



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
CENTRO DE COMUNICAÇÃO E EXPRESSÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA**

Rafaela Cechinel Fieira

Escrever a partir do detalhe: uma leitura de *Léxico familiar*

Florianópolis, 2024

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
CENTRO DE COMUNICAÇÃO E EXPRESSÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA**

Escrever a partir do detalhe: uma leitura de *Léxico familiar*

Dissertação submetida ao Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina como requisito parcial para a obtenção do título de Mestra em Literatura.

Orientadora: Profa. Patricia Peterle, Dra.

Florianópolis

2024

Fieira, Rafaela Cechinel

Escrever a partir do detalhe : uma leitura de L\xedxico familiar / Rafaela Cechinel Fieira ; orientadora, Patricia Peterle, 2024.

151 p.

Disserta\u00e7\u00e3o (mestrado) - Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Comunica\u00e7\u00e3o e Express\u00e3o, Programa de P\u00f3s-Gradua\u00e7\u00e3o em Literatura, Florian\u00f3polis, 2024.

Inclui refer\u00eancias.

1. Literatura. 2. Natalia Ginzburg. 3. literatura italiana. 4. mem\u00f3ria. 5. espa\u00e7o dom\u00e9stico. I. Peterle, Patricia. II. Universidade Federal de Santa Catarina. Programa de P\u00f3s-Gradua\u00e7\u00e3o em Literatura. III. T\u00edtulo.

Rafaela Cechinel Fieira

Escrever a partir do detalhe: uma leitura de Léxico familiar

O presente trabalho em nível de Mestrado foi avaliado e aprovado, em 28 de março de 2025,
pela banca examinadora composta pelos seguintes membros:

Prof.(a) Meritxell Hernano Marsall, Dr.(a)
Universidade Federal de Santa Catarina

Prof.(a) Susana Scramin, Dr.(a)
Universidade Federal de Santa Catarina

Prof.(a) Julia Scamparini, Dr.(a)
Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Certificamos que esta é a versão original e final do trabalho de conclusão que foi julgado
adequado para obtenção do título de Mestre em Literatura.

Coordenação do Programa de Pós-Graduação

Prof.(a) Patricia Peterle Figueiredo Santurbano, Dr.(a)
Orientador(a)

Florianópolis, 2024

Para os pequenos mundos que habitam em nós.

AGRADECIMENTOS

Após longos anos, esta pesquisa finalmente vem a público. Em um percurso iniciado durante o período de isolamento social da pandemia de Covid-19 e atravessado por algumas mudanças, muitos encontros e também desencontros, hoje encontro um final de jornada que em muito se distancia da forma como a comecei. Ainda assim, muitas pessoas continuaram ao meu lado durante todo esse tempo, novas surgiram e algumas foram embora, mas nenhuma dessas deixou de trazer a sua contribuição para a conclusão deste percurso. Era uma pessoa quando decidi começar esta pesquisa, hoje já não sou mais a mesma e, se tanta transformação foi possível, só tenho a agradecer a todos aqueles que contribuíram para que ela acontecesse.

Agradeço imensamente à minha família, à Rose, minha mãe, ao Clodo, meu pai, à minha avó Assunta, à minha prima Isadora, aos meus tios e a todos os demais pelo imenso apoio ao longo desses anos. Em especial aos meus pais, por sempre terem apoiado minhas decisões, por terem me incentivado a continuar trilhando o caminho da educação e por terem sido os primeiros a me apresentarem o mundo da literatura.

Aos meus amigos de longa data, Bárbara, Isabela, Gabriel e Larissa, por estarem comigo desde o ensino médio e, mesmo que a vida nos tenha apresentado caminhos diferentes, nunca deixaram de se fazer presente nos momentos de alegrias e nos de dificuldades. Às amigas que a faculdade me proporcionou, à Clara Vitorino, ao Douglas e à Helenor, pelas festas e pelas conversas, pelos anos de formação compartilhados, por todos os momentos de descontração e leveza que as suas companhias trouxeram.

Sou grata à minha amiga Manoela, pelo acolhimento durante a minha estadia em Florianópolis. Pelas leituras matinais compartilhadas, pelos interesses em comum que tanto enriqueceram o meu cotidiano. Por me ter feito rir e ver a vida com mais leveza. Ao meu amigo Cláudio, pelas trocas, pelos cafés e pelas leituras. Sem a sua sensibilidade, grande parte deste trabalho não existiria. Ao Welinton, pelas manhãs na academia, pelas caminhadas de fim de tarde e pelos *drinks* à noite, regados sempre a muita generosidade e amizade. Ao Marcelo, pelo companheirismo e pela parceria. Por sempre me acalmar, me entender e por todo o afeto compartilhado e demonstrado.

Agradeço à Agnes e à Fabiana, pelos encontros, as leituras e os estudos feitos em conjunto, mesmo que separadas. Obrigada por compartilharem da vontade de tornar este percurso menos solitário.

Um agradecimento especial à minha orientadora, a professora Patricia Peterle, por todas as conversas, leituras, orientações e puxões de orelha quando necessário. Sem a sua

influência nada disso teria sido possível. Obrigada por ser uma profissional excepcional que me inspira todos os dias e que proporciona sempre discussões enriquecedoras, seja por meio das reuniões de orientações ou das suas disciplinas. Um agradecimento também ao NECLIT e a todos os membros, pela possibilidade de tornar uma pesquisa individual parte de um projeto muito maior.

Por fim, agradeço à Universidade Federal de Santa Catarina, pelo ensino público, gratuito e de qualidade que há mais de 50 anos proporciona à população. Aos programas de incentivo à pesquisa, ao PIBIC e ao CNPq, sem os quais eu não teria tido a possibilidade de conhecer o universo da pesquisa acadêmica ainda na graduação. E à CAPES, pelo financiamento e por ter viabilizado a produção deste estudo.

“Até que chegue o tédio de possuir,
a tentação do fósforo e do vento,
o gosto de perder a coleção
para outra vez, daqui a um mês,
recomeçar, humílico, menor
coleccionador da rua principal.”

(ANDRADE, 1988, p. 553)

RESUMO

Natalia Ginzburg (1916-1990) é considerada uma das grandes vozes da literatura italiana do Novecento. Sua escrita, que mescla memória e história, traz à tona discussões que refletem a realidade do seu século: a guerra, as relações familiares e o amadurecimento diante do trauma. Ao longo do seu percurso literário, que envolve desde romances a peças e ensaios, sua escrita sempre se centrou em abordar as dinâmicas familiares em suas diversas formas. Em 1963, publica *Léxico familiar*, uma autobiografia vista a partir da história da família Levi ao longo de quatro décadas. A presente pesquisa propõe uma leitura crítica da obra *Léxico familiar*, por meio da análise da evocação da memória nessa narrativa. Ao trabalhar os fios da memória através da escrita, Ginzburg evoca uma série de detalhes – às vezes inquietantes –, que se manifestam através de anedotas, expressões, objetos e lugares, que dão âmbito à narrativa. É por meio do mosaico de uma vida que Ginzburg tenta reconstruir uma identidade nuclear perdida. Dividida em três capítulos, a pesquisa busca articular o texto autobiográfico de *Léxico familiar* aos ensaísticos da autora, reunidos principalmente em *A pequenas virtudes* e *Não me pergunte jamais*, para traçar uma cartografia da forma como memória, objetos e lugares se cruzam ao longo da obra da autora. É essencial dar ênfase na presença do espaço doméstico ao longo de sua escrita, que se manifesta como espaço de formação da subjetividade. Somam-se a isso, a utilização da memória como uma coleção e a escrita como um espaço do habitável, que são então duas marcas do laboratório literário de Natalia Ginzburg.

Palavras-chave: Natalia Ginzburg; literatura italiana; memória; espaço doméstico; coleções.

ABSTRACT

Natalia Ginzburg (1916-1990) is considered one of the great voices of Italian Literature from the *Novecento*. Her writing, which merges memory and history, brings out discussions that reflect the reality of her century: the war, the family relations, and the growth before the trauma. Over her literary path, which involves from novels to plays and essays, her writing always focused on approaching the family dynamics in its different forms. In 1963, the author published *Family sayings*, an autobiography that portraits the story of the Levi family over four decades. The current research proposes a critical reading of her autobiographical novel, through the analysis of the remembrance in the narrative. By working the threads of memory through writing, Ginzburg summons along a series of details that manifest through anecdotes, objects, and places, and give core to the narrative. It's by rescuing the details of a life that Ginzburg seeks to reconstruct a lost nuclear identity. This study is organized in three chapters and pursuits to articulate the autobiographical text from *Family sayings* along with Natalia Ginzburg's essays, published on the books *The little virtues* and *Never must you ask me*, to trace a cartography of the ways that memory, objects and places cross paths along the author's work. It's essential to emphasize the presence of the household in her writing, which manifests as a space of subjectivation. Adds to this, the memory as a form of collection and the writing as a habitable space, which are two marks of Ginzburg's literary laboratory.

Key words: Natalia Ginzburg; Italian literature; memory; household, collections.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Foto: votação preliminar do Prêmio Strega, em 1963.	25
Figura 2 – Da esquerda para a direita: Pasolini, Ginzburg e Bassani.	26
Figura 3 – Capas dos livros de “Em busca do tempo perdido”.	41
Figura 4 – Capa da primeira edição de “La strada di Swann”.	42
Figura 5 – Via Pastrengo, em Turim.	58
Figura 6 – Mapa da cidade de Turim.	71
Figura 7 – Turim em 1945	83
Figura 8 – <i>Scarpe chiodate</i> , sapatos de prego usados no atletismo e em esportes.	88
Figura 9 – Figura geométrica mais próxima de um sapato.	90
Figura 10 – “Roda de bicicleta”, de Marcel Duchamp (1913)	114
Figura 11 – Fotograma de “Os catadores e eu” (Agnès Varda, 2000)	117

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	15
CRONOLOGIA	22
2 SOBREVIVER ATRAVÉS DAS PALAVRAS	24
2.1 Uma crônica familiar	24
2.2 O trabalho tradutório	41
2.3 A formação do léxico	55
3 DO QUE É FEITA UMA CASA?	72
3.1 Habitar	72
3.2 Os detalhes de uma vida	86
3.3 Limiares do espaço doméstico	100
4 ESCREVER É HABITAR A TERRA	112
4.1 Modos de colecionar	112
4.2 Escrever: uma forma de colecionar	120
4.3 A morada do literário	128
CONSIDERAÇÕES FINAIS	140
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	144

1 INTRODUÇÃO

Memória e experiência são dois aspectos que marcam a escrita de Natalia Ginzburg (Palermo, 14 de julho de 1916 – Roma, 6 de outubro de 1991), autora italiana de origem judaica. Da guerra às relações familiares, entre memorialística e autobiografismo, Ginzburg é uma escritora cuja obra perpassa diversas temáticas, que dialogam tanto com a sua experiência familiar quanto com a sua vivência durante os anos da Segunda Guerra Mundial e do segundo pós-guerra. Desde a sua estreia literária até as suas publicações póstumas, a sua produção literária tem como centro a representação única do lar e do espaço de escrita, elementos intrinsecamente entrelaçados que permeiam as suas obras de maneira sutil e significativa. Ginzburg, ao explorar as complexidades das relações familiares e as nuances do ambiente doméstico, proporciona aos leitores uma perspectiva íntima e penetrante sobre a condição humana.

Nascida em um ambiente de classe média italiano, as suas primeiras publicações datam de 1945, mas é só em 1963 que a autora publica *Léxico familiar*, obra autobiográfica que a consagra entre a crítica – ainda que alguns críticos a reduzissem a uma “escrita feminina”. De fato, em entrevista à biógrafa Sandra Petrigani, o crítico Angelo Gugliemi afirma:

Confesso que não nos preocupamos nem mesmo em lê-lo, *Léxico* [...] porque falava de família, de coisas cotidianas, femininas. Não gostamos [de *Léxico*] por preconceito, em resumo. Éramos ideologicamente contra a autobiografia¹ (GUGLIELMI apud PETRIGNANI, 2018, p. 238)²

Ou seja, mesmo sendo parte de um núcleo intelectual importante³, o seu trabalho ainda era visto pela crítica italiana especializada com desinteresse por tratar de temáticas ligadas ao universo feminino.

No Brasil, a autora tem a sua estreia nas livrarias nos anos 1960, porém, apenas no século XXI as suas obras alcançam um *boom* de traduções. A obra de Ginzburg se mantém relevante mesmo quase meio século após as primeiras publicações. Se nos anos 1960 as

¹ Todas as traduções de textos em língua estrangeira, com exceção das indicadas em bibliografia, são de autoria própria. Para fins de referência, o texto fonte de todas as citações traduzidas de forma livre está presente em nota de rodapé.

