

OTACILIO FIANI FILHO

BASSANI ENTRE O CORPO E O
ESQUECIMENTO: o papel da memória em o Jardim dos
Finzi-Contini



ARARAQUARA – S.P.
2023

OTACILIO FIANI FILHO

**BASSANI ENTRE O CORPO E O
ESQUECIMENTO:** o papel da memória em O jardim dos
Finzi-Contini

Dissertação de Mestrado, apresentada ao Programa de pós-graduação da Faculdade de Ciências e Letras – Unesp/Araraquara, como requisito para obtenção do título de Mestre, em Teoria Literária.

Área de concentração: Teoria Literária

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Claudia Fernanda de Campos Mauro.

ARARAQUARA – S.P.
2023

F481b Fiani Filho, Otacilio
Bassani entre o corpo e o esquecimento: o papel da memória em o
Jardim dos Finzi-Contini / Otacilio Fiani Filho. -- Araraquara, 2023

86 p.

Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual Paulista (UNESP),
Faculdade de Ciências e Letras, Araraquara
Orientadora: Claudia Fernanda de Campos Mauro

1. Memória.. 2. Esquecimento.. 3. Lembrar.. 4. Literatura Italiana..
5. Jardim. I. Título.

IMPACTO POTENCIAL DESTA PESQUISA

Este trabalho tem por objetivo principal impactar a sociedade, levando em consideração dois pilares essenciais: a cultura e a educação. A cultura pelo simples fato de que o trabalho dialoga com elementos da literatura, campo da imaginação e subjetividade. Porém, a ficção é utilizada para revelar um aspecto sombrio da segunda metade do século 20: a guerra e os campos de concentração. Assim, ao revisitar o passado, esta tese funciona como um farol, capaz de iluminar o futuro e evitar a repetição dos erros passados.

POTENTIAL IMPACT OF THIS RESEARCH

This work aims to impact society by considering two essential pillars: culture and education. Culture, simply because the work engages with elements of literature, the realm of imagination and subjectivity. However, fiction is used to reveal a dark aspect of the second half of the 20th century: war and concentration camps. Thus, by revisiting the past, this thesis functions as a beacon, capable of illuminating the future and preventing the repetition of past mistakes.

OTACILIO FIANI FILHO

**BASSANI ENTRE O CORPO E O
ESQUECIMENTO:** O papel da memória em o jardim dos
Finzi-Contini

Dissertação de Mestrado, apresentada ao Programa
de Pós Estudos literários da Faculdade de Ciências
e Letras – UNESP/Araraquara, como requisito para
obtenção do título de Mestre em Teoria Literária.

Área de concentração: Teoria Literária
Orientadora: Cláudia Fernanda de Campos
Mauro

Data da defesa: 30 / 05 / 2023

MEMBROS COMPONENTES DA BANCA EXAMINADORA:

Presidente e Orientador: Prof^a Dr^a Claudia Fernanda de Campos Mauro
Unesp - Araraquara

Membro Titular: Prof^a Dr^a Kênia Maria de Almeida
Universidade Federal de Uberlândia

Membro Titular: Prof^o Dr^o Ivair Carlos Castelan
Unesp - Araraquara

Local: Universidade Estadual Paulista
Faculdade de Ciências e Letras
UNESP – Campus de Araraquara

Dedico este estudo àqueles que buscam as luzes do passado para iluminar o presente.

AGRADECIMENTOS

A tese de mestrado se apresenta como produto final de um tempo que exige foco, atenção, disciplina e muito aprendizado. Este, sem dúvidas, é o principal ganho em se empreender por tão difícil caminho. Ao longo desta jornada, muitas pessoas se fizeram importantes, cada uma a seu modo, para a minha construção intelectual. Dos amigos de graduação, aos colegas da pós; dos professores do passado aos inesquecíveis professores da FCL, enfim, todos foram e são importantes para mim. Impossível seria, portanto, nomeá-los em tão poucas linhas. Entretanto, menos pelo receio da página em branco, mais pelo reconhecimento do que foram para mim, dedico esta página a algumas pessoas inesquecíveis nesta caminhada.

À minha mãe Rosa, flor colhida tão cedo do jardim da vida, exemplo raro de calma, de amor e de serenidade. Obrigado por retirar muitos espinhos do meu caminho, por perfumar a existência com seus conselhos e por me fazer ser quem eu de fato sou hoje. À senhora, minha eterna gratidão.

Aos familiares, a minha pequena e grande família: irmãs, cunhados e sobrinhos, para que saibam que as páginas do presente justificam as ausências em encontros do passado.

À querida professora Dr^a Cláudia Fernanda de Campos Melo, pela missão de me guiar pelos campos da Literatura e da Memória e, deles, retirar os instrumentos para cultivar o imenso Jardim dos Finzi-Contini.

Aos professores da Unesp, em especial, prof^o Dr^o José Pedro Antunes e prof^o Dr^o Bruno Vinicius Gonçalves Vieira, pelas observações pontuais e comentários precisos ao longo da trajetória acadêmica.

Ao estimado prof^o Dr^o Paulo Eduardo Benites de Moraes pelas recomendações e comentários precisos, além das várias indicações de leituras.

A todos os amigos e colegas da pós-graduação que compartilharam projetos e sonhos. Aos amigos da graduação, especialmente Olivia Dias e Mariana Copertino – que já trilharam as veredas da pós-graduação – por todos os comentários e auxílios. Muito obrigado.

Aos Letreiros – um grupo de amigos que se formou durante o período de graduação e que enfrenta o esquecimento com pequenos encontros e grandes histórias – Camila Cardoso, Daiana Pacaud, Mariana Conti, Mayra Cantarella e Talita M. Campos, vocês são especiais na minha vida. As lágrimas que brotam, enquanto escrevo, dizem, talvez de um jeito que eu nunca tenha conseguido fazer, o quanto foram e são importantes para a minha formação pessoal e profissional. Muito obrigado.

À minha tia Nelza M. Fiani Gentil – a primeira de uma pequena família de grandes silêncios a enfrentar a realidade e voltar com um diploma de curso superior. Meu norte intelectual, percorrer os caminhos da literatura é sempre um convite a me lembrar de você. Por suas aulas, pelos seus exemplos, por ser quem é e quem foi. Enfim, por tudo: muito obrigado. Madrinha.

À minha tia Cristina e meu tio Nonô, pela alegria dos raros encontros e por manter, pelo sabor das comidas, a lembrança da época mais feliz do meu passado.

À incrível professora Arlete que, em 1996, presenteou-me com um pequeno exemplar de “O gato de botas”. A partir da leitura daquela obra, percebi que havia um lugar em que os gritos e problemas do cotidiano não poderiam me atingir. Mais do que formar uma turma de Ensino Fundamental I, a senhora formou um leitor.

Ao grande amigo de muitos anos, Lucas Elias Milani, com quem, nas “pequenas voltas” da vida, vivi grandes momentos. Pelo intercâmbio cultural, pela atenção e, principalmente, por aquele convite de 2019, o qual certamente modificou minha trajetória profissional.

Aos colegas de trabalho, à incrível diretora Elaine Bonfante, pela paciência em mostrar os caminhos, pela compreensão, pelos conselhos e, sobretudo, pela confiança em meu trabalho.

Enfim, a todos os colegas professores, com os quais divido experiências e troco aprendizados. Vocês são especiais para mim. Em especial, não poderia deixar de mencionar o grande Eliandro Santos, o historiador Fábio Francisco Torre e a encantadora professora Cleonice Palanca.

Por fim, a um casal especial, Constantino Grespi e Zenir Paganini Grespi. Exemplos de vida e de conduta. Obrigado pelo acolhimento nos momentos mais importantes da minha vida. Eu certamente não estaria aqui se não fosse o carinho de vocês.

Durante a minha trajetória na Universidade, nunca me esqueci das aulas de um grande professor. No último ano, prometi a mim mesmo que queria ter pelo menos 20% do conhecimento dele e, se conseguisse ser para meus alunos, 10% do que ele foi para mim, sentir-me-ia muito feliz. Acredito que ainda estou muito longe das minhas metas, mas não poderia deixar de mencioná-lo aqui. Muito obrigado, profº Drº Sergio Mauro.

RESUMO

O romance de Giorgio Bassani fundamenta-se, segundo a crítica, em uma busca constante de reconstruir, pela crítica, o passado histórico a fim de compreender a sociedade que o formou. Em suas obras, o passado histórico é revisitado, além disso, Ferrara, a cidade de sua infância e juventude, fornece a especialização para o desenrolar de suas obras. Desta temática, surgem duas possibilidades: fatos históricos recriados pelo viés da ficção e espaços reais transformados em telas ficcionais. Em cada uma dessas possibilidades, reside um elemento que não se encaixa perfeitamente, do insólito, o qual brota a necessidade do narrar. O escritor, judeu, elegerá a marca religiosa e o estigma a ela atribuído para formar personagens densos e complexos que estão sempre retornando, pela memória, a situações pontuais do passado. Nesta lógica, a temática da memória estará presente ao longo de toda a sua obra e, a partir dela, realizar-se-á a compreensão do passado. Desse modo, o presente trabalho pautar-se-á pelo papel da memória no romance *O jardim dos Finzi Contini*, obra máxima do escritor, a qual, em pleno século XXI, ainda tem sido pouco estudada no Brasil. Para compreender o papel edificante da memória, o trabalho seguiu um cronograma específico, inicialmente a partir da leitura e do fichamento do texto literário, e da seleção dos pontos essenciais para o desenvolvimento da tese. Feito isso, foram selecionados os subsídios teóricos para fundamentar a análise proposta. Desta feita, as relações, a importância do espaço, a função do narrador no romance contemporâneo, a espacialidade da casa, a memória e, por fim, o trauma foram pensados e compreendidos e, finalmente, construíram o texto que se segue. O presente trabalho apresenta, em sua construção, uma breve bibliografia do autor e a análise da obra pela perspectiva da voz, do espaço e do corpo. Tais itens são essenciais para despertar o processo de reconstrução, por meio da memória, de um passado que não pode jamais ser esquecido.

Palavras-chave: Giorgio Bassani; O jardim dos Finzi-Contini; memória; esquecimento; shoah.

ABSTRACT

The text should consist of concise sentences in a single paragraph, using the third person singular form of the verb. Avoid symbols and contractions that are not commonly used. Avoid

According to critics, Giorgio Bassani's novel is based on a constant search for reconstructing the historical past through writing in order to understand the society that formed it. In his works, the historical past is revisited, and Ferrara, the city of his childhood and youth, provides the spatialization for the development of his stories. From this theme, two possibilities emerge: historical facts recreated by the bias of fiction and real spaces transformed into fictional canvases. In each of these possibilities, an element that does not fit perfectly resides; from the unusual, the need to narrate arises. The writer, who is Jewish, chooses the religious mark and the stigma attributed to it to form dense and complex characters that are always returning, through memory, to specific situations from the past. In this logic, the theme of memory is present throughout his work, and from it, the understanding of the past.

This work is based on the role of memory in Giorgio Bassani's novel, "The Garden of the Finzi-Continis," his most significant work and still little studied in Brazil in the 21st century. To understand the edifying role of memory, a specific schedule was followed, including reading and summarizing the literary text, selecting essential points for the development of the thesis, and seeking theoretical support to substantiate the proposed analysis. In this way, social relationships, the importance of space, the function of the narrator in contemporary fiction, the spatiality of the house, memory, and trauma were considered and understood, ultimately constructing the text presented here.

This work presents, in its construction, a brief bibliography of the author and an analysis of the work from the perspective of voice, space, and body. These items are essential to awaken the process of reconstruction, through memory, of a past that can never be forgotten.

Keywords: Giorgio Bassani; The Garden of the Finzi-Continis; memory; forgetting; shoah.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
1. O FRUTO E A SEMENTE: A OBRA E A VIDA	13
1.1 Colher as flores: resumo da obra	13
1.2 Bassani, a semente e o semeador	22
1.3 Palmilhar a terra: uma breve observação sobre o jardim	26
1.4 O romance e seus caminhos	28
2. O PAPEL DA VOZ – O NARRADOR ENTRE O PRESENTE E O PASSADO	32
2.1 Uma pedra no caminho: o narrador entre o real e a ficção	32
2.2 O narrador e as suas tarefas	37
2.3 O narrador se apresenta	40
2.4 As impressões do eu: na trilha de Micòl	44
2.5 O talid: entre o comungar e o contemplar	46
3. O PAPEL DO ESPAÇO	50
3.1 O jardim se apresenta	51
3.2 O espaço enquanto isolamento	53
3.3 O espaço enquanto permanência	55
4. O PAPEL DO CORPO	63
4.1 O corpo e o mundo	64
5. O PAPEL DA MEMÓRIA	70
5.1 Beber na fonte: a Memória e a História	70
5.2 Nos jardins da memória	72
5.3 O jardim exterior	73
5.4 Narciso no espelho: a memória entre o lembrar e não esquecer	74
5.5 Nos fios de Ariadne: a memória e a sua recomposição	76
6. CONSIDERAÇÕES FINAIS	78
REFERÊNCIAS	81

1. INTRODUÇÃO

Giorgio Bassani, escritor, editor e crítico italiano, fundamenta sua obra sobre a temática da memória. Em seus livros, ora parte do real – fato ou acontecimento – conhecido e preciso no tempo; ora caminha pelo ficcional, posicionando a ficção em lugares geograficamente reconhecíveis. Em suma, a Ferrara da sua infância, os acontecimentos trágicos do período da Segunda Guerra Mundial e, sobretudo, a perseguição aos judeus servem de temas, sempre pertinentes, para os mais variados enredos.

O presente trabalho tem por objetivo analisar um de seus romances, se não o maior em número de páginas, o mais profundo em citações e reflexões sobre a vida judaica durante os anos de leis raciais e perseguições. Romance rico e bem construído, a trama gira em torno de um amor não correspondido e a sua impossibilidade de realização no presente. Micòl, a amada, já não vive, fora enviada aos campos de concentração. A infância, o judaísmo, a memória e a efemeridade da vida, de outra forma, vida, cultura, religião – temas universais – condensados em uma trama pertinente que convida o leitor à reflexão.

Trata-se de um típico romance do século XX, no qual o homem, impossibilitado de narrar, recorda o passado e fixa, na escrita, a eternidade, em que cada palavra é um símbolo capaz de vencer o esquecimento provocado pelo tempo e condicionado pelas pessoas em geral que, indiferentes às questões da Guerra, seguem suas vidas.

Na análise da obra, três possibilidades de leituras são elencadas. Trata-se de perspectivas do processo de criação artística. Por um lado, há o célebre processo da memória, voltar ao passado, revisitá-lo a fim de compreendê-lo. É preciso reviver, por meio da escrita, para que se compreenda e se perpetue. Por outro, ocorre a descoberta do simbólico, em particular, dos elementos da cultura judaica que, ao longo da trama, deixam de ser apenas acessórios da prática religiosa para tornarem-se símbolos do que se pretende narrar: a perseguição. Por fim, a terceira parte é o espaço, uma vez que se trata de uma obra ficcional, mas, a todo instante, há associação aos lugares precisos do passado, a cidade, por exemplo, cria elos significativos, sugerindo leituras e, o mais importante, produzindo o efeito de verossimilhança da obra.

O que une tais perspectivas é a figura cativante e imponente de Micòl. Dito de outra forma, a personagem desenvolverá na trama o elo singular entre passado, presente e narrativa. Despontando como tema central para voltar ao passado, isto é, escrever.

[...] havia muitos anos que eu desejava escrever sobre os Finzi-Contini – sobre Micòl, Alberto, o professor Ermanno e a signora Olga – e sobre todos os outros que moravam ou que frequentavam, como eu, a casa situada no Corso Ercole I d’Este em Ferrara, pouco antes do início da última guerra. (BASSANI, 2008, p. 13)

A cativante personagem é o elo temático fundamental para a consolidação da trama, ela guiará o narrador de volta ao passado e, desenvolta e livre, reinará em sua memória, e qualquer tentativa de tentar compreender o que foram aqueles olhos é inútil. Ao final, sem a possibilidade de revê-la, o narrador reconhece a si próprio e a sua obra: “Que belo romance” (BASSANI, 2008, p.329).

Recordar, voltar ao passado, reviver o acontecimento traumático são motivos de bloqueios de todos aqueles que enfrentaram a triste sina de *ter estado lá*. Os horrores da guerra conduziram ao silêncio, (LEVI, 1988) quer seja pela incapacidade de narrar o que se viveu, quer seja pela impossibilidade de encontrar o significativo que descreveria o que se viu. No caso deste narrador, o acontecimento traumático é a não realização de um amor, de outra forma, a incapacidade de pertencer a uma determinada família que, por um instante, abriu as portas do jardim para que ali desfrutasse de algumas horas de lazer, mas que em nenhum momento possibilitou ou sinalizou a permanência definitiva no convívio familiar.

O silêncio promovido pelo trauma só é quebrado pela doce lembrança do reencontro. Voltar ao passado é voltar a Micòl. Lá, ela vive e desfila pelos jardins – metáfora de Santo Agostinho, que se encaixa perfeitamente na obra – da memória. Ali, seu narrador pode, enfim, distanciado do fato e alheio à lógica cronológica, rememorar. Firma-se, neste senso, o tempo psicológico, as impressões e sensações do narrador se farão presentes.

A leitura da obra será dividida em cinco partes, a saber: o escritor, sua vida e sua obra; os aspectos relativos à memória; o papel da voz; o papel do espaço; e, finalmente, o papel do corpo para a compreensão da obra.

Acerca do Romance, far-se-á uso da teoria expressa por George Lukács (2007), em sua *Teoria do Romance*, assim as bases do gênero romance serão pensadas, percebidas sua estrutura e manifestação no século XX, evidenciando-se, a partir dessa leitura o papel da memória. Soma-se, neste particular, a inquietação da voz narrativa, Benjamin (1892 – 1940) contribuirá com a função do narrador e sua impossibilidade de dizer; Adorno, por sua vez, contribuirá com as perspectivas da narrativa e a sua recepção.

A memória será compreendida a partir das perspectivas de Maurice Halbwachs (2013) e a disposição da memória coletiva, entretanto, Santo Agostinho e seus “palácios da memória” também serão observados, pois o jardim, na narrativa, cumpre um papel extremamente singular. Nesta

perspectiva, a heterotopia proposta por Foucault será utilizada para a compreensão da função espacial da trama.

A construção do espaço, a seu modo, será percebida pelo cronotopo, proposto por Bahktin (2018), pois, sendo o tempo e espaço condensado em uma unidade temática indissociável, eles podem, por sua vez, abrigar personagens com características sociais reconhecíveis, contribuindo, desta forma, para a compreensão global do momento histórico definido. Por fim, a cultura judaica será apontada e suas referências aos livros sagrados serão, cada um a seu modo, analisadas.

Por fim nota-se um passado que não é frio e não se quer enterrar, tampouco ser esquecido, mas que se quer frequentemente ser compreendido. Voltar ao passado é compreender o presente, é fixar suas bases sólidas históricas e tentar, ao menos, justificar o presente. Esta é a pretensão e a missão da voz narrativa em *o Jardim dos Finzi-Contini*.

2. O FRUTO E A SEMENTE: A OBRA E A VIDA

2.1 Colher as flores: resumo da obra

O jardim dos Finzi-Contini, de Giorgio Bassani, está dividido em seis partes. As extremas, prólogo e epílogo, encerram em si os motivos da escrita da obra; em meio a esta moldura transcorrem quatro capítulos destinados a reconstruir a relação entre o narrador – que não se apresenta na narrativa – e Micòl Finzi-Contini, a qual guia este narrador, por meio do resgate a partir da memória, pelos caminhos da Ferrara da primeira metade do século XXI.

O prólogo instaura uma inquietação e desperta no narrador a vontade de escrever. O ano, preciso na obra, 1957. É domingo, ele e sua turma - os leitores não conhecem os personagens iniciais - passeiam fora dos muros da cidade, faz calor e, por não terem nada para fazer, seguem o caminho de uma velha muralha até a ruína de um cemitério etrusco. Lá, diante das sepulturas, o narrador recordar-se-á que há muitos anos deveria escrever sobre os Finzi-Contini. Importante observar que o paradoxo é uma figura de linguagem preciosa e muito bem executada ao longo da trama. Em outras palavras, diante da morte (sepultura), recria-se, pela escrita, a vida daquela jovem loira de olhos azuis. No entanto, antes de ela aparecer, vêm à mente do narrador as seguintes imagens.

[...] retornavam à minha memória os anos de minha juventude e o cemitério israelita situado ao final da Via Montebello em Ferrara. Eu revia os amplos gramados salpicados de árvores, as lápides e as colunas agrupadas mais densamente ao longo dos muros externos e dos muros divisórios e, como se eu o tivesse bem diante dos meus olhos, o jazigo monumental dos Finzi-Contini. (BASSANI, 2008, p. 17)

Nesta parte, o leitor já é avisado sobre o fim trágico de Micòl, sobre a família Finzi-Contini e sobre o irmão dela, falecido dois anos antes dos demais. O aviso fora lançado, seguir adiante, continuar a leitura, é voltar ao passado. Neste aspecto, o conceito freudiano do trauma se instala, o narrador não conseguirá seguir adiante, em outras palavras, a narrativa deve seguir os caminhos da memória, pois ela contém algo ainda não superado que, ao menos, precisa ser compreendido. Walter Benjamin (2016) adverte sobre a incapacidade dos narradores depois da grande guerra contar o que vivenciaram - sob este viés, o narrador que não olha para o futuro e fixa o seu olhar no passado, segue a esteira de uma ampla literatura moderna.

Na parte inicial, dividida em 6 capítulos, há a reconstrução histórica, seguindo a árvore genealógica, da família Finzi-Contini. Tal movimento é executado a partir de idas e voltas da narrativa, isto é, aos poucos as informações sobre os antepassados de Micòl, contemporânea, colega

de escola e, posteriormente, colega de tênis, são inseridas. Em primeiro plano, os avós de Micòl e sua longínqua origem. Pouco depois, ocorre a descrição o nascimento do primeiro irmão de Micòl, filho do professor Ermanno e da signora Olga, morto em seguida, vitimado por uma doença fatal. A morte do primogênito motiva a construção da cripta, uma gigantesca obra cheia de mármore e detalhes arquitetônicos. Neste túmulo, no entanto, apenas duas pessoas conhecidas do narrador repousarão: o filho mais velho já mencionado e o outro irmão de Micòl, Alberto, que morreria no ano de 1942. Na parte inicial da obra, o narrador está diante de um cemitério etrusco, já mencionado, e sua memória, involuntariamente, volta-se para um outro túmulo, esse que acabara de ser descrito. A presença constante do olhar diante da sepultura motiva a escrita. Seguindo a leitura, o narrador recorda o nascimento de Micòl e de Alberto, muitos eventos do passado que não poderiam ter sido vividos pelo narrador, como a morte do primogênito e o nascimento dos irmãos, por exemplo. É preciso observar que, provavelmente, a voz narrativa tem contato com tais elementos a partir de relatos de seu próprio pai. Percebe-se, dessa maneira, que a figura paterna exerce na trama uma função essencial, ela ensina, orienta e recorda, muito do passado é contado pelo pai, principalmente nas reuniões de família em datas comemorativas.

Todos os integrantes da trama são de origem judaica. A tradição do judaísmo se expressa nas vestimentas, nos costumes, na religião e, evidentemente, no destino.

Ainda na primeira parte, o leitor é convidado a participar da realidade da população judia nos anos anteriores às leis raciais, ocorrendo as descrições das sinagogas frequentadas pela família, os festejos e datas que eram guardados e reverenciados por todos. A religião desempenha na trama um elo essencial, em virtude dela Micòl e o narrador se aproximam; por causa dela, posteriormente, reencontrar-se-ão dentro do muro do jardim.

Entretanto, no nosso caso, o fato de que fôssemos judeus e estivéssemos inscritos nos registros da mesma Comunidade Israelita importava bem pouco. E, na verdade, o que é que realmente significava a palavra “judeu”? Para nós, que sentido podiam ter expressões como “comunidade Israelita”, visto que prescindiam completamente da existência daquela intimidade suplementar e secreta cujo valor era apreciado somente por aqueles que a compartilhavam [...] (BASSANI, 2008, p. 45)

Nota-se, neste ponto, que ser judeu naquele período era apenas um dado, não um fardo - tal perspectiva modificar-se-á gradativamente ao longo da obra. Outro fato interessante, neste momento, é a separação social. Todos são judeus, inscritos na mesma comunidade, mas percebe-se, evidentemente, que há uma diferença substancial entre a família do narrador e os Finzi-Contini. As

roupas, os hábitos, a maneira de se comportar, todos esses elementos descritos na trama contribuem para a compreensão das diferentes classes sociais a que pertencem.

