



UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO
DEPARTAMENTO DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

DEIVIDY FERREIRA DOS SANTOS

O ALARGAMENTO DAS FRONTEIRAS: imbricamentos da ficção e da historicidade
em *Lessico familiare* e *La famiglia Manzoni*, de Natalia Ginzburg, e *Il Gattopardo*,
de Giuseppe Tomasi di Lampedusa

Recife
2025

DEIVIDY FERREIRA DOS SANTOS

O ALARGAMENTO DAS FRONTEIRAS: imbricamentos da ficção e da historicidade em *Lessico familiare* e *La famiglia Manzoni*, de Natalia Ginzburg, e *Il Gattopardo*, de Giuseppe Tomasi di Lampedusa

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Pernambuco, como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em Letras.

Linha de pesquisa: Estética, Crítica e Historiografia Literárias.

Área de concentração: Estudos Literários.

Orientador: Prof. Dr. Alfredo Adolfo Cordiviola

Recife
2025

Catálogo de Publicação na Fonte. UFPE - Biblioteca Central

Santos, Deividy Ferreira dos.

O alargamento das fronteiras: imbricamentos da ficção e da historicidade em Lessico familiare e La famiglia Manzoni, de Natalia Ginzburg, e II Gattopardo, de Giuseppe Tomasi di Lampedusa / Deividy Ferreira Dos Santos. - Recife, 2025.
194f.: il.

Tese (Doutorado)- Universidade Federal de Pernambuco, Centro de Artes e Comunicação, Programa de Pós-Graduação em Letras, 2025.

Orientação: Alfredo Adolfo Cordiviola.

1. Fronteiras; 2. Narrativa Ficcional; 3. Historicidade; 4. Natalia Ginzburg; 5. Giuseppe Tomasi di Lampedusa. I. Cordiviola, Alfredo Adolfo. II. Título.

UFPE-Biblioteca Central

DEIVIDY FERREIRA DOS SANTOS

O ALARGAMENTO DAS FRONTEIRAS: imbricamentos da ficção e da historicidade em *Lessico Familiare* e *La famiglia Manzoni*, de Natalia Ginzburg, e *Il Gattopardo*, de Giuseppe Tomasi di Lampedusa

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Pernambuco, como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em Letras.

Aprovada em: 27/06/2025

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Alfredo Adolfo Cordiviola (Orientador)
Universidade Federal de Pernambuco (UFPE)

Profa. Dra. Iaranda Jurema Ferreira Barbosa (Examinadora Externa)
Universidade Estadual da Paraíba (UEPB)

Profa. Dra. Imara Bemfica Mineiro (Examinadora Interna)
Universidade Federal de Pernambuco (UFPE)

Profa. Dra. Marcela Croce (Examinadora Externa)
Universidad de Buenos Aires (UBA)

Prof. Dr. Roland Gerhard Mike Walter (Examinador Interno)
Universidade Federal de Pernambuco (UFPE)

À *Maria José* e a *Renildo*, meus pais, por serem meu alicerce e fortaleza, hoje
e sempre.

Ao professor *Jairo Luna* (*in memoriam*), meu orientador na graduação, que
tristemente faleceu em decorrência da covid-19, cuja presença humana e
espiritual ainda se faz profundamente presente nesta tese.

AGRADECIMENTOS

Nesta grandiosa etapa acadêmica, o encerramento do doutorado, chego à conclusão de que ninguém realiza algo sozinho e de que a construção de um trabalho desta magnitude é resultado de muitas mãos e interlocuções. Por isso, há inúmeras pessoas a quem agradeço por terem sido fundamentais ao longo de toda a minha trajetória estudantil.

Primeiramente, com o mais íntimo e profundo amor, agradeço a *Deus* e a todos os *anjos de luz* que caminharam comigo durante esses quatro anos, encorajando-me e mostrando, mesmo nos detalhes imperceptíveis aos meus olhos, o quanto sou capaz, corajoso, destemido e forte. Chegar até aqui não foi fácil, mas o percurso foi menos doloroso por ter estado sempre em Sua companhia e sintonia. Deus, eu te amo sempre e para todo o sempre.

De igual modo, expresso minha sincera gratidão ao *Prof. Dr. Alfredo Adolfo Cordiviola*, meu orientador, que me acompanhou com humanidade desde o mestrado e aceitou embarcar comigo nesta travessia multifacetada que é o doutorado. Professor, agradeço pela paciência, pela competência com que me orientou e, sobretudo, pela grandeza de ser humano e pessoa que o senhor é. Muito obrigado por ser esse exemplo de orientador e interlocutor, e por nos permitir – a mim e aos seus outros orientandos – liberdade para desenvolver nossos próprios trabalhos.

À *Maria José* e ao *Renildo Ferreira*, meus pais, que jamais mediram esforços para que meus irmãos e eu pudéssemos crescer. À *Renata Ferreira* e ao *Rodrigo Ferreira*, meus irmãos, que acompanham meu crescimento diário, tanto pessoal quanto profissional. Agradeço pela paciência e por nunca me deixarem desistir dos meus sonhos. Mesmo sem compreender completamente o que é um doutorado e sua importância em minha vida, sempre me perguntavam, orgulhosos, quando eu o concluiria. Obrigado por tudo e por tanto!

Aos *professores*, da Educação Infantil ao Doutorado, que contribuíram para o meu desenvolvimento interpessoal ao longo de todos esses anos de estudo e dedicação. As sementes que todos deixaram em meu caminho, hoje, com mais amadurecimento, compreendo e cultivo com gratidão.

Ao *Prof. Dr. Roland Walter* e à *Profa. Dra. Imara Mineiro*, dois grandes docentes do Programa de Pós-Graduação em Letras da UFPE, meu agradecimento pela alegria de tê-los como arguidores na banca de qualificação do meu projeto. Vocês são intelectuais excepcionais e exemplos a serem seguidos.

À *Profa. Dra. Brenda Carlos* e à *Profa. Dra. Imara Mineiro*, pelas valiosas sugestões e por aceitarem o convite para integrar a banca de qualificação da tese. Seus apontamentos foram fundamentais para o encaminhamento do trabalho. Agradeço profundamente!

À *Profa. Dra. Imara Mineiro*, à *Profa. Dra. Iaranda Barbosa*, à *Profa. Dra. Marcela Croce* e ao *Prof. Dr. Roland Walter*, que aceitaram o convite para ser meus arguidores na banca de defesa final da tese. Sinto-me honrado e profundamente feliz por contar com todos vocês neste momento tão especial.

À *Profa. Dra. Marcela Croce*, em especial, que me acolheu carinhosamente em Buenos Aires para a realização do Doutorado Sanduíche no Instituto Interdisciplinario de Estudios e Investigaciones de América Latina (INDEAL), da Facultad de Filosofía y Letras, da Universidad de Buenos Aires (UBA). Professora, não há palavras que definam sua potência enquanto ser humano e pesquisadora. Sua humildade, competência e risada sincera tornaram meus dias na Argentina ainda mais enriquecedores. Muito obrigado pela leitura cuidadosa do trabalho, lado a lado comigo, e pelas valiosas sugestões de referências bibliográficas e de aprimoramento.

À *Fundação de Amparo à Ciência e Tecnologia de Pernambuco (FACEPE)*, pela concessão da bolsa de pesquisa que financiou meus quatro anos de estudos. Agradeço pelo investimento e por acreditar na pesquisa pernambucana. Desejo ainda mais êxito à Fundação para que muitos outros estudantes sejam assistidos, assim como eu fui. Vida longa!

À *UFPE* e a todos os funcionários que fazem desta Universidade uma referência no Brasil e no exterior. Sou fruto desta Instituição e terei o maior prazer em referenciá-la em todos os ambientes e lugares onde estiver. Obrigado pelo acolhimento e pela moradia.

Aos amigos de longa data, *Fabiana Avelino*, *Diógili Vicente*, *Livânia Régia*, *Solange Regina*, *Isabela Lapa* e *João Paulo Muniz* (entre outros), pelo incentivo, pelas partilhas e pela crença em mim.

Por fim, agradeço a todos aqueles que, direta ou indiretamente, deixaram rastros de amor, felicidade, companheirismo e lealdade em todas as ocasiões em que precisei. Muito obrigado!

[...]

“Desço até à água, mergulho nela as mãos, e não as reconheço. Vêm-me da memória outras mãos mergulhadas noutro rio. As minhas mãos de há trinta anos, o rio antigo de águas que já se perderam no mar. Vejo passar o tempo. Tem a cor da água e vai carregado de detritos, de pétalas arrancadas de flores, de um toque vagaroso de sinos. Então uma ave cor de fogo passa como um relâmpago. O sino cala-se. E eu sacudo as mãos molhadas de tempo, levando-as até aos olhos – as minhas mãos de hoje, com que prendo a vida e a verdade desta hora¹” (Saramago, 1985, p. 206).

¹ Saramago, José. **Deste mundo e do outro**. Lisboa: Caminho, 1985.

RESUMO

O objetivo desta tese é investigar os limites entre a narrativa ficcional, a narrativa histórica, as memórias e a literatura, a partir da análise de três obras da literatura italiana: *Lessico familiare* (1963) e *La famiglia Manzoni* (1983), ambas de Natalia Ginzburg, e *Il Gattopardo* (1958), de Giuseppe Tomasi di Lampedusa. A leitura e a investigação propostas revisitam um passado histórico — de uma Itália marcada pelo Risorgimento, pelo Fascismo e pelo Antifascismo — não distante, que se confirma atual ao expandir e tensionar as fronteiras entre esses campos. Nesse sentido, buscamos evidenciar, por meio de um estudo comparativo, as aproximações, os distanciamentos e os intercâmbios entre as obras selecionadas, de modo que, ao final, seja possível verificar se existe um terreno híbrido e nebuloso entre ficção, história e realidade. Nesse espaço de intersecção, as memórias individuais, coletivas e familiares imprimem testemunhos de resistências, rupturas e escritas de si (próximas ao exercício autobiográfico) e do outro. Ao mesmo tempo em que se observa o resgate de memórias e de fragmentos do passado, percebe-se igualmente a ficcionalização dessas experiências e registros, o que amplia a complexidade das representações. O aporte teórico que fundamenta a pesquisa abrange, entre outros, os estudos de Armando Cassigoli (1976), Daniela Graf-Bartalesi (2005), Graciela Beatriz Caram de Bataller (2011), Victoriano Peña Sánchez (2011), Gaspare Trapani (2015) e João Fábio Bertonha (2017), no campo do Fascismo e do Antifascismo italianos; bem como as contribuições de Octavio Paz (1982), Jacques Le Goff (1990), Leonor Arfuch (2002), Márcio Seligmann-Silva (2003), Luiz Costa Lima (2006), Jeanne Marie Gagnebin (2009), Michel de Certeau (2011), María Victoria González (2019) e Jacques Rancière (2021), em torno das relações entre história, memória, literatura e ficção. No que se refere às reflexões sobre memórias e temporalidade, destacam-se ainda os trabalhos de Pierre Nora (1984), Beatriz Sarlo (2005), Paul Ricoeur (2007), Paolo Rossi (2010), Henri Bergson (2010), Joël Candau (2016) e Maurice Halbwachs (2017). Nesse horizonte, dialogamos também com as formulações de Marianne Hirsch (2012) sobre a pós-memória, entendida como a forma pela qual as gerações posteriores se relacionam com experiências traumáticas que não viveram diretamente, mas que lhes chegam por meio de narrativas, imagens e silêncios transmitidos. De maneira complementar, mobilizamos a noção de memória

heteropática, desenvolvida por Kaja Silverman (2009), que ressalta a possibilidade de uma memória que se constrói na alteridade e na empatia, na capacidade de sentir e incorporar as experiências de outros como parte constitutiva de si. A pesquisa adota uma abordagem qualitativa, apoiando-se em procedimentos bibliográficos e comparativos, a partir de uma perspectiva teórica. O objetivo consiste em compreender os fenômenos de forma ampla, sem restringi-los a situações específicas ou isoladas. Concluimos, portanto, que o alargamento das fronteiras entre as obras literárias estudadas se manifesta de modo heterogêneo, configurando um trabalho memorialístico e híbrido em relação às categorias teóricas mobilizadas.

Palavras-chave: fronteiras; narrativa ficcional; narrativa historiográfica; Ginzburg; Lampedusa.

RIASSUNTO

L'obiettivo di questa tesi è indagare i limiti tra la narrazione finzionale, la narrazione storica, le memorie e la letteratura, a partire dall'analisi di tre opere della letteratura italiana: *Lessico familiare* (1963) e *La famiglia Manzoni* (1983), entrambe di Natalia Ginzburg, e *Il Gattopardo* (1958), di Giuseppe Tomasi di Lampedusa. La lettura e l'indagine proposte rivisitano un passato storico – un'Italia segnata dal Risorgimento, dal Fascismo e dall'Antifascismo – non lontano, ma che si conferma attuale nell'ampliare e nel mettere in tensione i confini tra questi ambiti. In questo senso, intendiamo evidenziare, attraverso uno studio comparativo, le approssimazioni, gli allontanamenti e gli scambi tra le opere selezionate, in modo tale da verificare se esista un terreno ibrido e sfumato tra finzione, storia e realtà. In questo spazio di intersezione, le memorie individuali, collettive e familiari imprime testimonianze di resistenze, rotture e scritture di sé (vicine all'esercizio autobiografico) e dell'altro. Allo stesso tempo in cui si osserva il recupero delle memorie e dei frammenti del passato, si nota anche la finzionalizzazione di tali esperienze e registri, il che accresce la complessità delle rappresentazioni. L'impianto teorico che sostiene la ricerca comprende, tra gli altri, gli studi di Armando Cassigoli (1976), Daniela Graf-Bartalesi (2005), Graciela Beatriz Caram de Bataller (2011), Victoriano Peña Sánchez (2011), Gaspare Trapani (2015) e João Fábio Bertonha (2017), nell'ambito del Fascismo e dell'Antifascismo italiani; così come i contributi di Octavio Paz (1982), Jacques Le Goff (1990), Leonor Arfuch (2002), Márcio Seligmann-Silva (2003), Luiz Costa Lima (2006), Jeanne Marie Gagnebin (2009), Michel de Certeau (2011), María Victoria González (2019) e Jacques Rancière (2021), riguardo alle relazioni tra storia, memoria, letteratura e finzione. Per quanto riguarda le riflessioni sulle memorie e sulla temporalità, si segnalano inoltre i lavori di Pierre Nora (1984), Beatriz Sarlo (2005), Paul Ricoeur (2007), Paolo Rossi (2010), Henri Bergson (2010), Joël Candau (2016) e Maurice Halbwachs (2017). In tale orizzonte, dialoghiamo anche con le formulazioni di Marianne Hirsch (2012) sulla postmemoria, intesa come la modalità attraverso la quale le generazioni successive si rapportano a esperienze traumatiche non vissute direttamente, ma trasmesse tramite narrazioni, immagini e silenzi. In maniera complementare, mobilitiamo la nozione di memoria eteropatica, sviluppata da Kaja Silverman (2009), che sottolinea la possibilità di una memoria che si costruisce

nell'alterità e nell'empatia, nella capacità di sentire e incorporare le esperienze altrui come parte costitutiva di sé. La ricerca adotta un approccio qualitativo, fondandosi su procedure bibliografiche e comparative, da una prospettiva teorica. L'obiettivo consiste nel comprendere i fenomeni in modo ampio, senza limitarli a situazioni specifiche o circoscritte. Concludiamo, dunque, che l'allargamento dei confini tra le opere letterarie analizzate si manifesta in maniera eterogenea, configurando un lavoro memorialistico e ibrido rispetto alle categorie teoriche mobilitate.

Parole chiave: frontiere; narrazione finzionale; narrazione storiografica; Ginzburg; Lampedusa.

RESUMEN

El objetivo de esta tesis es investigar los límites entre la narrativa ficticia, la narrativa histórica, la memoria y la literatura, a partir del análisis de tres obras de la literatura italiana: *Léxico familiar* (1963) y *La familia Manzoni* (1983), ambas de Natalia Ginzburg, y *El Gatopardo* (1958), de Giuseppe Tomasi di Lampedusa. La lectura y el análisis propuestos revisitan un pasado histórico — una Italia marcada por el Risorgimento, el Fascismo y el Antifascismo — que, aunque no distante, sigue siendo actual al expandir y cuestionar las fronteras entre estos campos. En este sentido, el estudio busca destacar, mediante un enfoque comparativo, las convergencias, divergencias e intercambios entre las obras seleccionadas, con el objetivo de determinar si existe un terreno híbrido e indeterminado entre ficción, historia y realidad. En este espacio de intersección, las memorias individuales, colectivas y familiares ofrecen testimonios de resistencias, rupturas y escrituras del yo (cerca del ejercicio autobiográfico) y del otro. Al mismo tiempo, se observa la recuperación de memorias y fragmentos del pasado, junto con su ficcionalización, lo que amplía la complejidad de las representaciones. El marco teórico que sustenta esta investigación incluye, entre otros, los estudios de Armando Cassigoli (1976), Daniela Graf-Bartalesi (2005), Graciela Beatriz Caram de Bataller (2011), Victoriano Peña Sánchez (2011), Gaspare Trapani (2015) y João Fábio Bertonha (2017) en el campo del Fascismo y Antifascismo italianos; así como las contribuciones de Octavio Paz (1982), Jacques Le Goff (1990), Leonor Arfuch (2002), Márcio Seligmann-Silva (2003), Luiz Costa Lima (2006), Jeanne Marie Gagnebin (2009), Michel de Certeau (2011), María Victoria González (2019) y Jacques Rancière (2021) sobre las relaciones entre historia, memoria, literatura y ficción. En cuanto a reflexiones sobre memoria y temporalidad, destacan también los trabajos de Pierre Nora (1984), Beatriz Sarlo (2005), Paul Ricoeur (2007), Paolo Rossi (2010), Henri Bergson (2010), Joël Candau (2016) y Maurice Halbwachs (2017). En este horizonte, el estudio dialoga con la noción de postmemoria de Marianne Hirsch (2012), entendida como la forma en que las generaciones posteriores se relacionan con experiencias traumáticas que no vivieron directamente, pero que les llegan a través de narrativas, imágenes y silencios transmitidos. De manera complementaria, se moviliza el concepto de memoria heteropática desarrollado por Kaja Silverman (2009), que enfatiza la posibilidad de

una memoria construida desde la otredad y la empatía, a través de la capacidad de sentir e incorporar las experiencias de otros como constitutivas del yo. La investigación adopta un enfoque cualitativo, apoyado en procedimientos bibliográficos y comparativos, desde una perspectiva teórica. El objetivo consiste en comprender los fenómenos de manera amplia, sin restringirlos a situaciones específicas o aisladas. Se concluye que la expansión de fronteras entre las obras literarias analizadas se manifiesta de manera heterogénea, configurando un trabajo memorialístico e híbrido en relación con las categorías teóricas movilizadas.

Palabras clave: fronteras; narrativa ficticia; narrativa historiográfica; Ginzburg; Lampedusa.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Dinamismo de um automóvel (1913), de Luigi Russolo.....	50
---	----

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 - Álbum da família Ginzburg.....	142
Quadro 2 - Álbum familiar dos Manzoni	148
Quadro 3 - Álbum familiar dos Manzoni	152

SUMÁRIO

UMA VIAGEM NO TEMPO, UM ENCONTRO COM A LITERATURA: A VIDA ACADÊMICA SENDO NARRADA		18
1	INTRODUÇÃO	24
1.1	Justificativa da pesquisa	30
1.2	Objetivos da pesquisa	33
1.3	Hipótese e metodologia da pesquisa	34
1.4	Organização retórica da tese	35
2	FRONTEIRAS NA LITERATURA: da ficção à realidade, da historicidade à narrativa ficcional.....	37
2.1	O fascismo italiano: ascensão, consolidação e declínio.....	37
2.2	Entre a ficção, a história e a realidade: breves desdobramentos teóricos	56
2.3	Reviver o outro: Herança simbólica em Ginzburg e Lampedusa	60
3	O ESFACELAMENTO DAS MEMÓRIAS E AS TRAVESSIAS DO TEMPO E DOS ESPAÇOS	88
3.1	A simbologia dos espaços, do tempo e do declínio existencial	88
3.2	Entre o tempo vivido e o tempo presente: memórias da morte e dos traumas	100
3.3	Vidas sendo contadas: notas sobre (formas de) vida.....	115
3.3.1	Tempos sombrios: violências reveladas, personagens expostos.....	119
3.3.2	Memórias do passado-presente, silenciamentos, rastros e cicatrizes	127
4	CONSTELAÇÕES DE ROMANCES FAMILIARES: três famílias, três histórias e três caminhos	137
4.1	A constituição familiar em Natalia Ginzburg e em Giuseppe Tomasi di Lampedusa.....	137
4.2	O visual e o documental em Ginzburg e Lampedusa: do registro histórico ao romance-conversa.....	158
4.3	O mundo-imagem: as multiplicidades de vozes através de uma história de olhares e posturas	167
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	176
REFERÊNCIAS.....		186

UMA VIAGEM NO TEMPO, UM ENCONTRO COM A LITERATURA: A VIDA ACADÊMICA SENDO NARRADA

O ano era 2013. Lembro-me bem da euforia que senti quando soube que havia sido aprovado no vestibular para cursar a Licenciatura em Letras – Língua Portuguesa e suas Literaturas, na Universidade de Pernambuco (UPE), *campus* Garanhuns. Desde o Ensino Médio, eu tinha a certeza de que queria ser professor na área de Letras, e a minha aprovação ainda no 2º ano do Ensino Médio confirmou o que eu sempre soubera. Na época, por não ter completado o Ensino Médio, não pude assumir a vaga na Universidade, mas este foi, sem dúvida, o impulso necessário para, no ano seguinte, tentar novamente. Assim o fiz e, para minha surpresa, fui aprovado novamente – agora poderia, enfim, assumir a vaga.

No início, estranhei um pouco o ambiente acadêmico, principalmente quando começaram as primeiras disciplinas pedagógicas. Eu, inocentemente, imaginava que na Universidade estudaria apenas as disciplinas da área do curso (gramática e literatura). No entanto, com o tempo, fui compreendendo a importância das disciplinas pedagógicas para a formação acadêmica e profissional de qualquer licenciando que almeja, após a graduação, seguir a carreira docente em sala de aula. Assim, quando disciplinas como *Leitura e Produção de Gêneros Acadêmicos* e *Poesia e Música Popular Brasileira*, começaram a aparecer na grade curricular já no primeiro período da graduação, encantei-me, pois o foco das aulas estava diretamente voltado para a área específica do curso.

À medida que o curso avançava, as disciplinas de literatura tornaram-se mais frequentes, e eu fui me encantando cada vez mais. No percurso, encontrei professores excelentes, que ministravam essas disciplinas e que, talvez sem saber, me impulsionaram a seguir os caminhos literários. Tive a oportunidade de ser bolsista do Programa Institucional de Iniciação Científica (PIBIC/CNPq) desenvolvendo o projeto de pesquisa intitulado *Os Sertões, de Euclides da Cunha: retrato socioantropológico do sertanejo nordestino e da gênese de Antônio Conselheiro como líder messiânico*, e do Programa Institucional de Iniciação à Docência (PIBID/CAPES), com projetos literários voltados para a sala de aula; além da experiência de ser monitor voluntário nas disciplinas *Teoria Literária I* e *Literatura e Cinema*.

Assim, reafirmo que toda a minha trajetória acadêmica na UPE foi voltada para os Estudos Literários, área que sempre chamou minha atenção e continua sendo a que eu desejo seguir. Durante os quatro anos de graduação, tive o apoio, o direcionamento e o carinho do Prof. Dr. Jairo Nogueira Luna, que, lamentavelmente, faleceu vitimado pela covid-19. Sem dúvida, ele deixou muitas saudades, tanto por sua importância como ser humano quanto por sua relevância profissional. Não obstante, sigo minha jornada, mas sempre com sua presença viva na mente e no coração.

Nessa época, participei de diversos eventos, seminários e congressos acadêmicos, tanto nacionais quanto internacionais, dentro e fora do estado. Para encerrar minha trajetória na UPE, *campus* Garanhuns, apresentei o meu Trabalho de Conclusão de Curso (TCC), intitulado *O discurso fotográfico e cinematográfico em Os Sertões, de Euclides da Cunha: percalços discursivos de uma visão opaca e transparente*. Para coroar essa fase final, fui contemplado com a Láurea Acadêmica no momento da colação de grau.

O ano era 2018. Ingressei na Pós-Graduação (Especialização) em Ensino de Língua Portuguesa na Universidade Cândido Mendes. O curso, realizado de forma virtual, representou um desafio, pois estava acostumado às aulas presenciais. Contudo, foi uma rica experiência acadêmica. Concluí essa etapa elaborando um trabalho, em formato de artigo, intitulado *O ensino de gramática por meio das histórias em quadrinhos*. Vale ressaltar que, desde a graduação até a especialização, atuei como professor nas redes municipal e estadual de ensino.

Já em 2019, saí da rede estadual de ensino e me aventurei pela capital pernambucana, Recife. Nessa ocasião, fui aprovado no mestrado em Teoria da Literatura no Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Pernambuco (PPGL/UFPE), sob a orientação do Prof. Dr. Alfredo Adolfo Cordiviola. No PPGL, desenvolvi uma pesquisa em Literatura Italiana, que venho aprofundando até hoje. Foi um período marcante na minha vida acadêmica, pois, ao longo do primeiro ano do mestrado, mudei-me para Recife, a fim de cursar as disciplinas obrigatórias. Essa transição foi instigante e muito proveitosa.

Lembro-me com muito carinho da disciplina *Estudos de Autor*, ofertada pelo professor Cordiviola, cujo foco estava em Walter Benjamin. Essa vivência foi

fundamental, pois impulsionou questões que mais tarde seriam abordadas no meu trabalho final. Foram dois anos intensos, mas de imenso aprendizado. Finalmente, no início de 2021, defendi minha dissertação, intitulada *O deserto dos tártaros: espera e busca existencial na obra de Dino Buzzati*. Meses antes da defesa, já havia sido aprovado na seleção para o doutorado.

Em 2021 comecei a realizar um grande sonho: o doutorado em Estudos Literários no PPGL/UFPE. Continuei trabalhando com Literatura Italiana, sob a orientação do professor Cordiviola. O início, porém, foi complicado em virtude da pandemia da covid-19. Recordo-me de como tudo naquele ano era incerto, inclusive nossa própria existência, já que não sabíamos o que nos aguardava. Devido às restrições do vírus, precisei cursar algumas disciplinas remotamente. Apesar de todos os desafios impostos pela pandemia, minha imersão no doutorado foi um processo de crescimento pessoal, acadêmico e profissional muito rico. Chegar ao nível mais alto de estudos exige uma enorme determinação, fé, força de vontade e coragem para enfrentar os inúmeros “dragões” que surgem pelo caminho, mas, com esforço e empenho, todos nós podemos alcançar qualquer objetivo.

Após as duas qualificações, redirecionei minhas leituras e segui por novos caminhos, sempre orientado por especialistas que, com certeza, desejavam o meu crescimento acadêmico. Sou imensamente grato por todas as partilhas que tive ao longo desse processo. Além disso, participei como professor convidado, de um seminário intitulado *Un jardín lleno de fantasmas: cine y literatura italianos en torno al fascismo y la posguerra*, realizado virtualmente na Facultad de Humanidades y Artes da Universidad Nacional de Rosario, na Argentina, sob a coordenação dos professores Federico Ferroggiaro e Nicolás Manzi.

Esse seminário foi um divisor de águas para meus estudos, pois suas discussões estavam diretamente ligadas às obras investigadas na tese. Pude consultar materiais importantes em língua estrangeira aos quais não teria acesso fácil no Brasil, além de interagir com dois professores especialistas em Literatura Italiana, o que foi extremamente enriquecedor para minhas reflexões e para o meu processo de escrita. Ao final do seminário, fui convidado a apresentar minha dissertação, visto que Dino Buzzati era um dos autores abordados nas aulas. Aproveitei essa oportunidade e, ciente de que poderia recorrer a outras fontes e lugares de pesquisa, viajei a Buenos Aires, na Argentina, para realizar um estágio doutoral (Doutorado

Sanduíche) na Universidad de Buenos Aires (UBA), por meio do Instituto Interdisciplinario de Estudios e Investigaciones de América Latina (INDEAL), na Facultad de Filosofía y Letras, sob a supervisão da Profa. Dra. Marcela Croce.

Em Buenos Aires, cursei um seminário de doutorado com a professora Marcela e participei de outras aulas na UBA. No INDEAL, mostrei à professora minha pesquisa até aquele momento, e ela me acompanhou com grande generosidade, sugerindo contribuições valiosas. Além disso, dialoguei com uma de suas orientandas de doutorado que, com a mesma gentileza, me indicou referências bibliográficas importantes. Recordo-me dos trajetos diários entre o hotel e o Instituto, sempre com um sentimento de gratidão por estar naquele lugar, naquela cidade, naquele país e, principalmente, naquela companhia. Foram, sem dúvida, os quatro meses mais enriquecedores da minha vida. As largas ruas floridas, o clima, as paisagens, os cafés, a comida, os teatros, o silêncio e até o “medo de me perder” (perdi-me algumas vezes pegando o metrô ou descendo em lugares nunca antes visitados), tudo fez daquela cidade um lugar apaixonante – sem contar as risadas maravilhosas da professora Marcela e os encontros literários inesquecíveis com as literaturas italiana, brasileira e argentina.

Não posso deixar de mencionar as conversas com o Prof. Dr. Juan Manuel Lacalle, da Universidad de Buenos Aires e especialista em narrativa historiográfica, que me recebeu em sua sala. Juntos, lemos e discutimos vários aspectos da minha tese, e ele me fez uma rica e extensa bibliografia, que se revelou fundamental para minha pesquisa. Lembro-me também da primeira semana em Buenos Aires, quando saí para conhecer a cidade, a Universidade e o Instituto, com o objetivo de me familiarizar com aquela nova jornada.

Tive a honra de assistir a uma aula na porta da Universidad de Buenos Aires, ministrada pelo Prof. Dr. Daniel Link. A maneira como ele conduziu a disciplina *Literatura do Século XX* encantou-me de uma forma indescritível. Nunca na minha vida acadêmica tinha tido a oportunidade de presenciar uma aula que reunisse todos os estudantes na porta da universidade. Foi uma experiência única, uma vivência estudantil que levarei comigo para sempre. Além disso, aproveitei a estadia em Buenos Aires para visitar várias bibliotecas (como a *Biblioteca del Congreso de la Nación*) e livrarias (como a *Librería Hernández*), onde encontrei referências essenciais para o aprofundamento da minha pesquisa.






Minha imersão acadêmica foi acompanhada também de um rico aprendizado cultural, repleto de experiências interessantes e produtivas. Tive a oportunidade de viajar para lugares inimagináveis, como: La Plata, onde participei do *XI Congreso Internacional Orbis Tertius* na Universidad Nacional de La Plata; e Uruguai, atravessando de barco de Buenos Aires a Colonia del Sacramento. Que lugar! Que país! Uma verdadeira imersão cultural! Por fim, viajei a Bariloche, na Patagônia Argentina, realizando um sonho de infância ao ver a neve pela primeira vez. Apaixonei-me por aquele lugar, e a experiência foi simplesmente inesquecível.

Ao retornar ao Brasil, fiquei por um mês em São Paulo, onde tive a oportunidade de visitar a *Biblioteca Florestan Fernandes* da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH-USP), que me proporcionou descobertas teóricas valiosas para minha pesquisa. Foi mais um capítulo inesquecível dessa jornada acadêmica. Poucos dias após minha chegada à capital paulista, recebi a notícia de que tinha sido um dos seis brasileiros selecionados, com bolsa, para participar do Curso de Línguas e Cultura Espanholas na Universidad de La Rioja, em Logroño, na Espanha. Não pensei duas vezes: organizei-me rapidamente e fui. Jamais poderia perder essa oportunidade. Viajei para a Espanha e passei três meses maravilhosos.

O país e a cidade são encantadores, sem falar nas pessoas de diversas partes do mundo (Japão, China, Tailândia, Marrocos, Estados Unidos, Lituânia e Rússia) que conheci e que hoje se tornaram grandes amigos. Se minha estadia em Buenos Aires foi incrível, posso afirmar sem hesitação que estar na Europa foi ainda mais fascinante. Viver por alguns meses na Espanha e morar em uma residência universitária com estudantes de todo o mundo me proporcionou uma imersão com as mais profundas sensações. Que dádiva e que gratidão!

Mesmo distante, nunca deixei de estudar, viver e respirar literatura. Durante minha estadia em Logroño, visitei diversas bibliotecas e tive a oportunidade de conhecer um professor de Literatura Italiana e Francesa na Universidad de La Rioja com quem tive um diálogo extremamente proveitoso sobre o que eu estava estudando; e ele indicou e sugeriu novos caminhos para o meu estudo. Os meses em Logroño foram enriquecedores, pois pude ver de perto a literatura local em muitas das cidades às quais tive a oportunidade de ir. Foi gratificante perceber o quanto as formas de vida e a maneira de entendê-las podem ser diferentes em outras partes do mundo.

A literatura, de fato, ultrapassa as barreiras do tempo, do lugar e do espaço. Aproveitando que estava na Europa, viajei também para Lisboa, em Portugal, onde novamente pude observar como as literaturas se encontram, se afastam, dialogam e se complementam.

Encerro essas considerações afirmando que a literatura move o mundo e a nossa imaginação. Sem ela e sem a minha força de vontade de mantê-la viva dentro de mim, eu não teria escrito essas páginas. Jamais encerraria este ciclo da minha trajetória acadêmica sem reconhecer que a literatura esteve comigo em todos os momentos desde a graduação. Esta tese não teria sido a mesma sem todas as experiências mencionadas. Em resumo: este trabalho foi escrito em diversas partes do mundo (    ) e representa um pouco de tudo o que li, pesquisei, viajei, vivenciei e experimentei. É uma tese que não se finda nestas páginas, mas que ganha novos contornos, pois o conhecimento está sempre em movimento e em constante evolução.

1 INTRODUÇÃO

Memória. História. Ficção e realidade. Limites fronteiriços. Esse quarteto “metamórfico” é o cerne que sustenta este trabalho. Assim como as memórias são carregadas de significados múltiplos que nos transportam para universos distintos, a introdução desta tese busca ser heterogênea e reflexiva. Constitui-se tanto das questões teórico-analíticas discutidas ao longo do texto quanto de memórias. Nesse contexto, Fernando Catroga, em *Memória, história e historiografia* (2001), nos adverte sobre a memória, afirmando que “ela não é um armazém que, por acumulação, recolha todos os acontecimentos vividos por cada indivíduo, um mero registro; mas é retenção afetiva e ‘quente’ do passado, feita dentro da tensão tridimensional do tempo” (Catroga, 2001, p. 20). De fato, esse tempo, que nunca é estanque nem homogêneo, se transforma no acúmulo de memórias de acontecimentos passados e presentes e, gera, conseqüentemente, outras memórias, experiências e histórias. Afinal, essas temporalidades, que se tornam cada vez mais recorrentes neste mundo fugaz, são o combustível e os nutrientes necessários para a elaboração de memórias, sejam elas ficcionais ou reais.

Concordamos plenamente com o autor ao imaginarmos o papel das memórias não apenas como “depósitos de acontecimentos”. O fio condutor que percorre todos esses caminhos memorialísticos resulta, muitas vezes, da importância atribuída ao tempo, que também, pela própria natureza, é o presente. Portanto, é um equívoco – como comprovam os estudos sociológicos e filosóficos – determinar que as memórias são experiências exclusivas de um passado distante e obsoleto. Muito pelo contrário: as memórias são reflexos de experiências vividas tanto no passado quanto no presente, no aqui e no agora.

Nesta tese em particular, as narrativas historiográfica e ficcional atuam como uma colcha de retalhos, em que uma linha se entrelaça à outra e, juntas, formam uma peça completa. Assim são as interfaces entre ficção e realidade nos estudos literários, cuja narrativa constrói e costura uma à outra, até que, ao final, se encontram interligadas por terem gerado uma semântica coletiva. Dessa forma, afirmamos que o sentido atribuído à literatura pode ultrapassar outras dimensões textuais e alcançar um nível de transmissão ainda mais profundo. Além disso, a memória, como

propulsora dessas materialidades discursivas diversas e articuladas aos limites fronteiriços da literatura, jamais será homogênea. Ela é diversificada e dialógica, o que gera outros significados ao texto literário e provoca no leitor reflexões intensas. A esse respeito, também nos alinhamos com Beatriz Sarlo, em *Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva* (2007), quando ela declara que:

O retorno do passado nem sempre é um momento libertador da lembrança, mas um advento, uma captura do presente. Propor-se não lembrar é como se propor não perceber um cheiro, porque a lembrança, assim como o cheiro, acomete, até mesmo quando não é convocada. Vinda não se sabe de onde, a lembrança não permite ser deslocada; pelo contrário, obriga a uma perseguição, pois nunca está completa. A lembrança insiste porque de certo modo é soberana e incontrolável (em todos os sentidos dessa palavra). Poderíamos dizer que o passado *se faz presente*. E a lembrança precisa do presente porque, como assinalou Deleuze a respeito de Bergson, o tempo *próprio* da lembrança é o presente: isto é, o único tempo *apropriado* para lembrar e, também, o tempo do qual a lembrança se apodera, tornando-o *próprio* (Sarlo, 2007, p. 9-10, grifos da autora).

Essa reflexão sobre o tempo, tão bem explorada por Sarlo, nos permite compreender o quanto a efemeridade das coisas e a passagem do tempo são condições existenciais e incontroláveis da natureza humana. Medir o tempo e suas consequências – se esta é uma tarefa possível ou sequer imaginável – implica entender a passagem temporal como algo controlável ou que está ao nosso alcance. Ledo engano, pois antes fosse. Assim como o cheiro, conforme a autora sugere, a lembrança, advinda do tempo e das memórias que adquirimos ao longo da vida, nos coloca em uma posição de autorreflexão. Até que ponto as memórias ecoam os resquícios do passado? Seria possível analisar o tempo, tanto o passado quanto o presente, sem recorrer às memórias pessoais ou alheias? Esses questionamentos só reforçam a relevância desse debate dialógico e contínuo sobre a memória, o tempo e as lembranças, que ainda é um campo fértil e passível de aprofundamentos teórico-metodológicos e analíticos.

Além disso, esse trabalho memorialístico é fundamental, por exemplo, para a análise de narrativas literárias, pois, assim como evocam lembranças, elas também podem ser geradoras de outras materialidades, tanto de si quanto do outro. Evocar uma memória do passado é não se desvencilhar do que foi vivido, como um acontecimento esquecido; isto é, esse processo de evocação das memórias é um

modo de considerar o que foi produzido em um dado momento da história, pois do passado se constrói o presente e vice-versa.

Alguns estudos sobre a memória têm defendido firmemente que não se deve separar o que foi vivido do que se está vivendo, pois, uma experiência embasa a outra. Esses mesmos estudos teórico-críticos têm reforçado o quão desafiador é o trabalho voltado à memória e ao seu imbricamento com outras questões, já que, por si só, as memórias seriam suficientes para sustentar toda uma discussão. No entanto, é válida a ideia de investigar a memória e a sua relação com a história – como acontecimento que abrange o presente, o passado e aponta para o futuro –, bem como a tensão entre o real e o fictício, porque juntos podem contribuir para o entendimento de uma obra de arte, como a literária, a título de exemplificação.

Nessa esteira, vale a pena recorrer às reflexões propostas por Joël Candau em *Memória e identidade* (2011). Ele esclarece que:

É sem dúvida no que Maurice Halbwachs denomina como ‘o laço vivo das gerações’, quer dizer, a memória genealógica e familiar, que o jogo da memória e da identidade se dá a ver mais facilmente. O conjunto de lembranças que compartilham os membros de uma mesma família, observa Halbwachs, participa da identidade particular dessa família. Apesar das diversas tentativas de fixação dessa memória (registros, árvores genealógicas, brasões etc), a busca identitária movimenta e reorganiza, regularmente, as linhagens mais bem asseguradas, jogando em permanência com a genealogia naturalizada (‘relacionada com o sangue e o solo’) e a genealogia simbolizada (constituída a partir de um relato fundador) (Candau, 2011, p. 137).

De acordo com o autor, memória, identidade e lembrança, juntas, formam as memórias genealógicas e familiares constituintes de “um laço vivo das gerações”, pois cada família e cada membro possui suas particularidades e identidades próprias. Criar uma memória própria é adentrar em um imaginário repleto de nuances temporais e espaciais no qual cada personagem (re)vivencia um passado ou simplesmente enuncia o presente, na tentativa de tornar essa família viva, ou seja, de construir uma história que perdure ao longo do tempo. Neste estudo, mais à frente, ao trabalharmos com as obras literárias selecionadas, veremos que cada família representada nesses livros possui memórias individuais, coletivas, reais e ficcionalizadas a serem investigadas. Por isso, neste momento, acreditamos ser imperioso, ainda que

brevemente, tecer algumas considerações acerca das memórias. Candau (2011) pondera que:

A memória das tragédias pertence aos acontecimentos que, como mostrei anteriormente, contribuem para definir o campo do memorável. Ela é uma interpretação, uma leitura da história das tragédias. É também uma memória forte. Memória dos sofrimentos e memória dolorosa, memória do infortúnio que é sempre “a ocasião para se colocarem as verdadeiras perguntas”, essa memória deixa traços compartilhados por muito tempo por aqueles que sofreram ou cujos parentes ou amigos tenham sofrido, modificando profundamente suas personalidades (Candau, 2011, p. 151).

Essa reflexão do autor é extremamente atual quando comparada com as narrativas de *Lessico familiare*, *La famiglia Manzoni* e *Il Gattopardo*, obras² que serão analisadas logo adiante nesta tese. *Lessico familiare*, de Natalia Ginzburg, é uma obra autobiográfica na qual a autora revisita memórias de sua infância e juventude em Turim, na Itália, entre as décadas de 1920 e 1940. O livro se destaca por narrar a vida familiar a partir de episódios cotidianos, centrando-se em personagens como os pais, irmãos, avós e outros membros do círculo familiar. A narrativa de Ginzburg se caracteriza pelo uso de um léxico próprio, ou seja, palavras, expressões e modos de falar que definem a identidade da família, funcionando como traços de memória afetiva e social. A autora constrói o texto de forma fragmentária, reunindo episódios que vão desde acontecimentos triviais até experiências marcantes, como a perseguição fascista e a Segunda Guerra Mundial.

O romance apresenta ainda um equilíbrio entre o pessoal e o histórico, já que, embora se trate de memórias íntimas, o contexto político e social da Itália é sempre perceptível, permeando as relações familiares e moldando as experiências individuais. A obra não segue uma narrativa linear, mas sim uma lógica associativa, em que palavras, gestos e hábitos familiares evocam lembranças e sentimentos, reforçando a dimensão afetiva da memória. *Lessico familiare* é, portanto, uma obra que combina elementos autobiográficos, memorialísticos e sociais, oferecendo ao leitor um retrato íntimo e detalhado de uma família italiana e, ao mesmo tempo, da sociedade de seu

² Nesta tese, optamos por trabalhar com as obras no original em italiano, bem como com as suas respectivas traduções para o português do Brasil. Considerando que o presente trabalho é redigido em língua portuguesa, optou-se por apresentar, no corpo do texto, as citações em português, reservando-se às notas de rodapé a indicação dos trechos na língua original.

tempo. A escrita de Ginzburg evidencia sensibilidade, concisão e atenção às pequenas nuances do cotidiano, transformando o trivial em significativo e revelando a complexidade das relações humanas.

De maneira semelhante, *La famiglia Manzoni*, de Natalia Ginzburg, é uma obra que se insere no gênero biográfico e memorialístico, na qual a autora revisita a história da família Manzoni, notável família italiana do século XIX, vinculada ao escritor Alessandro Manzoni. Diferentemente de *Lessico familiare*, que combina memórias pessoais e experiências cotidianas, *La famiglia Manzoni* centra-se em documentos, cartas, fotografias e registros históricos para reconstruir a trajetória familiar, apresentando uma narrativa mais distante e objetiva. A obra procura resgatar a vida, os hábitos e as relações da família Manzoni, evidenciando aspectos sociais, culturais e literários da época. Ginzburg organiza o livro de forma sistemática, com capítulos dedicados a cada membro da família, conferindo à narrativa uma estrutura quase documental. Essa abordagem permite ao leitor compreender a história da família a partir de registros concretos, preservando a precisão histórica e a fidelidade aos fatos, ao mesmo tempo em que mantém o interesse literário por meio de descrições detalhadas e reflexões da autora.

La famiglia Manzoni destaca-se, portanto, pelo equilíbrio entre rigor histórico e sensibilidade narrativa, oferecendo uma visão ampla da vida familiar italiana e do contexto cultural em que se insere, sem recorrer à subjetividade intensa presente em *Lessico familiare*. Em outras palavras, essas duas narrativas - e, conseqüentemente, essas duas famílias - percorrem trajetórias extensas e distintas, que, de maneira singular, se cruzam em encruzilhadas de emoções e experiências, próprias da complexidade da vida. Enquanto em *Lessico familiare* a atenção se concentra nas memórias íntimas e no léxico familiar como forma de reconstrução afetiva, em *Il Gattopardo* a narrativa se volta para a observação das transformações sociais e históricas de uma família aristocrática siciliana.

O *Il Gattopardo*, de Giuseppe Tomasi di Lampedusa, é um romance histórico que retrata a decadência da aristocracia siciliana durante o período da unificação italiana no século XIX. A narrativa acompanha a vida do príncipe Don Fabrizio Salina, figura central do romance, e sua família, enquanto lidam com as transformações sociais, políticas e econômicas que ameaçam a estabilidade e os privilégios da antiga nobreza. O romance explora temas como a transitoriedade do poder, a mudança

social e o conflito entre tradição e modernidade, ao mesmo tempo em que apresenta reflexões sobre a morte, o tempo e a memória. A obra é marcada por uma escrita rica e detalhista, que combina descrições minuciosas de ambientes, hábitos e personagens com profundidade psicológica, revelando as complexidades das relações familiares e sociais.

Um elemento central do romance é a análise da decadência aristocrática e da adaptação necessária diante das mudanças políticas e sociais. Por meio de episódios familiares, eventos históricos e observações perspicazes do príncipe, Lampedusa constrói uma narrativa que é ao mesmo tempo histórica, filosófica e literária, oferecendo um retrato íntimo e crítico da Sicília do século XIX. Dito isso, Candau (2011) nos alerta sobre o papel das memórias familiares, coletivas e individuais na formação vital de cada personagem, ou seja, assim como nos reinventamos todos os dias por vários motivos, as personagens literárias também são atingidas por essas metamorfoses, justamente porque estão no centro das mudanças, sejam elas de leituras, sejam elas de experiências ou de interpretações.

A narrativa de memória construída a partir da relação entre o *eu* e o outro torna-se mais perceptível quando se compreende a ideia de que o *eu* está centralizado em uma autobiografia na qual se escreve pensando em si e nas suas experiências. Em *Lessico familiare*, se pensarmos na história de vida de Ginzburg, no sentido de que ela também é um membro da família narrada, podemos perceber que a autora tenta se esquivar de seu próprio relato e acaba focando em outras personagens, uma vez que estas têm mais a contribuir do que ela mesma. Contudo, ao narrar o outro, Ginzburg desvela também o seu próprio universo, porque, antes de qualquer coisa, ela faz parte dessa geração.

Desse modo, mesmo inconscientemente, a autora se expõe, já que, ao reunir e contar todas essas memórias em um álbum familiar, ela se torna uma peça-chave nesse emaranhado de vivências. Por meio de uma linguagem carregada de sentimentos e uma realidade consubstanciada pelas ações das personagens, o texto literário de Ginzburg se volta para as experiências doloridas e traumáticas de uma Itália sofrida, com o objetivo de narrar o dia a dia dos familiares pela necessidade de impedir o esquecimento. O que foi silenciado, o que está preso nas páginas do livro, ganha forma à medida que é revelado e compartilhado.

Dito isso, entende-se que as narrativas literárias de Natalia Ginzburg e Giuseppe Tomasi di Lampedusa são centrais para o entendimento de algumas questões-chave que afetaram intimamente a Itália do século XX. Não se trata apenas de revelar os problemas, mas também de colocar em evidência os principais empecilhos à ascensão do país e de sua população. Cada um desses autores, à sua maneira, construiu obras que transcendem o cânone literário italiano, geralmente destinado a escritores já consolidados no mercado editorial.

Embora Ginzburg e Lampedusa pertençam a momentos históricos diferentes, suas obras, mesmo tardiamente, conquistaram o reconhecimento merecido e hoje eles figuram entre os escritores italianos mais representativos do século XX. Por meio de suas obras, conseguem dialogar com uma grande parcela de leitores em todo o mundo, abordando, de forma acessível, questões problemáticas que merecem ser discutidas. Sem dúvida, as obras de Ginzburg e Lampedusa são exemplos de literatura que não segue parâmetros determinados, que se esquia do óbvio e assim pode transcender fronteiras e nos levar a outras dimensões.

1.1 JUSTIFICATIVA DA PESQUISA

Partindo da ideia de que as memórias nos revelam e nos permitem revisitar um passado ou momento histórico, *Lessico familiare*, *La famiglia Manzoni* e *Il Gattopardo* são romances que buscam resgatar esse momento conturbado e bélico, ao mesmo tempo que servem de pano de fundo para priorizar o registro memorialístico das famílias descritas. Questões nacionais que agitaram a Itália durante um período difícil e tumultuado, como a unificação do país – até então dividido em reinos sob o domínio de potências estrangeiras – após a alçada de Garibaldi em 1860, a decadência da aristocracia, a luta antifascista, as leis raciais e as perseguições políticas, foram alguns dos traumas vividos pelas famílias retratadas nas três obras.

Esse resgate às memórias de um passado recente é o que permite aos autores reviverem o passado, já que passado e presente são materialidades temporais que se entrelaçam. Considerando essas questões que pertencem à crítica literária especializada, nota-se que *Lessico familiare* e *Il Gattopardo* demoraram a ser reconhecidos, embora tardiamente tenham conquistado o Strega, principal prêmio

literário da Itália. Sobre a recepção de *Il Gattopardo*, Daniel Alejandro Capano (2011) acrescenta que:

La historia de los libros crece y decrece como las fases de la luna. Sujetos a diferentes avatares, los textos pueden llegar a ocupar posiciones significativas y motivar comentarios favorables en determinadas épocas y, en otras, permanecer en silencio, en estado latente, hasta que ciertas circunstancias culturales y sociales los devuelvan a un primer plano. Sin duda estos vaivenes de la fortuna no les llegan a todos por igual, sino a aquellos que poseen valores intrínsecos como para permanecer en la memoria de estudiosos y lectores. El juicio más ajustado sobre sus méritos procede de la aprobación que le confieren los años. Cuando Giuseppe Tomasi di Lampedusa intentó publicar *Il Gattopardo* – que se convertirá en una de las novelas más destacadas de la literatura italiana del siglo XX –, envió copias del manuscrito a dos editoriales importantes: Mondadori y Einaudi, esta última a cargo del escritor siciliano Elio Vittorini, responsable de las publicaciones³ (Capano, 2011, p. 67)⁴.

O autor esclarece que, embora tenha sido rejeitado por importantes editoras italianas, o romance foi publicado após a morte de Giuseppe Tomasi di Lampedusa. Este é um fato curioso, pois a percepção de mundo e de leitura que costumamos atribuir a um determinado objeto literário muitas vezes está sujeita a um julgamento preconcebido e errôneo. O fato de o romance ter sido rejeitado não significa que a obra não tenha valor estético ou social. David Gilmour no texto “La Sicilia de El Gatopardo” (2004, p. 181) clarifica que: “[...] algunos críticos afirmaban que un par de páginas de la novela podían decir más de Sicilia y de sus problemas que volúmenes de ensayos eruditos. Pero otros negaron que la visión de Sicilia de Lampedusa tuviese

³ “A história dos livros cresce e decresce como as fases da lua. Sujeitos a diferentes vicissitudes, os textos podem ocupar posições de destaque e motivar comentários favoráveis em determinadas épocas e, em outras, permanecer em silêncio, em estado latente, até que certas circunstâncias culturais e sociais os devolvam ao primeiro plano. Sem dúvida, esses altos e baixos da fortuna não afetam a todos da mesma maneira, mas apenas àqueles que possuem valores intrínsecos suficientes para permanecer na memória de estudiosos e leitores. O juízo mais preciso sobre seus méritos provém da aprovação que lhes conferem os anos. Quando Giuseppe Tomasi di Lampedusa tentou publicar *Il Gattopardo* — que se tornaria um dos romances mais destacados da literatura italiana do século XX —, enviou cópias do manuscrito a duas editoras importantes: Mondadori e Einaudi, esta última dirigida pelo escritor siciliano Elio Vittorini, responsável pelas publicações” (Capano, 2011, p. 67, tradução nossa).

⁴ Ao longo desta tese, serão mobilizadas diversas referências teóricas originalmente redigidas em língua espanhola, embora o corpus de análise seja constituído por três obras da literatura italiana. Tal escolha justifica-se pelo fato de que os autores adotados como base teórica formulam suas contribuições às obras analisadas a partir do espanhol, e não do italiano.

alguma validade em absoluto⁵". Diríamos, talvez, que aquele momento histórico não era favorável à mensagem que a obra pretendia transmitir ou, em outras palavras, que o romance representou um choque de realidade para alguns críticos, que se depararam com um texto literário denso em suas revelações. Capano (2011) continua a salientar que:

Tras un primer revés editorial, la novela tuvo un éxito inmediato por parte del público y el reconocimiento de la crítica. En el momento de su aparición *Il Gattopardo* suscitó un enorme entusiasmo. Se multiplicaban las reseñas y los comentarios ponderativos y fue traducida a casi treinta idiomas, lo cual confirma su aceptación mundial⁶ (Capano, 2011, p. 84).

A importância de *Il Gattopardo* foi tamanha que em 1963, cinco anos após o lançamento do romance, o cineasta Luchino Visconti assumiu a grande tarefa de levar a obra de Lampedusa para as telas cinematográficas. Assim como o livro, o filme teve grande repercussão internacional. Com um elenco de peso – trazendo grandes nomes como Burt Lancaster, Claudia Cardinale, Alain Delon e Paolo Stoppa – e trilha sonora a cargo do prestigioso Nino Rota, o filme recebeu a Palma de Ouro no Festival de Cannes. Atualmente, diversas produções acadêmicas, tais quais artigos, dissertações e teses, têm se dedicado à análise intersemiótica entre o livro e a adaptação cinematográfica de Visconti (Silva, 2008; Gouy, 2013), o que evidentemente não exclui a importância dada à obra literária.

No caso de *Lessico familiare*, a crítica literária, a exemplo de Giorgio Bassani, aponta que a autora prioriza uma escrita que dá maior ênfase e espaço às mulheres na literatura e, com o passar do tempo, tanto *Lessico familiare* quanto outros romances de Ginzburg tornaram-se grandes referências nos compêndios literários italianos. No Brasil, apesar de já contar com traduções para o português, ainda há escassez de pesquisas acadêmicas mais profundas sobre ela. A dissertação de

⁵ "[...] alguns críticos afirmavam que algumas páginas do romance podiam dizer mais sobre a Sicília e seus problemas do que volumes inteiros de ensaios eruditos. Mas outros negavam que a visão da Sicília de Lampedusa tivesse qualquer validade" (Gilmour, 2004, p. 181, tradução nossa).

⁶ "Após um primeiro revés editorial, o romance obteve um sucesso imediato por parte do público e o reconhecimento da crítica. No momento de seu lançamento, *Il Gattopardo* despertou enorme entusiasmo. As resenhas e os comentários elogiosos multiplicaram-se, e a obra foi traduzida para quase trinta idiomas, o que confirma sua aceitação mundial" (Capano, 2011, p. 84, tradução nossa).

Everton Silva (2015), intitulada *Ritmo e distensão: análise da tensão narrativa em Natalia Ginzburg*, investiga algumas das principais características da narrativa ginzburguiana, como seus temas cotidianos e a ausência de atos melodramáticos, utilizando vários romances da autora. Já o artigo de Cátia Andrade (2011), cujo nome é *Dos fatos à ficção: as memórias de Natalia Ginzburg*, discute as memórias em Ginzburg, com base em algumas de suas obras. No entanto, ainda são poucos os trabalhos acadêmicos produzidos no Brasil a respeito de *La famiglia Manzoni*.

Diante do exposto, justificamos este estudo, não para repetir o que já vem sendo estudado, mas, principalmente, para dar continuidade a novas ideias e posturas teórico-científicas a partir dos projetos literários de cada autor. Além disso, é urgente promover uma discussão que demonstre que a autobiografia, enquanto gênero fronteiro, vai além daquela antiga concepção tradicional de uma escrita apenas sobre si, sobre a vida do autor (como elucidam alguns estudos no Brasil), podendo ser também uma escrita sobre o outro. Por fim, destacamos que, até o presente momento, não foram identificadas, no contexto acadêmico brasileiro, apesar das buscas realizadas nos repositórios institucionais de diferentes universidades, teses de doutoramento que investiguem os limites fronteiros entre ficção e realidade, história e literatura nas três obras aqui analisadas.

1.2 OBJETIVOS DA PESQUISA

O objetivo geral desta tese consiste em examinar as relações dialógicas estabelecidas nos limiares entre narrativa ficcional, narrativa histórica, memória e literatura, a partir da análise de três obras da literatura italiana: *Lessico familiare* (1963) e *La famiglia Manzoni* (1983), de Natalia Ginzburg, e *Il Gattopardo* (1958), de Giuseppe Tomasi di Lampedusa.