² No original: Confesso che non ci preoccupavamo nemmeno di leggerlo, *Lessico* [...] perché parlava della famiglia, di cose quotidiane, femminili. Non ci piaceva per partito preso, insomma. Eravamo ideologicamente contro l'autobiografia e il memoir”.

³ A autora tinha um círculo de amigos composto por grandes nomes da cena cultural italiana, como Cesare Pavese, Pier Paolo Pasolini, Giulio Einaudi, Elsa Morante e Italo Calvino, inclusive devido ao seu trabalho na Einaudi, até hoje uma importante editora italiana.

temáticas dos seus livros eram lidas com certo preconceito, atualmente o universo familiar descrito pela autora evidencia ainda mais a importância da sua obra.

Em movimentos de criação e renovação, a literatura italiana do pós-guerra buscou preencher a ausência deixada pelo trauma bélico, bem como compreender a perda e pensar em como o sujeito constantemente se constrói e reconstrói a partir disso. Ao revisitar o seu primeiro romance, *A trilha dos ninhos de Aranha*, Italo Calvino traz no prefácio à segunda edição um olhar mais amadurecido sobre a literatura italiana do pós-guerra, e comenta:

Isso nos toca hoje, especialmente: a voz anônima da época, mais forte que nossas conexões individuais ainda incertas. Ter saído de uma experiência – guerra, guerra civil – que não poupava ninguém, estabelecia uma comunicação imediata entre o escritor e seu público: estávamos frente a frente, em pé de igualdade, cheios de histórias para contar, cada qual tivera a sua, cada qual vivera vidas irregulares dramáticas aventureiras, roubávamos as palavras uns da boca dos outros. A renascida liberdade de falar para as pessoas foi, de início, vontade incontrolada de contar: nos trens que começavam a funcionar, apinhados de gente e de sacos de farinha e de latas de óleo, cada passageiro narrava aos desconhecidos as vicissitudes por que havia passado, e assim cada cliente às mesas dos “refeitórios do povo”, cada mulher nas filas dos estabelecimentos comerciais; o cinzento das vidas cotidianas parecia coisa de outros tempos; movíamos-nos em um multicolorido universo de histórias. (CALVINO, 2004, p. 5)

Havia em muitos autores desse período a exigência de falar a respeito, de saber, de relatar a experiência de guerra – muitas vezes encoberta pelas narrativas fascistas –, e de ter também uma conexão com as massas. Como coloca Calvino, “a literatura que nos interessava era a que trazia esse sentido de humanidade efervescente e de impiedade e de natureza” (CALVINO, 2004, p.15). É nessa atmosfera que se tem a explosão neorrealista, que toma conta da literatura e do cinema italianos, e busca relatar não apenas uma universalidade, mas sim as muitas Itália que habitam dentro de um mesmo território.

Calvino escreveu esse prefácio em 1964, olhando para um passado de fervor, mas já situado em outro momento: as novas vozes do pós-guerra já eram então vozes consolidadas, com estilos e linguagens próprias. Dentro desse contexto literário, Ginzburg inicia as suas publicações em 1945, com o romance curto *La strada che va in città*. A literatura da autora desde esse primeiro momento já é voltada para o cotidiano, mas sem deixar de abordar temáticas em efervescência relacionadas ao período da guerra. Mesmo tendo vivenciado os anos do período bélico, tendo tido familiares que fizeram parte da *Resistenza* e dos conflitos que aparecem como fundo de muitos dos seus romances, a autora não escreve diretamente sobre a sua própria experiência nesse período. Na sua prosa, o ambiente doméstico se torna o ponto central: são contadas histórias de famílias, de relacionamentos, do cotidiano de pessoas

que têm a vida afetada pelos conflitos políticos. Sendo assim, a experiência de Calvino ao revisitar o trauma da guerra para a composição da obra se aproxima do que Ginzburg propõe ao compor *Léxico familiar*, isto é: discutir a respeito das relações humanas, sem necessariamente falar diretamente do trauma ou das experiências políticas e das perseguições. Em Ginzburg, aliás, o foco são as relações, o íntimo das pequenas comunidades.

Ao longo da sua carreira, Ginzburg apresenta uma habilidade notável em traçar a interseção entre o âmbito privado e a esfera pública, revelando como as experiências no lar moldam e influenciam a construção da identidade individual. Tais temáticas já estavam presentes nos seus primeiros romances, como em *Todos os nossos ontens*, publicado originalmente em 1953⁴, que narra a história de duas famílias que vivem em uma pequena cidade no interior da Itália durante a Segunda Guerra Mundial, misturando as miudezas do cotidiano com grandes eventos históricos, como a ocupação alemã na Itália. Ao longo do romance, vê-se o ritmo do cotidiano familiar ser rompido pela guerra, pelas mortes, pelos encontros e os desencontros. Porém, é em 1963 que esses temas eclodem em *Léxico familiar*, considerada a sua grande obra, um romance que não deixa de ser autobiográfico e que acompanha, ao longo de 40 anos, a história da sua família. Partindo dessa premissa, observam-se alguns núcleos centrais para o desenvolvimento da escrita de Ginzburg, sendo eles: o espaço familiar, os traumas da guerra, as relações humanas e a memória.

Dada a relevância crítica de *Léxico familiar*, a presente pesquisa se concentra na leitura crítica dessa narrativa e propõe a investigação da representação do lar na escrita de Ginzburg, dando particular atenção para como os espaços domésticos são configurados e como os cenários são capazes de desencadear narrativas ricas em subjetividade e introspecção. O lar construído na narrativa de Ginzburg é permeado por detalhes que trazem à luz como a minúcia literária revela camadas mais profundas de significado, o que transforma as suas obras em testemunhos duradouros da experiência humana. Além disso, será analisado o papel do espaço de escrita na obra da autora, destacando como o íntimo ato de escrever se torna um meio de compreensão e expressão das intrincadas dinâmicas familiares, bem como uma forma de resistência e afirmação da própria individualidade.

Ao longo do percurso delimitado nesta pesquisa, entende-se que na obra de Natalia Ginzburg o universo privado dialoga de forma direta com o público, de forma que a sua história individual, a história da pequena comunidade do clã Levi, está inserida em um panorama de eventos sociais e históricos maiores. A análise proposta neste estudo, então,

⁴ A obra foi o primeiro romance de Ginzburg traduzido no Brasil, em 1960. Atualmente é o livro que mais conta com traduções e reedições, sendo três traduções diferentes e quatro reedições.

parte de eventos pessoais narrados em *Léxico familiar*, junto de acontecimentos que impactaram a escrita e a vida da autora de forma significativa, como o seu trabalho editorial e o seu casamento com Leone Ginzburg (1909-1944). Entende-se que a experiência vivida converge com a História por meio do relato, sendo assim, a compreensão de um sem o aporte do outro seria incompleta. Portanto, julga-se importante a inserção de elementos paratextuais que apresentem esse universo entrecruzado ao leitor. Por isso, o leitor encontrará, após esta introdução, uma “Cronologia” que apresenta uma linha do tempo dos eventos históricos de Natalia Ginzburg, desde o seu nascimento, passando pela ascensão do fascismo na Itália e por outros acontecimentos fundamentais para o desenvolvimento literário da autora. Para dar conta dos temas propostos, a pesquisa está dividida em três capítulos: o primeiro foca em uma análise de *Léxico familiar* e da linguagem de Ginzburg nessa obra; o segundo, na casa e nos espaços habitáveis; e por último, um capítulo dedicado a refletir sobre o papel das coleções e dos dispositivos literários pensados a partir do leque oferecido por Ginzburg nos seus textos. Todos os títulos desses capítulos são paráfrases de fragmentos de textos da autora e visam trazer à estrutura da pesquisa a dimensão interior e subjetiva presente em *Léxico* e que será trabalhada ao longo desta dissertação.

O primeiro capítulo, intitulado “Sobreviver através das palavras”, tem como objetivo propor uma leitura crítica da obra *Léxico familiar*, buscando mapear passagens em que a relação com a linguagem apresenta um papel importante na tessitura do romance. Sendo assim, em um primeiro momento serão discutidas as questões estruturais da narrativa e de que forma ela se localiza dentro da produção literária ginzburguiana. Partindo da premissa da “leveza”, uma das cinco propostas para o próximo milênio indicadas por Calvino⁵, a análise se concentra em uma leitura dos universos públicos e privados e das formas como eles se cruzam ao longo da narrativa e trazem à tona o trauma da guerra, as relações pessoais da família Levi, o luto, bem como questões do íntimo que aparecem às margens dos detalhes.

Na urdidura desta pesquisa, uma etapa essencial se concretiza na relação da autora com a obra de Marcel Proust e no exercício de tradução do primeiro volume de *La Recherche du temps perdu*, que deixa marcas na sua escrita narrativa. No ensaio “A imagem de Proust”, de 1929, Benjamin escreve que “o mais importante para o autor não é o que ele viveu, mas o tecido de sua rememoração” (1994, p.37). O exercício de escrita proposto nos ensaios de Ginzburg busca articular as experiências pessoais e coletivas em direção a um trabalho que se volte para o “eu” sem deixar de lado a relação com o outro. As memórias são um elo essencial com o passado (contudo, sobretudo com presente), são o meio que liga o passado e o sujeito,

⁵ Cf. CALVINO, 1990.

permitindo a realização de um trabalho de escavação no ser, nos traumas e nas marcas deixadas. Perpassando as memórias dos anos de guerra e as transformações a serem enfrentadas pela sociedade italiana ao longo da segunda metade do século XX, a autora conduz a narrativa de *Léxico familiar* colocando em diálogo as mudanças do âmbito público com a forma como a sua vida íntima vai se transformando, e discute temas como o luto, as relações humanas, a maternidade. Partindo-se da leitura que Benjamin faz de Proust, se tenciona estudar as formas como os tecidos das memórias de Ginzburg se bordam e qual a importância que a memória ocupa na sua escrita.

Assim, embora o texto de Ginzburg seja bastante estudado quanto às reminiscências da História, aqui se pretende também uma leitura que perpassa a sua aproximação do romance de Proust e que vise compreender de que forma linguagem e memória se entrecruzam e constroem o *humus* da obra. Por isso, para além de um estudo da memorialística em Ginzburg, esta pesquisa se volta também a buscar entender a origem do léxico que permeia as páginas do livro. Partindo das discussões trazidas por Sylvia Molloy em *Viver entre línguas* (2018), em diálogo com Jacques Derrida em *O monolinguismo do outro* (1996), compreende-se a linguagem como um instrumento destinado a expressar as relações que atravessam e moldam a própria língua, delineando as identidades individuais e os vínculos interpessoais. Isso confere singularidade às pessoas e aos seus relacionamentos, conferindo-lhes também uma cultura íntima, como enfatizado no início do romance de Ginzburg. Dessa forma, os detalhes de uma vida, bem como as anedotas, a linguagem e as descrições dadas pela autora, são moldados a partir de um processo de formação de subjetividade, que busca revisitar o espaço do lar.

Em um segundo momento, no capítulo intitulado “Do que é feita uma casa?”. Serão abordadas as formas como a memorização evocada por Ginzburg pode dialogar com as colocações de lar e habitação propostos por Emanuele Coccia em *Filosofia della casa* (2021) e Andrea Zanzotto em “*Premesse all’abitazione*” publicado na coletânea *Premesse all’abitazione e altre prospezioni* (2021). A premissa da habitação é algo que atravessa o percurso da escrita de Ginzburg, desde os seus romances até a sua autobiografia, chegando ainda nos seus textos ensaísticos. A sua obra literária é, então, permeada pelas muitas formas que a palavra “habitar” pode assumir, seja por meio de uma casa, uma cidade, a família ou até mesmo os objetos que constituem o lar. Tal elaboração aqui proposta – desde Proust com Combray, a Zanzotto com Pieve di Soligo e Ginzburg com as suas diferentes cidades – não é feita para fins em si mesma, mas para encontrar outras formas de se relacionar com o meio, visando despertar no leitor não apenas uma identificação, mas também uma leitura

especulativa, que abra novos caminhos. São desses detalhes que emergem não só por meio das palavras, mas também através dos locais no qual a(s) narrativa(s) se localiza(m).

