre espaço para outros "leopardos" que podem ser ensejados a partir das discussões apresentadas. "Leopardos" que poderão vir à tona a partir do que aqui se propôs, apontando novas formas de olhar esse processo de adaptação literatura/cinema na perspectiva da tradução intersemiótica. Embora com sintaxes específicas e independentes, literatura e cinema muitas vezes tomam caminhos que acabam se cruzando e/ou se aproximando. Tais pontos de estreitamento, em alguns casos, suscitam traduções intersemióticas bem interessantes – a filmografia de Visconti é prova disso.

A análise do texto de Lampedusa, de pronto, exigiu que contextualizássemos o momento histórico utilizado como pano de fundo do romance, na medida em que só é "possível compreender o presente na medida em que se conhece o passado", e, feito isso, percorrêssemos o terreno dos gêneros do discurso e da tradução intersemiótica, mais precisamente àquela da literatura para o cinema, na busca da compreensão das estratégias de tradução entre textos distintos (o literário e o cinematográfico) e, por fim,

analisássemos a descrição rica e cuidadosa que Lampedusa apresenta em sua obra.

O romance é ambientado durante importante período da História, durante a unificação italiana – o *Risorgimento* – movimento que marcou a passagem de um mundo absolutista, ainda feudal e monárquico, para um mundo Republicano – o Risorgimento pode ser considerado divisor de águas da Itália de outrora e da República.

Lampedusa vivenciou parte dessas mudanças e sentiu na pele seus efeitos. O mundo sólido que conhecia sofreu grandes modificações e se desmanchou no ar (parafraseando Karl Marx), o que lhe permitiu escrever “O Leopardo” de um ponto de vista privilegiado, rico em detalhes.

Para dar conta dessa pesquisa, foi preciso recorrer a Bakhtin, que trabalhou bastante a questão do gênero do discurso, bem como ao seu conceito de polifonia; a Roman Jakobson e seu conceito de tradução intersemiótica, densamente trabalhado no Brasil por Júlio Plaza; e, também, nos debruçarmos sobre o pensamento de Peirce e de toda uma série de autores que se debruçaram sobre os estudos acerca da tradução intersemiótica e, em especial, do processo de tradução da obra de Lampedusa para o cinema por Visconti.

Ambos os textos (o literário e o cinematográfico) de "O Leopardo" foram analisados de forma detalhada, no intuito de compreender como se deu o processo de tradução intersemiótica. Ao longo da de-superficialização do texto propriamente dito, percebemos que o texto literário realmente apresentava elementos com características audiovisuais muito fortes, transpostos em sua maioria para a obra de Visconti quase como uma cópia, melhor dizendo, incorporando um modo de tradução classificado como de tradução *blueprint*, ou seja, aquela que se mantém fiel ao original como um todo, mas que também tem seu próprio processo criativo, sem o qual não seria possível o trabalho dentro de outro código.

Tudo ficou mais claro quando, ao elegermos algumas categorias de referência, as cores, os detalhes de ambientes, móveis, vestimentas, tipos humanos, estabelecemos um sistema de análise comparativa mais precisa.

A cor, por exemplo, foi um elemento muito importante para Lampedusa, chegando ao ponto de atribuir inúmeras tonalidades a uma única cor,

necessárias para a correta descrição dos ambientes e para intensificar os aspectos icônicos, indiciais e simbólicos presentes em seu texto.

O mesmo acontece com a descrição dos ambientes. Se voltarmos à primorosa descrição do jardim do palácio dos Salinas, veremos que o autor se preocupou em situar o leitor, inclusive, quanto aos odores que pairavam no ar, sobre a temperatura ambiente, sobre as impressões particulares dos personagens quando da contemplação do ambiente propriamente dito.

Tanta preocupação de Lampedusa com a descrição cuidadosa desses elementos, com os pormenores, permitiu que Visconti tivesse em suas mãos matéria-prima de alta qualidade, sendo possível realizar uma adaptação do tipo *blueprint*. Esse foi o motivo de Visconti ter recusado filmar em preto e branco, como a equipe de produção originariamente desejava.

Visconti, em alguns momentos, se permite alterar o texto original (como no caso da cena que retrata o soldado morto no jardim do palácio). Aliás, sem tais alterações, o filme não se constituiria como tal, pois, como o próprio Visconti afirmou, por mais que se considere o filme próximo do livro, o filme incorpora a sua visão de mundo e de entender o que foi escrito por Lampedusa. Entretanto, há tantos elementos que migraram de um texto para outro de forma perfeita que, sem sombra de dúvida, tais alterações em nada comprometem a fidelidade buscada por Visconti, ao contrário, muitas vezes reforçaram as ideias primeiras de Lampedusa.

