

Os Dois Leopardos
Política, literatura e cinema em Lampedusa e Visconti

*Rosemary Segurado**

*Rodrigo Estramano de Almeida***

Resumo: Este artigo tem por objetivo estabelecer uma compreensão acerca da temática da política a partir de uma obra literária, no caso o romance *O Leopardo* (1954) de Giuseppe Tomasi de Lampedusa e de um filme adaptado desta mesma obra, o homônimo *O Leopardo* (1963) de Luchino Visconti.

Abstract: This article aims to establish an understanding about the theme of politics as a literary work, for the novel *The Leopard* (1954) by Giuseppe Tomasi de Lampedusa and a film adaptation of that work, titled *The Leopard* (1963) by Luchino Visconti.

As relações entre arte e política possibilitam a ampliação das dimensões de pensamento sobre um conjunto de fenômenos sociais. O debate em torno destas tem se mostrado fecundo para a expansão do objeto da política. Para melhor compreendermos a dinâmica política de uma época, a arte oferece, por meio de expressões estéticas, um conjunto de indícios a respeito da plêiade de questões da realidade social, econômica e política.

Neste contexto, considerando a força estética presente na dimensão política, entendemos que é possível identificar, através da produção artística, algumas pistas fecundas para pensar as tensões políticas, os sujeitos envolvidos nos jogos de forças, a processualidade do jogo político. Trata-se, então, da análise de informações de uma determinada época a partir da problematização oferecida pelos artistas em suas obras.

Ao iniciarmos as devidas aproximações entre *O Leopardo* escrito por Giuseppe Tomasi de Lampedusa (1896-1957) e a adaptação para o cinema, dirigida por Luchino Visconti (1906-1976), notamos que o debate oferecido por essas obras possibilita a articulação com o pensamento político de uma época fundamental da vida dos italianos: o *risorgimento*, período da unificação italiana no século XIX, pano de

* Pós-doutora em Ciência Política pela Universidad Rei Juan Carlos de Madrid, professora da Fundação Escola de Sociologia e Política de São Paulo (FESPSP) e da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP) é pesquisadora do Núcleo de Estudos de Arte, Mídia e Política (NEAMP). E-mail: roseseg@uol.com.br

** Mestrando em Ciências Sociais pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP) é professor da Fundação Escola de Sociologia e Política de São Paulo e pesquisador do Núcleo de Estudos em Arte, Mídia e Política (NEAMP). E-mail: restramano@fespsp.org.br

fundo para o referido clássico da literatura moderna e da referida produção cinematográfica.

Assim, esses dois Leopardos provocam reflexão em torno da fecundidade da relação entre a arte e a política, respectivamente na obra literária e na produção audiovisual, e serão o centro do presente ensaio.

O Leopardo, romance escrito por Giuseppe Tomasi de Lampedusa em 1954 é uma narrativa ambientada na transformação conservadora. Romance histórico de importante expressão o enredo trata da saga familiar do príncipe de Salina, Don Fabrizio, que em meio às atribulações políticas e sociais do processo de unificação da Itália, deflagrado por Garibaldi, se vê em meio ao dilema de sobreviver ao processo revolucionário; se ambientando e se amalgamando ao novo *ethos* romântico da classe burguesa que, naquele momento, idos de 1860, se tornava protagonista.

Este romance histórico¹ de Lampedusa não foi, a princípio, aceito por nenhuma editora, mas quando finalmente publicado em 1958 ganhou, inicialmente com algum receio, aceitação do público e da crítica.

Alguns anos depois, em 1963, o cineasta, também italiano, Luchino Visconti, realizou uma adaptação do romance de Lampedusa para o cinema, *Il Gattopardo*. O filme contou com elenco de grande expressão à época, além de um orçamento bastante expressivo e foi, tal como o romance de Lampedusa, sucesso de público e crítica.