Ao mergulhar nas páginas das obras de Ginzburg, o leitor é convidado a entrar no extraordinário revelado nos detalhes ordinários do cotidiano, onde a autora não apenas descreve, mas tece com precisão e sensibilidade os elementos mais aparentemente simples da vida. Os detalhes deixados, os objetos, as anedotas, transformam-se em uma coleção que “povoam” todo o seu espaço literário. Para isso, a sua escrita será pensada para além da narrativa, trazendo para a discussão alguns dos ensaios reunidos em *As pequenas virtudes*, publicado originalmente em 1962 e *Não me pergunte jamais*, publicado em 1970, bem como outros, publicados em jornais e revistas.

A construção da subjetividade de Ginzburg se dá por meio de pequenos detalhes que focam no espaço do lar, do privado, do íntimo – um espaço que, por muitos anos, foi destinado a mulheres –, e desse pequeno local se expande para compreender as relações humanas no cotidiano. Enxerga-se aqui a possibilidade para analisar a escrita como um refúgio sem paredes no qual o eu possa habitar. Assim, interligando as discussões sobre escrita, habitação e o espaço doméstico, a última parte desse capítulo será destinada a esmiuçar os desdobramentos do lar para além de Ginzburg. Ao examinar obras de autoras proeminentes do mesmo período em que Ginzburg escreve, como Clarice Lispector, busca-se compreender como essas escritoras abordaram e reinterpretem o ambiente doméstico, muitas vezes considerado como restritivo e tradicional. Objetiva-se, então, analisar as diferentes maneiras pelas quais essas escritoras exploraram as complexidades do espaço doméstico, da família, da maternidade e das angústias que as acompanharam. A análise textual destaca elementos simbólicos de narrativas que revelam a busca por identidade, liberdade e voz dentro do âmbito doméstico.

As discussões propostas nos dois primeiros capítulos eclodem, por fim, no terceiro capítulo, intitulado “Escrever é habitar a terra”, que é dividido em três partes. A questão que se coloca no final deste percurso é, então, refletir sobre a ideia de coleção e sobre as formas como o literário pode ser lido como uma morada. O ato de colecionar é um gesto realizado pelo ser humano há anos, que se ressignifica dentro do espaço. Desde as coleções de arte, às coleções de museus e particulares, colecionar é uma forma de construir um espaço – também único – com objetos em comum que expressam um ideal compartilhado. A partir da ideia de coleção discutida por Elio Grazioli (2012) e por Maria Esther Maciel (2009), propõe-se, então, pensar a obra de Ginzburg a partir da formação dos pequenos detalhes, sejam eles linguísticos ou imagéticos, que criam e estabelecem juntos uma complexa rede de lembranças

que alinhavam a sua escrita. Os objetos, os espaços, os livros que circulavam pela sua família são detalhes apresentados ao leitor ao longo da sua escrita, tanto narrativa quanto ensaística, que pouco a pouco dão forma a um colecionar de objetos e detalhes vinculados à memória.

A linguagem e os objetos são marcas da escrita ginzburguiana, porém, o ato de escrever se apresenta, por si só, como um componente importante para se pensar a sua obra. A sua relação com a escrita, como descrita pela própria autora nos seus ensaios, é a única forma conhecida por ela de se sentir em casa, de compreender a si e compreender aos outros – temáticas que são tratadas e retomadas pela própria Ginzburg em muitos outros textos. Visa-se, então, uma exploração do espaço de criação literária como um espaço de potência, capaz de permitir a elaboração da subjetividade da autora. Para isso, será proposta uma aproximação entre a linguagem, os objetos e o conjunto dos seus escritos – a obra – e uma coleção de arte, no qual têm o seu significado expandido quando lidos em conjunto.

Por *Léxico familiar* ser a obra que marca a aceitação de Ginzburg com uma escrita mais pessoal e, como dito pela própria autora, por ter sido a obra que escreveu com maior liberdade,⁶ partir-se-á desse romance para se pensar as relações indicadas até aqui. Nesta pesquisa, objetiva-se uma análise desse romance considerando os elementos da narrativa que apontam para imagens, para a presença de um esvaziamento do eu e a criação de uma coleção a partir das reminiscências da memória⁷. As relações do cotidiano, as descrições de gestos, dizeres, comportamentos das personagens, a língua (ponto de maior destaque do romance), a presença de objetos, lugares e poemas que remetem a vivências, são alguns exemplos de como a memória é trabalhada no texto de Ginzburg. Para elaborar essa leitura crítica, buscar-se-á aporte teórico nas considerações de Walter Benjamin sobre a relação com a memória, com a imagem e com a história, presentes nos textos “A imagem de Proust” (1994) e “Escavando e recordando” (1995), que abordam relações entre memória e experiência e discutem como a modernidade reflete uma exploração profunda das complexidades da memória e do tempo; e “Desempacotando minha biblioteca” (1995), no qual o filósofo alemão disserta sobre o papel cultural das coleções. Outros ensaios importantes são de Giorgio Agamben, publicados em *O fogo e o relato* (2018), no qual serão tratadas questões mais aprofundadas sobre a escrita, linguagem e criação literária, dissertando como as

⁶ Cf. Fontanella, 2000, p. 32-45.

⁷ Walter Benjamin, no ensaio “A imagem de Proust” (1929) entende as reminiscências como a linha que prescreve o modo de textura e, por isso, o texto está no *actus purus* da própria recordação. (BENJAMIN, 1994. P. 45) Partiremos das análises benjaminianas sobre reminiscências voltadas à obra de Proust, para pensar a narrativa de Ginzburg.

estruturas linguísticas e narrativas moldam nossa compreensão do mundo e influenciam a forma como nos relacionamos com o poder e com os outros.

CRONOLOGIA

1916 - Natalia Ginzburg nasce em Palermo, no dia 14 de julho. É a filha mais nova dos cinco filhos de Giuseppe Levi e Lidia Levi.

1919 - A Família Levi se muda para Turim.

1921 - Fundação do Partido Fascista Italiano e do Partido Comunista Italiano, o último surge a partir de um desmembramento do Partido Socialista Italiano.

1922 - Mussolini ascende ao poder.

1927 - Natalia começa a frequentar o *liceo* (ensino médio italiano).

1935 - Natalia entra para a Faculdade de Letras e Filosofia.

1938 - As Leis Raciais são promulgadas pelo governo italiano e começam a se disseminar medidas antissemitas. No mesmo ano, Natalia se casa com Leone Ginzburg, professor de Literatura Russa, editor e jornalista.

1939 - Nascimento de Carlo Ginzburg, primogênito de Natalia e Leone.

1940 - A Itália entra na Segunda Guerra Mundial, ao lado dos Países do Eixo (Alemanha e Japão). Leone é condenado ao exílio na região dos Abruzos. Natalia e os seus dois filhos o acompanham. Durante esse período, Natalia começa a trabalhar na tradução de Proust. A terceira filha do casal nasce durante o exílio.

1942 - Natalia publica o seu primeiro romance breve, *La strada che va in città* [O caminho que leva a cidade], sob o pseudônimo de Alessandra Tornimparte.

1943 - A família Ginzburg retorna a Turim e depois se muda para Roma. Leone é preso pelo governo italiano por envolvimento em atividades antifascistas e é levado ao cárcere Regina Coeli.

1944 - Leone é morto após ser torturado no cárcere. Após o falecimento do marido, Natalia permanece em Roma por um tempo e depois se muda para Florença, onde começa a trabalhar na Editora Einaudi.

1945 - Fim da Segunda Guerra Mundial e do Governo Fascista na Itália. Ginzburg retorna a Turim, sede da Einaudi.

1946 - A editora Einaudi publica *La strada de Swann* [O caminho de Swann], primeiro volume de *Em busca do tempo perdido*, traduzido por Natalia Ginzburg.

1947 – O seu primeiro romance oficial, *È stato così* [Foi assim], é publicado.

1950 - Natalia Ginzburg se casa com Gabriele Baldini, professor de Literatura Inglesa e crítico de cinema.

1952 - Natalia se muda para Roma por conta do trabalho do seu segundo marido.

1960 - A autora se muda para Londres por dois anos, onde Gabriele Baldini atua como diretor do Centro Italiano de Cultura.

1962 - Ginzburg retorna a Roma e publica a sua primeira coleção de ensaios, *Le piccole virtù* [As pequenas virtudes].

1963 - Publicação de *Lessico familiare* [Léxico familiar].

1969 - Falecimento de Gabriele Baldini.

1970 - Publicação de *Mai devi domandarmi* [Não me pergunte jamais].

1983 - Se torna deputada pelo PCI - Partido Comunista Italiano.

1987 - Traduz *Suzanna Andler*, de Marguerite Duras.

1991 - Natalia Ginzburg falece, aos 75 anos, em Roma.

2 SOBREVIVER ATRAVÉS DAS PALAVRAS

2.1 Uma crônica familiar

A narração, o ato de relatar e criar histórias a partir de fatos do cotidiano é um dos maiores feitos de Ginzburg enquanto voz do século XX. A sua produção literária se inicia nos primeiros anos da década de 1940, mas desde nova Ginzburg teve a escrita como algo presente na sua vida, como fica registrado no ensaio testemunhal “O meu ofício”, que faz parte da obra *As Pequenas Virtudes* (2019)⁸, publicado na Itália em 1962 pela editora Einaudi, que a autora comenta:

Compreendi que era meu ofício muito tempo atrás. Entre os cinco e os dez anos ainda tinha dúvidas e às vezes imaginava que podia pintar, ou conquistar países a cavalo, ou inventar novas máquinas muito importantes. Mas a partir dos dez anos eu soube, e empenhei-me como pude em romances e poemas. Ainda tenho aqueles poemas. Os primeiros são desajeitados e com versos errados, mas bastante divertidos: no entanto, à medida que o tempo passava, fazia poemas cada vez menos canhestros, mas sempre mais tediosos e idiotas. (GINZBURG, 2019, p. 78)

Embora o seu exercício com a escrita na infância tenha se iniciado por meio de poemas, é nos contos e romances que a escritora encontra a sua voz. A sua literatura é recheada de detalhes, de lembranças e experiências de uma vida, que contribuem para a formação da obra. A autora é, atualmente, considerada uma das principais vozes do *Novecento* italiano,⁹ tendo escrito obras que vão desde romances e contos a peças de teatro e ensaios. O seu primeiro livro de grande repercussão foi *È stato così* [Foi assim], de 1947, que aborda o relacionamento de um casal ao longo do casamento. Anteriormente, a autora já havia publicado um romance, intitulado *La strada che va in città* [O caminho que leva a cidade] (1942), sob o pseudônimo de Alessandra Tornimparte.¹⁰ O uso do pseudônimo se dá devido às leis raciais e de censura impostas pelo regime fascista, que impedia a publicação de artigos e livros de autoria judaica. Com o apoio dos seus amigos próximos, Cesare Pavese e Giulio Einaudi, Ginzburg publica o seu primeiro romance curto sob o pseudônimo e, após o fim das perseguições, o romance é republicado, em 1945, dessa vez contendo o verdadeiro nome da autora nos créditos.

⁸ A obra foi publicada no Brasil em 2019 pela editora Companhia das Letras com tradução de Maurício Santana Dias.

⁹ O crítico italiano Luigi Fontanella – um dos responsáveis pela fortuna crítica sobre Natalia Ginzburg na Itália, junto de Cesare Garboli –, escreve que “a clareza e a força moral de sua escrita, as doses medidas de fantasia e memória, os tons discretos de sua melancólica alegria, fazem de Ginzburg uma das mais originais e prudentes escritoras do século XX” Cf. FONTANELLA, 2000. p. 32-45. (Tradução livre).

¹⁰ O nome escolhido é composto por Alessandra, segundo nome da autora, e o sobrenome Tornimparte, uma homenagem à região dos Abruzzo, onde Leone e Natalia viveram durante o exílio na Segunda Guerra Mundial.

