

N'O JARDIM DOS FINZI-CONTINI, DE BASSANI E DE SICA ONDE O DESEJO, QUANDO A MEMÓRIA?

In the Garden of the Finzi-Continis, by Bassani and De Sica Where the Desire, When the Memory?

Maria Adélia Menegazzo¹

Resumo: Pretende-se neste artigo discutir as relações entre literatura e cinema, investigando a potência das imagens do desejo e da memória, portanto imagens que relevam uma ordem subjetiva, a partir da leitura do romance de Giorgio Bassani, *O Jardim dos Finzi-Contini*, e do filme realizado por Vittorio de Sica, a partir da mesma obra.

Palavras-chave: Texto. Imagem. Desejo. Memória. Giorgio Bassani. Vittorio de Sicca.

Abstract: This article aims to discuss the relationship between literature and cinema, investigating the power of the images of desire and memory, therefore images that come from a subjective order, considering the reading of Giorgio Bassani's novel, *The garden of the Finzi-Continis*, and the film made by Vittorio de Sica, from the same work.

Keywords: Text. Image. Desire. Memory. Giorgio Bassani. Vittorio de Sicca.

¹ Doutora em Teoria Literária e Literatura Comparada. Professora dos Programas de Pós-Graduação em Letras da UFMS.

É fundamental para as relações entre imagem e texto, mais precisamente entre literatura e cinema, aqui propostas, compreender o romance *O Jardim dos Finzi-Contini*, de Giorgio Bassani (2008), publicado em 1962, como um livro de memórias, onde se entrelaçam imagens provenientes de recordações biográficas que incluem desde o nome do protagonista, sua família judia de classe média alta e a cidade de Ferrara. Por outro lado, é necessário refletir sobre o filme de Vittorio de Sica, enquanto leitura e/ou reescritura do mesmo romance, como produto do cinema neorrealista italiano, o que nos permitirá pensar as imagens em suas bases visuais e sonoras, mais do que sensório-motoras (DELEUZE, 1990).

Dito de outro modo, a constituição do romance autobiográfico conduz, nesse caso específico, a uma abordagem subjetiva o suficiente para que o narrador traduza tanto o desejo quanto a memória em imagens calcadas nas sensações provocadas pelo sentido da visão sobre as pessoas e as coisas, como também pela sonoridade, seja das palavras, do cotidiano ou da música. Essa subjetividade permite, ainda, que a obra cinematográfica explore os recursos de sua própria linguagem, tornando-se outra, ganhando, no limite, autonomia em relação ao objeto original.

Assim, no prólogo, o narrador expressa um desejo, evitado por muitos anos, de “[...] 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).

O impulso e a energia necessários para fazê-lo, no entanto, virão apenas em 1957, após o narrador visitar, no cemitério dos etruscos, o túmulo da família mais importante, numa cela subterrânea, em Cerveteri, próximo a Roma. Nesse momento, começa a lembrar-se dos seus anos juvenis, do cemitério israelita de Ferrara e do jazigo monumental dos Finzi-Contini, revelando de imediato que apenas Alberto foi ali enterrado e que ninguém da família sobreviveu à deportação para a Alemanha em 1943.

No primeiro capítulo da primeira parte, o narrador conta a história do jazigo da família Finzi-Contini, que viu pela primeira vez ainda criança. Tem início, assim, uma reflexão sobre a solidão: “Quem sabe como e por que nasce uma vocação para a solidão?” (BASSANI, 2008, p. 25). Embora seja um tema entre tantos outros discutidos no romance, a solidão conduzirá a visão do narrador para o isolamento daquela família, não só no

cemitério, como também na cidade, na outra casa, a *magna domus*, na Corso Ercole I. A delimitação do isolamento se dá por meio do muro que cerca toda a propriedade, uma construção do século XVI que adquiriu, ao longo do tempo, por conta de adaptações e restaurações, as características de um solar neogótico no estilo inglês. Como mais ninguém se lembra da casa, nem mesmo o Guia do Touring Clube, o narrador cumprirá a missão rememorativa. E, ao falar da casa, falará também do jardim e de todos os que frequentavam aquele espaço.

Depois de uma longa digressão, relatando a organização social de Ferrara, as divisões entre os judeus na sinagoga, entre os alunos na escola, o advento das leis raciais promulgadas por Mussolini e suas consequências, o narrador, finalmente, tem um encontro mais duradouro com Micòl.