As incursões pela sinagoga conduziam ao reconhecimento dos seus, enquanto irmãos de fé, e, no caso das crianças, ao conhecimento do mundo, uma vez que, pelas fendas das roupas, eles observavam aquele mundo exterior que se abria.

Eu o observava e, abaixo dele, durante todo o tempo em que durava a benção, Alberto e Micòl, também não paravam de ficar explorando o ambiente por entre as fendas que havia na tenda deles. Eles sorriam e me piscavam os olhos, os dois convidativos, especialmente Micòl. (BASSANI, 2008, p. 52)

A própria fenda da roupa que se abre já é um indicador de uma realidade social distinta, as roupas puídas revelam, além do outro que se observa, a classe social daquele que a veste.

O plano temático desta parte é a infância, por isso o leitor é convidado a voltar a 1929. Naquele momento, não apenas o mundo estava em crise, mas também o jovem narrador, que, depois de um ano lutando contra a matemática, acabou reprovado, uma vez que seu resultado no exame final não fora satisfatório. A frustração diante da impossibilidade de seguir adiante faz brotar-lhe o choro e, na sequência, leva-o até a parte distante da cidade, longe, e o jovem, só, chora e dorme temendo o castigo dos pais ao chegar em casa. Desta apatia o narrador é retirado por Micòl, ela surge por entre os muros da casa, faz-se saber que inconscientemente ele fora conduzido para lá, e o convida a entrar, isto é, pular o muro. Evidentemente que ele não consegue por si, ela desce e demonstra a ele o que deve ser feito.

Com relação à ligação entre Micòl e o narrador, a menina tenta fazê-lo passar ao outro lado. Ensina-lhe os caminhos, entre as rachaduras do muro, mas mesmo assim o jovem não consegue, naquele momento, enveredar pelo jardim. A missão do muro é justamente separar, havia um muro no meio do caminho, metáfora perfeita esteticamente colocada na primeira parte da obra.

Por fim, a primeira parte encerra a recomposição da infância a partir das sensações, como a de olhar o céu e perceber o dia:

Acima de sua cabeça, o céu era azul e compacto, um céu quente e já de verão, sem nenhuma nuvem. Nada poderia alterá-lo, era o que parecia, e nada realmente o alterou, pelo menos na memória. (BASSANI, 2008, p. 63)

A segunda parte inicia com um salto temporal, agora não existem mais crianças, ambos cresceram e olham para a universidade, o tempo passou, mas o mundo continua com seus problemas.

Se em 1929 era a crise da bolsa, neste momento, em 1938, são as Leis Raciais¹ que modificam a vida da sociedade Israelita. Trata-se evidente de um fato histórico, em 17 de novembro de 1938, o decreto real priva os judeus de participarem de eventos públicos e das manifestações sociais: escolas, repartições, espaços públicos. Na trama, o fato é observado pela impossibilidade de praticar tênis no clube municipal.

Estávamos em 1938, dois meses depois de terem sido promulgadas as leis raciais. Lembro-me bem. Uma tarde, perto do final de outubro, poucos minutos depois de termos nos levantado da mesa, recebi um telefonema de Alberto Finzi-Contini. Era verdade, ou não – perguntou-me logo, desprezando qualquer preâmbulo (observando que não havíamos tido a ocasião de trocar uma só palavra durante mais de cinco anos) -, era verdade, ou não, que eu “e todos os outros”, com cartas assinadas pelo vice-presidente e secretário do Clube de Tênis Eleonora d’Este, o Marquês Barbicini, havíamos sido afastados em bloco do clube, “expulsos”, enfim? (BASSANI, 2008, p. 78)

Não se pode afirmar, a princípio, em alienação. Quando se volta para o passado é preciso pensar os eventos históricos em sua totalidade. Com o olhar de hoje, o leitor tem a nítida impressão de que, em nenhum momento, houve a preocupação com o que, de fato, aconteceria nos anos seguintes. Importante ressaltar, uma vez mais, que esse inconformismo frente ao caos que se apresenta é justamente o que move toda obra de Giorgio Bassani, o autor quer seus personagens diante de questões circunstanciais históricas para, por meio da narrativa, tentar entender como sucederam-se os fatos do passado. Adiante, impossibilitados de participar da vida pública, o narrador encontra alento ao penetrar o jardim dos Finzi-Contini. As Leis Raciais proporcionam, em outras palavras, a possibilidade de penetração, pois, por causa delas, o narrador consegue fazer parte daquele mundo que, até então, era sugerido apenas pelo pai nas reuniões familiares.

Logo de início, a imensidão do lugar: no primeiro dia que marcam uma partida de tênis, o narrador, Bruno Lattes, Adriana Trentini e o engenheiro, Gianpiero Malnate, ficam presos do lado de fora do portão, impossibilitados de entrar e incomunicáveis pela ausência de campainha. Da rua, os gritos e buzinas das bicicletas nem sequer são ouvidos pela família ao redor da quadra. A turma só é reunida por Micòl, ela atenta-se ao horário e decide ir até o portão. Lá os encontra e os convida a entrar.

¹ «Regio decreto-Legge 17 novembre 1938-XVII, N.1728 Provvedimenti per la difesa della razza italiana — Assemblée legislativa. Regione Emilia-Romagna».

Ao redor da quadra, os laços de amizade se formam, o narrador, ali, fica sabendo o que se passara no clube municipal: durante o torneio de duplas, uma dupla é impedida de continuar, são judeus, e nitidamente há um complô entre presidente do clube e juiz para que os jovens percam as finais. Este relato é feito com indignação por uma das participantes, porém é recebido com ar de indiferença pelos donos da quadra. Ali, no jardim, poderão jogar livremente.

Estreitados os laços de amizade, o narrador e Micòl decidem passear pelas várias partes do quintal. No entorno da quadra existem vários caminhos secundários, a princípio eles contornam a quadra, mas a grandiosa mansão oferecerá, além da quadra de tênis, imensos caminhos que serão, nesta parte, muito bem explorados por Micòl e pelo narrador. Em um dos passeios, a surpresa:

Voltei-me, surpreso. Era justamente o professor Ermanno que sorria bonachão, todo contente por ter me dado aquele pequeno susto. Pegando-me com delicadeza por um braço e depois, muito lentamente, mantendo-nos sempre bem afastados do alambrado e parando de vez em quando, começamos a caminhar em torno da quadra de tênis. (BASSANI, 2008, p. 114).

Se, de maneira geral, as leis afetaram a sociedade, a vida dos Finzi-Contini permanece igual, esta é a impressão: Ermanno e a senhora Olga passeiam pelo jardim todos os dias; Alberto fuma o tempo através do cachimbo; Micòl fala dos livros, da tese sobre Emily Dickinson, dos romances do passado e das imensas árvores do jardim que ela insiste em dizer nome e procedência.

Um fato curioso é que o professor Ermanno é incapaz de se referir ao jovem narrador de maneira informal, sempre fará uso de uma linguagem mais formal, isto é percebido e narrado ao longo desta parte.

Nesta segunda parte, um ponto interessante se destaca: o caminho do narrador e do patriarca Ermanno se fundem e confundem-se. Em certo momento, passeando uma vez mais pelo jardim, surge uma outra referência a um cemitério, é Ermanno quem fala

- No princípio, comecei com a ideia de escrever uma história sobre os judeus de Veneza – ele respondeu -, um tema que me havia sido sugerido justamente pela Olga, e que Roth, o inglês Cecil Roth (judeu) desenvolveu brilhantemente uns 10 anos depois. E depois, como acontece com frequência aos historiadores que são demasiadamente... apaixonados, certos documentos do século XVII que caíram nas minhas mãos absorveram totalmente o meu interesse, acabando por me fazer mudar de rumo. [...] um deles, que considero ainda útil, onde reuni todas as inscrições do cemitério. (BASSANI, 2008, p. 117)

O cemitério volta outra vez à cena, ao Ermanno pelo catálogo e organização, ao narrador pela possibilidade de escrita. O personagem sente um apreço pela memória e pela matéria, observa atentamente as lápides a ponto de criar um catálogo de inscrições durante seu tempo de juventude. Além disso, o professor conhece todos ao seu entorno, desde o pai do narrador, a quem manda estima e o parabeniza pela manutenção do cemitério israelita da cidade, até o professor de história da arte de Veneza, o qual, por meio do narrador, Ermanno descobre que fora substituído de suas funções na universidade. É digno de nota que o professor recebe sem receio ou rodeio essa informação.

A filósofa Hannah Arent (1999), ao analisar os desdobramentos do julgamento de Eichmann, cunha o termo banalidade do mal. Em linha gerais, a banalização ocorre diante da incapacidade de pensar frente ao cotidiano. Esta questão, justamente, permeia a trama. O professor pensa, ele discorre sobre o passado de maneira clara e objetiva, aponta sugestões ao narrador diante da tese de conclusão. Reconhece as pessoas em seu cotidiano, a profissão e o que fazem, mas permanece indiferente à realidade, em nenhum momento demonstra sentir medo ou receio. A impressão é de que as grades e muros do jardim são suficientes para protegê-los. A falha do professor Ermanno é justamente essa, sentir-se bem em seu jardim. Ironicamente, o professor descende de uma tradição que encontra, em seu mito original, justamente a fuga de um jardim, pois, enquanto Adão e Eva estiveram tranquilos às voltas do éden, Ermanno mantinha a serenidade ao redor de seu paraíso. Todos, ao final, cumpriram a mesma sina: a expulsão.

Ainda sobre o jardim, é importante dizer, por fim, que muitos desses caminhos serão percorridos por Micòl e o narrador, entre uma partida e outra o vagar devagar pelo jardim será essencial para a descoberta do amor, no caso do narrador.

Pouco depois, em um dos raros passeios do narrador com o professor Ermanno, este mencionará as tais cartas inéditas que Carducci, o poeta, escrevera a uma tia sua - essas cartas motivarão o jovem, em outra parte do romance, a percorrer a biblioteca de Ermanno. Aqui um ponto interessante, realidade e ficção se entrecruzam. Carducci (1835-1907), poeta italiano, professor de literatura em Bologna, participou durante sua vida acadêmica de uma tentativa de banir os românticos em defesa de uma retomada dos clássicos, tanto que, posteriormente, acatou publicamente a monarquia. Essa figura histórica é resgatada pelo professor Ermanno, principalmente pelo vínculo afetivo, ficcional, que tivera com uma antepassada do professor. Das correspondências trocadas, surge a tese que o narrador deverá defender. O leitor da obra, no entanto, sabe que, por um longo período de tempo, o narrador permanecerá na casa dos Finzi-Contini escrevendo sua tese, mas não saberá nada sobre o conteúdo dela. O que importa, na verdade, é a casa, isto é, conhecer pela intimidade aquela aristocracia que abria suas portas.

Tais passeios os conduzirão a uma cena crucial na trama. No final do quinto capítulo, eles penetram a garagem, impelidos pela chuva, por uma porta lateral, e encontram o antigo coche (mencionado no início da trama quando há a descrição das duas crianças indo às provas finais). Ali quietos, o destino dos personagens se modificará. Para o narrador, a partir daquele instante, Micòl não será apenas uma amiga, tanto que ele, penoso, ansiará novamente por um encontro a sós com ela. O mais interessante é a perspectiva do tempo que passa: ao primeiro olhar, o carro continua firme, imponente e belo. Quando penetrado e observado de maneira mais próxima, percebe-se a ferrugem a comer toda a estrutura. O indelével tempo mostra suas garras, o tempo destrói, pela sua passagem contínua, a todos. Essa sugestão fica implícita na fala da personagem Micòl e, certamente, é um dos momentos mais marcantes do romance. A Micòl que constata o carro obsoleto frente a absoluta passagem do tempo já não existe mais. O carro, assim, personifica entre o que era e o que é, a necessidade da escrita. Escrever é vencer a ferrugem do tempo que teima em formar faixas de esquecimento.

Na terceira parte, um pouco mais longa, estão os 7 capítulos da fase adulta das personagens. Micòl sai de cena, encaminha-se para a Universidade em Veneza. O jovem narrador faz movimento semelhante, entra para a Universidade, mas, em vez de mudar-se, viaja todos os dias. Faz-se aqui uma observação importante: na parte anterior, quando se encontram, as personagens já estavam em seus respectivos cursos, porém em férias. Na universidade, a tese de conclusão toma-lhes bastante tempo, por isso um incursiona à biblioteca de Ermanno em busca das tais “cartas de Carducci” citadas no início da parte II; a outra ficará em Veneza, estudando a poeta americana Emily Dickinson. Dickinson (1830 – 1886) é conhecida pela excentricidade, por ter sido reclusa e solitária, de modo que permaneceu em casa durante quase toda a sua vida. Sua poesia tem traços incomuns, para a época, na forma e na pontuação; os temas comuns à morte e à solidão. Existe certa semelhança entre a personagem Micòl e seu objeto de estudo. Ambas se voltam para o passado diante da efemeridade da vida.

Gradativamente, o país se encaminha à Guerra e ao caos. Pelos personagens, é possível perceber a interpretação da própria realidade.

Eram os meses imediatamente seguintes ao Pacto de Munique, e era justamente este e as suas consequências, o assunto que sempre retornava com maior frequência às nossas conversas. O que faria Hitler agora que a região dos Sudetos havia sido incorporada ao Grande Reich. (BASSANI, 2008, p. 178)

Vale lembrar que a ausência de Micòl contribui significativamente para esta inclinação, uma vez que, em sua presença, a política era relegada a segundo plano. Micòl é uma figura singular, ela demonstra não se importar com os rumos do país, tampouco com as tradições: da carne de porco às visitas à sinagoga; da política à realidade, nada disso lhe apraz. Compraz-se apenas em debruçar-se sobre os romances franceses e russos e olhar para o passado.

Nessa parte do romance, as conversas entre Alberto, Malnate e o narrador tornam-se mais intensas. O tema, geralmente, era a sociedade italiana. Os rumos da Alemanha nazista, a ascensão e o fortalecimento do fascismo de Mussolini. Enfim, todo um espectro de um tempo histórico é percebido. Entretanto, a descoberta de olhares é mencionada ao longo dessa parte. O narrador evidencia a maneira como Alberto observa o colega Malnate. Alberto não se relaciona com ninguém fisicamente ao longo da trama; tampouco se interessa pelos comentários em torno das mulheres feitas pelo narrador e pelo amigo químico. Evidente salientar que não há nenhum tom de preconceito nestas menções - vale lembrar que, em um de seus romances, Bassani coloca um estudante universitário vivendo uma paixão com um professor universitário enquanto frequentavam a mesma instituição. Os temas humanos são caros ao escritor, a naturalidade como os trata é uma característica singular e perspicaz.

No capítulo final da terceira parte ocorre o beijo. Era Páscoa, tempo de adoração e passagem. Na tradição judaica, o pão é comido desde que sem fermento. Na obra, o narrador gestara há tempos a sua paixão. O reencontro, o frio do inverno e a noite escura criaram o clima propício para o acontecimento, ao menos não se sabe se recíproco. Todo pão sem fermento não cresce, todo beijo, sem paixão, não vira final feliz. Uma vez mais a tradição religiosa se entrecruza aos caminhos das personagens:

Eu tinha previsto tudo com muita exatidão. Tudo, menos que eu a beijaria. Desci do selim e respondi:
- Olá, quando é que você chegou? Ela ainda tivera tempo de dizer: “Cheguei hoje à tarde, vim junto com os meus tios” – e depois... depois eu a beijei na boca. Aconteceu de repente. Mas como? Eu estava ainda com o rosto encostado em seu pescoço quente e perfumado (um perfume estranho, um cheiro que era um misto de pele de criança e de talco), e eu já estava me perguntando: como é que isso pôde acontecer? (BASSANI, 2008, p. 214).

Depois do beijo repentino, começa a haver um distanciamento entre os dois. Micòl finalmente termina sua tese, mas não pode defender, os judeus são suspensos das atividades acadêmicas. O narrador, a princípio por conta, depois por um acordo entre Micòl e ele, deixa de frequentar o jardim, isto é, a casa dos Finzi-Contini. Entretanto, brota repentinamente uma amizade entre ele e Gianpiero Malnate, a ponto de o narrador ir até a casa do amigo e de lá, muitas noites, saírem para a vida noturna

da cidade. De restaurante a casas noturnas, sempre de bicicleta, a dupla fala de tudo, da realidade, da vida política, da indefinição do futuro e, por fim, dos Finzi-Contini.

Na parte IV, última parte do livro, a pedido do professor Ermanno, o jovem narrador é inserido novamente no cotidiano da *magna duomo*. Ele janta algumas vezes com os Finzi-Contini mesmo sem a presença de Micòl, trava outras tantas conversas com Alberto e, inclusive, acerta os últimos pontos do seu próprio texto com o professor Ermanno. Entretanto, uma noite Micòl alega não se sentir bem e por isso não participaria do jantar. O narrador chega, senta-se e, ao notar a ausência dela, pede para ir ao seu encontro. Aqui um ponto interessante a destacar: Micòl, tal qual uma joia rara, terá, na casa, seu quarto na parte mais íntima e reservada. Primeiro, o narrador passa por um elevador. Depois, segue pelo corredor até chegar próximo à abóbada central. Lá, na parte mais elevada da casa, vive Micòl.

Neste momento, o “beijo” que selará o destino do quase casal será consumado.

Foi inútil. Aos poucos, primeiro com uma perna, depois com outra, subi na cama. Agora, eu estava em cima dela com todo o meu peso. Continuava a beijá-la cegamente no rosto, conseguindo apenas raramente encontrar os seus lábios, sem fazer com que ela fechasse os olhos. Por fim, aconcheguei meu rosto no pescoço dela. (BASSANI, 2008, p. 243)

Não foi um beijo, não foi recíproco. Trata-se sem dúvidas de um assédio. É a última tentativa do narrador de possuir um bem que ele já sabia no íntimo não ter. A ensimesmada Micòl fecha-se ainda mais e narrador é obrigado, pela vergonha, a se afastar. A partir disso, cada vez mais o narrador se distanciará do jardim. Micòl será vista, por ele, uma única vez no velório do irmão Alberto. Ela estaria com os cabelos esbranquiçados. Pouco depois, toda a família seria conduzida aos campos de concentração. Da cidade, restará apenas o frio e a saudade. Os passeios noturnos serão recorrentes e o jovem voltará sempre tarde à casa. Em uma das voltas, terá uma conversa com o pai. Interessante precisar que o jovem narrador não demonstra expressar sua intimidade com o pai ou qualquer outro ente familiar. A figura paterna, entretanto, demonstra no final compreender os caminhos que o jovem percorrera, fica subentendido que o pai conhecia a paixão que o filho sentia pela jovem loira de olhos azuis. Ao final, a conversa, franca e direta, porá o ponto final na inquietação do narrador e então Micòl, Alberto, professor Ermanno e Olga dormirão em sua memória até que, num futuro breve, a visão de um túmulo retirará a colcha de areia do esquecimento e narrador começará a escrita de um romance. O último trecho deste capítulo merece um destaque especial. “Que belo romance! – eu sorri com ironia, balançando a cabeça com quem está diante de um menino incorrigível.” (BASSANI,

2008, p. 328). Esta criança incorrigível é um tanto quanto ambígua. Por um lado, pode realmente ser o próprio narrador, por outro pode, justamente, ser o leitor; pois o termo romance (MOISES, 1978) abriga em si a dualidade, podendo ser tanto aquilo que se viveu, quanto uma obra de arte que se escreveu. Ao final do *romanzo*, a assinatura irônica deste narrador proustiano aparece.

Por fim, através do epílogo, de maneira breve e pontual, o leitor é informado sobre o destino da família. Todos vão para Auschwitz e de lá não retornam. Os corpos se perdem, assim como as memórias. Se o implacável tempo é capaz de roer o carro, o que não poderia fazer com a ausência da família. Enfim, sem o corpo, o esquecimento ganha corpo. Prevalece.

Micòl, em contrapartida, agora tem corpo, está enterrada nas páginas da narrativa e poderá viver e ser lembrada para sempre. A memória cumpre o seu papel, ela vence o tempo, encerrando-o na narrativa. Ao leitor, mais importante do que saber o que acontece na narrativa, cabe a função de reviver, a cada leitura, o que se passou, somente assim o tempo de exceção não retornará mais.

2.2 Bassani, a sema e o semeador

Seguir os caminhos da vida de Giorgio Bassani pode confundir o mais incauto leitor, pois o escritor, nascido na Ferrara do século XX, muito se parece com os seus personagens, principalmente com a voz que narra *O Jardim dos Finzi-Contini*. Coincidências à parte, Giorgio Bassani nasce a 04 de março de 1916, filho primogênito do médico Angelo Enrico e de Dora Minerbi, o escritor cresceu na protegida cidade italiana às voltas com a burguesia judaica e desenvolveu suas duas paixões: o tênis e o apreço pela literatura.

O amor pelas letras foi tão forte a ponto de interromper uma tradição familiar. Embora pai e avô seguissem a carreira médica, Giorgio opta por se dirigir ao curso de Letras na distinta Universidade de Bologna. É preciso observar, neste ponto, uma semelhança: o narrador em da obra *O jardim dos Finzi-Contini* também tem um pai médico e opta pela literatura, além disso, a seu turno, a voz narrativa faz um movimento pendular – Ferrara e Bologna – igual ao escritor em seu tempo de formação. Em princípio, não significa pensar em um processo de alteridade ou buscar, na ficção, traços da vida particular do escritor. Todo escritor parte de um universo conhecido para retratar a sua ficção, em especial, estas coincidências apontam para um elemento que o próprio Bassani aponta em mais de um texto: o objetivo principal de sua obra é compreender, por meio da ficção, o que foram os anos do século XX, em especial, os anos em torno da II Guerra Mundial.

É preciso citar também, neste particular, a amizade construída com o professor Francesco Viviani – em 1936, Bassani lhe dirige uma belíssima carta de solidariedade devido a sua prisão –

exemplo para o período de formação do escritor e que, a seu turno, contribuiu para a criação de um professor ficcional, De Marchis, no romance de Ferrara.

Do tênis, precisa-se comentar a amizade efetiva com Michelangelo Antonioni, *del Tennis Club Marfisa d'Este*. Todo escritor parte do seu mundo para formar o mundo da própria escrita, por isso a tradição judaica, a presença do tênis e a paixão pela política – deve-se observar a acepção do termo como referente aos problemas da cidade e dos seus cidadãos – moldarão suas obras.

Em suma, a realidade fornece o espaço-tempo e os representantes sociais que farão parte da obra, enquanto que a literatura, pelo seu caráter ficcional, despirá cada um de seus elementos a fim de retratar o trauma pelas experiências do passado e principalmente a culpa, além, evidente, de um desconforto em relação ao passado Histórico

Silvia Datteroni (2017), professora da Universidade de Granada, chama atenção aos aspectos sociais que estão presentes na obra bassaniana. Segundo ela, em tradução livre, Bassani traz a culpa histórica de uma burguesia da qual ele mesmo procede, isto é, uma burguesia míope frente a História.

El núcleo temático de la obra de Giorgio Bassani se halla justo en la culpa histórica de una burguesía de la que él mismo procede, es decir una burguesía miope frente a la Historia, cuya irresponsabilidad moral y política ha favorecido el ascenso del fascismo y la promulgación de las leyes raciales. (DATTERONI, 2017, p. 367)²

É fato que, historicamente, a grande burguesia, principalmente italiana, tenha contribuído para ascensão e fortalecimento do Fascismo na Itália, o próprio Bassani, posteriormente em entrevistas, remontará a tal aspecto. No entanto, não se deve olhar para o passado com olhar inquisidor de quem tem a caneta e régua para medir o que se passou; deve-se observar (Benjamin, 2016) e tentar, a cada estilhaço que se apresenta, compreendê-lo. Este é justamente o trabalho do escritor, ele observa o passado a fim de compreendê-lo e, nesta perspectiva, cria elos entre essas duas instâncias – passado e presente – aproximando ora os eventos do passado à realidade, a fim de evitar o esquecimento, ora conduzindo o leitor ao encontro do passado, a fim de contemplar uma realidade distante. Sob esta perspectiva, por exemplo, a leitura de Primo Levi torna-se fundamental para a perpetuação de um passado histórico que jamais poderá ser esquecido; assim como a leitura de Machado de Assis, por sua vez, apresenta ao leitor um Rio de Janeiro que não existe mais.