Por fim, foi possível perceber que o texto de Lampedusa chegou ao público com uma forte carga de elementos composicionais que deram origem a um cenário e a uma cenografia, permitindo a Visconti realizar uma adaptação para o cinema que recebeu e vem recebendo elogios da crítica, cuja leitura feita dos textos escritos pode ser alterada (e está sendo) a cada nova tradução intersemiótica.

5. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALIGHIERI, Dante. **A Divina Comédia**. Editora 34, São Paulo, 1ª ed., 1998 (edição bilíngüe).

_____. **Monarquia**. (Coleção Os Pensadores) São Paulo, Abril Cultural, 1973.

ALTHUSSER, L. "**Marxismo e humanismo**". In: ALTHUSSER, L. **Análise crítica da teoria marxista (Pour Marx)**. Rio de Janeiro: Zahar, 1967.

ARENDT, Hanna. **A Condição Humana**. Tradução de Roberto Raposo, posfácio de Celso Lafer. 10 edição. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2007.

BAKHTIN, M. **Marxismo e Filosofia da Linguagem**. Porto Alegre: Hucitec, 2006.

BALOGH, Anna Maria. **Conjunções - disjunções - transmutações: da literatura ao cinema e à TV**. São Paulo, Annablume: ECA-USP, 1996.

BARROS, Diana Luz Pessoa de. **Teoria Semiótica do Texto**. 4 ed. São Paulo, Ática, 2000.

BERTARELLI, Maria Eugenia. **O Império Ideal: uma Abordagem do Pensamento Político de Dante Alighieri**. Revista Mestrado em História. Vassouras, v. 12, n. 1, p. 7-24, jan./jun., 2010

BERTRAND, Denis. **Caminhos da Semiótica Literária**. Bauru: Edusc, 2003.

BENTON, M. e BENTON, P. **Double Vision**. London: Hodder & Stoughton, 1990.

BRANDÃO, H. H. N. **Introdução à Análise do Discurso**. 2ª edição, Campinas (SP): Editora da UNICAMP, 1995 .

CABRAL, J. P.; LIMA, A. P. Como fazer uma história de família: um exercício de contextualização social. São Paulo, 2005. *Etnográfica* Vol. IX, 2, 355-388.

CÂMARA, J. M. **História da Lingüística**. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 1975.

CARNEIRO, Ana Luiza Cavalcanti. **Uma Tradução Cinematográfica: Noites Brancas de Luchino Visconti**. Minas Gerais, 2009. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, como exigência parcial para obtenção do título de Mestre em Artes. Disponível em: http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/bitstream/1843/JSSS-7TZJV3/1/disserta_ao_de_mestrado_ana_luiza_cavalcanti_carneiro.pdf. Acessado em: julho de 2012.

CARVALHO, C. de. **Para Compreender Saussure**. Rio de Janeiro: Editora Rio, 1976.

CHAUÍ, M. **O que é ideologia**. São Paulo (SP): Brasiliense, 1981.

CULLER, J. **Saussure**. 2 ed. London: Fontana, 1986.

CURY, Vera Cristina Sgambato. **Relações entre neurociência e o ensino aprendizagem das artes plásticas**. São Paulo, 2007. Dissertação (Mestrado) – Escola de Comunicação e Artes/USP. Orientadora: Machado, Regina Stela Barcelos.

DAVIDSON, D. **O Que as Metáforas Significam**. In: SACKS, S. (org.) *Dametáfora*. Tradução: Leila Cristina M. Darin et al. São Paulo: Educ, Pontes, 1992.

DINIZ, Maria Lúcia Vissotto Paiva. **Tradução intersemiótica: diálogo entre as artes**. Estudos Literários / Estudos Culturais, Atas do IV Congresso Internacional da Associação Portuguesa de Literatura Comparada (Universidade de Évora, Maio de 2001), Associação Portuguesa de Literatura Comparada / Universidade de Évora, CD-ROM, 2004, vol. III.

DINIZ, T.F.N. "**Tradução Intersemiótica: do Texto para a Tela**". Cadernos de Tradução, Santa Catarina, 2008. Disponível em <<http://www.periodicos.ufsc.br/index.php/traducao/article/view/5390/4934>>. Acessado em: agosto de 2012.