Enquanto tenta se refazer do fracasso escolar, porque ficou de segunda época em uma matéria, Giorgio sai de bicicleta ao longo da Muralha degli Angeli, que circundava a propriedade dos Finzi-Contini, e para debaixo de uma árvore:

Deitei-me de bruços na grama, ao lado da bicicleta, com o rosto em brasa escondido entre os braços. O ar quente soprava em volta do meu corpo estendido e eu sentia unicamente o desejo de permanecer o maior tempo possível daquele jeito, com os olhos fechados. Em meio ao coro entorpecedor das cigarras, despontavam alguns sons isolados vindos de não muito longe: o canto de um galo, um bater de panos [...], e por fim, bem perto, a poucos centímetros da minha orelha, o tique-taque cada vez mais lento da roda posterior da bicicleta ainda sem ter atingido o ponto de imobilidade. (BASSANI, 2008, p. 57)

Aqui, pode-se observar como o processo descritivo, por meio da memória do narrador, atinge um intenso grau de precisão dos elementos envolvidos no quadro, entretanto, todos voltados para as sensações: “o rosto em brasa”, “o ar quente em volta do meu corpo”, “o coro entorpecedor das cigarras”, “o tique-taque cada vez mais lento da roda da bicicleta”. Sensações insignificantes, se pensadas isoladamente, mas que traduzem a vulnerabilidade de Giorgio diante do que virá. Micòl começa a chamá-lo sem que ele se dê conta disso, porém percebe que se encontra sob as árvores do Barcheto del Duca, em cujo centro fica a *magna domus* dos Finzi-Contini e seu jardim, cercado pelo fatídico muro que se interrompia a uns 250 metros mais à frente:

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. Ela devia estar a menos de 25 metros de distância (suficientemente próximo, portanto, para que eu conseguisse ver seus olhos, que eram grandes e claros, talvez grandes demais naquela época para seu pequeno rosto magro de menina) e me observava de baixo para cima. (BASSANI, 2008, p. 59)

Embora não fosse a primeira vez que se encontravam, era a primeira vez que Micòl lhe dirigia a palavra. Evidentemente, há um simbolismo sustentando a imagem inatingível de Micòl, dada pela aparência nórdica, o isolamento pelo muro, o muro consagrado por ela, segundo o narrador, “*au vert paradis des amours enfantines*” (BASSANI, 2008, p. 128), olhando-o do alto, marcando-o para sempre. Essa inacessibilidade material vai se revelar, também, entre Giorgio e Micòl, do ponto de vista amoroso. Se no momento do encontro o menino não se apercebe da realidade, o narrador construirá sua história atentando sutil e frequentemente para isso:

Quantos anos se passaram desde aquela longínqua tarde de junho? Mais de trinta. E no entanto, se eu fechar os olhos, Micòl Finzi-Contini ainda está lá, debruçada sobre o muro, olhando para mim e falando comigo. Em 1929, Micòl era pouco mais que uma menina, tinha 13 anos. Era magra e loura e tinha olhos claros muito atraentes. Eu era um menino de calça curta, muito burguês e muito vaidoso, a quem bastava um pequeno inconveniente escolar para me lançar no mais infantil dos desesperos. Olhávamos um para o outro. 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)

Ao fechar os olhos, Giorgio percebe a importância decisiva de sua percepção daquela cena: não apenas Micòl tem sua imagem feérica fixada na memória do narrador há mais de 30 anos, como também aquilo que a emoldurava sensualmente: o céu azul, quente, de verão.

Essa cena cumprirá um papel importante no filme, que tem início em 1938, dois meses depois de terem sido promulgadas as leis raciais, correspondendo ao início da segunda parte da narrativa. Dentre as medidas práticas legisladas, os jovens judeus estavam proibidos de casamentos mistos, foram excluídos de todas as escolas públicas de qualquer categoria ou nível, dispensados “da honra” do serviço militar e impedidos de frequentar bibliotecas e agremiações recreativas; as famílias estavam proibidas de publicar obituários, de constar de catálogos telefônicos e de ter empregadas domésticas de raça ariana.

Diante dessas medidas, o jardim dos Finzi-Contini assumirá uma função estruturante, não apenas na vida de algumas pessoas, como também na narrativa, tornando-se uma espécie de microcosmo regido por leis próprias, um Éden para um grupo de jovens judeus que havia sido expulso do clube de tênis de Ferrara, dentre eles, Giorgio. Ao receber o convite de Alberto Finzi-Contini para jogar tênis em sua propriedade, o narrador hesita, mas, no dia seguinte, Micòl lhe telefona reforçando o convite e, após uma longa e amigável conversa, ele acaba aceitando: “Talvez tenha sido o dia luminoso e a brisa leve e acariciante de uma primeira tarde de outono extraordinariamente ensolarada que me fizeram, de repente, pegar a raquete e as roupas de jogar tênis que repousavam na gaveta havia mais de um ano” (BASSANI, 2008, p. 87).