Além do sucesso comum às duas obras, é comum também a origem dos artistas. Ambos, tanto Lampedusa quanto Visconti, são rebentos da aristocracia italiana e frutos de uma geração nascida no contexto pós-unificação nacional. Ambos são frutos do processo que contam dramaticamente em seus livro e filme. O *risorgimento* abriu espaço para uma Itália unificada, mas este processo, a princípio, não eliminou a velha aristocracia. É o príncipe de Lampedusa, filho de uma dinastia de Palermo, que escreve *O Leopardo* e é Don Luchino Visconti, conde de Lonate Pozzolo, que adapta e dirige o filme *O Leopardo*. Queriam, talvez, no fundo e com sentimentalismo, entender suas origens e compreender porque ao mesmo tempo eram, contraditoriamente, filhos da revolução e da aristocracia.

¹ Em sua forma clássica, o romance histórico é uma épica que descreve a transformação da vida popular através de um conjunto de tipos humanos característicos, cujas vidas são remodeladas pelo vagalhão das forças sociais. Figuras históricas aparecem entre os personagens, mas seu papel na fábula será oblíquo e marginal. A narrativa será centrada em personagens de estatura mediana, de pouca distinção, cuja função é oferecer um foco individual à coalizão dramática dos extremos entre os quais se situam ou, mais frequentemente, oscilam. (ANDERSON, 2007, p. 206)

De todo modo e para além das trajetórias dos artistas em questão, fica certo que não se pode compreender a complexidade do fenômeno da transformação conservadora, tampouco da unificação italiana através do livro de Lampedusa e do filme de Visconti; mas é possível, através destes, captar certas peculiaridades e dramas do processo que facilmente escapam aos livros de história.

Neste sentido, perseguindo as peculiaridades e os dramas do processo histórico, nosso objetivo, em *Os dois Leopardos*, será o de tecer uma análise de ambos, o livro e o filme, tendo como mote possíveis diálogos das respectivas obras com temas candentes da política.

Deste modo, desenvolveremos a caracterização do romance e do filme de forma a compreendê-los em suas relações, bem como verificaremos aspectos integradores da concepção literária para a adaptação e concepção cinematográfica. Assim, a idéia é procurar momentos altos da narrativa que, presentes no livro e no filme, proporcionem a possibilidade de uma compreensão acerca da adaptação de um formato para outro. Os momentos altos serão selecionados a partir da leitura da relevância para a temática da política que certas passagens da narrativa possam conter. Para caracterizar os momentos altos serão utilizados marcadores políticos, por meio dos quais determinada passagem selecionada deverá ser interpretada. São alguns dos marcadores políticos previamente selecionados: revolução; conservação; tradição; poder e; ambivalência.

Demais, no caso específico da análise política sobre a unificação italiana, os Leopardos constituem duas manifestações artísticas extremamente importantes à análise de um momento fundamental não somente para a história italiana, mas, também, à compreensão da transição de uma era permeada pela ambiência aristocrática e sua passagem para o modo de vida burguês.

Um Leopardo frente ao outro

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 discorrido em fidelidade quase integral nos primeiros quinze minutos da película.

Não obstante e o mais importante para nossa análise é notar que os diálogos propriamente políticos do enredo do romance são, quase integralmente, transportados para o filme, a começar por aquele em que Tancredi, o sobrinho do príncipe Salina, afirma estar ao lado dos revolucionários garibaldinos e, portanto, contra a sua própria estirpe aristocrática. Diante disto fala Don Fabrizio: “Tu estás louco, meu filho! Meter-se com aquela gente; são todos uma corja de bandidos e trapaceiros, um Falconeri deve estar conosco, do lado do rei (...)”. E retruca Tancredi: “- Com certeza do lado do rei, sim, mas de que rei? (...) - Se não estivermos lá, eles fazem uma república. Se queremos que tudo fique como está, é preciso que tudo mude. Fui claro?” (LAMPEDUSA, 2002, p.42) Este momento alto do primeiro capítulo do romance cujos marcadores são revolução e ambivalência é trasladado para a primeira parte do filme com o explícito consentimento de que se trata de trecho substancial para a trama.