Após a guerra, Ginzburg segue as suas publicações com *Tutti i nostri ieri* [*Todos os nossos ontens*] (1952);¹¹ *Valentino* (1957); *Sagittario* (1957); *Le voci della sera* [*As vozes da noite*] (1961), a coletânea de ensaios *Le piccole virtù* [*As pequenas virtudes*] (1962)¹² e o romance autobiográfico *Lessico familiare* [*Léxico familiar*] (1963).¹³ A publicação de *Léxico familiar* marca o início de um período de silêncio na sua produção narrativa, e Ginzburg passa dez anos sem publicar novos romances. Em 1973, retorna às livrarias com a publicação de *Caro Michele*,¹⁴ romance epistolar que gira em torno das relações familiares, mas que não deixa de abordar questões relacionadas à guerra e à *Resistenza*. Destaca-se aqui a sua característica narrativa de tratar do cotidiano nas suas diversas formas e relações, o que marca o seu estilo de escrita. Muito do que é visto já nos seus primeiros romances é assinalado por ela mesma nos ensaios posteriores reunidos em *Le piccole virtù*,¹⁵ *Mai devi domandarmi* [*Não me pergunte jamais*] (1970),¹⁶ *Vita immaginaria* [*Vida imaginária*] (1974), e nas obras póstumas *Non possiamo saperlo* [*Não podemos saber*] (2001)¹⁷ e *Un'assenza* [*Uma ausência*] (2016)¹⁸ – as relações humanas, o silêncio, o olhar observador, a política, os gestos, traços característicos de toda a sua obra, que perpassam os diversos gêneros textuais pelos quais navega.

Apesar de a escrita ensaística ser um grande expoente da sua obra, a autora é comumente lembrada pelos romances, dentre eles, em particular, *Léxico familiar*, romance autobiográfico que marcou a sua produção, tendo tido grande sucesso entre o público e o mercado literário italiano, e que foi ganhador do Prêmio Strega (Figura 1) de 1963, premiação literária de grande destaque na Itália. Tendo em vista a importância da obra para o desenvolvimento narrativo da autora, a análise desta pesquisa parte de *Léxico* como obra norteadora para se pensar as maneiras como a escrita autobiográfica se entrelaça com as engrenagens da memória.

¹¹ O livro foi traduzido pela primeira vez no Brasil em 1986, por Maria Betânia Amoroso e publicado pela editora Circulo do Livro, com o título *Todas as nossas lembranças*. Em 2020, a obra ganhou uma nova edição pela TAG Edições, com a tradução revista e novo título, desta vez publicado como *Todos os nossos ontens*.

¹² A obra foi traduzida pela primeira no Brasil em 2015, por Maurício Santana Dias, e publicada pela editora Cosac Naify. Para mais informações a respeito da fortuna crítica da obra, cf. PETERLE, 2020.

¹³ O romance foi publicado pela primeira vez no Brasil em 1988 pela Editora Paz e Terra. Voltou às livrarias em nova edição em 2009 pela Cosac Naify e, em 2018, pela Companhia das Letras.

¹⁴ O romance chegou ao Brasil em 1986 pela editora Paz e Terra e com tradução de Joana Angélica D'Ávila Melo. Em 2009, recebeu uma nova tradução de Homero Freitas de Andrade publicada pela editora Cosac Naify. Para uma leitura mais aprofundada a respeito de *Caro Michele*, Cf. PETERLE, 2012.

¹⁵ Para mais informações a respeito da fortuna crítica da obra, cf. PETERLE, 2020.

¹⁶ Com tradução de Julia Scamparini, a coletânea foi publicada em 2022 pela Editora Ayiné, com o título *Não me pergunte jamais*.

¹⁷ *Non possiamo saperlo* é uma coletânea de ensaios, publicados entre 1973 e 2001, que foram reunidos e organizados postumamente por Domenico Scarpa, um dos grandes críticos da obra de Ginzburg na Itália.

¹⁸ *Un'assenza* é uma segunda coletânea póstuma, que reúne ensaios, contos e memórias. A coletânea também possui curadoria de Domenico Scarpa.

Figura 1 – Foto: votação preliminar do Prêmio Strega, em 1963.



Fonte: Archivio Luce.

A escrita autobiográfica é um dos fatores-chaves da escrita ginzburgiana, que colhe a partir do seu meio o fulcro da narrativa. Logo, entender a sua vida é parte imprescindível para se navegar a sua escrita, que tem a experiência do lar como fio condutor da narrativa. Desde a juventude, a escritora foi bastante influenciada pela literatura e o ativismo político que caracterizavam o panorama italiano da época e que se fazia altamente presente no seu círculo próximo de convivência. Os seus pais, bem como os seus irmãos e, mais tarde, o seu primeiro marido, Leone Ginzburg, eram engajados politicamente e participantes do movimento antifascista. Além disso, a autora também fazia parte do círculo intelectual e antifascista da cidade de Turim, junto de outros nomes da literatura da época, como Giulio Einaudi e Cesare Pavese¹⁹. A vida pública e a vida privada do seu ciclo próximo – que contava ainda com outros nomes da cena cultural e política italiana do *Novecento*, como Elsa Morante, Giacomo Debenedetti, Pier Paolo Pasolini (Figura 2) e Elio Vittorini – entrecruzam-se na sua escritura, por meio de um olhar observador, quase fotográfico, que busca nas “pequenas coisas” o fio para conduzir a narrativa²⁰.

¹⁹ Apesar das suas opiniões se enquadrarem como antifascistas, Pavese se declarava apolítico, nunca tendo se filiado ao PCI. A sua condenação ao exílio em Brancaleone, na Calábria, se deu devido ao seu envolvimento com Tina Pizzardo, uma intelectual e militante antifascista por quem Pavese estava apaixonado.

²⁰ Para além de *Léxico familiar*, a característica observadora é muito presente em suas obras ensaísticas, principalmente quando trata-se de textos que visam refletir sobre a vida e o cotidiano, como os presentes em *As pequenas virtudes*. Na sua obra prosaica, pode ser visto no conto *Família* (1976), e na obra *Todos os nossos ontens* (1952)

Figura 2 – Da esquerda para a direita: Pasolini, Ginzburg e Bassani²¹.



Fonte: Internet Culturale, 2017.

Ginzburg cresceu em uma residência de classe média italiana, o seu pai, Giuseppe Levi, era um célebre biólogo e professor universitário; a sua irmã mais velha, Paola Levi, viria a se tornar a esposa de Adriano Olivetti, um grande empresário italiano. Os seus demais irmãos, Mario, Alberto e Gino Levi, junto do seu pai, foram figuras importantes durante a resistência antifascista na Itália. Os conflitos políticos são parte determinante da formação da autora e da sua família que, desde muito cedo, são declaradamente socialistas. Desde a infância de Natalia, os seus pais já participavam de movimentos e organizações antifascista. Mais tarde, os seus irmãos mais velhos participaram de forma ativa na *Resistenza*, junto do seu primeiro marido, Leone Ginzburg, que foi um intelectual, também de origem judaica, professor universitário de Literatura Russa e abertamente socialista.

Durante os anos da *Resistenza*, Leone Ginzburg e os irmãos de Natalia atuavam de forma ativa em reuniões políticas, organização de manifestações e movimentos pertencentes a esquerda antifascista. Já Natalia, embora estivesse ciente das organizações, mantinha-se distante das reuniões. Porém, há registros de alguns ensaios dela deste período e do imediato pós-guerra no qual a autora discorre sobre os efeitos da guerra nas relações humanas. Além disso, também era colaboradora do jornal *L'Unità*, principal veículo da esquerda italiana, fundado por Antonio Gramsci.

²¹ Giorgio Bassani foi um escritor italiano de origem judaica que também escreveu sobre o período do fascismo na Itália em *O jardim dos Finzi-Contini*, publicado em 1962 na Itália, um ano antes da publicação de *Léxico familiar*. A obra foi amplamente traduzida em diversas línguas e conta com algumas traduções no Brasil. A mais recente foi publicada pela editora Todavia, em 2021, com tradução de Maurício Santana Dias. Para uma breve resenha da obra, cf. DAL PONT, 2020.

Entre os anos de 1940 e 1943, na tentativa de afastar Leone das atividades políticas dos grandes centros, o regime fascista o condenou ao *confino*,²² um exílio interno. Nesse período, a escritora e o seu marido viveram exilados na pequena cidade de Pizzoli, na região do Abruzzo,²³ período que a autora dedicou à tradução da obra de Proust e aos seus escritos literários. Além de Ginzburg ter sido exilada por conta das atividades do seu marido, o clã dos Levi, isto é, os seus pais e irmãos, também sofreram perseguições e prisões em razão do engajamento político e das questões raciais – todos eram judeus (embora o judaísmo apareça em *Léxico familiar*, é mais em segundo plano, sendo tratado com menor importância, ofuscado pela fé socialista do clã).²⁴ Percebe-se, portanto, que os anos de guerra e do governo fascista são um ponto crucial para o desenvolvimento desse núcleo familiar como um todo e, principalmente, para a formação de Natalia Ginzburg, que teve a política como algo presente na sua vida desde a infância. Em *Léxico*, a pulsão pela escrita que Ginzburg cultivava desde criança se junta à experiência da guerra e do íntimo familiar, para pensar não só os desdobramentos bélicos do regime, mas o impacto no cotidiano familiar, nos pequenos núcleos.

Com o fim da censura após a queda de Mussolini, a questão não era mais o poder falar, mas sim o que falar, como aponta Calvino, no prefácio escrito para a segunda edição do romance *A trilha dos ninhos de aranha* (2004)²⁵. Como transformar a narrativa oral, isto é, as experiências e vivências compartilhadas pelos sujeitos ao longo dos anos, por meio de diálogos íntimos, em uma obra literária? Era um problema de poética, como lembra Calvino, “como transformar em obra literária aquele mundo que para nós era o mundo” (2004, p. 7). A problemática existente entre os escritores e artistas consistia, então, em como expressar aquele “mundo” com personagens, paisagens e cidades. Como poderiam expressar a si mesmos e o

²² De acordo com o Dicionário Treccani, *confino* é definido como uma “pena restritiva da liberdade pessoal que consiste na obrigação de habitar em um local isolado e distante”. A prática consiste, portanto, em uma medida totalitária adotada pelo governo fascista, que restringe os direitos básicos do cidadão. Após o fim do fascismo e a instauração da República Italiana, o *confino* passou a ser considerado inconstitucional. O termo não tem tradução no Brasil, por isso, se utiliza a expressão “exílio interno”. Uma tradução um tanto quanto pertinente, pois como ser um exilado, um estrangeiro, dentro do próprio país? A punição vem através da distância, da separação de afetos, da obrigatoriedade de se isolar em lugares longínquos e em contato com pouquíssimas pessoas. Assim, embora o sujeito ainda estivesse habitando no seu país de origem, se encontrava em uma situação de isolamento. O *confino* foi o exílio ao qual o poeta Cesare Pavese também foi condenado entre os anos 1935-1936. CONFINO. In: Treccani, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana. Disponível em: <https://www.treccani.it/vocabolario/confino/> Acesso em: 29 de fevereiro de 2024.

²³ O ensaio “Inverno em Abruzzo”, presente no livro *As Pequenas Virtudes*, é um relato dos tempos de exílio.

²⁴ Em uma entrevista concedida a Peg Boyers, a autora diz que a guerra foi essencial para fazê-la compreender a importância da sua identidade judia, “My Jewish identity became extremely important to me from the moment the Jews began to be persecuted. At that point I became aware of myself as a Jew. [...] and after the war, when it became known what had been done to the Jews in the camps by the Nazis. Suddenly my Jewishness became very important to me.” (BOYERS, 2000, p.18-19).

²⁵ Cf. CALVINO, 2004, p.7.

sabor da vida? Nesse movimento em busca da autoexpressão e da valorização do mundo que conhecia, Ginzburg publica *Léxico familiar*, mais de dez anos após os eventos que relata na obra.

Nessa crônica familiar narrada em primeira pessoa, Ginzburg se debruça sobre o espaço da memória para refazer os passos da família Levi e das pessoas que cruzam as suas vidas. Como a própria autora define, na advertência que abre a edição, essa não é a *sua* história, mas antes, mesmo com vazios e lacunas, a história *da sua família*²⁶. A narrativa relata as relações e o cotidiano da sua família ao longo de um período de aproximadamente quatro décadas. Os relatos presentes nas linhas de *Léxico* se iniciam com memórias da infância da escritora e acompanham a família ao longo dos anos seguintes, abrangendo a infância, a adolescência e o início da vida adulta em Turim, que são contemporâneos aos anos iniciais do fascismo, à luta política, aos primeiros envolvimento dos irmãos de Ginzburg na *Resistenza*, à fundação da editora Einaudi, ao exílio no Abruzzo junto de Leone, e seguem até o seu segundo casamento, com Gabriele Baldini,²⁷ em 1950.