² O núcleo temático da obra de Giorgio Bassani se fará justamente na culpa histórica de uma burguesia da qual ele próprio provém, ou seja, uma burguesia míope frente à História, cuja irresponsabilidade moral e política favoreceu a ascensão do fascismo e a promulgação de leis raciais. (DATTERONI, 2017, p. 367. (tradução nossa).

Vale lembrar que, em determinado momento do passado, os olhares autoritários voltaram-se a um povo: o judeu. Sedento por um nacionalismo exacerbado e doentio, o governo ficou cego a ricos e pobres, conduzindo ambos aos campos de concentração. Tais verdades históricas são revistas, revisitadas e interpretadas pelos narradores da obra Bassaniana.

Em 1940, a próprio custo, Bassani publica sua primeira obra, *Una città di pianura*, livro que traz uma coleção de histórias dos tempos de juventude. Inquieto e juvenil, temas pertinentes à poética de Bassani aparecem, entre eles, a melancolia, o isolamento e a cultura judaica. Observa-se que, para haver a publicação, fora preciso recortar alguns nomes, de modo que o autor faz uso de um pseudônimo, Giacomo Marchi, escolhendo, para tanto, o sobrenome da avó e o nome de um tio, pois as leis raciais, promulgadas em 1938, impediam a participação de judeus da vida pública e social italiana. Assim, protegido pela falsa identidade, a obra é publicada.

Na década de 40, portanto, o autor fará uso de textos, pensamentos e, posteriormente, de si, para enfrentar o Fascismo. Tal luta o levará à prisão em 1943, e, deste período, sobressai o assombro pela truculência repressiva e assomam-se cartas aos seus familiares. Nelas, posteriormente incorporadas a sua obra, desvela-se um olhar jovem e crítico sobre a realidade de seu país.

Em 1956, por sua vez, lança uma pequena seleção de contos cujo tema principal é o olhar melancólico do presente frente ao passado que não se quer esquecer. Nos cantos, por um lado, existe um inquietante personagem que retorna e vê o seu nome escrito em uma lápide *in memoriam*, do insólito acontecimento, nasce o fio condutor da narrativa. Coincidentemente, o personagem ficcional está inserido em um local geograficamente identificável, a via Mazzini, da Ferrara de Bassani. Neste ponto cabe a teoria proposta por Bakhtin, segundo a qual o tempo e espaço se fundem em um todo indivisível, assim, da geografia precisa, cria-se a verossimilhança da narrativa a partir da construção de personagens com funções sociais reconhecíveis. Tal aspecto será, adiante, explorado na obra *O jardim dos Finzi-Contini*. Outro conto do livro se chama *Una notte del '43*, em que um acontecimento trágico e real é revisitado, a morte de 11 pessoas durante a madrugada do dia mencionado, por forças da repressão, todas testemunhadas pelo farmacêutico residente na frente da muralha e incapaz de dizer quem fora o responsável, em virtude da preservação da própria vida. Assim, acontecimentos reais e circunstâncias insólitas se fundem, formando a trama da obra e construindo a temática da obra bassaniana.

Adiante, em 1958, o autor publica *Gli occhiali d'oro*. Interessante observar que esta obra insere um narrador em primeira pessoa, um jovem estudante judeu que faz o movimento pendular, isto é, estuda em Bologna e vive em Ferrara - mais uma vez, uma coincidência com a vida do escritor. Na trama, os opostos se atraem, e o narrador, estudante, contará, a partir de suas observações, o que se passará entre o médico e um outro estudante. De um lado, o professor universitário e homossexual;

de outro, o jovem e inconsequente. Ambos, cada um em seu isolamento social, criam laços de amizade. Neste ponto, percebe-se como a temática da exclusão impera na obra: a religião e o comportamento sexual tópicos considerados tabus na sociedade (FOUCAULT, 1967) são examinados. Por trás da aparência da representação, assim sociedade, regras de convivência e padrões são questionados.

Il Giardino dei Finzi-Contini, por sua vez, é publicado em 1962. Neste ponto, um já maduro escritor coloca à prova toda sua experiência e constrói uma obra monumental da cultura italiana. O paradoxo predomina: por um lado, Micòl Finzi-Contini, mulher, inteligente e brilhante, bela e sedutora, aparece a partir do relato e da rememoração, por outro lado, de uma voz narrativa da qual não se sabe nem ao menos o nome. Daquela, sabe-se a vida que vivera e sua paixão pelo presente, pelo tênis e pelos romances franceses, deste, ao seu turno, compreende-se apenas o amor que sentira um tempo atrás e que o move à escrita do romance. Se, para Dante, poeta italiano, é o Amor que move o céu e as outras estrelas (ALIGHIERI, 1998), na trama é a ausência que constrói a narrativa. Em *A divina Comédia*, obra monumental de Dante Alighieri, o eu lírico parte em uma viagem pelo inferno, purgatório e paraíso em busca do reto caminho e daquela que seria a luz de sua vida, a musa Beatrice. Beatriz funciona como guia para a voz poética e, em certo sentido, ela cria a direção temática que conduz a narrativa. Percebe-se, neste ponto, uma relação singular entre a figura feminina e a escrita, presente também na obra de Bassani. Existe uma sepultura vazia, assim como existe uma página em branco. Desta feita, a palavra cumprirá sua função etimológica, *sema*³, e será a sepultura final. Paradoxalmente, o livro não abrigará um corpo frio, mas um espírito livre e sorridente.

Em 1964, a seu turno, o autor publica *Dietro la porta*, romance que intensifica a temática do ver e conhecer, pois a história é contada por alguém que a escuta atrás de uma porta, precisamente um monumento às narrativas autoritárias do século XX, infelizmente cada vez mais em pauta no conectado mundo do século XXI. Em especial, por este ponto, o presente trabalho ganha um status especial. Se ao início pensava-se em observar apenas o papel da memória para a construção de um romance, agora faz-se também luz, pequeno lampejo de racionalidade e busca pelo passado, por meio da memória, para a inevitável compreensão da presente realidade italiana.

Em 1968 é publicado *L'airone*. A história se passa nos idos da década de 40, em que o advogado Edgardo Limentani decide sair para caçar. Ao longo do dia, lembra-se de passar por um restaurante, propriedade de um ex-fascista. Ali, diante da alegria dos clientes, aturdido de um

³ a palavra *sèma*, do Grego, está na raiz do termo palavra e, além disso, da palavra sepultura. Coincidências à parte, o livro de Bassani será a sepultura final de Micòl Finzi-Contini.

inesperado mal-estar, ao passear pelo lugar, observa uma garça embalsamada que o reporta a um animal semelhante, abatido por ele anos antes. A recordação o leva a um pensamento: o suicídio. Diante de tal contexto, a alegria dos presentes e a presente inquietação do protagonista, retorna a casa. A história termina com a mãe desejando-lhe boa noite.

Por fim, em 1972 sai *L'odore del fieno*, uma coletânea de contos que compõe, de forma definitiva, o sexto volume de *Il Romanzo di ferrara*. Uma vez mais a temática judaica, a memória e os anos que antecederam a II Guerra Mundial são revisitados.

2.3 Palmilhar a terra: uma breve observação sobre o jardim

A construção da obra reverbera a mesma temática explícita em suas obras, a saber: a burguesia que promove a ascensão do fascismo e depois sofre as consequências do intento; a irresponsabilidade moral e política (DATTERONI) de um povo frente a promulgação das leis raciais; o mal-estar no presente; a não-compreensão do que passou ou, em outro nível, o não conseguir se encaixar em um tempo presente que teima desvencilhar-se do passado. Todos esses temas são desenvolvidos na trama bassaniana e, muitos deles, apresentam-se nas páginas de *O jardim*. Não obstante, a História, esta precisa ser revisitada, compreendida e contada.

Seguindo esta lógica, o espaço principal deve ser a Ferrara de Giorgio Bassani, ali o autor vivenciou os elementos históricos e sociais apontados acima. Para efeito de ratificação, cumpre observar o próprio autor:

La Ferrara di cui mi sono occupato scrivendo è soltanto la Ferrara dell'epoca del fascismo. Per quel che ricordo io, si trattava di una città intensamente devotata al Regime: al punto che le poche persone che fasciste no erano, vivevano ai margini, non avevano alcun rapporto. (BASSANI, 1984, p. 386)⁴

Aqui, cumpre observar que a Ferrara surge como espaço histórico principalmente pela sua devoção, isto é, de seus cidadãos ao *Regime*, por isso o resgate dos esquecidos, como os fuzilados diante da muralha em 1943, assim como aqueles que não se encaixavam nesta sociedade são revisitados.

⁴ In risposta (VI), in Giorgio Bassani, *Di là dal cuore cit.*, p. 386, poi in G. Bassani, *Opere cit.*, p. 1327) A Ferrara sobre a qual me ocupei é apenas a Ferrara da era fascista. Pelo que me lembro, era uma cidade intensamente devotada ao Regime: a ponto de as poucas pessoas que não eram fascistas, viviam à margem, não tinham relação. (tradução nossa)

Na obra *O Jardim dos Finzi-Contini*, o professor Ermanno, personagem incrível pela sua ambiguidade, cumpre este papel com maestria. O velho é pai de Micòl, dedica-se à biologia e à agronomia, conhece a todos e, sempre pela memória, reconhece os pares das mais variadas instituições. Seu dinheiro faz vir Palmeiras das mais variadas partes, seu jardim assemelha-se ao Éden, não apenas pela variedade de plantas, mas também pela sensação paradisíaca. Quando as leis raciais impedem a incursão dos jovens judeus no Clube Municipal, os portões se abrem e o silêncio reina absoluto nos recantos dos Finzi-Contini. Eis, nesta lógica, a reconstrução de uma burguesia definida e Ermanno se parece com muitos dos pares do próprio Bassani, e assim como tantos cidadãos daquela cidade, partiu para não mais voltar. O leitor, ao saber do destino trágico, deve fazer as seguintes perguntas: por que não fugiu? Por que não preferiu o exílio? Não há respostas na trama, por um lado, faz-se a leitura do intocável, quer dizer, aquele que não imagina, sob nenhuma hipótese, que algo lhe acontecerá; por outro a alienação, fruto de uma aristocracia decadente e de uma burguesia privilegiada. Quer seja pela indiferença, quer seja pela alienação, a triste sorte será lançada.

Micòl, por sua vez, vive presa em sua torre, seu quarto ocupa a parte mais alta e recôndita da casa – será penetrada pelo narrador no momento mais singular da narrativa – e da família traz a marca da separação. Desde pequena ela e o irmão não frequentam o colégio municipal, recebem as lições em casa; no período da faculdade, permanecerá indiferente à Universidade, desenvolverá seu pensamento autônomo, será aprovada com sua tese sobre *Emily Dickinson*, poeta norte-americana que tem como uma das principais características ter vivido sua vida de modo isolado. Micòl, também, procurará o isolamento, mantendo-se restrita à casa, ao jardim e à infundável luta para ampliação da quadra de tênis. Ao lado da cama, guardará seu maior tesouro: os romances franceses do passado. Aqui há a referência a um tempo histórico preciso, a época de ouro *belle époque* francesa, a qual talvez a comunidade de Ferrara não se tenha dado conta de que terminara.

Cumprido observar que a memória contribuirá para a compreensão destes aspectos acima mencionados. Para atingi-los, deve-se observar primeiramente, alguns aspectos do romance.

2.4 O romance e seus caminhos

Em definição de dicionário, Massaud Moises (1974) elenca as variações de significado aos quais o termo *romance* designou ao longo dos anos: de definição das línguas faladas em oposição ao latim às manifestações artísticas no período Medieval. O termo romance se diversifica e se reinventa até ser fixado sob a forma de manifestação artística, “forma literária universalmente considerada ‘a mais independente, a mais elástica, a mais prodigiosa de todas’ (JAMES, 1937, p. 326)” (MOISES, 1974, p. 400). Sob a esfera do contar, o termo abrigará ao longo do período Moderno as mais variadas manifestações literárias. Em primeira análise, cabe observar que, embora o termo romance mantenha-se inalterado com o passar do tempo, sua forma de composição sofreu variações ao longo dos séculos. Assim, obras como *Dom Quixote*, de Miguel de Cervantes, de 1605, até *Se um viajante numa noite de inverno*, de Italo Calvino, 1979, manifestam características tão diferentes que estranhar-se-ia, a princípio, a sua disposição na mesma categoria.

George Lukács (2007), por sua vez, define o gênero romanesco como evolução natural da epopeia, diferenciando-os não apenas pela espacial constituição do verso, mas também pela essencial objetividade da forma. Cumpre observar que o verso encerra a disposição do herói, enquanto as camadas do romance dispõem de base para a construção dos personagens, principalmente os secundários.

A epopeia dá forma a uma totalidade de vida fechada a partir de si mesma, o romance busca descobrir e construir, pela forma, a totalidade oculta da vida. A estrutura dada do objeto —a busca é apenas a expressão, da perspectiva do sujeito, de que tanto a totalidade objetiva da vida quanto sua relação com os sujeitos nada têm em si de espontaneamente harmonioso. (LUKÁCS, 2007, p. 56).

Como obra de arte essencialmente burguesa, o romance tem seu ápice de expressão em *Dom Quixote*, sobre o qual há a constituição de um mundo estático e inalterado. Adorno (2003) diz que o “realismo era-lhe imanente” e observa que o “preceito épico da objetividade” o caracteriza naquele período.

Quando Benjamin (1892–1940) analisa a obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica, de certa forma já antevia os problemas que o romance, como gênero narrativo, enfrentaria. No entanto, para o filósofo alemão, a reprodutibilidade técnica tem seus aspectos positivos, pois, segundo ele, proporcionaria a quebra da “áurea” da obra de arte e, conseqüentemente, poder-se-ia acessá-la, o seu conteúdo, de maneira mais abrangente por um número cada vez maior de pessoas. Os elementos

de reprodutibilidade seriam, de certa forma ainda o são, instrumentos capazes de dar às massas o acesso ao conhecimento outrora desfrutado apenas por certa elite intelectual. No entanto, a fotografia e, posteriormente, o cinema, contribuíram de forma significativa para a modificação do *romance* e de suas narrativas. Segundo Adorno,

Assim como a pintura perdeu muitas de suas funções para a fotografia, o romance as perdeu para a reportagem e para os meios da indústria cultural, sobretudo para o cinema. O romance precisaria se concentrar naquilo de que não é possível dar conta por meio do relato. (ADORNO, 2003, p. 56)

Porém, observa que, ao longo do século XX, a relação entre a objetividade da literatura e a passividade do leitor é alterada. Para entender tal crise, é preciso compreender a incomunicabilidade do narrador e a pressa do leitor. Ao primeiro, diante do extremo – os horrores da guerra – a narrativa se torna um fardo, não um fato. A utilização da palavra, outrora manifestação “estética”, torna-se “ideológica” e, por isso, afirma: “Antes de qualquer mensagem de conteúdo ideológico já é ideológica a própria pretensão do narrador” (ADORNO, 2003, p. 56); ao leitor cabe a inquietação diante do texto, de onde advém sua inquietação, principalmente, pela “forma” e a “matéria comunicada”.

Contemporizado o aspecto histórico do romance, é preciso olhar para o narrador e a sua posição,

O momento antirrealista do romance moderno, sua dimensão metafísica, amadurece em si mesmo pelo objeto real, uma sociedade em que os homens estão apartados uns dos outros e de si mesmos. Na transcendência estética reflete-se o desencantamento do mundo. (ADORNO, 2003, p. 58)

Diante da realidade o homem torna-se incapaz de se comunicar, quer seja pela ausência de palavras, quer seja pela indiferença dos *receptores*. Assim, fecha-se em si. Do ostracismo surge o tom reflexivo sugerido pelo filósofo. Além disso, soma-se a insegurança diante da “permanente ameaça de catástrofe” que reduzirá a “realidade” e aniquilará, de forma definitiva, o processo estético de articulação da palavra. Estrategicamente, o narrador se posicionará a distância, uma vez que ela credencia a reflexão e a subjetividade. Neste ponto, surge o tom mais crítico do texto.

A permanente ameaça da catástrofe não permite mais a observação imparcial, e nem mesmo a imitação estética dessa situação. A distância também é escolhida pelos narradores menores, que já não ousam escrever nenhuma palavra que, enquanto relato factual, não peça desculpas por ter nascido. (ADORNO, 2003, p. 51).

Adorno parte, em sua crítica, de um princípio importante, “a posição do narrador”, o qual, por força de uma era de “standardização” e “mesmice” não pode se concentrar apenas em “descrever o mundo” com olhar “objetivo”.

O romance “foi a forma literária específica da burguesia” (ADORNO, 2003, p.53), caracterizada pela experiência “estética” de construir uma representação “objetiva” do mundo.

De fato, em sua origem, o romance tem esta preocupação em criar um universo de representação, calcado na verossimilhança. Massaud Moises, assim o definirá:

Todas as metamorfoses do real, todas as formas de conhecimento cabem no perímetro do romance, assim transformado numa espécie de síntese ou de superfície refletora da totalidade do mundo. Dessa conjuntura provém a sua função gnoseológica: mais conhecimento que entretenimento, o romance permite ao escritor construir um projeto ambiciosamente globalizante das multiformes experiências humanas, e ao leitor, desfrutá-lo de modo privilegiado, sem risco para sua própria existência. (MOISES, 1978, p. 400)

Cumprir observar, entretanto, que é uma característica da modernidade a desintegração da narrativa (Adorno, 2003) e o convite ao leitor para participar da história.

Por esta perspectiva, ao longo do século XVII, período de consolidação do romance, o narrador possuía as rédeas da narração, em outras palavras, o narrador dominava a narrativa, a ponto de apresentar ao leitor a totalidade da história, deixando este, ao seu modo, com a pequena função de espectador. Distanciado da trama, o leitor assistia paciente ao desenrolar da história, por isso Adorno compara a construção do romance com a disposição do palco burguês do teatro italiano.

De outro modo, principalmente a partir do século XX, o gênero narrativo sofrerá grandes transformações. De agora em diante, o narrador não cumprirá mais o papel de senhor da trama, suas mãos não conseguirão mais fixar os extremos da história. Não caberá a ele a disposição espacial do que será narrado e restará apenas a construção da trama sobre um espaço fixo em que personagens concretos cumprirão a representação da história.

A primeira intromissão se faz pelo leitor, este deixa de ser paciente e começa, gradativamente, a participar da construção da trama; além disso, o narrador perde sua força de contar histórias (ADORNO, 2003); por fim, há a ruptura do discurso, a palavra não encanta: ela se faz incomunicável, quer seja pela sua limitação na representação do mundo, quer seja pela inaptidão de quem a maneja. O homem do século XXI, calado e isolado, constrói mais pelo que insinua do que pelo que evidencia.

Tal perspectiva é encontrada em Giorgio Bassani, uma vez que, na trama o narrador, ou voz narrativa, mais insinua do que de fato diz. Não há de fato uma narrativa concreta que se constitui a

partir de um espaço disposto na trama. Pelo contrário, o que motiva o narrador a escrever é simplesmente a tentativa de compreender um amor que não se realizou - aqui está o papel – explorado adiante – da memória. Se não há a disposição da construção de um enredo, o que existe é o convite ao leitor para percorrer os caminhos do jardim, por meio da memória, enquanto se constrói a figura do narrador. Cada capítulo é um passo do leitor, diante de quadros, imagens construídas e constituídas de subjetividade e de palavra, do comunicável, que deverá cumprir seu papel pela intertextualidade e a força de sua retórica.

Em síntese, é possível pensar o gênero romanesco historicamente como manifestação estética da palavra a fim de reproduzir de maneira objetiva a construção de um mundo ficcional que ensine e apreenda o seu leitor.

Sob esta perspectiva, deve-se observar a obra de Giorgio Bassani. Por um lado, a voz narrativa busca olhar o passado a partir de uma história não realizada, a paixão, ou impossibilidade dela, do narrador por Micòl Finzi-Contini. Se dela, logo de início sabemos o nome, a casa onde vive, os gostos e, sobretudo, o fim trágico, o mesmo não se pode afirmar acerca do narrador. Deste, pouco se conhece, nem mesmo o nome. O que transparece nas páginas é a inquietação de uma voz que, diante da incompreensão do presente, volta-se para o passado. Tal perspectiva, neste sentido, dialoga com as reflexões propostas por Adorno. Assim, cumpre observar que a história mais diz pelo que sugere do que propriamente pela narração de um fato ou acontecimento.

3. O PAPEL DA VOZ – O NARRADOR ENTRE O PRESENTE E O PASSADO

3.1 Uma pedra no caminho: o narrador entre o real e a ficção

Após o período da II Guerra Mundial, os sobreviventes, alguns, decidiram romper a barreira do silêncio e falar. É pertinente fazer uma observação a este ponto: Primo Levi, sobrevivente da *Shoah*, relata esta dualidade em sua obra *É isto um homem?*. Na obra, o autor italiano observa, em primeiro plano, a dificuldade física do sobrevivente, uma vez que, ao retornar, a família, os amigos e os colegas permaneciam indiferentes àquilo que se queria dizer, isto é, não queriam ouvir ou não se sentiam à vontade em escutar o que se passou; em segundo plano, muitas vezes faltava a vontade de relatar a escolha de palavras que, por si só, representassem os horrores do que se viveu - tal ausência de palavras, sem dúvidas, cria uma inquietação no escritor.

Se os campos de Extermínio tivessem durado mais tempo, teria nascido uma nova, áspera linguagem, e ela nos faz falta agora para explicar o que significa labutar o dia no vento, abaixo do zero, vestindo apenas camisa, cuecas, casaco e calças de brim e tendo dentro de si fraqueza, fome e a consciência da morte que chega. (LEVI, 1988, p. 182)

Observa-se, a partir da reflexão do escritor italiano, que os campos desconstruíram o processo civilizatório e obrigariam, caso tivessem permanecido, a criação de um novo léxico que representasse aquela realidade. Enfim, quer seja pelo silêncio, quer seja pela ausência de palavras, uma quantidade significativa de memória histórica tinha sido perdida, silenciada na mente daqueles que a vivenciaram. Por outro lado, alguns sobreviventes, por meio da palavra, romperam este silêncio e escreveram. Levi, por exemplo, é de forma ímpar um grande expoente desse ciclo. Assim, por fazerem uso da palavra e alocarem suas memórias em narrativas, tais textos passaram, comumente, a ser chamados de Literatura de Testemunho.

Segundo Márcio Seligman-Silva (2016), a literatura trabalha entre a referência e a autorreferência. Tal lógica existe na literatura e na arte desde suas origens e persiste até os dias atuais. Do tapete de Penélope até o cachimbo de René Magritte, ela se desdobra ora “um espaço de autorreflexão da linguagem”, ora “uma máquina não tanto de ‘representar’ o real, mas sim de dar nome a ele”.

Seligman-Silva parte do consenso de que “a literatura não é uma mera imitação do mundo”, entretanto ressalta que, ao longo do século XX, a literatura “percorreu certos caminhos que pareciam apontar na direção oposta à de autorreferência”. Sob esta lógica, cria-se uma literatura “anti-irônica” que merece a atenção de todas as aspás, chamada por ele de “literatura do ‘real’”. É precisamente neste ponto que o Testemunho se insere.

Adiante no texto, o autor cria uma definição importante:

A literatura de testemunho é mais do que um gênero: é uma face da literatura que vem à tona na nossa época de catástrofes e faz com que toda a história da literatura – após 200 anos de autorreferência – seja revista a partir do questionamento da sua relação e do seu compromisso com o “real”.

Em segundo lugar, esse “real” não deve ser confundido com a “realidade” tal como ela era pensada e pressuposta pelo romance realista e naturalista: o “real” que nos interessa aqui deve ser compreendido na chave freudiana do trauma, de um evento que justamente resiste a representação. (SELIGMAN-SILVA, 2016, p. 373)

Para entender o conceito de testemunho, deve-se observar as diferentes acepções que o termo pode indicar. Seligman-Silva (2016) menciona as duas formas na continuidade do texto, sendo elas, respectivamente, *testis* e *superstes*. A primeira faz referência “ao depoimento de um terceiro em um processo” (SELIGMAN-SILVA, 2016, p. 373); a segunda, por sua vez, caracteriza aquele que “percorreu um caminho e retorna para dizer o que viu”. A partir deste movimento de ver, ouvir e relatar toda uma literatura – seguindo as aspás expressas pelo autor – se criou, em torno dela a figura central do narrador que decide enfrentar o passado e reviver o acontecimento traumático a fim de digeri-lo e, a seu turno, contribui para que isso não se repita.