Neste ponto, a temática da revolução passiva salta aos olhos e será esta uma das vias de acesso ao mundo político dos Leopardos. Compreende Tancredi, o sobrinho do velho aristocrata Don Fabrizio, o príncipe de Salina, que a melhor saída para a sua classe, diante dos acontecimentos nefastos que se desenrolam capitaneados por Garibaldi, é se misturar e, ao mesmo tempo, apoiar os acontecimentos de forma que a transformação não seja tão profunda, pois não estando os estratos da aristocracia no

apoio aos revolucionários estes farão uma república e isto significaria o fim daqueles que por séculos existiram sob a égide protetora dos reis Bourbons.

Assim, não importa qual seja o rei, importa assegurar que haja rei e que, portanto, haja, ainda, espaço para a nobreza. A revolução deve ser assegurada, mas de forma ambivalente e limitada permitindo algum tipo de participação da velha classe.

A Itália era pobre no período da unificação. Sua economia estava baseada no modo de produção agrário e sua política dominada pelo Áustria e pelos reis Bourbons. O cenário de pobreza da Itália de idos da segunda metade do século XIX se confronta com a exuberância dos palácios aristocráticos. No filme, observamos as enormes construções repletas de obras de arte de grande valor artístico. Tratava-se de uma forma de demarcação social que reafirmava a distinção aristocrática. O apreço pelas obras de arte são marcas características das elites e no filme aparece como um dos modos de diferenciação em relação à emergente classe média, desprovida de cultura e de bons modos à mesa, conforme se pode verificar em várias cenas do filme.

Ressaltamos que a questão da unificação era objeto de preocupação da política italiana desde os tempos de Maquiavel (1469-1527). No final do século XV ocorreram diversas invasões no território italiano em sucessivas investidas da França e da Espanha. Neste período, eram tão efêmeros os governos que se estabeleciam que vários governantes não completavam sequer dois meses no poder.

A Itália era fragmentada em repúblicas e principados independentes, sem que houvesse um poder central, conforme já se configurava em outros países. Para Maquiavel esse enfraquecimento tornava a Itália frágil e extremamente vulnerável às invasões, principalmente de espanhóis e franceses. A unificação da Itália pressupunha a criação de um novo Estado.

O cenário de caos e instabilidade política impulsionou o filósofo florentino a pensar na melhor forma de instaurar o Estado, concentrado o governo nas mãos do rei, possibilitando a centralização da atividade política e garantindo o estabelecimento da ordem. Foi a partir desse cenário que Nicolau Maquiavel se dedicou a escrever *O Príncipe* (1513), obra considerada fundadora do pensamento político moderno.

Essa breve digressão nos mostra como, séculos antes de Lampedusa e de Visconti, a questão da unificação italiana se mostrava presente no pensamento de Maquiavel. A inovação contida na gramática de poder do filósofo estava em plena consonância com o período renascentista.

Denota-se que o surgimento das bases constitutivas do Estado Moderno já estavam presentes e, neste contexto, cabe aqui uma reflexão importante oferecida pelos dois Leopardos. Uma reflexão que expressa um conjunto de inquietudes e explicita um debate fundamental de uma época, cujas ressonâncias ainda podem ser percebidas na estrutura política e social da atualidade e que ganha expressão na formulação da seguinte questão: como promover a unificação em um país cuja trajetória é marcada pela fragmentação?

O estudo do poder e dos fins da política dão o tom à análise das personagens e dos fatos do texto de Lampedusa e da película de Visconti. De um lado temos uma classe política em transição e ajustamento, de outro o estudo da atividade política voltada para certos objetivos em que a ordem e a estabilidade estão no centro dos acontecimentos do romance. Em que tudo muda para que nada mude há a busca de uma determinada ordem em especial: aquela que garante a sobrevivência imediata da aristocracia. Acomodação é o termo utilizado por Don Fabrizio para sintetizar a forma como qualifica a história política da Itália:

O que está acontecendo no nosso país é uma imperceptível mudança de classe. A classe média não quer nos destruir, quer só tomar nosso lugar com boas maneiras. Talvez recheando nossos bolsos com uns milhares de ducados. Depois tudo ficará como está. O nosso país é um país de acomodações. (O LEOPARDO, 1963)