Com vistas à consecução desse objetivo, definem-se os seguintes objetivos específicos:

a) analisar de que modo os processos memorialísticos — individual, coletivo e familiar — são configurados nas obras selecionadas e em que medida tais memórias

constituem testemunhos de resistência e de ruptura, tanto na esfera pública quanto na privada;

b) investigar como se constrói, nos textos, o passado, particularmente no que concerne aos traumas da violência, aos silenciamentos, aos vestígios e às cicatrizes históricas;

c) evidenciar, mediante abordagem comparativa, aproximações, distanciamentos, fluidez e intercâmbios entre as três obras em estudo;

d) demonstrar de que forma a ficção e a realidade se entrecruzam nos romances e em que medida as especulações memorialísticas acerca de um passado histórico — remoto e contemporâneo — reverberam no processo crítico-reflexivo dos autores;

e) argumentar que, simultaneamente ao resgate das memórias e do passado, observa-se também a ficcionalização dessas mesmas memórias.

1.3 HIPÓTESE E METODOLOGIA DA PESQUISA

Nesta investigação, partimos da hipótese de que *Lessico familiare* configura-se como uma narrativa em que a presença de resquícios autobiográficos se revela maleável e estratégica. Embora tais marcas se manifestem de modo relativamente discreto, são suficientemente expressivas para sustentar a compreensão de que a autora, enquanto filha e irmã dos familiares evocados no texto, integra e compõe o álbum memorialístico que nele se constitui. Trata-se, portanto, de uma obra que tensiona continuamente as fronteiras entre realidade e ficção, entre o distanciamento de si e a aproximação do outro. Assim, pretende-se demonstrar que, mais do que uma escrita de si centrada em um tom confessional, a narrativa se constrói em uma perspectiva dialógica, que só se fortalece na relação constitutiva com a escrita do outro — a família Levi.

Em contrapartida, em *La famiglia Manzoni* e em *Il Gattopardo* não se verificam indícios de natureza autobiográfica, uma vez que as instâncias narrativas se estruturam a partir de um olhar externo assumido por narradores que se colocam como descritores das histórias, sem qualquer implicação direta de si mesmos no relato. Para a realização desta análise, adota-se uma abordagem qualitativa e

descritiva orientada por um procedimento bibliográfico de caráter teórico-analítico. O desenvolvimento da pesquisa implica a revisão crítica de textos e estudos que problematizam as questões literárias em pauta, de modo que se subsidie a elaboração de um discurso que dialogue com as categorias analíticas definidas e permita a realização dos objetivos propostos. Tal escolha metodológica justifica-se em virtude do caráter teórico desta investigação, cujo propósito é compreender os fenômenos mais em sua dimensão ampla e conceitual do que em sua ocorrência particularizada em situações empíricas delimitadas.

Dando prosseguimento, a seção seguinte apresenta a estrutura geral da tese, detalhando a organização dos capítulos que a compõem e oferecendo um breve resumo de seus respectivos conteúdos e objetivos. Essa exposição visa fornecer ao leitor uma visão panorâmica do desenvolvimento do trabalho, evidenciando a lógica interna da pesquisa, a articulação entre os diferentes temas abordados e a progressão das argumentações ao longo do estudo.

1.4 ORGANIZAÇÃO RETÓRICA DA TESE

Para garantir clareza, coerência e objetividade na distribuição das informações deste trabalho, organizamos, além desta introdução e das considerações finais, três capítulos principais. No primeiro capítulo, intitulado *Fronteiras na literatura: da ficção à realidade, da historicidade à narrativa ficcional*, desenvolvemos uma discussão teórica que abarca as principais questões que norteiam o estudo, estabelecendo um diálogo consistente sobre o regime fascista em relação aos autores e obras mencionados. Nosso propósito é unir teoria e análise, criando uma ponte entre esses dois campos. Ao longo do capítulo, elaboramos subseções que aprofundam a conversa com as obras selecionadas.

No segundo capítulo — *O esfacelamento das memórias e as travessias do tempo e dos espaços* —, a partir da leitura das obras literárias, recuperamos as noções de tempo, espaço, e memórias do passado e do presente, além de resquícios de traumas, silenciamentos, rastros e cicatrizes. Buscamos compreender como essas categorias são trabalhadas por Ginzburg e Lampedusa, mantendo sempre a integração entre teoria e análise literária para evidenciar a riqueza dos textos desses autores.

No terceiro capítulo, *Constelações de romances familiares: três famílias, três histórias e três caminhos*, realizamos um estudo sobre a construção dos romances e narrativas familiares presentes nas obras. Também mostramos a possibilidade de análise de Ginzburg e Lampedusa por outras vertentes, como a visual, e os registros documentais presentes em seus textos. Por se tratar de uma discussão focada na apresentação e no aprofundamento das famílias, incluímos tabelas com fotografias de alguns familiares, a fim de unir linguagem verbal e não verbal.

Nas considerações finais, faremos uma retrospectiva da argumentação desenvolvida ao longo da tese, oferecendo um panorama consolidado dos principais resultados. Entendemos que essa última seção não encerra a discussão, mas propicia que, com base no que foi produzido, outras leituras e interpretações possam surgir, já que a literatura é viva e precisa ser constantemente renovada, lida e reconstruída por meio da percepção crítica. Em outras palavras, almejamos que o leitor sinta sempre o desejo de “quero mais”, “quero ler e conhecer mais”, uma vez que a pesquisa literária acadêmica deve, sobretudo, instigar novas e melhores colocações, sem invalidar o que já foi produzido.

Na sequência, abordaremos os terrenos fronteiriços na literatura, a fim de estabelecer um diálogo entre as obras de Ginzburg e Lampedusa. Desenvolveremos, assim, reflexões que atravessam os limites entre ficção e realidade, explorando as zonas de contato em que a experiência vivida e a elaboração literária se entrelaçam.

2 FRONTEIRAS NA LITERATURA: DA FICÇÃO À REALIDADE, DA HISTORICIDADE À NARRATIVA FICCIONAL

“A arte – em relação à vida – é sempre um ‘apesar de tudo’; a criação de formas é a mais profunda confirmação que se pode pensar da existência da dissonância⁷.”

Neste capítulo, apresentamos primeiramente um breve panorama de um dos acontecimentos mais marcantes da história e da cultura italiana: o fascismo. Esse movimento plurissignificativo exerceu forte influência nas artes — especialmente na literatura, nas artes plásticas e no cinema — ao imprimir uma nova configuração no modo de pensar a Itália do século XX. Para ilustrar essa discussão, analisamos *Lessico familiare* e *La famiglia Manzoni*, de Natalia Ginzburg, e *Il Gattopardo*, de Giuseppe Tomasi di Lampedusa, uma vez que duas dessas três obras têm como ponto de partida a contextualização do fascismo italiano. Abordamos, ainda, o neorrealismo enquanto movimento estético, questionador, revolucionário e cinematográfico. Na segunda parte, realizamos a contextualização de alguns fenômenos teóricos que serviram de base para nossas análises e retomamos pontos fundamentais para a compreensão do momento histórico em discussão.

2.1 O FASCISMO ITALIANO: ASCENSÃO, CONSOLIDAÇÃO E DECLÍNIO

O fascismo surgiu em 1919, inicialmente como um movimento social que reunia grupos defensores de ideais nacionalistas e expansionistas, e apenas em 1921 se institucionalizou como partido. Na reunião de fundação dos Fasci di Combattimento⁸ participaram intervencionistas favoráveis à entrada da Itália na Primeira Guerra Mundial, além de intelectuais que desempenharam papel central na formulação ideológica do fascismo, tais quais Benito Mussolini, Gabriele D’Annunzio e Filippo Tommaso Marinetti. Já consolidado como partido político, o fascismo ascendeu ao poder com a Marcha sobre Roma, em outubro de 1922, e permaneceu no comando

⁷ Lukács, Georg. **A teoria do romance**. Trad. de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2009, p. 72.

⁸ A expressão “Fasci di Combattimento” significa, em português, literalmente: “feixes de combate” ou “grupos de combate”. O nome refletia a ideia de unir forças para lutar por um objetivo comum, no contexto do nacionalismo e da luta política pós-Primeira Guerra Mundial na Itália.

até sua queda, em julho de 1943. Com o colapso da República Social Italiana, fundada em setembro do mesmo ano, teve início o período da resistência italiana.

Enquanto regime político autoritário e nacionalista, o fascismo foi caracterizado pelo nacionalismo extremo, pelo militarismo, pela centralização do poder, pelo anticomunismo e pelo antiliberalismo, entre outros aspectos. Nesse contexto ditatorial e belicista, multiplicaram-se as vozes que, por meio de produções literárias e estéticas, questionaram e contestaram a ideologia dominante, hostil a qualquer forma de dissidência. A luta partidária e a posterior libertação da Itália abriram caminho para novos temas e modos de escrita que reconfiguraram o campo literário, projetando a literatura italiana para além das fronteiras nacionais e conferindo-lhe visibilidade no cenário europeu e mundial.

As propostas literárias que emergiram nesse período revelaram uma notável diversidade e criatividade, expressão da vitalidade cultural e do empenho em reconstruir um país devastado por décadas de opressão e guerra. Enquanto algumas obras se aproximavam do realismo, outras recorriam à transfiguração fantástica ou buscavam resgatar vozes silenciadas pelo fascismo, a exemplo de *Se questo è un uomo* (1947), de Primo Levi; *La Storia* (1974), de Elsa Morante; *Conversazione in Sicilia* (1941), de Elio Vittorini; *Le città invisibili* (1972), de Italo Calvino; *Il deserto dei Tartari* (1940), de Dino Buzzati, e *Fontamara* (1933), de Ignazio Silone. Essas vozes, ainda hoje, reverberam como testemunhos de um passado sombrio, marcado por transformações profundas e pelos horrores impostos pela ditadura e pelo conflito, responsáveis pela perda de inúmeras vidas diante da incapacidade dos governos de garantir dignidade e melhores condições de existência à população.

O regime fascista cerceava a possibilidade de a população buscar alternativas de melhoria social, restringindo direitos e impondo severas limitações à liberdade de expressão. Sem espaço para contestação, grande parte da sociedade acabava por aceitar as imposições do poder. Ainda assim, as resistências se fizeram presentes, intensas o suficiente para provocar mudanças significativas na cultura nacional, atingindo valores, deveres, direitos e a livre circulação do pensamento. Nesse cenário, os meios de comunicação e divulgação tornaram-se instrumentos centrais para dar visibilidade às contradições e aos problemas vividos por uma coletividade submetida à opressão.

O cinema, enquanto forma de arte e meio de comunicação de massa estreitamente ligado à literatura, desenvolveu respostas próprias e encontrou diferentes maneiras de narrar os períodos mais sombrios da história italiana, muitas vezes dialogando com obras literárias que exploram memória, família e transformações sociais. Entre os exemplos notáveis desse diálogo, destacam-se filmes como *Il giardino dei Finzi-Contini* (1962), de Giorgio Bassani; *Il conformista* (1970) e *Novecento* (1976), de Bernardo Bertolucci; *Amarcord* (1973), de Federico Fellini; *Una giornata particolare* (1977), de Ettore Scola; e *Vincere* (2009), de Marco Bellocchio. Assim como essas obras fílmicas, romances como *Lessico familiare* de Natalia Ginzburg, *La famiglia Manzoni* e *Il Gattopardo* de Giuseppe Lampedusa exploram as dinâmicas familiares, os laços sociais e as transformações históricas, cada um a seu modo, oferecendo representações de épocas marcadas por tensões políticas, culturais e pessoais.

Esses diálogos entre cinema e literatura permitem compreender não apenas a produção estética italiana, mas também refletir sobre as mudanças sociais e históricas que atravessam famílias e sociedades, destacando como a memória, a tradição e a hierarquia social são temas centrais tanto na narrativa literária quanto na cinematográfica. Além disso, permitem analisar como diferentes meios — palavra escrita ou imagem em movimento — lidam com a representação do tempo, da história e das relações humanas em contextos de mudança.

Diante do exposto, Graciela Beatriz Caram de Bataller (2011) expõe que,

Entre los cineastas del momento, Federico Fellini publica una carta sobre el contenido de su película *La strada* (La calle), escrita quince años después del inicio del movimiento. En ella reafirma la necesidad respecto de 'la experiencia comunitaria entre un hombre y otro'. Para aprender quién es el otro, se necesita aprehender la riqueza y las posibilidades de la vida social en los años de vigencia del socialismo como opción más segura y verdadera frente al fascismo. Nuestro mal, amplía Fellini, de 'hombres modernos' es la soledad, y esta comienza en las raíces del ser y no es fácil arrancarla o ponerla en exposición para transformarla. Estos deseados encuentros de los seres entre sí, se reflejan en el arte (caso de literatura y cine) a través de personajes simples, primitivos, desprovistos y carentes de la cultura civilizadora vigente hasta el momento; al contrario, aparecen retratados en su propia ignorancia y belleza primigenia o hasta en su propia brutalidad⁹ (Bataller, 2011, p. 48).

⁹ “Entre os cineastas da época, Federico Fellini publica uma carta sobre o conteúdo de seu filme *La strada* (*A estrada*), escrita quinze anos após o início do movimento. Nela, reafirma a necessidade da

É imperioso refletir sobre o quanto os escritores desse período tiveram que se moldar e se adaptar a uma nova realidade, decorrente do fascismo, produzindo respostas contrárias às reflexões oficiais da época. Assim a população italiana começou a se inteirar dos problemas que ocorriam, impondo-se com maior coragem. Resquícios da guerra sangrenta e das violências cotidianas passaram a ser registrados em obras literárias, trazendo esses acontecimentos para o centro do debate cultural. Temos observado atualmente, por meio de diferentes manifestações artísticas, como o cinema italiano é reflexo de um tempo passado que permanece vivo e presente na vida de cada cidadão.

Natalia Ginzburg, em *Lessico familiare* e *La famiglia Manzoni*, transporta-nos a um tempo memorialístico e histórico que redefine a maneira como percebemos o presente dessas famílias e personagens. Por meio da literatura e de uma linguagem ao mesmo tempo sutil e denunciativa, a autora expõe a ambiguidade dos discursos: repletos de riqueza simbólica, mas atravessados por dor e violência, pois, por trás de cada lágrima, esconde-se sempre um sofrimento silenciado. Em *Lessico familiare*, ainda que não tenha a intenção explícita de revelar publicamente a dor individual ou coletiva, Ginzburg a deixa emergir com uma delicadeza quase poética; a família retratada aparece, então, como espaço não só de afeto, mas também de clamor por compreensão diante do suplício.

O mesmo ocorre em *La famiglia Manzoni*, no qual Ginzburg, por intermédio de relatos documentais e trocas de correspondências com as personagens da narrativa, busca compreensão e completude. Em *Il Gattopardo*, Giuseppe Tomasi di Lampedusa, por meio da obra literária e de sua adaptação cinematográfica, transporta-nos a um imaginário em que memórias permanecem vivas e em busca de sentido. As personagens, que sofrem por pertencerem a um reinado decadente, clamam, nas entrelinhas, pela derrocada desse regime e por mudanças urgentes, iniciando-as com a ajuda de seus governantes.

“experiência comunitária entre um homem e outro”. Para aprender quem é o outro, é preciso apreender a riqueza e as possibilidades da vida social nos anos em que o socialismo se apresentava como a opção mais segura e verdadeira diante do fascismo. Fellini amplia essa reflexão afirmando que o nosso mal, o dos “homens modernos”, é a solidão — e esta começa nas raízes do ser, não sendo fácil arrancá-la ou expô-la para transformá-la. Esses encontros desejados entre os seres refletem-se na arte (como na literatura e no cinema) por meio de personagens simples, primitivos, desprovidos e carentes da cultura civilizatória vigente até então; ao contrário, aparecem retratados em sua própria ignorância e beleza primordial, ou mesmo em sua própria brutalidade” (Bataller, 2011, p. 48, tradução nossa).

Além disso, as memórias literárias surgidas com o desenvolvimento do cinema italiano contribuem para a criação de uma linha temporal que não se perderá, visto que permanecerá registrada na memória daqueles que desejarem revisitar aquele momento sangrento da história italiana. Por meio das artes, especialmente do cinema, trouxe-se à tona a memória dos esquecidos — de um tempo distante, mas ainda presente —, pois essa realidade caótica vivida pela população italiana não ficou restrita ao passado. Atualmente, ainda convivemos com as consequências desse período, expressas pelas incertezas e pela propagação dos horrores do fascismo. O cinema, ao utilizar a imagem, resgata fatos e memórias tenebrosos, com a pretensão de que um público cada vez maior possa conhecer o caos que assolou a Europa esfacelada pela guerra.

Considerando a capacidade de as memórias resgatarem um passado imbricado com o presente — no sentido de que os resquícios vividos não foram apagados e que, conseqüentemente, apontam para um futuro com novos direcionamentos —, é válido também recorrer aos veículos midiáticos de divulgação, os quais permitem que a população tome ciência do que realmente ocorreu no país. Nesse sentido, João Fábio Bertonha, na obra *Fascismo e antifascismo italianos* (2017), esclarece que:

O meio mais tradicional para atingir essas pessoas era a imprensa, e Mussolini não se descuidou dela nem por um instante: desde 1926 a imprensa antifascista foi proibida, criaram-se muitos periódicos fascistas e implantou-se a censura na grande imprensa italiana, que ficava proibida de divulgar qualquer coisa que, ainda que remotamente, criticasse o regime. Para se ter uma ideia da força dessa censura, só no período 1937-1938, o regime fascista impôs aos jornais quatro mil ordens de censura e quatrocentas sanções por violação desta. Outros meios usados por Mussolini, para difundir as ideias fascistas entre os italianos, foram o rádio e o cinema (Bertonha, 2017, p. 22-23).

Nesse período histórico conturbado, a Itália saiu vitoriosa da Primeira Guerra Mundial, lutando ao lado dos Aliados. No entanto, mesmo com a vitória, o país não obteve muitos benefícios, uma vez que contraiu dívidas financeiras e sofreu numerosas perdas humanas. Além disso, as promessas territoriais feitas pelos Aliados foram apenas parcialmente cumpridas. Nesse contexto, a Itália sentiu-se traída pela Inglaterra e pela França, as duas principais potências do grupo aliado, que

preservaram e até ampliaram seus territórios. Perante a fragilidade política do país após a guerra, sobretudo diante da descrença da sociedade em relação ao governo, grupos de esquerda começaram a cogitar uma revolução comunista nos moldes da Revolução Russa. Por isso, os anos de 1919 e 1920 foram marcados por diversas greves, manifestações e ocupações de fábricas promovidas por sindicatos.

Por outro lado, o sentimento nacionalista cresceu consideravelmente após o conflito. Assim, em 23 de março de 1919, foi fundado o Fasci di Combattimento, um grupo nacionalista e paramilitar formado por ex-combatentes da Primeira Guerra, liderado pelo jornalista e veterano Benito Mussolini. Na obra *L'Italia dal fascismo ad oggi: percorsi paralleli nella storia, nella letteratura e nel cinema* (2005), a autora Daniela Bartalesi-Graf afirma a respeito desse grupo que: “[...] tornaram-se intérpretes dos temores e da necessidade de ordem sentida pelas classes mais privilegiadas e, ao mesmo tempo, da necessidade de renascimento e revanche nacional após a humilhação da chamada ‘vitória mutilada’” (Graf-Bartalesi, 2005, p. 17)¹⁰. O trecho refere-se à forma como os Fasci di Combattimento e outros movimentos semelhantes canalizavam os medos das elites e o desejo de estabilidade social. Ao mesmo tempo, refletiam o sentimento nacionalista de renovação e vingança após a “vitória mutilada”, termo usado para descrever a frustração italiana com os ganhos territoriais considerados insuficientes após a Primeira Guerra Mundial. Em suma, esses grupos combinavam interesses das classes dominantes com o sentimento popular de humilhação nacional, o que ajudou a impulsionar o fascismo.

Seus integrantes ficaram conhecidos como “camisas negras” e o movimento político passou a ser chamado fascismo. Entre 1910 e 1914, Mussolini foi filiado ao Partido Socialista Italiano, para cujo jornal, o *Avanti*, ele escrevia. Por meio dessa publicação, posicionou-se a favor da entrada da Itália na guerra, mas como os socialistas eram contrários a essa postura, Mussolini foi expulso do partido em 1914. Valendo-se da violência, os “camisas negras” suprimiram as greves e manifestações promovidas pelos socialistas, como forma de vingança pelo apoio destes à neutralidade e pelo fato de não terem apoiado a entrada da Itália na guerra. Nesse período, o movimento fascista recebeu o apoio da classe média e da burguesia

¹⁰ “[...] si fecero interpreti dei timori e del bisogno di ordini sentiti dalle classi più privilegiate e, allo stesso tempo, del bisogno di rinascita e rivincita nazionale dopo l'umiliazione della cosiddetta ‘vittoria mutilata’” (Graf-Bartalesi, 2005, p. 17).

industrial, que enxergavam uma ameaça à ordem, à propriedade privada e aos seus privilégios.

Nessa mesma linha de reflexão, Bertonha ainda acrescenta que:

O fascismo surgiu em 1919. É um erro pensar, contudo, que ele foi uma mera criação de seu líder máximo, Benito Mussolini, ou que era simplesmente uma reação ao contexto de crise geral que a Itália atravessava em 1919, após sair da Primeira Guerra Mundial. Claro que Mussolini é figura-chave para se entender o fascismo e é evidente que as ideias fascistas surgiram para dar conta dos problemas que a Itália vivia naquele momento. Ainda assim, é importante perceber que o fascismo foi se adaptando às necessidades políticas que iam surgindo e que as ideias que os fascistas usaram para criar seu movimento já estavam presentes há um bom tempo na sociedade italiana. De fato, o fascismo bebeu claramente nos nacionalistas, nos sindicalistas revolucionários e nos intelectuais futuristas, entre outros, para criar boa parte do seu corpo doutrinário, o qual reciclou e combinou, muitas vezes de forma contraditória, os ideais anteriores (Bertonha, 2017, p. 17).

Considerando esse contexto, o fascismo se fortaleceu a partir de um nacionalismo exacerbado, do antiliberalismo e da oposição ao sistema democrático. O termo deriva de *fascis*, que significa “feixe”, utilizado no Império Romano para simbolizar a força pela unidade, a união de um povo em torno do Estado. Para Mussolini, era necessário que as pessoas fossem organizadas sob o poder de um Estado autoritário; somente assim a Itália poderia retornar aos seus tempos de glória, recriando seu antigo Império Romano. Inicialmente, o fascismo possuía um caráter revolucionário, incorporando diversas ideias da esquerda. Contudo, com o passar do tempo, o movimento adotou um discurso mais conservador para conquistar o apoio das elites. Somente em novembro de 1921 foi fundado o Partido Nacional Fascista, cujos membros se apresentavam como uma terceira via entre o comunismo e o capitalismo liberal.

Em outubro de 1922, cerca de 30 mil camisas negras promoveram a “Marcha sobre Roma”, uma manifestação com o objetivo de pressionar o rei Vítor Emanuel III a nomear Mussolini como primeiro-ministro da Itália. Os fascistas alcançaram seu objetivo e, naquele ano, Mussolini foi nomeado, passando a ser chamado de *Il Duce*, que significa “O Líder”. Sobre *Il Duce*, Gaspare Trapani, no trabalho *Vozes em duelo*:

notas sobre a cultura italiana do ventennio mussoliniano (2015), nos fornece a seguinte informação:

O próprio *Duce*, de resto, sabia perfeitamente que a nova ordem política por ele implementada precisava de uma literatura original e significativa para nobilitar as origens, o alcance e as razões desta mesma revolução. Fascismo devia também implicar uma vida nova nas artes e nas letras. Era necessária, portanto, uma literatura que fosse o espelho da nova Itália. Daí os temas fundamentais das obras publicadas deviam ser: a exaltação da pátria, da família, do trabalho, a fecundidade e a maternidade das mulheres, as tradições históricas italianas, o trabalho dos italianos no estrangeiro, a ambivalência primitiva do fascismo de uma alma nacional-camponesa e de uma Itália rural e católica contraposta àquela europeia-industrial, o tema da “romanidade”, o motivo colonial ou da guerra, o erotismo, numa série de romances que não deixaram marca depois da queda do fascismo (Trapani, 2015, p. 26-27).

O fascismo provocou uma grande transformação no modo de pensar a Itália, pois moldou a mentalidade da população e influenciou autores, críticos literários e cineastas a representarem uma nova Itália. Em seus primeiros anos, o movimento provocou instabilidade e não foi amplamente aceito, já que, naquele contexto, a exposição crítica da realidade era entendida como uma forma de oposição ideológica. Em consequência, muitos preferiram adotar uma postura de silêncio diante das contradições sociais, evitando confrontos diretos com o regime. Essa dinâmica, entretanto, não se consolidou de maneira definitiva, visto que diferentes setores da literatura e da produção cultural passaram a desempenhar funções de resistência e denúncia.

As obras fílmicas e literárias retratavam as dificuldades enfrentadas pela cultura italiana e possibilitaram que uma parcela significativa da população tivesse acesso aos problemas ali elencados. Assim, saiu-se de uma esfera privada, restrita aos olhos dos detentores do poder, para uma esfera pública, em que toda a comunidade italiana pôde testemunhar as ruínas sociais de uma cultura entregue ao abandono. A nomeação de Mussolini para o cargo de primeiro-ministro ocorreu por dois motivos principais: primeiramente, porque o rei temia uma guerra civil caso não o fizesse; e, em segundo lugar, porque ele, junto com os proprietários de terras e os industriais, consideravam Mussolini o único capaz de eliminar qualquer ameaça comunista.

Nas eleições de 1924, de forma fraudulenta, o Partido Nacional Fascista obteve uma vitória expressiva no parlamento. As fraudes eleitorais foram denunciadas pelo político socialista Giacomo Matteotti, assassinado pelos fascistas em julho do mesmo ano. Em janeiro de 1925, Mussolini assumiu total responsabilidade pelo assassinato, iniciando, de fato, sua ditadura e a censura à imprensa, com o intuito de perseguir todos os opositores do fascismo. Um dos grandes objetivos do movimento era eliminar a luta de classes preconizada pelo marxismo. Para isso, o Estado passaria a mediar os conflitos entre patrões e trabalhadores, instituindo um sistema corporativista: para cada grupo econômico, industrial ou profissional, haveria apenas um sindicato, que reuniria tanto operários quanto patrões, todos supervisionados pelo Estado.

A sociedade, por sua vez, poderia se organizar em corporações, as quais não representariam reivindicações individuais, mas sim os interesses coletivos. Outra medida para estabelecer o Estado corporativista foi a Carta del Lavoro (Carta de Trabalho), cuja finalidade, naquele momento histórico, era regular as relações de trabalho na sociedade italiana, consolidando a ditadura. Além disso, a Igreja Católica teve papel fundamental ao apoiar Mussolini, sendo uma das instituições mais poderosas da época. Em 11 de fevereiro de 1929, foi assinado o Tratado/Pacto de Latrão, que concedeu autonomia total ao Vaticano para intervir quando necessário e reconheceu o catolicismo como a religião oficial da Itália.

Dessa forma, vejamos o que esclarece Bertonha (2017):

Fica claro, de qualquer forma, como os ideais fascistas não estavam desconectados do mundo político, social e cultural da Itália, tendo, portanto, representatividade em pelo menos parte da sociedade. A novidade do fascismo foi reorganizar todas essas ideias para aquilo que a política do momento exigia e, claro, colocá-las em prática para a conquista do poder, de acordo com os interesses de seus líderes e num momento específico de crise da sociedade italiana, ou seja, o imediato pós-Primeira Guerra Mundial. Os anos entre 1919 e 1922 foram, efetivamente, de grande agitação política e social na Itália. A Grande Guerra havia terminado, mas os efeitos econômicos do esforço de guerra continuavam, com inflação e colapso das finanças públicas. Socialmente, a situação era ainda pior, com desemprego e miséria crescentes, agravados pelo retorno para a casa de dois milhões de soldados desmobilizados (Bertonha, 2017, p. 17-18).

Com a crise de 1929, a economia italiana foi severamente afetada, o que levou Mussolini a implementar seus planos imperialistas com o objetivo de buscar novos

mercados consumidores e ampliar a influência da Itália em outras regiões. O país iniciou sua expansão ocupando a Abissínia (atual Etiópia) em 1935, apoiou Francisco Franco durante a Guerra Civil Espanhola em 1936 e invadiu a Albânia em 1939. No mesmo ano, Mussolini firmou aliança com Adolf Hitler e, sob a influência do nazismo, surgiram as primeiras leis antissemitas na Itália.

Com o advento da Segunda Guerra Mundial, a Itália foi invadida pelas forças aliadas. Diante das sucessivas derrotas do exército italiano, o Grande Conselho Fascista decidiu destituir Mussolini do poder, prendendo-o em 1943. Pouco tempo depois, ele foi libertado por soldados nazistas e permaneceu como um líder fantoche desse regime na região norte da Itália, então ocupada pelo exército de Hitler. Temendo a falta de apoio — o que de fato ocorreu —, Mussolini foi capturado e executado pela resistência antifascista em 28 de abril de 1945.

O regime fascista pode ser caracterizado, de maneira geral, pelos seguintes aspectos: a centralização do poder em torno de um líder que governa de forma autoritária, cujas decisões são apresentadas como indiscutíveis em virtude da autoridade absoluta que lhe é atribuída; controle estatal sobre a economia e sobre as liberdades individuais; e a existência de um único partido político permitido — o fascista — sob a justificativa de que múltiplos grupos causariam desordem e conflitos, prejudicando o progresso do país. Essa concepção se contrasta diretamente com a democracia, que possibilita a eleição de adversários políticos, por exemplo, os marxistas.

É importante destacar que o uso da violência, da propaganda e da doutrinação foi fundamental para alcançar os objetivos do regime e fortalecer a lealdade da sociedade ao líder, subordinando os interesses individuais aos interesses da nação. Ademais, a propagação controlada das informações, por meio dos veículos de comunicação, impactou negativamente as classes discente e docente, crianças e jovens, que foram diretamente afetados pela solidez do regime fascista. A respeito disso, Bertonha (2017) assevera que:

O grande alvo da propaganda fascista, porém, eram as crianças e os jovens, que formariam, com o tempo, a sociedade verdadeiramente fascista que muitos fascistas sonhavam em criar. Efetivamente, a criação do “novo homem” fascista (ou seja, transformar cada vez mais os italianos para que se aproximassem daquilo que o fascismo

considerava ideal) era uma tarefa para gerações. Mussolini sabia disso e trabalhou arduamente para, através da educação e da “fascistização” das novas gerações, tentar implantar o fascismo no próprio coração dos italianos. As universidades foram as primeiras a sentir o peso do fascismo. Professores foram obrigados a aceitar o fascismo, e os estudantes foram enquadrados em órgãos fascistas específicos. Foi ao mundo da escola primária, porém, que o fascismo dedicou mais atenção: seria na escola primária que se criaria o ‘novo homem’ fascista (Bertonha, 2017, p. 24).

Conforme percebemos, esse “novo homem” é o sujeito em quem os fascistas apostam e acreditam ser a mudança necessária para que a sociedade retorne ao estado anterior. Devido a essa visão retrógrada de sociedade, impõem regras que atingem, potencialmente, aqueles que serão o futuro da Itália — neste caso, os jovens e as crianças. Os pobres também eram os mais afetados, haja vista o fato de a aristocracia e a burguesia insistirem em manter seus privilégios. Trata-se de um público que ainda está começando a compreender os acontecimentos, muito diferente dos adultos, que já podem intervir de forma mais ativa e frequente. E o que dizer das universidades e dos professores? O regime fascista tinha como objetivo silenciar as mentes pensantes, para que os jovens universitários não refletissem criticamente e, conseqüentemente, não se posicionassem. Àqueles que aderiram ao regime sem oposição eram concedidos cargos públicos, dinheiro e prestígio; já os que se opuseram “sofriam represálias e perseguições” (Bertonha, 2017, p. 24).

Na verdade, essa Itália fascista tinha a pretensão (equivocada) de criar e propagar uma cultura baseada unicamente na imagem (ilusória) de como o país deveria ser visto no exterior. Na visão dos fascistas, ela deveria ser um espelho de bons costumes, uma civilização “adequada” e uma cultura representada pela criação desse “novo homem”, que poderia perpetuar-se por muitas gerações e servir de exemplo. Em outras palavras, uma Itália que, apesar de apresentar propostas, não correspondia plenamente à realidade.

Adicionalmente, com base em nossos referenciais históricos, compreendemos que o futurismo surgiu com o intuito de renovar a arte italiana, espelhando uma realidade regada com bons costumes, tradicionalmente apegada ao passado, propondo uma reconfiguração estética alinhada ao novo mundo tecnológico que despontava com a Segunda Revolução Industrial. O movimento expressava uma valorização da velocidade, da técnica e da mecanização. A principal proposta do

futurismo era denunciar a estagnação cultural italiana, proclamando o esgotamento de suas formas artísticas tradicionais. Apresentava-se como um movimento que visava romper com os valores do passado, assumindo um projeto de revolução cultural que ultrapassava o campo artístico e se estendia à esfera social.

De maneira geral, ele esteve diretamente vinculado à ideia de mecanização da sociedade. Filippo Tommaso Marinetti, um de seus principais expoentes, via na Itália um país decadente — uma visão que dialoga com a crítica presente em *// Gattopardo* —, que necessitava de reformas urgentes voltadas para a industrialização. Para os futuristas, a paixão pela máquina, pela velocidade, pelo dinamismo e pela produção mecânica permeava todas as esferas da vida: o cinema, a fotografia, a música feita por máquinas, tudo era fascinante.

Nesse contexto, os artistas futuristas entenderam que apenas criar artes plásticas sobre essas temáticas não bastava para expressar plenamente seus ideais. É nesse ponto que Armando Cassigoli, em *Antología del fascismo italiano* (1976), nos esclarece que:

1. El partido político futurista que hoy nosotros fundamos desea una Italia libre, fuerte, no más sometida a su gran pasado ni al forastero muy amado ni a los curas muy tolerados; una Italia fuera de tutela, absolutamente patrona de todas sus energías y tendida hacia su gran porvenir. 2. Italia, único soberano. Nacionalismo revolucionario para la libertad, el bienestar, el mejoramiento físico e intelectual, la fuerza, el progreso, la grandeza y el orgullo de todo el pueblo italiano. 3. Educación patriótica del proletariado. Lucha contra el analfabetismo. Vialidad. Construcción de nuevas calles y ferrovias. Escuelas laicas elementales obligatorias con sanciones penales. Abolición de la enseñanza clásica y muchas universidades inútiles. Enseñanza técnica obligatoria en los talleres¹¹ (Cassigoli, 1976, p. 88).

¹¹ “1. O partido político futurista que hoje fundamos deseja uma Itália livre e forte, não mais submissa ao seu grande passado, nem ao estrangeiro muito amado, nem aos padres demasiadamente tolerados; uma Itália livre de tutelas, absolutamente senhora de todas as suas energias e voltada para o seu grande futuro. Itália, soberana única. Nacionalismo revolucionário pela liberdade, pelo bem-estar, pelo aprimoramento físico e intelectual, pela força, pelo progresso, pela grandeza e pelo orgulho de todo o povo italiano. Educação patriótica do proletariado. Luta contra o analfabetismo. Vias públicas. Construção de novas estradas e ferrovias. Escolas laicas elementares obrigatórias, com sanções penais. Abolição do ensino clássico e de muitas universidades inúteis. Ensino técnico obrigatório nas oficinas” (Cassigoli, 1976, p. 88, tradução nossa).

Conforme citado, o Partido Político Futurista demonstrava uma preocupação clara em construir uma Itália que rompesse com as amarras do passado, marcado por uma percepção de decadência. Era necessária — e foi esta a proposta — a criação de uma Itália veloz, modernizada e dinâmica. O manifesto previa a ampliação de oportunidades para a população por meio de políticas públicas que assegurassem condições dignas de sobrevivência. Além disso, com vistas à melhoria na oferta de empregos, propunha o aperfeiçoamento físico e intelectual dos cidadãos como forma de garantir uma educação de qualidade.

Destaca-se, ainda, o combate intenso ao analfabetismo, problema recorrente na história italiana. Para os futuristas, se é por meio da educação que a população pode reivindicar seus direitos, torna-se imprescindível o aumento dos investimentos nessa área. Pensando nessa premissa, o manifesto priorizava uma educação de qualidade e equitativa. O proletariado teria, então, a oportunidade de estudar e alcançar melhores condições de vida. A proposta incluía a abolição da educação clássica e elitista, bem como o fechamento de universidades que não cumprissem seu papel social de formar cidadãos críticos e altruístas. O ensino técnico também seria valorizado nessa nova configuração social modernizada. Além dessas reformas educacionais, o manifesto previa investimentos na construção e melhoria de ruas e ferrovias, a fim de impulsionar o progresso material do país.

Em outras palavras, a população já não aceitava mais permanecer à mercê do fascismo, e a maneira encontrada para romper com esse passado sem moral pública e sem oportunidades para o povo foi lutar pela criação de uma Itália voltada para o futuro, abandonando os modelos ultrapassados de organização social, conforme propunha o manifesto. Após a Primeira Guerra Mundial, essa nova proposta representava a possibilidade de reescrever o percurso nacional e, enfim, atender às necessidades da sociedade. Diante desse contexto, e deixando para trás uma Itália estagnada social e culturalmente, sem perspectivas reais de transformação, os artistas futuristas passaram a se preocupar em produzir obras que expressassem ação, dinamismo e velocidade — elementos centrais da estética futurista —, além de refletirem sobre como os objetos podem projetar-se rumo ao futuro.

Dessa forma, as produções artísticas assumem um caráter reflexivo, em contraste com o período anterior, em que a reflexão crítica era desencorajada. Nesse novo cenário, a literatura italiana começa a ganhar fôlego e espaço, consolidando-se

como uma das possibilidades mais significativas para a desmistificação das questões sociais e a representação da realidade nua e crua de uma população submetida à decadência nacional. É nesse contexto que se justifica a escolha das obras de Natalia Ginzburg e Giuseppe Tomasi di Lampedusa como representações exemplares de uma literatura que resiste ao tempo, ao espaço e à guerra. Como forma de exemplificação dessa estética e das reflexões levantadas ao longo desta análise, sugerimos, a seguir, a discussão da obra *Dinamismo de um automóvel* (1913), do artista futurista Luigi Russolo, cuja composição sintetiza com excelência os princípios discutidos.

Figura 1 - Dinamismo de um automóvel (1913), de Luigi Russolo



Fonte: <https://br.pinterest.com/pin/321092648424753557>. Acesso em: 27 fev. 2024.

Consoante se observa, a obra *Dinamismo de um automóvel* mostra um carro avançando em direção ao espaço. À medida que ele se desloca, surgem linhas angulosas sobre a tela, demarcando, de forma incisiva, o caminho e a direção seguidos pelo veículo. Não se trata apenas de indicar visualmente o trajeto: Russolo adiciona prédios distorcidos, como se a própria passagem do automóvel fosse capaz de alterar o espaço ao seu redor. As pinceladas do artista são aplicadas com violência, de modo que intensifica a sensação de velocidade e proporciona dinamicidade à obra.

Logo, a construção pictórica do carro não visa unicamente representar sua mecanicidade, mas sim destacar como a velocidade impacta o mundo e transforma a realidade — o carro avança em direção ao futuro, conduzindo consigo uma nova concepção de tempo e espaço. Essa breve análise da obra de Russolo exemplifica o que discutíamos anteriormente: os artistas futuristas, em contraste com o que pregava

o fascismo, desenvolveram com o tempo uma mentalidade profundamente modificada.

Se antes tínhamos uma Itália estagnada no tempo e no espaço, hoje, com o advento das tecnologias midiáticas, vislumbramos — assim como Russolo, Ginzburg e Lampedusa refletem — um país em movimentação, embora ainda marcado pelas cicatrizes do passado fascista, que devastou o campo das artes. Afinal, o passado serve como base memorial para a compreensão do presente e, desse modo, os autores nos permitem experienciar essa “realidade” por meio de suas obras artísticas.

Os futuristas, em sua origem, nutriam uma verdadeira fascinação pela guerra, acreditando que, por meio dela, cidades, nações e sociedades inteiras poderiam ser reconstruídas. Esse cenário caótico encantava Marinetti, que, após a Primeira Guerra Mundial, decidiu fundar o Partido Futurista. Segundo Cassigoli (1976, p. 92), “en cambio, el Partido Futurista intuye las necesidades presentes e interpreta exactamente la conciencia de toda la raza en su higiénico arranque revolucionario¹²”. Marinetti chegou a afirmar que o fascismo era a versão política do futurismo e que seu objetivo era resgatar uma Itália gloriosa, tal qual a do antigo Império Romano — imperialista, grandiosa, poderosa.

Esse movimento promoveu uma revolução na vida e na sociedade modernas, manifestando-se em diversas áreas: moral, artística, cultural, social, política e econômica. O futurismo italiano configurou-se como um movimento esteticamente inovador nas artes, mas que se alia ao totalitarismo fascista. A ideia futurista nasceu de uma revolução cultural e posteriormente encontrou no fascismo o meio para concretizá-la.

Enquanto movimento artístico, o futurismo também influenciou outras expressões artísticas do século XX na Europa, por exemplo, o Futurismo Russo, que se diferencia do italiano justamente pelo afastamento da ideia de violência e da glorificação da guerra. Enquanto o italiano era marcado pelo belicismo, o russo sustentava uma visão utópica de paz e liberdade. Embora esteja no cerne de ambos os futurismos, a liberdade adquire sentidos distintos em cada um deles: no italiano, é entendida como ruptura violenta com o passado; no russo, é uma aspiração pacífica

¹² “Em contrapartida, o Partido Futurista intui as necessidades do presente e interpreta com exatidão a consciência de toda a raça em seu higiénico impulso revolucionário” (Cassigoli, 1976, p. 92, tradução nossa).

por mudança. O principal expoente da vertente russa na poesia é Vladimir Maiakovski, que, em certo momento, aproxima-se do movimento bolchevique. A partir daí, o distanciamento entre os dois futurismos torna-se incontestável: o italiano se vincula ao *Fasci di Combattimento*; e o russo, ao ideal revolucionário socialista.

O futurismo italiano, mais do que uma simples forma de expressão artística, transformou-se em um instrumento de propaganda de regime. No entanto, seria reducionista considerá-lo apenas dessa forma. É indispensável refletir sobre o futurismo também por meio de uma perspectiva ideológica e histórica. A trajetória de Marinetti se confunde com a do próprio futurismo, pois sua influência no contexto italiano já era marcante desde antes do surgimento oficial do movimento. Como nacionalista convicto, Marinetti propagava uma ideia de nacionalismo agressivo: a guerra era o instrumento legítimo para eliminar os que divergiam de sua visão de mundo. Como temos defendido, o futurismo propunha a ruptura com o passado, exaltava a velocidade, a modernidade, a tecnologia e o dinamismo da vida urbana. Embora Ginzburg e Lampedusa escrevam posteriormente, em contextos distintos, há uma sensibilidade às transformações históricas e sociais que dialoga, ainda que indiretamente, com a crítica futurista à tradição e ao passado imobilizante.

Em *Lessico familiare*, embora centrada na memória familiar e na experiência pessoal, a obra apresenta um registro linguístico atento à transformação social e política da Itália, especialmente no período fascista. O futurismo valorizava a linguagem nova e experimental; Ginzburg, mesmo não futurista, mostra preocupação com a linguagem como instrumento de memória e de registro histórico, refletindo mudanças culturais e sociais. Há uma estrutura fragmentária e um ritmo acelerado de vozes, o que aproxima a narrativa de certas experimentações linguísticas das vanguardas, como o futurismo, que também explorava o dinamismo e a oralidade. Por exemplo, quando Ginzburg reproduz as falas do pai — “Não façam travessuras! Não façam barulho” (Ginzburg, 2018, p. 120)¹³ — cria um efeito de repetição sonora e rítmica que dá vida à fala cotidiana. No entanto, a intenção de Ginzburg é contrária à futurista: enquanto Marinetti propunha destruir o passado, ela o reconstrói com delicadeza e ironia. O que o Futurismo via como peso morto — a memória — torna-

¹³ “Non fate malanni! Non fate chiasso!” (Ginzburg, 1963, p. 140).

se, na autora, um modo de resistência ética e afetiva, uma tentativa de preservar a humanidade em meio às catástrofes políticas do século XX.

Já em *La famiglia Manzoni*, Ginzburg revisita a figura de Alessandro Manzoni, o grande escritor romântico italiano, e sua vida familiar. O livro reflete sobre a intimidade doméstica, as tensões morais e as dificuldades de convivência em torno de um homem de gênio. A autora apresenta um olhar crítico e desmitificador: não o idealiza, mas o observa em suas contradições cotidianas. Essa postura revela uma modernidade de olhar, herdada do espírito libertário das vanguardas, mas sem aderir à sua violência estética. Enquanto o futurismo pretendia “destruir os museus”, Ginzburg os revisita, examina seus personagens e lhes devolve vida. Em vez de romper com a tradição, ela a reinscreve de modo novo, consciente e irônico. Assim, sua escrita se mostra pós-futurista, no sentido de incorporar a liberdade formal sem negar o valor da memória cultural italiana.

Em sentido ainda mais oposto ao futurismo, *Il Gattopardo*, de Giuseppe Tomasi di Lampedusa, é uma elegia à decadência da aristocracia siciliana durante o Risorgimento. O romance valoriza o tempo lento, o silêncio e a contemplação — tudo aquilo que o futurismo desprezava. O olhar de Lampedusa é voltado ao passado e à perda; sua linguagem é refinada, detalhista e sensorial, distante da escrita explosiva e agressiva dos futuristas. Enquanto Marinetti proclamava o amor à velocidade e às máquinas, Lampedusa descreve a poeira das casas antigas, o calor imóvel da Sicília, os ritos da nobreza em extinção. A passagem em que o príncipe contempla o cadáver de um soldado garibaldino e reflete sobre a morte revela um tom meditativo, de profunda consciência da finitude, em contraste absoluto com o entusiasmo vitalista das vanguardas.

Nas três obras, portanto, o futurismo aparece como fantasma histórico, uma força já superada que representou a ilusão da modernidade absoluta. Ginzburg e Lampedusa, escrevendo no pós-guerra, retomam a literatura italiana por um caminho inverso: o da memória, da introspecção e da reconstrução ética. Se o futurismo quis apagar o passado em nome da velocidade e da máquina, eles mostram que somente o reencontro com o passado — familiar, histórico ou literário — pode dar sentido ao presente. Em *Lessico familiare*, as vozes da família substituem o ruído das máquinas futuristas; em *La famiglia Manzoni*, a tradição literária é reavaliada com liberdade; em *Il Gattopardo*, o tempo que passa é o verdadeiro protagonista. Em vez de celebrar o

futuro, essas obras celebram a permanência e a lembrança, transformando a literatura em um espaço de resistência à amnésia moderna

A guerra, para Marinetti, impunha o pensamento único, aquele que rejeita o passado e se lança na destruição simbólica e concreta do que existia antes. Ele chegou a conclamar a destruição de bibliotecas e museus. Essa ideia de enfrentamento, promovida desde o Primeiro Manifesto Futurista, consolidava-se como a imposição de uma única forma de pensar. Ora, o que é o fascismo senão a tentativa violenta de impor um pensamento único? As respostas a essa questão são diversas, mas todas convergem para o fato de que o fascismo impôs uma tragédia à liberdade de expressão, silenciando elites, classes populares, intelectuais e artistas. No ensaio *Fascismo italiano y vanguardia: del futurismo al novecentismo*, Victoriano Peña Sánchez (2011) afirma que:

Walter Benjamin señaló como una de las singularidades definitorias del fascismo lo que él llamó la <<estetización de la política>>. Este juicio, de intencionado cariz peyorativo (y refutado hasta la saciedad por las muchas evidencias de la práctica política del régimen fascista ya en 1936), se ha convertido con posterioridad en la clave interpretativa de gran parte de la crítica, que de esta manera ha liquidado apriorísticamente cualquier valoración ética sobre un movimiento, que, en gran medida, reducía la práctica política a su dimensión estética. El juicio del filósofo alemán, que ha servido sobre todo para demostrar *la fragilidad del consenso social del régimen fascista*, pues más que la adhesión convencida de las masas habría conseguido el aplauso superficial de un entendimiento solo epidérmico con la cultura de su tiempo, debería, a nuestro juicio, aplicarse desde una perspectiva más radical, pues el componente estético del fascismo no sería ya solo un aspecto del fenómeno totalitario, sino su sustancia misma, o al menos uno de los cimientos más sólidos de su naturaleza íntima y de su vitalidad política¹⁴ (Sánchez, 2011, p. 10, grifos do autor).

¹⁴ “Walter Benjamin assinalou como uma das singularidades definidoras do fascismo o que ele chamou de <<estetização da política>>. Esse juízo, de caráter intencionalmente pejorativo (e já amplamente refutado pelas numerosas evidências da prática política do regime fascista desde 1936), tornou-se posteriormente a chave interpretativa de grande parte da crítica, que, dessa forma, eliminou de antemão qualquer avaliação ética sobre um movimento que, em grande medida, reduzia a prática política à sua dimensão estética. O julgamento do filósofo alemão — que serviu sobretudo para demonstrar *a fragilidade do consenso social do regime fascista*, já que este teria conquistado mais o aplauso superficial de uma compreensão apenas epidérmica da cultura de seu tempo do que a adesão convicta das massas — deveria, em nossa opinião, ser aplicado a partir de uma perspectiva mais radical. Isso porque o componente estético do fascismo não seria apenas um aspecto do fenômeno totalitário, mas sim a sua própria substância, ou, pelo menos, um dos alicerces mais sólidos de sua natureza íntima e de sua vitalidade política” (Sánchez, 2011, p. 10, grifos do autor, tradução nossa).

Conforme as reflexões de Sánchez (2011), o fascismo está intimamente ligado à tríade política, arte e estética. A sociedade italiana vivia uma estetização da cultura fincada no campo artístico. É notório o papel da arte no seio da cultura e na cosmopolitização da Itália, pois as propagandas veiculadas pelos diversos meios de comunicação difundiam a ideia de um fascismo exacerbado, que visava apenas ao bem-estar dos líderes e ignorava a população mais carente. Diante do exposto, política, arte e estética caminharam juntas o tempo todo, justamente porque a Itália precisava se recompor e transmitir uma nova imagem à população — e quanto mais vantajosos e bem executados fossem esses serviços imagéticos, mais fortalecida ela sairia. Cabe esclarecer ainda que a política é um tema recorrente nas produções literárias de Ginzburg e Lampedusa, uma vez que todo o contexto histórico subjacente às narrativas está impregnado de aspectos políticos (positivos e negativos), o que exige uma leitura mais criteriosa.

Esta seção, portanto, nos proporcionou uma visão panorâmica, histórica, social e cultural de acontecimentos cruciais para o entendimento de uma Itália pertencente ao século XX e XIX, onde obras e autores se reinventaram com a perspectiva de apresentar ao público questionamentos acerca de uma “realidade” que é tanto ficcional quanto histórica. Nosso objetivo foi situar o leitor, do ponto de vista histórico, em relação ao que, posteriormente, será encontrado nas narrativas literárias de Natalia Ginzburg e Giuseppe Tomasi di Lampedusa. Afinal, todo texto literário está inserido em um contexto social e cultural a ser descoberto, estudado e, conseqüentemente, trabalhado.

Dito isso, agora daremos continuidade às discussões referentes aos aspectos teóricos e analíticos que emergem das obras literárias aqui elencadas. Para isso, a seção está estruturada da seguinte maneira: a) em todo o nosso estudo, é impossível afastar ou ocultar artefatos históricos e panorâmicos; portanto, justificamos, mais uma vez, a importância desta primeira seção neste capítulo; e b) esta é uma seção pensada para o dialogismo que se revela ao tratarmos da realidade, da ficção e da história, dada a sutileza lexical e semântica desses aspectos na análise do texto literário propriamente dito.

2.2 ENTRE A FICÇÃO, A HISTÓRIA E A REALIDADE: BREVES DESDOBRAMENTOS TEÓRICOS

Os liames fronteiriços entre ficção e realidade ainda constituem uma temática recorrente nos debates entre teóricos. A afirmativa de que a ficção nos remete à realidade tem gerado, nos dias atuais, grande discussão, pelo simples fato de que algumas nuances temporais presente nos textos literários nos colocam diante de um impasse embaraçoso: seria aquilo ficção ou realidade? Alguns estudos têm buscado, em vez de apresentar uma solução definitiva para sanar essa dúvida, compreender até que ponto um texto é ficcional ou remete à realidade. Acreditamos que essa postura, entre outras possíveis, possa suscitar reflexões mais profundas, uma vez que, academicamente falando, é mais produtivo pensar na complementaridade dessas materialidades discursivas do que tentar separar uma coisa da outra, até porque elas caminham lado a lado, servindo de suporte mútuo.

Ao contrário do tempo sucessivo do dia a dia, em que um evento simplesmente sucede o outro, a ficção organiza as ações, encadeia causas e consequências de modo que os acontecimentos parecem interligar-se e, ao final, inesperadamente, as expectativas se invertem: a ventura se transforma em desventura, e a ignorância em saber. Este foi, por séculos, o roteiro principal da ficção no Ocidente, derivado diretamente da Poética de Aristóteles. No período moderno, entretanto, ao passo que as ciências sociais, a ciência política e outras formas de conhecimento incorporam o encadeamento aristotélico das narrativas com começo, meio e fim, essa ficção muda seu rumo e passa a explorar justamente aquilo que nunca foi objeto da ficção clássica.

Logo, há um foco nos gestos menores, nos acontecimentos aparentemente insignificantes e na vida daqueles que nunca tiveram reservadas para si “as letras maiúsculas, que sobressaem na página e comandam os períodos”, mas que compõem — como observou Antonio Candido (1994, p. 88) — “o batalhão modesto das minúsculas, que formam o miolo da história e por vezes exprimem o que há nela de mais humano”. É importante destacar que, com o passar do tempo, acompanhamos o movimento pelo qual a ficção moderna abandona a razão ficcional clássica e se abre, de forma cada vez mais acentuada, para a percepção de um mundo verdadeiramente democrático, feito de experiências comuns.

Acerca dessa discussão, Jacques Rancière, na obra *As margens da ficção* (2021), adverte que:

O que distingue a ficção da experiência corriqueira não é um déficit de realidade, mas um acréscimo de racionalidade. Essa é a tese formulada por Aristóteles no capítulo IX da *Poética*. A poesia, que ele entende como a construção das ficções dramáticas ou épicas, é ‘mais filosófica’ do que a história porque esta última diz apenas como as coisas acontecem umas após as outras, em sua particularidade, enquanto a ficção poética diz como as coisas em geral *podem* acontecer. Nela, os acontecimentos não acontecem por acaso, mas como consequências necessárias ou verossímeis de um encadeamento de causas e efeitos. As determinações mais gerais da existência humana – o fato de conhecer a felicidade ou a infelicidade e de passar de uma à outra – podem ser mostradas como os efeitos desse encadeamento. Este já não é mais uma fatalidade imposta por uma potência divina. É inerente à ordem da ação humana e à relação que ela mantém com o conhecimento (Rancière, 2021, p. 7).

Parece-nos imperioso, portanto, destacar que os limites entre registro histórico, ficção e realidade, apesar das suas particularidades, convergem para um campo fronteiriço, conforme a avaliação do homem ao longo do tempo. A constituição do ser humano na sociedade perpassa transformações: ele se modifica e se autoavalia à medida que a sociedade avança e, conseqüentemente, lhe impõe padrões estéticos a serem seguidos. Assim, os registros que ele produz em sociedade dependem de diversos fatores, entre eles a historicidade, que revela a evolução humana ao longo da história, bem como a ficção e a realidade, que juntas cooperam para a compreensão desse sujeito perante artefatos passados, mas vislumbram um presente e um futuro vivos e próximos.

À história cabe o papel de colher os fatos para verificá-los, por meio de registros documentais, ao passo que a literatura reflete a desorganização da representação do mundo, isto é, uma realidade constantemente reformulada. Essa relação entre história e literatura pode ser mais bem compreendida e legitimada nas palavras de Octávio Paz (1982, p. 227), que afirma que “a história é o lugar de encarnação da palavra poética”. Dessa forma, toda criação artística resulta de um tempo específico, decorrente da interação do homem com o mundo em que está inserido.

Isso não seria diferente com o texto literário, pois, uma vez “lançado” ao mundo e aos leitores universais, a obra passa a estar sujeita a qualquer julgamento, seja positivo — enaltecendo seus méritos —, seja negativo — apontando falhas ou limitações. Mais que isso: toda obra de arte parte do princípio de que a materialização do objeto descrito é fruto, antes de tudo, da imaginação do autor, ou seja, da ficção enquanto aspecto ainda a ser concretizado. Nesse horizonte, vale repensar o sentido que o termo “real” tem assumido atualmente nos estudos acadêmicos.

A ideia do real como sinônimo de realidade não se sustenta mais, pois não se trata de pensar o “real” como imitação de uma realidade fixa e acabada, mas sim de trabalhá-lo em suas mais profundas metamorfoses, isto é, indo além do dizível. O pesquisador Luiz Costa Lima (2006) discorda da ideia de que a história seja equivalente à literatura. Para ele, o registro histórico busca desvendar o que é e o que foi, enquanto a ficção se exime do compromisso com a verdade. A literatura reflete sobre o que existe, projeta o que poderá existir, registra e interpreta o presente, reconstrói o passado e inventa o futuro por meio das notações, produzindo uma ilusão do real.