Aqui cabe uma observação que já foi apresentada na primeira parte deste texto: Giorgio Bassani, o escritor, não percorreu os caminhos do campo de concentração, mas viveu todo o período da II Guerra Mundial trabalhando ativamente na sua Itália do seu coração. Sua obra, de saída ficcional, não tem o intuito de narrar um acontecimento pessoal preciso em um tempo-espço, ao contrário, a obra se envereda pelo caminho ficcional. Evidente que seu texto se enquadra na categoria ficcional, não há dúvidas a este ponto, tanto que a grandiosidade da obra é justamente esta: tentar entender a realidade histórica pelos caminhos da ficção. Sendo assim, é preciso observar, e isto será respondido com a análise da obra, que o autor pretende, a partir da ficção, entender a realidade em que estava inserido, sobretudo a realidade da grande burguesia judaica que, a bem da verdade, não

conseguiria resistir à catástrofe, mas também, segundo Bassani, teria permanecido indiferente ao caos que se instalava.

O último ponto, em relação a análise de Seligman, é a conjunção entre *testemunho* e *ficção*. O autor afirma que a leitura tem a capacidade de determinar o texto e continuá-lo, mas adverte que esta máxima não consegue resolver a dualidade “literatura” e “realidade”. Para isso, exemplifica:

O sobrevivente, aquele que passou por um “evento” e viu a morte de perto, desperta uma modalidade de recepção nos seus leitores que mobiliza a empatia na mesma medida em que desarma a incredulidade. Tendemos dar voz ao mártir, vale dizer, a responder à sua necessidade de testemunhar, de tentar dar forma ao inferno que ele conheceu – mesmo que o fantasma da mentira ronde suas palavras. Um texto totalmente ficcional de testemunho, mas que é apresentado como autêntico, mobiliza os leitores como se não tratasse de um texto apócrifo. Não importa, nesse caso, se o autor agiu de boa ou má-fé visando aludir os seus leitores. (SELIGMAN-SILVA, 2016, p. 376)

Diante da observação a despeito dos limites entre o testemunho na eira do real e do ficcional, a leitura de Seligman-Silva (2016) retoma uma série de exemplos de obras ora ficcionais, ora relatos verdadeiros que se voltam para a o mesmo elemento, a *Shoah* e seus desdobramentos. Entre eles, surge um contraditório.

Trata-se do livro *Fragmentos*, de Bruno Doessekker, publicado em 1995. Na obra, o autor relata o tempo em que teria passado pelos campos de concentração, a realidade do caos e, com uma precisão magistral, o inferno daquele período. A conclusão de Seligman é evidente, houvesse a obra retratado um período distante, o que caracterizaria o tom ficcional, ter-se-ia um monumento de valor inegável, mas, por ser um “evento do nosso século cujos sobreviventes ainda estão vivos? O que tinha um tom irônico passa a ter um valor amoral”. (SELIGMAN-SILVA, 2016, p. 377).

A possibilidade de análise se torna clara, o distanciamento do fato dá ao escritor ficcional a liberdade de criar, pela palavra, uma realidade que seja tão real quanto a que enfrentara o sobrevivente real. Por outro lado, os limites entre a ficção e a realidade devem ser preservados para que, em certa análise, os acontecimentos traumáticos não sejam, em última instância, banalizados.

Em Bassani, evidentemente o tom ficcional impera, sabe-se de saída que se trata de uma obra ficcional, embora distribuam-se semelhanças com situações e pessoas reais, até mesmo com semelhanças entre a biografia do próprio escritor, aqui mesmo já apontados.

Neste capítulo, por sua vez, o ponto central é a voz do narrador e sua importância para o desenvolvimento do papel da memória. Faz-se observar que, ao longo da análise, referir-se-á a esta figura cativante que narra simplesmente pelo nome do narrador. Dele, fisicamente, pouco se sabe.

Seu corpo, seus traços, suas particularidades pouco importam à narrativa. O que impera é o seu desejo de narrar. a voz narrativa parte de um corpo que o leitor, fisicamente, não sabe como se constitui, e segue recordando um passado de uma família que não mais existe, nem ao menos seus corpos foram preservados. A incompletude entre voz e corpo, nesta obra, cria uma dualidade que intriga o leitor e

o convida à leitura. Diante dessas incompletudes, uma pergunta surge no horizonte da análise: é possível confiar neste narrador? Para o crítico italiano Pietro Benzoni (2017), a resposta é positiva, pois, segundo o crítico, Bassani é um narrador honesto que, onde não sabe, cala; e, onde ao contrário sabe, procura dizer tudo.⁵ Esta confiança é adquirida ao longo da trama, pois o narrador, em momento

algum, atribui juízo de valor sobre qualquer outro personagem ou tenta, de maneira incisiva, convencer o leitor sobre algum fato ocorrido. A narrativa surge quase que em desespero, em uma tentativa de compreender, pela memória, o passado. Pelas imagens recordadas, a figura do narrador, indiretamente, é reconstruída. Seus traços particulares, seus gostos, seu modo de perceber a vida e o tempo histórico a que pertencia. Neste ponto, pode-se considerar a obra como um romance de formação, pois a transformação e o aprendizado ao longo da trama se tornam perceptíveis pelo leitor.

De saída, observa-se que o intuito não é falar dos caminhos percorridos por um “eu”, mas de uma época e de um contingente maior: uma família e uma sociedade. Mais importante do que falar de si, é essencial reconstruir, por meio da memória, um tempo Histórico, os anos da II Guerra Mundial.

O que o motiva de fato a escrever é o assombro diante da lápide - este aspecto será desenvolvido nesta dissertação no capítulo “O papel do corpo” – e a pertinente possibilidade do esquecimento, principalmente dos que estão à sua volta. Necessariamente, a voz que se levanta e decide contar, é sem dúvida uma voz que resiste às areias do tempo, na expressão de Santo Agostinho (2016), e conta. Essa voz narrativa não quer falar de si, não quer relatar o que viveu e sofreu nos anos exceção, a voz narrativa quer entender. Ela quer descobrir, a partir da visita – por meio da memória – ao passado o que e quem levou ao *Extremo* e qual o quinhão de contribuição de todos aqueles que viveram tal época à sina individual de cada um.

Antes de partir para a análise da obra, uma última dúvida precisa ser esclarecida, a saber: existe a possibilidade de criar uma literatura que fala sobre a *Shoah* partindo de personagens ficcionais e instalando-os sobre fatos históricos reais, dentro de uma cidade real? A resposta à questão proposta é justamente a obra de Bassani. Sua crítica, no Brasil e na Itália, valida este ponto, mencionado como

⁵ No original (Bassani narratore onesto che, dove non sa, tace; e, dove invece sa, cerca di dire tutto. (DOLFI, Ana; BENZONI, Pietro, 2017, p. 507).

sendo essa sua principal característica. Assim, é preciso observar o caminho de construção da obra literária a partir do que sugere Ruth Klüger:

Pude perceber que a linha divisória entre história e ficção pode ser muito tênue em se tratando de relatos pessoais, mas ela existe. O que corrobora na construção dessa linha é o contrato entre autor e leitor, em particular, a expectativa deste se voltada a fatos ou à ficção. Um historiador que relata um fato não-verdadeiro mente, ao passo que um romancista que faz a mesma coisa está apenas tecendo sua estória. (GALLE, Helmut; KLÜGER, 2009, p. 21)

É preciso ter atenção à dualidade, deve-se ler *O jardim dos Finzi-Contini* com o olhar de quem quer compreender, por meio de alegorias, o passado. A liberdade de criação do romancista assim o permite fazê-lo. Entretanto, não se deve deixar de lado as sugestões que a ficção promove, isto nos alertava SELIGMAN (2016), muito de real pode surgir a partir da incursão pelos caminhos da ficção, pois os fatos históricos estão presentes ao longo da trama. Para dirimir esta dualidade, deve-se marcar muito bem o caminho que se quer percorrer; ao optar pela via da História, deve-se assinar um contrato invisível entre leitor e autor em torno da busca pela verdade; por outro lado, quando a aventura se faz pelos bosques da ficção, o contrato invisível deve ser assinado entre o leitor e o narrador. Neste sentido, existem duas instâncias inconfundíveis: autor e narrador. O primeiro pisa o mundo real; o segundo habita os campos da ficção. Entre esses dois lugares existe uma distância tênue, sutil e quase invisível.

Mas se me permitem continuar com a metáfora, cada uma das cidades claramente pertence a um desses países, e a autobiografia pertence ao país da história. Do outro lado da fronteira, está o romance autobiográfico que pertence, tão claramente quanto, ao reino da literatura imaginativa, não importando a precisão com que reflete a vida do autor. (GALLE, Helmut; KLÜGER, 2009, p. 25).

A distinção entre autobiografia e romance autobiográfico precisa ser delimitada. Evidentemente que, em Bassani, impera a segunda opção. Trata-se, portanto, de um narrador que, pela liberdade da ficção, percorrerá os caminhos do real, fato histórico, e do ficcional, o romance.

Sobre este último aspecto, a partir da sua disposição, isto é, a partir de suas páginas, gradativamente será revelada a identidade do narrador: seu modo de vestir, sua classe social, sua religião e cultura. Mais importante do que parecer real, este narrador precisa ser suficientemente alegórico para representar, com sua voz, o silêncio dos mais de 6 milhões de judeus mandados aos

campos de concentração, pois muitos permanecem, assim como Micòl no início da trama, sem nome e sem história. É preciso que seus nomes sejam lembrados, é preciso que suas memórias sejam preservadas, quer seja pela realidade, quer seja pela ficção.

Cabe ao leitor uma função importante, separar o que é, de fato, realidade, da ficção:

O leitor quer distinguir entre identidade narrada e identidade histórica. Porque, e isso nos traz ao ponto teórico da questão, em uma autobiografia, o autor e o narrador são um. Ao ler um romance, por outro lado, sempre pressupomos que o narrador não se confunde com o autor. (GALLE, Helmut; KLÜGER, 2009, p. 25).

Conclui-se, então, que a obra *O jardim dos Finzi-Contini* não parte de um ser real que busca relatar um fato ocorrido em um espaço-tempo preciso. A obra, na verdade, parte justamente no caminho oposto: ela é criada por um narrador ficcional que se constrói ao longo da narrativa – a medida em que revisita o passado revela-se muito de si – e, paralelamente, busca refletir sobre o contingente nada singular de pessoas que aceitaram gradativamente o mal que lhes era ofertado. Na Itália fascista de Mussolini, as leis raciais segregaram gradativamente os judeus do meio social. Na obra, por sua vez, a impossibilidade de jogar tênis no clube municipal levou os personagens a se encontrarem logo no início da trama. A trama se passa em Ferrara, cidade palco da resistência italiana no final da Grande Guerra, mas também muito criticada pelo grande número de judeus que condescenderam ao *Regímen Fascista*. Palmilhando entre o real e a ficção: caminha o narrador.

3.2 O narrador e as suas tarefas

A arte de narrar histórias é tão antiga quanto o conceito de sociedade. De Homero a Joyce, a narrativa se manifesta a partir de uma figura central, além disso fundamental: o narrador. O narrador existe no centro de uma formação milenar (BENJAMIN, 2016), agrega-o sob a égide de duas alegorias, a saber, o camponês e o navegante. O primeiro, fixo à terra, narra as experiências do lugar; o segundo, por sua vez, livre, vivencia a mudança e descreve os lugares, terras e situações pelas quais passou ou que outrem lhe contou.

O jovem filósofo alemão, barrado nas divisas franceses durante a II Guerra Mundial, não conheceu os campos de concentração, mas a inconstância política de sua época o conduziu, em primeiro plano, ao exílio e, na impossibilidade deste, ao suicídio. No entanto, é possível observar sua descrença, ao observar os desdobramentos da Primeira Grande Guerra, em relação ao narrador:

Não se notou, ao final da guerra, que os combatentes voltavam mudos do campo de batalha; não mais ricos, e sim mais pobres em experiência comunicável? E que se derramou dez anos depois, na enxurrada de livros sobre a guerra, nada tinha em comum com a experiência transmitida de boca em boca (BENJAMIN, 2016, p. 214)

Adiante no texto, o autor afirma que o narrador “retira o que ele conta da experiência: de sua própria experiência ou da relatada por outros”. Neste sentido, cumpre aqui uma tarefa de quase tradução, ou melhor, transliteração: formar em palavras as imagens, ações e sensações da viagem. Imperioso observar, neste momento, que as experiências não faltaram para os citados soldados, nem ao menos ações e vivências. Cumpre observar que algo grandioso domina aquele que volta: o trauma e o desencontro diante da palavra.

Por não saber o que dizer, nem como dizer, o silêncio impera. A voz silenciada perde a sua capacidade de narrar e, assim, trazer ao presente o passado. A obra de Bassani, neste sentido, rompe a impossibilidade do silêncio e do esquecimento, pois, justamente, calca-se em uma figura central: o narrador.

A obra é narrada por um narrador-protagonista, segundo a tipologia de Norman Friedman (LEITE, 1991, p. 43), que não descreve a si, isto é, ele não se preocupa em revelar-se – nem ao menos seu nome nos apresenta – tampouco receia seguir uma ordem cronológica, pois as memórias brotam em sua mente, motivadas por um fortuito passeio em uma tarde de domingo. Diante da impossibilidade de esquecê-las, a escrita torna-se o alento.

Havia muitos anos que eu desejava escrever sobre os Finzi-Contini – sobre Micòl, Alberto, o professor Ermanno e a signora Olga – e sobre todos os outros que moravam ou que frequentavam, como eu, a casa situada no Corso Ercole I d’Este em Ferrara, pouco antes do início da última guerra. Mas somente há um ano, num domingo de abril de 1957, é que eu tive o impulso e a energia para realmente fazê-lo. (BASSANI, 2008, p. 13)

A sua preocupação está exclusivamente em vencer, por meio da narrativa, o esquecimento. Mais adiante, ainda no prólogo, diante dos túmulos etruscos, surge a primeira inquietação: “e é como se eles nunca tivessem existido. É como se eles tivessem sempre estado mortos.” (BASSANI, 2008, p.16-17).

Coincidentemente, o cemitério está entre a nova rodovia, símbolo da expansão dos novos tempos, e o castelo medieval, persistência do passado. Curiosamente, entre a possibilidade do ir e a teimosia em resistir. Logo, a primeira tarefa deste narrador será vencer a impossibilidade do silêncio. Voltar ao passado, reconstruir e recontar o que vivera e, assim, estabelecer um elo entre o passado e o presente que garantirá, efetivamente, senão o seu futuro, ao menos a lembrança viva de Micòl e de sua família, além, é claro, do lugar em que habitavam.

A tarefa será árdua, toda tentativa de retorno ao passado esbarra em lembranças que querem ser esquecidas, entre elas, a impossibilidade do amor não correspondido. O narrador precisará enfrentar os momentos que querem ser esquecidos e as lembranças que precisam ser resgatadas para que o fio condutor da trama narrativa seja contínuo.

Porém, surge uma questão interessante: o poder das palavras vai além do expresso, muito pode ser revelado pelo interdito. Ao descrever a cidade, a si e aqueles que estão ao seu redor, este narrador consegue organizar um panorama histórico da burguesia italiana, ela é despida e revista, de modo que tal intuito é fundamental para uma tentativa de compreensão do próprio passado histórico. Neste ponto, impera o artifício da voz, às voltas com o passado, pelos campos da ficção, emana o reflexo de uma realidade vivida e percebida pelo próprio escritor.

Giorgio Bassani, durante muito tempo, fez alguns questionamentos, entre eles, o que levou a participação de muitos judeus em associar-se ou, de outra maneira, serem indiferentes ao *Regímen*. A busca a essa questão pode ser encontrada na obra *O jardim dos Finzi-Contini*. Eis aqui a tarefa essencial. Perscrutar, romper as barreiras, penetrar o jardim e descrever seus participantes. Como era suas vidas? Quais eram seus sonhos e ambições. O que faziam e, o mais importante, o que temiam? São muitos questionamentos, e a resposta surge, a cada uma das questões, pelo olhar do narrador diante do voltar ao passado.

A construção do narrador, na obra bassaniana, faz-se a partir desta vontade do próprio autor de encontrar no texto literário respostas às dúvidas do seu próprio tempo. Em outras palavras, de buscar compreender o passado, comparando-o, sentindo-o, recordando-o.

Analogamente, per Bassani, la creazione letteraria non deve mai smettere d'interrogare gli eventi realmente accaduti, indagandone anche i risvolti più intimi e gli spazi più segreti (isici e psicologici: *intra muros e intra cerebra*). In virtù di una rilessione che sappia muovere dal «cuore», ma anche andare anche *di là dal cuore* (per usare un titolo di Bassani ispirato a una rilessione manzoniana⁶), nella convinzione che non si dà verità poetica e sentimentale

⁶ Analogamente, para Bassani, a criação literária nunca deve deixar de questionar os acontecimentos que de fato aconteceram, investigando também suas implicações mais íntimas e seus espaços mais

che possa prescindere dalla ricerca di una verità storica e razionale. (DOLFI, Ana; BENZONI, Pietro, 2017, p. 504)⁶

Ao seguir a obra bassaniana, muitas vezes o real e o imaginário se fundem e se confundem, mais do que uma simples coincidência, é uma estratégia de escrita pensada pelo próprio autor e referendada pela crítica especializada. Pietro Benzoni (2017), em *Lo stile di una Testimonianza*, aponta tal método. Segundo o autor, a narrativa de Bassani é composta por “memórias pessoais”, “micro-histórias”, e “História” entretecidas”. Tais elementos, embora sugeridos de maneira livre, acentuam e traduzem a verdade dos contextos a que se referem. De maneira geral, tal acepção pode ser atribuída a todo o *Romanzo di ferrara*, mas sobretudo a *O jardim dos Finzi-Contini*.

Segundo a definição do próprio Bassani,

io pretendeva di essere oltre che un narratore, anche uno storico di me stesso e della società che rappresentavo. [...] Volevo [...] oppormi a quella letteratura, da cui d'altra parte provenivo, che non dava un contenuto storicistico alla realtà di cui si occupava. [...] Intendevo essere uno storico, uno storicista, non già un raccontatore di balle (DOLFI, Ana; BENZONI, Pietro, 2017, p. 505)⁷

Quando se ampara a pesquisa pela sugestão do próprio escritor, o caminho se torna mais claro e a certeza da colheita de frutos mais real. A partir das considerações acima, resta palmilhar este jardim recheados de memórias e comprovar, pelo texto, a importância da voz na obra de Bassani.

3.3 O narrador se apresenta

A obra escrita em primeira pessoa é sempre um convite à dúvida. Tal lógica foi lavrada e levada, na realidade brasileira, ao ápice da dualidade em *Dom Casmurro*, de Machado de Assis. Na obra machadiana, um narrador solitário e sonolento decide escrever suas memórias, por meio delas um espaço preciso é percebido: o Rio de Janeiro dos tempos do Império. Além disso, surge uma

secretos (físicos e psicológicos: intra muros e intracérebro). Em virtude de uma reflexão que sabe partir do "coração", mas também ir além do coração (para usar um título de Bassani inspirado em uma reflexão manzoniana), na crença de que não há verdade poética e sentimental que ignore a busca de uma verdade histórica e racional. (tradução nossa).

⁷ Pretendia ser não apenas um narrador, mas também um historiador de mim mesmo e da sociedade que representava. [...] eu queria [...] me opor àquela literatura, da qual, por outro lado, eu vim, que não dava um conteúdo historicista à realidade de que tratava. [...] eu queria ser um historiador, um historicista, não um contador de mentiras. (tradução nossa).

personagem forte e inquietante: Capitu. Entre o narrador e a ex-esposa, a dúvida: de fato houve traição? Ao leitor resta a inquietação, tudo o que sabemos se dá pelo olhar de quem narra, o que gera a dúvida final, isto é, até que ponto pode-se confiar neste narrador em primeira pessoa? A comparação com a obra de Machado de Assis, aqui, é pertinente e evidencia uma possibilidade de leitura que ultrapassa o plano central dessa dissertação, mas que, por ventura, pode surgir em um momento futuro. Capitu está para Micòl, assim como Bentinho está para este narrador. Ambos, homens, envelhecidos e solitários, resgatam, por meio da memória, o fio da existência. Por fim, a Ferrara de Bassani e o Cosme Velho de Machado servem de cenário para o desenvolvimento da trama. Assim, o velho Casmurro buscará nas memórias preencher as lacunas da vida até o jovem Bentinho.

Para Bosi, o mérito machadiano é “reconstruir na ficção os labirintos da realidade” (BOSI, 1970, p. 201). Acrescenta-se que, para Bassani, o mérito está em partir das lacunas deixadas pela História e reconstruir, pela ficção, os fios cortados pelo regime de exceção e pelo esquecimento. Tal paralelo é pertinente e sobre ele fica o convite a uma nova leitura comparativa entre os textos. Neste texto, porém, o olhar se volta para a reconstrução do passado pela voz do narrador.

A necessidade de vencer o esquecimento, em *O jardim dos Finzi-Contini*, já se apresenta no capítulo I, em que o narrador depois, de recordar a inquietação diante do túmulo, volta-se para a casa dos Finzi-Contini, ou melhor, o que sobrou da casa.

[...] no que diz respeito particularmente à casa dos Finzi-Contini, cuja entrada ainda hoje se localiza no Corso Ercole I, para chegar-se a ela deve-se percorrer ainda mais de meio quilômetro através de um imenso descampado pouco ou nada cultivado e que conserva até hoje as ruínas históricas de uma construção do século XVI. (BASSANI, 2008, p. 26)

De início, a voz narrativa apresenta um lugar em ruína, a casa resiste ao tempo, mas sobre ela nada se diz, esta aceção é comprovada na sequência.

O guia do Touring Clube não faz nenhuma menção a ela, o que justifica os turistas casuais e ocasionais que a visitam apenas porque estão de passagem por ali. E, mesmo na própria cidade de Ferrara, nem os poucos judeus que continuaram fazendo parte da minguante Comunidade Israelita parecem se lembrar dela. (BASSANI, 2008, p. 27)

Por fim, o narrador termina o capítulo com uma indagação, o guia não apresenta a casa, pois o que os turistas poderiam ver e saber ali? Não existe mais o jardim, isto já é mencionado de início, a madeira das árvores serviu para abastecer as necessidades da Guerra, a casa está em ruínas, e a

família fora exterminada. De fato, nada sobrou, por isso o papel da voz narrativa será justamente preencher este vazio. Recontar o passado, criá-lo na narrativa para que permaneça vivo para sempre.

No caminho de tentativa de reconstrução do passado, a memória deixa-se levar pelos encantamentos da infância, daquele momento, distante no tempo, o narrador reconta tudo o que contemplou.

Parei debaixo de uma árvore, uma daquelas árvores muito antigas (tílias, olmos, plátanos e castanheiros), que dali a uma dúzia de anos, inverno gelado de Stalingrado, seriam sacrificadas e utilizadas como lenha para calefação, mas que em 1929 ainda erguiam bem alto as suas grandes copas frondosas acima dos muros fortificados da cidade. (BASSANI, 2008, p. 56)

A voz narrativa recorda tudo o que foi e representou aquele espaço significativo, o jardim e suas árvores, seus caminhos e seu muro. Interessante observar que o muro, por si só, caracteriza um elemento espacial – que será explorado no capítulo “O papel do espaço” – mas também é essencial para a existência dessa voz narrativa.

Se, pelo o olhar, o narrador consegue recontar e resgatar este espaço significativo, é pelo revisitar, da memória, dos seus – principalmente do pai – que a história dos Finzi-Contini pode ser conhecida.