DI ROSA, L. **From Page to Screen: the Role of Literature in the Films of Luchino Visconti**. Tese submetida à Universidade de Toronto, Departamento de Estudos Italianos, Canadá, 2001. Disponível em <<http://www.collectionscanada.gc.ca/obj/s4/f2/dsk3/ftp04/NQ63686.pdf>>. Acessado em: agosto de 2012.

D'ONOFRIO, Salvatore. **Teoria do Texto I**. São Paulo: Editora Ática, 1999.

EAGLETON, Terry. **Ideologia**. Trad. Luís Carlos Borges e Silvana Vieira. São Paulo: Unesp, 1997.

FABRIS, M. **O neorealismo cinematográfico italiano: Uma leitura**. São Paulo: Edusp/FAPESP, 1996.

FOUCAULT, Michel. **A Arqueologia do saber**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2007.

_____. **Microfísica do Poder**. ed^a16. Rio de Janeiro: Graal. 2001.

FERNANDES, Cássio da Silva. **Biografia, autobiografia e crônica na Florença do século XIV: as origens da historiografia moderna**. História da Historiografia, Ouro Preto, N. 3, 23-33, set. 2009.

_____. **As contribuições de Jacob Burckhardt ao Manual de História da Arte de Franz Kugler (1848)**. Revista Brasileira de História. vol. 25, nº. 49, São Paulo, Jan./June 2005.

FIORIN, José Luiz. **Elementos de Análise do Discurso**. São Paulo: Contexto, 1989.

FRANCO JR, Hilário. **Dante: o poeta do absoluto**. São Paulo, Ateliê Editorial, 2000.

GOODMAN, Nelson. **Linguagens da Arte: Uma Abordagem a uma teoria dos símbolos**. Coleção Filosofia Aberta, Nº17. 1ª Edição, Lisboa: Gradiva Publicações, 2006.

GRAMSCI, Antônio. **Concepção Dialética da História.Civilização Brasileira**. Rio de Janeiro, 1978.

GREIMAS, A. J. & COURTÉS, J. **Dicionário de Semiótica**. São Paulo: Cultrix, 1983.

GUIMARÃES, P.D. **Tradução Intersemiótica da Linguagem Literária para a Linguagem Cinematográfica: Análise da Adaptação do Filme “Orgulho e Preconceito” (2005) a Partir do Romance Homônimo de Jane Austen**. Monografia apresentada ao IEL/UNICAMP, Campinas, 2011.

HUIZINGA, Johan. **The waning of the middle ages: a study of the forms of life, thought and art in France and the Netherlands in the XIVth and XVth centuries** (1919). London, 1924.

IANNI, O. **"Uma longa viagem"**. Revista Tempo Social, USP, 2004. Disponível em <<http://www.scielo.br/pdf/ts/v16n1/v16n1a09.pdf>>. Acessado em: agosto de 2012.

JAKOBSON, Roman. Prefácio a Marxismo e Filosofia da Linguagem. In: BAKHTIN, Mikhail (VOLOCHINOV). Marxismo e filosofia da linguagem. Trad. Michel Lahud e Yara Frateschi Vieira)12ª ed., São Paulo: Hucitec, 2006.

_____. “Aspectos Linguísticos da Comunicação”. In: **Linguística e Comunicação**.São Paulo: CULTRIX, 1975.

LAMPEDUSA. T. di. **O Leopardo**, Editora Difel, 3ª. Edição, 1963.

LÓPEZ, Alfonso Ricardo Felipe: **Reflexión sobre el cine de Visconti desde el estudio de su narrativa audiovisual**. España, 2006. Revista de Comunicación de La Sociedad Española de Estudios de La Comunicación Iberoamericana, Nº 13. Noviembre. Año IX. Páginas: 1-19. ISSN: 1576-3420

MALLARMÉ, S. **Divagations**. Genève: Albert Skira, 1947.

MANNHEIM, Karl. **Ideologia e Utopia**. Trad. Sergio Magalhães Santeiro. Rio de Janeiro: Guanabara, 1986.

MARQUES, Luiz. **As Origens Mediterrâneas do Renascimento**. In: BERBARA, Maria (Org.). *Renascimento Italiano. Ensaios e traduções*. Rio de Janeiro: Nau Editora, 2010, p. 215-216.

MEDEIROS, Constantino Luz de. **Friedrich Schlegel: Relatos sobre as obras poéticas de Giovanni Boccaccio**. Tradução e Estudo Preliminar; Orientadora: Regina Lúcia Pontiere – São Paulo, 2011. Dissertação (Mestrado) apresentada como pré-requisito à obtenção do título de mestre junto à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada.