Mais uma vez, as imagens se sustentam pelas sensações, pela luz do sol, a brisa suave, enquadrando aquela extraordinária tarde de outono.

Desse modo, a natureza parece cumprir um papel de benevolência e compreensão, compensando-os pelas perdas. Os jovens vestidos como tenistas, de roupas brancas, com suas bicicletas em direção ao jardim, é a cena que dá início ao filme.

Na abertura, enquanto é apresentada a ficha técnica, há movimentos panorâmicos da câmera mostrando imagens recortadas das árvores, algumas vezes muito nítidas, muito próximas, outras, desfocadas: as folhas vermelhas dos olmos, tílias, plátanos e castanheiros, nas tonalidades quentes do verão ou do outono e também galhos secos do inverno, acompanhadas da música composta por Manuel de Sica, doce e melancólica ao mesmo tempo. Em seguida, na tela, sobre o fundo vermelho, aparece inscrita a informação: “Ferrara, Itália – 1938 a 1943 – Por volta de 1938, o governo Fascista do II Duce, Benito Mussolini, aplicou as assim chamadas “Leis raciais contra os judeus italianos”.

A próxima cena já mostra a chegada dos jovens ao portão da casa. Dentre eles, mas fora do grupo dos judeus excluídos, está Giampiero Malnate, amigo de Alberto, dos tempos em que estudava em Milão, que trabalhava como químico em uma indústria de Ferrara. O percurso até a casa é composto por meio de planos gerais, superdimensionando o jardim, alternando imagens do gramado, das árvores, do céu azul, do grupo de ciclistas, até a recepção pelos irmãos Alberto (Helmut Berger) e Micòl (Dominique Sanda).

O jardim, como um paraíso onde cada coisa está no seu lugar, permanece tensionado desde o início do romance, com a informação da morte de todos os Finzi-Contini e, no filme, com o anúncio sobre as leis raciais contra os judeus. Nesse sentido, e numa certa medida, o filme tem o livro não só como prototexto, mas também como uma espécie de intertexto, uma vez que o sentido de determinadas ações decorre de informações que estão pressupostas e não serão dadas senão pelo texto literário. Ao mesmo tempo, jogando com imagens ópticas e sonoras, de Sica vai investir nos aspectos plásticos do filme e, de maneira sutil, também na resolução das ambiguidades que sustentam o romance, como o porquê da recusa de Micòl em se relacionar com Giorgio (Lino Capolicchio) e a natureza da relação entre Alberto e Malnate (Fabio Testi), impondo, assim, sua marca pessoal ao texto literário. Talvez, por isso, Bassani, que a princípio colaborara na adaptação do texto para o cinema, exige a retirada de seu nome dos créditos cinematográficos (BARROSO, 2008).

No final da terceira parte do romance, após a ceia de Páscoa com a família, Giorgio recebe um telefonema de Alberto convidando-o para ir a *magna domus*, acenando com o fato de que havia, ali, uma surpresa para ele. Micòl estava em Veneza há um ano, escrevendo sua monografia sobre Emily Dickinson. Nesse meio tempo, Giorgio frequentou os Finzi-Contini a convite do professor Ermanno, que abriu sua biblioteca para o estudante. Ao chegar à casa, depara-se com Micòl e, sem poder resistir, movido pela alegria do reencontro, acaba por beijá-la. Entrando na sala, onde a família estava toda reunida, são recebidos com “simpatia e benevolência”:

E até mesmo a sala, assim como eu a vi naquele momento, naquela noite, pareceu-me muito mais acolhedora do que de costume, ela também envolta, num certo sentido, numa luz rosada refletida na madeira clara e lustrosa dos móveis, nos quais a chama alta e as línguas de fogo da lareira espargiam suaves reflexos cor de carne. Eu nunca a havia visto assim tão iluminada. (BASSANI, 2008, p. 218)

A imagem da sala refletindo uma luz rosada na madeira clara, associada às chamas da lareira com reflexos cor de carne, é a metáfora precisa dos sentimentos do narrador naquele momento. No entanto, assim como o fogo se extingue, a partir desse momento, vai ocorrer um afastamento maior de Micòl, que passa a tratar Giorgio com frieza. Um segundo beijo, agora pleno de desejo, vai acontecer dias depois no quarto da personagem feminina, que se recuperava de um resfriado, e que tenta contê-lo sem sucesso:

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. [...] de repente, num sofrimento súbito e terrível que me tomou por inteiro, tive a nítida sensação de que eu a estava perdendo, de que eu a havia perdido. (BASSANI, 2008, p. 243)

Do ponto de vista do que aqui estamos propondo – a relação entre imagens de desejo e de memória –, trata-se do clímax da narrativa, mas, ao contrário de outros momentos, aqui a visão tem um papel secundário, e o tato leva às sensações, inclusive de perda. Micòl recorda, em seguida, de outro momento, quando foram surpreendidos pela chuva e entraram na garagem onde ficava guardado o coche que os levava para a escola quando crianças, em que ela pressentiu o rumo que o relacionamento deles estava tomando. Ao invés de ter uma conversa franca, tinha fugido para Veneza.