Recordo-me, no entanto, de uma ceia de Páscoa durante a qual, além das críticas tradicionais ressentidas, generalizantes e sempre as mesmas, feitas principalmente pelo prazer de relembrar as velhas histórias da comunidade israelita, meu pai adicionou algumas outras, novas e surpreendentes. (BASSANI, 2008, p. 33)

Acima de tudo, os Finzi-Contini pertencem à velha aristocracia da qual o que se sabe fora construído a partir de histórias. Eles, principalmente o professor Ermanno, vivem isolados e indiferentes à comunidade. Pouco saem, nada fazem em conjunto. Na escola, os filhos – Micòl e Alberto – não frequentam as aulas, suas lições são dadas no contraturno, fazem apenas as provas finais. O velho professor, restrito à casa, tem na memória a noção de todos os que estão ao seu entorno, mas não se aproxima de maneira alguma de nenhum deles. Os tios solteiros aparecem às vezes quando fazem a ponte Ferrara-Veneza. Uma vez mais, dos Finzi-Contini o que se sabe é apenas o que se ouviu falar. O narrador terá que, para bem da narrativa, romper este muro que o separa daquele clã aristocrata. Quem, de fato, proporcionará isso será um fato histórico: as leis raciais.

Estávamos em 1938, dois meses depois de terem sido promulgadas as leis raciais. Lembro-me bem. Uma tarde, perto do final de outubro, poucos minutos depois de termos nos levantado da mesa, recebi um telefonema de Alberto Finzi-Contini. (BASSANI, 2008, p. 77)

A partir do fato histórico, a promulgação das leis raciais, que banuiu os judeus dos espaços públicos, das escolas, da vida política e social na Itália fascista de Mussolini, o narrador recebe o convite para penetrar no jardim. Deve-se observar dois pontos: em primeiro plano, narrador e a família Finzi-Contini vivem na mesma cidade, mas em mundos sociais diferentes - estes pertencem a já mencionada aristocracia, aquele, por sua vez, à fadada classe média, o pai médico e a mãe dona de casa. Em segundo plano, o que os aproxima, então, é a paixão pelo tênis, pois o narrador, segundo ele próprio evidencia, seria um exímio jogador.

Giorgio Bassani, sempre em entrevistas, quando perguntado sobre a sua Ferrara natal, discorre sobre uma certa burguesia que habitava a sua cidade. Embora nunca citasse nomes, evidencia o seu desprezo por aqueles que, segundo o próprio escritor, viviam indiferentes em seu pequeno universo particular. O singular morador de Ferrara, por sua vez, frequentava o clube municipal e, provavelmente, encontrava-se com esses tipos mencionados – um fato passível de ser mencionado é a amizade entre o grande diretor cinematográfico Michelangelo Antonioni e os momentos que passaram dividindo a quadra de tênis. Sob este viés, comprova-se aquilo que Bassani, enquanto escritor, queria de sua própria prosa. Isto é, o entendimento dos tipos sociais da sociedade da qual, ele próprio Bassani, fazia parte. A ficção nada mais é do que uma tentativa de entendimento desta realidade até aqui apresentada.

Indiscutivelmente a aristocracia ensimesmada abre os portões ao narrador, mas, mesmo próximos, o distanciamento de mundos ainda persiste.

Enquanto me perguntava sobre o meu papá, observei duas coisas. Antes de tudo, que tinha dificuldade em me chamar de você, tanto é verdade que dali a pouco, parando de repente, ele o declarou explicitamente [...]. Em segundo lugar, que o interesse e o respeito que perpassavam em sua voz e em seu rosto enquanto perguntava sobre a saúde de meu pai (especialmente os olhos: as lentes dos óculos, aumentando-os, acentuavam a gravidade e a suavidade de sua expressão), não pareciam em nada forçados, e de nenhuma forma hipócritas. (BASSANI, 2008, p. 115).

O professor, educado e polido, expressa na fala o distanciamento que o muro expressa na realidade. Uma observação importante a se fazer é sobre o *dare del Lei* e *dare del tu*: na língua italiana, existem dois modos de expressão até hoje utilizados. Em ambientes formais, utiliza-se o pronome de tratamento *Lei*, que corresponderia ao português *Senhor*, em situações informais, usa-se o *tu*,

correspondente ao *você* do português. Quando o professor Ermanno faz uso da palavra, utiliza sempre a expressão mais formal. Além da formalidade, este modo de expressão caracteriza, de maneira linguística, o distanciamento de mundo, classes, dos personagens da trama.

O papel da voz narrativa é resgatar pela memória a importância deste mundo perdido, compreender os descaminhos desta elite que, indiferente à realidade, permaneceu conivente com o autoritarismo que se instalou nos anos anteriores à Guerra e, por fim, foi tragada pelo próprio exagero dos regimes de exceção durante o conflito armado.

3.4 As impressões do eu: na trilha de Micòl

Não é segredo nem para o mais desavisado leitor que o personagem Micòl já não mais existe. O prólogo, escrito pelo próprio narrador, elimina qualquer dúvida, o capítulo um, por sua vez, inicia-se, necessariamente, pelo fim. A tumba.

A sepultura era grande, maciça e realmente imponente, uma espécie de templo num estilo entre o antigo e o oriental, como se via nos cenários das óperas *Aída* ou *Nabuco*, muito frequentes nos teatros até poucos anos. (BASSANI, 2008, p. 23)

Entretanto, o túmulo, lápide final, não guarda ossos, preenche-se de ausências. A família fora deportada, o último a descer pelos caminhos do mausoléu fora o irmão – Alberto – morto anos antes. Aliás, no enterro do irmão dá-se o último encontro entre Micòl e o narrador. Ironia do destino, capricho do enredo, a morte que a todos distancia, une-os, forma o nó condutor da trama. Uma obra que principia diante do cemitério etrusco, que segue adiante pela lembrança até a tumba, em meio um jardim e que, ali nada encontrando, recria o que se viveu para fazer eterno aquilo que seria efêmero: a existência.

Neste ponto, pode-se apresentar aquele que será um personagem singular da obra: O jardim. Deve-se observar que o título do romance já havia feito referências a ele. Até ali, certa vez, depois de uma mal sucedida prova final, o narrador chega pela primeira vez. Não pelo portão principal, mas tangenciando-o. O encontro se dá em proporções distintas:

Logo reconheci Micòl Finzi-Contini pelo cabelo louro que tinha mechas e cachos num tom louro-nórdico, como *a fille aux cheveux de lin*, e que só podiam ser dela. Debruçava-se sobre o muro como se estivesse no peitoril de

uma janela com os ombros para fora e apoiada sobre os braços cruzados. (BASSANI, 2008, p. 59)

Micòl o observava de cima, indicava os caminhos para que o narrador pudesse, finalmente, penetrar o jardim e conhecer a casa. O medo, porém, bloqueia-lhe o ímpeto. Medo material, ficar longe da bicicleta, instrumento que indica o movimento – faz-se aqui um contraste com a estaticidade do jardim. Ademais, o medo físico: subir, penetrar em um local distinto, distante da sua realidade. A menina, porém, desce, pega-lhe a mão e o conduz – Beatriz moderna – pelos ocos do muro até o jardim, seu espaço habitado.

Sobre o muro, deve-se lembrar Bosi:

A sociedade levantou um muro entre as classes, mas esse muro tem as suas fendas. E possível às vezes passar de um lado para outro, não precisamente pelo trabalho, mas cultivando e explorando as relações “naturais”. (BOSI, 1979, p. 7)

No aconchego do lar, precisamente do jardim, que a história acontece. Surge, então, a figura espacial, por excelência, o prolongamento da casa, o jardim transforma-se no cenário ideal. Bucólico, quase idílico, para a descoberta do amor. Cabe analisar, neste ponto, que a espacialidade da casa contribui para o desenvolvimento das lembranças, segundo Bachelard:

Todo espaço verdadeiramente habitado traz a essência da noção de casa. Veremos, no decorrer desta obra, como a imaginação trabalha nesse sentido quando o ser encontrou o menor abrigo: veremos a imaginação construir “paredes” com sombras impalpáveis, reconfortar-se com ilusões de proteção ou, inversamente, tremer atrás de um grande número, duvidar das mais sólidas muralhas. Em suma, na mais interminável dialética, o ser abrigado sensibiliza os limites de seu abrigo. (BACHELARD, 1978, p. 200)

Rompida as barreiras do muro, observa-se mais uma vez a fenda que possibilita a ascensão do garoto, penetra-se repentinamente em um novo reino: o Jardim. Lá, a juventude, o amor, a política e a religião formam os elos da cadeia social, vasculhados e percebidos e, finalmente, compreendidos. Desnecessário dizer que o passar do tempo contribui para a reflexão. O narrador volta-se para o passado, contempla-o e o articula.

Articular historicamente o passado não significa conhecê-lo ‘como ele de fato foi’. Significa apropriar-se de uma reminiscência, tal como ela relampeja no momento de um perigo. (BENJAMIN, 1994, p. 224)

Tal processo de articulação revela o distanciamento e reitera a subjetividade do narrador, enquanto isso desvela-se, entre os leitores, a impressão de um tempo e um espaço definido, os anos que antecederam a Grande Guerra.

Micòl funcionará como guia a esta voz narrativa. Ela conhece os caminhos, quer seja os trincos do muro por onde um narrador criança pretendia escalar, quer seja as trinchas que, futuramente, abrir-se-ão ao narrador quando ele for convidado a penetrar o íntimo do jardim. É a mulher que conduz o narrador a este processo de amadurecimento. Por fim, assim como convida à convivência, também Micòl vai proporcionar a saída do narrador daquele ambiente idílico, uma vez que, depois de uma tentativa frustrada de estabelecer uma relação amorosa, o narrador compreenderá que não pertence àquele mundo. Só vagará pela cidade, por si só, guardará os anos que vivera lá na mente até que, muito tempo depois, uma lápide convidará pelo mármore a dar vida ao que vivera. “[...] a pedra e o mármore serviam, na maioria das vezes, de suporte a uma sobrecarga de memória” (LE GOFF, 2016, p. 396). A pedra e o mármore edificaram e perpetuaram as memórias no mundo ocidental, mas não são suficientes para tanto na obra de Bassani. Em *O Jardim dos Finzi-Contini*, é somente pela palavra que qualquer memória se preservará e, para atingir tais palavras, deve-se seguir a trilha ditada por Micòl.

3.5 O talid: entre o comungar e o contemplar

A voz do narrador trará luz a vários elementos da cultura judaica. As datas comemorativas, os dias festivos, a tradição de ir à sinagoga. Os elementos da cultura judaica, de modo geral, serão apresentados ao longo da trama. Pela perspectiva do espaço, faz sentido que a instituição religiosa seja representada ao longo da trama. Entretanto, além de uma simples referência espacial, o prédio serve com um elemento especial para evidenciar o isolamento da família Finzi-Contini. Logo no início, o pai do narrador conta, em tom irônico, o anseio de Ermanno Finzi-Contini, pois o velho professor requisitara junto à comunidade a permissão para reformar e utilizar de modo particular uma antiga sinagoga em desuso. Embora o narrador aponte o fato de que o professor deixara o uso à comunidade, a expressão do pai do narrador deixa subentendido a perspectiva de isolamento em que

os Finzi-Contini viviam. Fechados e ensimesmados cumpriram o destino de isolar-se inclusive nas práticas da religião.

[...] o professor Ermanno tinha obtido permissão da Comunidade para restaurar, “para uso de sua família e de eventuais interessados”, a ex-sinagoga espanhola incorporada ao prédio do Templo da Via Mazzini, o que fez com que o banco atrás do nosso na Sinagoga Italiana permanecesse desde então sempre vazio. (BASSANI, 2008, p. 79)

A memória segue o seu caminho implacável de recordar o passado e, a cada nova recordação, elementos que evidenciam o comportamento aristocrata da família são percebidos. Pouco tempo depois da tentativa de isolar-se, o clã retorna à sinagoga italiana, mas a irreverência dos gestos permanece a mesma.

[...] retornarem solenemente à Sinagoga Espanhola. E vinham ainda por cima com a expressão satisfeita e benevolente, nada mais nada menos como se pretendessem, com a presença deles, premiar e perdoar não somente os presentes, mas a Comunidade inteira. (BASSANI, *op. cit.*, p. 85).

Neste espaço de prática religiosa, cada elemento, por si só, funciona com símbolo da prática da religião. Entretanto, a simbologia e os instrumentos ganham novos significados quando analisada sobre o viés de pertencimento e exclusão. Neste sentido, a roupa e os acessórios caracterizam os participantes em relação à classe social a que pertencem, como as vestes da família Finzi-Contini e o livro sagrado todo decorado com o qual o professor Ermanno ensina o pequeno narrador. Todos esses elementos se opõem, por exemplo, às vestes puídas do pai do narrador. A percepção da diferença social antecipada pelo pai do narrador no anúncio de retirada da família se consolida nas vestimentas e se intensifica na instigante certeza de que estar isolado é visto de forma positiva pela família aristocrata.

Posteriormente, o fato de estarem já isolados, em virtude dos decretos raciais, não preocupa a família.

Não fez menção à carta do Marquês Barbicinti. Não fez menção a nada que não fosse o puro prazer de nos revermos depois de tanto tempo e de aproveitarmos juntos, desafiando todas as proibições, tudo de bom que restava para aproveitar naquela estação. (BASSANI, *op. cit.*, p. 91)

A religião pode conduzir a Deus, em seu sentido metafísico, mas as lembranças revividas pelo narrador conduzem, a seu turno, para o que existe de mais perceptível no convívio social: a formação de classes e suas divisões.

Além disso, ao doce regresso à infância, um elemento merece destaque, não pelo que reveste, mas sim pelo que expõe: *o talid*.

Na cultura judaica, o *talid* cumpre o papel de proteção. Trata-se de um pano longo, que abriga o seu portador na leitura da escritura sagrada. O pai do narrador possui um, por sua vez, puído. Dos furos aparentes aparecem as figuras singelas de Micòl e Alberto. É pela fresta, na infância, que o narrador vê, pela primeira vez, aquela família singular.

Na sequência, o narrador volta-se para infância. O olhar que busca compreender a existência e, nesta busca, sua origem, volta-se para o interior, isto é, para dentro do templo religioso. Por um lado, descobre-se a figura do judeu, seu culto, seu templo, sua essência e seu modo de viver.

[...] o fato de que fôssemos judeus e estivéssemos inscritos nos registros da mesma Comunidade Israelita importava bem pouco. E, na verdade, o que é realmente significava a palavra “judeu”? para nós, que sentido podiam ter expressões como “Comunidade Israelita” ou “Universidade Israelita”, visto que prescindiam completamente da existência daquela intimidade suplementar e secreta cujo valor era apreciado somente por aqueles que compartilhavam e que derivava do fato de que as nossas famílias, não por escolha, mas em virtude de uma tradição mais antiga do que qualquer memória possível, seguiam o mesmo rito religioso, ou melhor, frequentavam a mesma sinagoga? (BASSANI, 2008, p. 45)

A religião, por sua vez, une os personagens da trama, mas ainda não os aproxima. Existe, neste ponto, entre Micòl e o narrador um muro, senão o do Jardim, um muro social, pesado e invisível que impossibilita o encontro. A religião pode fazê-los irmãos na fé, no culto e na forma de vestir. Entretanto, a barreira social permanecerá entre eles.

Para romper esta barreira, entra em cena um novo – isto é, novo nessa análise, mas já “puído” pelo tempo, como ver-se-á adiante – objeto: “O talid”.

Embora fosse grande como uma toalha, o talid do nonno Raffaello estava muito puído e esburacado para lhe garantir a clausura hermética com que ele sonhava. E, de fato, através dos buracos e rasgões causados pelos anos ao tecido frágil que cheirava a coisa velha e guardada, não era difícil, pelo menos para mim, ficar observando o professor Ermanno ali ao lado com as mãos pousadas sobre o cabelo louro e fino de Micòl, que tinha descido correndo da galeria das senhoras, pronunciando, também ele, uma após outra, e seguindo o doutor Levi, as palavras da *brahá*. (BASSANI, 2008, p. 52)

Na religião judaica, o “talid” tem a função de proteger seu portador, ele funciona como uma cápsula que o isola do mundo físico e o liga ao mundo espiritual. Interessante notar que, na obra, tal

elemento simbólico ganha uma nova função, a de aproximar os distantes. Primeiro, aproxima pai e filho, o menino que andava distante deslumbrado pela suntuosidade do prédio, aproxima-se do pai. Em segundo plano, Micòl, a inacessível filha do Professor Ermanno, emana a partir da fenda fundada pela ação do tempo no traje do avô. Pela fenda, já evidenciada acima no excerto de Bosi, é possível contemplar, transpor e alcançar o inacessível. De marca temporal, ela transforma-se em elemento estrutural, funcionando como uma janela. Ponte entre distantes.

Temas tão particulares como a janela só adquirem seu pleno sentido se percebermos o caráter central da casa. Estamos em casa, escondidos, olhamos para fora. A janela na casa dos campos é um olho aberto, um olhar lançado para a planície, para o céu longínquo, para o mundo exterior num sentido profundamente filosófico. A casa dá ao homem que sonha atrás de sua janela – e não à janela – atrás da janelinha, da lucarna do sótão, o sentido de um exterior tanto mais diferente do interior quanto maior a intimidade de seu quarto. Parece que a dialética da intimidade e do Universo seja especificada pelas impressões do ser oculto que vê o mundo na moldura da janela (BACHELARD, 1978, p. 212)

Se por um lado o puído do tecido denota a condição social e revela o muro entre os personagens, por outro, a fenda os une, aproximando-os a partir da contemplação e revelando-os a partir da rememoração. Lembrar, neste caso, é uma simples permanência diante de tantas lacunas e ausências.

Por fim, os elementos simbólicos contribuem, cada uma ao seu modo, para a dinâmica da narrativa. Criam os elos para a trama, possibilitam encontros, caracterizam personagem. Em torno da mística judaica os personagens aproximam, frente ao impávido destino os personagens se unem – ver-se-á adiante na narrativa que as leis raciais, promulgadas em 1939, que impossibilitavam a prática de esportes em quadras públicas, unirão mais uma vez os personagens em torno ao jardim - diante do destino trágico, a retomada.

4. O PAPEL DO ESPAÇO

Até pensei

Junto à minha rua havia um bosque
Que um muro alto proibia
Lá todo balão caía
Toda maçã nascia

E o dono do bosque nem via
do lado de lá tanta aventura
E eu a espreitar na noite escura
A dedilhar essa modinha
A felicidade morava tão vizinha
Que, de tolo
Até pensei que fosse minha

Junto a mim morava a minha amada
Com olhos claros como o dia
Lá o meu olhar vivia
De sonho e fantasia

A dona dos olhos nem via
Do lado de lá tanta aventura
E eu a esperar pela ternura
Que enganar nunca me vinha
Eu andava pobre
Tão pobre de carinho
Que, de tolo
Até pensei que fosses minha

Toda a dor da vida
Me ensinou essa modinha
Que, de tolo
Até pensei que fosse minha
(Chico Buarque de Holanda, 1968)

Mas, afora isso, a própria cidade, ao se entrar dentro dela como ele havia decidido fazer, observando-a de perto e sem preconceitos, conservava em seu seio, como toda cidade, um tesouro de integridade, de inteligência, de bondade e também de coragem, que somente os cegos e os surdos, ou então as pessoas áridas e ressecadas, poderiam ignorar ou deixar de reconhecer. (BASSANI, 2018, p.186)

4.1 O jardim se apresenta

Faz-se saber uma vez mais que a obra *O jardim dos Finzi-Contini* está dividida em seis partes, sendo os extremos da narrativa o prólogo e o epílogo. No início da trama, o narrador manifesta diretamente o destino de Micòl: ela morrerá nos campos de concentração; no epílogo, por sua vez, o destino dos seus pais e avós é brevemente mencionado. As extremidades, portanto, formam a moldura de um imenso quadro, cujo tema central é a figura de cabelos loiros e olhos penetrantes, a bela Micòl e a paisagem circundante, a casa e o jardim. Jardim, aliás, que dá nome à obra.

Toda tela precisa de um fundo temático, no caso da obra, trata-se do jardim. Cumpre observar que o imenso jardim que cerca a mansão dos Finzi-Contini tem um papel importante na trama. Para tanto, antes de penetrarmos na obra, é preciso entender um pouco mais sobre o termo: jardim.

Em sentido de dicionário, a palavra jardim significa lugar para o cultivo de plantas, disposição paisagística. Em sua etimologia, o termo apresenta o radical “garth” que, nas línguas nórdicas, teria o sentido de cintura ou cerca. Em ambos os casos, a figura do jardim remonta à ideia de vida e proteção, respectivamente.

Na literatura, por seu turno, são inúmeras as referências ao jardim. De Proust a Goethe, de Lewis Carroll a Rousseau. É o jardim que sensibiliza e acalma o jovem Werther; em Proust funciona como elo entre o presente e o passado; conduz Alice por um país desconhecido; também, por sua natureza, modifica a razão em a nova Heloisa. Neste sentido, BACHELARD (1978) afirmará a noção de pertencimento expressa pela espacialidade do jardim, enraizar-se e fincar-se. A dinâmica do jardim e a sua perspectiva espacial criam o ambiente seguro e acolhedor para a vida idílica. A aristocracia em geral almeja distanciar-se e, assim, o jardim cumpre a sua função magistral: a de separação. O principal exemplo, sem dúvidas, é o histórico Palácio de Versailles, tornado palácio em 1660 e rearranjado ao longo dos anos, tornando-se o maior palácio do mundo à época, servindo de refúgio à aristocracia francesa, quando esta almejava fugir das guerras, dos movimentos, das doenças e das preocupações da Paris do século XVII.

Por outro lado, o espaço como lugar para a representação é tão antigo quanto o conceito de arte. Na Grécia Antiga, as tragédias eram encenadas em palcos em semicírculos; na Inglaterra Elizabethana, o palco inglês criava uma conexão entre ator e espectador. No romance, por sua vez, o espaço se apresenta como elo para a dissolução de dramas e tensões. Entretanto, seu papel vai além daquele meramente ilustrativo.

A importância do espaço está caracterizada já no título do romance: o jardim. O jardim exerce, na obra, um papel tão singular que recebe um olhar no próprio título. Por um lado, não contém a força de movimento para ser um personagem, mas retém, de outra forma, a energia necessária para ser mais

do que um simples palco. O jardim guarda segredos. Ele possui muros que apartam, aprisionam e libertam. Do lado de fora do jardim, os habitantes da cidade apenas imaginam como é a vida da família Finzi-Contini; do lado de dentro, o professor Ermanno e o seus caminham livres pelas veredas do jardim e se perdem em pensamentos, na segurança que somente a casa proporciona. A fixidez do jardim, enquanto espaço, proporcionará ao narrador recordar-se do passado e esclarecer a todos os segredos do outro lado do muro.

Nesta parte, a importância do espaço para recriação da memória será percebida a partir de alguns aspectos teóricos. Em primeiro plano, Bakhtin, em sua Teoria do Romance, cunha o conceito de *cronotopo*. Emprestado dos conceitos da teoria da relatividade, o termo designa, por si só, a indissociabilidade do espaço e do tempo na obra literária, pois “[n]a arte e na literatura, todas as determinações de espaço-tempo são inseparáveis e sempre tingidas de um matiz axiológico-emocional” (BAKHTIN, 2018a, p. 217). Não obstante, nestas relações espaço-temporais reverberam a polifonia. Isto é, as vozes do narrador e dos personagens se cruzam, se chocam, se opõem, evidenciando, assim, realidades distintas e mundo diferentes. Esses mundos, distantes na origem e na condição social são aproximados pelo jardim, pois nele transcorre grande parte da trama.

Esta relação de realidade e obra de arte será fundamental para o desenvolvimento do romance, pois a compreensão destes pequenos mundos produzidos pelas vozes no espaço-tempo será essencial para que o leitor, inserido na trama pela leitura, reconstrua na imaginação o que foram os anos da Segunda Grande Guerra na Itália fascista de Mussolini.

Os personagens inseridos na trama pertencem a mundos diferentes, o espaço cumpre o papel de delimitar cada um deles à respectiva esfera social. Entretanto, por frequentarem o mesmo ambiente, o abismo social é rompido, de forma que, a partir desta abertura, o romance cria a imagem necessária para que o leitor compreenda, de fato, por que aquelas pessoas continuaram a viver no limite do turbilhão e, ao final, foram tragadas pela tempestade político-social daqueles tempos. Frente ao amplo número dos que se foram, o testemunho torna-se impossível; a ficção, por sua vez, torna-se testamento.

Para direcionar as abordagens da obra, faz-se necessário o agrupamento de tópicos para a descoberta do papel do espaço na construção da memória. Assim, dois pontos serão essenciais: o espaço, a partir de suas barreiras, enquanto isolamento; e o espaço, a partir de suas frestas, enquanto permanência.