As recordações que traz consigo são responsáveis por formar no romance uma rede que entrelaça as histórias que se desdobram ao longo das décadas, perpassando os grandes eventos que marcaram o século XX na Itália. Nesse movimento de relato e rememoração, o léxico de Ginzburg busca reconstruir as relações afetivas que foram dissipadas pelos efeitos das políticas fascistas e as perseguições sofridas. Uma “crônica” familiar, mas que também segue, de esquelha, a crônica daqueles anos numa esfera mais coletiva: o regime fascista, as perseguições, a sensação de medo, as mudanças sociais – tudo isso lido a partir do bojo de uma família. É justamente o fio tênue da memória, uma reconstrução apenas daquilo de que se lembrava que é colocado em primeiro plano, como a autora mesmo elabora:

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.

E nele há também muitas coisas que eu lembrava e que deixei de escrever; e dentre essas, muitas que diziam respeito diretamente à minha pessoa.

Não sentia muita vontade de falar de mim. De fato, esta não é a minha história, mas antes, mesmo com vazios e lacunas, a história de minha família. (GINZBURG, 2018, p. 15)

²⁶ Cf. GINZBURG, 2019, p. 15-16.

²⁷ Gabriele Baldini foi escritor, tradutor e crítico literário. Contribuiu principalmente com a curadoria e tradução de autores ingleses, como William Shakespeare e Edgar Allan Poe. Ele e Natalia tiveram dois filhos: Susanna Baldini e Antonio Baldini.

A reconstrução visada por Ginzburg é, não da sua história pessoal, mas da história da sua família, dos seus amigos e companheiros, perpassando os duros anos de formação do regime fascista até o pós-guerra. As diversas figuras que aparecem ao longo da narrativa se entrelaçam por meio de um ponto em comum: as relações com a escritora. Dos seus pais e irmãos, os seus vizinhos, as suas avós, as amizades políticas, os seus filhos, a vida na editora – todos têm um pedaço da sua vida contado nas linhas do romance. Enquanto voz narradora de eventos passados que não cessam de voltar, Ginzburg não tem como escapar daquele arquivo relacional e subjetivo, como sugere Benjamin ao afirmar que “o narrador pode recorrer ao acervo de toda uma vida: uma vida que não inclui apenas a própria experiência, mas em grande parte a experiência alheia” (1994, p. 221). De fato, seguindo os passos de Benjamin, a experiência relatada por Natalia não é apenas da sua vida, mas compartilhada com todos aqueles que estiveram presentes ao longo do percurso e, junto dela, participaram de vivências e memórias. Afinal, narrar uma única vida sem a presença de outras seria, talvez, impossível.

Assim, ao recuperar as suas próprias experiências em meio à turbulência política da metade do século XX, Ginzburg se propõe também a dar voz a um núcleo de pessoas que tiveram as suas vidas impactadas pelo fascismo, que experienciaram perseguições e viram pessoas próximas sendo presas. O contraste entre as esferas pública e privada é marcado ao longo da narrativa: de um lado, temos uma história composta por “pequenos nada”, por falas e conversas breves do dia a dia; enquanto, do outro lado, há uma sociedade reprimida pelo regime fascista, e uma família que sofre perseguições políticas e raciais. O romance se abre com lembranças da infância, com as férias da família nas montanhas e as conversas que tinham à mesa, um “espaço-tempo suspenso”, conforme define Ettore Finazzi-Agrò (2018, p. 205) em “O bordado da memória”, posfácio à edição brasileira de *Léxico familiar*, que parece distante de toda a agitação política da Itália da década de 1920. Entretanto, aos poucos, esse universo público e político atravessa o limiar da casa e contamina as linhas do romance.

Sobre essa mesma década, que marca a infância da autora, Ginzburg recorda o amigo da família, o político Filippo Turati,²⁸ que como outros passam a fazer parte das páginas de *Léxico* e, com isso, a viver também na ficção. A autora narra, então, encontros significativos que podem perturbar a ordem cotidiana de uma casa, fragmentos de vidas que não deixam de

²⁸ Filippo Turati (1857 - 1932) foi um sociólogo, poeta e político socialista italiano. Era reformista, e acreditava que o socialismo seria implementado aos poucos, havendo adesão do parlamento. Fundou a revista marxista *Critica Sociale*, veículo de esquerda mais influente na Itália antes da Primeira Guerra Mundial e que, mais tarde, foi fechado pela censura de Mussolini. Cf. WIKIPEDIA. Filippo Turati. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Filippo_Turati. Acesso em: 29 fev. 2024.

registrar o que acontecia fora das paredes e portas da casa Levi de *Léxico familiar*, como se pode observar no trecho a seguir:

O tal senhor Paolo Ferrari estava na sala de jantar, tomando chá. Ao vê-lo, reconheci Turati, que uma vez viera à Via Pastrengo. Mas, como me disseram que se chamava Paolo Ferrari, acreditei, por obediência, que fosse Turati e Ferrari ao mesmo tempo; *e novamente verdade e mentira misturaram-se em mim*. [...] Meu pai e minha mãe pareciam muito contentes por ele estar ali. Meu pai não fazia escarcéus, e todos falavam em voz baixa. Mal tocavam a campainha, Paolo Ferrari atravessava o corredor correndo e refugiava-se em um quarto dos fundos. Quase sempre era Lucio, ou o leiteiro; porque, naqueles dias, outras pessoas estranhas não apareceram em nossa casa.

Atravessava o corredor correndo, tentando andar nas pontas dos pés: grande sombra de urso ao longo das paredes do corredor.

Paola me disse: – Não se chama Ferrari. É Turati. Precisa fugir da Itália. Está escondido. Não diga a ninguém, nem mesmo ao Lucio. (GINZBURG, 2018, p. 92, grifos nossos)

Enquanto estava foragido do governo Mussolini, Turati ficou hospedado na casa dos Levi. Na época, a autora, ainda muito jovem, relata uma confusão ao tentar entender o que acontecia – como os seus pais estavam envolvidos em movimentos políticos, a movimentação e as conversas políticas eram muito comuns na residência. Aos olhos de uma jovem Ginzburg, a autora narra perceber algo acontecendo, ainda com certa ingenuidade, mas por muito tempo a verdade lhe era escondida. Sem usar metáforas e apropriando-se de uma linguagem simples e acessível, Ginzburg narra o não dito. No fragmento acima, em que trata da permanência de Filippo Turati na residência dos Levi, não há menção direta ao regime fascista, mas a descrição dada pela autora da atmosfera do lar naquele período, “todos falavam em voz baixa”; “Atravessava o corredor correndo, tentando andar nas pontas dos pés”, conduz o leitor a perceber os efeitos das crescentes políticas totalitárias na dinâmica familiar e, assim, como bem destaca Finazzi-Agrò, “a dimensão histórica e política atravessa o limiar da casa e a impregna [...] a faz ressoar de gritos e de ‘portas batidas’” (FINAZZI-AGRÒ, 2018, p. 206). É exatamente nesse entre-espço da sua escrita – isto é, em uma narrativa que aborda temas importantes de uma forma quase que inerte, ou seja, não falando sobre eles de forma direta – que Ginzburg dá luz ao seu estilo.

Para além de Turati, muitos outros personagens famosos da cena política e cultural italiana da segunda metade do século XX aparecem ao longo de *Léxico*, fazendo do lar dos Levi um ambiente que se expande para além dos membros da família – se estendendo aos conhecidos, amigos, colegas de escola e de trabalho –, trazendo à narrativa personagens importantes, como Drusilla Tanzi, tia de Ginzburg e esposa do poeta Eugenio Montale,

Giacomo Debenedetti, importante crítico e estudioso da obra de Proust²⁹ e Adriano Olivetti, político italiano e herdeiro das indústrias Olivetti. Além disso, a presença dessas figuras confirma ainda mais a inclinação da narrativa a perpassar questões histórico-sociais que marcaram essa sociedade ao longo da primeira metade do século XX. Porém, mesmo que a autora se proponha a relatar as experiências reais, isto é, a relatar o que vivenciou junto da sua família, o seu pacto principal continua sendo na ficção. Isto é, mesmo que ela parta de fatos, apenas a escrita literária é capaz de capturar toda a potência daquela experiência que já passou e que pode ser recuperada de modo lacunar apenas a partir de resquícios, percepções e sentimentos. Retoma-se aqui a advertência que abre o romance:

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. [...] 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)

Ginzburg se compromete, portanto, com a veracidade de nomes e locais, porém, reafirma o seu papel enquanto romancista ao afirmar que não se propõe a ser autobiográfica, nem falar de si: ela narra o que é não apenas a sua história, mas a da sua família. Nesse sentido, os acontecimentos que impactam o grupo, a reação da família, as dinâmicas, sempre se sobressaem diante dos eventos da sua vida pessoal. Pouco se lê do desenvolvimento e formação de Ginzburg ao longo desses anos, das suas publicações, dos seus casamentos, dos seus filhos que nascem durante o período narrado, o foco da sua narrativa se concentra na relação que nutre com os outros, nos membros da sua família, nas conversas que tinham no cotidiano, nas anedotas contadas pelos familiares.

Assim, *Léxico* marca a sua produção narrativa, destacando-se não apenas por ser autobiográfico, mas também por trazer um tom único, leve, que contrasta, no tecer da história, imagens de dor com uma narrativa similar ao da comédia teatral, mesmo que para falar de um momento tão significativo da sua história e, também, de uma história coletiva, que perpassa tanto um universo privado quanto um público. Na mais recente biografia de Ginzburg lançada na Itália, intitulada *La corsara: ritratto di Natalia Ginzburg*, a autora, Sandra Petrigiani, aponta esse romance como o alcance de uma voz nova para a autora, e comenta:

Era provavelmente o tom leve da comédia que irritava Morante, além do conteúdo bastante privado. Uma veia, no entanto, que levará Natalia, no ano seguinte, com *Léxico familiar*, à conquista plena de uma voz nova, irônica e

²⁹ Debenedetti foi um crítico literário e estudioso de Proust. Os seus escritos sobre o autor francês estão reunidos nas obras póstumas *Rileggere Proust e altri saggi proustiani* (1982) e *Proust* (2005).

autoirônica, pontuada por diálogos teatrais, para quem não parece estranha a convivência com um homem como Baldini, que foi apaixonado pela cena, tanto a shakespeariana quanto a da ópera lírica ou de um set cinematográfico.³⁰ (PETRIGNANI, 2018, p. 157)

Nesse trecho, Petrignani cita Elsa Morante, que era uma das amigas próximas com quem Ginzburg compartilhava os seus escritos. Elas tinham visões diferentes do fazer literário: enquanto Morante escrevia a partir de um distanciamento³¹, Ginzburg trazia uma personalidade maior para os seus escritos, com um tom que se assemelhava ao da comédia, gênero que Ginzburg estava habituada a escrever para o teatro³². Muito de *Léxico* traz essas pitadas de humor que vêm da comédia, mas que rapidamente misturam-se a uma autoironia, que dá um tom único ao romance e uma dimensão mais profunda, pois não busca ser um relato visceral de tempos difíceis, mas sim uma narrativa que traga à luz as nuances existentes no cotidiano. Ou seja, Ginzburg acaba por criar uma atmosfera que flerta com o humor mesmo tratando de temas mais pesados, o que confere à sua narrativa certa leveza. A autora escreve a obra dez anos após o fim dos acontecimentos narrados no livro, e muitas das questões levantadas ao longo da narrativa carregam um olhar mais maduro e, talvez por isso mesmo, mais leve.

"Leveza" é uma das propostas de Calvino nas suas *Seis propostas para o próximo milênio* (1990). O autor sugere "a literatura como função existencial, a busca da leveza como reação ao peso do viver" (CALVINO, 1990, p. 33)." Ao trabalhar exemplos de leveza na literatura ocidental, Calvino pontua a aparição do poeta Guido Cavalcanti em *Decamerão*, de Boccaccio e, sobre a passagem, afirma que

Se quisesse escolher um símbolo votivo para saudar o novo milênio, escolheria este: o salto ágil e imprevisto do poeta-filósofo que sobreleva o peso do mundo, demonstrando que sua gravidade detém o segredo da leveza, enquanto aquela que muitos julgam ser a vitalidade dos tempos, estrepitante e agressiva, espezinhadora e estrondosa, pertence ao reino da morte, como um cemitério de automóveis enferrujados. (CALVINO, 1990, p. 19)

³⁰ No original: "Era probabilmente il tono leggero da commedia a infastidire Morante, oltre al contenuto troppo privato. Una vena, invece, che porterà Natalia, l'anno dopo, con *Lessico familiare*, alla piena conquista di una voce nuova, ironica e autoironica, punteggiata di dialoghi teatrali, a cui non sembra estranea la convivenza con un uomo, quale fu Baldini, innamorato della scena, fosse quella shakespeariana o dell'opera lirica o di un set cinematografico."

