

CINEMATECA PORTUGUESA-MUSEU DO CINEMA  
ALAIN DELON, A VIRTUDE DO SILÊNCIO  
17 e 25 de Outubro de 2025

# IL GATTOPARDO / 1963

(*O Leopardo*)

Um filme de LUCHINO VISCONTI

**Realização:** Luchino Visconti / **Argumento:** Suso Cecchi D'Amico, Pasquale Festa Campanile, Massimo Franciosa, Enrico Medioli, Luchino Visconti, segundo o romance de Giuseppe Tomasi de Lampedusa / **Fotografia:** Giuseppe Rotuno / **Direcção Artística:** Mario Garbuglia / **Décors:** Giorgio Pes e Laudomia Hercolani / **Guarda-Roupa:** Piero Tosi / **Música:** Nino Rota (com uma valsa inédita de Verdi) / **Direcção Musical:** Franco Ferrara / **Montagem:** Mario Serandrei / **Interpretação:** Burt Lancaster (Don Fabrizio, Príncipe de Salina), Alain Delon (Tancredi), Claudia Cardinale (Angelica Sedara), Paolo Stoppa (Don Calogero Sedara), Rina Morelli (Maria Stella, Princesa de Salina), Serge Reggiani (Don Ciccio Tumeo), Romolo Valli (Padre Pirrone), Massimo Girotti (Conde Cavriaghi), Pierre Clémenti (Francesco Paolo), Giuliano Gemma (o general garibaldino), Ottavia Piccolo (Caterina), Lucilla Morlachi (Concetta), Ida Galli (Carolina), Carlo Valenzano (Paolo), Anna Maria Bottini (a governanta), Leslie French (Chevalley), Lola Braccini (D. Margherita), Howard Nelson Rubien (Don Diego), etc.

**Produção:** TITANUS, S.N. PATHÉ CINEMA e S.C.G. / **Produtor:** Goffredo Lombardo / **Cópia:** em 35mm, Technirama, Techicolor, legendada em português / **Duração:** 185 minutos / **Estreia Mundial:** Festival de Cannes de 1963 / **Estreia em Portugal:** Cinema Tivoli em 7 de Outubro de 1963 (na versão inglesa, com 155 minutos)

AVISO: A cópia tem riscos e alguns saltos nas passagens de bobines. Pelo facto as nossas desculpas.

---

*"Por agora, e um pouco graças a este vosso criado, não se fala mais de camisas vermelhas. Não se fala mais, mas há-de-se voltar a falar, lembrem-se. Quando desaparecerem, virão outras e outras, de cores diversas. E, depois, de novo, as vermelhas. Como é que tudo isto vai acabar? Diz-se 'o radioso sol do futuro'. Ah! Ah! Mas, Príncipe, o Senhor que conhece o céu, sabe que os sóis, mesmo radiosos, um dia podem tornar-se escuros. Ah! Ah! Ah!"*

(Do diálogo do filme - última fala do Coronel Pallavicino, durante a ceia, no baile)

A cópia que hoje veremos corresponde à versão integral (cerca de 3 horas) de **Il Gattopardo** e não à versão reduzida (cerca de 2 horas e meia) que em 1963 foi distribuída em Portugal. Além disso, é a versão italiana e não a versão inglesa, à época distribuída pela 20th Century Fox e que foi a que em 1963 pudemos ver.

O que aconteceu foi que Goffredo Lombardo, o produtor, quando soube o que **Il Gattopardo** iria custar (cerca de seis milhões de dólares) estremeceu. Estava a braços com a produção do filme de Aldrich **Sodom and Gomorrah**, que já subira de um orçamento inicial de dois milhões de dólares para oito. O dinheiro que tinha não lhe dava para as encomendas. Procurou, então, capitais americanos e interessou a Fox no filme de Visconti. A Fox concordou mas pôs condições: o papel principal devia caber a um actor americano, ou de língua inglesa (e que falaria em inglês), a cor

devia ser DeLuxe não Technicolor, o formato o vulgar scope e não o peculiar Technirama, e a duração do filme não podia exceder 3 horas.