4.2 O espaço enquanto isolamento

Para os leitores de Bassani, a figura do educado professor Ermanno é ambígua, mas nunca contraditória. Na obra, o professor Ermanno é retratado por todos os personagens de maneira distinta e educada. Entretanto, observa-se que o professor nunca está inserido no cotidiano social daquelas pessoas. Em primeiro plano, o pai do narrador, ao comentar certo fato do cotidiano, revela com desdém – isso fica expresso pelo narrador – que o professor Ermanno pedira permissão para reformar um templo antigo e fazer uso dele por sua família, estendendo o convite à comunidade. Em outro momento, o narrador relembra, quando criança, a fisionomia do professor, seus gestos e seu jeito ao manusear um livro na Sinagoga, neste caso, percebe-se um isolamento, mesmo para um menino com seus 12 anos de idade. “E, no entanto, mesmo diferentes como eram, eu os sentia profundamente solitários entre si.” (BASSANI, 2008, p. 49). A propósito, o narrador estava, naquele momento, no templo. A religião que abarca a todos no mesmo barco, fazendo irmãos os distantes, não foi capaz de inserir o professor e os seus à comunidade. Ermanno era educado, fino e discreto. Em outro momento, convida o narrador a conhecer os traços e imagens no livro sagrado que tinha em mãos, mas em nenhum momento a família Finzi-Contini se abre aos que estão a sua volta.

Em *O jardim dos Finzi-Contini*, a temática do isolamento é retratada desde o início da trama:

Quem sabe como e por que nasce uma vocação para a solidão? O fato é que o próprio isolamento, a separação com a qual os Finzi-Contini haviam rodeado os seus defuntos, circundava também a outra casa que eles possuíam, localizada no final do Corso Ercole I d’Este. Imortalizada por Giosuè Carducci e Gabriele d’Annunzio, esta avenida de Ferrara é tão conhecida no mundo inteiro pelos apaixonados por arte e poesia, que qualquer descrição que se fizesse dela resultaria apenas supérflua. (BASSANI, 2008, p. 25-26)

A sugestão que fica, por parte do narrador, é a de que a tentativa de comprar uma casa tão grande, com um terreno tão vasto, situada em um campo ermo, evidenciaria a tentativa de exclusão. E, de fato, isso se apresenta na obra. Na sequência o narrador seguirá descrevendo a geografia do lugar e dois aspectos interessantes, tais como a vastidão do espaço e a solidão do lugar. Neste terreno amplo e silencioso, o professor Ermanno plantará todas as árvores possíveis, espécies do mundo todo, vindas de todos os cantos, as quais encantarão os passeios do narrador e Micòl.

Era uma área imensa, interminável e, no centro, meio escondidos no verde, viam-se torreões e os pináculos da magna domus, delimitada ao longo de todo o seu perímetro por um muro que se interrompia a uns 250 metros mais à frente para dar passagem ao canal Panfilio. (BASSANI, 2008, p. 59)

As crianças, Alberto e Micòl, não frequentam a escola municipal. Os professores, os mesmos professores do narrador, seguem rumo à casa dos Finzi-Contini, sempre às tardes, para tomar as lições em aulas particulares. Ao final do ano, o coche da família porta os filhos até o colégio. Ali, isolados, fazem as provas finais e, indiferentes, voltam à casa.

As referências ao isolamento evidenciam o aspecto de paraíso terrestre em que vivem esses personagens. Curioso notar, neste ponto, as observações que Bakhtin (2018) faz acerca do *idílico*. Segundo o filósofo russo, três elementos caracterizam-no, a saber: “a unidade de lugar”, “limitação apenas às poucas realidades básicas da vida” e, por último, “combinação da vida humana com a vida da natureza” (BAKHTIN, 2018, p.195). Assim, um *cronotopo* essencial do romance aparece, para descrevê-lo, alguém precisará – este aspecto será retomado na sequência, *o jardim como barreira* - romper os muros deste lugar.

Entretanto, surge uma curiosidade em relação ao jardim e ao idílico, coincidência ou ironia: criar raízes não é uma égide comum ao povo judeu,

Da expulsão do jardim do Éden às atribulações de Abraão em marcha para Canaã e da partida de Jacó para o Egito até as profecias de Zacarias ou de Daniel, o judaísmo foi pensado à luz da errância, do desenraizamento e do retorno. No Pentateuco já se encontra a frase: “E o Eterno te dispersará por todos os povos, de uma extremidade da terra à outra; e ali servirás a outros deuses que não te conheceram, nem a teus pais [...]” (Deuteronômio 28, 64). A destruição do Primeiro Templo foi associada à expulsão, e essa lembrança de natureza literário-teológica se refletiu em seguida em toda elaboração da sensibilidade judaico-religiosa (SCHOLO, 2011, p. 136)

A mística religiosa elege para situação inicial da formação do humano a expulsão do Paraíso, figurado e personificado no espaço de um jardim. A maçã era a senha, assanhado por Eva, um assaz Adão, saboreia o fruto, proibido, e são suspensos, ou melhor, expulsos do paraíso. De resto, os livros do Antigo Testamento que se voltam para os hebreus contam narrativas de deslocamento. A fuga para o Egito, o retorno, a peregrinação no deserto e, até mesmo no Novo Testamento, Jesus, para nascer, precisa ser carregado pelos seus a um lugar seguro. Entre o estático e o movimento, a mística religiosa escolheu a segunda opção.

Por fim, contrariando um tempo histórico de fuga e viagem, professor Ermanno decide fincar raízes, ali, isolado, permanece até ser levado, forçado, aos campos de concentração.

O escritor Bassani afirma mais de uma vez, em entrevistas, não entender os motivos que levaram a aceitação, por parte da grande burguesia de Ferrara, de conviver com o autoritarismo e aceitar as limitações de direitos políticos e sociais. O que os motivaram? A resposta possível, segundo

o escritor, é a perspectiva de que, apenas eles não seriam afetados por aquele turbilhão político que se instaurou nos tempos de Mussolini.

Na obra literária, o *cronotopo* instalado se assemelha ao idílico, mas este terá sua paz alterada pela intervenção política. Ao leitor, nenhuma surpresa, eles serão avisados no início da trama que os personagens ali não existem e que a casa está abandonada. Resta saber, então, quem romperá essa casca de solidão e encontrará do outro lado do muro as respostas essenciais: quem foi a família Finzi-Contini e o que eles representaram? Esta pergunta leva, racionalmente, à próxima parte do capítulo, o rompimento da barreira.

4.3 O espaço enquanto permanência

De volta ao termo jardim, ele é um lugar que possibilita tudo, mas que guarda segredos. Lá um homem e uma mulher se encontram, encantam-se, passeiam e, finalmente, pelo desejo dela, são expulsos. Na obra de Bassani, também um homem e uma mulher, pelo desejo dela, encontram-se; pelos passeios em torno do jardim, encantam-se, mas, pela vontade dela, separam-se. Ao final, o jardim, todo ele, esvai-se servindo-se de lenha para a resistência. Na ausência do jardim e na impossibilidade de rever em vida Micòl, a luta contra o esquecimento se dará no campo das palavras: somente as palavras poderão recordar Micòl. Não obstante, para achá-las e fixá-las na história, é preciso reviver o passado, pela lembrança. Voltar ao passado não significa voltar a um tempo, mas sim a um espaço. E o único espaço possível e passível de ser recordado é o jardim. Sob esta perspectiva, é preciso pensar o jardim a partir do conceito de heterotopia, formulado por Foucault.

Segundo Michel Foucault, o século XX é caracterizado pela simultaneidade do espaço. Em um pequeno texto intitulado *De outros espaços* – conferência proferida no *Cercle D'études Architecturales*, em 14 de março de 1967 – o filósofo reflete acerca da disposição do tempo e do espaço. Sobre o último, afirma que existe, na sociedade, a edificação de lugares comuns. A sociedade compõe, isto é, cria espaços reais, neles dispõe a representação e a simultaneidade. Assim, o espelho, para o filósofo francês, seria por excelência a metáfora ideal para a compreensão de tal conceito. No espelho alguém se observa, representado em um lugar irreal – o outro lado – em simultaneidade com o espaço real, habitado por ele. O autor vale-se de conceitos observados na Idade Média, entre eles, o sagrado e o profano, e a inversão proposta por Galileu, que, ao “redescobrir” o lugar dos astros no espaço, possibilitou a criação de um novo conceito: o infinito. Assim, a noção de “espaço de fixidez”, da Idade Média, é rompida. Em seu lugar, surge a justaposição e, em última análise, a heterotopia. Na formulação do conceito, o autor cita Bachelard:

A obra monumental de Bachelard e as descrições dos fenomenologistas demonstraram-nos que não habitamos um espaço homogêneo e vazio, mas, bem pelo contrário, um espaço que está totalmente imerso em quantidades e é ao mesmo tempo fantasmático. O espaço da nossa percepção primária, o espaço dos nossos sonhos e os espaços das nossas paixões encerram em si próprios qualidades à primeira vista intrínsecas. (FOUCAULT, 1967, p. 2)

No entanto, adiante no texto, Foucault reflete que tais referências abarcam apenas os “espaços internos”. A seu turno, o filósofo observará os “espaços externos”.

O espaço no qual vivemos, que nos leva para fora de nós mesmos, no qual a erosão das nossas vidas, do nosso tempo e da nossa história se processa num contínuo, o espaço que nos mói, é também, em si próprio, um espaço heterogêneo. (FOUCAULT, 1967, p. 2)

A partir da constatação destes lugares-comuns, surge a formulação do conceito de “heterotopia”, aqui já descrito. Das heterotopias mencionadas, uma precisa ser percebida em sua totalidade: o jardim.

a heterotopia consegue sobrepor, num mesmo espaço real, vários espaços, vários sítios que por si só seriam incompatíveis. Assim, é o que acontece num teatro, no retângulo de um palco em que uma série de lugares se sucedem, um atrás do outro, um estranho ao outro. (FOUCAULT, 1967, p. 4)

Adiante,

o exemplo mais antigo deste tipo de heterotopias, destes sítios contraditórios, seja o jardim. Devemos ter em conta que, no Oriente, o jardim era uma impressionante criação de tradições milenares, e que assumia significados profundos e sobrepostos. Na tradição persa, o jardim era um espaço sagrado que reiterava nos seus quatro cantos do mundo, com um espaço supra sagrado no centro, um umbigo do mundo (ocupado pela fonte de água). Toda a vegetação deveria encontrar-se ali reunida, formando como que um microcosmo. Relativamente aos tapetes persas, estes eram nada mais nada menos do que reproduções dos jardins (o jardim é um tapete no qual todo mundo atinge a sua perfeição simbólica; e o tapete um jardim que se pode deslocar no espaço). O jardim é a mais pequena parcela do mundo e é também a totalidade do mundo; tem sido uma espécie de heterotopia feliz e universalizante desde os princípios da antiguidade (os nossos modernos jardins zoológicos partem desta matriz). (FOUCAULT, 1967, p. 4)

A partir da leitura de Foucault, pode-se pensar o jardim dos Finzi-Contini como um “pequeno mundo” capaz de proteger e abrigar os seus, oferecendo caminhos e descaminhos. Não obstante, é

preciso acessá-lo. Para que isso ocorra, é preciso romper os muros, isto é, penetrar o íntimo da fortaleza.

A primeira tentativa foi em 1929, o ano da Grande Crise foi também de insucessos para o narrador, depois de receber a notícia de que não terminaria o ano escolar. Reprovado em matemática, ele sai a esmo com sua bicicleta, o acaso o leva às voltas da *Muralha degli Angeli*. Lá, senta-se embaixo de uma grande árvore e adormece; é Micòl que o encontra e, de cima do muro da casa, convida-o a entrar. Além disso, ela busca uma alternativa para a bicicleta, onde deveria escondê-la, não satisfeita, ensina ao jovem os lugares em que ele deve botar os pés para o sucesso da empresa. De um lado o jardim, sua segurança e acolhimento; de outra parte, a insegurança do jovem. Entre ambos: o muro. O muro protege aquele mundo, aquele pequeno mundo observado por Foucault, para penetrá-lo é preciso tato e conhecimento.

A obra *O jardim dos Finzi-Contini* é composta por desencontros, no prólogo o leitor já é avisado do destino trágico de alguns dos personagens da trama. Não obstante, neste ponto, pode-se apresentar aquele que seria o grande personagem da obra: O jardim. Deve-se observar que o título do romance já havia feito referências a ele. Até ali, certa vez, depois de uma mal sucedida prova final, o narrador chega a esse local pela primeira vez. Não pelo portão principal, mas tangenciando sua entrada. O encontro se dá em proporções distintas:

Logo reconheci Micòl Finzi-Contini pelo cabelo louro que tinha mechas e cachos num tom louro-nórdico, como a *fille aux cheveux de lin*, e que só podiam ser dela. Debruçava-se sobre o muro como se estivesse no peitoril de uma janela com os ombros para fora e apoiada sobre os braços cruzados. (BASSANI, 2008, p. 59)

Micòl o observava de cima, indicava os caminhos para que o narrador pudesse, finalmente, penetrar o jardim e conhecer a casa. O medo, porém, bloqueia-lhe o ímpeto. Medo material, ficar longe da bicicleta, instrumento que indica o movimento – faz-se aqui um contraste com a estaticidade do jardim. Ademais, o medo físico: subir, penetrar em um local distinto, distante da sua realidade. A menina, porém, desce, pega-lhe a mão e o conduz – Beatriz moderna – pelos ocos do muro até o jardim, seu espaço habitado.

Antes de seguir, é preciso fazer uma breve explicação à metáfora anterior. Na obra *A Divina Comédia*, de Dante Alighieri, poeta italiano nascido em 1265 e falecido em 1321, o personagem Beatrice conduz Dante pelo Paraíso. Vale lembrar que o motivo da obra é justamente a possibilidade do encontro com a musa inspiradora, a moça cumpre a função de inspirar a narrativa, por meio de sua presença marcante na vida de eu lírico, mas também segue sendo a bússola que o orienta ao bom

caminho. A referência a este personagem clássico da literatura precisa ser observada. Existe uma semelhança entre ambas, pois são as mulheres que conduzem as vozes narrativas. Lá na poética humanista, Beatrice vem ao cume do Purgatório, recolhe o eu lírico e o conduz aos círculos do Paraíso; em *O jardim dos Finzi-Contini*, Micòl desce aos pés do muro, mostra as brechas, conduz os passos do narrador e o orienta neste mundo idílico que se abrirá a ele, depois será ela a conduzi-lo por todos os caminhos até o lago, à garagem e, por fim, à casa. Finalmente, ambas serão inacessíveis aos seus narradores, a primeira por estarem em planos distintos; a segunda por não comungarem dos mesmos planos, haja vista que se trata de um amor não correspondido.

Sobre o muro, deve-se lembrar Bosi:

A sociedade levantou um muro entre as classes, mas esse muro tem as suas fendas. É possível às vezes passar de um lado para outro, não precisamente pelo trabalho, mas cultivando e explorando as relações “naturais”. (BOSI 1979, p. 7)

São as relações naturais, na palavra do mestre brasileiro, que possibilitam os acessos, isto ocorreu em *Dom Casmurro*, também se manifesta em *O jardim dos Finzi-Contini*. É no aconchego do lar, precisamente do jardim, que a história acontece. Surge, então, a figura espacial, por excelência, o prolongamento da casa, o jardim transforma-se no cenário ideal, bucólico, quase idílico, para a descoberta do amor. Cabe analisar, neste ponto, que a espacialidade da casa contribui para o desenvolvimento das lembranças, pois, segundo Bachelard:

Todo espaço verdadeiramente habitado traz a essência da noção de casa. Veremos, no decorrer desta obra, como a imaginação trabalha nesse sentido quando o ser encontrou o menor abrigo: veremos a imaginação construir “paredes” com sombras impalpáveis, reconfortar-se com ilusões de proteção ou, inversamente, tremer atrás de um grande número, duvidar das mais sólidas muralhas. Em suma, na mais interminável dialética, o ser abrigado sensibiliza os limites de seu abrigo. (BACHELARD, 1978, p. 200)

Antes de penetrar o jardim, é preciso romper suas barreiras. Na primeira parte deste texto, fica evidente a tentativa de isolamento. A família Finzi-Contini quer estar alheia ao mundo e viver a seu modo particular. Torna-se preciso romper as barreiras do muro, para observar mais uma vez pela fenda o novo mundo que se abre; penetra-se repentinamente em um novo reino, parafraseando o poeta mineiro Carlos Drummond de Andrade, não de palavras, mas de sonhos e anseios. Juventude, amor,

política e religião formam os elos da cadeia social, vasculhados e percebidos e, finalmente, compreendidos, pois ao encontrar a família Finzi-Contini do outro lado do muro, conhecem seus pensamentos, sua forma de viver, seu modo de reagir diante dos acontecimentos. Tudo é captado e fixado na memória deste narrador que penetra no novo mundo. Desnecessário dizer que o passar do tempo contribui para a reflexão, em outras palavras, as memórias tornam-se palavras muito tempo depois, nota-se que é evidente que o olhar crítico do narrador se interpõe à narrativa. O narrador volta-se para o passado, contempla-o e o articula: “Articular historicamente o passado não significa conhecê-lo ‘como ele de fato foi’. Significa apropriar-se de uma reminiscência, tal como ela relampeja no momento de um perigo” (BENJAMIN, 1994, p. 224).

Tal processo de articulação revela o distanciamento e reitera a subjetividade do narrador, enquanto isso, desvela-se, entre os leitores, a impressão de um tempo e um espaço definido acerca dos anos que antecederam a Grande Guerra. Vale ressaltar que a menina Micòl, apesar do empenho, não conseguirá fazer o narrador penetrar no íntimo do jardim quando jovem, uma vez descoberto, o jovem seguirá para a casa, mas logo retornará.

Somente dez anos depois, o irmão de Micòl, Alberto, abrirá as portas da casa ao ilustre narrador. Um fato histórico, o Manifesto da Raça (1938)⁸, possibilita o encontro. A partir implantação das chamadas leis raciais, os judeus tiveram seus direitos sociais abolidos. Assim, ficaram impossibilitados de exercer cargos públicos e participar ativamente da vida em sociedade. Na obra literária, os personagens são impossibilitados de jogar tênis no Clube Municipal, Alberto, então, aberto à solidariedade, convida a todos para vir à sua casa. Diante do portão principal, o narrador conhece e reconhece seus conterrâneos.

Mais ou menos uns dez anos mais tarde foi que eu realmente consegui passar para o outro lado do muro que circunda o Barchetto del Duca e avançar por entre as árvores e as clareiras do grande bosque particular até alcançar a magna domus e a quadra de tênis. (BASSANI, 2008, p. 78)

É na proteção do jardim, diante da quadra de tênis, que o narrador descobrirá o que se passava com o seu povo, isto é, com os judeus daquela cidade. Durante as finais de duplas, a dupla mista composta por judeus vencia a partida, mas o jogo é interrompido. “Você não sabe o que aconteceu na

⁸ O Manifesto da Raça, também conhecido como Carta da Raça ou Manifesto da Raça, originalmente publicado em 14 de julho de 1938, serviu como base para a promulgação, no outubro seguinte, das Leis Raciais, que privaram os judeus da vida pública, da participação em eventos e lugares públicos, assim como da impossibilidade de exercer cargos públicos.

quarta-feira passada, durante a final de duplas mistas?” (BASSANI, 2008, p. 78). O narrador demonstra-se surpreso, por fim, lhe é explicado que a dupla não pode finalizar a partida e, devido ao manifesto, fora desclassificada. Por um lado, o fato evidencia o processo de alienação social em que o próprio narrador vivia, pois não sabia de um fato extremamente importante daquela sociedade; por outro lado enuncia a indiferença daquela família, uma vez que todos, diante da arbitrariedade, permanecem indiferentes. Se não podem frequentar a quadra municipal, refestelam-se no particular. Parecem extremamente protegidos pelos muros e pelo jardim.

Nota-se novamente a importância do espaço. O jardim é um convite ao encontro, à troca de informações. Neste particular, a quadra de tênis une os apaixonados pelo jogo e possibilita, a seu turno, o encontro com os outros membros da família. É na quadra que o narrador observa o Senhor Ermanno pela primeira vez, da quadra o narrador vê os tios e a *nonna* passearem e, posteriormente, inquire sobre quem são aqueles participantes.

Não obstante, o jardim possibilita o desencontro - caberia aqui o termo descaminho, isto é, os múltiplos caminhos que o jardim pode oferecer. Dessa feita, entre uma partida e outra Micòl e o narrador passeiam, perdem-se pelos caminhos do quintal enquanto se conhecem melhor. Da quadra até o lago, ela contará ao narrador sobre sua infância, sua vida e experiências com o irmão; também lhe apresentará cada uma das árvores desconhecidas que circundam o bosque; por fim, ao passar do tempo, acentuar-se-á a intimidade e, por isso, o jovem conhecerá a casa, seu interior e seus habitantes.

A dupla função do espaço aqui é percebida: proteção e recordação. Proteger para o convívio, proporcionar a intimidade, o encontro e a proximidade. Por fim, reestabelecer o contato, por meio da lembrança, para que a história seja fixada.

Cabe aqui uma observação, é o jardim que proporcionará o encontro com o senhor Ermanno, pois, em um dos passeios do jovem narrador, aquele se apresenta:

Começou me perguntando o que eu achava da quadra de tênis, se eu achava realmente assim tão indecente. Micòl não tinha dúvidas. Na opinião dela, a quadra deveria ser inteiramente refeita de cabo a rabo com critérios modernos. Ele, no entanto, não tinha certeza. (BASSANI, 2008, p. 114)

Um pouco depois, continua: “Dito isso, passou a me perguntar o que é que eu estava fazendo, e o que eu tinha de fazer no futuro imediato. E como estavam os meus pais.” (BASSANI, *op. cit.*, p. 115)

Da trivialidade do espaço, surge o encontro. Do encontro, o encanto e admiração. A partir daí, as conversas ficarão frequentes a ponto de o professor sugerir opções para a própria monografia do narrador.

Ao longo da trama, o narrador invadirá a intimidade de Micòl até chegar ao ápice: o beijo. A união dos lábios será o ponto máximo de união e o final do amor. Depois do beijo, surgirão os atritos e, finalmente, ela terá que tomar uma resolução: pedir ao amigo que não venha mais à sua casa. A princípio, ele obedecerá, depois voltará escassas vezes, como combinado, por fim tomará outros caminhos. Curiosamente, ao final do romance, ocorre uma passagem curiosa.

Num instante, eu já estava lá embaixo, na base do muro, reencontrando logo na sombra abafada o mesmo cheiro de esterco e urtigas. Mas o muro estava diferente. Talvez porque justamente já tivesse envelhecido dez anos (eu também havia envelhecido dez anos nesse meio tempo e também era mais alto e mais forte agora), ele não me pareceu nem tão intransponível e nem tão alto como a recordação que eu tinha dele. (BASSANI, 2008, p. 324)

Para Foucault, o jardim é a parcela do mundo e também a sua totalidade. Acolhe, protege, proporciona o encontro. Do Éden aos Finzi-Contini, do mítico ao romance, o jardim simboliza o encontro para formação de raízes. Porém, se no livro sagrado a maçã provoca a ruptura da ordem, na trama de Bassani, por sua vez, é o beijo que tem tal função. Para entendê-lo, a seu turno, deve-se ver os limites de sentido da palavra “casa”.

Para Gaston Bachelard (1978), a casa terá sempre a excelência da lembrança. Por sua altivez e segurança, ela se torna fortaleza para o sonhador: faz-se abrigo, refúgio, e obriga o despertar onírico. Destarte, a casa é um elemento espacial. Suas formas e contornos são âncoras perfeitas para o aporte da lembrança. Em outras palavras, é na disposição do espaço que é feita a recomposição das vivências. Para entendê-la, deve-se olhar para a casa não apenas a partir da sua disposição “geográfica”, mas também pela “função primeira do habitar”.

Neste sentido, o autor francês continua: “A casa, como o fogo, como a água, nos permitirá evocar, no prosseguimento de nossa obra, luzes fugidias de devaneio que clareiam a síntese do imemorial e da lembrança” (BACHELARD, 1978, p. 200).