Outro momento alto que está presente tanto no livro quanto no filme e que é de importância para o nosso olhar é o diálogo travado entre Don Fabrizio e seu padre, Pirrone. Ao contar as atividades e opiniões do sobrinho, Don Fabrizio escandaliza o padre que vê na revolução risco iminente à classe religiosa. Neste momento, ficamos sabendo que o príncipe de Salina não só concordou com seu sobrinho Tancredi como elaborou em muito as proposições do jovem:

- Meu caro padre, não somos cegos, somos apenas homens. Vivemos numa realidade móvel à qual procuramos adaptar-nos como as algas que se dobram sob o ímpeto das ondas do mar. À Santa Madre Igreja foi explicitamente prometida à imortalidade, mas a nós, como classe social, não. Para nós, qualquer paliativo que nos garanta mais cem anos de vida equivale à eternidade. (LAMPEDUSA, 2002, p.55)

Don Fabrizio não só compreendeu as noções do sobrinho como arquitetou politicamente seu argumento. Tal como um animal político, como um verdadeiro leopardo, entendeu que a dinâmica política e social é mais forte que os homens e que numa atitude realista o mais conveniente, para assegurar sua sobrevivência, mesmo que

temporária, era se adaptar ao “ímpeto das ondas” e isto nada tinha que haver com rendição, mas sim com percepção e adaptação ao real.

O que estava em jogo era a busca por um novo arranjo de poder que pudesse impedir uma ruptura capaz de dar plenos poderes à nova classe econômica que se encontrava em franco processo de ascensão. A tensão expressa nos personagens demonstra a delicadeza do momento. Não era apenas uma crise, pois o momento poderia significar o fim de uma era de privilégios econômicos e políticos que a aristocracia não estava interessada em perder.

O momento era de nenhuma fortuna e requer muita *virtù*. Tratava o príncipe de reconhecer a profundidade da mudança social e a força das vagas de ímpeto republicano ou então sucumbiria em meio ao poder da nova classe revolucionária com forte apoio na burguesia. É como se Don Fabrizio seguisse as recomendações de Maquiavel. De nada valeria mais tarde culpar os fatos e esperar que seus súditos o socorresse:

(...) Estes nossos príncipes que estavam há muitos anos nos seus principados, por tê-los perdidos depois, não acusem a fortuna, mas a sua indolência: porque, não tendo nunca, nos tempos de paz, pensado que poderiam mudar – o que é um defeito comum dos homens, não levar em conta, na bonança, a tempestade - quando depois vieram os tempos adversos, pensaram em fugir e não em se defender; e esperam que o povo, insatisfeito com a insolência dos vencedores, os chamassem de volta. Esta decisão, quando não há outras, é boa; mas é muito ruim ter deixado os outros remédios por este: porque nunca se deve desejar cair, por acreditar que encontrarás quem te acolha. O que não acontece, ou, se acontece, não é seguro para ti, por ser esta defesa vil e não depender de ti. E somente as defesas que dependem de ti e de tua própria virtù são boas, certas e duráveis. (MAQUIAVEL, 2007, p.233)

Perceptível fica, no livro e no filme, que esta adaptação, esta acomodação do antigo estamento aos novos tempos da política, não é feita sem muito mal-estar. Um mal-estar visceral de uma classe que deve suportar os problemas decorrentes da mudança para assim sobreviver e manter parte de seus privilégios. A tradição e o poder que nela reside só podem ser assegurados com esforço e realismo viscerais.

É um fluxo contínuo de cenas literárias e cinematográficas que carregam o espectador ao crescente mal-estar da velha classe transfigurada na personagem de Don Fabrizio. A figura do personagem emana a insatisfação própria dos seres mortais frente à dinâmica furtiva e dominadora do poder. A política sai de seu viés teórico e institucional e contamina a vida, pois o mal-estar do príncipe:

(...)assumia formas penosas e vagas: de maneira alguma era provocado pelas grandes questões das quais o plebiscito havia anunciado a solução; os grandes interesses do reino (das Duas Sicílias), os interesses de sua classe, os seus privilégios particulares, saíam de todos esses acontecimentos, lesados, é verdade, mais ainda vivos; dadas as circunstâncias não seria lícito pedir mais. O seu mal-estar não era, pois, de natureza política e devia ter raízes mais profundas, mergulhadas numa daquelas causas que chamamos irracionais apenas porque estão sepultadas sob as montanhas da ignorância de nós próprios. (LAMPEDUSA, 2002, p.132)