Dessa maneira, história e ficção trilham caminhos distintos, mas com uma trajetória em comum: ambas são constituídas por fragmentos do passado e por material discursivo. Ou seja, apesar de seu caráter aparentemente contraditório — uma vez que a narrativa histórica se nutre de fatos e a narrativa ficcional do imaginário —, ambas são construções verbais que convergem na finalidade de resgatar um tempo pretérito, ainda vivo e sujeito a revisões. A ficção, portanto, aproxima-se do que Lubomir Doležel (1997) denomina “mundos possíveis”, estando relacionada à criação de outros mundos que, embora fundamentados no real, não pretendem ser um espelho da realidade, mas sim a possibilidade de uma realidade refletida no espelho do texto¹⁵. Nessa linha de pensamento, vale ressaltar o posicionamento contemporâneo de Márcio Seligmann-Silva, na obra *História, memória, literatura* (2003), quando o autor declara:

Que a leitura determina o texto é evidente: mas afirmar isso não resolve de modo algum a complexidade da relação entre a literatura e

¹⁵ “Una teoría englobadora de las ficciones literarias surge de la fusión de la semántica de los mundos posibles con la teoría del texto” (Doležel, 1997, p. 78).

‘realidade’. 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 a 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 as suas palavras. Um texto totalmente ficcional de testemunho, mas que é apresentado como autêntico, mobiliza os leitores como se não se tratasse de um texto apócrifo. Não importa, nesse caso, se o autor agiu de boa ou de má-fé visando iludir os seus leitores (Seligmann-Silva, 2003, p. 375-376).

A literatura, nesse prisma, nos conduz à leitura de mundos possíveis, justamente porque estamos constantemente nos permitindo fazer múltiplas interpretações do que ocorre ao nosso redor. Desse modo, podemos afirmar com veemência que a literatura está em constante metamorfose, na medida em que nos leva a mergulhar no mundo tanto real quanto ficcional do autor, para então nos direcionar às nossas próprias leituras de mundo. O texto literário manifesta essas duas nuances: ele se respalda na história para compreender o tempo presente e o passado, criando um mundo real e ficcional vivo, dotado de historicidade; e se vale da realidade tal como ela se apresenta, enquanto manifestação desse tempo mutável que nos molda como sujeitos.

Assim, analisar o tempo sob um ângulo literário — como marcador de histórias, vivências e experiências — nos permite direcionar nosso olhar para as obras literárias sob diferentes perspectivas. É válido compreender que as narrativas ficcionais, enquanto espelhamentos de histórias que não se encaixam plenamente no real, encontram nas narrativas históricas memórias outras que, ao ganharem contornos, adquirem novas funcionalidades. Em outras palavras, as narrativas de *Lessico familiare* e *La famiglia Manzoni* são formadoras de historicidade, com o objetivo de compreender os tempos passado e presente, pois ambas trabalham com objetos vivos, sujeitos a diversas ramificações.

Na seção seguinte, propõe-se uma análise das experimentações afetivas das experiências alheias nas narrativas de Natalia Ginzburg e Giuseppe Tomasi di Lampedusa. Para tanto, será articulada a discussão com diferentes teóricos da memória, incluindo os conceitos de memória heteropática e pós-memória, de modo a fundamentar e ampliar a interpretação dos textos.

2.3 REVIVER O OUTRO: HERANÇA SIMBÓLICA EM GINZBURG E LAMPEDUSA

A escritora italiana Natalia Ginzburg nasceu em 14 de julho de 1916, em Palermo. Filha de pai judeu e mãe católica, Ginzburg foi criada em um ambiente antifascista durante a ascensão do regime e a resistência. Seu pai, seus irmãos e muitos amigos da família foram presos nesse período. Anos mais tarde, “em 1938, casou-se com Leone Ginzburg, de quem conservou o nome até o fim da vida. Proveniente de família judia, Leone era professor de Línguas Eslavas e Literatura Russa na Universidade de Turim [...]” (Silva, 2015, p. 11). A presença de Leone Ginzburg na vida pessoal e profissional de Natalia foi fundamental, uma vez que ele, de certa forma, abriu-lhe as portas do mercado editorial para a publicação e o reconhecimento de suas obras, visto que fazia parte desse cenário.

Vale frisar, ainda, que Turim foi a cidade onde Ginzburg cresceu e que serviu de cenário para a escrita de suas obras. Alguns de seus livros fazem menção às memórias desse lugar e das pessoas que por lá conviveram. Essa capacidade imagética de, ao mesmo tempo, recriar e reviver o passado sem se afastar dele constitui uma das marcas literárias da autora. Apresentando um requinte apurado nas escolhas lexicais, Ginzburg mergulha em uma retórica pautada na simplicidade e na sutileza com que apresenta seus personagens, muitos deles seus próprios familiares.

A escrita de Ginzburg distingue-se por sua linguagem direta, concisa e objetiva, o que lhe garantiu um lugar de destaque no cenário literário italiano e internacional. Como observa Cesare Garboli (1986), a autora possui uma rara capacidade de conferir densidade ao banal, iluminando com simplicidade aspectos cotidianos que, em outros contextos, passariam despercebidos. Também Guido Fink (1984) destaca que seu estilo, aparentemente seco, é, na verdade, portador de uma profunda sensibilidade, capaz de revelar fragilidades humanas em situações corriqueiras. Assim, temas como o vazio existencial, a insegurança, a perda ou a ausência de gestos grandiosos e melodramáticos são reelaborados pela escritora em uma narrativa que combina sobriedade formal e intensidade afetiva. Diante dessas contribuições críticas, passamos à análise daquela que é considerada uma de suas obras mais emblemáticas: *Lessico famigliare*.

O livro mencionado é sua oitava obra, publicada em 1963, quando a autora já residia em Roma. Ginzburg, além de escritora, foi também tradutora e editora de uma das principais editoras italianas, a Einaudi. Com a obra citada, ganhou o prêmio Strega, principal reconhecimento literário da Itália e um marco da literatura memorialista italiana do século XX. *Lessico familiare* é considerada uma obra muito pessoal para a autora, pois nela Ginzburg faz um retrato de sua família em um dos períodos mais difíceis da história: o fascismo italiano. A obra chega a ser classificada como romance autobiográfico. No entanto, essa classificação de gênero não é tarefa fácil, porque, mesmo que os fatos e os personagens sejam “reais”, a narradora fala muito pouco de si, privilegiando sempre os membros da família e os amigos mais próximos. O livro é aclamado tanto pelo alcance de público quanto pelo seu valor como objeto de estudo da crítica literária.

À vista disso, o trabalho de María Victoria González, intitulado *Natalia Ginzburg: un nombre. Una historia personal y de todos* (2019), é esclarecedor ao ressaltar que:

En este sentido, por un lado, podríamos leer cualquier biografía sobre Natalia y enterarnos de que nació el 14 de julio de 1916 en Palermo, Sicilia, y que fue criada en el seno de una familia judía de origen triestino. Además, que el fascismo marcó no solo su infancia, sino toda su vida: tanto su padre, Giuseppe Levi, como sus tres hermanos fueron apresados y procesados por sus ideas antifascistas. También que, al contraer matrimonio con Leone Ginzburg en 1936, la paz no llega a su vida, ya que este militante antifascista, cofundador de la editorial Einaudi, es desterrado por el régimen, y deben trasladarse a los Abruzzos con sus hijos y permanecer allí durante tres años. Su final llega cuando es apresado y torturado hasta la muerte en la cárcel de Regina Coeli¹⁶ (González, 2019, p. 4).

Como se pode compreender, Natalia Ginzburg pertencia a uma família judia: seu pai, Giuseppe Levi, era descendente de judeus; e seu marido, Leone Ginzburg, tinha ascendência russa, era oriundo de família judia e, além disso, antifascista convicto. Toda a sua família compartilhava do ideário antifascista e socialista, e todos

¹⁶ “Nesse sentido, por um lado, poderíamos ler qualquer biografia sobre Natalia e descobrir que ela nasceu em 14 de julho de 1916, em Palermo, na Sicília, e foi criada no seio de uma família judia de origem triestina. Além disso, que o fascismo marcou não apenas sua infância, mas toda a sua vida: tanto seu pai, Giuseppe Levi, quanto seus três irmãos foram presos e processados por suas ideias antifascistas. Também que, ao se casar com Leone Ginzburg em 1936, a paz não chega à sua vida, pois esse militante antifascista, cofundador da editora Einaudi, é exilado pelo regime, e o casal precisa se mudar com os filhos para os Abruzzos, onde permanecem por três anos. Seu fim chega quando ele é preso e torturado até a morte na prisão de Regina Coeli” (González, 2019, p. 4, tradução nossa).

os homens foram presos durante esse período. Seu marido acabou falecendo em uma prisão em decorrência das torturas sofridas. De modo geral, *Lessico familiare* é um romance que narra, a partir das memórias e traumas da autora, as experiências pessoais e coletivas de Ginzburg e de sua família letrada e judia, por meio de um recorte histórico que acompanha a ascensão de regimes fascistas, os quais representavam uma ameaça crescente à liberdade, motor essencial daquela civilização. O mundo descrito na obra está prestes a ruir: o da Europa humanista, incentivadora das artes e do pensamento.

Ademais, todos esses acontecimentos que marcaram profundamente a vida de Natalia Ginzburg — sem mencionar, nas palavras de Maja Pflug (2020, p. 69), que “al principio los Ginzburg eran muy pobres, casi no les alcanzaba el dinero para sobrevivir¹⁷” — podem ser sintetizados em uma única fórmula literária: o seu ofício de escritora. É na escrita que a autora consegue descrever como foram os anos durante a guerra e o pós-guerra e o impacto desses eventos em sua vida íntima e na de toda a sua família, que precisou abdicar de muitas coisas, inclusive do direito de expressar a própria liberdade. Assim, nos ensaios de Ginzburg, está presente, antes de tudo, o direito à liberdade. Em alguns textos, por exemplo, percebemos a presença de um “eu” muito forte, enquanto, em outros, esse mesmo “eu” se retira ou se distancia.

Na obra *Le piccole virtù* (2002), Ginzburg apresenta um conjunto de ensaios autobiográficos, tais como: “Inverno negli Abruzzi”, “Le scarpe rotte”, “Ritratto di un amico”, “Elogio e rimpianto dell’Inghilterra”, “La Maison Volpé”, “Lui e io”, “Il figlio dell’uomo”, “Il mio mestiere”, “Silenzio” e “Le relazioni umane”, que, em sua totalidade, segundo Alberto Giordano (2013, p. 8), representam o “paso de la vida a través del lenguaje”. Já em ensaios como “Mi oficio”, escrito quatro anos após o fim da guerra e seis anos após o falecimento de Leone, percebemos uma outra faceta de Natalia Ginzburg: ela se autoafirma uma contadora de histórias, tanto ficcionais quanto reais. Trata-se de um tipo de escrita que amadurece conforme a autora acumula novas experiências ao longo do tempo. Ela sente a necessidade de evocar as vozes oprimidas e silenciadas de seu tempo — vozes que precisam ser expostas — como uma forma de libertação da experiência vivida.

¹⁷ “No início, os Ginzburg eram muito pobres, o dinheiro mal dava para sobreviver” (Pflug, 2020, p. 69, tradução nossa).

Leonor Arfuch, no ensaio “La vida como narración”, presente na obra *El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea* (2002), esclarece que:

La multiplicidad de las formas que integran el espacio biográfico ofrece un rasgo en común: *cuentan*, de distintas maneras, una historia o experiencia de vida. Se inscriben así, más allá del género en cuestión, en una de las grandes divisiones del discurso, la *narrativa*, y están sujetas, por lo tanto, a ciertos procedimientos compositivos, entre ellos, y prioritariamente, los que remiten al eje de la temporalidad. En efecto, ¿qué otra cosa supone la atribución autobiográfica sino el anclaje imaginario en un tiempo ido, fantaseado, actual o prefigurado? “¿Cómo hablar de una vida humana como de una historia en estado naciente – se pregunta Ricoeur – si no hay experiencia que no esté ya mediada por sistemas simbólicos, y entre ellos, los relatos, si no tenemos ninguna posibilidad de acceso a los dramas temporales de la existencia fuera de las historias contadas a ese respecto por otros o por nosotros mismos?” [...].

En tanto dimensión configurativa de toda experiencia, la narrativa, “puesta en forma de lo que es informe”, adquiere relevancia filosófica al postular una relación posible entre el tiempo del mundo de la vida, el del relato y el de la lectura¹⁸ (Arfuch, 2002, p. 87-88, grifos da autora).

Nesse direcionamento, a narrativa ginzburguiana configura-se como um labirinto no qual fatos históricos e acontecimentos da vida pessoal da autora se encontram profundamente entrelaçados. As experiências de vida relatadas por Natalia Ginzburg constituem narrativas de caráter “testemunhal”, representando aquilo que ela efetivamente presenciou ao longo de sua existência. Em nenhum momento a autora se distancia dessa perspectiva testemunhal; entretanto, é importante destacar que o discurso é voltado prioritariamente para os seus — sua família e seu círculo íntimo — e pouco para si mesma. Sobre esse tipo de narrativa, Márcio Seligmann-

¹⁸ “A multiplicidade das formas que compõem o espaço biográfico apresenta um traço em comum: *narram*, de diferentes maneiras, uma história ou experiência de vida. Assim, inscrevem-se, para além do gênero em questão, em uma das grandes divisões do discurso — a *narrativa* — e estão, portanto, sujeitas a certos procedimentos compositivos, entre eles, e prioritariamente, aqueles que remetem ao eixo da temporalidade. Com efeito, o que seria a atribuição autobiográfica senão o ancoramento imaginário em um tempo passado, fantasiado, presente ou prefigurado? “Como falar de uma vida humana como de uma história em estado nascente — pergunta-se Ricoeur — se não há experiência que não esteja já mediada por sistemas simbólicos, e entre eles, os relatos, se não temos nenhuma possibilidade de acesso aos dramas temporais da existência fora das histórias contadas a esse respeito por outros ou por nós mesmos?” [...]. Enquanto dimensão configuradora de toda experiência, a narrativa, “posta em forma daquilo que é informe”, adquire relevância filosófica ao postular uma relação possível entre o tempo do mundo da vida, o do relato e o da leitura” (Arfuch, 2002, p. 87-88, grifos da autora, tradução nossa).

Silva (2003, p. 382) enfatiza que: “Na literatura de testemunho não se trata mais de imitação da realidade, mas sim de uma espécie de ‘manifestação’ do ‘real’”. Observemos o trecho:

Na casa de meu pai, quando era menina, à mesa, se eu ou meus irmãos virávamos o copo na toalha, ou deixávamos cair uma faca, a voz dele trovejava: - Não sejam malcriados! Se molhávamos o pão no molho, gritava: - Não lambam os pratos! Não façam porcarias! Não façam melecas! Para meu pai, porcarias e melecas eram também os quadros modernos, que não podia suportar. Dizia: - Vocês não sabem se comportar à mesa! Não são pessoas que se possam levar aos lugares! E dizia: - Vocês, que fazem tanta porcaria, se fossem a uma table d’hôte na Inglaterra, seriam imediatamente postos no olho da rua. Tinha pela Inglaterra a mais elevada estima. Achava que era o maior exemplo de civilização no mundo (Ginzburg, 2018, p. 17-18)¹⁹.

Este é o início da narrativa, que apresenta cenas das férias de verão da família Levi — sobrenome de nascimento de Natalia. Na montanha, os irmãos e a mãe passavam as noites ao redor da mesa, enquanto o pai lia e, por vezes, participava das conversas. Aos poucos somos inseridos nesse ambiente familiar, conduzidos pelos debates acalorados e, sobretudo, envolvidos pelo afeto que os unia. Além disso, essa passagem da obra revela algumas memórias do núcleo familiar da autora. É interessante destacar o início da citação: “Na casa de meu pai, quando era menina [...]” (Ginzburg, 2018, p. 17)²⁰. Nela, percebe-se que Ginzburg revive o passado para rememorar um episódio marcante de sua infância; a autora cria memórias de si mesma e de seu tempo, mas também reproduz essas lembranças de forma que se construa um labirinto composto por múltiplos mecanismos de recordação. Vale notar que a narradora rememora seu passado e o de seus familiares, porém concentra-se no passado-presente vívido da figura paterna.

¹⁹ “Nella mia casa paterna, quand’ero ragazzina, a tavola, se io o i miei fratelli rovesciavamo il bicchiere sulla tovaglia, o lasciavamo cadere un coltello, la voce di mio padre tuonava: – Non fate malagrazie! Se inzuppavamo il pane nella salsa, gridava: – Non leccate i piatti! Non fate sbrodeghezzi! Non fate potacci! Sbrodeghezzi e potacci erano, per mio padre, anche i quadri moderni, che non poteva soffrire. Diceva: – Voialtri non sapete stare a tavola! Non siete gente da portare nei loghi! E diceva: – Voialtri che fate tanti sbrodeghezzi, se foste a una table d’hôte in Inghilterra, vi manderebbero subito via. Aveva, dell’Inghilterra, la più alta stima. Trovava che era, nel mondo, il più grande esempio di civiltà” (Ginzburg, 1963, p. 25-26).

²⁰ “Nella mia casa paterna, quand’ero ragazzina [...]” (Ginzburg, 1963, p. 25-26).

Como observaremos adiante, essa materialidade temporal é um elemento recorrente e essencial nas obras da autora e não se configura como mero acaso. Para Ginzburg, o tempo constitui categoria central para a compreensão da brevidade da vida, motivo pelo qual emerge em sua literatura como necessidade expressiva de uma experiência singular, marcada por fragilidades e descontinuidades. O termo “léxico”, que dá título à obra, remete às palavras proferidas pelos membros de sua família, palavras que carregam memórias e afetos. Longe de qualquer idealização, a autora opta por desconstruir imagens cristalizadas e, ao mesmo tempo, impor novos paradigmas: as lacunas, as fragilidades, os desencontros e as fissuras próprias de toda experiência familiar tornam-se, assim, características estéticas fundamentais de sua escrita.

Dessa forma, Ginzburg constrói uma narrativa labiríntica, a ponto de não sabermos onde começam e terminam a ficção, a realidade, a história e a literatura — esta última considerada a peça articuladora, a colcha de retalhos de todos os sentidos possíveis. Por conseguinte, destacamos as reflexões de Ginzburg no trecho a seguir:

Na minha adolescência, tive três amigas. Em família, minhas amigas eram chamadas de “as frescas”. “As frescas”, na linguagem de minha mãe, significavam mocinhas dengosas e com roupas cheias de babados. Essas minhas amigas, eu achava, não eram tão dengosas, nem usavam tantos babados assim: mas minha mãe chamava-as desse modo, referindo-se ao tempo de minha infância e a certas meninas dengosas e pretensiosas que talvez então costumassem brincar comigo. – Onde está a Natalia? – Está com as frescas! – dizia-se sempre em família. Eu tinha essas amigas desde os tempos do liceu; e, antes de me casar, passava os dias com elas. Eram pobres. Aliás, o que me atraía nelas, talvez, era justamente a pobreza, que eu não conhecia, mas que amava e teria gostado de conhecer (Ginzburg, 2018, p. 149-150)²¹.

A originalidade dos escritos de Natalia Ginzburg reside na capacidade que ela tem de ultrapassar os limites convencionais do texto literário. Por meio do relato

²¹ “Nella mia adolescenza avevo tre amiche. In famiglia le chiamavano ‘le schizzinose’. ‘Schizzinose’, nel linguaggio di mia madre, voleva dire ragazze smorfiose e con molti merletti e fiocchi. Ma a me non sembravano tanto smorfiose né portavano tanti merletti e fiocchi; mia madre le chiamava così pensando forse ai tempi della mia infanzia e a certe bambine smorfiose e presuntuose che allora giocavano con me. – Dove sta Natalia? – Sta con le schizzinose! – si diceva sempre in famiglia. Le conoscevo dai tempi del liceo; e, prima di sposarmi, passavo le mie giornate con loro. Erano povere. Forse era proprio la loro povertà che mi attraeva: una povertà che non conoscevo, ma che amavo e che avrei voluto conoscere” (Ginzburg, 1963, p. 160-161).

familiar, a autora vai além do simples amor demonstrado pelos seus entes queridos. Concordamos com Alejandro Zambra (2018), autor do prefácio da obra, quando afirma que: “A enorme originalidade desta obra reside em sua tremenda simplicidade. Qualquer um, a partir do exercício de recordar as frases recorrentes em sua própria família, poderia escrever um livro como este” (Zambra, 2018, p. 10). No entanto, seria extremamente difícil, como fez a autora, mergulhar profundamente no imaginário real e ficcional dos membros de sua família. Observa-se que a linguagem utilizada revela a intimidade e a convivência estreita que a narradora mantinha com seus parentes. Ela menciona que suas amigas eram chamadas de “as frescas”, o que demonstra um caráter memorialístico peculiar, refletindo a maneira como a autora reconhecia suas relações pessoais. Trata-se de um “léxico” singular, próprio de alguém que busca, nas diferenças, um diálogo capaz de comprovar a simplicidade e a veracidade do seu relato testemunhal.

Lessico familiare, portanto, configura-se como um autorretrato posicionado discretamente em um canto do quadro, cujo primeiro plano é ocupado por outros personagens — a pequena multidão formada pelos pais, irmãos e amigos vizinhos. O eu narrador nunca está sozinho e, mais do que descrever a si mesmo, deseja narrar os demais. Cada vez que fala da dor, a autora parece indicar que os outros sofreram muito mais do que ela, o que não significa, obviamente, amenizar seus próprios sofrimentos ou negá-los. Com lucidez e coragem inabaláveis, Natalia Ginzburg apresenta seus personagens como seres falíveis — não são heróis nem vítimas. Havia momentos em que era possível amá-los menos e, paradoxalmente, por isso, amá-los mais. Sem dúvida, existem obras que estimulam a produção literária subsequente e outras que não exercem tal efeito. *Lessico familiare* insere-se no primeiro grupo, ao ponto de sua leitura suscitar a ideia de criação de um texto próprio, ainda inexistente, como forma de diálogo ou continuidade da obra original.

Atentemos ao seguinte trecho:

Também os motivos por que Mario e Alberto se espancavam eram fúteis, como fúteis eram os motivos por que explodiam as cóleras de meu pai: um livro não encontrado, uma gravata, a precedência no banho. Certa vez que Alberto apareceu na escola com a cabeça enfaixada, um professor perguntou-lhe o que tinha acontecido. Ele se levantou e disse: - Meu irmão e eu queríamos tomar banho. Mario, dos dois, era o mais alto, e era o mais forte. Tinha mãos duras como ferro e, na cólera, tinha um frenesi nervoso, que enrijecia seus músculos,

os tendões, os maxilares. Quando criança tinha sido um tanto fraco, e meu pai levava-o para caminhar na montanha, para fortalecê-lo: como fazia, de resto, com todos nós (Ginzburg, 2018, p. 51-52)²².

Observa-se que o seio familiar dos Ginzburg apresenta conflitos. O caos da guerra e todos os problemas vinculados ao fascismo italiano parecem refletir-se nessa família. Pelas descrições da autora, o pai aparentava ter um temperamento um pouco exaustivo, enquanto os irmãos eram briguentos. Tudo isso revela o resgate de memórias passadas relativas aos tempos sombrios do fascismo, uma vez que eles participaram e testemunharam de perto tais acontecimentos. Percebemos claramente essa ideia na passagem a seguir: “Quanto à política, faziam-se em nossa casa discussões ferozes, que terminavam em explosões de raiva, guardanapos arremessados e portas batidas com tanta violência que a casa toda ecoava. Eram os primeiros anos do fascismo” (Ginzburg, 2018, p. 20)²³. Novamente, acompanhamos a originalidade com que Ginzburg descreve a narrativa: ela não se intimida em mostrar, na realidade nua e crua, o temperamento desses familiares.

As memórias funcionam como rastros que deixam suas pegadas pelo caminho. A diferença é que as pegadas são materializadas por marcas em um determinado tempo histórico, enquanto as memórias são resquícios de um passado que não se apaga, independentemente do tempo decorrido. Em *Lessico familiare*, as memórias se bifurcam, formando outras memórias dos seus. O cenário descrito na obra é a ascensão do fascismo italiano, período marcado por guerras, devastações e mortes que forçou o mundo a se adaptar a uma nova maneira de encarar a realidade, conforme vemos na citação: “Meu marido, Leone Ginzburg, um dos fundadores da editora Einaudi, foi preso pelos nazistas e morreu na prisão devido às torturas sofridas”

²² “Anche i motivi per cui Mario e Alberto si picchiavano erano futili, come futili erano i motivi per cui scoppiavano le ire di mio padre: un libro non trovato, una cravatta, la precedenza nel bagno. Una volta che Alberto comparve a scuola con la testa fasciata, un professore gli chiese cosa fosse successo. Si alzò e disse: — Mio fratello e io volevamo fare il bagno. Mario, dei due, era il più alto e il più forte. Aveva mani dure come il ferro e, quando si arrabbiava, un furore nervoso che irrigidiva i suoi muscoli, i tendini, le mascelle. Da bambino era stato un po’ debole, e mio padre lo portava a camminare in montagna per rafforzarlo: come faceva, del resto, con tutti noi” (Ginzburg, 1963, p. 61-62).

²³ “Quanto alla politica, si facevano in casa nostra discussioni feroci, che finivano con sfuriate, tovaglioli buttati all’aria e porte sbattute con tanta violenza da far risonare la casa. Erano i primi anni del fascismo” (Ginzburg, 1963, p. 30).

(Ginzburg, 2018, p. 35)²⁴. Assim, mais do que uma narrativa que conta a história dos seus antepassados, a autora revive e elabora um passado ainda vivo e presente no seio da cultura italiana.

Nas palavras de Jeanne Marie Gagnebin (2009, p. 40), em *Lembrar, escrever, esquecer*, parafraseando Walter Benjamin, “[...] articular historicamente o passado não significa conhecê-lo ‘tal como ele propriamente foi’, mas sim apoderar-se de uma lembrança tal como ela cintila num instante de perigo”. Acreditamos que Ginzburg faz isso com maestria, promovendo uma articulação dos resquícios memorialísticos com as lembranças que mantém — e que não se distanciam — dos seus familiares.

No que diz respeito aos limites entre ficção e realidade, entre registro histórico e autobiografia, Philippe Lejeune (2014) sustenta que a obra assume a postura de uma autobiografia, segundo o conceito de “pacto autobiográfico”, pois “[...] a autobiografia se inscreve no campo do conhecimento histórico (desejo de saber e compreender) e no campo de ação (promessa de oferecer essa verdade aos outros), tanto quanto no campo da criação artística” (Lejeune, 2014, p. 75). O caráter autobiográfico presente no romance não corresponde a uma autobiografia estrita, entendida como uma escrita de si, já que “la autobiografía es siempre una representación, esto es, un volver a contar, ya que la vida a la que supuestamente se refiere es, de por sí, una suerte de construcción narrativa²⁵” (Molloy, 1996, p. 15-16). A ênfase está, portanto, na narração da história familiar. Para aprofundar a discussão sobre biografia e autobiografia, retomamos Arfuch (2002), com quem concordamos ao afirmar que:

Si la autobiografía propone un espacio figurativo para la aprehensión de un yo siempre ambiguo – el héroe autobiográfico como un “alter ego” –, este espacio se construye tradicionalmente – y más allá de la diversidad estilística – en la oscilación entre mimesis y memoria (De Mijolla, 1994), entre una lógica representativa de los hechos y el flujo de la recordación, aun reconociendo arbitrariamente y distorsionando. Esta oscilación – de la cual no escapan ni siquiera los autobiógrafos fuertemente imbuidos de los preceptos psicoanalíticos – aparece así

²⁴ “Mio marito Leone Ginzburg, uno dei fondatori della casa editrice Einaudi, fu arrestato dai nazisti e morì in carcere a causa delle torture subite” (Ginzburg, 1963, p. 48).

²⁵ “a autobiografia é sempre uma representação, isto é, um voltar a contar, já que a vida à qual supostamente se refere é, em si mesma, uma espécie de construção narrativa” (Molloy, 1996, p. 15-16, tradução nossa).

como una especie de forma constitutiva del género. Pero este devenir metafórico de la vida en la escritura es, más que un rasgo “imitativo”, un proceso constructivo, en el sentido en que Ricoeur entiende la mimesis aristotélica, que crea y presenta algo que, como tal, no tiene existencia previa²⁶ (Arfuch, 2002, p. 104).

Essa ambiguidade do *eu* diz respeito, muitas vezes, às colocações do(a) autor(a) na narrativa. Por exemplo, na obra selecionada de Natalia Ginzburg, observa-se que a própria escritora ora se posiciona e aparece no texto, ora se distancia e se oculta. Conforme Arfuch (2002), ficamos diante dessa ambiguidade sem saber se, de fato, trata-se de uma narrativa autobiográfica. É curioso mencionar que há passagens no romance em que Ginzburg se expõe, e as descrições feitas são suas, mas tais características são escassas, já que os seus familiares aparecem com mais frequência no texto. Ao mesmo tempo, as memórias são dela, pois é ela quem narra, recorda e, portanto, transpõe essas lembranças para o papel.

Diante disso, como contar uma história ou fatos históricos sem ter presenciado ou participado desses acontecimentos? Como é possível que um testemunho pessoal não coincida com uma escrita autobiográfica? Vale refletir que, por mais que Ginzburg se isente dessas narrações, ela acaba, por si só, entrando na história mais do que poderia, sobretudo pelo fato de integrar essa família. Além disso, segundo o entendimento de estudiosos como Arfuch (2002):

La biografía, a su vez, también un género en auge en nuestra época, se moverá en un terreno indeciso entre el testimonio, la novela y el relato histórico, el ajuste a una cronología y la invención del tiempo narrativo, la interpretación minuciosa de documentos y la figuración de espacios reservados a los que, teóricamente, sólo el yo podría advenir. A menudo, inspirada en la devoción del personaje, instituido así naturalmente en héroe o heroína, su modelo – y no el de la novela – sería el que, según Lejeune, prima sobre la autobiografía. Obligada a respetar la sucesión de las etapas de la vida, a buscar causalidades y otorgar sentidos, a justificar nexos esclarecedores entre vida y obra,

²⁶ “Se a autobiografia propõe um espaço figurativo para a apreensão de um eu sempre ambíguo — o herói autobiográfico como um “alter ego” —, esse espaço se constrói tradicionalmente — e para além da diversidade estilística — na oscilação entre mimesis e memória (De Mijolla, 1994), entre uma lógica representativa dos fatos e o fluxo da recordação, ainda que reconhecidamente arbitrário e distorcido. Essa oscilação — da qual não escapam nem mesmo os autobiografistas fortemente imbuídos dos preceitos psicanalíticos — aparece, assim, como uma espécie de forma constitutiva do gênero. Mas esse tornar-se metafórico da vida na escrita é, mais do que um traço “imitativo”, um processo construtivo, no sentido em que Ricoeur compreende a mimesis aristotélica — que cria e apresenta algo que, como tal, não possui existência prévia” (Arfuch, 2002, p. 104, tradução nossa).

su valoración como género no deja de ser controvertida²⁷ (Arfuch, 2002, p. 106-107).

A autora começa afirmando que o gênero biografia é também um terreno movediço e indefinido, uma vez que não fica claro se o texto apresentado se insere nas características de um testemunho, de uma novela ou de um relato histórico. Acredita-se que a biografia se aproxima mais de uma escrita de si, sem grandes distanciamentos da realidade individual do autor. A ficção, por sua vez, de acordo com John R. Searle (2002), possibilita relativizar os conceitos de verdade e realidade nas diversas instâncias do conhecimento, uma vez que a construção da realidade de alguém ou de algo ocorre sempre por meio de um mundo experiencial, a fim de reproduzir um novo universo de possibilidades perceptivas.

Em *Lessico familiare*, podemos afirmar que há uma relação bastante complexa entre ficção, realidade, história, memória e autobiografia na obra em questão. Acreditamos ter demonstrado que a narrativa de Natalia Ginzburg se fortalece justamente por contemplar esses elementos teóricos, construindo um texto literário rico, especialmente ao considerarmos os diálogos provocados por esses limites. Essa fronteira é o que determina a capacidade argumentativa da autora, ora mergulhando na realidade de seus familiares, ora se respaldando na história e na memória para construir uma historicidade que se mostra sólida e real no seio dessa família esfacelada. Não afirmamos que a obra seja uma autobiografia, embora a autora tanto aprove quanto desaprove essa classificação; contudo, estamos convencidos de que há resquícios biográficos no texto.

Além disso, seguindo esse mesmo raciocínio, incorporamos à análise a obra de Giuseppe Tomasi di Lampedusa, cuja escrita, como será demonstrado, estabelece um diálogo significativo com a de Natalia Ginzburg. Ambos os autores exploram, em suas narrativas, a experiência afetiva das vivências alheias, revelando como a memória e

²⁷ “A biografia, por sua vez — também um gênero em ascensão em nossa época —, movimenta-se em um terreno incerto entre o testemunho, o romance e o relato histórico; entre o rigor cronológico e a invenção do tempo narrativo; entre a interpretação minuciosa de documentos e a figuração de espaços reservados aos quais, teoricamente, apenas o eu poderia ter acesso. Frequentemente inspirada pela devoção ao personagem — instituído, assim, naturalmente, como herói ou heroína —, seu modelo, e não o do romance, seria aquele que, segundo Lejeune, prevalece sobre a autobiografia. Obrigada a respeitar a sucessão das etapas da vida, a buscar causalidades e atribuir sentidos, a justificar conexões esclarecedoras entre vida e obra, sua valorização como gênero continua sendo motivo de controvérsia” (Arfuch, 2002, p. 106-107, tradução nossa).

a experiência do outro podem ser internalizadas e reinscritas pelo sujeito leitor ou narrativo. Giuseppe Tomasi di Lampedusa, príncipe de Lampedusa, é uma figura importante no contexto da literatura e da cultura italianas. Nasceu em Palermo, no dia 23 de dezembro de 1896, filho de Giulio Maria Tomasi, duque de Parma, e de Beatrice Mastrogiovanni Tasca Filangeri di Cutó. Lampedusa era neto do príncipe de Lampedusa e membro de uma das famílias mais ricas e tradicionais da Sicília. Apesar de ter pertencido a uma família nobre em termos financeiros, acabou perdendo boa parte de suas posses e propriedades ao longo do tempo. Cresceu em um ambiente aristocrático, convivendo com pessoas da alta sociedade italiana e recebendo uma educação de excelente qualidade.

Em abril de 1915, ingressou na Faculdade de Direito de uma das universidades mais prestigiadas da Itália, a Universidade de Roma. Contudo, por ser um jovem obstinado, interrompeu os estudos por alguns meses para ingressar na carreira militar, servindo ao exército. Ao longo da vida, demonstrou um perfil rebelde, não medindo esforços para conquistar seus objetivos e se tornar uma pessoa reconhecida e prestigiada na cultura italiana. Por essa razão, era desobediente e tinha um temperamento considerado um tanto exaustivo, obedecendo apenas à sua mãe, que era a única capaz de contê-lo nos momentos de rebeldia.

Foi autor de uma obra intitulada *Relatos*, na qual reuniu textos próximos a uma autobiografia, tais como: “La mattina di un contadinho”, “La gioia e la legge”, “Ligea”, “I luoghi della mia prima infanzia”, “La casa Lampedusa”, “Il Viaggio”, “La casa”, “La chiesa e il teatro”, “Le escursioni” e “La sala da pranzo rosa”. Para exemplificar, destacaremos uma passagem de “I luoghi della mia prima infanzia” na qual podemos vislumbrar um Lampedusa sonhador e intimista.

Creo que los recuerdos de la infancia consisten, para todos, en una serie de impresiones visuales, muchas de ellas muy claras, pero carentes de todo sentido cronológico. Hacer una “crónica” de la propia infancia sería, en mi opinión, imposible: aun con la máxima buena fe, se daría una impresión falsa, a menudo basada en tremendos anacronismos. Seguiré, pues, el método de agrupar los temas, proponiéndome dar una impresión global del espacio, más que de la sucesión temporal. Hablaré de los ambientes de mi infancia, de las personas que lo rodearon, de mis sentimientos, cuyo desarrollo no trataré de seguir a priori. Puedo prometer que no diré nada que sea falso, pero no creo que quiera decirlo todo. Me reservo el derecho a

mentir por omisión. A no ser que cambie de idea²⁸ (Lampedusa, 1987, p. 85)²⁹.

No relato “I luoghi della mia prima infanzia”, deparamo-nos com a descrição pessoal e intimista de Lampedusa. Trata-se de uma compilação de relatos sobre sua vida e juventude. Nesse texto, observa-se um jovem sonhador, preocupado com o mundo e com as pessoas ao seu redor. Como ele mesmo afirma, fala dos ambientes que frequentou e dos quais guarda recordações da infância e dos sentimentos de sua juventude passageira. Assim, o autor retorna ao passado para lembrar acontecimentos que permanecem atuais. Mais uma vez, história, relato e memória se entrecruzam, criando narrativas que se perpetuam ao longo do tempo. Cabe destacar que, mesmo tendo obtido reconhecimento tardio, Lampedusa já se destacava na juventude pela escrita de seus relatos. Assim como faz em *Il Gattopardo*, em “I luoghi della mia prima infanzia” ele se respalda no registro histórico para compartilhar memórias pessoais e familiares.

Diante do exposto, Lampedusa se apresenta como uma figura singular e um intelectual literário relevante. Após o período de serviço militar e seu retorno à universidade, desenvolveu um profundo interesse pela literatura e pela leitura. Segundo Gilmour (2004), foi um leitor crítico e assíduo das bibliotecas familiares, de modo que cultivou um gosto refinado por obras clássicas e contemporâneas. Levava uma vida boêmia e despreocupada, beneficiando-se da posição social e do poder econômico da família. Conforme aponta Gioacchino Lanza Tomasi (2013), Lampedusa demonstrava grande apreço pela escrita e, após a morte da mãe, dedicou-se à composição de contos. Com o falecimento do pai, em 1934, herdou o título de príncipe de Lampedusa.

²⁸ No corpo do texto, a citação está apresentada em língua espanhola, pois não tivemos acesso a uma tradução oficial para o português brasileiro.

²⁹ “Credo che i ricordi dell’infanzia consistano, per tutti, in una serie di impressioni visive, molte delle quali molto nitide, ma prive di ogni senso cronologico. Fare una “cronaca” della propria infanzia sarebbe, a mio avviso, impossibile: anche con la massima buona fede, si otterrebbe un’impressione falsa, spesso basata su enormi anacronismi. Seguirò dunque il metodo di raggruppare i temi, proponendomi di dare un’impressione globale dello spazio, più che della successione temporale. Parlerò degli ambienti della mia infanzia, delle persone che li circondavano, dei miei sentimenti, il cui sviluppo non cercherò di seguire a priori. Posso promettere che non dirò nulla di falso, ma non credo di voler dire tutto. Mi riservo il diritto di mentire per omissione. A meno che non cambi idea” (Lampedusa, 1987, p. 85).

Lampedusa começou a escrever *Il Gattopardo* entre 1954 e 1955, vinte e cinco anos após a concepção da ideia. Ele havia redigido um livro de quatro capítulos em cadernos pretos que seu amigo Francisco Orlando posteriormente datilografou. Em março de 1956, enviou o exemplar, por meio de Piccolo di Calanovella — seu primo adotivo, responsável por disseminar sua obra —, ao conde Federicci, da editora italiana Mondadori. Enquanto esperava uma resposta, continuou trabalhando na obra e entregou a Federicci uma nova versão expandida. No outono daquele mesmo ano, o conde lhe respondeu com uma nota amigável, porém decisiva, afirmando que os leitores da editora não a consideravam publicável. Elio Vittorini, da editora Einaudi, também recebeu um exemplar, graças ao livreiro que o levou até ele. Contudo, Vittorini também não viu muitas virtudes no livro e sugeriu modificações. Em abril de 1957, antes de viajar a Roma por motivo de doença, o príncipe deixou a Lanza, seu filho adotivo, o romance expandido, transcrito à mão, com o acréscimo de um resumo na página inicial de cada capítulo e com a seguinte inscrição na capa: “*Il Gattopardo completo*”.

Il Gattopardo, considerada sua obra-prima, é uma crônica sobre a unificação da Itália, após o domínio de Garibaldi em 1860, a partir da figura do bisavô paterno de Tomasi di Lampedusa, Giulio di Lampedusa. Na época em que escreveu, ele tinha 58 anos. À medida que avançava na escrita, enviava os primeiros capítulos para apreciação de editoras, como a Mondadori, mas sempre recebia recusas. A obra ficou nesse impasse delicado, com idas e vindas, porém Lampedusa não desistiu e continuou escrevendo na expectativa de que alguma delas se interessasse pela publicação. A esse respeito, o escritor espanhol Javier Marías, no texto *Vidas escritas. Edición ampliada* (2012), elucida que:

Lo más triste de la más bien triste historia de Giuseppe Tomasi di Lampedusa es la publicación de su única y mundialmente célebre novela *El gatopardo*, porque puede decirse que es lo único extraordinario que le ocurrió en su vida, y en realidad le ocurrió en su muerte, dieciséis meses después de que dejara el mundo. Por eso es uno de los pocos escritores que nunca se sintió escritor ni vivió como tal, y lo fue todavía menos que otros que tampoco lograron publicar nada en vida porque él ni siquiera lo intentó hasta casi el final de sus días. Por no intentar, ni siquiera hasta entonces intentó escribir³⁰ (Marías, 2012, p. 53).

³⁰ “O mais triste da já bastante triste história de Giuseppe Tomasi di Lampedusa é a publicação de seu único e mundialmente célebre romance *Il Gattopardo*, pois pode-se dizer que foi o único acontecimento

A consolidação de um reconhecimento, seja por algo feito ou dito, deve acontecer em vida, pois é possível, nesse caso, prestar homenagens à pessoa escolhida para tal fim. Não foi o que aconteceu com o escritor italiano Giuseppe Tomasi di Lampedusa. Conforme discutiremos mais adiante nesta subseção — levando em consideração também os apontamentos feitos pela crítica literária especializada no assunto —, Lampedusa foi um escritor injustiçado em vida, visto que não teve o merecido reconhecimento pelo que produziu. De acordo com Marías (2012) no fragmento anteriormente citado, embora tardiamente, a publicação de *Il Gattopardo* foi o único acontecimento extraordinário que lhe aconteceu em vida. Essa premissa remete-nos a outro escritor italiano mundialmente conhecido — Dino Buzzati³¹, autor, entre outras obras, de *Il deserto dei Tartari*. Em certo período da historiografia literária, Buzzati foi considerado um escritor de menor expressão e pouco discutido, ficando isolado do panorama literário italiano.

Todavia, um episódio tenebroso afetaria a vida do príncipe, e ele somente se daria conta disso tardiamente, quando já não era possível realizar muitas intervenções. No final de abril, em Cabo “Orlando”, durante uma tosse, Lampedusa observa vestígios de sangue em seu lenço. Imediatamente, junto com sua esposa, volta a Palermo e procura um médico com urgência. No exame realizado, o autor é diagnosticado com um tumor maligno no pulmão. No mês de maio, viaja a Roma com sua esposa e inicia um tratamento rigoroso em uma clínica particular.

Nesse período, recebe uma carta de Vittorini, importante editor italiano, e, mais uma vez, seus manuscritos são recusados. Em 25 de julho 1957, Lampedusa falece aos 60 anos de idade. Não houve tempo, infelizmente, para ver sua obra publicada nem o quanto ela seria aclamada pela crítica e pelo público. Após idas e vindas, “[...] fueron principalmente los lectores – y escritores como Eugenio Montale, y años después, el siciliano Leonardo Sciascia — quienes reconocieron la calidad y la

extraordinário de sua vida — e, na realidade, ocorreu após sua morte, dezesseis meses depois de ele ter deixado o mundo. Por isso, é um dos poucos escritores que nunca se sentiu escritor nem viveu como tal, e o foi ainda menos do que outros que também não conseguiram publicar nada em vida, porque ele sequer tentou até quase o fim de seus dias. Por não tentar, até então ele nem sequer se dedicou a escrever” (Marías, 2012, p. 53, tradução nossa).

³¹ Ver a dissertação de mestrado intitulada: *O deserto dos tártaros: espera e busca existencial na obra de Dino Buzzati*, defendida no ano de 2021, no Programa de Pós-Graduação em Letras da UFPE. <https://repositorio.ufpe.br/bitstream/123456789/40366/1/DISSERTA%C3%87%C3%83O%20Deividy%20Ferreira%20dos%20Santos.pdf>

potencia de esta novela [...]”³² (Ferroggiaro, 2022, p. 53). Enfim, na primavera de 1958, o romance chegou às mãos de Giorgio Bassani, que então dirigia uma coletânea para a editora Feltrinelli. Ele decidiu publicá-lo imediatamente e contatou a esposa e o enteado do autor. Em novembro do mesmo ano, foram publicados três mil exemplares, com prólogo do próprio Bassani. Mas o último golpe de sorte e o primeiro de sucesso vieram dos críticos do jornal *La Stampa*. Em pouco tempo, as críticas favoráveis e o fato de quase nada se saber sobre o autor — algo cativante para os leitores — fizeram do livro um *best-seller*, que ganhou, em 7 de julho de 1959, o prêmio Strega.

Lampedusa foi um dos poucos escritores italianos que não se considerava escritor e não vivia dessa função, pois acreditava ser mais um leitor insaciável e obsessivo. Giorgio Bassani (2004, p. 8), no prólogo de *El Gatopardo*, escreve que: “Fue Lucio Piccolo mismo el que declaró el nombre y el título de su primo: Giuseppe Tomasi, príncipe de Lampedusa. Era un señor alto, corpulento, taciturno; pálido, con esa palidez grisácea de los meridionales de piel oscura”³³. Lampedusa parecia ser uma pessoa solitária, e é nesse clima triste que produziu uma das maiores obras da literatura italiana, considerada pela crítica o melhor texto por ele produzido em vida e que, infelizmente, só foi publicado após sua morte. Talvez a falta do reconhecimento em vida justifique um pouco o caráter solitário do autor e sua recusa em se considerar escritor.

Percebemos esse tom de tristeza que permeou a vida de Giuseppe Tomasi di Lampedusa na passagem a seguir, conforme nos apresenta Italo Calvino³⁴ (1983):

[...] Nos ha dejado un libro de versos, una impresionante crónica de vidas de campesinos contadas por ellos mismos y una novela inconclusa. También Giuseppe Tomasi di Lampedusa, anciano y culto príncipe italiano, de extraordinaria finura, modestia y humanidad, nos dejó una novela inconclusa. Su *Gattopardo* es una novela histórica ambientada en la Sicilia de tiempos del Risorgimento, una novela de

³² “[...] foram principalmente os leitores — e escritores como Eugenio Montale, e anos depois, o siciliano Leonardo Sciascia — que reconheceram a qualidade e a potência deste romance [...]” (Ferroggiaro, 2022, p. 53, tradução nossa).

³³ “Foi o próprio Lucio Piccolo quem declarou o nome e o título de seu primo: Giuseppe Tomasi, príncipe de Lampedusa. Era um senhor alto, corpulento, taciturno; pálido, com aquela palidez acinzentada típica dos meridionais de pele escura” (Bassani, 2004, p. 8, tradução nossa).

³⁴ Apesar de Italo Calvino ser um autor italiano, para os propósitos deste estudo não foi possível acessar os textos originais em língua italiana referentes às obras analisadas. Em decorrência disso, os trechos e referências serão apresentados integralmente em espanhol.

estilo dieciochesco pero que ha sabido hacer suyos muchos refinamientos de la literatura moderna. El anciano príncipe siciliano nos dice con inteligencia y finura que no cree en el motor de la historia, y su elegía está llena de escepticismo y de renuncia. También Scotellano nos cuenta la historia de una derrota, su derrota como alcalde de los campesinos. También él se inclina por la elegía de la memoria, pero comoceniza incandescente su elegía conserva intacto el fuego de su pasión moral³⁵ (Calvino, 1983, p. 74).

Publicado no ano de 1958, *Il Gattopardo* retrata uma saga familiar do século XIX na qual se busca compreender e assimilar o presente ao passado no âmbito da sociedade aristocrática da Sicília. O termo “leopardo” não está associado diretamente à figura animalasca, mas sim ao brasão de uma família nobre italiana. Na obra, a figura predominante, que nos guia por toda a narrativa, é a de Dom Fabrizio Corbera, príncipe de Salina, um nobre siciliano que se vê às voltas com o processo de reunificação da Itália, o *Risorgimento*, em 1860. Conforme Daniel Alejandro Capano (2011), a história,

Ambientada en Sicilia y situada temporalmente en la segunda mitad del siglo XIX, durante el desembarco de las tropas garibaldinas en la isla, en 1860, la obra describe la geografía de la región integrada a los personajes y a la antropología física del *Mezzogiorno*. Por medio de un arco cronológico que abarca cincuenta años, desde mayo de 1860, en que se sitúa el primer capítulo, hasta mayo de 1910, en que se desarrolla el octavo y último capítulo, Lampedusa retrata la decadente aristocracia siciliana y las profundas transformaciones que va sufriendo. Además, a través de esta línea temática de base, el escritor plasmó la esencia del ser siciliano, que el protagonista, el príncipe de Salina, expone al final del capítulo IV, cuando se le ofrece ser senador: ‘El sueño, querido Chevalley, el sueño es lo que más desean los sicilianos, y siempre odiarán al que pretenda despertarlos’ (p. 215). Fabrizio Corbera, príncipe de Salina, El Gato Pardo, es un observador sagaz de los profundos cambios sociales y políticos que se van produciendo en la Italia *Risorgimentale*, después del ocaso borbónico. El príncipe asiste con disgusto a la pérdida del poder de la nobleza

³⁵ “[...] Deixou-nos um livro de versos, uma impressionante crônica de vidas de camponeses contadas por eles mesmos e um romance inacabado. Também Giuseppe Tomasi di Lampedusa, velho e culto príncipe italiano, de extraordinária sensibilidade, modéstia e humanidade, nos deixou um romance inacabado. Seu *Il Gattopardo* é um romance histórico ambientado na Sicília dos tempos do Risorgimento, um romance de estilo setecentista, mas que soube incorporar muitos refinamentos da literatura moderna. O velho príncipe siciliano nos diz, com inteligência e delicadeza, que não acredita no motor da história, e sua elegia está cheia de ceticismo e renúncia. Scotellano também nos conta a história de uma derrota, a sua derrota como prefeito dos camponeses. Ele igualmente se inclina para a elegia da memória, mas, como cinza incandescente, sua elegia mantém intacto o fogo de sua paixão moral” (Calvino, 1983, p. 74, tradução nossa).

frente al avance de los ‘camisas rojas’ garibaldinos y al nacimiento de una nueva clase social de extracción popular y neoburguesa³⁶ (Capano, 2011, p. 45).

Dom Fabrizio é, em todos os sentidos, um aristocrata clássico; por isso, é também um homem de letras, dotado de um espírito reflexivo acerca das questões de sua sociedade e do seu papel nela. Trata-se de uma sociedade que está em transição: uma que passa e outra que apenas começa. O príncipe Fabrizio é um personagem que demonstra uma grande consciência literária, ou seja, ao longo da narrativa, revela a capacidade de perceber nos acontecimentos os símbolos da decadência de uma era e o prenúncio da nova que se anuncia.

Nesse momento, o príncipe se vê também como tutor de um de seus sobrinhos órfãos e falidos, Tancredi. Este é um jovem impetuoso que decide se aliar aos revolucionários garibaldinos para assegurar seu lugar enquanto nobre na nova Itália que então nasce. Essa atitude de Tancredi, que poderia a princípio desagradar ao príncipe, é, na verdade, muito bem-vinda, pois Dom Fabrizio percebe que não é mais possível que a aristocracia permaneça como está, já que “é preciso que tudo mude para que tudo fique igual” (Lampedusa, 2017, p. 187)³⁷, segundo passagem do romance. Vale frisar que essa frase de Lampedusa não está associada à ideia de que nada muda, de que tudo é sempre igual ou de que não há esperança para a humanidade. Trata-se de uma tentativa de acomodação entre o novo e o velho, assim como da afirmação de que é impossível – e também indesejável – romper

³⁶ “Ambientada na Sicília e situada temporalmente na segunda metade do século XIX, durante o desembarque das tropas garibaldinas na ilha, em 1860, a obra descreve a geografia da região integrada aos personagens e à antropologia física do Mezzogiorno. Por meio de um arco cronológico que abrange cinquenta anos — de maio de 1860, quando se passa o primeiro capítulo, até maio de 1910, em que se desenvolve o oitavo e último capítulo —, Lampedusa retrata a decadente aristocracia siciliana e as profundas transformações por que passa. Além disso, por meio dessa linha temática de base, o escritor plasmou a essência do ser siciliano, que o protagonista, o príncipe de Salina, expõe ao final do capítulo IV, quando lhe é oferecido ser senador: “O sonho, querido Chevalley, o sonho é o que mais desejam os sicilianos, e sempre odiarão quem pretenda despertá-los” (p. 215). Fabrizio Corbera, príncipe de Salina, em *O Leopardo*, é um observador sagaz das profundas mudanças sociais e políticas que ocorrem na Itália do Risorgimento, após o declínio do domínio borbônico. O príncipe assiste, com desgosto, à perda do poder da nobreza diante do avanço dos “camisas-vermelhas” garibaldinos e ao surgimento de uma nova classe social de origem popular e neoburguesa” (Capano, 2011, p. 45, tradução nossa).

³⁷ “Se vogliamo che tutto rimanga com'è, bisogna che tutto cambi” (Lampedusa, 1958, p. 200).

completamente com o passado, pois é legítimo que elementos deste perdurem no presente, enquanto o novo só pode ser construído a partir desses elementos.

O livro acompanha, gradativamente, a ascensão de Tancredi na nova Itália, a decadência da família Salina e o casamento do jovem com uma moça oriunda da burguesia. A ideia de uma riqueza conquistada, e não herdada da nobreza, precisa de legitimidade social, que só será alcançada quando a nobreza tradicional também for legitimada. No trecho: “[...] Assim, Tancredi casou-se com Angelica, e com esse matrimônio a família Salina viu seu destino entrelaçar-se à nova sociedade que emergia, sem deixar de conservar seus privilégios, ao menos superficialmente” (Lampedusa, 2017, p. 65)³⁸, percebemos claramente essa discussão.

A Sicília, como se conhece pelos olhos do príncipe Fabrizio, sempre foi uma região antiga e sofrida da Itália, marcada pelo domínio de governos estrangeiros que não lograram absorver suas culturas, havendo a preservação das tradições memoriais locais. Logo, para a Sicília, o processo de reunificação da Itália — que implicava deixar de ser um reino independente para integrar-se a um Estado-nação, possivelmente uma república — era inimaginável e difícil de aceitar, justamente devido à propensão siciliana à imobilidade. Há uma certa indolência e um senso de satisfação com o *status quo* e o ambiente. Fabrizio consegue retratar isso e expô-lo de forma extremamente poética e sutil, sem ser óbvio.

Sabemos que Giuseppe Tomasi di Lampedusa (Palermo, 1896 – Roma, 1957) se encuentra entre los narradores italianos que más han contribuido a hacer del territorio geográfico y político de Sicilia un espacio diferenciado, en parte mítico. La isla, para el autor de *El Gattopardo* (1958) y de *La Sirena* (1961), es un lugar de absoluta otredad, debido a su extraordinaria belleza, marítima y terrestre, que él consideraba morada eterna de los dioses, y también debido a las distintas coyunturas antropológicas, políticas y socioeconómicas por las que la isla ha atravesado desde épocas inmemoriales, hecho que ha contribuido a su peculiaridad, a su diferencia y a su más absoluta otredad. Sicilia, para Tomasi como para muchos otros narradores sicilianos de los siglos XIX y XX, es en gran medida un territorio ahistórico, a caballo entre África y Europa, entre Oriente y Occidente, un crisol de culturas distintas y variadas, cuyo esplendor y plenitud permanecen fuera de los ritmos de la razón y del progreso. A partir de los años sesenta del siglo XX – siguiendo la huella ya abierta

³⁸ “Così Tancredi sposò Angelica, e con questo matrimonio la famiglia Salina vide il proprio destino intrecciarsi con la nuova società che stava emergendo, pur continuando a mantenere i propri privilegi, almeno in apparenza” (Lampedusa, 1958, p. 65).

previamente por Giovanni Verga y Federico De Roberto (Madrignani, 2007: 11-25) –, Sicilia se muestra como metáfora del mundo, de la vida natural y mítica³⁹ (Garrido, 2019, p. 112-119).

Para Lampedusa, a Sicília é mais do que um território histórico; é a “metáfora del mundo, de la vida natural y mítica⁴⁰” (Garrido, 2019, p. 112), configurando-se assim como uma cultura que, aos poucos, enraíza tradição, esplendor e plenitude. Tal como nos demais romances aqui apresentados, há uma problematização e um debate sobre as fronteiras entre os gêneros literários que compõem cada obra, uma vez que há a transmissão de um tempo passado ainda vivo, tornando a memória histórica uma experiência literária. Esse resgate a um tempo passado é o que confere fôlego à narrativa e cativa aqueles que se permitem mergulhar nessa história. A indeterminação quanto ao gênero provoca — como Ginzburg o fez — maior curiosidade para compreender o comportamento das personagens diante da finalidade daquela história, pois a autora mistura elementos de diferentes formas narrativas, por exemplo, memória e autobiografia, narrativa ficcional e diário epistolar.