De tudo isso, Visconti só aceitou o actor, tanto mais que, desde o início, pensava em Marlon Brando ou em Laurence Olivier. A Fox vetou Brando e as companhias de seguros pediram muito por Olivier, que estava gravemente doente. Foi-se para segunda escolha. A Fox propôs Spencer Tracy, Anthony Quinn e Burt Lancaster. Com surpresa de muita gente, Visconti optou pelo último, à época considerado como especialista de papéis de duro ou de bandido. Quanto à língua, chegou-se a um compromisso: as cenas em que Burt Lancaster entrava eram faladas em inglês, todas as outras em italiano e, posteriormente, dobradas. Cor, formato e duração ficavam para decisão final.

O resultado foi que a Fox cortou 1 hora à versão original, reproduziu o Technicolor em DeLuxe e alargou o formato. Visconti protestou (carta publicada no "Times") dizendo que *"a versão americana foi feita sem a minha supervisão. Na minha opinião, foi barbaramente remontada e cortada e pior dobrada, com vozes mal escolhidas e totalmente desapropriadas. Além disso, o filme, que é a cores, foi processado como se fosse uma brilhante glória hollywoodiana"*. A Fox não gostou e ameaçou: *"Podemos ser forçados a meter um processo contra Visconti, que parece querer prejudicar o seu próprio filme, com afirmações susceptíveis de afectar a carreira deste"*. Resultado de tudo isto: houve dois filmes: o italiano - o único que Visconti reconheceu - e o americano, que circulou nos países de língua inglesa ou dominados pela distribuição americana, como já era o caso de Portugal. E só em 1990, quando a Cinecittá restaurou o negativo original de **Il Gattopardo**, circulou mundialmente a versão de Visconti.

Uma última questão prévia, mas hoje em dia particularmente importante. Tem-se dito que este filme, em que nos papéis principais há um americano (Lancaster), três franceses (Delon, Reggiani e Clémenti) e três italianos (Cardinale, Stoppa e Morelli) prova como é teórica a questão da dobragem, já que em nenhuma versão se conservaram todas as vozes originais. Basta comparar a versão inglesa à italiana para nos darmos conta do abismo de diferenças. Não só porque (embora Lancaster, Delon, Reggiani e Clémenti não falem com as suas vozes) os sotaques das respectivas classes foram aqui integralmente respeitados, como porque só nesta versão se pode ouvir o prodigioso envolvimento sonoro que ilustra cada personagem e todas as cenas de conjunto, permitindo a cor de época e de local que caracteriza toda a obra. Nesta versão - e só nesta versão - podemos ouvir como falavam o povo, a aristocracia, a pequena burguesia, e podemos saborear a oposição verbal de sicilianos e nordestinos. O que na versão inglesa é pano de fundo, sem qualquer relevância, é nesta dramaticamente essencial. Se há filme que demonstra os malefícios da dobragem e as virtudes do som original é, ao contrário do que se diz, **Il Gattopardo**. Como é também o filme que demonstra que scope e technirama não são indiferentes, e muito menos o technicolor do DeLuxe. Bons tempos, esses, em que em Portugal tanto se choraram essas mudanças e em que Visconti perdeu um milhão de dólares para as conservar. Senhores eram - e são - outra coisa... Mudaram muita coisa para conservar o essencial. Mas nunca mudaram o essencial para ganhar em outras coisas.

E já estou na mais célebre e mais citada frase deste filme e do livro que lhe serviu de base. Foi em 1955 que Giuseppe Tomasi di Lampedusa, Duque de Palma e Príncipe de Lampedusa, começou a escrever **Il Gattopardo**, sobre um outro príncipe - Príncipe de Salina - e sobre acontecimentos ocorridos cerca de cem anos antes (em 1860) quando Garibaldi chegou à Sicília com os seus "camisas vermelhas" para pôr termo ao domínio dos Bourbons. Lampedusa tinha 60 anos quando terminou essa obra, a primeira que escreveu em toda a vida. Homem cultíssimo, leitor fervoroso de Proust, resignara muito novo a uma carreira diplomática e, no seu magnífico palácio de La Marina, recolhera memórias e comentários para o seu romance. Quando morreu (em 1957) ninguém lho tinha querido publicar. Um ano depois, o seu filho adoptivo - Gioacchino Lanza Tomasi que teve também papel importantíssimo na génese do filme - conseguiu convencer um editor. E, em poucos meses, em 1958, **Il Gattopardo** transformou-se num "best-seller" e numa das obras mais célebres da literatura italiana do século passado. Entre 1958 e 1960, o livro foi traduzido em quase todas as línguas do mundo. Não sem reacções: em 1962, o Cardeal Ruffini, Primaz de Palermo, considerava **Il Gattopardo** como uma das três grandes vergonhas da Sicília: as outras duas eram a Máfia e o sociólogo Danilo Dolci.