Começa a ficar evidente que, para Micòl, a paixão física era menos importante do que a recordação daquela amizade. Seria preciso refletir profundamente sobre o que se passava entre eles, sobre o que poderiam desejar um do outro. De acordo com Aducci Novaes (1990), “se desejamos mais do que aquilo que os olhos dizem e do que prometem as paixões é porque existe um movimento vivo e secreto do desejo, que nenhum pensamento revela inteiramente”. E qual seria o desejo de Micòl? Para ela, eles eram iguais e começava daí a impossibilidade de ficarem juntos:

[...] eu também, como ela, não dispunha daquele gosto instintivo pelas coisas que caracteriza as pessoas normais. Ela intuía isso perfeitamente. Para mim, assim como para ela, o passado tinha mais importância do que o presente, e a recordação era mais importante do que a coisa possuída. Diante da recordação, toda posse só pode ser decepcionante, banal, insuficiente... Como ela me compreendia! Ela também sentia igualmente o meu anseio de que o presente se tornasse logo passado para poder amá-lo e fantasiá-lo ao meu modo. Esse era o nosso vício: o de seguir adiante com a cabeça sempre voltada para trás. Não era assim? (BASSANI, 2008, p. 251-252)

Desse modo, Micòl tenta organizar, para ambos, o próprio desejo. Se o desejo se alimenta de imagens, portanto está afeito à esfera do olhar, a personagem opta por aquelas do passado na medida em que remetem “*au vert paradis des amours enfantines*” (BASSANI, 2008, p. 128). Por outro lado, conta o narrador, “ela [disse que] sempre tinha lido nos meus olhos muita ‘idealização’, o que de alguma forma a tinha forçado a mostrar-se melhor do que era na realidade” (BASSANI, 2008, p. 255).

Viver, para Giorgio, significa desejar, portanto, para continuar a viver, é necessário buscar nas experiências e nas reflexões sobre o sentido de sua paixão por Micòl os modos da expressão desejante, para chegar ao instante que desencadearia uma duração mínima nas bordas do tempo.

No texto literário, a relação entre Micòl e Giorgio se sustenta na descrição das imagens provenientes da superfície da natureza e das coisas na medida em que são transformadas em suporte de sensações e emoções, conforme procuramos demonstrar até aqui. No filme, evidentemente, são os movimentos de câmera, a variação dos planos, ângulos e posições dos objetos que vão narrar outra história. Além disso, a trilha sonora potencializa as imagens, os momentos de tensão e *carpe diem*. Conforme afirmamos, Vittorio de Sica narra a partir do seu próprio jardim e, nessa perspectiva, constrói seus atalhos, revela sentidos ocultos, com uma câmera essencialmente dinâmica.

Enquanto o romance tem como ponto de partida o encontro do narrador com o passado histórico das origens de Roma e tem início com um processo de memória involuntária proustiana, dando-nos a verdade do passado pela experiência, o filme, como mencionamos, começa guiado pela visão e pela sonoridade. Uma tradução ímpar daqueles dias em que “o tempo se manteve perfeito, parado naquela espécie de suspensão mágica, numa imobilidade suavemente luminosa e vítrea de alguns de nossos outonos” (BASSANI, 2008, p. 101).

Tomando as imagens que se referem à relação Micòl-Giorgio, de Sica utiliza diversos planos, por meio dos quais vai expondo a aproximação corporal das personagens, desde o mais aberto, para os passeios de bicicleta pelas aleias do jardim, até momentos mais íntimos, quando o *close-up* cumpre seu papel revelador, principalmente focado sobre a direção dos olhares, acelerando o posterior confronto.

Em determinadas tomadas do filme, há um sentido de ilustração de cenas da narrativa, por exemplo, aquelas que aludem aos beijos entre os protagonistas ou ao primeiro diálogo entre eles, no muro do jardim, quando crianças.