Decisivo é o fato de em *O Leopardo* se consubstanciar a revolução pelo alto no casamento de Tancredi, membro da aristocracia, com Angélica, filha de Calogero Sedàra, personagem que representa no livro e no filme a nova burguesia peça chave do processo de unificação. O casamento do sobrinho de Fabrizio com Angélica significará o entendimento, a continuidade e a manutenção de uma tradição agora ambivalente, contaminada por um sangue não aristocrático.

Neste ponto encontramos um momento alto de ambas as narrativas, a literária e cinematográfica: Don Fabrizio percebia claramente que não se tratava de uma simples mudança, mas da possibilidade de se perder um lugar que historicamente era “natural” à sua classe. Era preciso um último suspiro para tentar manter o que ainda fosse possível, mesmo sabendo, de antemão, que nada seria como antes. Era preciso negociar e a forma mais convencional: a união entre famílias; mas não era convencional a união entre famílias de classes distantes.

É Dom Fabrizio o articulador político da manutenção da casta, pois é ele, o príncipe de Salina, que procura o burguês Sedàra para tratar da união de seu sobrinho com Angélica e discutir os dotes que Calogero destinaria à união. No livro, em vários momentos e de forma quase implícita deixa Lampedusa que o leitor entreveja o desagrado de Don Fabrizio com a figura de Calogero, mas no filme, Visconti exagera o mal-estar. Os encontros do príncipe de Salina com o burguês, na película, são sempre marcados por profunda repugnância por parte do aristocrata e o trato é sempre de indiferença e desdém.

De todo modo, o acordo era tácito. A emergente burguesia precisava das honrarias, dos títulos que garantiriam a ascensão de sua classe, por outro lado, a aristocracia empobrecida precisava de dinheiro. Assim, as personagens ficam em meio à dificuldade própria do fenômeno da adaptação, pois aceitar que as coisas mudem para que permaneçam como antes não é tarefa fácil. Tenta e se esforça Don Fabrizio para se habituar aos trajes mal cortados e aos usos quase camponeses de Calogero e faz isso

porque sabe que naquele homem estariam as garantias de continuidade de sua estirpe, tanto social como financeira.

Em meio ao mal-estar do príncipe de Salina, ao encaminhamento da união de um membro da aristocracia com uma donzela burguesa, e, logo, aos acordos velados das classes é que a unificação italiana ocorre. A república não se confirma e um novo reino se estrutura. Não demora e um emissário do novo poder constituído sai à procura da velha aristocracia para que esta integre o novo parlamento. É assim que o marcador da revolução se completa, formando mais um momento alto do livro no capítulo IV e do filme do meio para o final.

Recebe Don Fabrizio, em seu palácio em Donnafugata, o emissário do novo reino, o sr. Chevalley, representante de Vitor Emanuel II (1820-1878). Este propõe ao príncipe a completude da consolidação “revolucionária” o convidando para se candidatar ao novo senado. No filme e no livro é alto o momento em que Don Fabrizio diz não saber bem o que faz um senador e o que representa o senado, dando mostras claras a Chevalley de seu desinteresse pelos assuntos da política institucional. O príncipe não só não aceita a proposta para se tornar senador como, em um átimo de compreensão total dos novos tempos, recomenda a Chevalley que Calogero seja o indicado e, ainda, completa:

Se fosse um simples título honorífico para escrever no cartão de visitas estaria pronto a aceitar. Mas, assim, não posso aceitar. Sou um exponte da velha classe fatalmente comprometida com o passado e ligada a esses vínculos de descendência mais que por afeto. A minha é uma infeliz geração dividida entre dois mundos e pouco à vontade em qualquer um deles. Além disso, eu não tenho ilusões. O que faria o Senado comigo? Um legislador inexperiente que não consegue nem enganar a si próprio? Requisito essencial para quem quer guiar os outros. Em política não apontaria com o dedo. Seria logo mordido. (O LEOPARDO, 1963).