³¹ Elsa Morante foi uma escritora e poeta italiana, conhecida pela sua obra *La Storia* (1974). Em entrevista para uma rádio italiana em que fala sobre Morante, Ginzburg diz: "[...] eu a admirei muito e sentia até inveja, porque ela usa a terceira pessoa, o que para mim sempre foi impossível. Eu anseio pelo distanciamento, porém só consigo escrever em primeira pessoa" (GARBOLI; GINZBURG apud ALMEIDA, 2002, p. 6). Para um estudo mais aprofundado da obra de Elsa Morante, cf. PESSOA, 2013.

³² Além de romancista, Natalia Ginzburg também escreveu peças de teatro, especificamente comédias. A comédia italiana *Ti ho sposato per allegria* (1966) é de autoria de Ginzburg e, mais tarde, foi adaptada para os cinemas estrelando Monica Vitti.

No aspecto linguístico, o salto exercido pelo poeta se torna um dos símbolos da “leveza” indicada por Calvino. Dessa forma, a leveza não é algo aleatório, mas sim algo que é trazido à linguagem com precisão. Uma escolha que torna as imagens, carregadas com determinado peso e significado, despojadas a partir do ponto de vista da linguagem. Ou seja, é um movimento feito a partir da escrita, que relata de forma sutil imagens que, à primeira vista, estariam carregadas de sentimentos fortes – não na intenção de diminuir o seu significado, mas de distribuir o “peso” da literatura de forma a tornar a sua literatura algo leve. Na narrativa construída em *Léxico*, tal movimento fica marcado principalmente nas passagens que envolvem os acontecimentos políticos em decorrência da guerra, como as prisões e perseguições sofridas.

Nesse sentido, esse “olhar maduro” que é capaz de um exercício de ironia e autoironia – basta pensar em algumas cenas e descrições – se torna um exercício de leveza da escrita, de transformar uma experiência que carrega consigo uma forte carga de dor e sofrimento, em algo que seja capaz de ser comunicado com sutileza, mas sem perder sua carga sentimental. Um exemplo disso pode ser lido no trecho a seguir:

Além disso, achava sempre que eu estava em perigo, porque Leone, vez ou outra, era detido. Era detido por precaução toda vez que uma autoridade política, ou o rei, vinha a Turim. Passava três ou quatro dias na prisão, depois era solto, logo que a tal autoridade partia; e Leone voltava para casa, com as faces escuras de barba, e um embrulho de roupas-brancas embaixo do braço. – Diacho de rei! Por que não fica em casa? – dizia minha mãe. Habitualmente, o rei a fazia sorrir, e não lhe era antipático; agradava-lhe que tivesse as pernas tão curtas e tortas, e que fosse tão irritadiço. Porém, zangava-se por prenderem Leone toda vez, “por culpa desse parvo”. Quanto à rainha Elena, ela a detestava. – Uma bonitona! – dizia: termo depreciativo para ela. – Uma camponesa! Uma tonta! (GINZBURG, 2018, p. 137)

A família Levi, assim como a família Ginzburg (sobrenome que Natalia assume após o casamento com Leone e que continua usando mesmo após o falecimento do marido e do segundo casamento), era participante ativa dos movimentos antifascista, e Leone se destacava no meio intelectual antifascista. Por isso, desde muito cedo no regime, ele sofria constantes perseguições e prisões. Na citação acima, a autora relata um dos muitos momentos em que seu marido foi detido pelas autoridades. Mesmo ao falar de um tema um tanto quanto forte, tanto para o núcleo familiar, quanto para a história política italiana, as lentes narrativas da autora não se demoram em narrar as prisões e, em um “salto ágil”, para recuperar o termo utilizado por Calvino, recupera as anedotas e expressões utilizadas dentro de casa nesses momentos. Isso é feito não em uma tentativa de diminuir o peso das perseguições, mas sim para, por meio da linguagem, canalizar os significados atrelados aos eventos em um movimento que

contrapõe a carga do espaço público, das relações, ao falar leve que tentava se manter dentro do lar. Assim, um tema nem um pouco leve se dissolve dentro da materialidade cotidiana do dia a dia do clã. Desse modo, Ginzburg trata de lembranças que a perturbam, de momentos de sofrimento que não consegue esquecer, e os sublima por meio do processo de escrita, colocando para fora toda aquela experiência que manteve, por anos, apenas para si.

A experiência da guerra é vista e narrada, portanto, com esse olhar que busca distância, mas alcança a proximidade. Um olhar de cima, que se debruça sobre a lembrança do momento, em busca de novos ângulos. Ao voltar o seu olhar para o período que se estende desde o pré até o pós-guerra, Ginzburg constrói um gesto que reescreve a partir de uma ótica que não se encontra registrada nos livros clássicos de história. *Léxico familiar* é, portanto, um livro sobre a guerra, mas também é sobre o cotidiano, as vidas que, mesmo em meio aos conflitos, não deixaram de acontecer. Como sugere Didi-Huberman em *Pensar debruçando* (2015), “Ao debruçar-se, ele desnuda-se psiquicamente. E debruça-se, antes de mais, para saber melhor, para saber algo que até então permanecia obscuro.” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p.11), portanto, Ginzburg também se desnuda psiquicamente e descobre algo até então obscuro ao se debruçar sobre as suas experiências e memórias. São quatro décadas de memórias que, até aquele momento, permaneceram sob domínio do sujeito e foram colocadas para fora, expostas por meio da labilidade da linguagem. Vem à tona, então, um sofrimento que esteve por muitos anos apagado, guardado para si e que, ao ser colocado para fora, ganha novas cores, novos olhares e novos significados, revelando a existência de nuances da lembrança que permaneciam nas sombras. As memórias inocentes da infância, as histórias felizes das férias da família, as anedotas que ecoavam nas paredes da casa Levi, as leituras, são todos detalhes recuperados por Ginzburg que são transformados diante do fazer literário. Portanto, ao longo de *Léxico* a dinâmica do clã dos Levi entra em diálogo com os anos da guerra e com período formativo de Ginzburg enquanto escritora, o início da sua vida adulta, os casamentos, os empregos, acompanhando as mudanças de início de século, o início e fim de um regime ditatorial. A obra pode assumir outros tons quando vista da perspectiva de formação, e das relações que se desmembraram a partir desse bojo – sejam elas internas ou externas que surgiram a partir desse núcleo familiar.

Mesmo buscando não falar muito de si, conforme afirma na advertência da obra,³³ a sua narrativa ainda assim é classificada como uma autobiografia. De fato, pode-se entender a obra como uma autobiografia, sim, porém, construída a partir de uma visão de partilha. Pensar a história de si a partir da visão do outro – sendo esse outro, em *Léxico*, o clã Levi – abre

³³ Ver p. 37-40.

possibilidades de leituras não apenas do eu, mas das relações interpessoais, isto é, das dinâmicas de poder que acontecem nesse convívio e como estas dinâmicas podem moldar a formação dos indivíduos. Em muitas passagens de *Léxico* é possível ver o modo como essas relações que se estabelecem no meio familiar influenciam a percepção do “eu” da autora. Veja-se um exemplo:

De um lado havia Gino e Rasetti, com as montanhas, as “pedras pretas”, os cristais, os insetos. Do outro havia Mario, minha irmã Paola e Terni, que detestavam a montanha e adoravam ambientes fechados e tépidos, a penumbra, os cafês. Adoravam os quadros de Casorati, o teatro de Pirandello, os poemas de Paul Verlaine, as edições de Gallimard, Proust. Eram dois mundos incomunicáveis.

Eu ainda não sabia se iria escolher um ou outro. Era atraída por ambos. Ainda não tinha decidido se, na minha vida, iria estudar os coleópteros, a química, a botânica; ou se, ao contrário, iria pintar quadros, ou escrever romances. (GINZBURG, 2018, p. 68)

Apesar da dinâmica familiar ser o que norteia o romance, existe uma parte de Ginzburg que se coloca como apenas observadora do clã. Por ser a filha mais nova, a autora relata essa dificuldade em encontrar o seu lugar de pertencimento dentro do núcleo familiar, sentindo-se dividida entre dois mundos, um mais paterno e outro mais materno. Há no relato uma descrição que esconde essa divisão dentro do lar que, em um primeiro momento, é descrito por Ginzburg com muito apreço. A forma como as características são apresentadas, como os mundos diferentes se constroem dentro desse universo, perpetuam fortes estereótipos de gênero. Os esportes e a ciência, coisas racionais, eram louváveis aos olhos do pai. A literatura, a poesia e as artes, do domínio das emoções, eram cultuadas pela mãe. Como Ginzburg descreve, eram mundos incomunicáveis, como se um não pudesse existir junto do outro, e ela, quando mais nova, tivesse a obrigação de escolher pertencer a apenas um desses mundos. É através desses pequenos detalhes escondidos no fio da linguagem que Ginzburg se faz presente na narrativa. Uma autobiografia formada por escritas mínimas do “eu”.

O autor francês Phillip Lejeune, em *O pacto autobiográfico* (2008)³⁴, se propõe a elaborar uma crítica do que pode ser entendido como uma obra autobiográfica. Para ele, um dos pontos principais da autobiografia seria haver a relação de identidade entre personagem, narrador e autor³⁵, para além disso, ele entende como sendo parte desse campo autobiográfico os romances pessoais, memórias e diários. De fato, segundo o crítico francês,

[...] o autobiógrafo deve executar esse projeto de uma sinceridade impossível, servindo-se de todos os instrumentos habituais da ficção. Ele

³⁴ Para um aprofundamento maior na crítica autobiográfica proposta por Lejeune, Cf. PACE, 2012.

³⁵ Cf. LEJEUNE, 2008, p. 15

deve crer que há uma diferença fundamental entre a autobiografia e a ficção, ainda que, na verdade, para dizer a verdade sobre si mesmo, ele empregue todos os procedimentos de seu tempo. (LEJEUNE, 2008, p. 10)

Romance, memória e autobiografia seriam, portanto, gêneros que, para Lejeune, estariam intrinsecamente ligados. O ato de relatar uma vida não poderia se distanciar tanto do ato ficcional, pois se torna inatingível falar sobre si mesmo a partir de uma máxima de “verdade absoluta”, havendo sempre um toque de ficcionalização nos fatos. Para ele, portanto, seria a enunciação do “eu”, a relação de identidade entre narrador-autor-personagem e as condições de escrita o que classificaria um romance como autobiográfico. Essa relação estabelecida por Lejeune aproxima, assim, o pacto da sua condição gramatical, ou seja, a existência de um “eu” gramatical, que é escrito e colocado em relação na e através da escrita. Entretanto, vale recuperar a advertência estabelecida por Ginzburg no início da obra, na qual a autora firma seu próprio “pacto” com o leitor: o livro não é a sua história, é a história da sua família. Nesse sentido, a narrativa se comporta como um conjunto de micro-histórias, ou biografemas³⁶, um conjunto de pequenas histórias, anedotas e pequenos momentos que formam uma história maior.

Pode-se aproximar o pacto proposto por Lejeune das reflexões trazidas por Émile Benveniste ao afirmar que

a presença do locutor em sua enunciação faz com que cada instância do discurso constitua um centro de referência interna. Essa situação vai se manifestar por um jogo de formas específicas cuja função é colocar o locutor em relação constante e necessária com sua enunciação (BENVENISTE, 1995, p. 82)

Note-se, porém, que Benveniste vai na direção oposta do que propõe Lejeune, para o qual a presença de uma primeira pessoa que fale de si é fundamental. Para o linguista francês, por sua vez, o que importa é sobretudo a enunciação, a expressão de uma “voz”, que mesmo não falando em primeira pessoa fala de si e se concretiza por meio dos enunciados. Ao se direcionar a análise para a escrita ginzburguiana, pode-se observar algumas características que ecoam nas páginas de *Léxico*, como: o uso da primeira pessoa, a veracidade dos nomes e dos lugares, e a relação constante de que fala Benveniste. Relação seria, talvez, a palavra-chave de toda a escrita de Ginzburg. De fato, a autora anuncia o “eu” ao longo do discurso, mas quando se volta o olhar para a relação, se pode observar que aquela construída por Natalia diverge em

³⁶ Biografemas é um termo utilizado por Roland Barthes em *Roland Barthes por Roland Barthes* (1975). Na obra o autor constrói uma autobiografia por meio de uma livre-produção textual, que foca em imagens, gestos, expressões e detalhes do sujeito. Diferente da biografia, o biografema propõe um olhar disperso e fragmentado, uma biografia em eterna construção. Cf. BARTHES, 1975

alguns momentos da proposta de Benveniste. O locutor é importante, mas na narrativa de *Léxico* ele cumpre uma função quase que de mediador, recolhendo os olhares, as reações, os gestos de quem divide a cena consigo e trazendo-os à cena.