MORO, João Eduardo. **Duque Valentino: O Príncipe ou um príncipe de Maquiavel? Revista Alpha, v. 10, nº 10, p. 38-48, 2009.**

MÜLLER, A. (Docente), 2005. **“O Olho da Letra: E. E. Cummings, o caligrama, a máquina de escrever e o cinema”**. Caligrama (ECA/ USP. Online), ECA/USP, v. 1, nº. 3.

MUNTEAL, Oswaldo; DAHÁS, Nashla. **Luchino Visconti : visão de mundo e visão de história**. *Comum*, Rio de Janeiro: Faculdades Integradas Hélio Alonso, v. 11, n. 25, p. 157-165, jul./dez. 2005.

NIETZSCHE, Frederik. **Assim falou Zaratustra**. São Paulo: 2 ed. Editora Madras, 2003.

NÖTH, W. **Panorama da semiótica – de Platão a Peirce**. SP: Annablume, 1995.

NUTO, J.V.C. **"Dostoiévski e Bakhtin: a filosofia da composição e a composição da filosofia"**. *Bakhtiniana. Revista de Estudos do Discurso*. no. 6, 2009. Disponível em <<http://revistas.pucsp.br/index.php/bakhtiniana/article/view/6434/5535>>. Acessado em: agosto de 2012.

OLIVEIRA, Solange Ribeiro et al. **Literatura e música**. São Paulo: Editora Senac São Paulo: Instituto Itaú Cultural, 2003.

ORLANDI, Eni P. **Análise de Discurso: princípios e procedimentos**. 7. ed. Campinas: Pontes, 2007.

PÊCHEUX, M. **Semântica e discurso: uma crítica à afirmação do óbvio**. Campinas: Unicamp, 1995.

_____. **Semântica e Discurso: uma crítica à afirmação do óbvio**. Tradução Eni Pulcinelli Orlandi et al. Campinas: Unicamp, 1988. 318 p.

PEIRCE, C.S. **Semiótica**. SP: Perspectiva, 1999.

PENA-VEGA, Alfredo. ALMEIDA, Cleide R. S. de. PETRAGLIA, Izabel (orgs.). **Edgar Morin: ética, cultura e educação**. São Paulo: Cortez, 2001.

PETRARCA, Francesco. **Lattera ai Posterì o Autobiografia**. In: PETRARCA, F. *L'Autobiografia, il Secreto e Dell'ignoranza sua e d'altrui*. A cura di Angelo Solerti. Firenze: Sansoni, 1904.

PLAZA, Julio. **Tradução Intersemiótica**. SP: Perspectiva, 1987.

PRAZ, Mario. *Literatura e Artes Visuais*. São Paulo: Edusp, 1982.

QUEIROZ, Tereza Aline Pereira de. **O Renascimento**. São Paulo: Edusp, 1995. p. 16.

RIBEIRO, Carolina. **“CINEMA E LITERATURA: UMA ANÁLISE DO ROMANCE E FILME O LEOPARDO”**. In: Anais do III Encontro Bahiano de Cultura. Cahoeiro, Bahia, 2012. Disponível em <<http://www.ufrb.edu.br/ebecult/wp-content/uploads/2012/04/Cinema-e-Literatura-uma-an%C2%87lise-do-romance-e-filme-O-Leopardo1.pdf>>. Acessado em: janeiro de 2013.

RIBEIRO, João Ubaldo. **Sargento Getúlio**. 20 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

WHITE, M. **Maquiavel: um homem incompreendido**. Rio de Janeiro: Record, 2007.

SANTAELLA, L. & NOTH, W. **A Imagem**. SP: Iluminuras, 1997.

SEGURADO, Rosemary e ALMEIDA, Rodrigo Estramanho de. “Os Dois Leopardos Política, literatura e cinema em Lampedusa e Visconti”. In: **Aurora. Revista de Arte, Mídia e Política**. São Paulo, PUCSP, 2009. Disponível em <<http://revistas.pucsp.br/index.php/aurora/article/view/4176>>. Acessado em: agosto de 2012.

SILVA, J. A. C. **O Discurso literário e Cinematográfico: simetrias e assimetrias em O Leopardo, Giuseppe Tomasi di Lampedusa x Luchino Visconti**. 2008. Dissertação apresentada ao mestrado em Letras da UFPA. Disponível em: <http://www.repositorio.ufpa.br/jspui/bitstream/2011/2765/1/Dissertacao_DiscursoLiterarioCinematografico.pdf>. Acessado em: agosto de 2012.