A casa é, portanto, um convite ao devaneio. Adiante, o filósofo evidencia a excelência da casa. Ela “abriga” e “protege”. Sua fortaleza convida à segurança; seus cantos e lugares escondidos formam brechas para a lembrança. Em síntese, “sem ela o homem seria um ser disperso” (Ibid, p.201) ademais a nossa espacial se faz presente. Para Bakhtin, tempo e espaço são indissociáveis, impossível fixar um tempo sem recordar seu espaço. “Na arte e na literatura, todas as determinações de espaço-tempo são inseparáveis e sempre tingidas de um matiz axiológico-emocional” (BAKHTIN, 2018a, p. 217) A topoanálise seria então o estudo psicológico sistemático dos lugares físicos de nossa vida íntima. No teatro do passado que é a nossa memória, o cenário mantém os personagens em seu papel dominante. Às vezes acreditamos conhecer-nos no tempo, ao passo que se conhece apenas uma série de fixações nos espaços da

estabilidade do ser, de um ser que não quer passar no tempo, que no próprio passado, quando vai em busca do tempo perdido, quer “suspender” o voo do tempo. Em seus mil alvéolos, o espaço retém o tempo comprimido. O espaço serve para isso. (BACHELARD, 1978, p. 202)

Vencida a barreira do muro, a casa revela todos os seus segredos. O espaço enquanto permanência é descoberto pelo narrador que percorre, com o olhar, a intimidade de uma aristocracia ensimesmada. Pelo olhar, revela o que os muros esconderam por tanto tempo, como a alienação frente aos problemas sociais e a indiferença frente ao turbilhão político que se instaurava naquele período.

5. O PAPEL DO CORPO

Seixo rolado

Tudo o que tenho é meu corpo
Sou o que tenho e te dou
Com um corpo como o teu
Não precisas nem de alma
Sente a minha violência
Como uma essência de calma
Anjos, se houvesse anjos
Claro, seriam como tu
No corpo, rosa dos ventos
Tudo é norte, tudo é sul
Se oriente, se ocidente
Toda cor corre pro azul
Não nada como o nada que é o eu
Indescritível nu

(Belchior – 1980)

- É a pura verdade. Eu ficava sempre olhando pra você no Templo... Quando você se virava para falar com o papai e com Alberto, você tinha os olhos tão azuis! Eu te dei até um apelido, em segredo.

_ Apelido? E qual era?

- Celestino. (BASSANI, 2018, p. 130)

5.1 O corpo e o mundo

Para o mais incauto leitor, a resposta à simples pergunta sobre o papel da memória dentro do processo criativo ocidental é simples: lembrar. A memória, transformada em palavra, enfrenta as areias do tempo, e do esquecimento, e permanece viva diante da perspicácia da morte. Entretanto, em *O jardim dos Finzi-Contini*, tal papel, necessariamente, precisa ser analisado sob seu aspecto material. Em outras palavras, a intrincada relação entre corpo e memória que funde a noção ocidental.

Em primeiro plano, é preciso lembrar que o romance surge diante da visão de um túmulo. Durante um fim de semana qualquer, o narrador e seus amigos partem em um passeio além da cidade. Diante da tarde sem fim, decidem visitar as ruínas etruscas, e lá encontram um cemitério.

Vamos dar uma olhada naqueles túmulos que têm mais de quatro ou cinco mil anos de idade – ele respondeu, com o tom de voz de quem conta um conto de fadas, não hesitando em exagerar nos números. – São túmulos etruscos – disse ele. (BASSANI, 2008, p. 15)

Ao insólito do fato soma-se a inquietação do narrador. O domingo, dia de descanso, é para ser reverenciado, vivido em sua plenitude. A simples menção da palavra cemitério e a proximidade com a morte causam espanto. Ademais, o narrador relata que estavam em dois carros, descansavam após o almoço, e tinham a simples pretensão de matar o tempo. O cemitério funcionaria com uma espécie de passatempo, um parque ou museu, em que se vai não revestido de tristeza e melancolia, mas com a incontável indiferença do turista que passeia. Pouco antes da chegada ao cemitério, a conversa no carro ganha um tom de reverência. A jovem grata que acompanha a turma, Giannina, pergunta ao pai quem veio primeiro: os Hebreus ou os Etruscos, pois, segundo ela, nos livros de História ambos aparecem nas primeiras páginas. O pai, em tom carismático, pede à garota que faça a pergunta ao senhor que os acompanha, no caso, o narrador da obra.

A conversa se estende e a menina lança a pergunta que, por um tempo, ficará em aberto: “por que os túmulos antigos são menos tristes do que os novos?” (BASSANI, 2008, p. 16). O pai não tem a resposta exata, mas argumenta que o distanciamento pode contribuir para a empatia e, consequentemente, o sentimento de falta. Neste ponto, o distanciamento temporal leva a um fatal vaticínio: por estarem tão distantes talvez nem sequer tenham existido, afirma o pai. A resposta provoca uma inquietação ainda maior na garota: “Mas agora você falando desse jeito – ela disse

delicadamente – me faz pensar que, na verdade, os etruscos também viveram, e eu gosto deles assim como de todos os outros.” (BASSANI, 2008, p. 17)

A inquietação da garota descobre as areias (do tempo e do esquecimento) na mente do narrador. Esta preocupação com quem, por não estar mais e, por isso, estar lá dentro – mesmo que distante e separado pelo tempo – por, enfim, ser reverenciado, cultuado, rememorado. O papel indissociável da memória é recordar trazer à luz o que, pelo já passado, não existia mais. É a inquietação de uma criança por desconhecer os corpos que habitaram o passado que move a escrita do narrador.

Neste particular, duas observações precisam ser feitas, a saber. O primeiro ponto, a menina, em um sentido mais abstrato, pode ser interpretada como alegoria do futuro. Toda criança guarda em si a semente do vir a ser. Semeada no mundo, precisa fincar raízes, crescer e se desenvolver, concomitantemente, cria, invariavelmente, um elo entre o futuro, que a espera, e o passado – origem de sua viagem. Quando a ponte entre passado e futuro se rompe (BENJAMIN, 2016), o estado de infância se torna eterno. O segundo, por sua vez, faz referência ao objeto, à matéria em si, o ocidente atribuindo ao simbólico, pela sua materialidade e durabilidade, a perpetuação da memória. Do cemitério às placas em obras públicas, das estátuas à fotografia. Toda produção material forma, com sua forma, a retenção de um passado que precisa ser conhecido e levado adiante.

Eis aqui a questão crucial que encaminhará o desenvolvimento da obra. A família Finzi-Contini, a este ponto, não possui um corpo a ser reverenciado, estes se perderam, ente outros tantos, nos campos de concentração. Sem o corpo, não existe túmulo e, assim, a possibilidade de esquecimento se torna ainda maior. Além disso, um outro problema se instaura, a família se distanciou tanto da sociedade em que vivia que o vaticínio do pai aos etruscos, no início da trama, se faz a eles também: é como se eles nunca tivessem existido.

O papel da memória, frente a ausência do corpo e a inexistência da sepultura, cumpre a sua primeira função: dar corpo, palavra, aos corpos ausentes e ser referência do passado às futuras gerações.

A relação entre palavra, sepultura e memória fica evidente pela observação de Gagnebin (2006), segundo a qual a concatenação dos elementos está nos mais antigos lugares que fundam a civilização ocidental. Nas palavras dela,

Túmulo e palavra se revezam nesse trabalho de memória que, justamente por se fundar na luta contra o esquecimento, é também o reconhecimento implícito da força deste último: o reconhecimento do poder da morte. O fato da palavra grega *sêma* significar, ao mesmo tempo, túmulo e signo, é um indício evidente de que todo o trabalho de pesquisa simbólica e de criação de significação é também um trabalho de luto. E que as inscrições funerárias estejam entre os

primeiros rastros de signos escritos confirma-nos, igualmente, quão inseparáveis são memória, escrita e morte. (GAGNEBIN, 2006, p. 45)

A palavra segue sua trajetória primeva, dar forma ao que já não existe. Reconstruir o passado por meio das palavras, transformar memórias vividas em signos linguísticos é mais do que vencer o esquecimento, é lutar para que o passado não retorne em presente. É ser farol, vela ou simples acender de fósforo a iluminar as trevas do passado para que, dos seus reflexos (BENJAMIN, 2016) captados pela palavra brote a resistência e a compreensão.

O papel da memória, diante do corpo, cumpre uma segunda tarefa, esta, a seu turno, é fruto da inquietação latente diante da sepultura. Tal inquietação nasce de um paradoxo: a presença e a ausência. A sepultura é marca material, moldada geralmente em mármore, e representa, presencialmente, a ausência de um ente que partiu. Morada do corpo, abriga-o em seu recôncavo, enquanto escancara, em sua materialidade, o esvaimento da vida.

A perspectiva acima pode ser comprovada a partir da leitura de George Didi-Huberman (2010). Para o filósofo francês, a sepultura evoca a presença e a ausência ao mesmo tempo, causando uma inquietação ao ser contemplativo. A sepultura abriria, segundo o autor

[...] aquela cisão evocada de início. Por um lado, há aquilo que vejo do túmulo, ou seja, a evidência de um volume, em geral uma massa de pedra, mais ou menos geométrica, mais ou menos figurativa, mais ou menos coberta de inscrições: uma massa de pedra trabalhada seja como for, tirando de sua face o mundo dos objetos talhados e modelados, o mundo da arte e do artefato em geral. Por outro lado, há aquilo, direi novamente, que me olha: e o que me olha em tal situação não tem nada de evidente, uma vez que se trata ao contrário de uma espécie de esvaziamento. (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 37)

A visão diante do objeto túmulo provoca um estranhamento, chegando ao ponto de perturbar (DIDI-HUBERMAN, 2010) a capacidade de vê-lo simplesmente.

A morte implacável devolve o corpo ao pó e, pelo distanciamento do tempo, o que foi, de maneira que esse corpo acaba por perder toda a sua significação. A estupefação diante do túmulo remove as areias do esquecimento. O narrador, à moda proustiana, volta ao passado. Quer reviver em palavras o que viveu no jardim, no entanto, a pertinência do túmulo continua em sua memória.

[...] retornavam à minha memória os anos da minha juventude e o cemitério israelita situado ao final da Via Montebello em Ferrara. Eu revia os amplos gramados salpicados de árvores, as lápides e as colunas agrupadas mais densamente ao longo dos muros externos e dos muros divisórios e, como se

eu o tivesse bem diante dos meus olhos, o jazigo monumental dos Finzi-Contini. (BASSANI, 2008, p. 19)

Entre os dois pontos geográficos citados acima, três elementos se assemelham: o túmulo, a morte e o esquecimento. As construções etruscas guardaram os corpos e conservaram os ossos até o presente, mas não foram eficazes em mostrar o que, de fato, foi aquela cultura. Esquecidos pela História, permanecem como se, uma vez mais, “nunca tivessem existido”. Contra a possibilidade do esquecimento é preciso escrever.

O segundo elemento é, sem dúvida, o corpo. Todo túmulo guarda um corpo. Mesmo a matéria em decomposição não é suficiente para a perpetuação da memória. A partir desta hipótese, poder-se-ia pensar que o mesmo fatalmente aconteceria aos corpos sepultados no “cemitério israelita”, onde ergue-se proeminente a cripta dos Finzi-Contini? Por analogia, a resposta seria positiva.

Nesta perspectiva, Micòl tem uma desvantagem aos seus: a ausência do corpo. Dos seus antepassados, existe a materialidade do mármore e a tenacidade do corpo, dela apenas o resquício do que fora – cumpre observar mais uma vez que a personagem, na trama, fora conduzida para os campos de extermínio e de lá não retornou.

A sociedade Ocidental é calcada no culto ao corpo, segundo Adorno (1985). Para o filósofo de Frankfurt, existe uma adoração e repúdio ao corpo. Reverenciado pelos gregos, reprimido pelos cristãos da Idade Média, o corpo segue cumprindo seu papel – promove prazeres; torna-se tabu. No livro *Dialética do Esclarecimento*, o autor passa em análise a constituição do Ocidente sob a égide do corpo. No capítulo “Interesses pelo corpo”, evidencia-se a impertinência da carne em transformação nas relações entre superiores e inferiores, senhores e escravos. Em ordem linear, já no Antigo Testamento, o trabalho era estigmatizado, principalmente em sua relação com o corpo, o que, a seu modo, produziria uma sociedade de dominantes e de dominados. Desta feita, a relação com o corpo possibilita uma dicotomia: de um lado o dever, do outro o deleite. Em relação à primeira, o trabalho escancara a dominação, quer seja a antiga, escravidão, quer seja a moderna, o assalariado; em comum, ambos indicam um processo de dependência na sociedade.

Em relação ao deleite, por sua vez, é notório como determinadas religiões estigmatizaram a relação com o corpo. Para salvação da alma, o cristianismo condenou o corpo; acrescenta-se o islamismo que, sob o mesmo pensar, escondeu-o sob burcas e xales.

Em síntese, a organização da sociedade da antiga à moderna se pauta pelo corpo. Não à toa, em sua obra magistral *Memória póstumas de Brás Cubas*, de Machado de Assis, o autor dedica, em primeiro ato, o texto ao “verme” que, grifo nosso, “que primeiro roeu as frias carnes do meu cadáver”. Segue Adorno,

Na civilização ocidental e provavelmente em toda civilização, o corpo é tabu, objeto de atração e repulsão. Para os senhores da Grécia e do feudalismo, a relação com o corpo ainda era determinada pela habilidade e destreza pessoal como condição da dominação (ADORNO, 1985, p. 192)

Na contemporaneidade, a indústria e a propaganda servem de amarras modernas para, outra vez, escravizar o corpo. Em suma, no breve texto em questão, reforça-se a cultura secular de idealização e obstinação em relação à matéria em si, dito de outra forma, à materialidade do corpo.

Se pensamos em uma obra literária que visa recordar alguém que já não existe, em primeiro plano, pensa-se na dualidade vida e morte, assim a obra adquiriria seu primeiro papel: ser um memorial. Entretanto, ao levar-se em consideração que Micòl, subtraída da cidade, posteriormente conduzida ao *lager*, não perdeu apenas a sua vida, o personagem, socialmente, perde o objeto que sustenta e organiza a própria sociedade: o corpo.

A primeira conclusão óbvia é a de que o papel da memória na obra não é apenas reconstruir uma parte do passado, mas devolver à sociedade um corpo subtraído pelo autoritarismo do século XX, afinal, o corpo pertence ao mundo e forma, com sua forma, toda uma sociedade. É preciso, portanto, reconstituí-lo, senão à vida, ao menos à eternidade da permanência.

Este trabalho deve ser feito pelo narrador. Ele, diante da inquietação que a sepultura lhe provoca, precisa mover-se em direção ao passado, reconstruir nas páginas em branco as lembranças amareladas dos anos que não podem ser esquecidos. A menina Giannina abriu a caixa de pandora e o narrador não encontrará mar calmo enquanto não acalmar as águas que consciente ou inconscientemente ele deixou adormecer dentro de si. A cisão fora aberta, diante dela, a seu turno, é preciso enfrentar, em outras palavras, observar esta fenda.

Que fazer diante disso? Que fazer nessa cisão? Poderemos soçobrar, eu diria, na lucidez, supondo que a atitude lúcida, no caso, se chame melancolia. Poderemos, ao contrário, tentar tapar os buracos, suturar a angústia que se abre em nós diante do túmulo, e por isso nos abre em dois. (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 38).

Diante da obra literária, sabe-se que o narrador não soçobrou em sua tarefa de recomposição do passado, muito pelo contrário. Fez emergir o monumento que abrigará não apenas um corpo, mas também uma recordação. Eis a função da arte, a estupefação diante da morte poderia conduzir o narrador a soçobrar em seus sentimentos, por outro lado, seria o motor necessário para levá-lo à ação.

Voltar ao passado. Recordar, reviver em palavras as ações pretéritas é mais do que um simples trabalho artístico. É o exame da fenda aberta, é represar em história aquilo vivido no passado. A seu turno, o papel da memória cumpre seu mais singelo papel, a saber, reconstruir as colunas da vida frente às lacunas do esquecimento; compor em palavras o que a morte esvazia; recompor na arte o que, de fato, o totalitarismo esfacelou.

Ao final da obra, no último capítulo, precisamente na última página, o narrador relembra a última vez que voltara ao jardim e pensa: “Que belo romance! – eu sorri com ironia, balançando a cabeça como quem está diante de um menino incorrigível” (BASSANI, 2008, p. 319). Mais do que um romance, existe, finalmente, um corpo. A palavra reconstitui com seu signo o referente imediato que se esvaiu. Mais do que apenas sepultura para o descanso, a obra cria um todo vivo e inteligível, nele a família Finzi-Contini vence o esquecimento e permanecerá eternamente viva, enquanto houver leitores. Por fim, a inquietação inicial diante da sepultura pode, finalmente, ser acalmada.

6. O PAPEL DA MEMÓRIA

6.1 Beber na fonte: a Memória e a História

Em sentido de dicionário, a memória é a capacidade que o cérebro exerce capaz de adquirir e armazenar informações. No século XXI, por sua vez, o termo “armazenar” traz um sentido particular, principalmente pela Revolução Tecnológica, pois promoveu a criação de novas máquinas que registram e guardam, isto é, armazenam - de documentos a vídeos, de livros a notícias, enfim, todos os acontecimentos. Tudo pode ser gravado nos hardwares dos computadores. Tal mecanismo – capaz de produzir inveja aos antigos cronistas do período medieval – proporcionou a última Revolução da História (LEROI-GOURHAN, 1985). Para o filósofo, é possível divisar cinco períodos: “o da transmissão oral, o da transmissão escrita com tábuas e índices, o das fichas simples, o da mecanografia e o da seriação eletrônica (LEROI-GOURHAN op. cit., p.65)

A compreensão da realidade perpassa a recomposição do passado, assim, a experiência retida é o motor para o aperfeiçoamento humano. Interessante observar que tal capacidade levou o homem, outrora habitante das cavernas, à lua. Neste sentido, Jacques Le Goff (2019), sintetizando Leroi-Gourhan, define as três instâncias da memória: memória específica, memória étnica, memória artificial.

Memória é entendida, nesta obra, em sentido muito lato. Não é uma propriedade da inteligência, mas a base, seja ela qual for, sobre a qual se inscrevem as concatenações de atos. Podemos a esse título falar de uma “memória específica” para definir a fixação dos comportamentos de espécies animais, de uma memória “étnica” que assegura a reprodução dos comportamentos nas sociedades humanas e, no mesmo sentido, de uma memória “artificial”, eletrônica em sua forma mais recente, que assegura, sem recurso ao instinto ou à reflexão, a reprodução de atos mecânicos encadeados. (Leroi-Gourhan *apud* LE GOFF, 2019, p. 389)

A criação de vínculos e rupturas está na base da edificação da sociedade, quer seja na história – confronto os Etruscos, habitantes da península itálica (mais conhecidos pelo olhar do dominante) – quer seja na religião: o Jardim do Éden fora a primeira morada do homem, de lá seus inquilinos foram despejados pela curiosidade e pela desobediência. O que o fato histórico e a narrativa religiosa têm em comum? Ambos tentam, cada um a seu modo, preencher lacunas, conectar o passado ao presente para que a vida humana tenha, de fato, sentido. É neste ponto que memória e história se conectam: a primeira intimamente ligada a uma necessidade humana; a segunda, por sua vez, calcada no olhar dos

atores sociais e de como eles registraram suas experiências e vivências. Adiante, veremos como Leroi-Gourhan define o conceito de história, mas ainda nas palavras de Le Goff (2019):

Concentrando-se nos processos de constituição da memória coletiva, Leroi-Gourhan dividiu a sua história em cinco períodos: “o da transmissão oral, o da transmissão escrita com tábuas e índices, o das fichas simples, o da mecanografia e o da seriação eletrônica” (LEROI-GOURHAN *apud* LE GOFF, 2019, p. 427)

A conclusão óbvia a partir da reflexão do ator é a de que há uma relação entre a capacidade de retenção e o avanço tecnológico. Entre o espanto do homem diante das sombras na caverna de Platão ao deslumbramento da humanidade em frente às pegadas na lua, existe uma semelhança e uma gritante diferença: ambas produzem o assombro, mas apenas a primeira, pela ausência de mecanismos de retenção, gera o tremor. Em outras palavras, o conhecimento armazenado por meio da memória leva o homem a produzir suas mais belas obras-primas. Por isso, o autor conclui:

A evolução das sociedades, na segunda metade do século XX, elucida a importância do papel que a memória coletiva desempenha. Exorbitando a história como ciência e como culto público, ao mesmo tempo a montante, enquanto reservatório (móvel) da história, rico em arquivos e documentos/monumentos, e aval, eco sonoro (e vivo) do trabalho histórico, a memória coletiva faz parte das grandes questões das sociedades desenvolvidas e das sociedades em vias de desenvolvimento, das classes dominantes e das classes dominadas, lutando, todas, pelo poder ou pela vida, pela sobrevivência e pela promoção. (LE GOFF, 2019, p. 435)

A impermanência da compreensão do presente, em uma era de profunda expansão tecnológica, leva o crítico a olhar sempre com dúvida em relação ao passado histórico. De fato, o passado não se apresenta como um tecido cíclico e organizado, não obstante, faz-se um emaranhado de retalhos, isto é, uma colcha recordada e revestida construída pela percepção e compreensão do passado. Neste sentido, Benjamin (1940) afirma que a compreensão do passado se faz a partir da apropriação de recordações, lampejos, daquilo “tal qual ele de fato foi”. Nesta impossibilidade da reconstrução total, o ser do presente vive e vivencia as experiências do passado, crendo-as completas e interligadas, quando, na verdade, são fragmentos recuperados do esquecimento e sepultados na memória.

No entanto, à frente, observaremos como se faz tal processo de rememoração, se a partir da realidade, se por meio da ficção. Na obra de Bassani, por assim dizer, tal articulação do passado é

feita pelos caminhos da ficção. Primeiramente, porém, é preciso um breve olhar sobre o conceito de memória.

6.2 Nos jardins da memória

Para Santo Agostinho, a percepção do tempo só pode ser compreendida em relação ao presente, isto é, pelo experienciar o instante. Desta experiência surge, por assim dizer, as imagens fixadas na memória e, posteriormente, acessadas e acessíveis pela lembrança. Além disso, a expectativa do futuro, desenvolvida pela mente, pode ser compreendida e percebida apenas no interior do indivíduo, enquanto, também, imagem. Dessa forma, o presente se dividiria em três.

É impróprio afirmar que os tempos são três: pretérito, presente e futuro. Mas talvez fosse próprio dizer que os tempos são três: *presente das coisas passadas, presente das presentes, presente das futuras*. Existem, pois, estes três tempos na minha mente que não vejo em outra parte: lembrança presente das coisas passadas, visão presente das coisas presentes e esperança presente das coisas futuras.” (AGOSTINHO, 2015, p. 8)

A partir do olhar sobre o presente, o nobre habitante de Hipona volta seu pensamento sobre a memória e a sua composição, com isso cria a metáfora dos “palácios da memória”. Isto é, o espaço interior em que se depositariam as memórias, lado a lado, e ali permaneceriam indiferentes às “areias do esquecimento”, sendo, muitas vezes, revisitadas pela lembrança. Neste ponto, cabe a observação de Paul Ricoeur (2007, p. 96) ao caráter particular da memória: “minhas lembranças não são as suas, “a memória é passado, e esse passado é o de minhas impressões; nesse sentido, esse passado é meu passado.” Em outras palavras, a memória certamente adquire um sentido pessoal, fruto de um eu que vê, pensa, capta imagens e a transforma em lembranças. Adiante, Ricoeur (2007, p. 97) observa bem a distinção entre interior e identidade “Agostinho conhece o homem interior, ele não conhece a equação entre a identidade, o si e a memória” e acrescenta que esta relação é uma invenção de John Locke no século XVIII. Para o filósofo francês, a contribuição de Locke se dá no sentido de estabelecer uma diferença singular entre o *cogito* de Descartes e o *self* proposto pelo inglês.

É interessante destacar o caráter espacial da memória. Quando Santo Agostinho pensa em um “palácio”, não se pode desconsiderar a perspectiva de espaço. Na obra de Giorgio Bassani, o espaço em questão será um jardim, tão singular que dará nome ao título. Porém, veremos na análise da obra que a reconstrução do tempo vivido se dá a partir do olhar pessoal, interior, mas também pelo o olhar

dos seus, principalmente da figura paterna: o pai conta e reconta as histórias que comporão as lacunas da obra. Percebe-se, assim, a presença de uma memória social.