Nesse sentido, embora *Léxico familiar* seja narrado em primeira pessoa, não é essa primeira pessoa o foco da narrativa, já que Ginzburg afirma “não pretendia escrever sobre mim” (GINZBURG, 2018, p. 15). O “eu” ginzburguiano se coloca na narrativa, mas não fala diretamente de si, e os poucos e breves momentos em que as lentes focalizam nesse 'eu' é para focar em entender o outro, ou seja, focar na relação. Assim, o “eu” que se apresenta na narrativa existe por meio de outros personagens (pai, mãe, irmãos, amigos). Entender a obra como apenas uma autobiografia seria, talvez, uma leitura simplista e limitante. O trabalho exercido por Ginzburg é o de uma narradora, no sentido proposto por Walter Benjamin, isto é, de alguém que colhe ao seu redor vivência e experiências dignas do relato. O enriquecimento da narrativa se dá, assim, não pela presença do “eu”, mas da relação.

A presença da autora se dá, portanto, por meio de uma voz-observadora, um “eu” oculto que desabafa e compartilha com os outros, e a partir deles, os pequenos detalhes que compõem o universo que está ao seu redor. Ao relatar o seu casamento com Leone Ginzburg, por exemplo, Natalia diz de forma breve e direta:

Casei-me; e logo depois disso, falando de mim a estranhos, meu pai dizia: ‘minha filha Ginzburg’. Porque ele estava sempre pronto a definir as mudanças de situação, e costumava dar logo o sobrenome do marido às mulheres que se casavam. (GINZBURG, 2018, p. 123)

Mesmo quando se trata de um acontecimento importante sobre a sua vida, Natalia não se detém muito e rapidamente a sua lente narrativa muda, e o foco passa a ser a forma como seu pai lidou com o casamento. Desse modo, a autora conduz uma autobiografia por meio da pluralidade. É esse “eu” que reparte a vida que se faz presente, um “eu” que não foca em si, mas que existe sempre por meio de um conjunto de outras pessoas.

O universo familiar é esse espaço já construído, com dinâmicas já estabelecidas entre os membros e é possível identificar um sentimento de “deslocamento” ao tentar se encontrar ali. A identificação social é parte importante da formação subjetiva do sujeito, e a família é, de fato, o primeiro núcleo social com o qual se tem contato. Ao fazer uma leitura da obra do poeta brasileiro Carlos Drummond de Andrade a partir da relação do escritor com o seu clã familiar, o crítico Silviano Santiago define as relações com a origem da seguinte maneira:

[...] Por origem entende-se a vontade de o homem se inscrever numa ordem sociocultural que o ultrapasse e em que os valores individuais perdem a sua

razão de ser, pois são indícios de mera e passageira insubordinação ou rebeldia. Só são eternos e válidos os valores superiores da tradição e do passado. Assim sendo, o indivíduo tira a máscara de Robinson [Crusoé] e descobre que, em si, não vale nada: ele só é alguma coisa quando se identifica e é determinado pelo seu clã. (SANTIAGO, 1981, p. 4)

Dentro do romance, a família Levi é descrita com precisão a partir do olhar cirúrgico de Natalia, que se mantém nas bordas, colhendo os detalhes das interações e buscando formas de se identificar – as montanhas ou os livros, oposição que será trabalhada mais adiante – com o seu meio social de origem, porém esse mesmo meio também se apresenta como um local de desconforto, dividido e incomunicável. O seu valor enquanto sujeito está inteiramente subordinado ao papel que desempenha dentro do núcleo familiar, a forma como é vista por eles. Para existir dentro de uma ótica externa à família, nas demais relações que constrói, precisa primeiro encontrar o seu local em meio ao clã. Isso abre espaço para se pensar tanto nas relações de subordinação quanto de troca que se formam em torno do bojo familiar.

Santiago complementa ainda que a transmissão dos bens culturais, assim como os materiais, se dá pela herança. Tratando-se de famílias da burguesia, como é o caso dos Levi e da família Andrade, manter o núcleo familiar junto é mais que apenas uma tradição, é uma forma de preservar o poder econômico e cultural e, manter-se parte e pertencente a esse núcleo, é garantia de acesso à transmissão dessa herança. Portanto, encontrar o seu lugar de pertencimento dentro do bojo da família não é apenas uma questão de identificação, pois o conceito de família, dentro dos moldes patriarcais estabelecidos pela burguesia, transcende a questão do afeto e atribui outros significados para essa formação. De fato, o crítico brasileiro comenta ainda que

O homem, inserindo-se na família cristã e patriarcal, transcende sua vida e seu tempo, revelando seu eu verdadeiro na eternidade. Com a perda do solo geográfico onde habitava a família cristã e patriarcal, resta ao poeta o consolo de ser o "fazendeiro do ar". O eu verdadeiro não é produto de uma alteridade rebelde, mas é a reprodução do mesmo que se perpetua pela cadeia do sangue. (SANTIAGO, 1981, p. 4)

O “eu” reproduzido por Ginzburg nas linhas de *Léxico* não é produto apenas de alteridade, mas sim dessa “cadeia de sangue” que marca gerações e que reproduz o que vê e ouve e passa adiante uma identidade que não é apenas individual, mas plural. A herança transmitida, enquanto valor cultural, está relacionada à cultura enquanto um todo: a cultura que se consome, os livros, as músicas, os filmes, as comidas, os hábitos e as expressões e, também, pode carregar junto uma cultura emocional.

Junto dessa identidade, é carregado também um peso emocional, um “trauma”, estranhamentos que se perpetuam e se reproduzem, e que o autor tenta rompê-lo, não continuar no mesmo. Pertencer a um núcleo familiar, nas palavras de Santiago, é algo que transcende o tempo e a vida do indivíduo. Drummond tentou por meio da sua poesia marcar a sua subjetividade, em busca de um “eu” que não fosse apenas reprodução do meio em que vivia. Ginzburg segue um caminho similar: ao mesmo tempo em que se põe em busca na escrita, nela afloram elementos que constituem o que poderia ser definido como herança cultural da esfera íntima da família e da esfera burguesa à qual ela pertence. O léxico se apresenta como uma marca e, no processo de relatar essa alteridade, é construído um “eu” no decorrer da narrativa, que flutua entre os mundos existentes, na busca de uma marca sua em meio à “cadeia do sangue”, para recuperar o termo de Santiago. Assim, apesar de se estar diante de um romance que quer relatar o real, não se trata de uma forma puramente biográfica, mas, antes, a operação que se realiza é a de furar a mera descrição das situações vivenciadas para nelas ressaltar e expor os restos de uma memória partilhada, elemento nutriente de um núcleo familiar, conforme Ginzburg estabelece na apresentação da obra:

Devo acrescentar que, no decorrer de minha infância e adolescência, propunha-me sempre a escrever um livro que contasse sobre as pessoas que viviam, então, ao meu redor. Este, em parte, é aquele livro: mas só em parte, porque a memória é lábil, e porque os livros extraídos da realidade frequentemente não passam de tênues vislumbres e estilhaços de tudo o que vimos e ouvimos. (GINZBURG, 2018, p. 15)

A lembrança também é aquilo que escapa ao sujeito, e a escrita é uma tentativa de recuperar o que se perdeu. E, nessa tentativa, mais coisas se perdem no caminho. Ginzburg se propõe a relatar uma história que tenha “compromisso com o real”³⁷, como a própria autora afirma, mas também assume a incompletude do real que apresenta. São “vislumbres” e “estilhaços”, partes soltas de um quebra cabeça, e algumas peças foram perdidas. Assim como o que se recupera por meio da rememoração é sempre um lampejo do que foi perdido, ao escrever *Léxico*, Ginzburg não escreve o livro que pretendia na infância e adolescência, mas um vislumbre do que poderia ter sido, e o que vem a ser é algo novo, é a lembrança do passado por um olhar diferente daquele que vivenciou os fatos.

A memória, para Benjamin, “não [é] um instrumento para exploração do passado; é antes o meio” (BENJAMIN, 1995, p. 239). A exploração exercida por Ginzburg parte da memória, passando pelo seu filtro de narradora antes de criar a sua obra. As lacunas, os silêncios, os momentos em que escolheu tirar o foco da lente de si e dar voz aos personagens

³⁷ cf. GINZBURG, 2018, p.15

que constroem o seu espaço são importantes para a visão de um relato não puramente autobiográfico (ou uma autobiografia a partir de outros), mas sobretudo para um romance que se ocupa em tecer uma micro-história³⁸ em meio aos tumultuados anos do fascismo. A exploração do passado não visa uma reconstituição cronológica ou totalizante dos fatos, mas, sobretudo, uma revisitação dos fragmentos do que foi presenciado e experienciado.

Desse modo, mais do que rememorar contos e anedotas familiares, as pequenas histórias trazem consigo um plano de fundo que relata a progressão da ascensão do fascismo a partir do ponto de vista de um lar de classe média, formado por militantes e intelectuais antifascistas cujo foco é, não a narrativa histórica ou cronológica por si, mas sim, a tentativa de recuperar (sabendo de todas as lacunas) a memória do que se esvai, daqueles envolvidos, dos vínculos afetivos e emocionais, das culturas e hábitos internos. Portanto, a perda de um lar firme, sólido e seguro, ocasionada tanto pelo tempo, pelas contingências quanto pela guerra, é descrita nas palavras de Natalia Ginzburg por meio do entrelaçar a memória e o léxico da infância. A presença dos espaços, das pessoas e da linguagem é o que permanece quando todo o resto foi devastado pela guerra.

2.2 O trabalho tradutório

O trabalho de escavação da memória não pode não estar relacionado ao trabalho que Natalia Ginzburg vinha desenvolvendo junto à Einaudi, editora fundada em 1933, que contou com a colaboração de um seleto grupo de intelectuais, entre os quais Leone Ginzburg, Elio Vittorini – importante escritor e crítico, cuja experiência na revista *Il Politecnico*³⁹, que contou também com a colaboração de Natalia, marcou os anos logo depois do fim da Segunda Guerra –, Cesare Pavese, companheiro de trabalho e amigo de Ginzburg, que também está presente nos seus textos,⁴⁰ e Italo Calvino, para lembrar somente de alguns nomes. De fato, é um ano antes do final da Guerra que a Einaudi inicia o ambicioso processo de publicação da tradução de *À la recherche du temps perdu*, de Marcel Proust, escrita entre 1908 e 1922. O primeiro volume, intitulado *Du côté de chez Swann*, foi traduzido por Ginzburg com o título *La strada di Swann*, foi lançado em abril de 1946 e republicado em nova edição no ano de 1948. A segunda edição contava ainda com um prefácio da própria Ginzburg, em que apresentava a

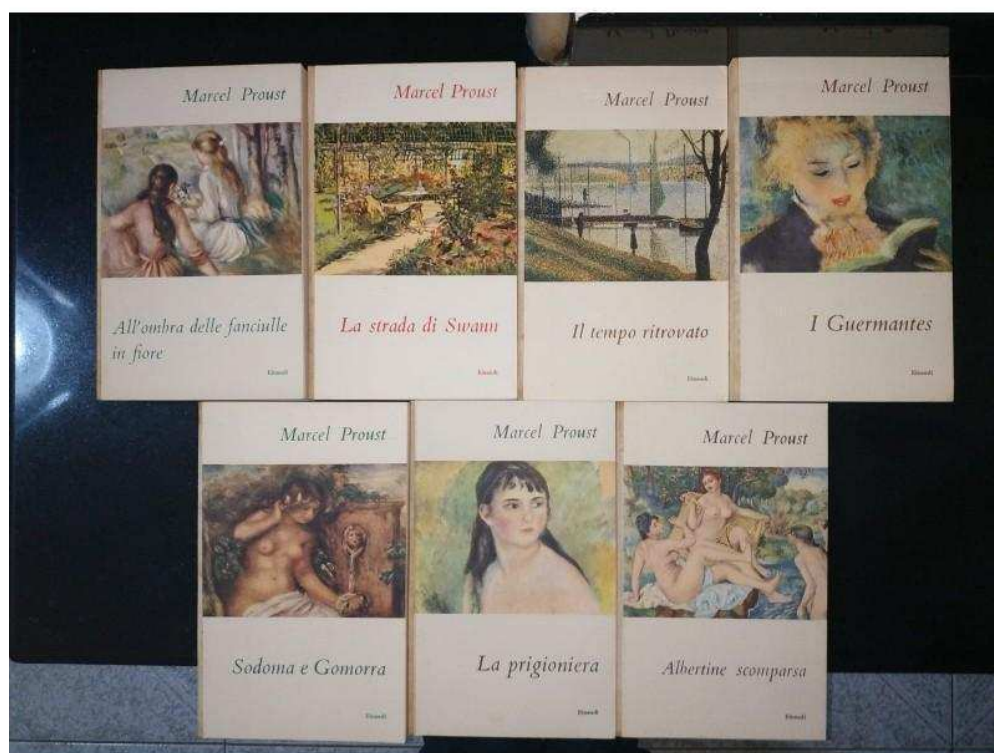
³⁸ O historiador e pesquisador da micro-história, Carlo Ginzburg, é filho de Natalia e Leone. Pode-se perceber, no trabalho historiográfico de Carlo, uma forte influência do trabalho narrativo da mãe. Cf. CASTRO, 2019.