Nesse mesmo contexto, a obra *Il Gattopardo* se impregna desse mesmo “embarço”. Como já debatemos, a condição híbrida atribuída ao modo narrativo — que combina memória, registro histórico, ficção e realidade — permite que o narrador nos revele silêncios, ou seja, silêncios decorrentes do ocultamento do eu. Nos romances, o eu narrativo é o mesmo que se distancia e se oculta; por isso, temos a impressão de que as histórias são contadas por alguém que apenas observa, sem estar no centro da narrativa.

Voltando nossa atenção a conceituações teóricas, destacamos o sociólogo francês Maurice Halbwachs, que, em *A memória coletiva* (2017), distingue duas

³⁹ “Sabemos que Giuseppe Tomasi di Lampedusa (Palermo, 1896 – Roma, 1957) está entre os narradores italianos que mais contribuíram para transformar o território geográfico e político da Sicília em um espaço diferenciado, em parte mítico. A ilha, para o autor de *Il Gattopardo* (1958) e *A Sereia* (1961), é um lugar de absoluta alteridade, devido à sua extraordinária beleza, marítima e terrestre, que ele considerava morada eterna dos deuses, e também pelas distintas conjunturas antropológicas, políticas e socioeconômicas pelas quais a ilha passou desde épocas imemoriais — fato que contribuiu para sua peculiaridade, sua diferença e sua mais absoluta alteridade. Para Tomasi, assim como para muitos outros narradores sicilianos dos séculos XIX e XX, a Sicília é em grande medida um território ahistórico, situado entre África e Europa, entre Oriente e Ocidente, um caldeirão de culturas distintas e variadas, cujo esplendor e plenitude permanecem fora dos ritmos da razão e do progresso. A partir dos anos 1960 — seguindo a trilha já aberta previamente por Giovanni Verga e Federico De Roberto (Madrignani, 2007: 11-25) —, a Sicília passa a ser apresentada como metáfora do mundo, da vida natural e mítica” (Garrido, 2019, p. 112-119, tradução nossa).

⁴⁰ “metáfora do mundo, da vida natural e mítica” (Garrido, 2019, p. 112, tradução nossa).

formas de organização das memórias: “tanto se agrupando em torno de uma determinada pessoa, que as vê de seu ponto de vista, como se distribuindo dentro de uma sociedade grande ou pequena, da qual são imagens parciais” (Halbwachs, 2017, p. 71). Essas duas formas correspondem, respectivamente, à memória individual e à memória coletiva. Assim, o indivíduo pode participar dessas duas modalidades, adotando diante de cada uma “atitudes muito diferentes e até opostas” (Halbwachs, 2017, p. 71).

Sobre a memória individual, Halbwachs (2017) esclarece que ela não está isolada, pois, “para evocar seu próprio passado, em geral a pessoa precisa recorrer às lembranças de outras, e se transporta a pontes de referências que existem fora de si, determinados pela sociedade” (Halbwachs, 2017, p. 72). Desse modo, o indivíduo evoca seu passado por meio da recorrência das lembranças alheias. Quanto à memória coletiva, seus limites podem ser mais estreitos ou mais amplos, visto que não é possível lembrar-se do que não se vivenciou. Seguindo esse raciocínio, a memória heteropática, conceito explorado por Kaja Silverman, na obra *The Acoustic Mirror: The Female Voice in Psychoanalysis and Cinema* (1988), refere-se à experiência indireta do trauma ou de acontecimentos vividos por outrem, internalizada por um sujeito que não os presenciou diretamente. Diferente da memória autopática, que é fruto da vivência pessoal, a heteropática implica a incorporação de experiências alheias, mediadas por narrativas, imagens ou registros artísticos, permitindo que o indivíduo se conecte emocional e cognitivamente com eventos históricos ou familiares que ultrapassam sua própria experiência. Essa forma de memória é, muitas vezes, fundamental para a compreensão de contextos intergeracionais e de traumas históricos, pois possibilita a transmissão de vivências não experimentadas diretamente.

Em *Lessico familiare*, Natalia Ginzburg exemplifica de modo emblemático a memória heteropática ao narrar episódios da vida de seus pais e familiares durante o período fascista. A autora, ainda criança, não presenciou todos os eventos que descreve, como o envolvimento amoroso de Teresa de Blasco ou os conflitos domésticos de Cesare Beccaria, mas recria essas experiências a partir de relatos, cartas e memórias familiares. Ao fazê-lo, Ginzburg transforma essas experiências alheias em traços de memória que estruturam a narrativa, permitindo ao leitor

vivenciar de forma indireta os traumas, tensões e afetos que marcaram a história da família.

De forma análoga, em *La famiglia Manzoni*, Ginzburg trabalha com cartas, diários e documentos, produzindo uma multiplicidade de vozes heteropáticas. Cada voz encapsula uma perspectiva própria, e a autora organiza essas memórias em um romance-conversa, no qual a história não é inventada nem manipulada, mas reconstruída a partir de fragmentos de memória de outrem. A memória heteropática, nesse contexto, não apenas preserva o passado, mas também permite a construção de sentido e continuidade narrativa, articulando experiências históricas e familiares que o leitor jamais presenciaria diretamente.

O conceito de pós-memória, desenvolvido por Marianne Hirsch em *The Generation of Postmemory: Writing and Visual Culture after the Holocaust* (2012), dialoga de forma íntima com a memória heteropática. Enquanto a heteropática descreve a internalização de experiências de outros, a pós-memória refere-se às experiências vividas indiretamente por gerações subsequentes, carregadas de emoção e trauma, que se tornam quase tão vivas quanto se tivessem sido experimentadas em primeira pessoa. Assim, Ginzburg, ao narrar memórias familiares de gerações anteriores, trabalha simultaneamente com memória heteropática e pós-memória, permitindo que leitores contemporâneos sintam a intensidade das vivências de seus antecessores, mesmo sem as terem vivido diretamente.

Dessa forma, *Lessico familiare* e *La famiglia Manzoni* exemplificam a potência narrativa da memória heteropática e da pós-memória, mostrando como a literatura permite que experiências intergeracionais complexas — carregadas de afetos, traumas e tensões históricas — sejam transmitidas, experienciadas e refletidas, criando uma ligação emocional e cognitiva entre passado e presente.

Portanto, a memória individual depende da memória coletiva ou histórica, que “só representaria para nós o passado sob uma forma resumida e esquemática, ao passo que a memória da nossa vida nos apresentaria dele um panorama bem mais contínuo e denso” (Halbwachs, 2017, p. 73). De forma complementar, o antropólogo Joël Candau (2016), em *Memória e identidade*, ressalta que a memória é, “acima de tudo, uma reconstrução continuamente atualizada do passado, mais do que uma reconstituição fiel do mesmo” (Candau, 2016, p. 9). Segundo ele, o passado está em

constante reconstrução, conforme a necessidade de resgatá-lo. Concordando com Halbwachs, Candau (2016, p. 137) aponta que é na memória genealógica e familiar⁴¹ “que o jogo da memória e da identidade se dá a ver mais facilmente”.

Dessa forma, a memória coletiva — que poderia ser vista como superficial por não tratar do que é profundo no ser humano — deve ser compreendida, segundo Halbwachs (2017), como responsável pela construção da identidade pessoal e individual. A memória individual se constrói na ideia de uma identidade que perpassa a coletividade, sendo, na maioria dos casos, a família o coletivo mais próximo do indivíduo. Em obras tais quais *Lessico familiare* e *La famiglia Manzoni*, as memórias surgem como reconstrução e preenchimento de lacunas entre indivíduo e coletivo. Ginzburg é movida por sua própria memória individual, assim como pela memória coletiva.

De acordo com Paolo Rossi, em *O passado, a memória, o esquecimento: seis ensaios da história das ideias* (2010):

Na tradição filosófica, e também no modo de pensar comum, a memória parece referir-se a uma persistência, a uma realidade de alguma forma intacta e contínua; a reminiscência (ou anamnese ou reevocação), pelo contrário, remete à capacidade de recuperar algo que se possuía antes e que foi esquecido. Segundo Aristóteles, a memória precede cronologicamente a reminiscência e pertence à mesma parte da alma que a imaginação: é uma coleção ou seleção de imagens com o acréscimo de uma referência temporal. A reevocação não é algo passivo, mas a recuperação de um conhecimento ou sensação anteriormente experimentada (Rossi, 2010, p. 15-16).

Esse processo de escavação da memória e de libertação do vivido, como frisado por Rossi (2010), representa a continuidade das memórias passadas. Halbwachs (2017) alerta que, para evitar o esquecimento do passado, o indivíduo se municia não apenas de suas próprias memórias, mas também das memórias de outrem. É exatamente isso que Ginzburg realiza: ela evoca o seu próprio passado e o de sua família, assim como o do núcleo familiar dos Manzoni, por meio das

⁴¹ “Memória familiar serve de princípio organizador da identidade do sujeito em diferentes modalidades. De um lado, intervém o compartilhamento de certas lembranças e esquecimentos [...] ou, mais exatamente me parece, o compartilhamento da vontade de compartilhar, uma vez que o nível metamemorial é importante para a representação da memória familiar” (Candau, 2016, p. 140).

lembranças que permeiam essas memórias. Nos termos de Candau (2016), Ginzburg reconstrói sua genealogia, pois é nesse âmbito que “se apresenta com mais força, quanto mais as pessoas experimentam o sentimento de se distanciarem de suas ‘raízes’” (Candau, 2016, p. 137). Ela busca, por meio da memória familiar, seu lugar e o das famílias no mundo.

Seguindo as reflexões de Beatriz Sarlo (2005) e Jeanne Marie Gagnebin (2009), é possível afirmar que a narradora Ginzburg e o personagem Fabrizio Corbera tentam recordar e compreender seu passado — para além da história familiar — refletindo sobre ele no momento do resgate das memórias. Além disso, eles elaboram seus “lutos”, provenientes das perdas existenciais próprias e de suas famílias, passando por um processo de esclarecimento tanto do passado quanto do presente, com o intuito de entender o rumo de suas vidas. Nessa perspectiva, Seligmann-Silva (2003) pontua que:

É evidente que não existe uma transposição imediata do ‘real’ para a literatura: mas a passagem para o literário, o trabalho do estilo e com a delicada trama de som e sentido das palavras que constitui a literatura é marcada pelo ‘real’ que resiste à simbolização. Daí a categoria de o *trauma* ser central para compreender a modalidade de o ‘real’ de que se trata aqui. Se compreendemos o ‘real’ como trauma – como uma ‘perfuração’ na nossa mente e como uma ferida que não se fecha – então fica mais fácil de compreender o porquê do redimensionamento da literatura diante do evento da literatura de testemunho. Não se trata apenas de ‘psicanalisar’ a literatura, pois o testemunho, como vimos, é não apenas *superstes*, ou seja, a voz de um sobrevivente, mas também *testis*, enfrentamento, por assim dizer, ‘jurídico’ com o real (sem aspas!) e reivindicação da verdade (Silva-Seligmann, 2003, p. 382-383, grifos do autor).

De fato, e concordando com o autor, a materialidade discursiva proporcionada pela linguagem verbal e imagética do real é o que nos parece mais propício à transposição para a literatura. Esse espelhamento do “real” envolve variados jogos de sentidos, que vão desde os sentimentos, as palavras, a entonação, até os efeitos simbólicos, porém a realidade tal como a atribuímos nos dias de hoje — no calor do momento — não nos permite atravessar a literatura dessa forma. Em *Tiempo pasado*, Beatriz Sarlo (2005) adverte que a relação existente entre memória e passado pode parecer óbvia, mas não é tão simples assim. Segundo a pesquisadora, o passado é sempre conflitivo: “A ele se referem, em competência, a memória e a história, porque

a história nem sempre pode acreditar na memória e a memória desconfia de uma reconstrução que não ponha em posição central os direitos da recordação” (Sarlo, 2005, p. 9). Assim, o passado não deve ser pensado somente pela oposição entre memória e esquecimento⁴². Absorver como as memórias se fundam e concomitantemente revelam um tempo passado repleto de incertezas, juízos de valores e traumas, somado ainda à ficcionalização dessas memórias, é, pois, assimilar de que maneira esses autores — Ginzburg e Lampedusa —, cada um no estilo que lhes é próprio, apresentam histórias familiares marcadas pelo declínio existencial.

Tanto *Lessico familiare* quanto *La famiglia Manzoni* participam de um momento histórico decisivo na Itália e dão um testemunho fundamental: aquele que prima por mudanças, já que “é preciso que tudo mude para que tudo fique igual” (Lampedusa, 2017, p. 187), como se lê no romance de Lampedusa. Nesse tempo, marcado pela coexistência das ideias de “progresso” e de “catástrofe⁴³”, o que resta é apenas a memória familiar, a reconstrução de uma identidade comum “pavorosamente perdida”, parafraseando uma expressão de Fernando Pessoa.

Ainda no que tange ao passado, as reflexões de Jeanne Marie Gagnebin (2009) em “O que significa elaborar o passado?”, contidas no volume *Lembrar, escrever, esquecer*, são indispensáveis. A autora dialoga com Sarlo ao refletir que a memória, enquanto aspecto central da constituição e identidade humanas, nos mostra que estamos o tempo inteiro querendo poupá-la e preservá-la, para que problemas advindos do passado não se repitam (Sarlo, 2005). Ginzburg, também em diálogo com Sarlo, elabora um resgate das memórias passadas, da história e dos dramas familiares que vivenciou. Contudo, a “fixação” da narradora em procurar compulsivamente essas memórias e suas significações pode fazê-la deixar de enfrentar — e por que não de viver — o presente. As obras, cada uma a seu modo, tentam rememorar o passado: o romance de Lampedusa não se afasta do presente. O passado no qual ele se encontra é o presente para os personagens. Ginzburg, ao

⁴² “parece-me necessário avançar criticamente mais além dela [da oposição memória e esquecimento], ignorando a ameaça de que se os atuais processos de memória são analisados, se estaria fortalecendo a possibilidade de um esquecimento indesejável” (Sarlo, 2005, p. 26).

⁴³ Pode-se consultar, sobre essa relação, o importante estudo de Salvatore Natoli, *Progresso e catástrofe. Dinamiche della modernità*. Milão: Marinotti, 1999.

rememorar sua história, também não se afasta do presente, mas o compreende a partir das lembranças.

Todavia, é válido ir além da rememoração para que, por meio do esclarecimento, se confronte também o presente. Logo, o passado deveria ser elaborado, “realizado por meio de um esforço de compreensão e de esclarecimento — do passado e, também, do presente” (Gagnebin, 2009, p. 105). No fragmento a seguir, cujo momento é a morte do príncipe de Salina, averiguemos como ocorrem esses esclarecimentos do passado e do presente.

Dom Fabrizio conhecia desde sempre aquela sensação. Havia décadas sentia como se a seiva vital, a faculdade de existir, enfim, a vida e talvez até a vontade de continuar vivendo saíssem dele lenta, mas continuamente, como os grãos que se juntam e caem em fila um a um, sem pressa e sem trégua, pelo estreito orifício de uma ampulheta. Em alguns momentos de atividade intensa e grande concentração, esse sentimento de contínuo abandono desaparecia para reapresentar-se, impassível, à mais breve ocasião de silêncio ou introspecção, como um rumor ininterrupto no ouvido, como as batidas de um pêndulo se impõem quando todo o resto se cala – e assim nos dão a certeza de que sempre estiveram ali, vigilantes, mesmo quando não as ouvíamos [...] (Lampedusa, 2017, p. 239).
Sentiu que a mão não apertava mais as do sobrinho e do neto. Tancredi ergueu-se depressa e saiu... Não era mais um rio que irrompia dele, mas um oceano tempestuoso, hirto de espumas e enormes ondas desenfreadas... (Lampedusa, 2017, p. 251)⁴⁴.

Nessa passagem, adentramos a narrativa da morte do príncipe de Salina, um momento de tristeza profunda para toda a aristocracia siciliana. Desde o início do trecho, Dom Fabrizio já pressente o fim de sua jornada. O começo da narrativa carrega um lirismo quase poético, quando o príncipe metaforiza o passar da vida como grãos que caem, um a um, pelo caminho. Assim é a vida: construída por pequenas peças,

⁴⁴ “Il Principe conosceva da un pezzo quella sensazione. Da decenni gli pareva che la linfa vitale, la facoltà di esistere, insomma la vita e forse anche la voglia di vivere se ne andassero da lui lentamente ma continuamente come i granellini che si raccolgono e cadono uno ad uno, senza fretta e senza tregua, nel sottile collo d'un'ampolla. In certi momenti di intensa attività e di grande concentrazione questo sentimento d'abbandono scompariva per ripresentarsi, impassibile, alla più breve occasione di silenzio o di introspezione, come un rumore ininterrotto nell'orecchio, come il tic tac d'un pendolo che si impone quando tutto il resto tace – e così ci dà la certezza d'essere sempre stato là, vigilante, anche quando non lo udivamo. (Lampedusa, 2017, p. 239). Sentì che la sua mano non stringeva più quelle del nipote e del pronipote. Tancredi si alzò in fretta ed uscì... Non era più un fiume che usciva da lui, ma un oceano in tempesta, irto di schiume ed enormi onde scatenate...” (Lampedusa, 1958, p. 251).

que, ao se juntarem, formam um mosaico. Esta também foi a maneira que o príncipe encontrou para enfrentar a existência — lutou a vida inteira para que a aristocracia não perdesse seu espaço, semeando, junto aos seus “aliados”, alguns grãos para que essa tradição se perpetuasse, mas seus esforços não foram suficientes.

Tancredi, seu sobrinho e aliado, não compreendia verdadeiramente o que o príncipe almejava; ao contrário do que imaginava, desejava mudanças para preservar seu próprio *status*. Mesmo no momento da morte, Dom Fabrizio não soltava a mão de Tancredi — uma metáfora da continuidade da parceria e da fidelidade, mesmo após o fim da vida terrena —, mas a passagem vai além disso. O príncipe parte para uma eternidade serena, como expressa o trecho: “Face a face com ele, ergueu o véu e assim, cheia de pudor, mas pronta a ser possuída, pareceu-lhe mais bela do que a vislumbrara nos espaços estelares. O estrondo do mar se aplacou de todo” (Lampedusa, 2017, p. 251)⁴⁵. A partir do texto, intuímos que a morte do príncipe não representa somente o fim de sua existência humana, mas também encerra os rumos e as consequências de suas escolhas, que, lamentavelmente, ocorreram sob suas próprias ordens e vontades. *Il Gattopardo* deixa claro que a morte deve ser entendida em sua mais profunda individualidade e multiplicidade de sentidos. Encerrar ciclos ou mudar perspectivas é necessário, seja quando traçamos um caminho conscientemente, seja quando somos surpreendidos pelo inesperado.

Assim, classificamos Dom Fabrizio como uma personagem que, embora tenha usufruído das regalias que sua posição lhe proporcionava, somente no fim da vida, no momento da morte, começa a compreender o verdadeiro sentido da sua existência, percebendo a “real” funcionalidade de sua presença terrestre. Vale destacar que, nesse processo tardio de autorreconhecimento, as conexões entre real, ficção, memória e história se consolidam e se complementam, o que torna *Il Gattopardo* uma obra que apresenta um anti-herói melancólico em seu sentido existencial mais profundo. Esse anti-herói, corajoso e fiel aos seus preceitos, é também um ser onipresente (já que sua consciência guia toda a narrativa, direcionando o leitor e estruturando a história no geral), mas omissos diante dos infortúnios da vida. As

⁴⁵ “Faccia a faccia con lui, sollevò il velo e così, piena di potere, ma pronta a essere posseduta, gli parve più bella di quanto l’avesse intravista negli spazi stellari. Il fragore del mare si placò del tutto” (Lampedusa, 1958, p. 280).

incertezas que o permeiam decorrem, em particular, da convivência com pessoas tóxicas, que, com o tempo, passaram a moldá-lo.

Essa modulação é recorrente nas demais narrativas de *Lessico familiare* e *La famiglia Manzoni*, pois, assim como em *Il Gattopardo*, a ideia de “família” é constituída por memórias e resistências que transitam entre o âmbito público e o privado. Ou seja, nos textos de Natalia Ginzburg, priorizam-se o afeto e a linguagem cotidiana da família Levi. Trata-se de uma narrativa literária que, por caminhos fragmentados, se entrelaça aos rituais dessa família, revelando, sob outros ângulos, aspectos que também dizem respeito a quem nós somos. Por sua vez, em *La famiglia Manzoni*, a família é apresentada como símbolo cultural e biográfico de Alessandro Manzoni. É nesse cruzamento entre história, memória e ficção que se constrói uma memória genealógica e cultural da Itália, revelando os contornos identitários que moldam o sujeito tanto histórico quanto o literário.

Por fim, as produções literárias de Ginzburg e Lampedusa se revelam fundamentais para a construção e a divulgação, por meio da literatura, de territórios fronteiriços amplos e multifacetados. Seus escritos transcendem os limites temporais e espaciais, alcançando dimensões estéticas e críticas de uma produção que não apenas testemunha, mas também ressignifica a memória coletiva por meio da arte. No capítulo seguinte, será abordado o esfacelamento das memórias, explorando como o tempo e o espaço se articulam nas narrativas analisadas. Serão discutidas as travessias temporais e geográficas que atravessam os relatos, evidenciando como as experiências e lembranças se transformam, se fragmentam e se recombinaem à medida que são recontadas pelas vozes das obras estudadas.

3 O ESFACELAMENTO DAS MEMÓRIAS E AS TRAVESSIAS DO TEMPO E DOS ESPAÇOS

Neste capítulo em particular, dedicamos nossa atenção aos espaços narrativos e ao tempo, condutores de todas as nuances presentes nas narrativas literárias. Em um primeiro momento, dissertamos sobre o tempo vivido e o tempo presente como condições necessárias à compreensão de algumas ideias memorialísticas relacionadas à morte e aos traumas, tão presentes nos textos literários de Natalia Ginzburg e Giuseppe Tomasi di Lampedusa. Consideramos, portanto, que a morte, os traumas, os rastros, os silenciamentos e as cicatrizes são aspectos essenciais da condição humana, imprimindo categorias teórico-analíticas que merecem ser mais bem investigadas. Após isso, em um segundo momento, discutimos as formas de vida das personagens, que são narradas e analisadas quanto ao seu caráter fronteiro.

3.1 A SIMBOLOGIA DOS ESPAÇOS, DO TEMPO E DO DECLÍNIO EXISTENCIAL

A literatura, como uma das formas artísticas de representação da realidade, constitui um campo fértil para os estudos das configurações do espaço. Este é compreendido como elemento relacional e composicional presente na narrativa literária e, à medida que novas pesquisas surgiam, foi adquirindo novas significações. Como observa Luís Alberto Brandão em seu livro *Teoria dos espaços literários* (2013), “as formas de representação espacial variam de acordo com a relação que cada época e cada cultura possuem com o espaço” (Brandão, 2013, p. 18). Nos estudos literários, a noção de espaço também ganha novos desdobramentos e modos de simbolização. Segundo o autor, esses desdobramentos são: a) representação dos espaços; b) espaço como estruturação textual; c) espaço como focalização; e d) espaço como forma de linguagem, sem mencionar a transdisciplinaridade que o termo tem assumido na articulação com distintas áreas do conhecimento, como Geografia, Teoria da Arte, Física, Filosofia, Teoria da Literatura, Urbanismo e Semiótica.

Como ferramenta de investigação para o nosso estudo, contemplaremos o(s) espaço(s) sob dois enfoques: a representação do espaço e o espaço como forma de linguagem. Ainda segundo Brandão (2013, p. 28), “nesse tipo de abordagem,

frequentemente nem se chega a indagar o que é espaço, pois este é dado como uma categoria existente no universo extratextual”, ou seja, ele é naturalizado como cenário ou lugar de pertencimento dos sujeitos ficcionais. Dito isso, ao pensarmos nas obras literárias *Lessico familiare*, *La famiglia Manzoni* e *Il Gattopardo*, compreendemos que os espaços nessas narrativas vão além de cenários fixos e acabados.

Eles ultrapassam a dimensão do visível e do palpável, adentrando o universo labiríntico e memorialístico dos autores e das personagens. Isso acontece porque, conforme as reflexões de Mikhail Bakhtin (1981), tempo e espaço estão intrinsecamente conectados à literatura. “O tempo adensa, torna-se artisticamente visível; da mesma forma, o espaço se torna encarregado e responsável pelos movimentos do tempo, da trama e da história” (Bakhtin, 1981, p. 85). Assim, mais uma vez, literatura e história se encontram interligadas e se complementam sempre que necessário.

No caso de *Lessico familiare*, de Natalia Ginzburg, o espaço aparece como a metáfora de um “cenário obscuro” onde as diversas narrativas dos familiares da autora se misturam, se omitem e se completam em muitas ocasiões, gerando um ambiente de incompletude. Isso ocorre porque as personagens precisam ser desvendadas para que o texto de Ginzburg ganhe mais elementos historiográficos do que meramente ficcionais. A obra tem como ponto de partida o resgate da história familiar da autora, e o espaço que surge na narrativa, conforme mencionado, vai além da simples casa urbana, do sítio da família ou de qualquer outro “espaço habitável” que estabeleça um vínculo de pertencimento com aquele lugar e aquele tempo histórico.

O leitor é convidado a se inserir, mesmo que inconscientemente — o que só é possível por meio de uma leitura profunda e reflexiva da narrativa historiográfica —, no universo espacial elaborado por Ginzburg. Se, de um lado, observamos com cautela os lugares pelos quais passaram e viveram os membros da família da autora, de outro, os espaços “ocultos” também merecem atenção e reflexão. O que queremos elucidar é que as memórias espaciais de um tempo fragmentado pelas consequências da guerra, especialmente do fascismo italiano, são trabalhadas na narrativa de Ginzburg como uma lembrança de um passado triste e caótico. Assim, os espaços permeados por esses membros familiares revelam vestígios de memórias que se mostram reais e dotadas de distintas significações. O trecho a seguir exemplifica de que maneira os espaços podem ser interpretados e direcionados.

Passávamos sempre o verão na montanha. Alugávamos uma casa, por três meses, de julho a setembro. De hábito, eram casas afastadas do povoado; meu pai e meus irmãos iam todos os dias, com a mochila de montanhismo às costas, fazer compras no lugarejo. Não havia nenhuma espécie de divertimento ou distração. Passávamos a noite em casa, ao redor da mesa, nós, os irmãos, e minha mãe. Quanto a meu pai, ficava lendo na parte oposta da casa; e, de vez em quando, aparecia na sala onde estávamos reunidos, conversando e brincando. Aparecia desconfiado, carrancudo; e se queixava com minha mãe de nossa empregada Natalina, que lhe desarranjara certos livros; ‘a sua querida Natalina’, dizia. ‘Uma desmiolada’, dizia, sem se importar com o fato de que, na cozinha, Natalina pudesse ouvi-lo. Por outro lado, Natalina já estava acostumada com a frase ‘essa desmiolada da Natalina’, e não se ofendia absolutamente com isso. Às vezes, de noite, na montanha, meu pai preparava-se para caminhadas ou escaladas (Ginzburg, 2018, p. 19).⁴⁶

Observa-se, inicialmente, que o cenário apresentado se desenvolve em uma montanha, em um lugar de pouca alegria para a autora, o que, conseqüentemente, já configura uma lembrança de um passado triste. Brandão (2013), ao aprofundar-se nas noções de espaços além da ambientação (clima, atmosfera e percepção dos personagens), revela alguns significados considerados *translatos*: o “espaço social”, fundamentado nas conjunturas históricas, econômicas, culturais e ideológicas, e o “espaço psicológico”, que abrange as atmosferas, sensações, projeções, expectativas, vontades e afetos das personagens, ou seja, segue uma linha mais subjetiva, psicanalítica e existencialista.

As características apresentadas por Ginzburg em relação ao pai, nesse fragmento da obra, clarificam o que estamos entendendo como espaço social e psicológico. Ao chamar a empregada de “desmiolada”, podemos concluir que Levi, o pai da autora, é uma das personagens mais marcantes dessa narrativa familiar, mostrando por que era considerado colérico ou exaustivo.

⁴⁶ “Passavamo sempre l'estate in montagna. Affittavamo una casa per tre mesi, da luglio a settembre. Di solito erano case lontane dal paese; mio padre e i miei fratelli andavano tutti i giorni con lo zaino da montagna a far la spesa in paese. Non c'era nessun genere di divertimento o di svago. Passavamo le sere in casa, intorno al tavolo, noi fratelli e mia madre. Mio padre stava da un'altra parte della casa a leggere; e ogni tanto compariva nella stanza dove stavamo noi a parlare e a giocare. Compariva sospettoso, corrucciato; si lamentava con mia madre della nostra serva Natalina, che gli aveva scompigliato certi libri; ‘la tua cara Natalina’, diceva. ‘Una svitata’, diceva, senza curarsi del fatto che, dalla cucina, Natalina poteva sentirlo. D'altra parte Natalina era abituata alla frase ‘quella svitata della Natalina’ e non se ne offende affatto. Talvolta, la sera, in montagna, mio padre si preparava per delle escursioni o delle scalate” (Ginzburg, 1963, p. 19).

Conforme defendido, os espaços narrativos são frequentemente concebidos sob uma perspectiva física e fixa. Contudo, a leitura de *Lessico familiare*, com sua riqueza descritiva, permite estabelecer articulações entre os ambientes narrativos e os contextos sociais e políticos sem comprometer a dimensão poética da obra. Natalia Ginzburg revela-se uma autora cuja escrita mantém o leitor imerso até o desfecho, utilizando recursos estilísticos que transformam narrativas densas em construções poéticas. Dessa forma, a autora ultrapassa o mero prazer estético, explorando a extensão da poética narrativa e a profundidade reflexiva proporcionada pelo ato de narrar.

Diante do exposto até aqui, propomos um questionamento: como é possível haver eufemismo e poeticidade na escrita de um relato familiar, que é o retrato de um passado histórico sangrento? Respondendo a essa indagação: Ginzburg consegue, ao mesmo tempo, suavidade e crítica no relato de sua história. A autora percorre terrenos movediços e extrai, das cinzas e dos rastros, memórias vivas que ultrapassam o tempo e se eternizam. Afinal, mesmo em meio à escuridão, sempre há um novo horizonte a ser desbravado. Nesse sentido, podemos afirmar que a autora constrói, por meio dos distintos espaços na obra, realidades discursivas alternativas, pois o discurso reverbera verdades, e essas verdades se transformam em mensagens e relatos.

Seguindo essas reflexões, para o filósofo francês Gaston Bachelard (1989, p. 31), em *A poética do espaço*, “o espaço convida à ação”. Esse convite, contudo, não é uniforme, já que, na narrativa literária, as ações se constroem e se transformam em diálogo constante com os ambientes descritos. Assim, o espaço não apenas condiciona os acontecimentos, mas também é por eles ressignificado, instaurando uma relação de reciprocidade. Em *Lessico familiare*, essa dinâmica se evidencia de maneira recorrente: a cozinha, por exemplo, é espaço central de convivência, onde se travam as discussões familiares mais acaloradas — muitas vezes sobre política, como nos primeiros anos do fascismo, em que “discussioni feroci” terminavam em guardanapos jogados e portas batidas. Do mesmo modo, a sala de jantar ou os corredores da casa tornam-se cenários privilegiados de memórias afetivas que revelam como a espacialidade doméstica estrutura a narrativa. Assim, a obra demonstra que, sem esses espaços concretos — impregnados de tensões, afetos e

lembranças —, a narrativa perderia a sua densidade, pois é justamente neles que se enraízam as ações e se configuram as relações entre os personagens.

Por isso, a inserção dos espaços no texto literário é necessária para formar significados. Podemos afirmar que, quando bem construídos, se transformam também em personagens, não ficando restritos ao plano intratextual. Além disso, ao direcionarmos o olhar para *La famiglia Manzoni*, observamos que ambas as obras compartilham uma concepção em que o espaço narrativo adquire valor central. Em *Lessico familiare*, por exemplo, a cozinha e a mesa de jantar tornam-se lugares privilegiados de memória e conflito, como no momento em que “Quanto à política, em nossa casa travavam-se discussões ferozes, que terminavam em explosões de raiva, guardanapos atirados ao ar e portas batidas com tamanha violência que faziam a casa inteira retumbar” (Ginzburg, 2018, p. 36)⁴⁷. Aqui, o espaço doméstico não é apenas cenário, mas parte constitutiva da ação, funcionando como registro da intensidade das relações familiares.

De maneira análoga, em *La famiglia Manzoni*, os espaços também se transformam em protagonistas da narrativa. As cartas e memórias evocam a casa como espaço tanto de encontro, quanto de tensão e vigilância, o que revela dinâmicas afetivas e sociais que extrapolam a materialidade das paredes. O espaço, nesse sentido, converte-se em linguagem: não apenas abriga as personagens, mas também comunica, condiciona e simboliza as relações. Assim, tanto no texto sobre sua família quanto na obra sobre os Manzoni, o espaço é articulador de memórias, afetos e conflitos, sustentando a narrativa e tornando-se elemento fundamental para a compreensão estética e histórica das obras.

Ainda segundo Brandão (2007, p. 212), “a palavra é uma manifestação sensível, cuja concretude se demonstra na capacidade de afetar os sentidos humanos, o que justifica que se fale da visualidade, da sonoridade, da dimensão tátil do signo verbal”. Dessa forma, as palavras, em suas mais completas ramificações, propiciam uma comunicação mais ampla entre diferentes públicos e geram, por outro lado, o poder de persuadir e provocar reflexões no leitor. Nesse ponto específico, buscamos elucidar que a tríade comunicação, palavras e espaços forma,

⁴⁷ “quanto alla politica, si facevano in casa nostra discussioni feroci, che finivano con sfuriate, tovaglioli buttati all’aria e porte sbattute con tanta violenza da far rintonare la casa” (Ginzburg, 1963, p. 36).

conjuntamente, a engrenagem necessária para o fortalecimento do que consideramos linguagem espacial e temporal, que também pode ser ficcional e literária. Examinemos a passagem a seguir.

Aos doze anos, Alessandro deixou o colégio dos padres somascos, que detestava. ('Oviário asqueroso', definiria mais tarde.) Foi transferido para o colégio Longone em Milão, que detestou tanto quanto ao outro. Porém, fez amizades: Arese, Pagani, Canfalonieri, Visconti. Ficou lá até os dezesseis anos. Depois foi morar na casa da Contrada Santa Prassede, onde foi recebido pela depressão profunda de dom Pietro, a lugubridade das tias solteiras, o tio monsenhor com quisto no olho, e por tudo aquilo que havia aborrecido e entristecido Giulia no tempo em que ela morava com essas pessoas. Dom Pietro não sentia pelo rapaz nem afeto nem hostilidade. Sua presença em casa o perturbava, trazia-lhe lembranças de Giulia e de seu próprio casamento infeliz. Achava, porém, que tinha o dever de se comportar com decoro. Aquele rapaz lhe fora imposto pela lei, e dom Pietro situava a lei na esfera mais alta da condição humana. Mas não tinha condições de lhe dar nada a não ser um olhar severo e cansado, uma proteção canhestra e desprovida de palavra (Ginzburg, 2017, p. 45)⁴⁸.

Em *La famiglia Manzoni*, desfila-se uma profusão de cartas que os membros da família e conhecidos enviavam entre si, possibilitando a recriação da história familiar. Uma das figuras emblemáticas é Alessandro Manzoni. Nobre de nascimento, recebeu uma educação adequada à sua posição social e, posteriormente, participou ativamente da vida galante da aristocracia, ainda que brevemente. À sua primeira formação intelectual – racionalista, democrática e anticlerical – acrescentou-se uma forte influência romântica durante sua estadia em Paris, por volta dos vinte anos. No entanto, em 1810, a crise moral e religiosa latente de Manzoni culminou com sua conversão ao catolicismo, com forte matiz jansenista, mas sem abjurar seus ideais

⁴⁸ "A dodici anni, Alessandro aveva lasciato il collegio dei padri somaschi che detestava. ('Un pollaio schifoso', lo avrebbe definito più tardi.) Fu trasferito al collegio Longone di Milano che detestò quanto l'altro. Fece però delle amicizie: Arese, Pagani, Confalonieri, Visconti. Rimase là fino ai sedici anni. Poi andò ad abitare nella casa di Contrada Santa Prassede, dove fu accolto dalla profonda depressione di don Pietro, dalla lugubre presenza delle zie nubili, dallo zio monsignore con un lipoma nell'occhio, e da tutto ciò che aveva addolorato e annoiato Giulia quand'era vissuta con quelle persone. Don Pietro non provava per il ragazzo né affetto né ostilità. La sua presenza in casa lo turbava, gli ricordava Giulia e il suo infelice matrimonio. Riteneva però di avere il dovere di comportarsi con decoro. Quel ragazzo gli era stato imposto dalla legge, e don Pietro collocava la legge nella sfera più alta della condizione umana. Ma non era in grado di offrirgli altro che uno sguardo severo e stanco, una protezione maldestra e priva di parole" (Ginzburg, 1983, p. 45).

enciclopedistas. A partir dessa data, em Milão ou em suas casas de campo, ele levou uma vida retirada e laboriosa, dedicada à família – casou-se duas vezes e teve vários filhos. No campo do trabalho intelectual, além de textos ensaísticos, Manzoni escreveu poesias, especialmente os *Himnos sagrados*, duas tragédias e um romance que lhe deu ampla fama: *Los novios*⁴⁹.

Na passagem anterior, observamos o relato descritivo e familiar que Natalia Ginzburg opera por meio do intercâmbio das cartas de Giulia Beccaria com outras personagens da narrativa, cujas descrições focam em Manzoni e sua trajetória de vida, respeitando os espaços por ele percorridos. Contudo, antes de nos aprofundarmos, é válido mencionar a difícil tarefa psicológica que marca essa personagem complexa da sociedade italiana. Mediante o relato de sua mãe, Giulia contesta que os dois colégios pelos quais Manzoni passou eram detestáveis, além de fazer menções nominais a esses espaços, que entendemos como representações de locais de pertencimento à personagem. Além disso, vale destacar a linguagem denunciativa das emoções, dos temperamentos e das sensações, bem como as representações desses mesmos espaços.

Concordando com Brandão (2013, p. 38), segundo o qual “a palavra é uma manifestação sensível que afeta os sentidos humanos”, vemos que essa afirmativa é particularmente lúcida e pertinente em *Lessico familiare* e *La famiglia Manzoni*. Em *Lessico familiare*, os membros da família da autora (pais e irmãos) são tão afetados que, de forma denunciativa e reveladora, imprimem um testemunho de voltar ao passado e não conseguir mais se desvencilhar dele. Nesse sentido, passado e presente estão conectados pelo fio da narrativa literária, como se fossem uma colcha de retalho em que uma linha precisa ser entrelaçada à outra para, ao final, formar o produto da leitura, com seu sentido “quase” completo. Já em *La famiglia Manzoni*, a linguagem — muitas vezes marcada por tonalidades depreciativas — funciona como um instrumento de evocação de memórias, reunindo fragmentos de um passado que insiste em reaparecer.

Esse passado, contudo, não se apresenta íntegro: ele se projeta sobre um presente tardio, profundamente marcado pelos efeitos da guerra, que imprimem sobre

⁴⁹ A obra é considerada um clássico da literatura moderna italiana. A versão a que temos acesso é uma publicação em três tomos do Centro Editor de América Latina S.A. – Junín 981, Buenos Aires.

a narrativa um sentimento de perda, desagregação e melancolia. Como afirma Ginzburg: “Nossa família era pobre em gestos solenes, pobre em cerimônias, pobre em palavras patéticas; era, no entanto, rica em gritos, em berros, em palavras estranhas e bizarras” (Ginzburg, 2018, p. 12)⁵⁰. Esse registro revela que a memória familiar não se constrói pela solenidade, mas por ruídos, palavras triviais e até mesmo depreciativas, compondo um retrato fragmentado que ecoa no presente.

De forma semelhante, em *Il Gattopardo*, de Giuseppe Tomasi di Lampedusa, percorremos cenários que revelam os problemas dessa família aristocrata, que, em curto prazo, entra em decadência financeira e moral. Um exemplo dessa alegoria do pano de fundo aristocrático e decadente é o príncipe de Salina, Fabrizio de Corbera, que pertence a uma família italiana de alta ascensão social, mas que, aos poucos, vai perdendo o prestígio da nobreza siciliana. A narrativa começa no salão nobre da propriedade da família, onde estão reunidos diversos membros, como o próprio príncipe, suas filhas, seus filhos, a princesa Maria Stella e o padre confessor do protagonista.

A descrição do ambiente gradualmente revela um espaço luxuoso e sofisticado, marcado pela exaltação de divindades mitológicas, tapeçarias e mobiliário requintado, elementos que evidenciam os refinamentos e ostentações da aristocracia siciliana retratada em *Il Gattopardo*. Em uma das festas da família Salina, por exemplo, Lampedusa descreve salões repletos de lustres, cortinas pesadas e decorações clássicas que demonstram não apenas riqueza material, mas também a preservação de tradições culturais e simbólicas: “A sala era ornada com tapetes persas e cortinas de veludo carmesim, e o teto estava pintado com figuras alegóricas que celebravam a grandeza dos antepassados” (Lampedusa, 2017, p. 110)⁵¹.

Observamos que os espaços, assim como em *Lessico familiare* e *La famiglia Manzoni*, desvelam questões oriundas de um momento histórico passado, mas que se revelam ainda atuais devido ao esforço que a família e seus membros fazem para serem validados na cúpula da aristocracia italiana. Se, por um lado, os espaços são apresentados como pertencentes a essa família de brasão, carregando históricos de

⁵⁰ “La nostra famiglia era povera di gesti solenni, povera di cerimonie, povera di parole patetiche; era invece ricca di grida, di urla, di strane e bizzarre parole” (Ginzburg, 1963, p. 12).

⁵¹ “La sala era ornata di tappeti persiani e tende di velluto cremisi, e il soffitto era dipinto con figure allegoriche che celebravano la grandezza degli antenati” (Lampedusa, 1983, p. 110).

sofrimento, solidão, renúncia e saudade (como em *Lessico familiare* e *La famiglia Manzoni*), por outro, esses mesmos espaços servem para demonstrar os requintes luxuosos de uma nobre família que sinaliza sua derrocada social e histórica. Concordamos com o raciocínio de Marinês Lima Cardoso, quando ela afirma: “O espaço se relaciona com o social e o histórico, na medida em que revela as regras daquela sociedade e enquadra o momento histórico daqueles anos” (Cardoso, 2020, p. 5). Algumas outras passagens da obra ajudam a esclarecer melhor essa amplitude dos espaços.

Nesse meio-tempo, ele, o príncipe, punha-se de pé: o choque de seu peso de gigante fazia o assoalho trepidar, e seus olhos muito claros refletiram num relance o orgulho por essa confirmação de seu senhorio sobre homens e construções. Agora repousava o enorme Missal vermelho na cadeira que estivera à sua frente durante a recitação do Rosário, recolhia o lenço sobre o qual pousara o joelho e, um tanto de mau humor, anuviou o olhar quando reviu a manchinha de café que desde a manhã ousava interromper a vasta brancura do colete. Não que fosse gordo: era simplesmente imenso e fortíssimo; sua cabeça roçava (nas casas habitadas pelos comuns dos mortais) a roseta inferior dos lampadários; seus dedos podiam amassar como papel de seda as moedas de um ducado; e, entre a vida Salina e o ateliê de um ourives, havia um frequente vaivém para reparar garfos e colheres que, à mesa, sua ira contida o fazia constantemente entortar (Lampedusa, 2017, p. 10-11).⁵²

Por meio dessa descrição, constatamos a relação entre o chefe da família, o príncipe Dom Fabrizio de Corbera, e seus subordinados. Ele é um aristocrata que domina e circula com facilidade pelos espaços luxuosos de sua residência, exercendo uma grande autoridade sobre os demais membros de sua família. O porte físico do príncipe chama a atenção das pessoas ao seu redor, especialmente pela ousadia com que se coloca em posição de comando, sendo capaz de mandar e desmandar à vontade. Uma expressão que se destaca nessa passagem da obra é: “o príncipe

⁵² “Intanto lui, il Principe, si alzava: il colpo del suo peso gigantesco faceva tremare il pavimento, e i suoi occhi chiarissimi ebbero un lampo d'orgoglio per quella conferma della sua signoria su uomini e cose. Adesso riponeva il gran messale rosso sulla sedia che gli era stata dinanzi durante la recita del Rosario, raccoglieva il fazzoletto sul quale aveva posato il ginocchio, e guardava un po' corrucciato la macchietta di caffè che, dalla mattina, osava rompere la vastità candida del gilet. Non era grasso: era soltanto enorme e robustissimo; la sua testa sfiorava, nelle case abitate dai comuni mortali, la rosa inferiore dei lampadari; le sue dita potevano stritolare come carta velina i ducati d'oro; e tra casa Salina e l'officina di un orafo c'era un andirivieni continuo per riparare forchette e cucchiari che, a tavola, la sua collera repressa faceva continuamente torcere” (Lampedusa, 1958, p. 10-11).

punha-se de pé”. Essa afirmação simboliza alguém com autonomia, que assume a liderança das questões e decisões, com o objetivo de conduzir a nobreza rumo ao sucesso esperado.

O príncipe, como já se pode imaginar, é um homem à frente de seu tempo e da sociedade em que está inserido. É fundamental esclarecer que a sociedade italiana vivia um momento de intensa tensão: de um lado, pessoas estavam perdendo suas moradias e seus empregos, e, de outro, a população era privada de sua voz diante do caos instalado. Nesse contexto hostil, somente os mais ricos possuíam autoridade para tomar decisões ou adotar medidas. Não seria diferente no lar do príncipe Dom Fabrizio. Sem dúvida, ele é um aristocrata sem pudor, não apenas no trato com os outros membros da realeza, mas também na forma como enxerga o mundo ao seu redor – muitas vezes com um olhar de superioridade e utilitarismo. Curiosamente, Dom Fabrizio tem uma certa semelhança – em termos comparativos – com Levi, o pai de Natalia Ginzburg, e com um de seus irmãos. O trecho a seguir exemplifica essas particularidades.

Certa vez, à mesa, por causa de um escarcéu que meu pai tinha feito com ele, nem sequer dos mais terríveis, pegou a faca de pão e pôs-se a raspar o dorso da mão. O sangue jorrou aos borbotões: lembro o susto, os gritos, as lágrimas de minha mãe, e meu pai, ele também assustado e gritando, com gazes esterilizadas e tintura de iodo. Depois de brigar com Alberto e se espancaram, por uns dias Mario ficava ‘de tromba’, ou ‘de lua’, como se dizia em nossa casa. Sentava-se à mesa pálido, com as pálpebras inchadas, os olhos bem pequenos; Mario sempre teve olhos pequenos, apertados e puxados, de chinês; mas nos dias ‘de lua’ eles se reduziam a duas fissuras invisíveis. Não abria a boca. Geralmente, fazia tromba porque achava que em casa sempre davam razão a Alberto, contra ele; e achava também que já era bastante adulto para que meu pai ainda se desse ao direito de estapeá-lo. – Viu só que tromba o Mario está fazendo? Viu só que lua? – dizia meu pai à minha mãe, mal ele saía da sala. – Por que é que está de lua? Não disse nenhuma palavra! Que burro! (Ginzburg, 2018, p. 53).⁵³

⁵³ “Una volta, a tavola, per una scenata che mio padre aveva fatto con lui, nemmeno tra le più terribili, prese il coltello da pane e si mise a grattarsi il dorso della mano. Il sangue sgorgò a fiotti: ricordo lo spavento, le grida, le lacrime di mia madre, e mio padre, anche lui spaventato e urlante, con garze sterilizzate e tintura di iodio. Dopo aver litigato con Alberto e essersi presi a schiaffi, per qualche giorno Mario stava ‘di broncio’, o ‘di luna’, come si diceva a casa nostra. Stava seduto a tavola pallido, con le palpebre gonfie, gli occhi piccolissimi; Mario aveva sempre avuto occhi piccoli, stretti e a mandorla, da cinese; ma nei giorni ‘di luna’ si riducevano a due fessure invisibili. Non apriva bocca. Di solito faceva il broncio perché credeva che in casa dessero sempre ragione ad Alberto contro di lui; e credeva anche di essere abbastanza adulto perché mio padre si prendesse ancora il diritto di dargli uno schiaffo. – Hai

Na passagem extraída de *Lessico familiare*, podemos perceber que, nas descrições realizadas por Ginzburg em relação a um de seus irmãos, o espaço doméstico e as ações cotidianas se entrelaçam para revelar tensões, afetos e memórias familiares. Observa-se, portanto, que os três romances analisados — *Lessico familiare*, *La famiglia Manzoni* e *Il Gattopardo* — compartilham preocupações convergentes, sobretudo no que tange às relações complexas entre história, testemunho literário, ficção e realidade. Além disso, essas obras apresentam convergências significativas na análise dos espaços, concebidos aqui como materialidades discursivas que se transformam, se reconfiguram e se diversificam ao longo do tempo, atuando não apenas como cenários, mas também como elementos constitutivos da narrativa capazes de influenciar comportamentos, evocar memórias e estruturar a própria ação literária. Tais conexões contingentes se expressam em *Lessico familiare*, *La famiglia Manzoni* e *Il Gattopardo* na forma de fragmentos de novos caminhos a serem investigados.

Nos três romances citados, os espaços não apenas compõem a tessitura da linguagem narrativa, mas também funcionam como depositários de sentidos, revelando um passado que, embora não tão distante, ainda reverbera nas experiências humanas e sociais. Esses espaços, fragmentados e densos de significados, remetem a períodos históricos decisivos — como o *Risorgimento*, o fascismo, o antifascismo italiano e a Segunda Guerra Mundial —, constituindo, assim, um pano de fundo que reflete tanto a instabilidade política quanto a transformação cultural da Itália moderna.

De acordo com Cardoso (2020, p. 5), “o espaço se torna revelador tanto dos traços caracterizadores daquela sociedade quanto do seu declínio social e histórico”. Essa observação ilumina o modo como o espaço, nas narrativas analisadas, ultrapassa a mera função descritiva para se tornar um espelho das tensões e dos desgastes históricos. Em Lampedusa, por exemplo, o palácio dos Salina, em *Il Gattopardo*, é um microcosmo do declínio da aristocracia siciliana — um espaço que se deteriora à medida que o tempo histórico avança, refletindo o esgotamento de uma ordem social prestes a desaparecer. Já em Ginzburg, o espaço doméstico, aparentemente íntimo e cotidiano, como em *Lessico familiare*, ganha dimensão

visto che broncio ha Mario? Hai visto che luna? – diceva mio padre a mia madre appena usciva dalla stanza. – Perché è di luna? Non ha detto una parola! Che stupido!” (Ginzburg, 1963, p. 78).

coletiva, pois nele se condensam os ecos da guerra, da perseguição política e da perda.

Assim, o que Cardoso aponta — a capacidade do espaço de revelar tanto os traços de uma sociedade quanto o seu declínio — manifesta-se de forma distinta, mas complementar, em ambos os autores. Enquanto Lampedusa projeta a decadência histórica sobre os espaços aristocráticos que se esvaziam de sentido, Ginzburg reinscreve a memória e o trauma em ambientes cotidianos, nos quais o passado se infiltra silenciosamente. Em ambos os casos, o espaço torna-se, mais do que cenário, uma instância narrativa que materializa o tempo e a memória, revelando os vestígios de uma Itália em transição.

Em *Lessico familiare*, o declínio se manifesta à medida que os membros da família se desintegram lentamente, cada um à sua maneira. A narradora, ao contar a história de sua família e ao se “intimidar” por estar na própria narrativa como uma das personagens, vislumbra um declínio existencialista. Ou seja, ela pouco aparece no relato, forçando o leitor a se distanciar dela e ver os familiares a partir de uma perspectiva externa, quase como uma observadora que, com certo distanciamento, tenta compreender suas complexidades. Já em *La famiglia Manzoni*, o declínio é mostrado pelas cartas trocadas, que oferecem uma visão robusta do cotidiano das relações familiares, iluminando aspectos da vida desses indivíduos. Em *Il Gattopardo*, embora a família viva rodeada de luxo e prestígio, enfrenta uma crise existencial, política e social, consequência dos últimos momentos de glória de uma aristocracia em decadência.

Em conjunto, podemos afirmar que as três obras abordam crises existenciais e familiares, já que, em cada leitura, esses textos se atualizam, permitindo que as memórias sejam revividas e reinterpretadas tanto pelos leitores quanto pelos autores. Cada novo olhar sobre essas narrativas acrescenta camadas de sentido, fazendo com que os textos se renovem e se tornem sempre relevantes, refletindo a constante intersecção entre passado e presente.

Na próxima seção, chamamos a atenção para um tema que tem ganhado visibilidade e importância nas narrativas em questão: a intersecção entre os tempos passado e presente. Esse tema se configura como um artefato teórico-analítico e interpretativo de grande relevância para a reflexão sobre a morte e os traumas

familiares. Embora tais discussões ainda demandem investigações mais aprofundadas, elas se mostram essenciais para compreender de maneira abrangente de que modo o tempo estrutura as memórias, influencia a percepção dos acontecimentos e perpetua os legados transmitidos no âmbito familiar.

3.2 ENTRE O TEMPO VIVIDO E O TEMPO PRESENTE: MEMÓRIAS DA MORTE E DOS TRAUMAS

Atualmente, a temática do tempo tem sido central em diversos debates acadêmicos, abrangendo áreas como Filosofia, Sociologia, Física e Estudos Literários, mas ainda carece de maior aprofundamento. Vale destacar que essa questão tem gerado “encontros” intensos e frutíferos na pesquisa brasileira, uma vez que o tempo é um campo complexo e multifacetado, em constante diálogo com diferentes perspectivas. Contudo, neste percurso espacial que estamos trilhando, surgem questões fundamentais: O que é o tempo? Como ele é representado em uma obra literária? A fim de associar o tempo à passagem da vida, podemos afirmar que, assim como as águas de um rio fluem, ora rápidas, ora calmas, em direções variadas, o tempo também carrega passagens e mudanças, redimensionando nossos hábitos, nos fazendo ter experiências e nos tornando conscientes do devir e do porvir. Tudo isso reflete a continuidade do tempo, passado e presente, e sua relevância no contexto contemporâneo.

Ademais, vários estudiosos da linguagem têm se dedicado a explorar as múltiplas maneiras de lidar com o tempo, essa materialidade tão complexa. A obra *O tempo na narrativa* (2013), de Benedito Nunes, é um exemplo significativo. Logo no início, o autor apresenta uma reflexão a partir de uma passagem de *A montanha mágica*, de Thomas Mann, que diz: “Pode-se narrar o tempo, o próprio tempo, o tempo como tal e em si?” (Nunes, 2013, p. 7). Nunes (2013, p. 5) desenvolve essa questão, afirmando que, embora o tempo seja a condição da narrativa, “ele decorria, escoava-se, seguia o seu curso, e assim por diante”. O tempo é, portanto, uma narrativa em movimento, que exige do leitor agilidade e habilidade para lidar com essa força motriz, perceptível na natureza.

Seja tentando compreender a magnitude do tempo, seja sendo consumidas por ele, as narrativas literárias refletem a interação entre os autores e o tempo histórico

que atravessa suas obras. É plausível afirmar que os autores estão imersos em um determinado tempo histórico, e suas obras literárias respeitam esse contexto temporal. Assim, as narrativas espelham o passado e o presente e projetam o futuro. Estar entre o tempo vivido e o tempo presente é perceber que o tempo se constrói a partir das narrativas e que as narrativas se constroem com o tempo.

Um teórico fundamental sobre esse tema é Paul Ricoeur, com sua trilogia *Tempo e narrativa*⁵⁴ (2010), na qual ele sustenta que a narrativa torna acessível a experiência humana do tempo, e o tempo só se torna humano por meio dela. Ele também aponta que a questão filosófica da narrativa está nas relações e tensões entre o tempo da narração e o tempo da vida e da ação efetiva. Para ele, existem dois tipos de tempo: o da experiência, que é o tempo vivido, o agora, o momento que é desfrutado, que gera tensões, medos, angústias e sensações e que escapa por entre os dedos; e o da consciência, que é o tempo narrado, cronológico e subjetivo.

Ao aplicarmos esses conceitos às obras literárias mencionadas, podemos perceber uma gama de significados relacionados ao tempo. Em *Lessico familiare*, o tempo se apresenta como uma categoria inseparável do espaço, e ambos estão intrinsecamente conectados à narrativa, uma vez que o tempo na obra evoca recordações do fascismo e do antifascismo italianos. As personagens, membros da família da autora, comunicam-se por meio dos registros de Ginzburg, ou seja, o tempo que permeia essa narrativa é o da experiência, pois, embora relate eventos passados da família, a autora também insere questões contemporâneas no enredo.