Se dois príncipes - o de Salina e o de Lampedusa - eram já uma praga, as coisas pioraram com a chegada de um terceiro: o Príncipe de Modrone, Luchino Visconti, que desde 1960 (ano em que filmou **Rocco e i Suoi Fratelli**) afirmou ser seu desejo levar à tela o livro de Lampedusa. Esse aristocrático herdeiro de um dos mais antigos nomes de Itália (os Visconti de Milão, já senhores da cidade, ao tempo em que Dante escreveu **A Divina Comédia**) era conhecido como "compagnon de route" do Partido Comunista Italiano e como homossexual assumido. Os seus filmes e encenações para a ópera e para o teatro tinham-no tornado um dos maiores nomes da cena italiana, mas dos mais detestados pelos meios conservadores. Traições de classe não se perdoam nunca... Em 1961, a encenação que fez da peça **L'Arialda** de Testori (com Alain Delon) foi proibida sob a acusação de "obscenidade" e o "Osservatore Romano" pediu a excomunhão para quem a fosse ver. Pouco depois, os ataques chegaram-lhe vindos do campo dos seus aliados. O crítico marxista Alberto Arbasino escreveu no "Il Mondo" um artigo intitulado "De Marx às Opalinas" em que acusava Visconti de crescente formalismo e de pôr, acima de Marx, opalinas e rapazinhos louros. Foi entre acesas polémicas que Luchino Visconti chegou à Sicília, em Maio de 1962, para iniciar as filmagens da sua obra que ficaria mais célebre e que em 1963 lhe valeu a Palma de Ouro no Festival de Cannes.

Mas a polémica estalou logo: **Il Gattopardo** seria, afinal, uma visão marxista (ou progressista) da luta de classes na Sicília do Risorgimento ou uma velada autobiografia, em que Visconti se identificava com o protagonista e não disfarçava, como este não disfarça, a sua nostalgia por um mundo em hora de acabar? **Il Gattopardo** seria um filme político, ou o supremo manifesto de um esteta? Esta "magna questão" fez correr à época muita tinta e curiosamente ecoou em Portugal, na revista "O Tempo e o Modo" (nº 9) em duas abordagens diversas: uma, assinada por Nuno de Bragança; a outra, por João Paes.

Para Nuno de Bragança, Visconti teria conseguido uma "*façanha notável*": "*aplicar ensinamentos e gestos colhidos pelo cinema da etapa neo-realista na versão de um romance que anda longe desse espírito*". E teria mostrado que era "*preciso mais do que a inteligência para um Salina lúcido romper com a sua classe e assim escapar à decadência que o roerá como aos doirados das molduras*". Acabando o filme, com o "rendez-vous" falhado do Príncipe com Angelica, Visconti mostrava que o Príncipe estava inevitavelmente destinado a falhar. Por sua vez, João Paes fazia uma análise formal da obra, à luz das óperas de Verdi e do 2º Andamento ("Marcha Fúnebre") da **Heróica** de Beethoven.

Em Itália (apesar de uma defesa de Togliatti, Secretário-geral do PC, que considerou o filme uma "obra-prima") a crítica de esquerda foi implacável: Visconti dava mais um passo para o "decadentismo" e para o "formalismo" e identificava-se com o Príncipe de Salina. E, até à sua morte, os comentadores não mais deixaram de acentuar essa identificação. Quando Visconti morreu, não houve gato nem cão que não falasse da "morte do leopardo".