Ainda neste contexto o príncipe de Salinas amargamente argumenta:

Somos velhos. Muito velhos. Há pelo menos vinte e cinco séculos carregamos o peso de magníficas e heterogêneas civilizações. Todas vindas de fora. Nenhuma feita por nós, nenhuma germinada aqui. Há dois mil e quinhentos anos não somos mais que uma colônia! Não estou me lamentando. A culpa é nossa, mas estamos muito cansados, vazios, apagados (O LEOPARDO, 1963).

Na continuidade da narrativa e da cena, Dom Fabrizio discorre acerca da impossibilidade de uma verdadeira mudança para a Sicília. Por meio de um discurso cheio de entrelinhas demonstra o quão sórdida e tórrida é a cultura política da região e

que não existem revoluções capazes de transformá-la. Neste ponto advoga o emissário: “- Mas, de qualquer modo, esse estado de coisas já não existe; hoje a Sicília já não é uma terra de conquista, mas uma parte livre de um Estado livre.” E retruca o príncipe:

- A intenção é boa Chevalley, mas tardia; de resto, já lhe disse que a maior parte da culpa é nossa (dos sicilianos)”(...) “O sono, caro Chevalley, o sono é o que os sicilianos querem, e eles odiarão sempre a quem quiser desperta-los, nem que seja para lhes trazer os mais belos presentes; e, aqui entre nós, tenho fortes dúvidas de que o novo regime tenha muitos presentes para nós em sua bagagem. (LAMPEDUSA, 2002, p.207-08)

Neste ponto se encerra a integridade do fluxo do filme em relação ao livro. Visconti leva o enredo diretamente para a sexta parte onde ocorre o baile aristocrático no qual é apresentado publicamente o casal Tancredi e Angélica. No livro, nesta parte, se consubstancia o auge do acerto entre classes. A apresentação pública de diferentes estratos sociais que agora em núpcias construiriam um novo tempo alcança o inimaginável quando o príncipe de Salina, convidado por Angélica e pelo sobrinho, dança uma valsa de Giuseppe Verdi (1813-1901) sob os olhares surpresos de centenas de convidados.

A inevitabilidade das mudanças fazia com que se esboçasse um acordo, talvez a única forma encontrada para assegurar a permanência da velha classe no novo desenho político italiano. O que estava em jogo era impedir que as forças rebeldes ganhassem espaço para suas idéias e fossem capaz de impulsionar uma ruptura.

O acordo, a reforma do sistema, a revolução passiva e a transformação conservadora realizam sua efeméride e a transição pode, enfim, ser considerada completa. No livro de Lampedusa o mal-estar do príncipe com o baile não passa da descrição de uma leve cefaléia e da atmosfera quente. Já no filme, Visconti aprofunda a sensação de mal-estar da personagem, só interrompido durante a valsa com Angélica. No livro e no filme o príncipe erra pelos salões, mas no filme este esmo vem acompanhado de farto suor gélido e aparente desconforto com a comemoração. De todo modo, tanto no romance, quanto na película o príncipe se arrepende de ter ido ao baile, como se se arrependesse também do acordo entre classes, mas acha desagradável partir antes do fim.

Talvez Visconti tenha dado ao personagem uma dimensão mais viva, acentuando ora o sentimentalismo ora o desprezo por seus novos aliados. O príncipe percebe que as honrarias que cercam a vida aristocrática estão chegando ao fim para dar lugar ao imponderável, colocado em qualquer momento de transição política. A

decadência não era apenas de sua família, era de todo um sistema político que há tempos dava sinais de esgotamento e que canhestramente insistia em se manter.

Mesmo que a transformação conservadora significasse a única possibilidade de manter vivo o vestígio de uma ordem aristocrática e todo seu caráter simbólico, o príncipe sabia que o processo em curso alteraria as dinâmicas de poder e que mais cedo ou mais tarde, mesmo sem revolução, mesmo sem ruptura, o processo de transformação estaria completo e que, então, não haveria mais volta.