No entanto, com relação a Alberto, a melancolia e o afinamento físico da personagem explícitos no romance, no filme, recebe grande dose de ambiguidade, com a câmera insistindo em focar seu rosto em primeiríssimo plano, ou em detalhe, nas mãos, como também apresentando-o vestido com um *robe-de-chambre* branco, nas cenas

contrastantes do quarto de dormir. Alberto concentra a imagem de luz e sombra nas tomadas exteriores e a de tradição e modernidade no ambiente do quarto. O que Alberto deseja? Mantém sob forte tensão a natureza da amizade entre Malnate e Alberto, seja pelo contraste físico dos atores-personagens, o vigor de um e a fragilidade do outro, seja pela melancolia expressa no olhar de Alberto, na preferência por viver isolado em seu próprio quarto, ainda que confortável e modernamente, ouvindo jazz e conversando com os amigos. Assim, investindo nos objetos e no olhar, subordinando-os a uma imagem de reflexão, podemos afirmar com Deleuze (1990, p. 29) que, no filme, uma “situação ótica e sonora não se prolonga em ação, tampouco é induzida por uma ação. Ela permite apreender, deve permitir apreender algo intolerável, insuportável”.

Enquanto no romance a desconfiança de Giorgio de que Micòl tinha outro relacionamento permanece como conjectura, a de que poderia ser Malnati por vários sinais mencionados pelo narrador, mas sem uma confirmação direta, apenas aquela que a sensação lhe poderia oferecer – “Tudo estava claro e nítido, como que em relevo, numa luz ainda mais clara do que a luz do dia” (BASSANI, 2008, p. 326) –, de Sica opta por eliminar qualquer dúvida da personagem ou do leitor/espectador, levando-o a presenciar os amantes na *Hütte* (o vestiário da quadra de tênis), numa noite de lua cheia. “Trata-se de algo poderoso demais, ou injusto demais, mas às vezes também belo demais, e que, portanto, excede nossas capacidades sensório-motoras” (DELEUZE, 1990, p. 29). De Sica posiciona Giorgio como um *voyeur* em primeiro plano, na janela, e Micòl em primeiríssimo plano, olhando para Giorgio, nua, e enquadra o rosto de Malnate, dormindo placidamente, minando o desejo de Giorgio, trazendo com os quadros o conhecimento.

Se desejar implica falta, a realidade pode vir a ser inimiga do desejo (KHEL, 1990). Bassani sustenta um narrador desejante como memória do objeto desejado, investindo em imagens advindas de sensações. De Sica segue o mesmo caminho, mas intervém, nos limites do neorealismo, negando a presença desse narrador, transformando o romance memorialista em prototexto do filme. A memória não pode ser limitada cronologicamente, mas o tempo material serve de ponto de partida para que o narrador circunscreva seus espaços de solidão, de afetividade, de identidade. De Sica presentifica o passado memorialista, ignorando os constantes saltos temporais, permitindo-se apenas o *flashback* com cenas da infância das personagens. O passado-presente dá um sentido ao jardim,

a duração de um verão quase alucinatório, a partir e depois do qual o mundo não será o mesmo, os homens não serão os mesmos.

No penúltimo parágrafo do texto literário, o narrador revela as palavras de Micòl para Malnate, sempre que o assunto era o futuro como ele o via, democrático e social: “o futuro em si a aborrecia, preferindo de longe *le vierge, le vivace et le bel aujourd’hui* e, mais ainda, o passado, ‘o querido, delicado e plácido passado’” (BASSANI, 2008, p. 333).

No filme, as perguntas do nosso título recaem sobre a experiência do tempo ali implicada: tão ambígua quanto alguns personagens; suficientemente marcada pela história, com o cinema dentro do cinema; tão distendida quanto a melancolia da trilha sonora. O verso de Mallarmé – “o belo, vívido e virgem dia de hoje” – responde às questões do nosso título, pondo em relevo o presente do desejo do narrador na memória, delicada e plácida, porém passado.

Referências

BARROSO, Ivo. O jardim inatingível de Micòl. *In*: BASSANI, Giorgio. **O jardim dos Finzi-Contini**. Trad. Paulo Andrade Lemos. Rio de Janeiro: Record, 2008. p.7-11.

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

DELEUZE, Gilles. **A imagem-tempo**. Trad. Eloisa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 1990.

KEHL, Maria Rita. O desejo da realidade. *In*: NOVAES, Adauto (org.). **O desejo**. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

NOVAES, Adauto. O fogo escondido. *In*: NOVAES, Adauto (org.) **O desejo**. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

SICA, Vittorio de. **O Jardim dos Finzi-Contini**. 1970. Disponível em: <https://youtu.be/PxSPu25xbQw>.