Visconti, à época, disse:

*"O Príncipe de Salina sabe que pertence a uma classe condenada a morrer. Por isso, no final, só vê a morte à roda dele. A morte é a única coisa que faz sentido para ele. Compreendo a sua nostalgia, mas o mundo dele **tinha que** desaparecer e foi isso o que quis mostrar no meu filme. Não nasci na Sicília e nós, no Norte, temos uma espécie de remorso face ao Sul: uma grande má consciência. Nunca lhe demos a ajuda que lhe prometemos. O movimento que libertou a Sicília dos Bourbon triunfou, como todas as revoluções, por causa de promessas feitas ao povo. Só que, como sempre, essas promessas não foram cumpridas. Garibaldi agiu com boa fé, mas os oportunistas latifundiários rapidamente aproveitaram a situação de mudança em benefício próprio, instalando uma nova opressão burguesa. Ao longo de séculos de escravidão, a Sicília continua a jazer numa espécie de torpor e a Máfia persiste como gangrena que alastra. Tudo isto deve mudar, tudo isto irá mudar. Para mim, o tema de **O Leopardo** é muito semelhante ao de um outro filme meu, **Senso**. Só que, desta vez, a visão é menos cruel e os acontecimentos são considerados com mais pathos".*

Se a visão é menos cruel, Visconti não deixou de a pontuar com conotações que o distanciam da abordagem mais cúmplice do romancista: o coelho morto pendurado da árvore, durante a

conversa com Serge Reggiani, o aprofundado campo-contra-campo, significando uma irremissível distância, no diálogo com o homem de Turim. É muito sensível a visão histórica de Visconti que nada tem de complacente e abunda em pormenores contundentes (Tancredi fazendo passar, contra a vontade dos camponeses, a carruagem do tio, os combates de Palermo, o plebiscito, a descrição pelo Coronel da vitória sobre os "descamisados" - *"estava contentíssimo por ter ordens que coincidem com o que tinha furiosamente vontade de fazer"* - diz ele - os fuzilamentos na noite do baile - *"Ah, grande exército, agora vamos finalmente ter paz"* diz Don Calogero - o tratamento da figura deste, até ao célebre "fondu" que nos dá, literalmente, os senhores dançando sobre as costas dos camponeses, etc.).

Mas há uma aproximação entre Visconti e a sua personagem. Só que essa vem a outro nível que só muito indirectamente figura no romance. E é o tema da morte, e da transitoriedade de todas as coisas que, a partir deste filme, é uma obsessão na obra de Visconti. É aí que **O Leopardo** é o porta-voz da crescente angústia do realizador. É aí que **O Leopardo** é uma pungente meditação sobre o efémero da beleza, da arte, da juventude e do sexo.

A guerra e a revolução vão revelar ao Príncipe de Salina a morte que ele traz dentro de si, ao revelarem-lhe o seu desajustamento (de corpo e espírito) e uma plenitude por momentos entrevista. Desde o sensualíssimo plano do soldado morto, no início do filme, vão-se acumulando os sinais da carnal revolta de Don Fabrizio perante os fins que sente aproximar-se. Sinais que explodem na sequência do baile, um dos momentos mais necrófilos do cinema de Visconti. Perante o quadro de Greuze "A Morte do Justo", num episódio inteiramente criado por Visconti, o Príncipe abandona-se a essa voluptuosa atracção da morte, que ele antes verbalizara (no diálogo com Chevalley) ao dizer: *"A nossa sensualidade é desejo de esquecimento (...) a nossa preguiça, a doçura dos nossos sorvetes com perfumes mágicos, desejo de voluptuosa imobilidade, ou seja ainda de morte"*.

Depois, Fabrizio dança ainda com Angélica, ou seja, com a beleza, a juventude e o sexo, a última valsa. Mas já está sozinho e o beijo de Angélica é o beijo da morte. Resta-lhe pedir às suas estrelas encontros menos efémeros.

À luz da madrugada, e ajoelhado perante uma extrema-unção, Don Fabrizio despede-se do que fisicamente fora a sua razão de ser: o esplendor duma luz e duma vida que, num plano magnífico, evocara da janela do seu observatório. Com ele, não morre um mundo que os Tancredi, as Angélicas e os Don Calogeros irão perpetuar em traição e injustiça. Mas morre um sonho de harmonia, que fora a sua mais confusa e funda aspiração. Criando **O Leopardo** é esse mesmo sonho que Visconti busca. E é a mesma morte que encontra.

JOÃO BÉNARD DA COSTA