O príncipe de Salinas consegue compreender a silenciosa magnitude da movimentação das estruturas sociais. As relações entre Salinas e Don Calogero no filme e no livro levam a pensar que se por um lado há uma aristocracia inconformada com a necessidade de incluir no seu convívio social membros de uma nova classe, cujos modos de vida eram duvidosos, por outro, a burguesia aparece bastante subserviente e caricaturada, querendo se apresentar apta para participar e conviver nos salões de baile dos nobres palácios.

Ainda em relação à adaptabilidade, a personagem de Angélica se mostra muito à vontade e demonstra grande capacidade de incorporar os modos de vida da classe a que será incorporada. No entanto, em alguns momentos demonstrará não ter o domínio dos códigos e cometerá algumas gafes, conforme podemos observar na cena em que aparece acompanhando o pai, Don Calogero, ao jantar oferecido por Don Fabrizio. Os modos à mesa foram suficientes para seduzir seu futuro esposo, o jovem Tancredi, mas suficientemente “inadequados” para os familiares do rapaz censurarem as atitudes da moça com olhares fulminantes. Talvez Bourdieu possa nos ajudar a compreender esse sentimento ao afirmar que o capital cultural legítimo somente pode ser encontrado entre aqueles cujas origens incorporaram as regras de convívio de sua classe. (BOURDIEU, 2002)

Visconti amplifica esse aspecto no filme e isso pode ser verificado tanto nos olhares de Don Fabrizio quanto de sua filha que tinha pretensões de se casar com Tancredi e que não podia aceitar haver sido trocada por alguém com uma conduta tão pouco afeita aos padrões aristocráticos.

A película de Visconti termina em confluência e em acordo com a última parte do sexto capítulo do livro de Lampedusa. Voltando para seu palácio caminhando, Don Fabrizio, o aristocrata astrônomo, olha o céu e espera “um encontro menos efêmero, longe das imundices e do sangue, na própria região das certezas perenes”.

(LAMPEDUSA, 2002, p.274). No livro, adiante, ainda virá a sua morte e a decadência completa da família.

O que podemos apreender é que o fluxo criado por Visconti, reiteramos, bastante fiel ao fluxo da narrativa do romance de Lampedusa, ganha reforço nos diálogos propriamente políticos nos quais se pode entrever as razões e as consequências da decadência da classe aristocrática. Uma decadência de poder, mas também de sentimentos, pois afinal “na Itália nunca se exagera em matéria de sentimentalismo e beija-mãos” que segundo um personagem de *O Leopardo*, “são (estes mesmos) os argumentos políticos mais eficazes que possuímos (os italianos)” (LAMPEDUSA, 2002, p.271).

Ademais, o reforço que o cineasta imprime no visível e quase ininterrupto mal-estar do príncipe de Salina nos leva a refletir sobre o poder em suas dimensões de perda e transformação. A incomensurabilidade das situações políticas, a incapacidade humana de lidar com todas as nuances da dinâmica do poder estão impressas com ênfase na personagem de Don Fabrizio. Frente aos deslocamentos do poder e da transformação social nada pode um príncipe, mesmo que este tenha consciência que, no fundo, nada mudará. Assim, a contemplação sombria de Don Fabrizio às incertezas dos novos tempos, retratada na última cena do filme de Visconti, mostra a solidão daqueles que estão imersos no turbilhão das transformações políticas e sociais.

Referências Bibliográficas

ANDERSON, Perry. *Trajetos de uma forma literária*. **Novos Estudos**. CEBRAP. 77, março 2007.

BOURDIEU, Pierre. **Distinction: a social critique of the judgement of taste**. Cambridge: Harvard University Press, 2002.

HEARDER, Harry. **Breve história de Itália**. Madrid: Alianza, 2003.

LAMPEDUSA. **O Leopardo**. São Paulo: Nova Cultural, 2002.

MAQUIAVEL, Nicolau. **O Príncipe**. São Paulo: Hedra, 2007.

Referência Cinematográfica

O LEOPARDO. (1963) Direção: Luchino Visconti. [São Paulo: Versátil Home Vídeo], 2004. DVD (185 min).