Nesse contexto, os registros de medo da guerra, angústia e outras sensações negativas são expressos por meio do relato literário. Da mesma forma, em *La famiglia Manzoni*, o tempo se torna uma experiência única, composta por relatos familiares e trocas de cartas. O álbum familiar de Alessandro Manzoni revela um tempo vivido, subjetivo e narrado, imerso em angústias, medos e tensões que caracterizam a experiência humana. Já em *Il Gattopardo*, ele revela as emoções mais profundas. À medida que as horas e os dias passam, a família e o próprio príncipe Dom Fabrizio de Corbera se aproximam da ruína. Esta é uma das características mais enigmáticas da obra: o tempo, embora constante, revela as mudanças na vida da aristocracia

⁵⁴ A obra em questão foi publicada em três grandes volumes. São eles: v. 1 — *Tempo e narrativa: a intriga e a narrativa histórica* (2010); v. 2 — *Tempo e narrativa: a configuração do tempo na narrativa de ficção* (2010); e v. 3 — *Tempo e narrativa: o tempo narrado* (2010).

siciliana, que não está preparada para tal transformação. O dilema do homem com o tempo é um tema recorrente na literatura, e *Il Gattopardo* sintetiza a decadência, a luta do homem contra a indelével transformação das circunstâncias com a passagem dele. A busca constante por mudanças nos faz lembrar, parafraseando o pensamento de José Saramago, que “se mudam os tempos, mudam-se as vontades”. Segundo Benedito Nunes (2013):

Nas obras ou nos textos literários dramáticos ou narrativos, o tempo é inseparável do mundo imaginário, projetado, acompanhando o estatuto irreal dos seres, objetos e situações. Conjuga-se segundo registros peculiares, que decorrem de sua apresentação na linguagem, principalmente ao *tempo vivido*, sem prejuízo das demais modalidades que antes especificamos. O primeiro registro a ressaltar, segundo a descrição de Roman Ingarden em sua *Fenomenologia da obra literária*, é que, no plano imaginário, o tempo não é apresentado senão através dos acontecimentos e suas relações, salvo quando ocorrem assinalando momentos ou fases e expressões temporais (*antes, mais tarde, neste momento etc.*). Mas devido ao fato de que esta apresentação está condicionada pela linguagem, e assim depende, concretamente, de um número sempre finito de frases, aqui o tempo jamais se reveste da continuidade do tempo real, que transita, conforme vimos, do presente ao passado e do passado ao futuro (Nunes, 2013, p. 24-25).

Concordamos com as reflexões de Nunes quando ele afirma que o tempo é inseparável do mundo imaginário. Ao estabelecermos um diálogo com as três obras mencionadas, percebemos que o tempo instaurado em cada uma delas respeita um determinado momento histórico; apesar de essas memórias do passado serem reais, em certos momentos, elas também são ficcionalizadas. Desse modo, por mais que adentremos no universo pessoal e psicológico do autor e das personagens, somos conduzidos a um mundo de ficção. Isso se deve ao fato de que, embora o texto se refira a uma história real, ele pode se distanciar da realidade em termos de inventividade. Cabe observar que os três romances são exemplares dessa problemática. Em diversas passagens, a ficção se entrelaça com a realidade, o tempo vivido se funde com o tempo presente, e o essencial é que a literatura não tem a pretensão de oferecer respostas prontas ao maior dos enigmas da existência: como lidar com o tempo. Nesse mesmo sentido, Paolo Rossi, em *O passado, a memória, o esquecimento: seis ensaios sobre a história das ideias* (2010), afirma que:

O tempo possui uma direção e uma flecha. Escorre de alguma coisa para outra coisa. Na visão linear do tempo, é proibida qualquer repetição. Trabalha-se somente com eventos singulares, individuais, não repetíveis, cada um se posicionando num ponto determinado da flecha. Porém, muitos afirmaram que pedaços do passado se reapresentam no presente, dando lugar a renascimentos ou a retornos. Na ideia do retorno está implícita a de uma volta e de uma repetição, de uma não unicidade e não repetibilidade dos eventos, de possíveis uniformidades ou leis do devir. A metáfora da flecha se mistura, de modos imprevistos e complicados, à do ciclo (Rossi, 2010, p. 129-130).

O que Rossi pontua é que o tempo possui seus ciclos e suas metamorfoses, assim como o texto literário é plurissignificativo. Não conseguimos lê-lo apenas em uma única linearidade, até porque, por intermédio do leitor, ele exige camadas de interpretação e tempo necessário para absorver o material lido. Quando o autor esclarece que “pedaços do passado se reapresentam no presente, dando lugar a renascimentos ou a retornos”, ele retoma uma ideia já discutida por Joël Candau, em sua obra *Memória e identidade* (2012), ao afirmar que a memória é por nós modelada. As relações complementares entre passado e presente são verídicas, uma vez que não se pode pensar em um evento presente sem recorrer ao passado, à história. Essas lembranças são imprescindíveis para o constructo teórico e narrativo do autor. Em *Lessico familiare*, *La famiglia Manzoni* e *Il Gattopardo*, observamos eventos históricos passados que se refletem no presente e influenciam a vivência de cada personagem. Afinal, é preciso ter vivido, ter tido experiências, para poder contar no presente o que aconteceu.

Em *Lessico familiare*, ao recorrer às suas lembranças para reconstruir uma narrativa que é subjetiva, Ginzburg revisita seu período juvenil, marcado pela observação atenta dos tempos sombrios do fascismo. Nesse processo, a autora parece assumir a perspectiva de outras personagens, reinterpretando suas experiências sob o olhar de uma mulher adulta, capaz de refletir criticamente sobre o passado e articular memória, experiência e análise histórica.

Cauana Pedrali (2022) contribui para nossa discussão ao afirmar que “muitas vezes, esta é a menina que fala através da escritora adulta, destacando, da memória, seu universo de associações, construções e imaginação” (Pedrali, 2022, p. 64). É importante esclarecer que a escrita de Natalia Ginzburg, especialmente em *Lessico familiare*, é atravessada pelas dores e tensões provocadas pela Guerra Mundial.

A rotina simples dessa família, tão bem narrada por Ginzburg, até então uma vida opaca, se torna caótica e frenética diante do horror do fascismo italiano. A obra vai muito além de um documento histórico ou de um diário pessoal da autora; ela apresenta o léxico, o vocabulário utilizado por essas pessoas, que simboliza uma memória coletiva de todo esse núcleo. Consequentemente, a passagem temporal na obra ultrapassa a fronteira da cronologia e do espaço. Não se trata de um tempo totalmente individual, mas de um tempo coletivo, de memórias compartilhadas. Veremos como isso acontece a seguir:

Minha avó, no passado, tinha sido muito rica, e empobrecera com a Guerra Mundial; pois como não acreditava que a Itália vencesse, e tinha uma confiança cega em Francisco José, quisera conservar certos títulos que possuía na Áustria, e assim perdera muito dinheiro; meu pai, irredentista, tentara inutilmente convencê-la a vender os títulos austríacos. Minha avó costumava dizer “a minha desgraça” quando aludia a essa perda de dinheiro; e desesperava-se com isso, de manhã, zanzando pelo quarto e torcendo os dedos. Mas também não era tão pobre assim. Tinha, em Florença, uma bela casa, com móveis indianos e chineses e tapetes turcos; porque um avô dela, o avô Parente, tinha sido um colecionador de objetos preciosos. Nas paredes havia os retratos de vários antepassados, o avô Parente, a Vandeia, que era uma tia chamada assim por ser reacionária e manter um salão de retrógrados e reacionários; e muitas tias e primas que se chamavam todas Margherita ou Regina: nomes usados nas famílias judias de outros tempos (Ginzburg, 2018, p. 23)⁵⁵.

A passagem do tempo parece ser um divisor de águas nessa narrativa de *Lessico familiare*, pois, à medida que as memórias são trazidas e traduzidas em palavras, o tempo tende a não ser estanque. Por isso, é importante esclarecer que o trabalho memorialístico e temporal nessa obra são indissociáveis. No trecho que exemplificamos, há uma curta passagem temporal em que a avó da narradora está inserida. A expressão “no passado” nos fornece pistas valiosas para analisar como

⁵⁵ “Mia nonna, un tempo, era stata molto ricca, e s’era impoverita con la guerra mondiale; poiché non credeva che l’Italia avrebbe vinto, e aveva una cieca fiducia in Francesco Giuseppe, voleva conservare certi titoli che possedeva in Austria, e così aveva perso molti soldi; mio padre, irredentista, aveva inutilmente cercato di convincerla a vendere i titoli austriaci. Mia nonna diceva “la mia disgrazia” quando alludeva a quella perdita di denaro; e se ne disperava la mattina, gironzolando per la stanza e torcendo le dita. Ma non era così povera. Aveva, a Firenze, una bella casa con mobili indiani e cinesi e tappeti turchi; perché un nonno suo, il nonno Parente, era stato un collezionista di oggetti preziosi. Alle pareti c’erano i ritratti di vari antenati, il nonno Parente, la Vandeia, che era una zia così chiamata perché reazionaria e teneva un salotto di reazionari e retrivi; e molte zie e cugine che si chiamavano tutte Margherita o Regina: nomi usati nelle famiglie ebraiche di un tempo” (Ginzburg, 1963, p. 23).

essa senhora, de alta ascensão social, acaba perdendo tudo, ficando pobre durante a Guerra Mundial.

Nesse aspecto, lidamos com o tempo da experiência, aquele que, segundo Ricoeur (2010), é o tempo do vivido, das tensões e das emoções. É curioso ponderar sobre as interlocuções entre esse tempo vivido e o presente, e o quanto as memórias, a história e a literatura estão interligadas. Existe uma premissa clássica, defendida pelos mais velhos, de que “quem vive de passado é museu”, mas eles não se dão conta de que o passado é uma cultura viva, enraizada na cultura de cada povo. Viver o passado é se intercambiar com o presente e o futuro, e as grandes áreas do saber científico, como a Sociologia, a História e os Estudos Literários, corroboram essa tese. A narrativa ginzburguiana é permeada por vozes de pessoas que testemunharam e viveram o passado. Além dos feitos que podemos vislumbrar em outras obras da autora, em *Lessico familiare*, ela consegue, com delicadeza, transformar as memórias de si mesma e de seus familiares em uma narrativa de vida.

Ginzburg apresenta as impressões do que vivenciou quando mais jovem, juntamente com o que lhe foi contado no passado. Embora seja uma obra narrada em primeira pessoa, os momentos em que a autora se apresenta como protagonista são escassos. Em grande parte da obra, ela privilegia a representação das experiências, das atitudes e dos conflitos dos demais membros de sua família, utilizando sua própria voz como mediadora da memória e articuladora das histórias, em vez de centrar a narrativa em si mesma.

Pedrali (2022, p. 69) afirma que: “A memória que circula entre dois tempos — fascismo e pós-fascismo — é observada, transcrita e fixada; essa fixação, no entanto, não é restrita ao relato factual, mas organizada através de uma reflexão acerca dos efeitos apreendidos a partir do exercício rememorativo”. Como temos discutido, trata-se de uma memória enraizada no cerne do passado desse núcleo familiar que resulta de toda uma luta de vida e gera reflexões a partir do que foi narrado. Sem sombra de dúvida, é uma memória que, originalmente individual, passa pela coletividade e se torna uma memória genealógica, aprofundando as discussões sobre as esferas pública e privada.

O processo memorialístico das relações individuais e coletivas se configura como peça-chave para compreender as trocas de cartas entre os membros da família,

na obra *La famiglia Manzoni*. Esse livro estabelece um diálogo proveitoso com *Lessico familiare*, visto que ambos muitas vezes imprimem um testemunho e um olhar de fora sobre os pontos narrados. Em *La famiglia Manzoni*, diferentemente de *Lessico familiare* — em que as memórias se complementam e, por raros momentos, a autora se coloca como se fosse uma autobiografia que inclui também memórias de seus familiares —, Ginzburg narra totalmente de fora, sem nenhuma pretensão de aparecer como personagem. Todo o trabalho de construção memorialística leva em consideração figuras importantes na vida dos Manzoni. Vale ressaltar que o estreitamento das fronteiras nas diversas formas de narrar é uma característica muito interessante do texto da autora, pois ela não apenas mistura, mas, de forma refinada, causa uma complementariedade entre o registro escrito e o visual, como no caso das cartas e das fotografias.

A temporalidade com que a autora realiza esse trabalho minucioso reflete um tempo vivido em sintonia com o presente. É relevante sublinhar que a obra é estruturada em oito capítulos, sendo seis deles dedicados às figuras femininas e dois à figura masculina. Neste trecho, buscamos entender de que maneira ocorrem os diálogos entre os membros dessa família.

Dom Pietro Manzoni vivia com sete irmãs solteiras, uma das quais ex-freira, e tinha um irmão que era monsenhor, cônego na catedral. Logo Giulia se tornou muito infeliz. Brigava com o marido e as cunhadas demonstravam-lhe hostilidade. A casa nos Navigli era feia, pequena, úmida e escura. O marido lhe parecia um pobre-diabo, sem talento, desprovido de grandes riquezas ou prestígio. Era conservador e favorável ao clero, ao passo que ela, fosse na casa paterna, fosse na família Verri, absorvera ideias novas e liberais. Entediava-se perdidamente. Não deixou de frequentar Giovanni Verri e a bela casa dos Verri, festiva e sempre cheia de convidados. Levava uma vida agitada, suscitando no cunhado e nas cunhadas uma aversão cada vez mais evidente, e, no marido, o impulso de espioná-la. Três anos depois do casamento, no dia 7 de março de 1765, veio ao mundo seu primeiro e único filho, Alessandro, que recebeu esse nome em homenagem ao pai dos Manzoni. Foi batizado na igreja de San Babila. Ninguém ficou contente com seu nascimento. Entre Giulia e o marido, os conflitos se tornaram mais áspersos. As pessoas comentavam (Ginzburg, 2017, p. 35).⁵⁶

⁵⁶ “Don Pietro Manzoni viveva con sette sorelle nubili, una delle quali ex monaca, e aveva un fratello monsignore, canonico in cattedrale. Ben presto Giulia divenne molto infelice. Litigava con il marito e le cognate le mostravano ostilità. La casa ai Navigli era brutta, piccola, umida e buia. Il marito le sembrava un poveraccio, senza talento, privo di grandi ricchezze o prestigio. Era conservatore e favorevole al clero, mentre lei, sia nella casa paterna sia nella famiglia Verri, aveva assorbito idee nuove e liberali. Si

As cartas reunidas por Ginzburg abordam uma ampla variedade de temas, como hostilidade, adultério, ciúmes, questões políticas, sociais e psicológicas, além de enfermidades. Na passagem mencionada, observamos a trajetória de Giulia Beccaria, mãe de Alessandro Manzoni, que relata episódios da vida de Dom Pietro Manzoni, oferecendo uma perspectiva íntima e detalhada sobre as relações familiares e o contexto histórico em que estavam inseridos.

É difícil entender como Giulia, uma mulher inicialmente livre e pouco ligada a sentimentos maternos, de repente se transforma em uma avó dedicada, com alegrias e medos pautados pela Igreja. Uma das características mais interessantes do livro é exatamente o jogo temporal de luzes e sombras a que Ginzburg se refere. Com o passar do tempo, ocorrem modificações tanto na maneira como os personagens principais se apresentam — ora brilhando, ora tornando-se opacos —, quanto na visão que temos de suas vidas e personalidades.

Mediante as discussões sobre *Lessico familiare* e *La famiglia Manzoni*, o tempo vivido se revela o tempo das memórias e das reminiscências. As personagens mencionadas são figuras reais e centrais no seio da família aristocrática italiana. Conforme Ricoeur, ele não é o tempo do esquecimento, mas sim o tempo do aparecimento de novas memórias. Afinal, só conseguimos lembrar daquilo que vivenciamos ou que nos contaram. Se, por um lado, em *Lessico familiare* lidamos com um romance que abre fronteiras, embora apartadas, para a autobiografia — por adotar uma postura mais “pessoal” da autora —, por outro, em *La famiglia Manzoni*, o caráter autobiográfico é completamente deixado de lado. Ginzburg reúne cartas e fotografias para contar a história da família Manzoni. Essa relação entre memória pessoal e memória coletiva, entre ficção e documento, também se evidencia em outros escritores italianos que problematizam a tensão entre o individual e o histórico, como é o caso de Giuseppe Tomasi di Lampedusa. Segundo ele, reviver um passado por meio de memórias — ou melhor, recriar memórias a partir da figura de um homem tão importante para a literatura moderna italiana — é também ressignificar memórias

annoiava profondamente. Non mancava di frequentare Giovanni Verri e la bella casa dei Verri, festosa e sempre piena di invitati. Conduceva una vita agitata, suscitando nel cognato e nelle cognate un'avversione sempre più evidente e, nel marito, l'impulso a spiarla. Tre anni dopo il matrimonio, il 7 marzo 1765, nacque il suo primo e unico figlio, Alessandro, che ricevette quel nome in onore del padre dei Manzoni. Fu battezzato nella chiesa di San Babila. Nessuno fu contento della sua nascita. Tra Giulia e il marito i conflitti si fecero più aspri. La gente mormorava” (Ginzburg, 1983, p. 35).

atuais e fornecer subsídios para a divulgação dessas lembranças de personagens emblemáticos para a sociedade italiana da época.

Ainda não era noite fechada e, estreita entre os altos muros, a estrada se alongava branquíssima. Assim que se saía da propriedade Salina, divisava-se, à esquerda, a semidestruída vila dos Falconeri pertencente a Tancredi, seu sobrinho e pupilo. Um pai perdulário, marido da irmã do Príncipe, havia dissipado todos os bens e depois morrera. Fora uma daquelas ruínas completas, em que até os fios de prata dos galões das librés são mandados para a fundição; e, com a morte da mãe, o Rei tinha confiado a tutela do órfão de catorze anos ao tio Salina. O rapaz, antes quase desconhecido, tornou-se muito amado ao irascível Príncipe, que nele percebia uma alegria indomável e um temperamento frívolo, às vezes contrariado por súbitas crises de seriedade. Sem confessar a si mesmo, preferiria tê-lo como primogênito em lugar do tonto Paolo. Agora, aos vinte anos, Tancredi levava uma vida boa com o dinheiro que o tutor não lhe negava, tirando até do próprio bolso (Lampedusa, 2017, p. 23).⁵⁷

Memórias esfaceladas de um reino prestes a entrar em declínio são as rememorações pelas quais o príncipe Dom Fabrizio de Corbera tende a passar. O trabalho memorialístico e a exploração temporal, tão cuidadosamente elaborados na narrativa de Lampedusa, evidenciam um tempo vivido que se manifesta no presente da leitura, como já foi destacado. No trecho analisado, percebe-se uma aproximação temática com as questões sociais e psicológicas presentes nos romances de Natalia Ginzburg. A narrativa aborda ambições individuais, sonhos frustrados, dificuldades financeiras, relacionamentos amorosos complexos, convivências problemáticas, escolhas religiosas, disputas patrimoniais e preocupações com a educação dos filhos, aspectos que revelam a profundidade da análise das relações humanas e merecem atenção crítica. Peter Burke, na obra *A escrita da história: novas perspectivas* (1992), pondera que:

⁵⁷ “Non era ancora notte fonda e, stretta fra i muri alti, la strada si allungava bianchissima. Appena usciva dalla proprietà Salina, si scorgeva, a sinistra, la villa semidistrutta dei Falconeri, appartenente a Tancredi, suo nipote e pupillo. Un padre prodigo, marito della sorella del Principe, aveva dissipato tutti i beni e poi era morto. Era una di quelle rovina complete, in cui perfino i fili d'argento delle galoniere delle livree vengono mandati alla fusione; e, con la morte della madre, il Re aveva affidato la tutela dell'orfano di quattordici anni allo zio Salina. Il ragazzo, prima quasi sconosciuto, era divenuto molto amato dall'irascibile Principe, che in lui scorgeva una gioia indomabile e un temperamento frivolo, a volte contrariato da improvvise crisi di serietà. Senza confessarselo, avrebbe preferito averlo come primogenito invece del tonto Paolo. Ora, ventenne, Tancredi conduceva una vita agiata con i soldi che il tutore non gli negava, tirandoli anche dalla propria tasca” (Lampedusa, 1958, p. 23).

Em outras palavras, a narrativa não é mais inocente na historiografia do que o é na ficção. No caso de uma narrativa de acontecimentos políticos, é difícil evitar enfatizar os atos e as decisões dos líderes, que proporcionam uma linha clara à história, à custa dos fatores que escaparam ao seu controle. No caso das entidades coletivas – a Alemanha, a Igreja, o Partido Conservador, o Povo etc. – o historiador narrativo é forçado a escolher entre omiti-los completamente ou personificá-los, e eu concordaria com Huizinga em que a personificação é uma figura de retórica que os historiadores deveriam tentar evitar. Ela obscurece as distinções entre os líderes e os seguidores, além de encorajar os leitores sem grande imaginação a suporem o consenso de grupos que estavam frequentemente em conflito (Burke, 1992, p. 331).

As relações existentes entre as narrativas literárias e a história são estritamente entrelaçadas, em especial quando se trata de *Il Gattopardo*, de Giuseppe Tomasi di Lampedusa, cuja discussão está centrada nas relações de poder do príncipe Dom Fabrizio de Corbera diante de seus subordinados. Nesse contexto, literatura e história se unem de uma maneira tão intensa que não há como o leitor saber até que ponto os textos se misturam e se tornam unívocos. Essa indagação não é simples de responder, pois o texto de Lampedusa é um claro exemplo dessas interpenetrações de diversas categorias teóricas. Tancredi, outra personagem importante da obra, é um grande aliado do príncipe e considerado seu fiel escudeiro. Ele tem autonomia, a pedido do príncipe, para ter voz dentro do palácio e é visto como um filho para ele.

Temos, então, a ideia de uma revolução prestes a chegar e a mudar toda a configuração. Se, por um lado, Dom Fabrizio é um príncipe e aristocrata, por outro, seu amado afilhado e sobrinho, Tancredi, é um revolucionário que fará parte dessa unificação diretamente. Há, portanto, uma antítese nessa história: a aristocracia em decadência e a burguesia em ascensão. Nesse emaranhado de informações e combates, Lampedusa cria um tempo fragmentado e elabora uma narrativa densa e poética sobre cinquenta anos da família Salina.

A transitoriedade do tempo em *Lessico familiare*, *La famiglia Manzoni* e *Il Gattopardo* apresenta-se de forma fragmentada, articulando-se a um contexto histórico determinante que serve de pano de fundo para a construção narrativa dessas obras. Esse tempo que se afasta e compreende memórias do passado também é aquele que se aproxima e está presente no “aqui e agora”, de modo que funciona como uma ferramenta atual para se reviver momentos históricos fundamentais para a

consolidação do romance moderno italiano: o fascismo e o pós-guerra, a Segunda Guerra Mundial e o período da Unificação da Itália, o Risorgimento.

As obras elencadas, portanto, cada uma a sua maneira, catalogam questões analíticas e teóricas essenciais aos estudos literários ao colocarem em evidência nos debates acadêmicos problemáticas que nos permitem fazer um estudo aprofundado dessas interrogações. Segundo as *Confissões* de Agostinho, presentes nas reflexões de Paul Ricoeur em *Tempo e narrativa*, o tempo é relativamente humano e pode ser considerado sob três dimensões: passado, presente e futuro. O primeiro, de acordo com ele, já passou e não pode mais ser alterado, enquanto o futuro não pode ser compreendido sem a aceitação do “aqui e agora”. Agostinho (2008) ressalta que:

O que é, pois, o tempo, se ninguém mo pergunta, sei o que é; mas se quero explicá-lo a quem mo pergunta, não sei: no entanto, digo com segurança que sei que, se nada passasse não existiria tempo passado, e, se nada adviesse, não existiria o tempo futuro e, se nada existisse não existiria o tempo presente (Agostinho, 2008, p. 112).

O que Agostinho coloca em cena é, de fato, a grande problemática que envolve o tempo enquanto passagem. Desvencilhar-se do que passou para entender o presente não é uma tarefa fácil para estudiosos da linguagem e outros pesquisadores. Quando nos referimos especificamente aos textos literários, é possível adotar um olhar diferenciado para aqueles produzidos no passado, com o pensamento da época, assim como podemos analisar textos produzidos hoje, que, evidentemente, já trazem outra dimensão ou roupagem. As duas obras de Ginzburg e o romance de Lampedusa, embora baseados em referências históricas passadas, são considerados textos atuais, justamente por trazerem reflexões essenciais para a compreensão da atualidade e por ser uma das características da literatura a atemporalidade. O tempo, nesse sentido, ultrapassa as fronteiras do que categorizamos como simplesmente passado, presente e futuro.

Em síntese, tempo e espaço oferecem múltiplas possibilidades de experiência, uma vez que se encontram intrinsecamente ligados à literatura. Sabemos, desde épocas remotas, que a passagem do tempo — seja ela rápida ou lenta — transforma-nos e aprimora nossa percepção como leitores. Logo, é inegável que ele atua na reconfiguração de trajetórias, orienta novos rumos e permite uma melhor

compreensão do lugar que ocupamos, enquanto leitores, autores e obras, no contexto literário e histórico. O trabalho experiencial com o tempo vai muito além de uma simples localização no espaço, já que, como Nunes (2013, p. 27) afirma: “pluridimensional é o tempo da história [...]”. A história, então, não apresenta um que seja determinado e fixo. Ela parte da ideia de que ele é a rememoração de algum acontecimento do passado, mas o presente se modifica à medida que o passado é revisitado. Estar entre o tempo vivido e o tempo presente é estar nas fronteiras da experiência e da consciência, e a história e a literatura cumprem esse papel de unicidade: beber das fontes primárias para se encarregar da complementariedade das secundárias.

Os textos literários analisados nesta tese, com destaque para as obras de Natalia Ginzburg e a de Lampedusa, são pluridimensionais no tocante ao tempo da história, que se modifica a cada leitura e performance. Assim como a história se relaciona com a literatura (rememorando acontecimentos históricos), a ficção se conecta à narrativa histórica, e o tempo, no campo dos estudos literários, se liga aos espaços. Embora *Lessico familiare* não apresente imagens ou figuras integradas ao corpo do texto, em *La famiglia Manzoni* a presença de ilustrações contribui diretamente para a construção narrativa, enriquecendo a compreensão histórica e familiar. *Il Gattopardo*, apesar de não ter esse registro visual das famílias do príncipe, compartilha algo semelhante com os textos de Ginzburg por meio de relatos pessoais de si (brevemente) e dos seus, bem como de cartas: os três livros carregam paisagens memorialísticas e temporais de três famílias distintas.

Cada membro dessas famílias é trabalhado nos romances a partir de uma perspectiva interna e externa da autora. Assim, em *Lessico familiare*, visitamos memórias claras e vívidas da mãe (acolhedora), do pai (impaciente e insatisfeito) e dos irmãos (rebeldes) de Ginzburg, o que não significa, necessariamente, que a autora não se coloque na narrativa como membro dessa família. Nesse contexto, as memórias são resguardadas e, na primeira oportunidade, reveladas por alguém interno e externo a elas, como já discutimos. Já em *La famiglia Manzoni*, esse constructo memorialístico, que é coletivo por reunir membros de um grupo familiar, é (re)criado com base nas cartas recolhidas e nos registros quase testemunhais observados por um olhar externo aos acontecimentos.

No contexto das memórias e da “reexperiência” do passado, um trecho de *// Gattopardo* no qual Lampedusa descreve detalhadamente a morte de um dos soldados e amigo do príncipe, serve como exemplo de como essas lembranças são narradas e de que maneira o passado se torna presente na obra. A narrativa evidencia a capacidade de Lampedusa de articular memória, experiência e descrição histórica, permitindo ao leitor vivenciar intensamente os acontecimentos do período.

Para o Príncipe, porém, o jardim perfumado propiciou sombrias associações de ideias. ‘Agora o cheiro é bom, mas um mês atrás...’ Recordava o asco que os bafios adocicados haviam difundido em toda a vila antes que fosse removida sua causa: o cadáver de um jovem soldado do Quinto Batalhão Caçadores que, ferido na refrega de San Lorenzo contra as forças rebeldes, viera morrer sozinho sob um limoeiro. Fora encontrado de bruços em meio ao trevo cerrado, o rosto afundado no sangue e no vômito, as unhas cravadas na terra, coberto de formigões; e, sob as bandoleiras, os intestinos arroxeados haviam formado uma poça. Foi Russo, o administrador, quem encontrou aquela coisa despedaçada, desemborcou-a, escondeu-lhe o rosto com seu grande lenço vermelho, empurrou com um graveto as vísceras para dentro do rasgo do ventre e, por fim, cobriu a ferida com as abas verdes do sobretudo, cuspiendo sem parar de tanto nojo – não propriamente em cima, mas bem perto do corpo. Tudo isso com perturbadora perícia. ‘O fedor dessas pragas não passa nem quando estão mortas’, dizia. Tinha sido a única homenagem àquela morte desamparada⁵⁸ (Lampedusa, 2017, p. 14).

A morte é um acontecimento incontrolável; não tem tempo determinado, não há espaço preestabelecido e não há hora marcada. O mesmo ocorre com as personagens literárias. Elas partem e deixam um vazio existencial no convívio diário de outros personagens e no rumo que a narrativa segue. A morte, particularmente em *// Gattopardo*, constitui um tema cuidadosamente desenvolvido por Lampedusa. Além do trecho previamente citado, diversas passagens do romance demonstram o trabalho

⁵⁸ Per il Principe, però, quel giardino profumato suscitava cupe associazioni di pensieri. “Adesso l’odore è gradevole, ma un mese fa...” ricordava con disgusto come gli effluvi dolciastrici avessero invaso l’intero paese, finché non fu eliminata la causa: il cadavere di un giovane soldato del Quinto Battaglione Cacciatori, ferito nello scontro di San Lorenzo contro le forze ribelli e morto, da solo, sotto un albero di limone. Era stato trovato riverso fra il trifoglio fitto, il volto immerso nel sangue e nel vomito, le unghie conficcate nella terra, ricoperto di formiche; sotto le bandoliere, le viscere violacee formavano una pozza. Fu Russo, l’amministratore, a scoprire quel corpo straziato, a coprirne il viso con il suo grande fazzoletto rosso, a ricomporre con un bastone le interiora nella ferita del ventre e infine a nasconderla con le falde verdi del soprabito, sputando senza sosta per il disgusto. “La puzza di queste canaglie non passa nemmeno da morte”, diceva. Quella era stata l’unica forma di omaggio a quella morte abbandonata (Lampedusa, 1958, p. 14).

minucioso do autor ao encerrar o ciclo de vida de uma personagem. Para Lampedusa, embora as personagens possam perecer fisicamente, no sentido de concluírem seu ciclo vital, sua existência e sua influência permanecem, perpetuando-se na memória e no contexto social que as cerca.

Esse aspecto se desabrocha especialmente quando da partida do príncipe Dom Fabrizio de Corbera, que pode ser considerado um momento final poético. No trecho citado, que trata da morte de um soldado do príncipe, vale prestar atenção nos espaços e tempos descritos. A cena se inicia com a apresentação eufemística do jardim, sempre com descrições apuradas. Este é um espaço naturalmente perfumado e condizente com o ambiente requintado que um príncipe deve frequentar. Somente então Lampedusa se centra nas descrições tristes ao narrar a morte desse soldado e no impacto desse acontecimento no palácio.

A morte do soldado em *Il Gattopardo* apresenta-se de forma trágica, evocando diretamente o contexto do período histórico do fascismo italiano, durante o qual muitos indivíduos, incluindo soldados, foram brutalmente assassinados. Nesse sentido, o romance assume uma dimensão memorialística, ao revisitar acontecimentos passados e refletir sobre eles. Na passagem em questão, observa-se o príncipe Fabrizio desorientado, questionando-se sobre a razão dessa fatalidade, até descobrir, por intermédio de outros soldados leais, que o jovem havia morrido em defesa da fidelidade que nutria pelo príncipe, o que evidencia o entrelaçamento entre memória, lealdade e experiência histórica.

Nesse contexto, surge uma indagação: até que ponto alguém morre em defesa do respeito e da lealdade a um príncipe? Esse questionamento vai sendo lentamente respondido ao longo da leitura. Fica evidente, nessa “parceria” entre os soldados e o príncipe, que os primeiros são subservientes ao segundo. Ou há lealdade e comprometimento para com ele, ou simplesmente são descartados. Já expressava Bertonha (2017), no primeiro capítulo desta tese, que aqueles que se recusassem a obedecer a qualquer ordem, ou que não tivessem um vínculo favorável com os outros soldados e com o príncipe, seriam alvos de perseguições, represálias e até da morte, em último caso.

Dom Fabrizio foi raspar um pouco de líquen dos pés da Flora e se pôs a caminhar para lá e para cá. O sol baixo projetava sua sombra imensa sobre os canteiros funestos. De fato, não se falara mais do morto; e, afinal, os soldados são soldados justamente para morrer em defesa do Rei. No entanto, a imagem daquele corpo destripado reaparecia com frequência em sua lembrança, como a demandar que se lhe desse paz do único modo possível ao Príncipe: superando e justificando seu sofrimento extremo em nome de uma necessidade geral. Porque morrer por alguém ou por alguma coisa, tudo bem, é normal; mas é preciso saber ou, pelo menos, ter certeza de que se sabe por quem ou por que se morreu; era isso que pedia aquela face desfigurada, e precisamente aqui começava a névoa (Lampedusa, 2017, p. 14-15).⁵⁹

Assim como em *La famiglia Manzoni*, em que temos a figura de Alessandro Manzoni como um homem aristocrata rude, o tom prepotente da personagem de Ginzburg parece assemelhar-se ao temperamento hostil, em *Il Gattopardo*, do príncipe Dom Fabrizio de Corbera. Este, como sabemos, não é um homem fácil de lidar, dada a posição de poder em que se encontra. Na sua visão, todos lhe devem obediência e respeito. A passagem extraída do romance que ressalta que “os soldados são soldados justamente para morrer em defesa do Rei” (Lampedusa, 2017, p. 15)⁶⁰ é um claro reflexo dessa ideia. Nessa afirmativa, há um tom de superioridade de alguém que, em meio ao caos do palácio, sente a necessidade de ser a autoridade para impor ordem ao reino. Embora deseje toda a lealdade de seus soldados, o príncipe ainda se questiona o motivo da morte dele. Uma atenção especial deve ser dada à construção dos espaços nesse trecho, que são propícios à trama, pois oferecem um direcionamento claro para as personagens e contribuem de forma significativa para o desenvolvimento da narrativa. Esses espaços, além de serem fundamentais na ambientação, estão vivos no sentido de orientarem as ações e os sentimentos das personagens.

⁵⁹ “Don Fabrizio raschiò un po’ di lichene dai piedi di Flora e si mise a camminare avanti e indietro. Il sole basso proiettava la sua ombra immensa sui letti di pianta funesti. Infatti non si parlava più del morto; dopotutto, i soldati sono soldati proprio per morire in difesa del Re. Tuttavia l’immagine di quel corpo sventrato ricompariva spesso nella sua memoria, come a chiedere che gli fosse data pace nel solo modo possibile per il Principe: superando e giustificando il suo estremo dolore in nome di un bisogno generale. Perché morire per qualcuno o per qualcosa va bene, è normale; ma bisogna sapere o almeno essere certi di sapere per chi o per cosa si è morti; era questo che chiedeva quel volto sfigurato, ed è proprio qui che iniziava la nebbia” (Lampedusa, 1958, p. 14-15).

⁶⁰ “I soldati esistono per adempiere al loro supremo dovere: morire in difesa del re” (Lampedusa, 1958, p. 25).

Ao fechar essa discussão sobre o tempo e os espaços, é importante reforçar a relevância dos estudos literários, enquanto uma das grandes áreas das Humanidades, para o entendimento dessas duas categorias teóricas e complexas. Lidar com *corpora* literários e destrinchar de forma eficaz como eles trabalham o tempo e o espaço é uma tarefa árdua para qualquer pesquisador. Dessa maneira, defendemos a necessidade de um aprofundamento mais sólido nas análises dessas categorias — afinal, são metamorfoseadas e intertextuais, de forma que atravessam e se interligam com outros discursos — como constituintes da linguagem literária. As análises dos romances nos proporcionaram um olhar crítico “atemporal e espacial” dessas vertentes, e, portanto, esses elementos devem ser trabalhados na complementariedade e no intercâmbio de perspectivas.

A seguir, vamos abordar um pouco sobre as formas de vida que são contadas e narradas nos romances de Ginzburg e Lampedusa. Nosso objetivo nessa nova seção é compreender como a vida é construída e (re)contada e como a passagem do tempo e dos espaços a modifica. Interpretamos essas obras literárias como essenciais para a compreensão de uma realidade inominada, sujeita a revelar famílias que, em determinado tempo histórico, (con)viveram em uma sociedade na qual a busca por melhorias era um desejo comum e urgente.

3.3 VIDAS SENDO CONTADAS: NOTAS SOBRE (FORMAS DE) VIDA

Contar uma vida é compartilhar memórias, lembranças e reminiscências com outros seres pensantes. Escrever sobre a vida de alguém ou de um membro familiar é sair do íntimo, do pessoal, e adentrar o coletivo, o espaço da partilha. Segundo Paul Ricoeur (2010, p. 30), “contamos histórias porque, afinal de contas, as vidas humanas precisam e merecem ser contadas”. Essa reflexão do autor se alinha diretamente com o que se espera da leitura de *Lessico familiare*, *La famiglia Manzoni* e *Il Gattopardo*. Natalia Ginzburg e Giuseppe Tomasi di Lampedusa, cada um à sua maneira, contam a vida por meio do compartilhamento das memórias coletivas de seus membros familiares.

Esse resgate memorialístico, que também é social e político, coloca em evidência histórias narradas por alguém — os próprios autores — que vivenciou a violência de forma visceral. Algumas confrontações teóricas têm enfatizado a

importância da literatura enquanto forma de vida. Afinal, ela reflete o espelhamento de uma realidade inominada, e as formas de vida são múltiplas. A vida, seja humana ou literária, é penetrada por vivência, história, testemunho, realidade, ficção e experiência. A vida consegue abarcar todas essas materialidades e se moldar em ação. Isso também ocorre com o texto literário. Já dizia o escritor francês André Gide (1987) que é completamente equivocada a ideia de que a compreensão de uma obra literária deveria separar o texto da vida de quem a escreve. A relação entre a experiência vivida e a narrativa é uma das grandes questões da literatura contemporânea. Concordamos com o autor, pois a vida de quem escreve é, sem dúvida, parte intrínseca da obra.

Aqui, não estamos nos referindo apenas à escrita de si, mas também à escrita do outro. Em *Lessico familiare*, a vida é refinada pela percepção pessoal e coletiva da autora. Em algumas poucas ocasiões, Ginzburg se coloca na narrativa, o que configura uma escrita de si, ainda que pontual. A autora, que raramente se expõe, é também a mesma que, muitas vezes, se distancia, focando na história de vida de sua família. Vale ressaltar que as diferentes formas de vida em *Lessico familiare* nos convocam a entender uma vida caótica, melancólica e violenta, pois a narração orienta-nos a expor as feridas humanas e as cicatrizes deixadas por uma realidade sombria. Já em *La famiglia Manzoni*, a vida é dirigida por outros ângulos. Memórias, traumas, ficção e realidade são desafiados, mas o sentido da vida é discutido sob a perspectiva de registros historiográficos, cartas e imagens. Uma experiência silenciada — como no caso das fotos — ganha corpo através do registro escrito das cartas. Em ambas as obras, são observadas vidas devastadas e ceifadas pelo fascismo e pela Segunda Guerra Mundial, marcadas por cicatrizes da violência e de tempos e espaços obscuros.

Diante disso, podemos ainda afirmar que a narração de uma vida é entrelaçada com terrenos movediços, pois, assim como somos transformados pelo poder da literatura e das leituras que realizamos, a vida também tende a seguir esse caminho: permeada por mudanças, derrotas, vitórias e, acima de tudo, fortaleza, já que é preciso ser moldado e transformado constantemente. Nesse contexto, a narrativa de uma vida em *Il Gattopardo* constitui um marco interpretativo fundamental para compreender Dom Fabrizio di Corbera em toda a complexidade de suas camadas

emocionais, sociais e políticas, revelando as forças e fragilidades que definem o caráter do príncipe ao longo da obra.

Em outras palavras, pensando ainda em *Il Gattopardo*, a vida que é contada mediante as desilusões e o fracasso do governo/rei é uma que se limita ao poder transformador de uma realidade desprovida de autenticidade. Em momentos dessa narrativa, o príncipe é levado a seguir o que outros personagens desejam ou esperam, quando, na verdade, ele não tem autonomia ou consciência suficiente para tomar decisões próprias. Além disso, a vida que é narrada, maciçamente, sem grandes descobertas, também é aquela que precisa ser contada para ser reconhecida, respeitada e, portanto, preservada. Esse relato se volta para a ideia de fragmentação, pois a proliferação de acontecimentos diversos acaba se perdendo.

Esse sentido de uma vida pautada pela incompletude e pela insatisfação também se repete em *Lessico familiare*, quando a autora se fecha em si mesma, evitando expor sua própria vida na narrativa. Ou seja, a de seus familiares é contada de uma maneira visível, mas, ao mesmo tempo, filtrada pelo olhar da autora. Na obra de Ginzburg, o cotidiano vital dessas personagens é narrado sem adornos — a realidade nua e crua de uma família que enfrentou o caos e tentou transformar isso numa constelação de mudanças sociais, pessoais e, talvez, culturais. Afinal, a vida também é cultural, e uma cultura, quando definida e aberta ao novo, é transmitida às gerações seguintes.

O fascismo não estava com cara de acabar logo. Aliás, não está com cara de acabar nunca. Em Bagnole de l'Orne, os irmãos Rosselli tinham sido mortos. Havia anos Turim estava cheia de judeus alemães, fugidos da Alemanha. Até meu pai, em seu laboratório, tinha alguns deles, como assistentes. Eram os sem-pátria. Talvez, dentro em pouco, nós também estaríamos entre os sem-pátria, obrigados a andar de um lugar para outro, de uma delegacia para outra, sem trabalho e sem raízes, sem família e sem casas. Alberto me perguntou, depois de algum tempo que eu estava casada:

- Você se sente mais rica ou mais pobre, agora que está casada?

- Mais rica – disse.

- Eu também! E pensar que, ao contrário, somos muito mais pobres! (Ginzburg, 2018, p. 146-147).⁶¹

⁶¹ “Il fascismo non sembrava destinato a finire presto. Anzi, non sembrava finire mai. A Bagnoles-de-l'Orne erano stati uccisi i fratelli Rosselli. Da anni Torino era piena di ebrei tedeschi, fuggiti dalla Germania. Anche mio padre, nel suo laboratorio, ne aveva alcuni come assistenti. Erano senza patria. Forse, presto, anche noi saremmo stati tra i senza patria, costretti a spostarci da un posto all'altro, da

Essa passagem da obra revela o quanto o fascismo está enraizado na família dos Levi, até pelo simples motivo de que as memórias fascistas, quando evocadas, perpetuam discursos que atravessam gerações. Nesse ponto, podemos concluir que o discurso proferido pelos personagens é fruto de uma memória coletiva e individual, pois coloca essas figuras no centro da discussão — e, de fato, elas o são —, como peças-chave para compreendermos um momento tão complicado da história da Itália. À medida que avançamos na leitura, ora instigante e prazerosa, ora espinhosa e triste, vemos a vida dessas personagens se desdobrando e fluindo como as águas de um rio que enfrenta e atravessa novas direções. Podemos afirmar ainda que o fascismo que se perpetua e ultrapassa as fronteiras da história é aquele que ressignifica essas personagens, que nunca serão as mesmas após o que viveram.

Em *Lessico familiare*, esse processo é evidente: nunca seremos os mesmos após a leitura dessa obra, assim como essa família nunca será a mesma. Por trás dessa narrativa reveladora, há muitas vozes que clamam para serem ouvidas e vistas. Assim, a força dela não se limita apenas a apresentar essa família, mas também se expande para criar e iluminar o labirinto real que compõe sua existência. Esse labirinto, por ser real, carece de ser conhecido e perpetuado. Por isso, declaramos que “a vida importa, sim”, do ponto de vista de quem a vê e de quem a descreve.

Ginzburg se firma ainda mais na literatura contemporânea ao fazer com que seu texto dialogue com as reflexões dos tempos atuais. Afinal, todos nós temos um “léxico familiar” próprio e coletivo, pois somos diferentes uns dos outros. A reflexão que se segue encontra eco nas palavras de Alfredo Cordiviola, em *A espera constante: escrita e esquecimento no México do século XVIII* (2021), quando escreve: “Eu diria que escrevia antes de tudo para lembrar, não para ser lembrada, como se intuísse de algum modo que escrever é, antes de tudo, um verbo intransitivo” (Cordiviola, 2021, p. 230). Essa afirmação evidencia a natureza introspectiva da escrita, entendida como um meio de registrar memórias e refletir sobre o passado, em vez de buscar reconhecimento externo. Tal perspectiva ajuda a compreender a dimensão memorialística presente em autores como Natalia Ginzburg e Giuseppe Tomasi di

una questura all'altra, senza lavoro e senza radici, senza famiglia e senza casa. Alberto mi chiese, dopo un po' che ero sposata:

— Ti senti più ricca o più povera ora che sei sposata?

— Più ricca — risposi.

— Anche io! E pensare che invece siamo molto più poveri!” (Ginzburg, 1963, p. 146-147).

Lampedusa, para os quais a escrita funciona como um instrumento de preservação da memória, reflexão e interpretação do tempo vivido.

Cordiviola (2021), de maneira muito intuitiva e humanizada, dialoga com a própria Natalia Ginzburg — especialmente com *Lessico familiare*. A autora, nesse processo de construção de si e do outro, acaba (re)criando e resgatando memórias passadas, não apenas com o intuito de ser lembrada, mas também — tão importante quanto — de lembrar, uma vez que todos nós somos falhos e temos a tendência de esquecer. A escrita, nesse sentido, torna-se um esforço para não sucumbir ao esquecimento, para capturar o que deve ser preservado e reconstruir as narrativas que nos definem.

Essa busca incessante por memória é central para entender a obra tanto de Ginzburg quanto de Lampedusa. Ambos os autores expõem acontecimentos que, pensando na Itália do século XIX, seriam momentos que muitos prefeririam esquecer. Caso esses eventos fossem discutidos nos dias atuais, teriam, com certeza, outros contextos e complicações. A ideia de violências realizadas e das atitudes equivocadas de alguns personagens será explorada mais a fundo na próxima subseção.

3.3.1 Tempos sombrios: violências reveladas, personagens expostos

A violência, entendida como construção material e histórica, é um tópico que pode ser abordado em *Lessico familiare*, *La famiglia Manzoni* e *Il Gattopardo*. O contexto histórico desses três livros ecoa nos desdobramentos da narrativa, uma vez que as personagens agem conforme as exigências da situação histórica em que estão inseridas. O autor Jaime Ginzburg, em *Literatura, violência e melancolia* (2012), destaca que:

A palavra violência é empregada de diversas maneiras. É comum falar em violência simbólica, ou violência psicológica, para fazer referência a situações de intimidação verbal ou humilhação grave em um ambiente público. O impacto da palavra também remete a vários campos de desumanização e hostilidade, como a generalização da miséria, exploração de crianças e a imposição da fome. Trata-se de uma palavra que é chamada para se falar frequentemente de situações difíceis de descrever, de extremo horror, de níveis de sofrimento que não deveriam existir. [...] Aqui a violência é entendida como uma situação, agenciada por um ser humano ou um grupo de seres humanos, capaz de produzir danos físicos em outro ser humano

ou outro grupo de seres humanos. Estou entendendo a violência como um fenômeno que inclui um deliberado dano corporal. A violência, tal como definida aqui, envolve o interesse em machucar ou mutilar o corpo do outro, ou levá-lo à morte (Ginzburg, 2012, p. 10-11).

Nas obras analisadas, especialmente em *Lessico familiare*, observa-se que a violência se manifesta de diferentes formas sofridas pelas figuras femininas da família. Essa violência pode surgir por meio de contato físico ou gestos severos, mas também se expressa na linguagem verbal, com a repetição de palavras ríspidas, críticas constantes ou xingamentos que marcam o cotidiano familiar. Além disso, há uma violência psicológica sutil, presente nas pressões e imposições do patriarca ou de personagens masculinos, que estruturam relações de poder e controle sobre as mulheres. Dessa forma, Ginzburg evidencia que o sofrimento feminino não se limita ao dano físico, mas se estende ao campo simbólico e emocional, revelando como a intimidade familiar pode ser permeada por tensões e hierarquias de gênero que moldam a experiência de vida das mulheres. Em *Lessico famigliare*, nas primeiras páginas do livro, há uma descrição detalhada de Lidia, mãe da autora Natalia Ginzburg, na qual a forma como Giuseppe Levi a trata configura um tipo de violência, evidenciada, por exemplo, pela sua reação ao simples fato de ela ter alterado sua aparência.

Às vezes, obrigava minha mãe a acompanhá-lo: - Lidia! Lidia! – trovejava de manhã -, vamos caminhar! Senão você fica preguiçosa, se nunca sai da planície! – Minha mãe, então, dócil, acompanhava-o; alguns passos atrás, com sua bengalinha, a malha amarrada na cintura, e sacudindo os cabelos grisalhos e crespos, que usava bem curtos, embora meu pai implicasse com a moda dos cabelos curtos, tanto que, no dia em que ela os cortara, ele fizera um escarcéu de fazer vir a casa abaixo. – Você cortou os cabelos de novo! Que burra que você é! – dizia meu pai, toda vez que ela voltava do cabeleireiro para casa. “Burro”, na linguagem de meu pai, significava não um ignorante, mas alguém que cometia indelicadezas ou grosserias; nós, seus filhos, éramos “uns burros” quando falávamos pouco ou respondíamos mal (Ginzburg, 2018, p. 21).⁶²

⁶² “In montagna, quando non andava a fare ascensioni o gite che duravano fino alla sera, mio padre andava però, tutti i giorni, a «camminare»; partiva, al mattino presto, vestito nel modo identico di quando partiva per le ascensioni, ma senza corda, ramponi o piccozza; se ne andava spesso da solo, perché noi e mia madre eravamo, a suo dire, «dei poltroni», «dei salami» e «dei negri»; se ne andava con le mani dietro la schiena, col passo pesante delle sue scarpe chiodate, con la pipa fra i denti. Qualche volta obbligava mia madre a seguirlo; – Lidia! Lidia! – tuonava al mattino – andiamo a camminare! Sennò t’impigrisci a star sempre sui prati! – Mia madre allora, docile, lo seguiva; di qualche passo più indietro, col suo bastoncello, il golf legato sui fianchi, e scrollando i ricciuti capelli grigi, che portava

Constata-se que Giuseppe Levi apresentava comportamentos controladores e autoritários em relação à sua esposa, Lidia. Na passagem citada, ele a obrigava a acompanhá-lo em caminhadas e a repreendia severamente por escolhas pessoais, como o corte de cabelo, chamando-a de “burra”. Na linguagem de Ginzburg, o termo “burro” não indicava ignorância, mas referia-se a indelicadezas ou grosserias. Esses episódios mostram a dureza e a rigidez do patriarca no cotidiano familiar, revelando uma forma de violência simbólica e psicológica que permeava a vida da mãe. Ao mesmo tempo, a narrativa permanece fiel à experiência vivida, retratando com precisão tanto a disciplina e o rigor do pai quanto a docilidade e os gestos cotidianos da mãe, demonstrando a complexidade das relações familiares e os conflitos cotidianos que atravessam a intimidade do lar.

Com uma linguagem simples e direta, Ginzburg apresenta os relatos “reais”, como ela própria os define, evitando a ficção e buscando a maior fidelidade possível. Levi revelava-se um homem de temperamento compulsivo, que exerce controle até mesmo sobre os casamentos de seus filhos, homens ou mulheres, e que se irrita com pequenas situações, sempre encontrando motivos para discussões. Segundo o relato da autora, sua oposição não se restringia apenas à educação das filhas, mas também se estendia a diversos aspectos da vida familiar, evidenciando seu caráter autoritário e controlador.

Às vezes, à noite, os amigos de meu pai vinham à nossa casa: professores universitários, biólogos e cientistas como ele. Meu pai, durante o jantar, quando se prenunciavam aquelas noitadas, perguntava à minha mãe: - Preparou um pouco de tratamento? – O tratamento era chá e biscoitos: bebidas, em nossa casa, não entravam nunca. Às vezes minha mãe não tinha preparado nenhum tratamento, e então meu pai ficava furioso:

- Como não tem tratamento? Não se pode receber as pessoas sem oferecer tratamento! Não se podem fazer negrices! [...]

Quando à noite meus pais visitavam os Lopez, na volta, meu pai elogiava a casa deles, os móveis e o chá, que era servido num carrinho, em belas xícaras de porcelana; e dizia que a Frances ‘tinha mais *savoir-faire*’, ou seja, sabia encontrar belos móveis e belas

tagliati cortissimi, benché mio padre ce l'avesse molto con la moda dei capelli corti, tanto che le aveva fatto, il giorno che se li era tagliati, una sfuriata da far venir giù la casa. – Ti sei di nuovo tagliati i capelli! Che asina che sei! – le diceva mio padre, ogni volta che lei tornava a casa dal parrucchiere. «Asino» voleva dire, nel linguaggio di mio padre, non un ignorante, ma uno che faceva villanie o sgarbi; noi suoi figli eravamo «degli asini» quando parlavamo poco o rispondevamo male” (Ginzburg, 1963, p. 21).

xícaras, sabia como decorar uma casa e como servir o chá (Ginzburg, 2018, p. 27-28).⁶³

Mais uma vez, a figura autoritária de Giuseppe Levi se evidencia em *Lessico familiare*. O episódio do “tratamento” — o chá e os biscoitos que deveriam ser servidos às visitas — mostra a rigidez e o controle do pai sobre gestos cotidianos da mãe. Quando o tratamento não era preparado, ele reagia com fúria. Esse comportamento revela uma expectativa de obediência e submissão, na qual Lidia precisava atender às demandas do marido, mesmo em tarefas aparentemente simples. A narrativa não pretende generalizar a situação, mas registra fielmente a dinâmica familiar concreta, incluindo a tensão e a pressão psicológica exercidas pelo patriarca, elementos que permeiam o cotidiano e moldam as interações entre os membros da família, que funcionava como “um sistema de dominação, com ideias e perspectivas próprias” (Bertonha, 2017, p. 16). Em *La famiglia Manzoni*, observa-se uma das figuras femininas do livro:

Dom Pietro Manzoni fez uma tentativa para manter a mulher consigo. Por não pertencer à alta nobreza, ela desprezava o marido; ele então convenceu os irmãos a apresentar um requerimento para que fossem admitidos no livro de ouro da nobreza. O requerimento foi indeferido. De qualquer modo, a recusa chegou quando Giulia já havia partido. [...] Dom Pietro Manzoni, triste e solitário, contemplava ao mesmo tempo o fim de seu casamento e o fim de uma época: em sua cidade reinavam a desordem e a confusão; lá se aglomeravam aqueles soldados que ele odiava; era um homem à moda antiga, e via a seu redor a estabilidade civil e religiosa em que vivera ser varrida por uma tempestade; deixou a casa dos Navigli, que abrigava demasiadas recordações, e transferiu-se para uma casa na Contrada Santa Prassede; passava bastante tempo na tranquilidade de Caleotto; raras vezes chamava o filho para encontrá-lo lá. Em 1797, Pietro Verri

⁶³ “A volte, la sera, venivano a casa gli amici di mio padre: professori universitari, biologi e scienziati come lui. Mio padre, durante la cena, quando si preannunciavano quelle serate, chiedeva a mia madre: — Hai preparato un po’ di trattamento?

Il trattamento era tè e biscotti: bevande, in casa nostra, non entravano mai. A volte mia madre non aveva preparato nessun trattamento, e allora mio padre si arrabbiava:

— Come, non c’è trattamento? Non si possono ricevere le persone senza offrire trattamento! Non si possono fare negrate!

Quando la sera i miei genitori andavano a trovare i Lopez, al ritorno mio padre lodava la loro casa, i mobili e il tè, che veniva servito su un carrello, in belle tazze di porcellana; e diceva che Frances «aveva più savoir-faire», cioè sapeva trovare bei mobili e belle tazze, sapeva come arredare una casa e come servire il tè” (Ginzburg, 1963, p. 27-28).

morreu, também vítima de um ataque apoplético (Ginzburg, 2017, p. 38-39).⁶⁴

Em ambas as obras, destacam-se figuras masculinas e femininas que enriquecem o debate sobre comportamentos, valores e relações familiares. Em *La famiglia Manzoni*, sobressai Giulia Beccaria, mãe de Alessandro Manzoni, que, conforme as cartas, manteve diversos relacionamentos amorosos ao longo da vida. Diferentemente de *Lessico familiare*, em que a mãe de Ginzburg é considerada uma mulher séria e autônoma, Giulia Beccaria envolvia-se rapidamente em novos romances. No trecho: “Giulia Beccaria se aproximava de Dom Pietro, mas sem verdadeiro interesse, consciente de que ele não pertencia à alta sociedade e de que as convenções da época impunham distâncias intransponíveis” (Ginzburg, 2017, p. 289)⁶⁵, nota-se que Beccaria mantinha um relacionamento com Dom Pietro Manzoni, mesmo sem apresentar interesse genuíno por ele. Fica evidente que se tratava de um relacionamento baseado em interesses, com o intuito de ascensão social. Beccaria não sentia amor verdadeiro por Manzoni e se envolvia secretamente com outros homens. Apesar disso, ela se casou com ele, mas o vínculo não se prolongou, refletindo o peso das convenções sociais e da hierarquia da época. Após o fim do casamento, Pietro adoeceu psicologicamente, tornando-se recluso e deprimido, até falecer de um ataque apoplético. Dessa maneira, ambas as obras de Ginzburg e a de Lampedusa expõem relacionamentos problemáticos e abusivos que, infelizmente, continuam a refletir questões contemporâneas.