6.3 O jardim exterior

O presente trabalho, além das fontes já citadas, utiliza as observações de Maurice Halbwachs (1968), principalmente acerca da memória coletiva. Para o francês, a memória é uma entidade que, de início, se quer coletiva. Para justificar tal assertiva, o filósofo discorre, sempre em primeira pessoa, suas experiências pessoais e, a partir delas, evidencia o aspecto individual e coletivo na formação das memórias. Paul Ricouer (2007) observa que, de início, a noção do solipsismo é eliminada. Não existe, neste sentido, apenas um “eu” que se lembre e que, sozinho, consiga produzir elos ou pontes com o passado. Sobre a memória individual:

Resulta disso que a memória individual, enquanto se opõe à memória coletiva, é uma condição necessária e suficiente do ato de lembrar e do reconhecimento das lembranças? De modo algum. Porque, se essa primeira lembrança foi suprimida, se não nos é mais possível encontrá-la, é porque, desde muito tempo, não fazíamos mais parte do grupo em cuja memória ela se conservava. (HALBWACHS, 1968, p. 34)

Está instaurada, por assim dizer, a noção do pertencimento. Um “eu” só pode se lembrar se tiver “consigo” a parte do grupo em que a memória se conservava. Aqui cabe um paralelo com a noção espacial já evidenciada. Neste sentido, Ricouer cita Bachelard, enfatizando que a memória prezarão os “lugares socialmente marcados”. Adiante, Halbwachs, explicita que a memória coletiva pode reaparecer mesmo quando um grupo não esteja materialmente presente:

Conceder-nos-ão, talvez, que um grande número de lembranças reaparecem porque nos são recordadas por outros homens; conceder-nos-ão mesmo que, quando esses homens não estão materialmente presentes, se possa falar de memória coletiva quando evocamos um acontecimento que teve lugar na vida de nosso grupo e que considerávamos; e que consideramos agora, no momento em que nos lembramos. (HALBWACHS, 1968, p. 36)

Dessa forma, os fatos sociais e as noções espaço-temporais vão se desenvolvendo e constituindo a memória coletiva, acessíveis e acessadas por todos os indivíduos que fazem parte de um mesmo grupo. Porém, o produto, isto é, a resultante deste processo, é variável de indivíduo para indivíduo:

No mais, se a memória coletiva tira sua força e sua duração do fato de ter por suporte um conjunto de homens, não obstante eles são indivíduos que se lembram, enquanto membros do grupo. Dessa massa de lembranças comuns, e que se apoiam uma sobre a outra, não são as mesmas que aparecerão com mais intensidade para cada um deles. Diríamos voluntariamente que cada memória individual é um ponto de vista sobre a memória coletiva, que este ponto de vista muda conforme o lugar que ali ocupo e que este lugar mesmo muda segundo as relações que mantenho com outros meios. (HALBWACHS, 1968, p. 51)

Tal perspectiva dará um caráter de eterno presente à História, por assim dizer, em vez de pensar a história com produto final da ação dos homens, fixa e fixada em um tempo-espaço determinado, deve-se, ao contrário, pensá-la viva e passível de atualização. Mais adiante, Maurice Halbwachs afirmará que [...] a história, com efeito, assemelha-se a um cemitério onde o espaço é medido e onde é preciso, a cada instante, achar lugar para novas sepulturas. (HALBWACHS, 1968, p. 55)

Neste ponto, em especial, é preciso fazer um paralelo com o presente e justificar, uma vez mais, a importância deste trabalho que por ora se desenrola sobre a importância da memória para a construção e organização da sociedade.

6.4 Narciso no espelho: a memória entre o lembrar e não esquecer

A internet possibilitou ao homem, em sentido universal, a possibilidade de armazenar e acessar grande parte do conhecimento. Tal feito seria sonho do cronista do passado, a realização da prece do copista medieval e o desejo do filósofo iluminista, não fosse o efeito polarizador e retrógrado que atinge parcela significativa da sociedade. Por um lado, o mundo conectado abre portas, proporciona aulas on-line, compartilha conhecimento. Pesquisas são divulgadas em tempo recorde, o conhecimento se distribui e, por isso, se multiplica. Por outro lado, grupos se unem e tentam, com todos os intentos, desestabilizar o cotidiano e fundar e proliferar mentiras sob a falsa ideia de liberdade

Segundo Assmann (2011), a memória é um processo social e cultural que se une à forma como uma determinada sociedade lida com o passado e constrói a sua identidade. Assim, a memória é moldada por fatores como a política, a religião, a mídia e a tecnologia. A filósofa alemã destaca que a memória não é um processo estático, mas, por outro lado, dinâmico e sujeito a transformações. Ela argumenta que a memória pode ser dividida em duas formas: *a memória comunicativa* e *a memória cultural*. A primeira é a memória do dia a dia, que envolve a comunicação entre pessoas e grupos; a

segunda, por sua vez, forma-se a partir da memória coletiva de uma sociedade, que envolve a transmissão de valores e tradições de geração em geração.

Em sentido oposto, o esquecimento, na perspectiva da autora, é uma parte essencial do processo de memória, pois permite que as pessoas selecionem e esqueçam informações não relevantes, tornando mais fácil lembrar de informações importantes. Segundo Assmann (2011, p. 28), "o esquecimento é um processo seletivo e seletividade é um mecanismo da memória, porque permite separar o importante do insignificante".

Neste ponto específico, a internet, por sua vez, cria um impacto significativo na memória e no esquecimento humano. A autora continua, "a internet mudou profundamente a forma como as pessoas lidam com a informação e a memória" (ASSMANN, op cit, p. 139). Em primeiro plano, a internet oferece um acesso fácil a uma quantidade enorme de informações, o que pode ajudar na codificação e armazenamento de informações na memória.

Tal mecanismo pode ser benéfico para a memória, pois permite que as pessoas acessem informações rapidamente, aprendam novos conceitos e sejam expostas a ideias e perspectivas diferentes. Em outras palavras, é a infância de Narciso, em que o personagem da Mitologia Grega desfila pelos bosques revelando toda sua beleza e, em troca, recebe o esplendor da vida à sua volta. Em segundo plano, por sua vez, a internet também pode afetar negativamente a memória e o esquecimento humano, pois, com a facilidade de acesso a informações, as pessoas podem acabar confiando demais na tecnologia e se tornando, assim, menos propensas a memorizar informações importantes. Neste momento, a dependência em relação à tela pode ser representada novamente pela figura de Narciso, porém, agora, o ser adulto se vê diante do lago, isto é, a tela do computador na metáfora, diante da qual nada mais faz sentido e, sem a qual a vida não existe. Ademais, a natureza fragmentada e superficial das informações na internet pode levar à falta de profundidade na compreensão e no armazenamento de informações. Assmann (op cit, p. 140) destaca que "a internet muda a relação entre a memória e o esquecimento, construída ao longo do tempo".

Desse modo, a internet pode levar à fragmentação da memória, em vez de sua preservação. As pessoas podem se concentrar em informações breves e superficiais, em vez de profundas e significativas. Esse processo pode levar a uma perda da complexidade e profundidade da memória coletiva, e a uma sensação de que a história é cada vez mais esquecida e negligenciada. Assim, a relação entre a memória e o esquecimento é afetada pela internet de várias maneiras. Embora a internet possa ser vista como uma ferramenta para preservar a memória, ela também pode levar à fragmentação da memória e à dificuldade em distinguir entre o que é importante e o que não é efêmero.

Em conclusão, a internet tem um impacto significativo na memória e no esquecimento humano. Enquanto oferece acesso fácil a informações e pode ser usada como uma ferramenta de aprendizado e armazenamento de informações, também pode ter um efeito negativo sobre a capacidade de memorização das pessoas e a profundidade do armazenamento de informações.

6.5 Nos fios de Ariadne: a memória e a sua recomposição

A memória tem um papel fundamental na construção da identidade cultural de um povo e na formação da história. No entanto, a memória não é estática e pode sofrer alterações e manipulações ao longo do tempo. Em muitos casos, tentativas de reescrever a história ocorrem como resultado de interesses políticos ou ideológicos, levando a um processo de manipulação da memória coletiva. A memória é essencial para a construção da história, pois é através dela que os fatos históricos são transmitidos de geração em geração. No entanto, a memória não é um registro preciso e objetivo dos fatos passados, mas sim uma construção subjetiva que pode ser influenciada por diversos fatores, como a cultura, a religião, a política e a ideologia. Assmann (op cit , p. 11) afirma que "a memória não é uma cópia fiel do passado, mas sim uma construção do presente, que é influenciada por diversos fatores, incluindo o contexto cultural, social e político em que ocorre".

A história, por outro lado, é uma tentativa de reconstruir o passado a partir de uma análise crítica e sistemática de fontes históricas. A história busca uma compreensão mais objetiva dos fatos passados, evitando a subjetividade e a manipulação da memória coletiva. No entanto, mesmo a história está sujeita a interpretações e manipulações, pois os fatos históricos podem ser vistos de diferentes perspectivas.

A tentativa de reescrever a história ocorre quando há interesses políticos ou ideológicos que buscam distorcer a verdade dos fatos passados. Isso pode ser feito de várias maneiras, como a supressão de informações importantes, a manipulação da linguagem, a interpretação seletiva de fatos e a promoção de narrativas falsas.

Neste ponto, uma dualidade importante surge: quando um autor segue, pelos caminhos da ficção, retornar ao passado a fim de compreendê-lo, seu trabalho deve ser apreciado e reverenciado. Em outro ponto, quando alguém se vale das lacunas deixadas pela própria História e o seu processo de criação de memórias e, nestas lacunas, decide reescrever de maneira imprecisa e, em certo modo, contraditória, o passado, os limites da liberdade criativa são ultrapassados e, seu autor, neste caso, esbarra na contradição histórica do caminho que, invariavelmente, os ditadores e todos aqueles que usualmente usurpam o poder caminham. Desta feita, ASSMANN afirma que a tentativa de

reescrever a história ocorre em momentos de crise, quando a identidade cultural é questionada ou ameaçada. Isso pode ser visto em regimes autoritários, por exemplo, que buscam suprimir a memória coletiva e reescrever a história para atender aos seus interesses políticos. Um exemplo pertinente é a negação da Shoah, que é uma tentativa de reescrever a história para minimizar a importância dos crimes cometidos pelos nazistas.

A preservação da verdade histórica é fundamental para a compreensão da história e para a construção da identidade cultural de um povo. A manipulação da memória coletiva pode levar a uma perda da identidade cultural e a uma falsificação da história. A preservação da verdade histórica permite que a sociedade compreenda o passado, aprenda com seus erros e evite a repetição de eventos traumáticos. A tentativa de reescrever fatos históricos pode ter um impacto significativo sobre a memória cultural. A memória coletiva é um processo contínuo de negociação entre o passado e o presente, e a reescrita da história pode distorcer a forma como a sociedade se lembra de seu passado e de sua identidade cultural. É importante que a sociedade seja cuidadosa ao tentar reescrever fatos históricos, e leve em consideração as implicações dessa ação sobre a memória coletiva.

Na primeira parte deste percurso, caminho, surge a possibilidade de reviver, por meio das memórias coletivas e atualizar, assim, a história. Tal tarefa será empreendida na obra de Giorgio Bassani, lá um narrador que pouco sabemos sobre si mesmo, decide, partir da visita a um antigo cemitério, recontar a história de Micòl e, dessa forma, criar uma nova sepultura para esta personagem. O sentido do intento é, justamente, livrar do esquecimento, por meio da narrativa - e evidenciando o seu caráter ficcional -, a memória de um tempo que, quer seja pela ficção, quer seja pelo testemunho, não poderá jamais ser esquecido.

7. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Todo jardim é um convite ao silêncio e à reflexão. Nele, tudo pode e deve ser contemplado e observado. O presente trabalho pautou-se pela escolha de uma obra essencial de um escritor italiano, Giorgio Bassani, e, mais do que uma tentativa hercúlea de fechar em si todas as possibilidades de leitura que a obra fornece, optou-se pela observação de elementos essenciais, presentes na literatura, para a compreensão do presente, sua relação com o passado e o processo de articulação dessas instâncias citadas pela memória.

Voltar ao passado é uma tentativa de buscar a peça que falta para compor a imagem de um quebra-cabeça que só existe no presente. O corpo sente sede e suscita a imagem inicial, por meio da memória, a mente vai sedenta beber nas águas amalgamadas de memórias individuais e coletivas - tingidas pelo cotidiano e escurecidas pelo esquecimento-; uma vez filtrado o líquido, tem-se a representação, dela não se vê o passado como de fato fora, mas como, pela memória, ficou preservado. Nesta tentativa de matar a sede, unem-se ao indivíduo as ações conscientes e inconscientes e os erros e acertos são revistos no presente.

Para compreender a obra, as caracterizações do gênero romanesco foram revistas. Todorov (1995), em sua teoria, formula as características essenciais do gênero e Benjamin (2016), com sua sensibilidade e clareza, aponta os descaminhos da narração no século dos extremos. Compreendidas as estruturas, gênero e narrador se tornam barco e capitão, serão eles os condutores do leitor àquilo que se quer contar.

Neste ponto surge uma característica particular da obra: o texto mais diz pelo que sugere do que propriamente pelo que narra. A história, de saída, principia pelo fim, isto é, a personagem que convida à escrita já não mais existe: Micòl. Diante da inquietação do narrador, a necessidade da escrita. A imagem de Micòl, seu destino trágico, a relação com a família Finzi-Contini e, o mais importante, a incompreensão no presente, dos elementos que proporcionaram àquela família aristocrata tal destino, precisam ser entendidos. Para isso, os apontamentos de Didi-Huberman (2010) precisam ser compreendidos, em relação intrínseca à imagem da sepultura, o dilema do corpo, proposto por Adorno e a edificação de toda uma cultura ocidental sobre a carne formam os elementos essenciais para a compreensão da obra.

É a sepultura da família que convida à escrita; é o intrigante paradoxo da ausência do corpo que promove a dualidade, em outras palavras, inquietação, que move o narrador. A partir disso, a narrativa cria em si o destino final, a sepultura em que a família Finzi-Contini poderá, finalmente, descansar.

Antes, porém, é preciso entender, pelo contínuo retorno ao passado, como foi, de fato, possível a sucessão destes acontecimentos. Neste particular, o cronotopo, proposto por Bakhtin (2018) fundamenta a análise da obra ao proporcionar, pela impossibilidade de dissociação do espaço-tempo, que surjam as esferas sociais e suas relações de poder e organização sejam revisitadas. Por este detalhe, o narrador que, ao recordar, promove dois processos distintos: por um lado cria a imagem do passado, por outro evidencia o seu processo de transformação, pois, além de tudo, a obra traz consigo as características de um romance de formação. O narrador, no início da obra já na meia-idade, volta ao passado e, no espelho da memória, vê-se outra vez menino, revisa sua adolescência e período de formação e, finalmente, percebe como a vida que vivera, impreterivelmente, o transformou. Foi “um belo romance” (BASSANI, 2008, p. 329) o que ele de fato escreveu, mas, sobretudo, viveu.

Neste processo de retorno ao passado, dois pontos foram apontados. O primeiro, mais evidente, o trauma, reviver o acontecimento que ainda não se compreende e efetivar criar a casca que cubrirá uma ferida há muito produzida e que ainda sangra. Porém, fica evidente que todo este processo se dá pelo campo da ficção. Até este ponto, a função primeva da literatura é exercitada, uma vez que a literatura imita a vida e pela verossimilhança cria o que poderia ter sido dentro de uma determinada realidade. Entretanto, ressoam, na obra, dois elementos do real que precisam ser pontuados. O primeiro, o acontecimento traumático real, o destino de Micòl é semelhante ao de milhares de judeus que foram vítimas das atrocidades nazistas nos campos de concentração. A memória destas pessoas, reais, que não puderam ter suas vidas salvas, se assemelha com o destino da jovem amante de romances franceses. Em segundo lugar, o espaço, a Ferrara do século XX, pode não guardar um jardim com uma casa gigante tal qual a dos Finzi-Contini, mas emana muitas características sociais, culturais e políticas, daquelas expressas pelos lugares e personagens que fazem parte da obra. A questão que se faz é: existe um limite para o real e para a ficção? A resposta à pergunta advém da leitura de Seligman-Silva (1998) e da sua pertinência em apontar as bases daquilo que o próprio autor sugere com todas as aspas possíveis de literatura. Levi (1988) e suas reflexões profundas e pontuais promovem, a seu turno, uma edificante compreensão para a diferença entre realidade e ficção.

Em última instância, a memória, o passado e a sua relação com o presente são revistos, pois o século XXI tem também os seus jardins. A internet e seus espaços servem de base para a construção de um imenso jardim capaz de fazer inveja aos habitantes da Babilônia, pois, em terras virtuais, muito se é plantado e frutos maduros e podres são colhidos. Por este viés, é preciso pensar a construção e reconstrução do passado, valendo-se da memória, e a sua íntima relação com o presente. Neste particular, os apontamentos dos pensadores da memória de Santo Agostinho (2015) a Halbwachs (2013), de Le Goff (2019) à Assmann (2011) fomentam um imenso diálogo, aqui brevemente recortado, para discorrer a relação de recomposição do passado no presente.

A História ensina que o passado não pode ser compreendido em sua totalidade, mas é essencial que a ele se lancem luzes para que, justamente, a partir delas as imagens do outrora habitem o presente. Neste processo de rememoração, uma linha tênue se cria, isto é, entre os acontecimentos vividos, existem lacunas que podem e devem ser preenchidas. Na ausência de imagens do passado, a literatura, pelo seu caráter de ficção, tende a cumprir um papel essencial na tentativa de compreensão do passado. Porém, como sugere Assmann (2011), a recriação, a partir de uma visão parcial ou, dito de outra forma, a tentativa de apagamento, a partir da imaginação, de fatos históricos, não será nunca bem-vinda.

Entre a recriação do passado histórico e a criação de um passado inventado para minimizar e recontar fatos existe um abismo que separa o homem livre daqueles ditatoriais. Ao leitor, cumpre a tarefa de reverenciar o primeiro e silenciar o segundo.

O papel da memória é fundamental no presente, quer seja pela voz, quer seja pelo espaço, quer seja pelo corpo. O processo mnemônico é essencial não apenas ao futuro, mas também à literatura.

Por fim, chega o momento de se despedir do jardim. A obra revista, revisitada e compreendida deve voltar ao seu estado de prateleira. Entretanto, seus sentidos não se esgotam no presente texto, mas continuarão, fonte infinita, a alimentar os leitores do futuro.

Por último, é preciso que seja feito um paralelo com a realidade. Quando, em meio a uma pandemia, as bases teóricas deste trabalho foram pensadas e estudadas, o país vivia sob a égide daqueles que, além de demonstrarem desprezo pela História, manifestavam, em todos os momentos, uma tentativa insana de reconstruir, por meio de narrativas questionáveis, o que foi de fato o Brasil. Hoje, tais atores sociais gradativamente estão se silenciando, mas, para que o eco de suas vozes não encontre respaldo em mentes vazias, é preciso, cada vez mais, incentivar a leitura do passado para a compreensão do presente. Tal intento fora apontado outrora por Benjamin, tal fato segue expresso por Bassani em sua obra e, por fim, com suas bases teóricas, o presente trabalho quer ser luz e se fazer valer destes gigantes para, a seu turno, contribuir para este processo.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor W. ; HORKHEIMER, Max. **Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

ADORNO, Theodor W. **Posição do narrador no romance contemporâneo**. In: TIEDEMANN, Rolf (Org.). **Notas de literatura I**. São Paulo: Duas Cidades; 34, 2003.

AGOSTINHO, Aurélio (Santo Agostinho). **Confissões**. Tradução J. Oliveira. Petrópolis, Rio de Janeiro, 2015.

ARENDT, Hannah. **Eichmann em Jerusalém: Um relato sobre a banalidade do mal**. 17ª reimpressão, São Paulo: Companhia das letras, 1999.

ASSMANN, Aleida. **Espaços da Recordação: formas e transformações da memória cultural**. Campinas: Editora da Unicamp, 2011.

BACHELARD, G. **Coleção Os pensadores**. São Paulo: Abril Cultural, 1978.

BAKHTIN, M. **Questões de literatura e estética: a teoria do romance**. São Paulo: Edunesp/Hucitec, 1998.

BAKHTIN, Mikhail Mikhailovich. **Teoria do Romance II: as formas do tempo e do cronotopo**. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2018.

BASSANI, Giorgio. **O jardim dos Finzi-Contini**. Rio de Janeiro: Record, 2008.

BAUMAN, Zygmunt. **Modernidade e Holocausto**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1999.

BENJAMIN, W. **Magia e Técnica, arte e Política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Tradução de Paulo Sérgio Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 2016. (Obras escolhidas E Vol. I).

BERGSON, Henri. **Matéria e memória**. São Paulo: Martins Fontes, 1999. GAGNEBIN, Jeanne-Marie. **Sete aulas sobre linguagem, memória e história**. Rio de Janeiro: Imago, 1997.

BOSI, Alfredo. **A máscara e a fenda: sobre alguns contos de Machado de Assis**.

In: *Encontros com a Civilização Brasileira* [S.l: s.n.], 1979.

_____. **História Concisa da Literatura Brasileira**. São Paulo: Cultrix, 1970.

_____. **A modernidade e os modernos**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2000.

_____. **O narrador**. In: _____. *Magia e técnica, arte e poética: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994 (Obras escolhidas, 1)

_____. **Tempo e narrativa**. Trad. Constança Marcondes Cesar. Campinas: Papirus, 1994.

_____. **História, Memória e Literatura: o testemunho na era das catástrofes**. Campinas: Edunicamp, 2003.

_____. **O local da diferença: ensaios sobre memória, arte, literatura e tradução**. São Paulo: Editora 34, 2005. ^[L]_[SEP]

DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo: Editora 34, 2010.

DOLFI, Anna, **Gli intellettuali/scrittori ebrei e il dovere della testimonianza. In ricordo di Giorgio Bassani**. Firenze. Firenze University Press, 2017.

FOUCAULT, M. **De outros espaços**, 1967. Tradução de Ana Cristina Arantes Nasser. Revisão técnica de Fraya Frehse. O original em francês - "Des espaces autres", publicado em *Dits et écrits* (v.5, Paris: Gallimard, 1994, p.752-62) - encontra-se à disposição do leitor no IEA-USP para eventual consulta.

GAGNEBIN, Jean Marie. **Lembrar, escrever, esquecer**. São Paulo: Ed. 34, 2006.

GENETTE, Gérard. **O discurso da narrativa**. Tradução: Fernando Cabral Martins. 3ª edição. Lisboa: Veja, 1995.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. São Paulo: Centauro, 2013.

KLÜGLER, Ruth. Verdade, mentira e ficção em autobiografias e romances autobiográficos. In: GALLE, Helmut; OLMOS, Ana Cecília; KANZEPOLSKY, Adriana; IZARRA, Laura Zuntini (orgs.) **Em primeira pessoa: abordagens de uma teoria da autobiografia**. São Paulo: Annablume, Fapesp, FFLCH, USP, 2009.

- LE GOFF, Jacques. **História e memória**. Campinas: Editora da UNICAMP, 2019.
- LEITE, L.C.M. **O foco narrativo**. São Paulo: Ática, 1993.
- LEVI, Primo. **É isto um homem?**. Rio de Janeiro: Rocco, 1988.
- LIMA, Luiz Costa. **História. Ficção. Literatura**. São Paulo: Cia. Das Letras, 2006.
- LUKÁCS, G. **A teoria do romance**. São Paulo: Duas Cidades/editora 34, 2000.
- MASSAUD, Moisés. **Dicionário de Termos Literários**. São Paulo: Editora Cultrix, 2. e. revista, 1978.
- MOISÉS, Massaud. **A Criação Literária – Prosa II**. 19. ed. São Paulo: Cultrix, 2005
- RICOUER, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. Campinas: Ed. da UNICAMP, 2007.
- SAND, Shlomo. **A invenção do povo judeu**. São Paulo, editora Benvirá, 2011.
- SELIGMANN-SILVA, Márcio. “**Literatura de testemunho: os limites entre a construção e a ficção**”, Revista Letras, no16, jan. - jun., 1998.^[17]_[SEP]
- TODOROV, Tzvetan. **Em face do extremo**. Campinas: Papirus, 1995.