Nesse contexto, Jaime Ginzburg (2012, p. 6) observa que: “Existem casos na literatura em que a violência ocorre sem que seu ato corresponda à expressão de uma honra ou de uma ambição”. Nos exemplos analisados, a violência serve de

⁶⁴ “Don Pietro Manzoni fece un tentativo per tenersi la moglie. Non appartenendo all’alta nobiltà, ella disprezzava il marito; allora egli convinse i fratelli a presentare un’istanza per essere iscritti nel libro d’oro della nobiltà. La domanda fu respinta. Comunque il rifiuto arrivò quando Giulia era già partita. [...] Don Pietro Manzoni, triste e solo, contemplava insieme la fine del suo matrimonio e la fine di un’epoca: nella sua città regnavano disordine e confusione; là si accalcavano quei soldati che egli odiava; era un uomo all’antica, e vedeva intorno a sé la stabilità civile e religiosa in cui aveva vissuto spazzata via da una tempesta; lasciò la casa dei Navigli, che custodiva troppi ricordi, e si trasferì in una casa nella Contrada Santa Prassede; passava molto tempo nella tranquillità di Caleotto; raramente chiamava il figlio per raggiungerlo lì. Nel 1797 Pietro Verri morì, anch’egli vittima di un attacco apoplettico” (Ginzburg, 1983, p. 38-39).

⁶⁵ “Giulia Beccaria si avvicinava a Dom Pietro, ma senza vero interesse, consapevole che lui non apparteneva alla alta società e che le convenzioni del tempo imponevano distanze insormontabili” (Ginzburg, 1983, p. 289).

instrumento de ataque psicológico à autoestima e à moral das personagens, especialmente das mulheres, restringindo seu espaço de ação e sua autoridade. De forma semelhante, em *Il Gattopardo*, Lampedusa apresenta episódios em que essa violência simbólica se manifesta por meio de pressões sociais e familiares: “As jovens do casato deviam aprender a se submeter às regras não escritas da sociedade, aceitando casamentos combinados e comportamentos controlados, para que a honra da família permanecesse intacta” (Lampedusa, 2017, p. 290)⁶⁶. As filhas de Dom Fabrizio enfrentam limitações quanto a seus casamentos e comportamentos, enquanto os conflitos de poder entre membros da família refletem tensões históricas e sociais, como a decadência da nobreza e a ascensão da burguesia, mostrando que a violência na obra se articula não apenas fisicamente, mas também psicológica e moralmente, de modo que molda a vida e as escolhas das personagens.

O infeliz padre estava com a respiração pesada: uma dor sincera pelo previsível desperdício do patrimônio da Igreja unia-se, nele, ao remorso por ter se deixado arrebatado mais uma vez, ao temor de ter ofendido o Príncipe, de quem gostava e de quem já havia experimentado a cólera ruidosa, mas também a bondade desinteressada. Sentou-se cauteloso enquanto olhava de esguelha Dom Fabrizio, que, com uma escovinha, limpou os dispositivos de uma luneta e parecia absorto em sua atividade meticulosa; depois de um tempo, levantou-se e asseou demoradamente as mãos com um trapinho: o rosto não demonstrava nenhuma expressão, os olhos claros pareciam atentos apenas a vasculhar alguma manchinha de gordura escondida sob as unhas (Lampedusa, 2017, p. 42-43).⁶⁷

O trecho analisado de *Il Gattopardo* evidencia como Lampedusa explora as relações de poder e a tensão psicológica entre as personagens, particularmente entre o padre e Dom Fabrizio. O medo do padre, sua atenção exagerada aos detalhes e a

⁶⁶ “Le giovani del casato dovevano imparare a piegarsi alle regole non scritte della società, accettando matrimoni combinati e comportamenti controllati, affinché l'onore della famiglia rimanesse intatto” (Lampedusa, 1983, p. 290).

⁶⁷ “Il povero padre aveva la respirazione affannosa: un dolore sincero per l'inevitabile spreco del patrimonio della Chiesa si univa in lui al rimorso per essersi lasciato trascinare ancora una volta, al timore di aver offeso il Principe, di cui era amico e da cui aveva già conosciuto la furia fragorosa, ma anche la benevolenza disinteressata. Si sedette cautamente mentre guardava di sbieco Don Fabrizio, che, con una spazzolina, puliva gli ingranaggi di un cannocchiale e pareva assorto nella sua attività meticolosa; dopo un po', si alzò e si pulì a lungo le mani con un panno: il volto non tradiva alcuna espressione, gli occhi chiari sembravano attenti soltanto a scrutare qualche macchietta di grasso nascosta sotto le unghie” (Lampedusa, 1958, p. 42-43).

preocupação em não ofender o príncipe revelam uma violência simbólica que atua sobre a subjetividade mais do que por meios físicos, refletindo as sutis hierarquias da aristocracia siciliana.

Essa abordagem encontra paralelo em *Lessico familiare*, de Natalia Ginzburg, em que a violência psicológica e simbólica também se manifesta no âmbito familiar. Por exemplo, o comportamento autoritário de Giuseppe Levi, pai da autora, demonstra de que maneira pressões, restrições e imposições morais moldam a vida de seus filhos, especialmente das filhas, limitando escolhas e autonomia. Assim como em *Lampedusa*, a violência é social e moral, e não física, embora a tensão gerada seja profundamente sentida pelas personagens.

Em *La famiglia Manzoni*, há mecanismos semelhantes de controle e imposições sociais, mas em outro contexto histórico e cultural. Giulia Beccaria, mãe de Alessandro Manzoni, precisa lidar com convenções rígidas da sociedade italiana da época, incluindo casamentos combinados e normas de comportamento que restringem a liberdade feminina. A correspondência e as reminiscências da obra revelam a pressão social sobre as mulheres, o que demonstra que, assim como em *Il Gattopardo* e *Lessico familiare*, a violência simbólica é uma força reguladora dos comportamentos e da moral das personagens.

Portanto, nos três romances, a violência simbólica e moral emerge como um elemento central das relações humanas, refletindo os sistemas de poder de cada contexto — seja a aristocracia decadente da Sicília de Lampedusa, a família urbana do fascismo italiano em Ginzburg ou as convenções sociais rígidas da época de Manzoni. Em todos os casos, o controle, a vigilância e as expectativas sociais moldam a experiência subjetiva das personagens, revelando como os contextos históricos e culturais determinam práticas de poder e suas consequências nas vidas privada e pública.

A violência não é, conforme as reflexões de Jaime Ginzburg (2012, p. 8), “[...] uma manifestação que seja entendida fora de referências no tempo e no espaço. Ela é produzida por seres humanos, de acordo com suas condições concretas de existência”. Pensando dessa forma, as obras aqui analisadas tratam da violência sob diversas perspectivas, das quais destacamos três: a) verbal; b) psicológica; e c) social, no contexto da classe social.

Natalia Ginzburg, assim como Giuseppe Tomasi di Lampedusa, desenvolve uma escrita profunda, objetiva e reveladora na qual as informações são tratadas como elementos centrais da narrativa, com poucos silêncios ou omissões. Embora ambos os autores estejam inseridos em contextos históricos significativos da Itália, cada um constrói realidades particulares em suas obras, refletindo experiências e perspectivas distintas. A dimensão existencialista, tão presente na filosofia, funciona como um ponto de convergência em suas literaturas, na medida em que transforma a violência — verbal, psicológica e social — em uma linguagem carregada de significados. Nessa perspectiva, os textos de Ginzburg e Lampedusa não apenas narram eventos ou experiências históricas, mas também exploram a complexidade das relações humanas e os limites impostos pela sociedade, oferecendo ao leitor uma reflexão sobre poder, moralidade e condição existencial.

A designação do padre como “infeliz” não é apenas um detalhe linguístico, mas um indicativo da tensão psicológica que permeia as relações de poder em // *Gattopardo*. Lampedusa constrói uma forma de violência simbólica que opera por meio de expectativas, julgamentos e hierarquias sociais internalizadas. O padre, ao se preocupar com os gastos da Igreja, está consciente de suas responsabilidades e do risco de ruína, mas sua posição de subordinação em relação a Dom Fabrizio o torna vulnerável a um tipo de opressão sutil — aquela que não precisa de agressão física ou verbal explícita para se manifestar. A preocupação e a ansiedade do padre refletem uma consciência moral e social em conflito com sua impotência diante do poder aristocrático, evidenciando a maneira de materializar a violência na mente, nas atitudes e nas emoções das personagens.

Por outro lado, a indiferença do príncipe — cujo “rosto não apresentava nenhuma expressão” — indica que a violência simbólica não é unilateral. Dom Fabrizio detém o poder, mas também se insere em uma lógica social e histórica que o obriga a priorizar certos problemas, demonstrando como a hierarquia, a tradição e as expectativas de classe condicionam comportamentos e relações interpessoais. Dessa maneira, o episódio revela que a violência na obra se inscreve no inconsciente social e cultural, moldando não apenas a conduta, mas também a percepção e a experiência das personagens.

Essa reflexão aproxima-se de outras obras analisadas neste estudo. Em *Lessico familiare*, Ginzburg também mostra que a autoridade patriarcal e as tensões

familiares criam formas de opressão simbólica, enquanto em *La famiglia Manzoni* as convenções sociais e religiosas restringem a liberdade feminina. Em todos os casos, a violência não é apenas física ou verbal, mas emerge das relações de poder, da moral social e das expectativas históricas, afetando profundamente o comportamento e a subjetividade das personagens.

Nesta parte do trabalho, refletimos sobre o fato de que, assim como muitas vidas podem ser narradas sob a ótica de olhares estreitos ou amplos, a literatura pode ser abordada a partir de uma gama diversificada de informações. Com o texto literário, isso não seria diferente, pois ele pode ser lido de diversas maneiras, interagindo com nossos próprios sentimentos, impressões e interpretações. Nessas múltiplas leituras, somos guiados por caminhos inexplorados e passamos a conhecer personagens literárias que dizem muito sobre nós mesmos enquanto leitores. O mais instigante nessa busca contínua, motivada pelos questionamentos que a leitura nos provoca, é que nos debruçamos sobre a atualidade das narrativas e sobre os temas emergentes nas trocas consigo e com o outro.

Essas trocas são perceptíveis nas obras *Lessico familiare*, *La famiglia Manzoni* e *Il Gattopardo*, sobretudo no sentido que se atribui ao texto literário enquanto espaço de construção de significados. A vida das personagens passa a adquirir sentido à medida que nos dispomos à leitura e adentramos seus universos. Assim, o texto é continuamente ressignificado conforme as impressões subjetivas que o leitor projeta sobre ele vão surgindo. As obras mencionadas revelam-se instigantes do ponto de vista reflexivo, pois nos colocam diante de um espaço familiar complexo, repleto de nuances, contradições e embaraços. Dessa forma, Ginzburg e Lampedusa conferem vida a personagens que oscilam entre o real e o ficcional, tanto por meio de seus escritos quanto pela recepção ativa dos leitores. A seguir, discutiremos as cicatrizes, os silenciamentos e os vestígios deixados pelos processos históricos relacionados à unificação italiana, ao regime fascista e à Segunda Guerra Mundial. Tais eventos são decisivos no gerenciamento das memórias do passado e na reconfiguração das narrativas do presente. Este será o foco da próxima seção.

3.3.2 Memórias do passado-presente, silenciamentos, rastros e cicatrizes

Seriam os rastros marcas de memórias do passado? Esse questionamento pode problematizar os intercâmbios intermitentes entre as memórias da ficção, da verdade e da história como partes da elaboração de um passado não tão distante. E o que seriam as cicatrizes? Seriam os resultados desses rastros. A autora Jeanne Marie Gagnebin (2009) nos esclarece que:

Agora a escrita não é mais um rastro privilegiado, mais duradouro do que outras marcas da existência humana. Ela é rastro, sim, mas no sentido preciso de um signo ou, talvez melhor, de um sinal aleatório que foi deixado sem intenção prévia, que não possui, portanto, referência linguística clara. Rastro que é fruto do acaso, da negligência, às vezes da violência; deixado por um animal que corre ou por um ladrão em fuga, ele denuncia uma presença ausente – sem, no entanto, prejudicar sua legibilidade. Como quem deixa rastros não o faz com intenção de transmissão ou de significação, o decifrar dos rastros também é marcado por essa não-intencionalidade. O detetive, o arqueólogo e o psicanalista, esses primos menos distantes do que podem parecer à primeira vista, devem decifrar não só o rastro na sua singularidade concreta, mas também tentar adivinhar o processo, muitas vezes violento, de sua produção involuntária. Rigorosamente falando, rastros não são criados – como são outros signos culturais e linguísticos –, mas sim deixados ou esquecidos (Gagnebin, 2009, p. 113).

Os rastros constituem significações de um passado que se mantém presente por meio das lembranças e memórias do que foi vivido. Assim como animais deixam marcas que indicam por onde passaram, as experiências humanas imprimem rastros na mente, tais quais pistas e resquícios do cotidiano vivido. O ato de recordar um acontecimento, mesmo que distante no tempo, depende da recorrência a esses vestígios, que permanecem ativos na memória e estruturam nossa forma de compreender o passado.

Nesse sentido, *Lessico familiare*, *La famiglia Manzoni* e *Il Gattopardo* deixam rastros perceptíveis no percurso da leitura, funcionando como resquícios que “denunciam um presente ausente” (Gagnebin, 2009, p. 48). Em *Lessico familiare*, por exemplo, eles se materializam nas memórias familiares que Ginzburg reconstrói: acontecimentos tristes ou marcantes são revisitados e ganham forma na narrativa por meio das cicatrizes afetivas da autora, que é integrante da família retratada. De maneira semelhante, em *La famiglia Manzoni*, as cartas e reminiscências permitem que a memória de um passado histórico e familiar seja preservada, enquanto, em //

Gattopardo, as memórias do príncipe Dom Fabrizio, do período da unificação da Itália e das transformações sociais sicilianas, são rastros de um passado que ainda influencia o presente da narrativa.

Assim, a literatura, ao preservar e rememorar esses vestígios, oferece ao leitor uma experiência de temporalidade dinâmica, na qual o passado não se encerra, mas sim continua a repercutir, sendo continuamente reinterpretado e integrado à percepção contemporânea do mundo. Os rastros deixados pelo passado são numerosos, e as cicatrizes que deles resultam chegam a ferir e a sangrar. Em *Lessico familiare*, Natalia Ginzburg assume, por vontade própria, a responsabilidade de reunir e organizar esse álbum familiar, que, embora profundamente íntimo, tornou-se público ao ser disponibilizado para o leitor. Produzir uma obra literária dessa magnitude — que registra o que ouviu, observou e vivenciou em sua própria família, ainda na juventude — constitui uma cicatriz muito significativa, configurando, de certa forma, a experiência de um luto que é vivido tanto direta quanto indiretamente. Nesse processo, a escrita funciona não apenas como registro memorialístico, mas também como instrumento de reflexão, reconciliação e preservação da memória coletiva, possibilitando que os vestígios do passado continuem presentes e atuantes na percepção do leitor. Assim, a autora lida bem com essas fragilidades recorrentes, pois, além de falar das suas próprias, também é porta-voz de memórias alheias reais e ainda vívidas.

Os primeiros anos de Turim foram tempos difíceis para minha mãe; a Primeira Guerra Mundial mal tinha terminado; havia o pós-guerra, a carestia, tínhamos pouco dinheiro. Em Turim fazia frio, e minha mãe queixava-se do frio e da casa que meu pai tinha arranjado antes de chegarmos, sem consultar ninguém, e que era úmida e escura. Minha mãe, pelo que meu pai dizia, queixara-se em Palermo, queixara-se em Sassari: sempre achava um jeito de reclamar. Agora falava de Palermo e de Sassari como do paraíso terrestre. Tinha muitas amizades, tanto em Palermo como em Sassari, às quais, porém, não escrevia, porque era incapaz de manter relações com pessoas distantes; ali tivera casas bonitas, ensolaradas, uma vida confortável e fácil, empregadas excelentes; em Turim, nos primeiros tempos, não conseguia arranjar empregadas (Ginzburg, 2018, p. 38-39).⁶⁸

⁶⁸ “I primi anni a Torino furono tempi difficili per mia madre; la Prima Guerra Mondiale era appena finita; c’era il dopoguerra, la carestia, avevamo pochi soldi. A Torino faceva freddo, e mia madre si lamentava del freddo e della casa che mio padre aveva preso prima che arrivassimo, senza consultare nessuno, una casa umida e buia. Mia madre, secondo mio padre, si era lamentata a Palermo, si era lamentata a

É fato que a passagem do tempo modifica a forma como encaramos a vida ou, conforme nos esclarece Ricoeur (2010), a maneira como reinterpretemos o passado à luz do presente. Nessa efemeridade do tempo, juntamente com as fronteiras entre a ficção e a memória, voltamos ao passado, como forma de não nos afastarmos dele. Afinal, as memórias permanecem vivas e, por isso, precisamos revisitá-las. Os relatos memorialísticos trazidos por Natalia Ginzburg, baseados nas recordações de sua mãe e de seu pai, colaboram para a propagação de lembranças tristes e, conseqüentemente, de cicatrizes de um tempo histórico que jamais será apagado e, portanto, não será esquecido.

Em termos comparativos, em Turim, as memórias recolhidas pela mãe da autora pertencem a tempos difíceis, uma vez que ainda se vivia a Primeira Guerra Mundial e o pós-guerra, o que resultou, entre vários problemas, em mortes e desemprego. Muitas famílias foram afetadas, e a de Ginzburg foi uma delas. Já em Palermo e Sassari, as lembranças — mais afetuosas e menos densas — são consideradas “paraísos terrestres”. Desse modo, os rastros e as cicatrizes, no romance citado anteriormente, contribuem para a disseminação de memórias individuais e coletivas da autora e de seus familiares.

Esses mesmos rastros são aqueles que marcaram uma família inteira por meio da guerra, deixando feridas abertas e cicatrizes eternas na vida de Ginzburg e, postumamente, na de seus filhos. O passado, então, não é esquecido, uma vez que o presente se projeta nele. Ele está vivo e é reelaborado, ao dar conta de uma temporalidade que, apesar de não existir mais, torna-se atual se pensarmos em como nos afeta no aqui e no agora. Assim, temos notado que Natalia Ginzburg é afetada por suas memórias e pelas dos outros. As marcas deixadas por essas cicatrizes serão eternas, independentemente da temporalidade, das histórias contadas e dos espaços ocupados. Concordando com as reflexões de Italo Svevo (2006, p. 30), no começo do século XX, “o passado sempre é novo. Ele se altera constantemente, assim como a vida segue em frente”.

Sassari: trovava sempre un modo per lamentarsi. Ora parlava di Palermo e di Sassari come di un paradiso terrestre. Aveva molte amicizie, sia a Palermo che a Sassari, ma non scriveva a nessuna perché era incapace di mantenere rapporti con persone lontane; lì aveva case belle, soleggiate, una vita comoda e facile, ottime domestiche; a Torino, nei primi tempi, non riusciva a trovare domestiche” (Ginzburg, 1963, p. 38-39).

Nesse mesmo trajeto, *La famiglia Manzoni* segue por caminhos desconcertantes, deixando rastros de uma saga familiar marcada por relações de amizades tóxicas, intrigas domésticas, suplícios do corpo e do espírito, e relações de submissão e infelicidade com os homens, entre outras questões. É nesse trânsito caótico que se segmenta a narrativa familiar de Alessandro Manzoni. Natalia Ginzburg, nesse trabalho meticuloso, deixa rastros de uma família que é exemplo da representação de uma figura emblemática no seio da literatura italiana, Alessandro Manzoni. Estes, entendidos como pistas ou marcas cessadas no tempo, corroboram a ideia de que viver o passado é perpetuar uma tradição respeitando o tempo vivido, e Ginzburg faz isso com maestria. Ela ultrapassa as determinações que separam a ficção da história e vice-versa. Tais rastros são frutos de membros da família de Alessandro Manzoni, apegados ao poder, às mentiras, aos bens materiais e não necessariamente às formas de vida distintas. Além disso, as cicatrizes são reações de uma “família” que luta bravamente por ascensão social.

Partindo da ideia de que a história é a representação do passado e, portanto, modifica as formas de narrativa (Nora, 1990), no fragmento anterior, podemos acompanhar as passagens de Alessandro Manzoni, sob o olhar documental de Giulia Beccaria, sua mãe e matriarca da família. Esse breve percurso por dois colégios exterioriza a insegurança de Manzoni de se fixar em determinados ambientes. Em outros momentos da obra, Beccaria relata que ele sempre foi um homem difícil, meticuloso e não adaptável a ambientes “simples”. Além disso, teve que lidar com a depressão profunda de Dom Pietro, seu pai.

Em meio a essas breves passagens temporais e espaciais, observamos rastros de memórias sombrias que revelam a hostilidade e o casamento infeliz de Giulia Beccaria. Esse fato se repercute diretamente nos valores e na forma como Alessandro Manzoni encara seu entorno, tendo uma vida marcada por mesquinharias, altos e baixos e problemas familiares. Esse comportamento molda suas condutas, e ele retribui com indiferença para com Dom Pietro.

Vale destacar que Giulia Beccaria, assim como seu filho Alessandro, possuía uma personalidade marcante. Nas palavras da autora, “Giulia era muito bonita, robusta, inteligente e de caráter forte. Não demorou a se desentender com o pai”

(Ginzburg, 2017, p. 34)⁶⁹. Ao longo de sua vida, Giulia manteve diversos relacionamentos, e observa-se que o comportamento de Alessandro, de certo modo, reflete as experiências e memórias da mãe e é influenciado por elas.

Nesse sentido, *La famiglia Manzoni* revela memórias muitas vezes silenciadas, marcas do passado que permanecem presentes na narrativa. O contexto da Segunda Guerra Mundial, presente em diversos registros da obra, serve de pano de fundo para os acontecimentos históricos narrados. Como relata Ginzburg: “Durante os anos da guerra, nossa vida mudou radicalmente: as ruas estavam desertas, as comunicações eram difíceis e o medo constante fazia parte de cada dia” (Ginzburg, 2017, p. 88)⁷⁰. Além disso, “as cartas que recebíamos dos parentes distantes nos lembravam todos os dias da gravidade da situação e nos obrigavam a refletir sobre o futuro incerto” (Ginzburg, 2017, p. 67)⁷¹, e “cada pequeno gesto cotidiano estava permeado pela guerra: o preparo das refeições, o cuidado com as crianças e até as discussões familiares tinham um tom diferente, marcado pelo medo e pela insegurança” (Ginzburg, 2017, p. 96)⁷². Ao acompanhar a trajetória dessas personagens e os eventos que as envolvem, o leitor é levado a experienciar a guerra de maneira quase íntima, filtrando os acontecimentos a partir de uma perspectiva sensível e reflexiva, como se participasse, internamente, das transformações, das perdas e das tensões desse período histórico.

Segundo Deborah Walter de Moura Castro, no trabalho *Catálogo conceitual: poéticas em torno do silêncio* (2016, p. 14): “Mesmo no silêncio, a linguagem verbal ainda balbucia. Podemos ouvir as palavras no silêncio, assim como podemos ouvir o silêncio nas palavras”. O silêncio, enquanto linguagem, floresce na obra, trazendo resquícios ficcionais, historiográficos e literários, ultrapassando os limites das cartas escritas e dos registros fotográficos. Ao fazer isso, os leitores são inseridos no

⁶⁹ “Giulia era molto bella, robusta, intelligente e di carattere forte. Non tardò a litigare con il padre” (Ginzburg, 1983, p. 45).

⁷⁰ “Durante gli anni della guerra, la nostra vita cambiò radicalmente: le strade erano deserte, le comunicazioni difficili e la paura costante faceva parte di ogni giorno” (Ginzburg, 1983, p. 88).

⁷¹ “Le lettere che ricevevamo dai parenti lontani ci ricordavano ogni giorno la gravità della situazione e ci obbligavano a riflettere sul futuro incerto” (Ginzburg, 1983, p. 67).

⁷² “Ogni piccolo gesto quotidiano era permeato dalla guerra: la preparazione dei pasti, la cura dei bambini e perfino le discussioni familiari assumevano un tono diverso, segnato dalla paura e dall’insicurezza” (Ginzburg, 1983, p. 96).

universo visual e escrito dessa família, o que perpetua uma tradição já clássica na literatura italiana: a propagação de memórias familiares como constructo teórico e analítico. Muitas dessas cartas, escritas majoritariamente por mulheres influentes na vida intelectual e pessoal de Alessandro Manzoni, são impregnadas de silenciamentos.

Observa-se, inclusive, que se torna difícil delimitar o gênero literário da obra, dada sua multidiversidade e seu caráter híbrido. Não é possível afirmar com absoluta certeza se o que é descrito resulta apenas de uma visão externa da autora sobre o material coletado ou se, em determinados momentos, ela se insere no texto como uma voz participante, projetando suas próprias impressões e perspectivas. Esse jogo de presenças e ausências se desdobra no campo do silêncio: por vezes, ele encobre zonas de obscuridade, lacunas e fragmentos irrecuperáveis da memória; em outras, sugere possíveis direcionamentos de leitura, abrindo espaço para interpretações plurais. Essa hipótese parece encontrar respaldo em *La famiglia Manzoni*, obra que, por um lado, revela um discurso marcado pela dimensão política e social e, por outro, expõe a potência reveladora do silêncio como elemento constitutivo da narrativa. Fica claro, assim, que Natalia Ginzburg, em *La famiglia Manzoni*, relata os fatos tal como eles chegaram até ela, desconhecendo o passado dos Manzoni como ele realmente foi — permeado por profundas cicatrizes geradas pelas mortes e pelos outros problemas derivados da Segunda Guerra Mundial.

Esses rastros e cicatrizes descritos em *Lessico familiare* e *La famiglia Manzoni*, quando comparados ao sangue derramado durante o fascismo italiano e a Segunda Guerra Mundial, abrem portas para clarificar a atualidade dessas duas obras. Por trás desses silêncios — oriundos das mortes, por exemplo —, existem traços de memórias, verdades e personagens gritando por socorro. Curiosamente, a literatura cumpre esse papel de divulgação ao trazer à tona álbuns familiares.

Em *Il Gattopardo*, também encontramos muitos rastros e cicatrizes à espera de significados. Um exemplo claro disso é a figura do protagonista Dom Fabrizio de Corbera, que “aponta para um tempo que está se despedindo, onde os valores que julgávamos eternos se despedaçaram e outros valores ainda não foram construídos” (De Paula, 2016, p. 237). Essa temporalidade — entre o que passou, o que passa e o que está por vir — ratifica o quanto a passagem do tempo é veloz em *Il Gattopardo*.

Fabrizio é uma daquelas personagens que merece uma análise mais profunda, dada sua construção complexa e melancólica.

É um jovem príncipe que, a título de exemplificação, tem semelhanças com o tenente Giovanni Drogo, de Dino Buzzati. Ambos anseiam por mudanças e por grandiosidades que possam dar sentido à vida enfadonha e mesquinha. Contudo, enquanto Giovanni Drogo luta para encontrar algum propósito na sociedade, Fabrizio, que tem posses e *status* social, vê sua ascensão ruir gradualmente, tornando-se um príncipe melancólico e triste.

Solicitado de um lado pelo orgulho e o intelectualismo materno, de outro, pela sensualidade e leviandade do pai, o pobre Príncipe Fabrizio vivia em eterno descontentamento apesar da catadura jupiteriana, contemplando *a ruína da própria casta e do patrimônio sem esboçar nenhuma iniciativa e com vontade ainda menor de tentar repará-la*. Aquela meia hora entre o Rosário e o jantar era um dos momentos menos irritantes do dia, e ele antegozava horas antes essa calma, se bem que duvidosa. Precedido por um Bendicò excitadíssimo, desceu a pequena escada que levava ao jardim. Encerrado entre três muros e um lado da vila, a reclusão do espaço conferia-lhe um aspecto cemiterial, acentuado pelos montículos paralelos que margeavam os canaletes de irrigação e pareciam túmulos de gigantes delgados (Lampedusa, 2017, p. 12, grifos nossos).⁷³

Diante do comportamento do príncipe, observamos uma personagem que não demonstra preocupação com a ruína que se instaura ao seu redor. Fabrizio expressa uma sensação de desleixo quanto aos acontecimentos, como se já não tivesse mais controle sobre si mesmo. A grande verdade é que ele é incapaz de tomar decisões ou de agir para mudar essa realidade. Nesse aspecto, podemos comparar Fabrizio ao príncipe Hamlet, personagem de William Shakespeare, visto que ambos têm plena consciência da posição que ocupam, mas faltam-lhes forças para agir.

⁷³ “Spinto da un lato dall’orgoglio e dall’intellettualismo materno, dall’altro dalla sensualità e dalla leggerezza paterna, il povero Principe Fabrizio viveva in un eterno malcontento nonostante la sua fisionomia gioveggiante, contemplando la rovina della propria casata e del patrimonio senza abbozzare nessuna iniziativa e con ancor meno voglia di tentare di ripararla. Quella mezz’ora tra il Rosario e la cena era uno dei momenti meno irritanti della giornata, e lui l’aspettava con ansia ore prima, sebbene con dubbio. Preceduto da un Bendicò eccitatissimo, scese la piccola scala che conduceva al giardino. Rinchiuso tra tre muri e un lato della villa, il chiuso dello spazio gli conferiva un aspetto cimiteriale, accentuato dai cumuli paralleli che costeggiavano i canaletti d’irrigazione e sembravano tombe di giganti magri” (Lampedusa, 1958, p. 20).

Nesse sentido, o príncipe Dom Fabrizio, esse aristocrata siciliano ressentido, vive dentro de uma subjetividade fragmentada, embora esteja diante de um mundo em acelerada transformação. É difícil compreender essa personagem tão contraditória, pois se encontra entre dois mundos: o primeiro, em constante transformação; e o segundo, limitado, um mundo de uma personagem sem reação, estagnada. Fabrizio não acompanha as mudanças da própria sociedade, pois está preso a um passado que, em sua visão, permanece em ordem. Nesses momentos percebemos uma personagem melancólica, acorrentada às suas próprias angústias e fragilidades. Esse comportamento do príncipe parece ser uma ideia pré-anunciada; ao longo da leitura, acompanhamos a trajetória tênue da vida de Fabrizio: em certos momentos, ele se impõe e dita as regras para organizar seu reino, que já se aproxima da ruína; em outros, especialmente quando a velhice se aproxima, ele começa a apresentar mudanças repentinas, como se passasse a não se importar mais, perdendo, aos poucos, suas forças vitais.

Em outras palavras, essas atitudes desconexas nos inquietam, porque é um príncipe que nas passagens iniciais da obra demonstrava afeição, coragem e influência sobre seus súditos. No entanto, ele acabou cedendo aos caprichos do sobrinho e caiu nas armadilhas que Tancredi havia preparado. O resultado é uma personagem que, no fim da vida, está reclusa, sem perspectivas, sem autoridade e até mesmo sem vida própria, pois tudo lhe foi tirado.

Na verdade, Tancredi, ao lado de sua esposa Angélica, consolidou-se como o braço direito do príncipe Fabrizio, respondendo com prontidão a todas as suas vontades e caprichos. A confiança que Fabrizio depositava no sobrinho ia além do vínculo de sangue: ele o via não apenas como herdeiro, mas também como um verdadeiro filho. A obra de Lampedusa registra, em diversas passagens, essa relação marcada por afetividade e cumplicidade, o que revela tanto a admiração de Fabrizio por Tancredi quanto a importância deste na manutenção da continuidade simbólica da família e do poder aristocrático. Observemos na passagem essa relação: “Tancredi era para o Príncipe mais do que um sobrinho: era o filho que ele teria desejado, vivo, brilhante e cheio de futuro. Naquele jovem via a continuidade de si mesmo e da família, aquilo que seus próprios filhos não conseguiam lhe oferecer” (Lampedusa, 2017, p.

152)⁷⁴. No entanto, essa aparente boa conduta oculta um sobrinho interesseiro, disposto a fazer tudo o que fosse necessário para obter o que ele acreditava ser seu: o dinheiro, o reinado e o poder. Na verdade, Tancredi revela-se um verdadeiro estrategista, pois, munido do afeto que o tio nutre por ele — sentimento este não plenamente recíproco —, vê uma oportunidade silenciosa e eficaz de ascender socialmente em um mundo em constante transformação.

Sem o apoio de alguém influente, tal ascensão seria praticamente inatingível para ele, dada sua posição ainda limitada pelas estruturas da aristocracia tradicional. Sem dúvida, Tancredi demonstra certa estima por Fabrizio; contudo, essa afeição está intrinsecamente ligada à expectativa de vantagens pessoais. Tancredi se revela uma personagem estrategicamente manipuladora, que atua com sutileza e discrição, sem despertar suspeitas. Fabrizio, por sua vez, encontra-se tão encantado pelo sobrinho que não percebe as articulações cuidadosamente arquitetadas por ele.

No capítulo seguinte, aprofundaremos a análise das constelações familiares nas obras de Ginzburg e Lampedusa, investigando como as relações familiares, suas ausências e memórias circulam entre diferentes tempos e espaços, influenciando tanto a construção das identidades dos personagens quanto a representação das transformações sociais e históricas presentes nas narrativas.

⁷⁴ “Tancredi era per il Principe più che un nipote: era il figlio che avrebbe desiderato, vivo, brillante e pieno di futuro. In quel giovane egli vedeva la continuità di sé stesso e della famiglia, ciò che i suoi stessi figli non riuscivano a offrirgli” (Lampedusa, 1958, p. 170).

4 CONSTELAÇÕES DE ROMANCES FAMILIARES: TRÊS FAMÍLIAS, TRÊS HISTÓRIAS E TRÊS CAMINHOS

Neste capítulo, discorreremos sobre as memórias familiares e a maneira como elas invocam e resgatam outras vozes presentes nas narrativas de *Lessico familiare* e *La famiglia Manzoni*, de Natalia Ginzburg, e em *Il Gattopardo*, de Giuseppe Tomasi di Lampedusa. Além disso, temos como objetivo discutir, por meio de fotografias e de correspondências trocadas entre esses membros, o quão imprescindível é compreender que as memórias, ao mesmo tempo que nivelam outros sentidos e perspectivas, também imprimem um testemunho e um deslocamento de resistências dessas três famílias em destaque.

4.1 A CONSTITUIÇÃO FAMILIAR EM NATALIA GINZBURG E EM GIUSEPPE TOMASI DI LAMPEDUSA

A constituição da família é atravessada por fatores sociais, culturais e políticos que incidem diretamente sobre a sua organização e as formas de representação literária. Assim, pode-se afirmar que a família se configura como um alicerce não apenas na formação de memórias e registros, mas também na instauração de tensões e conflitos, uma vez que nenhuma relação parental se estabelece de maneira totalmente homogênea. Na literatura contemporânea, é recorrente a presença de narrativas estruturadas a partir do eixo familiar, recurso que amplia os sentidos do texto literário, pois desloca o foco exclusivo do protagonista para uma rede de personagens cuja convivência evidencia afetos, disputas, silêncios e contradições. Em obras como *Lessico familiare*, *La famiglia Manzoni* e *Il Gattopardo*, por exemplo, as relações entre pais, filhos e demais membros da família se tornam o núcleo da narrativa, permitindo que os acontecimentos históricos sejam filtrados pelas lentes da intimidade doméstica.

Dessa maneira, a família, enquanto instância estruturante da subjetividade humana, revela ser, para os autores, não apenas elemento temático, mas também um recurso semântico eficaz para a constituição da trama narrativa, a construção das personagens e o fortalecimento de uma possível representação de si e do outro. Com

efeito, compreender essa estrutura fundadora do “ser família” nas narrativas literárias é reconhecer que as personagens assumem posições específicas de sujeito e, simultaneamente, constroem espaços mais amplos e concretos no âmbito da ficção.

Convém ressaltar que, se por um lado a presença (não física, mas literária) dos membros familiares no texto narrativo representa uma estratégia produtiva, por outro, também enseja desafios, sobretudo quando são considerados os impasses e os conflitos inerentes às dinâmicas familiares. Tais elementos, por sua vez, exigem resolução estética e simbólica, a fim de uma articulação mais coesa e produtiva do ponto de vista literário. Nas três obras analisadas nesta pesquisa, é possível observar a edificação de três narrativas, cada uma articulando trajetórias específicas e núcleos familiares distintos, sempre na tentativa de constituir memórias, experiências, lembranças e reminiscências, bem como de tensionar as fronteiras entre passado e presente, ficção e realidade, história e literatura.

Ademais, essas obras, em conjunto, projetam um imaginário familiar atravessado por figuras emblemáticas cuja relevância ultrapassa a esfera privada, reverberando no campo linguístico, social e cultural da Itália nos séculos XIX e XX. A família, enquanto núcleo estruturante, não apenas orienta as trajetórias e os percursos existenciais das personagens, como também convoca múltiplas vozes e perspectivas que desvelam a tensão entre memória individual e memória coletiva. O excerto a seguir ilustra a complexidade dessas relações, que, em muitos momentos, se mostram profundamente inquietantes, seja pela imposição de papéis sociais, seja pela violência simbólica ou pela perpetuação de tradições que ora fortalecem, ora sufocam os sujeitos que delas participam.

Em casa, vivíamos sempre no pesadelo dos escarcéus de meu pai que explodiam de improviso frequentemente por motivos insignificantes, como um par de sapatos não encontrado, um livro fora do lugar, uma lâmpada queimada, um breve atraso na refeição ou um prato que passara muito do ponto. Ao mesmo tempo, vivíamos no pesadelo das brigas entre meus irmãos Alberto e Mario, pois eles também explodiam de improviso, ouvia-se, de repente, no quarto deles um barulho de cadeiras derrubadas e de paredes espancadas, depois gritos lancinantes e selvagens. Alberto e Mario já eram dois rapazes crescidos, fortíssimos, que quando se pegavam a socos machucavam-se, saíam de lá com os narizes sangrando, os lábios inchados, as roupas rasgadas. – Tão se matando! – gritava minha mãe, engolindo o “es” no susto. – Beppino, venha, tão se matando! – gritava, chamando meu pai. A intervenção de meu pai, como qualquer ato seu,

era violenta. Metia-se no meio dos dois que se batiam, agarrados, e cobria-os de tabefes. Eu era pequena; e lembro-me com terror dos três homens lutando ferozmente (Ginzburg, 2018, p. 51).⁷⁵

É instigante refletir sobre as múltiplas relações conflituosas no âmbito familiar, no texto e na trajetória de vida da autora. Como se depreende da citação analisada, Natalia Ginzburg descreve, com notável profundidade, um episódio familiar envolvendo seu pai, Giuseppe, sua mãe, Lidia, e seus dois irmãos: Alberto e Mario. Tais acontecimentos, que deveriam permanecer na intimidade — compondo um restrito e simbólico álbum familiar, sempre disponível para revisitação —, adquirem novos significados e possibilidades interpretativas ao tornarem-se públicos.

Dessa forma, identifica-se um embate entre o pai e os irmãos da autora provocado por questões aparentemente triviais. Conflitos que poderiam ter sido evitados ou solucionados de maneira distinta se transformam em impasses maiores. Giuseppe Levi, pai de Ginzburg, revela-se, em outros trechos da obra, uma figura de difícil convivência e diálogo. Por sua vez, os filhos aparentam reproduzir traços paternos, como a rigidez e a impulsividade. Essa dinâmica conflituosa pode ser compreendida como reflexo das tensões sociopolíticas do contexto histórico em que a narrativa se insere, especialmente o fascismo italiano.

Argumenta-se, nesse sentido, que os comportamentos do pai possam ser compreendidos à luz do ambiente hostil em que viveu. Além disso, a família Levi, de origem judaica e com inclinações socialistas, insere-se em um contexto de perseguições e tensões ideológicas que permeiam toda a narrativa. O cenário político e social europeu do período, especialmente a promulgação das leis raciais, impactou profundamente a vida da autora e de seus familiares. Giuseppe Levi, então professor universitário de anatomia humana, foi preso, assim como os filhos Gino, Mario e

⁷⁵ “In casa si viveva sempre nell’incubo dei furori di mio padre, che scoppiavano all’improvviso, spesso per motivi insignificanti: un paio di scarpe che non si trovavano, un libro fuori posto, una lampadina fulminata, un breve ritardo nel pranzo, o una pietanza scotta. Allo stesso tempo, si viveva nell’incubo delle liti fra i miei fratelli Alberto e Mario, che anche loro scoppiavano all’improvviso: si sentiva, di colpo, dalla loro stanza un gran fracasso di sedie rovesciate e di muri presi a pugni, poi urla lancinanti e selvagge. Alberto e Mario erano già due ragazzi grandi e fortissimi: quando si prendevano a pugni si facevano male, ne uscivano col naso sanguinante, le labbra gonfie, i vestiti strappati. — Si ammazzano! — gridava mia madre, inghiottendo la ‘s’ per lo spavento. — Beppino, vieni, si ammazzano! — gridava, chiamando mio padre. L’intervento di mio padre, come qualsiasi suo atto, era violento. Si metteva in mezzo ai due che si picchiavano, abbrancati, e li copriva di schiaffi. Io ero piccola e ricordo con terrore i tre uomini che lottavano furiosamente” (Ginzburg, 1963, p. 70).

Alberto. Essas mesmas leis impediram que Natalia Ginzburg assinasse seu primeiro romance, *La strada che va in città*, com seu nome verdadeiro, optando pelo pseudônimo Alessandra Tornimparte.

Durante esse período, inúmeras famílias foram destituídas de seus lares, tornaram-se apátridas e viram suas vidas serem desintegradas pela guerra. De acordo com o pesquisador Ettore Finazzi-Agrò (2018, p. 250), o judaísmo ocupa um lugar secundário na narrativa, funcionando mais como pano de fundo. No entanto, afirma que “a fé socialista entra logo em cena, com aquela alusão aos laços que ligam os membros da família a figuras eminentes do socialismo italiano”. A autora descreve com minúcia o cotidiano familiar desde o início da década de 1930, período de ascensão do fascismo na Itália, até o pós-Segunda Guerra Mundial — uma das fases mais traumáticas da história contemporânea, sobretudo para famílias judias e defensoras do socialismo. Apesar desse contexto sombrio, a narrativa permanece centrada no microcosmo familiar, sendo conduzida pelo olhar da autora ainda na infância.

A estrutura narrativa de Natalia Ginzburg tem como eixo central o léxico familiar — um conjunto de palavras, expressões e modos de dizer que, ao mesmo tempo que marcam as interações entre pais e filhos, também podem ser considerados depositários de memória coletiva. Esse recurso literário evidencia a capacidade de a linguagem cotidiana registrar afetos, conflitos e tensões, transformando aquilo que, a princípio, é trivial em testemunho histórico. Ao mostrar como o contexto externo — as pressões políticas, sociais e culturais da Itália e da Europa — penetra e modifica o núcleo doméstico, Ginzburg revela as ressonâncias das mudanças históricas sobre a vida privada.

Outro aspecto singular da obra é sua fundamentação memorialista construída sobre personagens, lugares e acontecimentos reais, ainda que por vezes se aproxime da ficção. Trata-se de um gesto característico de sua escrita: mesclar lembranças pessoais e familiares a uma narrativa que, sem perder sua intimidade, adquire valor universal. Em *Lessico familiare*, a autora recusa-se a assumir explicitamente o papel de vítima — mesmo que sua condição como judia durante o fascismo e a Segunda Guerra a inscreva nesse lugar. Em vez de detalhar a violência das perseguições raciais ou a brutalidade da guerra, ela privilegia o registro de pequenos gestos e vozes


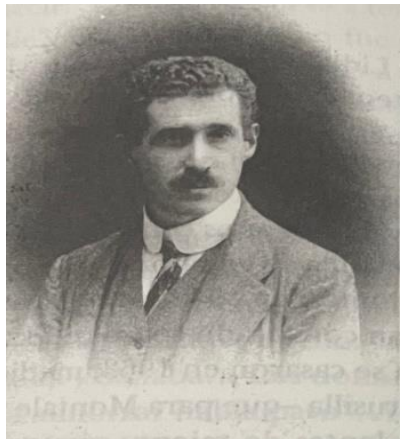
cotidianos, reforçando a ideia de que a memória se constrói não apenas nos grandes acontecimentos, mas também no ordinário.

As personagens que povoam a obra — amigos, vizinhos, familiares — não possuem o *status* de heróis, mas de indivíduos comuns. É exatamente essa banalidade que confere força ao texto, uma vez que a tragédia histórica atravessa vidas aparentemente banais, mostrando que o horror da guerra e da repressão não se dissocia da rotina familiar. Assim, a escolha estilística de Ginzburg reposiciona o olhar do leitor: o foco não recai sobre o espetáculo da violência, mas sim sobre a persistência da linguagem e da memória como formas de resistência silenciosa.

Com o intuito de exemplificar alguns desses personagens reais presentes na vida da autora, abordam-se, na sequência, figuras centrais como a mãe, o pai, a irmã e a própria Natalia. Por meio de fotografias e descrições, pretende-se demonstrar que essas personagens evocam memórias afetivas profundamente enraizadas no ambiente doméstico. Conforme observa Candau (2013, p. 16), “transmitir uma memória não consiste apenas em legar um conteúdo, mas em um modo de estar no mundo”. Ao concordar com Candau (2013) e ampliar sua reflexão, é possível afirmar que o trabalho literário, estilístico e crítico desenvolvido por Ginzburg em *Lessico familiare* revela uma competência linguística notável, capaz de envolver o leitor e conduzi-lo para dentro da narrativa. Essa imersão não ocorre apenas pela força do testemunho, mas também pela maneira como as memórias são apresentadas — não como simples registros do passado, mas sim como modos de existência e de inserção no mundo.

Portanto, falar ou escrever sobre memória não significa ceder à ilusão de que ela se resume a um conteúdo a ser transmitido. É preciso compreender sua aplicabilidade e finalidade no presente. Afinal, como bem ressalta Candau (2013), a memória só adquire pleno significado quando orientada por um objetivo: lembramos para não esquecer. A seguir, apresentaremos alguns membros da família Ginzburg, destacando seus principais personagens e algumas de suas características mais relevantes, a fim de fornecer um panorama detalhado que servirá como referência para a análise das relações, das memórias e dos conflitos presentes nas obras estudadas.

Quadro 1 - Álbum da família Ginzburg

 <p>Lidia Tanzi, mãe de Natalia</p>	<p>Lidia, nacida en 1878, había pasado largos años en un internado donde se había divertido mucho: “En las fiestas escolares actuaba, cantaba y bailaba... Los domingos visitaba a un tío materno... Para almorzar había pavo”. A los dieciséis dejó el internado, abandonó Milán y se mudó a casa de su madre en Florencia. Se inscribió en la Facultad de Medicina pero no terminó su carrera porque conoció al padre de Natalia y se casó. “Mi abuela paterna no aprobaba ese matrimonio porque mi madre no era judía; además, le habían contado que era una católica muy devota... La hermana de Lidia, Drusilla, también vivía en Florencia. Se casó con Matteo Marangoni, profesor de Historia Natural, que daba clases en una escuela privada (Pflug, 2020, p. 18-19)⁷⁶.</p>
 <p>Giuseppe Levi, pai de Natalia</p>	<p>El padre, Giuseppe Levi, era triestino, alto y pelirrojo. Vivía con su mujer, Lidia – de origen lombardo –, y los cuatro Hermanos mayores – que habían nacido en Florencia – en la capital de Sicilia porque, en esa época, enseñaba anatomía en la universidad local. En 1915, Italia entró en la Primera Guerra Mundial. Giuseppe Levi fue enviado como médico militar al Carso, cerca de Trieste, y solo podía visitar a su familia en Sicilia durante sus escasas licencias del frente. A Palermo no llegaba mucho de la guerra, y Lidia iba con sus hijos a la playa de Mondello (Pflug, 2020, p. 17-18)⁷⁷.</p>

⁷⁶ “Lidia, nascida em 1878, passou longos anos em um internato, onde se divertia muito: “Nas festas escolares atuava, cantava e dançava... Aos domingos visitava um tio materno... Para o almoço havia peru”. Aos dezesseis anos deixou o internato, abandonou Milão e mudou-se para a casa de sua mãe em Florença. Matriculou-se na Faculdade de Medicina, mas não concluiu o curso porque conheceu o pai de Natalia e casou-se. “Minha avó paterna não aprovava esse casamento porque minha mãe não era judia; além disso, tinham-lhe dito que ela era uma católica muito devota... A irmã de Lidia, Drusilla, também vivia em Florença. Casou-se com Matteo Marangoni, professor de História Natural, que lecionava em uma escola privada” (Pflug, 2020, p. 18-19, tradução nossa).

⁷⁷ “O pai, Giuseppe Levi, era triestino, alto e ruivo. Viv ia com sua esposa, Lidia — de origem lombarda —, e os quatro irmãos mais velhos — que haviam nascido em Florença — na capital da Sicília, porque, naquela época, ele lecionava anatomia na universidade local. Em 1915, a Itália entrou na Primeira Guerra Mundial. Giuseppe Levi foi enviado como médico militar ao Carso, perto de Trieste, e só podia visitar sua família na Sicília durante suas raras licenças do front. Em Palermo, pouco chegava da guerra, e Lidia ia com os filhos à praia de Mondello” (Pflug, 2020, p. 17-18, tradução nossa).

 <p>Paola Levi, irmã de Natalia</p>	<p>Paola también estaba disconforme con la vida que llevaba. Ella, la belleza de la familia, habría querido cortarse el pelo y usar tacos altos, bailar en las fiestas de sus amigas y jugar al tenis. En cambio, para su frustración, debía acompañar al padre y a Gino a las montañas. Eso sí, esquiaba a la perfección y, “cuando se lanzaba ladera abajo con el impulso de una leona”, daba toda la impresión de que lo disfrutaba (Pflug, 2020, p. 34-35)⁷⁸.</p>
 <p>Natalia, com seus seis anos de idade</p>	<p>El 14 de julio de 1916, en Palermo, Lidia Tanzi dio a luz por quinta vez: una niña, Natalia. “El día de la toma de la Bastilla, en via della Libertà!”. Natalia nació en verano y esta siguió siendo su estación preferida: “Me alegraban el calor y las primeras cerezas... Había muchas carrozas y los cocheros cubrían las cabezas de los caballos con capuchas de tul para protegerlos de las moscas. Yo decía que los caballos iban ‘vestidos como hadas’. Al ver los primeros caballos ‘vestidos como hadas’, me sentía feliz”. Natalia fue la regazada; su hermano mayor, Gino, le llevaba quince años (Pflug, 2020, p. 17)⁷⁹.</p>

Fonte: Elaborado pelo autor (2025)

Consoante nos orienta Maja Pflug (2020), o álbum familiar construído pela autora cria e, concomitantemente, recria uma constelação de vozes ressonantes nessa família basilar. O texto “A propósito de Natalia Ginzburg”, de Flavia Pittella, presente na obra *Natalia Ginzburg, audazmente tímida: una biografía*, afirma que “[...] nos revela detalles íntimos y contundentes de la Natalia escritora, madre, esposa,

⁷⁸ “Paola também estava insatisfeita com a vida que levava. Ela, a beleza da família, gostaria de cortar o cabelo, usar saltos altos, dançar nas festas das amigas e jogar tênis. Em vez disso, para sua frustração, tinha que acompanhar o pai e Gino às montanhas. No entanto, esquiava com perfeição e, “quando descia a ladeira com o impulso de uma leoa”, dava toda a impressão de que estava se divertindo” (Pflug, 2020, p. 34-35, tradução nossa).

⁷⁹ “Em 14 de julho de 1916, em Palermo, Lídia Tanzi deu à luz pela quinta vez: uma menina, Natalia. “No dia da tomada da Bastilha, na via della Libertà!”. Natalia nasceu no verão, estação que continuou a ser sua preferida: “Eu me alegrava com o calor e com os primeiros cerejas... Havia muitas carruagens, e os cocheiros cobriam as cabeças dos cavalos com capuzes de tule para protegê-los das moscas. Eu dizia que os cavalos iam ‘vestidos como fadas’. Ao ver os primeiros cavalos ‘vestidos como fadas’, eu me sentia feliz”. Natalia foi a caçula; seu irmão mais velho, Gino, tinha quinze anos a mais” (Pflug, 2020, p. 17, tradução nossa).

diputada, editora, amiga y mujer⁸⁰” (Pittella, 2020, p. 9). Além disso, Pflug (2020) explicita todos esses membros da família. A leitura dessa obra é essencial para compreender a trajetória de vida de Ginzburg, pois constitui uma narrativa viva, entrelaçada por fios de realidade, ficção e memória.

Em outras palavras, por trás da intelectual reconhecida por suas obras, revela-se alguém pleno de luz e pensamento, sujeito a dores e sofrimentos decorrentes de perdas e perseguições. No quadro 1, por exemplo, observamos como Pflug detalha o pai, a mãe e a irmã da Natalia Ginzburg. É importante frisar que os pormenores nas descrições dessas figuras íntimas lhes conferem um lugar de pertencimento, inserindo-as na apresentação dos seus. Ou seja, ao tratar da autora, é imprescindível considerar suas raízes, sua criação e sua família em sua integralidade.

A figura de Levi, seu pai, apesar de constantemente apresentada como personagem presente na vida íntima da autora, em alguns momentos, se afasta e se omite, talvez porque o enfoque na guerra e no fascismo o eleve a uma condição de superioridade e diminua a atenção dedicada aos seus. Levi é um homem de difícil convivência, assim como tantos outros marcados por esse período de esfacelamento causado pela guerra. A ausência de diálogos calorosos, conforme percebemos nas diversas descrições em *Lessico familiare*, justifica sua frieza para com os filhos e a esposa. Um aspecto que chama a atenção nessa constelação familiar é a forma como as pessoas são apresentadas: o leitor sente-se, de certa forma, integrante da família, compartilhando a intimidade e o senso de pertencimento àquele lugar e àquela época.

Giuseppe Levi não era um homem simples, tampouco alguém de posição modesta. Era um renomado cientista e professor universitário, reconhecido por seu trabalho na área da histologia e por sua atuação no meio acadêmico italiano. Conforme lembra *Lessico familiare*, Levi era uma figura de temperamento forte e disciplinado, que exigia dos filhos rigor intelectual e dedicação ao estudo. Pflug (2020, p. 20-23) recorda que “en 1919, cuando Natalia tenía tres años, Giuseppe Levi recibió una oferta de la Universidad de Turín”, e que ele “estudió medicina en Florencia” e

⁸⁰ “[...] nos revela detalhes íntimos e contundentes da Natalia escritora, mãe, esposa, deputada, editora, amiga e mulher” (Pittella, 2020, p. 9, tradução nossa).

pertencia a “una familia de banqueros judíos triestinos⁸¹”. Essas informações ajudam a compreender que Ginzburg cresceu em um ambiente de sólida formação cultural e científica, marcado pela exigência paterna e pelo compromisso com o conhecimento, mais do que pela ostentação material ou pela busca de prestígio social.

Por sua vez, Lidia Tanzi, mãe de Natalia, também provinha de uma família culta e economicamente estável. Em *Lessico familiare*, ela aparece como uma mulher sensível, amorosa e de convicções firmes, que mediava os conflitos domésticos e expressava ideias liberais e antifascistas. Ao lado do marido, manteve um lar onde a liberdade intelectual e o debate político eram valores essenciais, ainda que as circunstâncias do fascismo e da guerra tenham imposto restrições e sofrimentos à família. É relevante destacar que, embora Levi fosse judeu e Lidia não — o que, naquele contexto, poderia representar uma diferença significativa —, o casamento entre ambos se consolidou como uma união duradoura e afetiva, sustentada pela comunhão de ideais e pela valorização da educação e da cultura.

Diante do exposto, pode-se afirmar que as múltiplas vozes presentes na narrativa de Ginzburg — especialmente aquelas relacionadas aos seus pais — revelam ecos de um passado que se projeta num presente memorialístico. Em outras palavras, as memórias originárias de uma família e de um período bélico não cessam, isto é, passam por constantes metamorfoses, pois, em última instância, são elas que nos modelam continuamente.

Seguindo essa lógica, concordamos com Zilá Bernd em *A persistência da memória* (2018, p. 24), quando ela escreve que “falar dos pais é um subterfúgio para falar de si próprio, apontando para um desejo de conhecer melhor a herança deixada pelos pais. Na verdade, trata-se do autobiográfico descrito através de um outro ponto de vista”. Esse pensamento dialoga diretamente com *Lessico famigliare*, uma vez que a autora recorre às lembranças e vivências de seus pais e da família como um todo na expectativa de falar de si mesma. Talvez sem pretensão clara, Ginzburg assuma essa posição por ser integrante daquela família.

Por vezes, a autora não aparece explicitamente como protagonista na narrativa, relatando as experiências sob outro olhar — o de alguém de fora, porém próximo aos

⁸¹ “Em 1919, quando Natalia tinha três anos, Giuseppe Levi recebeu uma oferta da Universidade de Turim”, e que ele “estudou medicina em Florença” e pertencia a “uma família de banqueiros judeus triestinos” (Pflug, 2020, p. 20-23, tradução nossa).

acontecimentos. A Ginzburg que descreve os obstáculos enfrentados por sua família é a mesma que, de modo indireto, fala de si e dos seus por outras vias, ou seja, por meio de transmissões certas. Nesse sentido, Bernd (2018) acrescenta que:

Memória e transmissão estão intimamente associadas: o processo fragmentário e sempre recomeçado da rememoração encontra seu sentido na transmissão. A transmissão pode se realizar através das narrativas que uma pessoa confia à outra, que uma geração lega à outra, que um escritor transforma em ficção ou que um historiador transforma em História. Pode-se concluir que uma não existe sem a outra: recuperação memorial e transmissão, duas faces da mesma moeda (Bernd, 2018, p. 27).

Como esclarece a autora, essa relação dialógica entre memória e transmissão se fundamenta nas trocas cotidianas de vivências. Dessa forma, é quase automático para nossa mente entender que, ao lidarmos com alguma situação, o compartilhamento e a troca com o outro se tornam quase imprescindíveis. Em *La famiglia Manzoni*, por exemplo, como o próprio título indica, Natalia Ginzburg recorre aos principais membros da família que conviveram com o renomado escritor Alessandro Manzoni para tecer diálogos entre essas pessoas e o escritor por meio da correspondência epistolar. De modo semelhante à *Lessico familiare*, em *La famiglia Manzoni* a autora explora ricos detalhes descritivos. Ginzburg elege personagens situadas no âmago dos acontecimentos, mas que, em circunstâncias como estas — de narrar uma saga familiar ou mesmo o lugar discursivo recorrente na história, tradicionalmente masculino e racional — foram historicamente marginalizadas.

Sob essa perspectiva de membros familiares como reflexos de uma sociedade em decadência e portadores de um passado sombrio, é possível estabelecer diálogos entre *Lessico familiare* e *La famiglia Manzoni*. Um elo explícito reside no compartilhamento de termos relativos a “família” nos títulos, o que indica uma sintonia discursiva entre as obras. Ambas exploram a noção de família imbricada no léxico pessoal e nos modos de comunicação dos seus membros. A ideia central é que, em *Lessico familiare*, Ginzburg constrói a narrativa familiar de forma que os laços e memórias não aparecem apenas através da narração direta ou de cartas (como em obras epistolares clássicas, por exemplo *La famiglia Manzoni*), mas também por meio de elementos visuais e recordações físicas das personagens. Ou seja, as “imagens

mentais” e os detalhes concretos da vida familiar funcionam quase como textos paralelos, que carregam significado e memória, criando uma espécie de correspondência não escrita.

Essa reflexão sugere que a obra não se limita a relatar fatos, mas utiliza múltiplos meios — palavras, cartas, fotos, descrições de objetos e espaços — para construir a experiência da memória familiar. Assim, há um diálogo implícito com *La famiglia Manzoni*, em que as cartas e documentos também servem para revelar relações, afetos e hierarquias dentro da família.

Em Ginzburg, os familiares são postos em diálogo por meio da rememoração e da complementação mútua de acontecimentos que remontam a uma Itália dominada pelo fascismo. Curiosamente, os pais da autora, com memórias mais vivas e detalhadas, emergem como personagens centrais, detentores do poder de fala mais significativo. Assim, mediante seus relatos, a autora penetra no imaginário íntimo de sua família. Tais correspondências não são somente cartas, mas também relatos historiográficos e existenciais que revelam a condição humana e a vivência da autora e de sua família.

Conforme demonstramos, *La famiglia Manzoni* incorpora de maneira significativa as trocas epistolares entre seus membros, que funcionam não apenas como registros de comunicação privada, mas também como documentos de valor histórico e cultural. A obra oferece um mergulho profundo na intimidade familiar, permitindo observar, por meio das cartas, os afetos, os conflitos, as tensões sociais e os modos de vida que atravessavam o cotidiano do clã Manzoni. Mais do que simples relatos pessoais, essas correspondências tornam-se mediadoras de memória, pois revelam de que maneira os acontecimentos externos — perseguições, injustiças sociais, transformações políticas — se entrelaçam com as experiências subjetivas de cada personagem. O Quadro 2, a seguir, apresenta algumas das principais figuras familiares destacadas na obra, acompanhadas das cartas trocadas entre elas e das fotografias que permitem visualizar os familiares. Tanto as imagens quanto os textos estão presentes em *La famiglia Manzoni*, evidenciando que, antes de se desenvolver qualquer narrativa mais ampla, a atenção aos traços físicos, visuais e documentais das personagens se constitui em um elemento central das correspondências e imagens, funcionando como base para a construção das memórias e relações familiares.

Quadro 2 - Álbum familiar dos Manzoni

Primeira parte: 1762 – 1836	
	<p>Giulia Beccaria tinha cabelos ruivos e olhos verdes. Nasceu em Milão, 1762. Seu pai era Cesare Beccaria; sua mãe, Teresa de Blasco. O pai vinha de uma família nobre; a mãe era filha de um coronel. O casamento fora bastante conturbado. Os dois tinham dificuldades financeiras, mas sempre levaram uma vida de luxo. Cesare Beccaria escreveu, bastante jovem, o livro que lhe deu fama, <i>Dei delitti e delle pene</i> (Dos delitos e das penas). Teresa tinha cabelos negros e era magra. Tornou-se amante de um homem rico, um certo Calderara (Ginzburg, 2017, p. 33)⁸².</p>
	<p>De Enrichetta Blondel jovem há um retrato com o véu nupcial. Tem um rosto redondo e infantil, de traços delicados e incertos. Nasceu em 1791 em Casirate d'Alba, na província de Bérgamo. O pai se chamava Francesco Blondel; a mãe, Maria Mariton. O pai era suíço; a mãe, de Languedoc. Eram calvinistas. Tinham oito filhos, quatro homens e quatro mulheres. Enrichetta era a terceira. Enrichetta era miúda, loira, graciosa, com cílios claros. Tinham maneiras submissas e falava pouco (Ginzburg, 2017, p. 53-54)⁸³.</p>

Giulia Beccaria

Enrichetta Blondel e Alessandro Manzoni

⁸² “Giulia Beccaria aveva i capelli rossi e gli occhi verdi. Nacque a Milano nel 1762. Suo padre era Cesare Beccaria, sua madre Teresa de Blasco. Il padre apparteneva a una famiglia nobile, la madre era figlia di un colonnello. Il matrimonio era stato piuttosto burrascoso: i due, pur avendo difficoltà economiche, condussero sempre una vita improntata al lusso. Cesare Beccaria scrisse, giovanissimo, il libro che gli diede fama, *Dei delitti e delle pene*. Teresa era magra, aveva i capelli neri e divenne l'amante di un uomo ricco, un certo Calderara” (Ginzburg, 1983, p. 50).

⁸³ “Di Enrichetta Blondel giovane c'è un ritratto con il velo nuziale. Ha un viso rotondo e infantile, dai tratti delicati e incerti. Nacque nel 1791 a Casirate d'Alba, in provincia di Bergamo. Suo padre si chiamava Francesco Blondel, sua madre Maria Mariton. Il padre era svizzero, la madre del Languedoc. Erano calvinisti. Ebbero otto figli, quattro maschi e quattro femmine. Enrichetta era la terza. Era minuta, bionda, graziosa, con ciglia chiare. Aveva modi remissivi e parlava poco” (Ginzburg, 1983, p. 80-81).

 <p>Claude Fauriel</p>	<p>Fauriel era generoso e paciente; sempre pronto a escutar os outros, mesmo nos momentos em que estava mais ensimesmado; sempre pronto a oferecer aos outros sua inteligência, seu tempo, sua colaboração. “Demorei a escrever-lhe, depois da desgraça que se abateu sobre mim”, dizia uma carta de Fauriel. Haviam se passado quase três meses. Ele respondia a Manzoni, que finalmente lhe escrevera. “Não creio ter sido fraco na minha desventura; ao menos procurei não o ser; tentei não exagerar minha perda; mas sei com bastante certeza que os bens perdidos por mim não estão entre aqueles que têm nome na terra (...)” (Ginzburg, 2017, p. 111)⁸⁴.</p>
 <p>Giulietta</p>	<p>Essa primeira carta ainda é tímida: “Sempre sou repreendida, pois minha ingênua timidez vence em mim o desejo que teria de escrever-lhe. Mas ao ver que todos adiam para amanhã e papai ralha conosco; quero ser a mais gentil e obter como recompensa algo que no fundo, com certeza, me é muito caro, poder falar um minuto com o senhor que, faz muito tempo (muito, ao menos para mim), não tenho aborrecido com minhas conversas, como fazia quando desfrutávamos a felicidade de tê-lo conosco. Depois de um mês de espera e, ousar dizer, de inquietação, recebemos sua amável carta” (Ginzburg, 2017, p. 136)⁸⁵.</p>

Fonte: Elaborado pelo autor (2025)

Vale salientar, desse modo, como as fotografias, as trocas de cartas e a riqueza de detalhes nas descrições dessas figuras ultrapassam o tempo e adquirem atualidade. Na apresentação de Giulia Beccaria, a grande matriarca da família,

⁸⁴ Fauriel era generoso e paziente; sempre pronto ad ascoltare gli altri, anche nei momenti in cui era più raccolto in sé stesso; sempre pronto ad offrire agli altri la sua intelligenza, il suo tempo, la sua collaborazione. “Ho tardato a scriverle, dopo la disgrazia che si è abbattuta su di me”, diceva una lettera di Fauriel. Erano passati quasi tre mesi. Rispondeva a Manzoni, che finalmente gli aveva scritto. “Non credo di essere stato debole nella mia sventura; almeno ho cercato di non esserlo; ho cercato di non esagerare la mia perdita; ma so con sufficiente certezza che i beni perduti da me non sono tra quelli che hanno nome sulla terra (...)” (Ginzburg, 1983, p. 120).

⁸⁵ “Questa prima lettera è ancora timida: “Sono sempre rimproverata, poiché la mia ingenua timidezza prevale in me sul desiderio che avrei di scriverle. Ma vedendo che tutti rimandano a domani e papà ci rimprovera; voglio essere la più gentile e ottenere come ricompensa qualcosa che in fondo, ne sono certa, mi è molto caro: poter parlare un minuto con Lei che da tanto tempo (tanto, almeno per me) non ho più importunato con le mie chiacchiere, come facevo quando godevamo della felicità di averla con noi. Dopo un mese di attesa e, oso dire, di inquietudine, abbiamo ricevuto la Sua amabile lettera” (Ginzburg, 1983, p. 150).

observa-se como Ginzburg a retrata, situando-a em um patamar de requinte e luxo exacerbados. Torna-se evidente a centralidade atribuída a essas personagens, pois, ao mesmo tempo que se mostram distantes e quase estranhas, provocam uma sensação de aproximação que nos leva a deduzir que pertencemos àquela família. Essa identificação é possibilitada pelos recursos intertextuais mobilizados no texto denso, conciso e profundamente sensível de Ginzburg. Além disso, alguns dos principais temas que atravessam essa família — que não apenas desfruta de riqueza e prestígio, mas também enfrenta conflitos, escândalos e dores — merecem destaque. Elementos como o adultério, por exemplo, vêm à tona e expõem as feridas de uma família considerada “tradicional”, o que revela suas contradições internas.

Esse tipo de relação, considerada vexatória para uma sociedade do século XIX — que estabelece suas próprias regras e modelos a serem seguidos —, provoca um choque ao expor os escárnios associados ao prazer do corpo humano. Tal exposição evidencia que mesmo nas famílias mais respeitadas existem conflitos e tensões que merecem ser analisados com profundidade. Em diálogo com *Lessico familiare*, nota-se uma disparidade significativa: enquanto nessa obra temos descrições de membros reais da família da autora — o que, apesar da declaração de imparcialidade feita por Ginzburg, permite entrever um possível posicionamento subjetivo —, em *La famiglia Manzoni* trata-se de um retrato distanciado, uma escrita do outro. Nesse caso, a autora adota uma postura mais neutra, sem se inserir diretamente na narração das correspondências trocadas entre os membros da família. Diferentemente de *Lessico familiare*, em que Ginzburg relata as experiências vividas por seus próprios familiares, em *La famiglia Manzoni* ela se ocupa em descrever os acontecimentos relacionados aos parentes de Alessandro Manzoni, construindo, assim, uma narrativa mais observacional e menos pessoal.

É interessante refletir sobre o modo como as memórias estão imbricadas na forma de as personagens agirem no mundo do qual fizeram parte (e, de certo modo, ainda fazem). O trabalho memorialístico, portanto, possui um poder transformador: é capaz tanto de nos conduzir a horizontes nunca antes acessados, quanto de nos fazer revisitar caminhos já trilhados em algum momento da vida. Essa concepção da memória como elemento de transformação, marcado no tempo e na história, torna-se perceptível nas figuras familiares apresentadas por Ginzburg em *La famiglia Manzoni*.

Essas cartas desempenham um papel central no seio da família, ao servirem de meio de transmissão de informações relevantes a cada um de seus membros. Por meio delas, compartilham-se aspectos da vida pessoal e profissional, relatos de perdas, devaneios, amores não correspondidos, entre tantos outros temas. A obra, nesse sentido, é construída de forma precisa e coesa, sendo capaz de abarcar um período significativo da história em que quatro personagens se completam, se afastam e se reaproximam simultaneamente. Nas correspondências, percebe-se a sutileza com que os fatos são narrados, as vidas são reconstruídas e os afetos são sugeridos. Todo esse conjunto imagético contribui para a autorreferencialidade das cartas, pois as fotografias dos familiares, ao se entrelaçarem ao texto escrito, transportam o leitor a outra dimensão narrativa na qual memória e representação se fundem de maneira sensível e simbólica.

Dessa forma, podemos imaginar um álbum familiar dos Manzoni repleto de surpresas, interdições e de uma constelação de vozes dispersas no tempo e no espaço. Ao “fechar” esse álbum, não estamos sugerindo o fim da existência das personagens; pelo contrário, buscamos reafirmar a ideia de que essas fotografias e figuras de relevância histórica na Itália, assim como as formas narrativas que as articulam, constituem elementos vivos na tessitura de memórias dessa família tão “singular”. Afinal, como afirma Susan Sontag (2004, p. 16), “fotos fornecem um testemunho”. Mas que tipo de testemunho é este? É um testemunho capaz de reverberar múltiplos sentidos, como a evidência de que essas figuras permanecem vivas na memória daqueles que com elas conviveram, além de revelar o entrelaçamento entre memória e passado — um passado que, embora aparentemente distante, insiste em se atualizar no presente, por meio das temporalidades múltiplas e dos espaços simbólicos que essas narrativas ocupam.

Por essa razão, aspiramos que, a fim de compreender a funcionalidade da obra — apresentando seus personagens tal como realmente são e suas narrativas de vida —, também sejam realçados seu valor simbólico e sua dimensão denunciativa diante do caos instaurado. Trata-se, portanto, de obras que resistem à temporalidade e se consolidam cada vez mais como imprescindíveis para a leitura e a interpretação, e para as diversas formas de perceber a vida, que persiste assim como as águas de um rio que, ao se cruzarem em diferentes locais, respeitam o tempo e o espaço do outro. Por conseguinte, na sequência, discutiremos a segunda parte da obra, na qual


outras personagens serão destacadas, evidenciando, mais uma vez, como essas correspondências são elaboradas e dirigidas aos demais membros da família. Atentemos:

Quadro 3 - Álbum familiar dos Manzoni

Segunda parte: 1836 – 1907	
	<p>Teresa Borri nasceu em Brivio, Brianza, em 1799, filha de Cesare Borri e Marianna Meda. Os pais provinham ambos de família nobre. Quando ela nasceu, não eram ricos; a dominação francesa arruinara os patrimônios familiares; e o pai, magistrado assistente de Tribunal em Milão, fora destituído do cargo. Foi nomeado pretor em Brivio. Perdeu também esse cargo, depois da batalha de Marengo. Foi emissário de Estado, depois gerente; pequenos encargos. Com a volta da administração austríaca, foi nomeado mestre de cerimônias da corte. Transferiu-se de novo para Milão. Comprou terras em Torricella d'Arcellasco (Ginzburg, 2017, p. 237)⁸⁶.</p>
	<p>No verão de 1841, Vittoria tinha dezenove anos; Matilde tinha onze. Vittoria deixou definitivamente o colégio. Matilde continuou. Na adolescência, Vittoria era diferente das irmãs, por ser mais forte, saudável e vital. Não chegava a ser bonita, mas era graciosa, tinha as cores frescas da saúde, e uma compleição desenvolta, robusta e ágil: “le petit écureuil”, o pequeno esquilo, chamava-a Stefano. Mas logo presenciou desgraças: viu a irmã Cristina morrer, depois a avó, e poucos anos mais tarde também a irmã Sofia – viu-se privada dos únicos seres que lhe dedicavam um afeto maternal (Ginzburg, 2017, p. 297)⁸⁷.</p>

⁸⁶ “Teresa Borri nacque a Brivio, in Brianza, nel 1799, figlia di Cesare Borri e Marianna Meda. I genitori provenivano entrambi da famiglia nobile. Quando lei nacque, non erano ricchi: il dominio francese aveva rovinato i patrimoni familiari; e il padre, magistrato assistente al Tribunale di Milano, era stato destituito dall’incarico. Fu nominato pretore a Brivio. Perse anche quell’incarico, dopo la battaglia di Marengo. Fu emissario dello Stato, poi amministratore; piccoli incarichi. Con il ritorno dell’amministrazione austriaca, fu nominato maestro di cerimonie della corte. Si trasferì di nuovo a Milano. Comprò terreni a Torricella d’Arcellasco” (Ginzburg, 1983, p. 250).

⁸⁷ “Nell’estate del 1841, Vittoria aveva diciannove anni; Matilde ne aveva undici. Vittoria lasciò definitivamente il collegio. Matilde continuò a frequentarlo. Nell’adolescenza, Vittoria era diversa dalle sorelle, perché più forte, sana e vitale. Non era propriamente bella, ma era graziosa, aveva i colori freschi della salute e una costituzione disinvolta, robusta e agile: “le petit écureuil”, il piccolo scoiattolo, la chiamava Stefano. Ma presto assistette a disgrazie: vide morire la sorella Cristina, poi la nonna, e

	<p>Matilde, de Florença, voltara a Pisa. Parecia mais triste do que de hábito. Na verdade, acontecera o seguinte: em Florença, frequentava a casa de <i>tante Louise</i> um jovem da aristocracia florentina, viúvo, com uma filha pequena. Entre ele e Matilde parecia ter nascido uma terna intimidade. Matilde afeiçãoara-se bastante à graciosa menina. Mas, de repente, ele desapareceu e não se fez mais vivo. Vittoria soube, por amigos, que tinham lhe insinuado dúvidas quanto à saúde de Matilde. A mulher dele morrera tísica. Ele se apavorou e se afastou. Matilde, é claro, entendeu as razões por ele não ter tornado a aparecer. No entanto, não tocou nesse assunto com ninguém (Ginzburg, 2017, p. 371)⁸⁸.</p>
	<p>Em junho de 1857, Manzoni permaneceu sozinho em Milão. Stefano, em Lesa, adoeceu de febre perniciosa; Teresa fora ao encontro do filho; não era coisa grave, e tudo se resolveu rápido. Manzoni não recebeu o passaporte em tempo e deve esperar; e também queria estar junto de Pietro, que investigava os negócios de Enrico e tentava atenuar suas consequências. Faziam companhia a Manzoni tanto Rossari como Pietro, que vinha todo dia de Brusuglio; Rossari, no entanto, sofria com o calor e ainda tinha de cuidar da escola; Manzoni passeava com Pietro: continuava-lhe impossível, como fora a vida inteira, sair sozinho. Na casa, a escada que levava ao aposento de Teresa o deixava abatido, “e ainda mais a portinhola que há lá em cima” (Ginzburg, 2017, p. 427)⁸⁹.</p>

pochi anni più tardi anche la sorella Sofia – si trovò privata degli unici esseri che le dedicavano un affetto materno” (Ginzburg, 1983, p. 310).

⁸⁸ “Matilde, da Firenze, era tornata a Pisa. Sembrava più triste del solito. In realtà era accaduto questo: a Firenze frequentava la casa di zia Louise un giovane dell’aristocrazia fiorentina, vedovo, con una bambina piccola. Tra lui e Matilde pareva fosse nata una tenera intimità. Matilde si era molto affezionata alla graziosa bambina. Ma, all’improvviso, lui scomparve e non si fece più vivo. Vittoria seppe, da amici, che gli avevano insinuato dubbi riguardo alla salute di Matilde. Sua moglie era morta di tisi. Egli si spaventò e si allontanò. Matilde, naturalmente, comprese le ragioni per cui non era più tornato a farsi vedere. Tuttavia, non toccò mai questo argomento con nessuno” (Ginzburg, 1983, p. 400).

⁸⁹ “Nel giugno del 1857, Manzoni rimase solo a Milano. Stefano, a Lesa, si era ammalato di febbre perniciosa; Teresa era andata incontro al figlio; non era cosa grave, e tutto si risolse presto. Manzoni non ricevette in tempo il passaporto e dovette aspettare; e voleva anche stare vicino a Pietro, che indagava sugli affari di Enrico e cercava di attenuarne le conseguenze. Facevano compagnia a Manzoni sia Rossari che Pietro, che veniva ogni giorno da Brusuglio; Rossari, tuttavia, soffriva il caldo e doveva anche occuparsi della scuola; Manzoni passeggiava con Pietro: gli rimaneva impossibile, com’era stato per tutta la vita, uscire da solo. In casa, la scala che conduceva alla stanza di Teresa lo abbatteva, “e ancora di più la porticina che c’è lassù” (Ginzburg, 1983, p. 500).

Fonte: Elaborado pelo autor (2025)

Na segunda parte de *La famiglia Manzoni*, que abrange o período de 1836 a 1907, acompanhamos as correspondências trocadas após a morte de Enrichetta Blondel, começando pelas figuras familiares de Teresa Borri (segunda esposa de Alessandro Manzoni), das duas últimas filhas do escritor, Vittoria e Matilde, e, por fim, de Stefano, seu enteado. Como pode ser observado no quadro 3, as cartas trocadas entre essas pessoas revelam muito do contexto histórico em que estão inseridas. Percebe-se que, geralmente, Ginzburg inicia a narrativa mencionando o nascimento de cada membro da família e, em outras ocasiões, descreve seu comportamento pessoal e íntimo diante da interferência do outro. Diferentemente do que ocorre em *Lessico familiare* — em que as descrições são reais por tratarem da família da autora —, em *La famiglia Manzoni* essas descrições se misturam e se confundem; ou seja, não se sabe até que ponto são construções reais — por remeterem a uma realidade ainda que inominada — ou criações ficcionalizadas, resultado de uma elaboração que não corresponde exatamente à realidade.

Entretanto, não há dúvida de que os espaços e tempos estabelecidos nessas construções contribuem para a inquietude inerente a esse fazer artístico e literário. Cabe destacar que as personalidades ora se encontram, ora se afastam. De um lado, essas memórias são colocadas em jogo, desmistificando ou provocando novos discursos; de outro, permanecem ocultas, pois abordar temas complexos implica confrontar as feridas da alma humana, além de não esclarecer as distâncias temporais que afastam uma personagem da outra.

Dessa forma, ao longo dos 71 anos que compreendem essa segunda parte da obra, além das trocas de correspondências entre essas personagens — que versam sobre as mais diversas problemáticas —, deparamo-nos, ao final, com o adoecimento de Alessandro Manzoni e, por fim, com sua partida. Chama a atenção a forma como essas cartas são elaboradas e circulam entre várias mãos e olhares. Não há, na obra, um capítulo dedicado exclusivamente a Alessandro Manzoni; ele é citado apenas nas cartas, e sempre em relação aos diálogos travados entre os demais membros da família, conforme vemos na seguinte citação: “A única coisa que Stefano e eu poderíamos fazer a seu respeito era entregar a Alessandro as suas duas cartas [...]”,

pois não queríamos, de modo algum, intervir nas questões e nas relações íntimas da família” (Ginzburg, 2018, p. 217)⁹⁰.

Evidentemente, a leitura dessas cartas, bem como a análise da fortuna crítica levantada, revela que essas pessoas conviveram uma parcela significativa de suas vidas em torno de Manzoni, a quem é conferido um lugar de prestígio e ascensão social. Embora não seja a personagem central da narrativa, todo o conteúdo das cartas o menciona, seja para elogiá-lo ou criticá-lo. Um amplo leque de temas emerge nessas correspondências: não se trata apenas da figura de Manzoni, mas também das renúncias amorosas, das dores do corpo e da alma, das decepções amorosas e familiares, das traições, da preparação para o novo, das disputas, dos martírios e do fim da existência terrena — a morte. São, enfim, inúmeras as possibilidades de imaginar esse percurso traçado ao longo de 71 anos de história, entre memórias coletivas e, em determinados momentos, individuais.

Nesse mesmo sentido, Giuseppe Tomasi di Lampedusa constrói uma obra que, embora dialogue com a produção de Natalia Ginzburg ao colocar no centro das discussões o tema das relações e memórias familiares, apresenta diferenças significativas em sua forma e finalidade. Enquanto Ginzburg investiga os vestígios da intimidade, resgatando lembranças pessoais, vozes epistolares e fragmentos de memória coletiva que se entrelaçam em uma narrativa de forte caráter testemunhal, Lampedusa concentra-se na representação de uma família aristocrática, ancorada na figura do príncipe Dom Fabrizio de Corbera, cujo universo simboliza a decadência de uma ordem social.

Em *Il Gattopardo*, a estrutura narrativa se organiza em torno das constelações familiares, nas quais cada personagem desempenha um papel simbólico no processo de declínio da aristocracia siciliana. Dom Fabrizio representa a consciência lúcida, mas impotente, de um mundo que se desfaz; Tancredi, seu sobrinho, encarna a adaptação oportunista às mudanças históricas; Angélica traz consigo o vigor da burguesia em ascensão; e Concetta, filha do príncipe, simboliza a frustração e o esvaziamento de expectativas da nobreza. Essa rede de relações não apenas delineia os destinos individuais, mas também encena, de forma alegórica, a passagem de uma

⁹⁰ “La sola cosa che Stefano e io potevamo fare a tuo riguardo, era di consegnare ad Alessandro le due tue lettere [...], non volendo noi assolutamente entrare nelle questioni e nelle intime relazioni della famiglia” (Ginzburg, 1963, p. 240).

era para outra, mostrando de que modo a família funciona como microcosmo da sociedade italiana.

Em Lampedusa, embora as fronteiras entre ficção e realidade se complementem a cada narrativa, o diálogo é mais irônico e humorístico. Esteticamente, a obra apresenta, assim como as demais, descrições detalhadas de alguns personagens dessa “família”, mas não contém fotografias de nenhum membro. Vale destacar que a temporalidade dos acontecimentos na narrativa intensifica o recorte histórico com o qual a obra dialoga. Uma passagem que merece destaque é a conversa entre Dom Fabrizio e seu filho Paolo, pois o entrosamento das ideias e as discussões desenvolvidas apresentam aproximações com a narrativa de *Lessico familiare*. Apresentemos:

Quando tornou a subir, Dom Fabrizio encontrou Paolo, o primogênito, duque de Querceta, que o aguardava no escritório em cujo sofá vermelho ele costumava fazer a sesta. O jovem havia reunido toda a sua coragem e desejava falar com o pai. Baixo, magro, oliváceo, parecia mais velho que ele. ‘Queria lhe perguntar, papai, como devemos nos comportar com Tancredi quando ele voltar.’ O pai entendeu de imediato e logo ficou irritado. ‘O que você quer dizer com isso? O que é que mudou?’ ‘Mas papai, é claro que você não pode concordar com isso: ele foi se juntar àqueles canalhas que estão tumultuando a Sicília; não é coisa que se faça’ (Lampedusa, 2017, p. 47-48).⁹¹

Esse medo de se dirigir ao pai, talvez pela certeza de que seria repreendido, por mais improvável que possa parecer, é uma característica muito semelhante à de Giuseppe Levi, pai de Natalia Ginzburg. Os filhos de Levi também temiam dirigir-se ao pai devido ao receio de possíveis represálias. Na citação em destaque, percebem-se, antes de tudo, as descrições feitas pela autora e o quanto essas características revelam a personalidade da personagem. Dessa maneira, queremos frisar que esses três romances familiares são originários de múltiplas constelações de memórias —

⁹¹ “Quando risalì, don Fabrizio trovò Paolo, il primogenito, duca di Querceta, che l’attendeva nello studio, sul cui divano rosso egli era solito fare la siesta. Il giovane aveva raccolto tutto il suo coraggio e desiderava parlare col padre. Basso, magro, olivastro, pareva più vecchio di lui. “Volevo domandarle, papà, come dobbiamo comportarci con Tancredi quando ritornerà.” Il padre capì subito ed ebbe un subito moto d’ira. “Che cosa vuoi dire? Che cosa è cambiato?” “Ma papà, è chiaro che lei non può approvare: egli è andato a unirsi a quei mascalzoni che stanno mettendo sossopra la Sicilia; non è cosa che si faccia” (Lampedusa, 1958, p. 300).

memórias que tendem a nos conduzir a territórios ainda não explorados e a recuperar um tempo histórico vivido, passível de revisitação.

Afinal, concordamos com Beatriz Sarlo (2007, p. 9) quando ela esclarece que: “O retorno do passado nem sempre é um momento libertador da lembrança, mas um advento, uma captura do presente”. Assim como existem entraves nas famílias como um todo, esperamos ter conseguido demonstrar que, em *Lessico familiare*, *La famiglia Manzoni* e *Il Gattopardo*, esses três caminhos e histórias se entrelaçam, se assemelham e, em poucos momentos, se distanciam. Todavia, as memórias, enquanto construções seletivas do passado, permanecem vivas e passíveis de análise.

Entendemos que Sarlo nos sugere que retornar às lembranças do passado, ainda que brevemente, não é uma maneira de nos libertar das vivências adquiridas ou deixadas naquele tempo e espaço. Trata-se, antes, de destacar o que se vive no presente como forma de acessar o passado e preservá-lo da possibilidade do esquecimento. Afinal, ao lidar com memórias, esse trabalho de preservação de tempos distintos é inseparável, pois o presente está projetado no passado e vice-versa. Desse modo, é imperativo compreender os processos memorialísticos que constantemente construímos como acontecimentos que nos remetem ao retorno das lembranças e aos usos que fazemos delas. Afinal, todos nós somos carregados de memórias que, para manterem-se vivas, precisam ser compartilhadas e jamais esquecidas.

Na seção seguinte, buscamos evidenciar como o entrelaçamento entre ficção e historicidade se manifesta nos textos de Ginzburg e Lampedusa, especialmente por meio de registros visuais, como fotografias, e documentais, como cartas e correspondências familiares. Nosso objetivo é mostrar que esses elementos não apenas complementam a narrativa, mas constituem canais privilegiados para compreender memórias, relações e trajetórias familiares. Dessa forma, ao final da análise — como sugere o próprio título da seção —, poderemos ler e interpretar as obras sob a perspectiva de um “romance-conversa”, no qual história, experiência pessoal e memória se articulam de maneira contínua e dialógica.

4.2 O VISUAL E O DOCUMENTAL EM GINZBURG E LAMPEDUSA: DO REGISTRO HISTÓRICO AO ROMANCE-CONVERSA

A obra italiana *La famiglia Manzoni* narra, a partir de traços memorialísticos, ficcionais e reais, a trajetória de vida do seio familiar dos Manzoni.⁹² Como o livro é construído a partir de cartas e relatos históricos da família, acreditamos que as indeterminações das fronteiras entre as diversas formas de narrativa nos colocam em um impasse: não sabemos ao certo se o livro é um romance histórico — embora compreenda um resgate do passado, em um momento de questionamentos e transformações —, uma saga familiar, um romance documental ou um romance melancólico. Além disso, permanece em aberto até que ponto os liames entre ficção e realidade se concatenam na narrativa ginzburguiana. A própria Natalia Ginzburg pondera o seguinte acerca de sua obra:

Tentei reunir a história da família Manzoni; queria reconstruí-la, recompô-la, alinhá-la em ordem cronológica. Não queria fazer comentários, e sim me ater a uma sucessão pura e simples de fatos. Queria que as cartas, emotivas ou fria, cerimoniais ou simples, claramente mentirosas ou indubitavelmente sinceras, falassem por si. Mas, gradualmente, pareceu-me impossível deixar de fazer alguns comentários. São realmente breves e poucos (Ginzburg, 2013. p. 12).⁹³

Nota-se que o tema da saga familiar, explorando suas tensões entre tradição e modernidade, assim como a compreensão da fragilidade humana, está muito presente nas obras de Natalia Ginzburg. Em *Lessico famigliare* e em *La famiglia Manzoni*, há uma preocupação constante em realizar esse resgate histórico e familiar que acompanha a trajetória de vida da autora. Observa-se, também, até na própria descrição de *Lessico famigliare*, que consiste em uma obra pessoal, fruto de suas frustrações, melancolias, incertezas, medos e do resgate vivo da história e da cultura italianas.

⁹² Escritor italiano autor de *Os Noivos* (1840), considerado um dos grandes clássicos da literatura italiana.

⁹³ “Ho cercato di raccogliere la storia della famiglia Manzoni; ho voluto ricostruirla, ricomporla, disporla in ordine cronologico. Non volevo fare dei commenti, ma attenermi a una pura e semplice successione di fatti. Volevo che le lettere, appassionate o fredde, cerimoniose o semplici, palesamente menzognere o indubitabilmente sincere, parlassero da sole. Ma a poco a poco mi è parso impossibile non fare qualche commento. Sono veramente brevi e radi” (Ginzburg, 1963, p. 20).

A maneira como Ginzburg realiza esse relato no romance nos faz refletir sobre até que limite o testemunho pessoal pode ser real e ficcional simultaneamente. Contar uma história por intermédio de cartas, fotografias e registros históricos não é tarefa fácil, pois é preciso entender que essas materialidades discursivas são constituintes de sentidos e nos levam a compreender o enredo da narrativa a partir de fragmentos e de objetos vivos do passado, capazes de evocar memórias, recriar atmosferas e sustentar a tessitura do enredo. Assim, a narrativa de Ginzburg não se limita a reproduzir documentos, mas se vale deles para articular uma escrita em que a fronteira entre a memória individual e a memória coletiva se torna porosa, revelando a complexa interseção entre história, testemunho e ficção.

Esse procedimento pode ser observado de forma bastante clara em *La famiglia Manzoni*, em que a autora reúne registros íntimos e históricos, transformando-os em matéria literária e mostrando como a vida privada pode ser contada a partir da memória preservada em objetos e documentos familiares, como se vê no seguinte trecho:

Este livro pretende ser uma tentativa de reconstrução e reordenamento minuciosos da história dos Manzoni, por meio de cartas e do que se sabe a respeito da família. É uma história espalhada por vários livros, na maioria das vezes não encontrados nas livrarias – cheia de vazios, ausências, zonas obscuras, como, aliás, toda história familiar que se tente juntar. É impossível preencher esses vazios e ausências. Eu jamais havia escrito um livro desse gênero, que demandava outros livros e documentos. Os romances que escrevi foram frutos da invenção ou de lembranças, não precisavam de nada nem de ninguém (Ginzburg, 2017, p. 21).⁹⁴

A obra em questão coloca em discussão a dura história da saga familiar de uma grande família italiana do século XIX. Muito mais do que simplesmente narrar a trajetória dos Manzoni, o livro mergulha no cotidiano banal, nas mazelas e nos problemas que atravessaram e atravessam séculos, influenciando o surgimento do pensamento moderno italiano. Ginzburg consegue, por meio das cartas escritas pelos

⁹⁴ “Questo libro vuol essere un tentativo di ricostruzione e di minuzioso riordinamento della storia dei Manzoni, attraverso le lettere e attraverso quanto si sa della famiglia. È una storia sparsa in molti libri, per lo più introvabili nelle librerie, piena di vuoti, di assenze, di zone oscure, come del resto ogni storia familiare che si voglia raccogliere. È impossibile colmare quei vuoti e quelle assenze. Io non avevo mai scritto un libro di questo genere, che chiedeva altri libri e documenti. I romanzi che ho scritto erano frutti d’invenzione o di ricordi, non avevano bisogno di nulla e di nessuno” (Ginzburg, 1983, p. 30).

familiares de Alessandro Manzoni, descrever toda uma história de vida. O relato historiográfico da autora vai além da simples demonstração de feitos políticos deixados por esses familiares; ela coloca em cena doenças, dívidas, mortes e decepções, ou seja, todos os contratempos que qualquer família não necessariamente aristocrata enfrenta.

As cartas assumem papéis centrais nessa saga relatada por Ginzburg, que realiza um trabalho metódico de coleta e organização das informações principais desse núcleo familiar. Como veremos neste subtópico e na apresentação da obra, escrita pelo crítico italiano Salvatore Silvano Nigro (2017, p. 8): “Para narrar cerca de 150 anos de ‘vida’ privada, o percurso cotidiano da existência de 1762 a 1907 — desde o nascimento de Giulia Beccaria, mãe de Alessandro Manzoni, até a morte do enteado do escritor, Stefano Stampa —, Ginzburg se baseou numa seleta bibliografia de estudos”. *La famiglia Manzoni*, por outro lado, pode representar a ressignificação de qualquer outro seio familiar italiano, mas com uma particularidade: não se trata de uma família qualquer, mas da de Alessandro Manzoni, figura indispensável à cultura italiana.

As cartas constituem o retrato em preto e branco de cada membro que a compõe; são mais do que descrições pessoais: são a forma como a autora os enxerga. Nesse ponto, o trabalho de coleta de dados e a maneira de transcrevê-lo para o papel revelam a grandiosidade da autora ao administrar todo esse material. É interessante mencionar que, em determinado momento do livro, Ginzburg afirma que seria mais difícil falar sobre si mesma do que descrever a vida do outro. Talvez nisso concordemos com ela: a leitura memorialística que fazemos do outro, seja por termos presenciado determinados aspectos, seja pelas lembranças transmitidas ao longo do tempo, facilita o trabalho de resgate das memórias, pois nos sentimos com autonomia e um certo distanciamento em relação à veracidade dos fatos. Quando falamos de nós mesmos e nos articulamos de outras formas, há inclusive um cuidado maior com a escolha das palavras e do léxico utilizado; mas contar a história de vida do outro é, muitas vezes, também pertencer àquela família e àquela história.

Em muitas passagens de *Lessico familiare*, é isso que se revela: os membros dessa família, que compõem a árvore genealógica da narrativa autobiográfica, conforme a entendemos, sobressaem-se mais do que a própria história de vida da autora. Nesse sentido, parece-nos que o olhar de Ginzburg está mais direcionado às

fronteiras do que a si mesma naquele momento — no caso, a história dos seus familiares. Tal movimento não a afasta do texto literário; pelo contrário, reforça a escolha estética da autora, que enfatiza e problematiza os atores sociais que mais participaram, ou talvez tenham testemunhado de perto, o fascismo, justificando a exploração e a menção constante a seus entes familiares.

É oportuno ainda salientar que esse “embaraço” a respeito da ficção e do real aparece logo no início de *Lessico familiare* como um gesto em que Ginzburg não apenas cria um espaço de oscilação entre memória e literatura, mas também sugere que o testemunho familiar, mesmo atravessado por lacunas, silêncios e subjetividades, carrega uma força de verdade que ultrapassa os limites da experiência individual. O entrelaçamento entre o eu e o coletivo confere à obra uma densidade histórica e simbólica em que a memória privada é convocada a dialogar com a pública, produzindo uma escrita que é, ao mesmo tempo, autobiográfica e política. Examinemos:

Neste livro, lugares, fatos e pessoas são reais. Não inventei nada: e toda vez que, nas pegadas do meu velho costume de romancista, inventava, logo me sentia impelida a destruir tudo o que inventara. Os nomes também são reais. Ao sentir, escrevendo este livro, uma intolerância tão profunda para com qualquer invenção, não pude mudar os nomes verdadeiros, que me pareceram indissolúveis das pessoas verdadeiras. Pode ser que desagrade a alguém encontrar-se deste modo, com seu nome e sobrenome, num livro. Mas quanto a isso não tenho nada a responder. Escrevi apenas aquilo de que me lembrava. Por isso, se este livro for lido como uma crônica, será possível objetar que apresenta infinitas lacunas. Embora extraído da realidade, acho que deva ser lido como se fosse um romance: ou seja, sem exigir dele nada a mais, ou a menos, do que um romance pode oferecer (Ginzburg, 2018, p. 15).⁹⁵

O trecho acima constitui uma das reflexões mais provocativas levantadas por Natalia Ginzburg. À primeira vista, pode parecer uma discussão simplória, mas, na

⁹⁵ “In questo libro i luoghi, i fatti, le persone sono reali. Non ho inventato nulla: e ogni volta che, sulle orme del mio vecchio costume di romanziera, inventavo, subito mi sentivo spinta a distruggere quello che avevo inventato. Anche i nomi sono reali. Sentendo, nello scrivere questo libro, una così profonda intolleranza verso ogni invenzione, non ho potuto mutare i nomi veri, che mi sono sembrati indissolubili dalle persone vere. Può darsi che dispiaccia a qualcuno di trovarsi così, col suo nome e cognome, dentro un libro. Ma a questo non ho nulla da rispondere. Ho scritto soltanto quello che ricordavo. Perciò, se questo libro verrà letto come una cronaca, si potrà obiettare che presenta infinite lacune. Benchè tratto dalla realtà, penso che debba essere letto come se fosse un romanzo: cioè senza esigere da lui né più né meno di quello che un romanzo può dare” (Ginzburg, 1963, p. 20).

verdade, a autora inicia uma problematização que se estende até o final da leitura da obra. Primeiramente, a configuração do campo fronteiro em relação ao gênero do livro é colocada em questão. Ela mesma mostra nas entrelinhas a dificuldade de determinar o gênero literário no qual sua obra se insere. Trata-se de um romance? Uma crônica? Uma narrativa autobiográfica? É importante destacar que essa questão é central nos estudos literários contemporâneos: compreender as fronteiras e o tipo de narrativa apresentado. Essa tarefa, a princípio, não é fácil nos romances da autora, com exceção de *Le piccole virtù*, obra em que a autobiografia se manifesta com maior clareza.

Em segundo lugar, ressalta-se a presença concomitante de traços ficcionais e reais no romance. Mas o que seria, afinal, um texto ficcional? É importante notar que a própria autora afirma não ter alterado os nomes, ou seja, os personagens são apresentados tal como realmente são. Eles são, portanto, reais. Pelo menos inicialmente, não existe uma leitura ficcionalizada desses nomes. No entanto, o que entendemos por real? É preciso lembrar que se trata de um romance que a crítica italiana classifica como pessoal e, ao mesmo tempo, testemunhal devido aos fatos ocorridos durante o período do fascismo italiano. Sua narrativa, obviamente, traça um retrato desse período hostil. Para Alberto Giordano (2013), em *Autoficción: entre literatura y vida*,

Desde hace algunos años, mis incursiones críticas suelen transitar los dominios inestables de las llamadas ‘escrituras del yo’. Más que con la dificultad para determinar su extensión y ceñir la identidad formal de las prácticas que lo habitan, las causas de la inestabilidad tienen que ver con las oscilaciones que afectan el estatuto y la valoración cultural de este dominio. ¿Las escrituras del yo (autobiografías, memorias, cartas o diarios firmados por escritores) pertenecen a la literatura, representan el pliegue autobiográfico de un conjunto de prácticas meramente retóricas, o vacilan, con diferentes grados de indeterminación, entre una cosa y la otra, hasta el punto de dejar en suspenso, o volver imposible, la delimitación de fronteras? (Giordano, 2013, p. 1)⁹⁶.

⁹⁶ “Há alguns anos, minhas incursões críticas têm transitado pelos domínios instáveis das chamadas “escrituras do eu”. Mais do que pela dificuldade de determinar sua extensão e delimitar a identidade formal das práticas que nele habitam, as causas dessa instabilidade estão relacionadas às oscilações que afetam o estatuto e a valorização cultural desse domínio. As escrituras do eu (autobiografias, memórias, cartas ou diários assinados por escritores) pertencem à literatura, representam o desdobramento autobiográfico de um conjunto de práticas meramente retóricas, ou vacilam, com

Dito isso, concordamos que ficção e realidade se complementam: a obra apresenta figuras reais do seio familiar da autora — pai, mãe e irmãos — sem deixar de mencionar personalidades históricas italianas, como Cesare Pavese, poeta e escritor, e Ítalo Calvino, seu amigo. Na obra, surgem ainda outros nomes de familiares da autora, o que nos leva a considerar que essa imparcialidade revela justamente o objeto de investigação deste trabalho: até que ponto a ficção se desdobra na realidade, e vice-versa, e de que maneira a história, aliada à literatura, modifica a forma de pensar o texto narrativo.

Em *Lessico familiare*, embora algumas passagens sejam narradas em primeira pessoa, entendemos que tal recurso estético é proposital, pois faz parte do estilo da autora provocar certo estranhamento no leitor. Em vez de se colocar em evidência, Ginzburg prefere mencionar os membros de sua família. Ademais, é evidente que estamos diante de uma obra de arte aberta — a literária — que, por sua natureza, admite leituras diversas sob diferentes perspectivas e universos de compreensão. Em outras palavras, passagens em primeira pessoa — como as encontradas em *Lessico familiare* — podem ser um recurso utilizado pela autora para falar de si mesma, ao mesmo tempo que se respalda na figura familiar de algum ente querido.

No caso da obra de Lampedusa, apesar de ser possível destacar uma história de amor, é fundamental enfatizar a marca deixada por ele ao longo dos oito capítulos: “algo tem que mudar para que nada mude”. Essa expressão remete, certamente, à política — à necessidade de ceder para adaptar-se ao novo, mantendo, contudo, a ordem vigente — e simboliza igualmente a decadência da aristocracia. Todos os personagens gravitam em torno do “leopardo”, símbolo do brasão da família do príncipe, e as manchas do animal podem representar o estimável e o desprezível, a dualidade entre luz e sombra na família e em seu ambiente. De um lado, o sangue nobre dos Salinas vai se extinguindo após sucessivos casamentos entre primos e nobres; de outro, os Salinas mantêm títulos e patrimônio empobrecido, que alimentam profunda saudade. Além disso, os Sedàra, burgueses entusiasmados, representam o vigor do novo, com negócios prósperos e a “pureza” do sangue de Angélica.

diferentes graus de indeterminação, entre uma coisa e outra, a ponto de deixar em suspenso — ou tornar impossível — a delimitação de fronteiras?” (Giordano, 2013, p. 1, tradução nossa).

Com a simplicidade de Angélica, Dom Fabrizio enxerga na união de seu sobrinho Tancredi com ela uma esperança para a dinastia em declínio, assim como uma forma de enfrentar a preguiça siciliana, a ausência de ideais e a imoralidade burguesa. Por fim, Fabrizio encarna o bisavô de Tomasi di Lampedusa, mas nele também se plasmam traços do autor que revelam uma personalidade imponente e clarificada em cada ação. Exemplos disso são seu discurso ao rejeitar o cargo de senador, a relação com Bendicò, a reflexão sobre o quadro na biblioteca após o baile e sua agonia final — um senhor que sempre se destaca pelos bons costumes. A personagem representa o pessimismo aristocrático, a inteligência irônica e o orgulho desmedido que consomem Dom Fabrizio quando Tancredi pede a mão de Angélica em casamento, espelhando a realidade do próprio Lampedusa, que se recusou a pagar pela publicação da obra. Ambos — Dom Fabrizio e Lampedusa —, amantes da Sicília, criticam seus conterrâneos como “sicilianos sonolentos, preguiçosos”, talvez uma autocrítica.

Lampedusa, cuja frase favorita era “pensa mal e acertarás”, era um homem taciturno e reservado, dotado da capacidade de perceber defeitos e virtudes alheios. Personagens como o padre Pirrone, Concetta, o cachorro Bendicò, Angélica, Tancredi, Dom Fabrizio, Paolo e Dom Ciccio — todos com personalidades verossímeis — demonstram essa aguçada percepção do gênero humano que o autor possuía. // *Gattopardo* é, assim, uma obra única e apaixonante, tanto pela riqueza de sua história quanto pela minúcia e pelo requinte das descrições, que revelam cada canto de Donnafugata e transformam a Sicília em uma expressão artística perfeita. Contemplamos a passagem a seguir:

Na manhã seguinte, o sol iluminou um Príncipe revigorado. Tinha tomado o café e, vestindo um robe de chambre vermelho com flores negras, fazia a barba diante do pequeno espelho. Bendicò repousava a cabeçorra pesada em sua pantufa. Enquanto raspava a face direita, viu no espelho, atrás de si, o rosto de um jovem, um rosto magro, marcado por uma expressão de temerosa zombaria. Não se virou e continuou a barbear-se. ‘Tancredi, o que você aprontou na noite passada?’ ‘Bom dia, tio. O que eu aprontei? Nada de nada: estive com uns amigos. Uma noite santa. Não como certos conhecidos meus, que estiveram se divertindo em Palermo.’ Dom Fabrizio esmerou-se em raspar bem aquele trecho de pele dificultoso entre o lábio e o queixo. A voz levemente nasal do rapaz tinha tal carga de brio juvenil

que não havia como se irritar, surpreender-se, porém, talvez fosse legítimo (Lampedusa, 2017, p. 30).⁹⁷

No fragmento, percebe-se que há uma relação amistosa entre o príncipe Dom Fabrizio e seu sobrinho Tancredi, embora pautada por interesses particulares. Trata-se, na verdade, do início de uma conversa em que o príncipe questiona o motivo pelo qual o sobrinho passou a noite fora. Nota-se, entretanto, a existência de uma tensão latente nessa família, uma relação conflituosa que não chega a ser de conhecimento geral dos demais membros. Com a unificação, buscava-se a construção de uma nova Itália, alicerçada em valores renovados. Por isso, é importante destacar que Tancredi pertence a uma família aristocrática em decadência, fato que não era bem-visto por Dom Fabrizio.

Além dessas questões familiares — e é nesse ponto que encontramos correspondências entre as três obras —, concluímos que essa tríade literária aborda momentos cruciais de uma Itália fragilizada, à procura urgente de mudanças. As narrativas apresentam testemunhos históricos e pessoais de uma Itália decadente, que clama por melhorias em múltiplos aspectos. Enquanto em *Lessico familiare* e *La famiglia Manzoni* sobressaem os testemunhos e as histórias de vida, respectivamente, dos familiares da autora e de Alessandro Manzoni, em *Il Gattopardo* somos conduzidos por histórias marcadas pelo declínio, pela saudade e pelo abandono dos antigos hábitos.

Apresentemos, a seguir, o seguinte trecho:

O jovem ficou sério: seu rosto triangular assumiu uma inesperada expressão viril. 'Estou partindo, tiozão, parto daqui a meia hora. Vim me despedir.' O pobre Salina sentiu um aperto no coração. 'Um duelo?' 'Um grande duelo, tio. Contra Franceschiello Dio Guardi. Vou para as montanhas de Corleone; não diga nada a ninguém, sobretudo a Paolo.

⁹⁷ "L'indomani il sole illuminò un Principe rinfrancato. Aveva preso il caffè e, in veste da camera rossa a fiori neri, si stava radendo davanti al piccolo specchio. Bendicò posava la grossa testa sulla sua pantofola. Mentre raschiava la guancia destra vide nello specchio, dietro di sé, il volto di un giovane, un volto magro, segnato da un'espressione di timorosa ironia. Non si voltò e continuò a radersi. 'Tancredi, che cosa hai combinato la scorsa notte?' 'Buongiorno, zio. Che cosa ho combinato? Proprio nulla: sono stato con degli amici. Una serata santa. Non come certi conoscenti miei che si sono divertiti a Palermo.' Don Fabrizio si applicò a radere bene quel tratto di pelle difficile tra il labbro e il mento. La voce lievemente nasale del giovane aveva una così viva carica di brio che era impossibile irritarsi; sorprendersi, però, poteva essere legittimo" (Lampedusa, 1958, p. 50).

Grandes coisas estão para acontecer, tiozão, e eu não quero ficar em casa, onde, aliás, me capturariam imediatamente, caso eu ficasse.’ O Príncipe teve uma de suas visões repentinas: uma cena cruel de guerrilha, disparos nos bosques, e seu Tancredi caído no chão, desventrado como aquele soldado infeliz. ‘Você está louco, meu filho! Meter-se com aquela gente! São todos mafiosos e trapaceiros. Um Falconeri deve permanecer conosco, pelo Rei.’ Os olhos voltaram a sorrir. ‘Pelo Rei, com certeza, mas por qual Rei?’ O rapaz teve uma de suas crises de seriedade, que o tornavam impenetrável e adorável. ‘Se não nos envolvermos nisso, os outros implantam a república. Se quisermos que tudo continue como está, é preciso que tudo mude. Fui claro?’ (Lampedusa, 2017, p. 31).⁹⁸

A passagem anterior corresponde ao discurso do sobrinho de Dom Fabrizio, Tancredi, sobre o arruinado e simpático oportunista príncipe de Falconeri, que incita seu tio cético e conservador a abandonar sua lealdade aos Bourbons do Reino das Duas Sicílias e aliar-se aos Saboia. Na verdade, o que se pretendia com a unificação italiana, fortemente marcada por questões sociais, culturais e políticas e liderada por Giuseppe Garibaldi, grande colaborador desse processo, era promover mudanças profundas. Para que isso fosse possível, alguém teria que ter coragem de enfrentar o antigo sistema.

A unificação “[...] trazia consigo uma série de mudanças e inquietações em diversas esferas da sociedade, especialmente aquela cujo poder estava seriamente ameaçado — a aristocracia” (Gouy, 2013, p. 30). Segundo Maurício Santana Dias (2017, p. 277), essa expressão seria “[...] a manifestação cabal do pessimismo histórico e da ironia que caracterizam o tom do romance de Lampedusa”. Dias é bastante categórico ao afirmar isso, pois, de fato, a obra de Lampedusa reflete um pessimismo envolvente, especialmente no personagem do príncipe de Salina, que se vê imerso em um caminho sem saída.

⁹⁸ “Il giovane si fece serio: il suo volto triangolare assunse un’imprevista espressione virile. ‘Parto, zio, parto fra mezz’ora. Sono venuto a salutarla.’ Il povero Salina sentì stringersi il cuore. ‘Un duello?’ ‘Un grande duello, zio. Contro Franceschiello Dio Guardi. Vado sui monti di Corleone; non dica nulla a nessuno, soprattutto a Paolo. Grandi cose stanno per accadere, zio, e io non voglio restare a casa, dove, del resto, mi prenderebbero subito se ci rimanessi.’ Il Principe ebbe una delle sue visioni improvvise: una scena crudele di guerriglia, sparatorie nei boschi, e il suo Tancredi riverso a terra, sventrato come quel povero soldato. ‘Sei matto, figlio mio! Mischiarti con quella gente! Sono tutti mafiosi e imbroglianti. Un Falconeri deve stare con noi, col Re.’ Gli occhi tornarono a sorridere. ‘Col Re, certo, ma con quale Re?’ Il giovane ebbe una delle sue crisi di serietà, che lo rendevano impenetrabile e adorabile. ‘Se vogliamo che tutto rimanga com’è, bisogna che tutto cambi. Mi sono spiegato?’” (Lampedusa, 1958, p. 45).

Para ele, é como se estivesse se entregando ao nada, já que, ao considerar as mudanças, conclui que nenhuma novidade surgirá para alterar essa realidade. O trecho revela que o príncipe mantém uma postura fria ao longo da conversa com Tancredi, ao comentar as ações que tomará, mas pede que ninguém mais saiba delas. Este é um tipo de discurso irônico que permeia quase toda a obra. Finalizada esta seção do trabalho, passaremos agora a discutir como as imagens/fotografias desempenham um papel distinto, que vai além do verbal e do imagético, nas narrativas de Natalia Ginzburg e Giuseppe Tomasi di Lampedusa.

4.3 O MUNDO-IMAGEM: AS MULTIPLICIDADES DE VOZES ATRAVÉS DE UMA HISTÓRIA DE OLHARES E POSTURAS

Texto e imagem: duas manifestações da linguagem. A leitura nos faz penetrar no mundo encantado das palavras, enquanto a imagem nos direciona para outra dimensão. Ambas são constituintes de sentidos diversos que, por vezes, se entrecruzam, se afastam e geram significados inesperados — cada uma à sua maneira —, mas se complementam. É assim que elas se apresentam em *La famiglia Manzoni*: um significado verbal complementando um significado imagético. A obra certamente ganha muito com essa junção, pois podemos imaginar um mundo totalmente diferente a partir da leitura realizada. Afinal, a leitura e a imagem são dois mundos distintos, porém concatenados.

Nesse sentido, uma característica que se destaca, no que diz respeito à parte estética da obra, está presente nas dezesseis páginas que antecedem a introdução do livro. Nessa seção, são apresentadas doze fotografias de membros da família Manzoni, cujas imagens, em preto e branco, mostram um período distante da história do qual essas personagens fizeram parte — distante da modernidade e de seus recursos visuais avançados. Ao adentrarmos essa narrativa, somos primeiramente introduzidos por essas imagens, que, longe de serem simples fotografias, dialogam entre si, criando uma atmosfera única.

De maneira semelhante, Ana Martins Marques (2013), no trabalho *Paisagem com figuras: fotografia na literatura contemporânea*, reconhece a relação complementar entre a fotografia e o texto literário. Ela afirma que:

Ao menos dois aspectos principais são levantados quando deparamos com imagens fotográficas em um texto literário: a relação com o passado e a questão da representação. As fotografias podem funcionar no texto como um poderoso elemento narrativo, capaz de articular passado e presente. Sua presença permite, entre outras coisas, deflagrar processos de memória, estabelecer relações com eventos passados, apresentar indagações sobre a identidade. Mas a fotografia também tem impacto sobre uma dimensão fundamental da narrativa, ao trazer para o centro da cena a questão da representação. O que está em jogo é o próprio estatuto da fotografia e sua relação com a realidade, e o modo como, ao se associar ao texto, a fotografia faz com que se voltem também para ele as perturbadoras indagações sobre a sua condição (Marques, 2013, p. 14).

Natalia Ginzburg utiliza esse recurso de maneira eficaz e consciente, empregando as fotografias como uma complementação ao texto literário e como suporte para a representação do passado. A fotografia, nesse contexto, atesta a veracidade dos fatos narrados, pois nos conduz a outra dimensão da realidade. A articulação entre passado e presente, mediada pelas imagens, nos permite criar uma linha temporal que revela a identidade dos familiares e sua importância dentro da narrativa, além de nos proporcionar uma visão ampliada de outros mundos e possibilidades.

Outro ponto relevante, após as fotografias, é a apresentação do sumário, que já nos fornece informações significativas. De fato, o texto, sob uma perspectiva estética, é desenvolvido tal qual uma carta. Na primeira parte, a história abrange os anos de 1762 a 1836, incluindo as seguintes figuras: Giulia Beccaria, Enrichetta Blondel, Fauriel e Giulietta. Na segunda parte, que vai de 1836 a 1907, destacam-se Teresa Borri, Vittoria, Matilde e Stefano. Esses nomes são apresentados inicialmente com suas respectivas fotografias.

O romance centra-se na tentativa de descrever as figuras familiares com o máximo de detalhes possíveis. Em *Lessico familiare*, as descrições são mais totalizantes, pois os nomes dos familiares vão sendo incorporados gradualmente ao longo do texto. Já em *La famiglia Manzoni*, os nomes dos familiares são apresentados de forma imediata e automática, conferindo ao romance uma postura estética e narrativa distinta: cada capítulo recebe o título de um membro da família. Esse procedimento cria uma estrutura quase documental, na qual cada personagem é

convocado diretamente, evidenciando a intenção de Ginzburg de valorizar o coletivo familiar em vez de centrar-se exclusivamente na experiência subjetiva da autora.

Retornando à discussão sobre a fotografia em *Lessico familiare*, entendemos que, nessa obra em particular, há uma tentativa de apresentar as fotos não como meras representações de membros da família da autora. Em *Lessico familiare*, as fotografias são evocadas na mente do leitor por meio das descrições da autora. Esse processo é mais complexo, pois lida com imagens projetadas continuamente em nossa consciência. Concordamos, portanto, com Susan Sontag (2004, p. 15) quando ela afirma: “As fotos, que brincam com a escala do mundo, são também reduzidas, ampliadas, recortadas, retocadas, adaptadas, adulteradas”. Essas características ficam evidentes na narrativa de *Lessico familiare*, na qual os personagens são apresentados com suas fragilidades, recortes e adaptações.

Em *La famiglia Manzoni*, temos as fotos dos principais familiares de Alessandro Manzoni, o que nos leva a outro campo de análise e interpretação. De maneira análoga, *Il Gattopardo* também dialoga com *Lessico familiare* no que tange ao uso da fotografia, pois ambas as obras não trazem imagens físicas dos personagens para acompanhar o texto. Nesse sentido, a fotografia desempenha um papel crucial em ambos os livros, não se limitando à simples representação visual, mas sim criando, igualmente, outros sentidos para o texto literário.

Na narrativa de Lampedusa, podemos observar, por exemplo, a grande figura aristocrática e protagonista da história, o príncipe Dom Fabrizio. Embora não haja uma imagem materializada dele, como acontece com outras personagens em *La famiglia Manzoni*, no romance de Lampedusa ela é performada ao longo da leitura do texto. Diante disso, surge a questão: como ocorrem essas performatividades? Em *Il Gattopardo*, esse processo decorre de uma compreensão heterogênea do contexto histórico, o qual permeia a obra, e da maneira como as personagens conseguem “sobreviver” a esse tempo que passou.

Ademais, segundo Susan Sontag (2004, p. 13): “Colecionar fotos é colecionar o mundo”. Ao refletir sobre essa afirmação e estabelecer uma analogia com as obras analisadas, destacamos que, em *Lessico familiare* e *La famiglia Manzoni*, Ginzburg de fato coleciona fotos de sua própria família e dos familiares de Alessandro Manzoni. Na primeira, o mundo dos Ginzburg é apresentado com todas as suas imperfeições,

obstáculos, medos e frustrações. Essas fotos formadas no imaginário do leitor compartilham uma sensação de pertencimento e de valor a essas pessoas e a esse lugar. Já na segunda, a coleção de fotos que antecede os capítulos serve de pano de fundo para o que será apresentado mais adiante, ou seja, as correspondências de cartas.

Ainda sobre a fotografia, é importante ressaltar que:

Fotografar é apropriar-se da coisa fotografada. Significa pôr a si mesmo em determinada relação com o mundo, semelhante ao conhecimento – e, portanto, ao poder. Supõe-se que uma queda primordial – e malvista, hoje em dia – na alienação, a saber, acostumar as pessoas a resumir o mundo na forma de palavras impressas, tenha engendrado aquele excedente de energia fáustica e de dano psíquico necessário para construir as modernas sociedades inorgânicas. Mas a imprensa parece uma forma menos traiçoeira de dissolver o mundo, de transformá-lo em um objeto mental, do que as imagens fotográficas, que fornecem a maior parte do conhecimento que se possui acerca do aspecto do passado e do alcance do presente. O que está escrito sobre uma pessoa ou um fato é, declaradamente, uma interpretação, do mesmo modo que as manifestações visuais feitas à mão, como pinturas e desenhos (Sontag, 2004, p. 14).

Susan Sontag (2004) nos recorda que o ato de fotografar também é uma leitura que fazemos do mundo. Saímos do campo físico e adentramos em um universo imagético carregado de outras materialidades discursivas, pois a imagem tem o poder de nos direcionar para outras vivências e realidades. A autora assevera que, nos tempos atuais, a fotografia se tornou basicamente um passatempo, de modo que muitas vezes assume um sentido figurado, ornamentado e distante da realidade. No entanto, sabemos que ela não se resume a esse papel. Em *La famiglia Manzoni*, por exemplo, vemos o quanto essas fotos são necessárias, já que, ao mesmo tempo que nos revelam quem são e como são essas personagens, elas também nos orientam e nos transformam na curta passagem da vida.

A fotografia é, em sua essência, um registro e, como a historicidade é primordial para entender o presente e o futuro, a imagem tem o poder de nos revelar histórias. Se o texto verbal nos apresenta simbioses e discursos elaborados, esta nos sinaliza o produto de como as coisas eram no passado e como estão agora, preparando o terreno para o amanhã. Trazendo essas reflexões de Sontag para dialogar com as

questões presentes em *La famiglia Manzoni*, parece-nos pertinente afirmar que Ginzburg utiliza as fotografias para registrar membros de uma família que, em sua visão, não devem cair no esquecimento. Junto com as fotos, ela cria uma outra narrativa: uma genealogia composta de gestos, olhares e posturas.

Sontag (2004) ainda acrescenta que:

Comemorar as conquistas de indivíduos tidos como membros da família (e também de outros grupos) é o uso popular mais antigo da fotografia. Durante pelo menos um século a foto de casamento foi uma parte da cerimônia tanto quanto as fórmulas verbais prescritas. As câmeras acompanham a vida da família. Segundo um estudo sociológico feito na França, a maioria das casas tem uma câmara, mas as casas em que há crianças têm uma probabilidade duas vezes maior de ter pelo menos uma câmera, em comparação com as casas sem crianças. Não tirar fotos dos filhos, sobretudo quando pequenos, é sinal de indiferença paterna, assim como não comparecer à foto de formatura é um gesto de rebeldia juvenil (Sontag, 2004, p. 18).

A autora acredita que essa unidade de significação — as fotografias — passa, nos tempos atuais, a gerar outros sentidos no texto literário, ou seja, as fotografias são trabalhadas como testemunhos de uma vida que se encerra ou continua. Essa ideia nos remete à questão levantada por Jeanne Marie Gagnebin (2009), em *Lembrar, escrever, esquecer*: “O que significa elaborar o passado?”. Esse passado se constrói a partir de valores, dos jogos de imagens, dos olhares e das posturas que empreendemos ao longo da vida. Sabemos, por meio dos estudos sociológicos, que o passado está em permanente diálogo com o presente, uma vez que não é satisfatório separar essas dimensões. O tempo é efêmero e se modifica constantemente, mas pode ser aprimorado quando está em constante metamorfose com o presente.

Como discutido ao longo desta subseção, *La famiglia Manzoni* é uma obra que consegue resgatar o registro histórico por meio do uso frequente de cartas. Se observarmos atentamente, podemos concluir que tanto o texto literário, com o relato pautado na vida de personalidades dessa Itália dilacerada pela guerra, quanto as imagens dessas figuras emblemáticas que abrem a obra contribuem para a criação de um produto literário que está à frente de seu tempo. A autora revive um passado para compreender o presente imediato. A árvore genealógica dos membros da família

Manzoni dá início à obra, pois nos fornece uma percepção visual deles. Logo, ela assume um papel centralizador, pois orienta o leitor a conhecer mais sobre essas personalidades italianas.

Ao manusearmos a obra, logo após a apresentação da árvore genealógica, somos confrontados com um álbum visual que apresenta os membros da família. Assim, todas as figuras mais importantes dessa família são representadas por meio dessas fotografias-retratos. Em discussões recentes, a fotografia tem sido considerada uma materialização visual do que queremos mostrar. Nesse sentido, ao evocar, por meio de fotografias, essas pessoas, Ginzburg, de certa forma, fortalece a presença delas na narrativa. O leitor, ao ler a carta e observar as descrições, materializa essa leitura imagética, unindo texto e imagem.

As imagens se tornam personagens da narrativa, já que assumem funções no texto. Vale destacar que as fotografias-retratos não aparecem para ornamentar a narrativa nem para terem caráter decorativo. Elas possuem movimentações dentro do texto, agindo como seres que têm vida própria, embora, ao mesmo tempo, limitem a imaginação do leitor quanto à aparência dos personagens. A imagem e o texto se entrelaçam e se complementam. Como afirma Nigro (2017, p. 14), “a escrita de Ginzburg modula um diálogo surdo e contínuo com a galeria de retratos, até o daguerreótipo”. Ginzburg opera uma multiplicidade de vozes em sua narrativa: de medo, de desilusão, de sofrimento e de alguém que clama por socorro e libertação. As cartas, por sua vez, que são representações dessas vozes, ecoam em gritos de resistência. Várias memórias e lembranças são resguardadas e trazidas à cena, e a autora promove um diálogo com cada membro dessa família triste e desesperançosa.

Essa relação entre memória, história e esquecimento tem sido um tema central nos trabalhos de Paul Ricoeur (2007), especialmente em sua obra *A memória, a história, o esquecimento*. Ele analisa essa questão a partir de quatro dimensões: narrativa, história, condição humana e possibilidade do mal. A primeira, segundo ele, é a maneira como construímos nossa própria identidade e como podemos pensar a história com base naquilo que somos capazes de narrar. A segunda, como ciência, atua nas transformações do modo de entender e processar o conhecimento, especialmente nas Ciências Humanas. A terceira dimensão refere-se à reflexão sobre a condição humana, particularmente nos campos da moral, da ética e da nossa

vinculação com o outro — o que chamamos de alteridade. A possibilidade do mal, de acordo com Ricoeur (2007), trata de uma concepção ontológica e ética.

Para abordar a memória, Ricoeur recorre a três filósofos: dois da Antiguidade, Platão e Aristóteles, e um da contemporaneidade, Henri Bergson (2010), em *Matéria e memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. Sobre o tema em Platão, Ricoeur (2007) traz o conceito de rememoração. Vale lembrar que Platão acreditava na distinção entre dois mundos: o mundo sensível e efêmero e o mundo inteligível, que se assemelha à ideia de um plano espiritual. Platão também comungava a ideia de que, embora tenhamos um corpo efêmero, a alma é eterna. Para ele, o conhecimento seria um processo de rememoração no qual, ao reconhecer algo, de certa forma estamos relembrando o que nossa alma já havia visto, especialmente no que tange ao conceito de verdade.

A primeira expressão do caráter fragmentado dessa fenomenologia deve-se ao próprio caráter objetual da memória: lembramo-nos de alguma coisa. Neste sentido, seria preciso distinguir, na linguagem, a memória como visada e a lembrança como coisa visada. Dizemos a memória e as lembranças. Falando de maneira radical, estamos tratando aqui de uma fenomenologia da lembrança. O grego e o latim usam, para isso formas do participio (*genomenou, praeterita*). É neste sentido que falo das “coisas” passadas. Uma vez que, na memória-lembrança, o passado é distinto do presente, fica facultado à reflexão distinguir, no seio do ato de memória, a questão do “o quê?” da do “como?” e da do “quem?”, de acordo com o ritmo de nossos três capítulos fenomenológicos (Ricoeur, 2007, p. 47).

No caso de Aristóteles, a ideia de memória é entendida como uma materialidade que ocorre essencialmente no passado, e não como uma memória que também reside na alma. Ele destaca, ainda, a questão da sensação do tempo, uma vez que o ser humano compartilha com outros animais o aspecto da memória, apesar de apenas ele possuir a capacidade de perceber a passagem do tempo, de reconhecer o passado, compreender o presente e alimentar a esperança em relação ao futuro. Por sua vez, Bergson considera a memória um processo de reconhecimento, a capacidade de cada indivíduo se identificar por meio de sua própria lembrança. Já a história precisa de um suporte. Inicialmente, este foi a escrita, mas podemos também pensar no testemunho como suporte para a história. Por isso, ela envolve um confronto de narrativas que define, igualmente, quem narra, o que é

narrado e de que maneira isso é feito. A história é construída por pessoas, e não apenas por historiadores. Embora os historiadores tenham o papel de dizer a história, somos todos nós que a fazemos. Nesse ponto, ocorre o ápice da conexão entre história e memória. Esta se torna objeto daquela no momento em que dela participamos.

Quanto ao esquecimento, Ricoeur (2007) faz uma conexão com a ideia de rememoração, conforme postulado por Platão: um processo que envolve uma vivência ou um objeto que precisa ser lembrado, mas que também deve ser abandonado. Platão acreditava que não seríamos capazes de resgatar tudo o que deixamos para trás. Em sua visão, não é preciso se lembrar de tudo nem se esquecer do passado, especialmente em relação a fatos históricos importantes. No entanto, ao mesmo tempo que existe o dever de não esquecer, há uma incapacidade de narrar tudo, o que implica a prática do esquecimento. Esta muitas vezes engloba questões relacionadas à verdade e à justiça, principalmente quando se pensa no esquecimento como uma questão política. Nesse sentido, Seligmann-Silva (2003, p. 62) afirma: “[...] assim como devemos nos ‘lembrar de esquecer’, da mesma forma não devemos esquecer de lembrar”.

Salvatore Silvano Nigro (2018), na introdução da obra *La famiglia Manzoni*, intitulada “Paisagens povoadas por rostos”, esclarece que:

Natalia Ginzburg narra a família Manzoni por meio de sua reprodução figurativa e da representação presente nos epistolários dos membros do clã, diários, cartas dos amigos, nos mais variados testemunhos. Há no livro uma multiplicidade de vozes escritas, e cada uma delas encena a si mesma, sua própria narrativa, seu ponto de vista. São vozes que, quando escritas, passam a ser lembranças de vozes: leituras, interpretações e construções da realidade, afastadas da história às vezes por um século de distância. Ginzburg lida com elas sabendo que permitem e exigem ser transcritas como uma conversa que aos poucos se articula, converte-se em trama e se torna romance por meio da seleção e da montagem. A família Manzoni é um romance-conversa que dispensa a ficção. Não é um romance histórico, misto de ficção e realidade. Não inventa documentos e não manipula as cartas (Nigro, 2018, p. 15)⁹⁹.

⁹⁹ “Natalia Ginzburg ricostruisce la famiglia Manzoni a partire dalla loro rappresentazione figurativa e dagli epistolari dei membri del clan, dai diari, dalle lettere degli amici e da varie testimonianze. Il libro è costituito da una molteplicità di voci scritte, ciascuna delle quali si rappresenta da sé, sviluppando la propria narrazione e il proprio punto di vista. Sono voci che, fissate nel testo, diventano ricordi di voci: letture, interpretazioni e costruzioni della realtà, spesso mediate da una distanza temporale che può superare un secolo. Ginzburg lavora su questo materiale consapevole che tali voci permettono — e

De fato, Ginzburg consegue articular de maneira eficaz o “embaraço” entre a ficção e o real no romance. No entanto, é importante ressaltar, conforme o pensamento de Giordano (2013), que “a prova do impessoal e do desconhecido (a prova da literatura como experiência dos limites da subjetividade), pela pressão que certos afetos insubmissos exercem secretamente sobre a trama dos discursos autocelebratórios [...]” (Giordano, 2013, p. 2). Esse discurso polifônico, representado pelas descrições das personagens somadas às fotografias, faz com que a leitura do romance adquira novos contornos.

Assim, a autora consegue mostrar a atemporalidade da narrativa, unindo tradição — ao resgatar esses personagens e essa família histórica do seio da literatura italiana — e modernidade, ao apresentar um discurso que reverbera em muitos outros no contexto familiar real da Itália; além disso, esses dois elementos — tradição e modernidade — atuam como formas de discurso representadas até os dias atuais. Por fim, destacamos, mais uma vez, a riqueza lexical, semântica, estilística e temática presente nos textos de Natalia Ginzburg, que, por meio de nossas leituras, nos permite construir novos sentidos e acessar camadas profundas do nosso íntimo. Por essas razões, *Lessico familiare*, *La famiglia Manzoni* e *Il Gattopardo* permanecem atuais ao nos transportar para a Itália dos séculos XIX e XX.

richiedono — di essere trascritte come una conversazione che, gradualmente, si articola, si trasforma in trama e assume forma romanzesca attraverso la selezione e il montaggio. *La famiglia Manzoni* si configura, quindi, come un romanzo-conversazione che prescinde dalla finzione: non è un romanzo storico, ibrido tra realtà e invenzione, ma una scrittura che non crea documenti né manipola le lettere” (Nigro, 1983, p. 30).

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A pesquisa acadêmica que envolve questões teórico-metodológicas estruturadas a partir de parâmetros memorialísticos, reais, ficcionais e históricos configura um campo que merece ser estudado, investigado e levado ao debate público, uma vez que existem muitas lacunas que carecem de preenchimento. Esta tese, portanto, teve a pretensão de sanar uma dessas lacunas, não no sentido de um mero estudo a ser somado e comparado aos já existentes, mas sim com o propósito de refletir sobre essas e outras questões com base na análise interpretativa de três obras da literatura italiana. São livros que tiveram e têm grande importância para o entendimento de determinados processos memorialísticos, sociais, culturais e políticos enfrentados por uma Itália em transição.

Adotamos, neste estudo, uma metodologia que não se restringiu a uma mera e simplória apresentação das obras ou de seus contextos históricos. Além disso, realizamos um levantamento teórico e crítico por meio da fortuna crítica das obras e dos autores, com o objetivo de evidenciar a atualidade dessas narrativas quando comparadas ao tempo presente, afinal, ao realizarmos tal tarefa, estamos construindo memórias e reelaborando leituras que moldaram a maneira como compreendemos as reflexões propostas por Natalia Ginzburg e Giuseppe Tomasi di Lampedusa em suas respectivas narrativas literárias.

Em toda a pesquisa, fica evidente que o trabalho com as memórias — em suas múltiplas formas — continua gerando um debate recorrente no meio acadêmico e nos estudos literários, pois elas nos permitem acessar arquivos e espaços ainda pouco explorados. Logo, o texto literário — dada sua diversidade em termos de estilo, história, narrador e personagem — é moldável em função das engrenagens, ainda que mínimas, que constroem a narrativa, sem esquecer o aspecto temporal, que determina o momento em que o texto foi produzido e sua finalidade. Partindo dessa ideia, é praticamente impossível construir um texto acadêmico de tal magnitude e propósito sem que ele esteja permeado e entrelaçado por memórias. Assim, é notório que as memórias, enquanto constituintes de sentidos, estão vivas, assim como o texto literário é capaz de evocar outras memórias quando lido, independentemente da época de sua produção. Afinal, passado e presente se encontram e se completam

incessantemente; além disso, essas memórias são permanentes e, aos poucos, apenas se adaptam aos meios e às transformações com as quais lidamos cotidianamente. O mesmo acontece com as fronteiras entre a narrativa historiográfica e a narrativa ficcional.

Nesta tese, edificamos um cabedal de reflexões a partir do *corpus* selecionado para análise, pois acreditamos que as três obras estudadas são capazes de abarcar esse complexo emaranhado, articulando essas narrativas literárias com as categorias teóricas que propusemos investigar. Contudo, antes disso, é imprescindível explicitar o que entendemos — e, por ora, concluímos — acerca dessas fronteiras numa perspectiva literária. A literatura, como sabemos, é uma manifestação dialógica da linguagem constituída por diferentes nuances e camadas, o que consequentemente nos conduz a uma compreensão heterogênea de sua composição, classificação e referência. Nesse emaranhado informacional, lidar com as possíveis disparidades entre a narrativa historiográfica e a narrativa ficcional implica perceber de que modo a literatura alcança um território nebuloso e complexo, já que a maioria das obras literárias e de seus respectivos autores é atravessada, em seus processos de escrita, por esses terrenos de imprecisão e difícil delimitação.

Dessa forma, colocamos a literatura, no melhor sentido da palavra, no limite entre o ser e o estar, entre o cruzamento do passado e do presente. *Lessico familiare*, *La famiglia Manzoni* e *Il Gattopardo* permitem que a literatura transite por esse caminho tênue e de difícil classificação, que corresponde justamente a essas fronteiras. Até que ponto a narrativa ficcional pode ser também um desmembramento da narrativa historiográfica? É possível elencar uma obra literária com camadas ficcionais que não imprima um testemunho e deslocamento do real? É concebível entender a literatura como uma narrativa de memórias pessoais e alheias? Notemos que todos esses questionamentos podem ser elucidados quando somos convidados a refletir sobre os textos literários de Ginzburg e Lampedusa, uma vez que essas narrativas correspondem a fronteiras que ultrapassam o tempo, o óbvio e os usos aos quais são submetidas.

As fronteiras, portanto, são tênues, heterogêneas e se intercambiam por caminhos difíceis de serem trilhados. O mesmo ocorre com a narrativa literária dos autores mencionados. Ou seja, em *Lessico familiare* o limite está no cerne da valoração do que é autobiográfico, na construção, em termos de literatura, da escrita

do outro e dos seus, e no traçado compartilhado entre a mistura — necessária e não unívoca — do real e do ficcional. Em outras palavras, *Lessico familiare* é um livro que transcende qualquer classificação ou mero juízo de valor enquanto pertencente unicamente ao gênero das memórias. Maja Pflug (2020) nos elucida:

Refleja las experiencias históricas del fascismo, la guerra y el caos de posguerra, que ponen en duda la unión de la familia; muestra cómo la familia de Giuseppe Levi, profesor de anatomía y judío, es asolada por la corriente política; cómo la cárcel, el destierro y la emigración separan a hijos, padres y parientes, debilitan los vínculos privados y dejan tras de sí personas individuales que solo tienen en común el recuerdo de las palabras y las frases de la infancia, el *lessico familiare*. Estas palabras tienen un sentido fundamental: “Somos cinco hermanos” – dice el texto –, “vivimos en ciudades distintas, algunos de nosotros están en el extranjero, y no nos escribimos seguido. Cuando nos encontramos, podemos mostrarnos indiferentes y distraídos uno con el otro. Pero entre nosotros alcanza con una palabra. Alcanza con una palabra, una frase (Pflug, 2020, p. 30, grifo da autora)¹⁰⁰.

Como visto, as fronteiras, juntamente com as memórias, clarificam a noção de que o texto literário de Natalia Ginzburg é marcado por encontros e desencontros; isto é, não se apresenta como uma narrativa uniforme, mas alcança altos níveis de modulação ao longo da história, pois as tensões entre o individual e o coletivo, bem como entre o público e o privado, imperam como vozes ecoantes, conflituosas e nebulosas. Isso permite que ficção e realidade se entrelacem ainda mais. Outrossim, em *La famiglia Manzoni*, os constituintes fronteirizos parecem menos complexos, uma vez que a obra é uma narrativa-conversa memorialística de familiares próximos a Alessandro Manzoni. Todavia, não se descarta o terreno embaraçoso entre o real e o ficcional, o literário e o histórico. Ressaltamos que essas congruências, ora próximas, ora distantes, em relação a essas materialidades, possibilitam que o texto literário seja

¹⁰⁰ “Reflete as experiências históricas do fascismo, da guerra e do caos do pós-guerra, que colocam em dúvida a união familiar; mostra como a família de Giuseppe Levi, professor de anatomia e judeu, é devastada pela corrente política; como a prisão, o exílio e a emigração separam filhos, pais e parentes, enfraquecem os vínculos privados e deixam atrás de si indivíduos isolados que têm em comum apenas a lembrança das palavras e das frases da infância — o *lessico familiare*. Essas palavras têm um sentido fundamental: “Somos cinco irmãos” – diz o texto –, “vivemos em cidades diferentes, alguns de nós estão no estrangeiro e não nos escrevemos com frequência. Quando nos encontramos, podemos parecer indiferentes e distraídos uns com os outros. Mas entre nós basta uma palavra. Basta uma palavra, uma frase” (Pflug, 2020, p. 30, grifo da autora, tradução nossa).

analisado e interpretado de múltiplas maneiras, o que, por vezes, leva o leitor a dúvidas quanto ao que está lendo.

As narrativas são, portanto, colocadas no centro do debate, sendo detentoras de um saber heterogêneo que alcança sua completude por meio das diversas linguagens disponíveis. O embaraço entre o real e o ficcional em Ginzburg comprova que esses textos jamais podem ser lidos por uma única chave interpretativa; tampouco é possível afirmá-los totalmente reais ou totalmente ficcionais. Muito pelo contrário: textos que apresentam características do real também exibem traços do ficcional, e vice-versa. É tarefa meticulosa e complexa declarar que a narrativa de *Lessico familiare*, centrada na história de vida dos Levi, seja exclusivamente real. Evidentemente, a autora busca ser fiel e retratista ao narrar fatos da vida familiar; entretanto, essas memórias, resgatadas e reativadas, se fundamentam na ficção, visto que a realidade pode ser uma memória ficcionalizada.

Além disso, seria inadequado assegurar que *Lessico familiare* contempla apenas o real, o ficcional, o histórico ou o memorialístico. É mais adequado sustentar que a obra reúne todos esses elementos, razão pela qual realidade e ficção formam, nas obras de Ginzburg, uma relação conflituosa, nebulosa e fronteiriça, cujas indeterminações dificultam a delimitação por parte dos leitores, que não sabem até que ponto as construções correspondem à realidade ou à fantasia. Diante do exposto, defendemos com veemência a complementaridade do real e da ficção em suas obras, pois em ambos os livros de Ginzburg não há delimitação exclusiva a uma categoria; os textos constituem-se da junção do real e do ficcional. Reconhecemos, assim, que essas fronteiras são passíveis de mudanças concomitantes, uma vez que são amplas. Em resumo, *Lessico familiare* e *La famiglia Manzoni* exemplificam essa completude.

Por sua vez, a narrativa de Lampedusa, *Il Gattopardo*, é um exemplo claro de texto literário em que ficção e real se entrelaçam. O autor, por meio de uma linguagem enxuta e objetiva, une fatos como peças de um quebra-cabeça que encontra sua metade e complementariedade na ficção. Destacam-se, nesse sentido, as descrições de Tancredi e do príncipe de Salina, Dom Fabrizio. Nas passagens em que essas personagens são mencionadas, observam-se diversas formas de criação literária que, em geral, se apoiam na ficcionalização para encontrar o real e seu sentido — não o sentido absoluto e fixo, mas aquele estritamente (re)construído de maneira constante. Assim, *Il Gattopardo* é uma narrativa densa e complexa do ponto de vista lexical e

estético, considerando a forma como a história é construída e conduzida. Assim como as obras de Ginzburg, *Il Gattopardo* resulta de limites amplos, onde as fronteiras entre o real e a ficção se encontram.

Ademais, vale destacar que a condução memorialística, tão bem realizada por Ginzburg e Lampedusa, encontra na História sua forma de recompor um passado ainda latente e vivo. Esse trabalho de recuperação de objetos vivos do passado e do presente evidencia que as temporalidades jamais são estanques ou homogêneas, pois as obras literárias ultrapassam o tempo e alcançam públicos e espaços inimagináveis. Dessa forma, esta tese constrói uma releitura de três objetos vivos de um passado atravessado pelo Risorgimento e pelo fascismo italiano e que se atualiza a cada leitura e vivência compartilhada. Esse processo de atravessamento, pelo qual perpassam autores e obras, rompe fronteiras e determina um espaço ainda a ser preenchido, visto que tempo e memórias são maleáveis e estão sujeitos a mudanças de estilo e percurso.

Nesse sentido, Ginzburg e Lampedusa compartilham uma atmosfera literária análoga ao pensamento crítico e voraz que cada um expressa em suas narrativas. Basta imaginar os inúmeros exemplos literários atuais, muitos refletindo uma sociedade que ainda percorre longos caminhos. Por isso, consideramos que esses autores, de algum modo, quebram a lógica do mercado editorial, que restringe o destaque aos escritores canônicos. O fato de *Il Gattopardo* ter enfrentado inúmeras dificuldades para ser publicado e, conseqüentemente, reconhecido comprova essa resistência.

Conforme nossas considerações e por meio de um estudo comparativo que incluiu levantamento da fortuna crítica das obras e dos autores, a organização dos capítulos seguiu uma lógica clara: nas primeiras considerações, concluímos, a partir das subseções elencadas, que *Lessico familiare*, *La famiglia Manzoni* e *Il Gattopardo* são obras passíveis de leitura à luz das influências ficcionais, históricas, memorialísticas e reais, por serem narrativas que contam histórias familiares. Para a realização das análises, foi necessária a produção de um retrato panorâmico-histórico do fascismo italiano, perpassando também o Risorgimento, a fim de evidenciar que as obras retratam tais contextos históricos em suas narrativas e que as personagens literárias emergem desses encontros e desencontros com a História. Consideramos fundamental realizar esse levantamento histórico-crítico, pois, ao trabalhar com o texto

literário propriamente dito, torna-se necessário situar o leitor quanto às primeiras reflexões e aos elementos que servem de suporte à história narrada.

Admitimos, portanto, que optamos por essa ambientação inicial de *Lessico familiare*, *La famiglia Manzoni* e *Il Gattopardo*, com o intuito de proporcionar ao leitor um contato prévio com o panorama histórico dos momentos decisivos e marcantes que atuam nos “bastidores” dessas obras. Os teóricos utilizados nesse percurso foram essenciais, uma vez que seus estudos captam e refletem as questões propostas, reforçando, assim, a solidez da pesquisa. Paralelamente, os demais capítulos da presente tese abordam outras categorias analíticas, a fim de demonstrar as diversas facetas interpretativas que este trabalho assume, considerando a amplitude temática possível dentro do escopo delineado.

Além das reflexões sobre memória, fronteiras entre ficção e realidade e escrita de si e do outro, incorporamos também a simbologia dos espaços e do tempo, partindo da premissa de que toda obra literária é escrita em um dado momento histórico — e esse tempo, por sua vez, é revelador de histórias, mistérios e formas de narrar a vida, o que Ginzburg e Lampedusa souberam fazer com maestria. Assim, para chegarmos às conclusões apresentadas, foram necessários, por meio de um processo contínuo de leitura, a maturação e a interpretação dos objetos de estudo, o resgate de traumas silenciados, a evidenciação de cicatrizes até então ocultas e, em certa medida — se é que isso é possível —, a amenização das violências vivenciadas por todos esses familiares, inclusive pelos próprios autores.

Ao final das leituras, as três obras podem ser classificadas como romances memorialísticos e familiares, uma vez que cada uma apresenta a história de seus respectivos núcleos. Relembremos: *Lessico familiare* recupera a história de vida da família Levi; *La famiglia Manzoni*, por meio da troca de cartas, revela os vínculos familiares e amistosos de Alessandro Manzoni; e *Il Gattopardo* retrata a ascensão e a decadência familiar do príncipe de Salina, Dom Fabrizio, e de todo o seu entorno aristocrático. Diante disso, cabe evocar as reflexões de Elizabeth Jelin em *Los trabajos de la memoria* (2002), no capítulo “La memoria en el mundo contemporáneo”, quando a autora menciona que:

Vivimos en una era de coleccionistas. Registramos y guardamos todo: las fotos de infancia y los recuerdos de la abuela en el plano privado-

familiar, las colecciones de diarios y revistas (o recortes) referidos a temas o períodos que nos interesan, los archivos oficiales y privados de todo tipo. Hay un culto al pasado, que se expresa en el consumo y mercantilización de diversas modas «retro», en el boom de los anticuarios y de la novela histórica. En el espacio público, los archivos crecen, las fechas de conmemoración se multiplican, las demandas de placas recordatorias y monumentos son permanentes. Y los medios masivos de comunicación estructuran y organizan esa presencia del pasado en todos los ámbitos de la vida contemporánea [...]. Las personas, los grupos familiares, las comunidades y las naciones narran sus pasados, para sí mismos y para otros y otras, que parecen estar dispuestas/os a visitar esos pasados, a escuchar y mirar sus iconos y rastros, a preguntar e indagar (Jelin, 2002, p. 9)¹⁰¹.

Notamos claramente que, na sociedade contemporânea, conforme reflete Elizabeth Jelin, há uma compreensão muito peculiar acerca das memórias, análoga às narrativas de Ginzburg e Lampedusa. Jelin (2002) destaca que vivemos na era da informatividade e das coleções — independentemente de quais sejam —, e guardar é uma forma de criar novos modos de compreender o mundo. Dito isso, é oportuno reiterar que colecionamos momentos e construímos memórias de tudo o que está ao nosso alcance, pois acreditamos que colecionar é também a possibilidade de reviver, de forma distinta, aquilo que já passou.

Em *Lessico familiare*, lidamos com coleções de memórias, vivências e registros sombrios do passado que, articulados ao presente, modificam nossa percepção da realidade. Se colecionar memórias é viver novamente de modo que se aproveitem os momentos felizes e se enfrentem as incertezas que, por vezes, também ensinam, *Lessico familiare*, ao nos apresentar esse álbum singular e comovente da família Levi, conduz-nos à compreensão de que a autora compila esses fragmentos para nunca esquecer o que foi vivido.

¹⁰¹ “Vivemos em uma era de colecionadores. Registramos e guardamos tudo: as fotos da infância e as lembranças da avó no plano privado-familiar; as coleções de jornais e revistas (ou recortes) referentes a temas ou períodos que nos interessam; os arquivos oficiais e privados de todo tipo. Há um culto ao passado, que se manifesta no consumo e na mercantilização de diversas modas “retrô”, no boom dos antiquários e do romance histórico. No espaço público, os arquivos se expandem, as datas comemorativas se multiplicam, e as demandas por placas e monumentos são permanentes. E os meios de comunicação de massa estruturam e organizam essa presença do passado em todos os âmbitos da vida contemporânea [...]. As pessoas, os grupos familiares, as comunidades e as nações narram seus passados — para si mesmas e para outros —, que parecem dispostos a visitar esses passados, a escutar e observar seus ícones e vestígios, a perguntar e investigar” (Jelin, 2002, p. 9, tradução nossa).

A partir de nossos estudos e leituras, compreendemos que, por mais que o tempo passe, jamais seremos capazes de esquecer aquilo que nos marcou. O que pode ocorrer, em determinadas situações, é a não lembrança exata de certos eventos; no entanto, a memória permanece viva e ocupa um espaço central em nossa mente. Por fim, essas narrativas, que evocam sentimentos não apenas pela linguagem escrita, mas também pela simbologia que carregam, são, sem dúvida, provocadoras de catarse, na medida em que nunca mais seremos os mesmos após o contato com elas.

As obras analisadas, portanto, assumem a finalidade de nos transformar profundamente, acionando em nós as memórias que carregamos ao longo da vida. Em *La famiglia Manzoni*, por exemplo, a junção do texto escrito com imagens de familiares e amigos de Alessandro Manzoni evidencia o trabalho de reunião de memórias — ou seja, a coleção, nos termos de Jelin (2002), ultrapassa a esfera individual e torna-se pública, à medida que as fronteiras da subjetividade são rompidas.

Esperamos, com isso, ter demonstrado que essa obra de Ginzburg opera com materiais discursivos diversos, o que amplia ainda mais sua dimensão memorialística. O texto escrito e o imagético representam duas faces distintas, mas complementares, de uma mesma moeda, o que proporciona uma leitura mais completa e imersiva, pois, como afirma Susan Sontag (2004, p. 19): “Por meio de fotos, cada família constrói uma crônica visual de si mesma — um conjunto portátil de imagens que dá testemunho da sua coesão”.

De modo semelhante, em *Il Gattopardo*, de Lampedusa, o entrelaçamento das coleções de memórias também se faz presente, principalmente na construção das personagens centrais. O príncipe de Salina, Dom Fabrizio, durante o período de ascensão de seu reino, colecionava vitórias, progressos e estabilidade; contudo, à medida que o poder se esvai e os interesses externos se impõem, passa a acumular frustrações, traições e derrotas. Conforme pontua Jelin (2002, p. 9): “Las personas, los grupos familiares, las comunidades y las naciones narran sus pasados, para sí mismos y para otros y otras [...]”¹⁰². Compartilhamos dessa perspectiva: tanto

¹⁰² “As pessoas, os grupos familiares, as comunidades e as nações narram seus passados — para si mesmas e para os outros [...]” (Jelin, 2002, p. 9, tradução nossa).

Ginzburg quanto Lampedusa narram seus passados numa tentativa de desvelar para si a força de suas famílias e, para os outros, as histórias de vida que atravessam o tempo. Lembrar o passado, no entanto, não é uma tarefa simples, uma vez que exige trazer à tona situações dolorosas vividas por essas famílias em períodos conflituosos e bélicos da Itália.

Tanto Natalia Ginzburg quanto Giuseppe Tomasi di Lampedusa são defensores de uma política voltada para o bem comum. Por meio de seus estudos, eles denunciaram, ou pelo menos tentaram denunciar, os problemas enfrentados por uma população invisível aos olhos de uma sociedade que estava sendo gradualmente destruída pelo fascismo italiano. Dessa forma, podemos afirmar que esses autores, com suas obras, são exemplos de personalidades italianas que não apenas escreveram livros com fins denunciativos, mas também nos permitiram chorar, revisar nossas posturas e, principalmente, nos ensinar. Acreditamos que o principal objetivo de uma boa literatura seja nos permitir refletir, pois ela nos modifica de alguma forma. Como disse Antonio Candido (1994, p. 89), a literatura “[...] é um direito humano capaz de humanizar e ampliar a capacidade de compreensão do mundo”. Curiosamente, após a conclusão desta pesquisa, é possível perceber que as obras de Ginzburg e Lampedusa parecem ter sido escritas na mesma sintonia e no mesmo aspecto temporal que Candido, visto que, devido às imbricações de temas abordados em *Lessico familiare*, *La famiglia Manzoni* e *Il Gattopardo*, ampliamos nossa visão do mundo e direcionamos o olhar não apenas para nós mesmos, mas também para o outro e para os nossos.

Por fim, já que a literatura espelha uma realidade, modificando-a de maneira dialógica, esperamos que este estudo, enriquecido pelos aprofundamentos reflexivos propostos pelo pensamento de Ginzburg e Lampedusa, possa suscitar outras investigações mais aprofundadas. Assim, almejamos que outras vertentes teóricas e analíticas sejam exploradas e que as narrativas de ambos os autores possam alcançar fronteiras ainda mais amplas. Esperamos que este trabalho tenha cumprido sua missão social e acadêmica ao contribuir, ainda que modestamente, para a ampliação dessas fronteiras, com base no percurso leitor e interpretativo de quem o escreveu. Permanecemos na expectativa de que, a partir deste estudo, novas teses e produções acadêmicas possam ser elaboradas e disseminadas por todo o Brasil. Além das obras analisadas, muitas outras produções de Natalia Ginzburg e Giuseppe Tomasi di

Lampedusa merecem ser investigadas e comparadas. Leiam, pesquisem e escrevam sobre esses autores — eles certamente merecem mais atenção e estudos aprofundados.

REFERÊNCIAS

ALVES, Júnia de Castro Magalhães. Ficção e auto/biografia: implicações teóricas: *Revista Em Tese*. Vol. 1, p. 43-50, Dez. 1997.

ANDRADE, Cátia I. N. B. de. Dos fatos à ficção: as memórias de Natalia Ginzburg. *Anais do SILEL*. Volume 2, Número 2. Uberlândia: EDUFU, 2011.

ARFUCH, Leonor. “La vida como narración”. *In: El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea*. Fondo de Cultura Económica. México DF, 2002.

ARONICA, Daniela. “Prólogo y Los comienzos neorrealistas de Ítalo Calvino”. *In: El neorrealismo italiano*. Editorial Síntesis. Madrid, 2004.

ASSMANN, Aleida. **Espaços da recordação**: formas e transformações da memória cultural. Trad. de Paulo Soethe. Campinas: Editora da Unicamp, 2011.

BAKHTIN, Mikhail. **The dialogic imagination**: four essays. Transl. Caryl Emerson and Michael Holquist. Austin: University of Texas Press, 1981.

BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

BATALLER, Graciela Beatriz Caram de. “Respecto a Calvino y el Neorrealismo”. *In: _____. Experiencia histórica y realidad literaria*. Editorial Losada, S.A., Buenos Aires, 2011.

BASSANI, Giorgio. “Prólogo”. *In: LAMPEDUSA, Giuseppe. T. di. El Gatopardo*. Editorial Losada, S.A., Buenos Aires, 2004.

BENJAMIN, Walter. “Sobre o conceito de história”. *In: _____. Magia e técnica, arte e política*: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BERND, Zilá. **A persistência da memória**. Porto Alegre: BesouroBox, 2018.

BERGSON, Henri. **Matéria e memória**: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. Tradução de Paulo Neves. 4ª ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010.

BERTONHA, João Fábio. **Fascismo e antifascismo italianos**: ensaios. Caxias do Sul, RS: Educs, 2017.

BIONI, Amanda Moury Fernandes. **O embaraço entre a narrativa ficcional e o relato documental**: a representação autobiográfica em Confesiones de la Monja Alférez de Juanita Gallardo. Tese (Doutorado em Teoria da Literatura) – Universidade Federal de Pernambuco, Programa de Pós-Graduação em Letras, Recife, 2023.

BOSI, Alfredo. **Entre a literatura e a história**. 2ª. ed. São Paulo: Editora 34, 2015.

_____. **Memória e sociedade**: lembranças de velhos. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

BURKE, Peter (Org.). **A escrita da história**: novas perspectivas. São Paulo: Editora UNESP, 1992.

BRANDÃO, Luis Alberto. “Breve história do espaço na teoria da literatura. *In*: *Cerrados*, Brasília, ano 14, n. 19, p. 115-134, 2005.

_____. **Teorias do espaço literário**. São Paulo: Perspectiva, 2013.

CANDIDO, Antonio. “O direito à literatura”. *In*: **Vários escritos**. São Paulo: Duas cidades, 1994.

CANDAU, Joël. **Memória e Identidade**. Tradução de Maria Leticia Ferreira. 1ª. ed.; 3ª reimpressão. São Paulo: Contexto, 2016.

CALVINO, Italo. “Tres corrientes de la literatura italiana de hoy”. *In*: _____. **Punto y aparte**: ensayos sobre literatura y sociedad. Traducción de Gabriela Sánchez Ferlosio. Editorial Bruguera, Barcelona, 1983.

_____. **Por que ler os clássicos**. Tradução de Nilson Moulin. 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

_____. “Van al comando” *In*: _____. **Por último, el cuervo**. Tusquets Editores. Buenos Aires, 1990.

CAPANO, Daniel Alejandro. “La fortuna literaria de *Il Gattopardo* a más de cincuenta años de su publicación”. In: _____. **Sicilia en sus narradores contemporáneos**. Biblos, Buenos Aires, 2011.

CASTRO, Deborah Walter de Moura. **Catálogo conceitual**: poéticas em torno do silêncio. Tese (Doutorado em Estudos Literários) – Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Letras, Belo Horizonte, 2016.

CASSIGOLI, Armando. **Antologia del fascismo italiano**. Universidad Nacional Autónoma de México. México, 1976.

CATROGA, Fernando. **Memória, História e Historiografia**. 1ª. ed. Coimbra, 2001.

CERTAU, Michel de. **A escrita da história**. Rio de Janeiro: Editora Forense, 2011.

COSTA LIMA, Luiz. **História. Literatura. Ficção**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

_____. **Mímesis e modernidade**: formas das sombras. 2ª. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2003.

CORDIVIOLA, Alfredo. **A espera constante**: escrita e esquecimento no México do século XVIII. 1ª. ed. Campinas: Pontes Editores, 2021.

DE PAULA, Marcio Gimenes. “Para que tudo permaneça como é, é necessário que tudo mude”: o niilismo de *O leopardo* de Lampedusa e o niilismo cristão kierkegaardiano no século das mudanças. *Pensando – Revista de Filosofia* Vol. 7, Nº 14, 2016.

DIAS, Maurício Santana. “O leopardo e a selva escura”. In: LAMPEDUSA, Giuseppe Tomasi di. **O leopardo**. Trad. e posfácio Maurício Santana Dias. 1ª. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

DOLEŽEL, Lubomir. Mímesis y mundos posibles. In: DOLEŽEL, L. et al. **Teorías de la ficción literaria**. Compilação de textos, introdução e bibliografia de Antonio Garrido Domínguez. Madrid: Arco/Libros S.L., 1997.

ECHEGARAY, María Troiano de. “Ítalo Calvino: una biografía intelectual”. In: _____. **Recordando a Italo Calvino**. Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Cuyo. Mendoza, 2016.

FINAZZI-AGRÒ, Ettore. “O bordado da memória”. *In*: GINZBURG, Natalia. **Léxico familiar**. Trad. de Homero Freitas de Andrade; prefácio de Alejandro Zambra; Posfácio de Ettore Finazzi-Agrò. 1ª. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

FINK, Guido. **Letteratura come spettacolo**. Roma: Bulzoni, 1984.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Lembrar escrever esquecer**. 2ª. ed. São Paulo: Editora 34, 2009.

GARBOLI, Cesare. **Falbalas. Immagini e fantasmi della letteratura francese**. Torino: Einaudi, 1986.

GARRIDO, Elisa Martínez. “La Sicilia de Giuseppe Tomasi di Lampedusa: un viaje al centro de la alteridad”. *In*: RUIZ, Carmen Mejía; CHELARU, Eugenia Popeanga; VILLANUEVA, Alba Diz (Orgs.). **Un viaje literario por las islas**. Madrid: Síntesis, 2019, p. 112 - 118.

GIDE, André. **Se o grão não morre**. Trad. Hamílcar de Garcia. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1987.

GILMOUR, David. “La Sicilia de El Gatopardo”. *In*: _____. **El último Gatopardo. Vida de Giuseppe di Lampedusa**. Siruela. Madrid, 2004.

GIORDANO, Alberto. **El giro autobiográfico de la literatura argentina actual**. Buenos Aires: Mansalva, 2008.

_____. “Autoficción: entre literatura y vida”. *Boletín/17* del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria, Facultad de Humanidades y Artes, Universidad Nacional de Rosario, Rosario, Santa Fe, Argentina, Diciembre de 2013.

GINZBURG, Jaime. **Literatura, violência e melancolia**. Campinas: Autores Associados, 2012.

GINZBURG, Natalia. **Léxico familiar**. Trad. de Homero Freitas de Andrade; prefácio de Alejandro Zambra; Posfácio de Ettore Finazzi-Agrò. 1ª. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

_____. **Lessico familiare**. Torino: Einaudi, 1963.

_____. **A família Manzoni.** Trad. de Homero Freitas de Andrade. 1ª. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

_____. **La famiglia Manzoni.** Torino: Einaudi, 1983.

_____. **Las pequeñas virtudes.** Trad. del italiano de Celia Filipetto. Barcelona: Acantilado, 2002.

_____. **Domingo:** relatos, crónicas y recuerdos. Trad. del italiano de Andrés Barba. Barcelona: Acantilado, 2021.

GOUY, Guilherme B. **Os leopardos de Giuseppe Tomasi di Lampedusa e Luchino Visconti:** uma análise do ponto de vista da tradução intersemiótica. 2013. Dissertação (Mestrado em Letras), Universidade Federal de Sergipe, UFS, 2013.

GONZÁLEZ, María Victoria. **Natalia Ginzburg:** Un nombre. Una historia personal y de todos. Facultad de Humanidades y Artes de la Universidad Nacional de Rosario, Santa Fe, Argentina, 2019.

GRAF-BARTALESI, Daniela. **L'Italia dal fascismo ad oggi:** percorsi paralleli nella storia, nella letteratura e nel cinema. Perugia: Guerra Edizioni, 2005.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva.** 2ª. ed. 9 reimp. Trad. Beatriz Sidou. São Paulo: Centauro, 2017.

HIRSCH, Marianne. **The Generation of Postmemory:** Writing and Visual Culture after the Holocaust. New York: Columbia University Press, 2012.

JAMESON, Fredric. **O romance histórico ainda é possível?** Novos Estudos. CEBRAP, São Paulo, n. 77, p. 185-203, mar. 2007.

JELIN, Elizabeth. **Los trabajos de la memoria.** Buenos Aires/Madrid: Siglo Veintiuno Editores, 2002.

JOZEF, Bella. “(Auto)biografia”: os territórios da memória e da história. *In:* LEENHARDT, Jacques; PESAVENTO, Sandra Jatahy. (Orgs). **Discurso histórico e narrativa literária.** Campinas: Editora da UNICAMP, p. 295-308, 1998.

KLEIN, Adriana Iozzi; MOREIRA, Maria Elisa Rodrigues (Orgs.). **Escrever também é outra coisa**: ensaios sobre Italo Calvino. São Paulo: Editora Nova Alexandria, 2013.

LANZA TOMASI, Gioacchino. **Giuseppe Tomasi di Lampedusa**: a biography through images. Tradução de Alessandro Gallenzi e J. G. Nichols. Pesquisa iconográfica de Nicoletta Polo; prefácio de David Gilmour. Richmond: alma books, 2013.

LAMPEDUSA, Giuseppe Tomasi di. **O leopardo**. Trad. e posfácio Maurício Santana Dias. 1ª. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

_____. **Il Gattopardo**. Milano: Feltrinelli, 1958.

_____. **El gatopardo**. Buenos Aires: Editorial Losada, S. A., 1994.

_____. **Lighea**. Selección, traducción y nota de Guillermo Fernández. México: Dirección general de difusión cultural, Dirección Editorial. Universidad Nacional Autónoma de México, 2008.

LEJEUNE, Philippe. **O pacto autobiográfico**. Trad. de Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. 2ª. ed. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2014.

LE GOFF, Jacques. **História e memória**. Trad. de Bernardo Leitão. Campinas, 1990.

LIMA, Maria Tereza Gomes de Almeida. "Traços autobiográficos e memorialísticos em O caminho de San Giovanni". In: KLEIN, Adriana Iozzi; MOREIRA, Maria Elisa Rodrigues (Orgs.). **Escrever também é outra coisa**: ensaios sobre Italo Calvino. São Paulo: Editora Nova Alexandria, 2013, p. 109-124.

LUKÁCS, Georg. **A teoria do romance**: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica. Tradução, posfácio e notas de José Marcos Mariani de Macedo. 2ª. ed. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2009.

_____. **O romance histórico**. Trad. Rubens Enderle. São Paulo: Boitempo, 2011.

MARQUES, Ana Martins. **Paisagem com figuras**: fotografia na literatura contemporânea (W. G. Sebald, Bernardo Carvalho, Alan Pauls, Orhan Pamuk). Tese (Doutorado em Estudos Literários) - Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Letras, Belo Horizonte, 2013.

MARÍAS, Javier. **Vidas escritas. Edición ampliada.** Madrid, Alfaguara, 2012.

MOLLOY, Sylvia. “Introducción”. *In*: _____. **Acto de presencia:** la escritura autobiográfica en hispanoamérica. México: Fondo de Cultura Económica, 1996.

MONTORO, María José Calvo. **Italo Calvino.** Editorial Síntesis. Madrid, 2003.

MORAVIA, Alberto. **Los indiferentes.** Losada. Buenos Aires, 1965.

NATOLI, Salvatore. Progresso e catástrofe. *In*: _____. **Dinamiche della modernità.** Milão: Marinotti, 1999.

NIGRO, Salvatore, S. Introdução. Paisagens povoadas por rostos. *In*: GINZBURG, Natalia. **A família Manzoni.** Trad. de Homero Freitas de Andrade. 1ª. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

NITRINI, Sandra.; HOSSNE, Saad Andrea (Orgs.). **Memória e trauma histórico:** literatura e cinema. 1ª. ed. São Paulo: Hucitec, 2018.

NORA, Pierre. **Entre memória e história:** a problemática dos lugares. *In*: Le lieux de mémoire. Paris: Gallimard, 1990. p. 07-28.

NUNES, Benedito. **O tempo na narrativa.** São Paulo: Edições Loyola, 2013.

PAVESE, Cesare. **El oficio de poeta.** Barcelona: Editorial Duino, 1947.

PAZ, Octávio. **O arco e a lira.** Trad. Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982. (Coleção Logos).

PEDRALI, Cauana Bourguignon Mestre. A ambivalência de origem no léxico familiar de Natalia Ginzburg. *Revista de Literatura, História e Memória, [S. l.]*, v. 18, n. 31, p. 63–77, 2022.

PITTELLA, Flavia. “A propósito de Natalia Ginzburg”. *In*: PFLUG, Maja. **Natalia Ginzburg, audazmente tímida:** una biografía. Siglo XXI. Buenos Aires, 2020.

PFLUG, Maja. “En el fondo, ni él ni yo queríamos irnos de Italia (1936-1944)”. *In*: _____. **Natalia Ginzburg, audazmente tímida:** una biografía. Siglo XXI. Buenos Aires, 2020.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível: estética e política**. Trad. de Mônica Costa Netto. 2ª. ed. São Paulo: EXO experimental org.; Editora 34, 2009.

_____. **As margens da ficção**. Trad. de Fernando Scheibe. 1ª. ed. São Paulo: Editora 34, 2021.

_____. **Figuras da história**. Trad. de Fernando Santos. 1ª. ed. São Paulo: Editora Unesp, 2018.

RICOEUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. Trad. de Alain François. Campinas: Unicamp, 2007.

_____. **Tempo e narrativa: a intriga e a narrativa histórica**. Trad. de Claudia Berliner. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010.

_____. **Tempo e narrativa: a configuração do tempo na narrativa de ficção**. Trad. de Claudia Berliner. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010.

_____. **Tempo e narrativa: o tempo narrado**. Trad. de Claudia Berliner. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010.

ROSSI, Paolo. **O passado, a memória, o esquecimento: seis ensaios da história das ideias**. Trad. de Nilson Moulin. São Paulo: Editora UNESP, 2010.

SÁNCHEZ, Victoriano Peña. **Fascismo italiano y vanguardia: del futurismo al novecentismo**. Revista Afinidades, noviembre 2011.

SARAMAGO, José. **Deste mundo e do outro**. Lisboa: Caminho, 1985.

SARLO, Beatriz. **Tiempo pasado: cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión**. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2005.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. “Reflexões sobre a memória, a história e o esquecimento”. In: SELIGMANN-SILVA, Márcio (org.). **História, memória, literatura: o testemunho na era das catástrofes**. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2003.

_____. “O testemunho: entre a ficção e o “real””. In: SELIGMANN-SILVA, Márcio (org.). **História, memória, literatura: o testemunho na era das catástrofes**. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2003.

_____. **O local da diferença:** ensaios sobre memória, arte, literatura e tradução. São Paulo: Editora 34, 2018.

SEARLE, John R. **Expressão e significado:** estudos da teoria dos atos de fala. Trad. de Ana Cecília G. A. de Camargo, Ana Luiza Marcondes Garcia. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

SVEVO, Italo. **Tutti I racconti.** Milano: Mondadori, 2006.

SILVERMAN, Kaja. **The Acoustic Mirror:** The Female Voice in Psychoanalysis and Cinema. Bloomington: Indiana University Press, 1988.

SILVA, Jorge A. C. da. **O discurso literário e cinematográfico:** simetrias e assimetrias em O leopardo, Giuseppe Tomasi di Lampedusa x Luchino Visconti. 2008. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários), Universidade Federal do Pará, UFPA, 2008.

SILVA, Everton. H.C. da. **Ritmo e distensão:** análise da tensão narrativa em Natalia Ginzburg. 2015. Dissertação (Mestrado em Língua, Literatura e Cultura Italiana), Universidade de São Paulo, USP, 2015.

SONTAG, Susan. **Sobre fotografia.** Tradução de Rubens Figueiredo. 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

TRAPANI, Gaspare. Vozes em duelo: notas sobre a cultura italiana do *ventennio* mussoliniano. **Revista Italiano UERJ** – ISSN 2236-4064. Vol. 6 nº 1 – 2015, p. 23-44.

WEINHARDT, Marilene. Romance histórico: das origens escocesas ao Brasil finissecular. In: _____. (Org.). **Ficção histórica:** teoria e crítica. Ponta Grossa: Editora UEPG, 2011, p. 13-55.

ZAMBRA, Alejandro. “A alegria do relato”. In: GINZBURG, Natalia. **Léxico familiar.** Trad. de Homero Freitas de Andrade; prefácio de Alejandro Zambra; Posfácio de Ettore Finazzi-Agrò. 1ª. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.