³⁹ O ensaio “Os sapatos rotos”, presente no livro *As Pequenas Virtudes*, foi publicado pela primeira vez na edição n. 16 da revista, em 12 de janeiro de 1945. Cf. PINTO, 2019

⁴⁰ Cesare Pavese era amigo próximo do casal Ginzburg. O poeta aparece em diversas passagens de *Léxico Familiar* e tem, em *As Pequenas Virtudes*, o ensaio “Retrato de um amigo” dedicado à sua figura.

obra ao leitor italiano e dava algumas coordenadas do projeto editorial da Einaudi⁴¹. Esse primeiro volume sai na coleção “Narratori stranieri tradotti”, mas, a partir de 1949, toda a tradução da *Recherche* passa para a então recém-inaugurada coleção “Supercoralli”⁴².

Figura 3 – Capas dos livros de “Em busca do tempo perdido”.

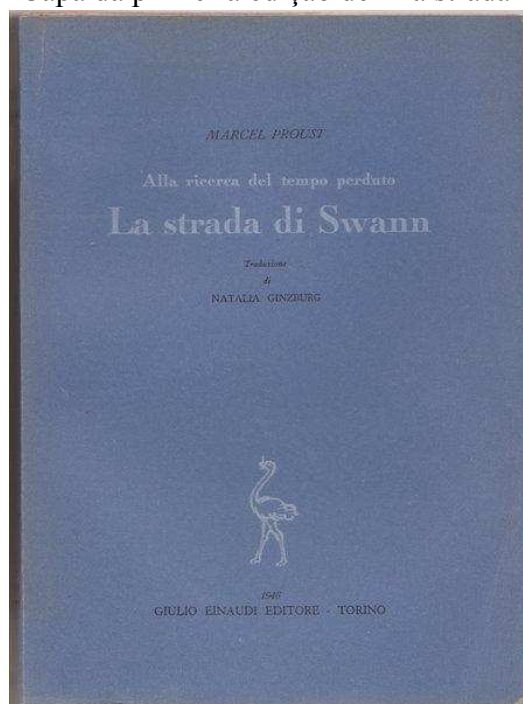


Fonte: Libreria del Salento.

⁴¹ Sobre a atuação de escritores italianos do Novecento no meio editorial, como Ginzburg, Pavese e Vittorini, cf. PETERLE, 2009.

⁴² A coleção “Supercoralli” nasce em 1948, derivada do sucesso da coleção “Coralli Einaudi”, e se mantém até os dias atuais. A proposta editorial da coleção é publicar livros de diversos gêneros literários, porém mantendo uma curadoria de ponta. O primeiro livro publicado pelo projeto foi *Menzogna e sortilegio* de Elsa Morante e, em 1949, começaram a ser publicadas as edições de *Em busca do tempo perdido*. Para as traduções, o time de tradutores recrutados para esse projeto fala por si só: estavam inclusos, além de Natalia Ginzburg, poetas como Giorgio Caproni, Franco Fortini, Paolo Sereni, o crítico Mario Bonfantini, entre outros.

Figura 4 – Capa da primeira edição de “La strada di Swann”.



Fonte: Libreria Il Mosaico.

Embora Ginzburg não tenha lido Proust até o momento em que começou a traduzi-lo, o autor francês era uma presença constante nas discussões do seu lar. A figura de Proust já era muito conhecida pela autora, que relata, em “Come ho tradotto Proust” (1963), publicado no jornal *La Stampa*, se lembrar dos nomes Odette e Swann ecoando nas conversas da sala da sua casa quando era criança. Muitas dessas memórias estão presentes ao longo de algumas passagens de *Léxico familiar*, como, por exemplo:

O que Terni, Paola e Mario cochichavam naquele sofá da sala de visitas, eu não sabia, e até agora continuo sem saber; mas às vezes falavam realmente de Proust. Então, minha mãe também se metia na conversa deles. – *La petite phrase!* – dizia minha mãe. – Como é bonito quando falam sobre a *petite phrase!* (GINZBURG, 2018, p. 62)

Nota-se, portanto, que o autor é uma presença cara na vida da autora. Foi introduzido como leitura para Ginzburg por meio do ambiente doméstico e de amigos íntimos da sua família, que o haviam lido ainda em francês. Não restam dúvidas de que o ambiente intelectual vivido por Ginzburg a influenciou não apenas na sua escrita, mas também na relação que constrói e estabelece com a literatura. Na mesma análise que Silviano Santiago faz da poesia de Drummond, o crítico brasileiro define que a poética de Drummond se funda a partir do mito da origem. Isto é, a identificação ou não-identificação com o Pai, figura de autoridade, no seu sentido psicanalítico. Essa relação com a origem se dá, também, a partir das leituras e costumes culturais que unem um clã. No caso de Ginzburg, o seu ambiente

familiar era dividido em duas partes, de um lado havia seu pai e a ciência, as montanhas; já do outro lado havia sua mãe e seus irmãos, que traziam ao lar o gosto pela penumbra e a melancolia, pelas artes e a poesia. A figura de Proust se torna, portanto, para o lar de Natalia, um elo que norteava e caracterizava as relações tanto familiares quanto de amizade. É partindo dessa premissa que Mariolina Bertini (2014), ao estudar a obra de Proust por meio do olhar de Ginzburg, aponta as semelhanças narrativas e linguísticas que conectam os dois escritores:

E é precisamente lendo *Léxico familiar*, onde Proust se encontra com frequência, que começo a perceber, na figura um pouco misteriosa daquele romancista morto em 1922, uma presença terrivelmente viva e volumosa, da qual é difícil fugir. Nas páginas de *Léxico familiar*, se nota, se respira aquele que foi o fascínio exercido por Proust sobre os leitores dos anos vinte, também sobre aqueles como Natalia Ginzburg que eram então muito jovens para lê-lo diretamente. Em *Léxico familiar*, Proust está presente como uma espécie de mito. (BERTINI in DOLFI, 2014, p. 192)⁴³

O mito de Proust, como define Bertini, se faz presente e faz parte do léxico construído por Ginzburg, por meio das citações e conversas que ouvia dentro da sua casa. Partindo dessa afirmação, pode-se reconhecer, na narrativa do *Léxico*, as características dos membros como reflexos dos valores sociais propagados pelo clã Levi, tal qual as referências a Proust, que se propagam no lar como um mito e reforçam uma visão de mundo que é transmitida por meio da literatura. E, para recuperar Santiago, “Assim é que o reconhecimento dos valores do clã é anunciado como ‘viagem de regresso’” (SANTIAGO, 1981, p. 5). Pode-se enxergar, portanto, que as leituras realizadas pelos seus familiares da obra francesa – que eram, de fato, mais que simples leituras, mas também formas de socialização familiar –, construíram parte da personalidade escritora de Ginzburg. Desse modo, Proust acaba se tornando mais do que um trabalho de tradução, pois Ginzburg, como tradutora, precisa encontrar em italiano uma voz e um tom para ele, Proust, o que a leva a mergulhar, também, no seu universo familiar. Assim, como pontuou o estudo de Teresa Franco, intitulado “*L’immaginario della traduzione nell’opera di Natalia Ginzburg*” (2020), podem-se ter vislumbres tanto de Ginzburg enquanto tradutora de Proust quanto de representações da sua subjetividade, que se traduzem por meio da escrita. A estudiosa comenta:

⁴³ No original: “Ed è proprio leggendo *Lessico familiare*, in cui Proust si affaccia spesso, che comincio a intuire, nella figura un po’ misteriosa di quel romanziere morto nel 1922, una presenza terribilmente viva e ingombrante, alla quale sarà difficile sfuggire. Nelle pagine di *Lessico familiare* si avverte, si respira quello che fu il fascino esercitato da Proust sui lettori degli anni Venti, anche su quelli come Natalia Ginzburg che erano ancora troppo giovani per leggerlo direttamente. In *Lessico familiare* Proust è presente come una sorta di mito.”

Defendo, portanto, que este novo traço identitário, prestado às suas personagens femininas, contribui para reforçar na autora a consciência da sua própria identidade e da diferença no que diz respeito a alguns modelos de escritura masculinas, um comportamento do qual se encontram traços menos aparentes já em *Sagitário* (1957) e *Todos os nossos ontens* (1952). Traduzindo Proust e se apresentando como tradutora na sua obra mais autobiográfica, Ginzburg assume aquela subjetividade aberta que Pilar Godayol definiu ‘*translating as/like a woman*’; concebe, isto é, a escritura para além das divisões de gênero, como ‘*borderland, in which identity and textuality are constantly (re)written from a point of view of commitment and negotiation*’. (FRANCO, 2020 p. 2)⁴⁴

Nesse gesto tradutório, a voz de Ginzburg é tecida por meio dos fios das palavras proustianas, o que é apontado pelo crítico Giacomo Debenedetti (conhecido nas linhas de *Léxico* como o amigo de Paola, irmã de Natalia), o primeiro estudioso de Proust na Itália, que afirma, em relação à tradução de Ginzburg, que “se pode sentir o sabor de um outro falar de casa, quer dizer, de uma ‘senhorinha’ de outros romances de biblioteca rosa” (DEBENEDETTI *apud* FRANCO, 2020, p. 5). Tal crítica é lida por estudiosos da obra de Ginzburg, como Mariolina Bertini (2014, p. 198) como sem fundamento e que inconscientemente coloca a autora em um espaço doméstico e marginal.

Percebe-se, portanto, que o texto de Proust é traduzido – e lido –, a partir de um olhar que traz consigo as características da autora, do lar em que cresceu e da forma como Proust foi introduzido na sua vida. Conforme aponta Pilar Godayol,⁴⁵ na tradução identidade e textualidade se misturam em movimentos de negociações, trazendo para um texto, por meio da escolha de palavras, um tom próprio do léxico que forma a identidade da autora.

Entretanto, além de ser um ponto sobre o qual se deve passar, é interessante a observação do crítico literário Giulio Ferroni, que identifica uma forte tendência de se recorrer a Proust por parte de autoras mulheres ao longo do Novecento, ele comenta que:

Na literatura das mulheres do *Novecento* se pode sentir nas maneiras mais intensas o desapego dessas atenções, dessa busca por uma “verdade” que vai além da busca externa pelas coisas e busca, antes de tudo, entre as ocorrências da existência, nas evocações da infância e do mundo familiar, na percepção animada do espaço, nos suspiros e nas alterações do tempo. (FERRONI, 2016, p. 20)⁴⁶

⁴⁴ No original: Sostengo, dunque, che questo nuovo tratto identitario, prestato ai suoi personaggi femminili, contribuisce a rafforzare nell’autrice la consapevolezza della sua propria identità e della differenza rispetto ad alcuni modelli di scrittura maschile, un atteggiamento di cui si trovano tracce meno appariscenti già in *Sagittario* (1957) e *Tutti i nostri ieri* (1952). Traducendo Proust e presentandosi come traduttrice nella sua opera più autobiografica Ginzburg assume quella soggettività aperta che Pilar Godayol ha definito ‘*translating as/like a woman*’; concepisce, cioè, la scrittura al di là delle divisioni di genere, come ‘*borderland, in which identity and textuality are constantly (re)written from a point of view of commitment and negotiation*’. (FRANCO, 2020, p.2)

⁴⁵ Cf. GODAYOL in SANTAEMILIA, 2005.

⁴⁶ No original: “[...]Nella letteratura delle donne del Novecento si può sentire nei modi più intensi il dispiegarsi di questa attenzione, di questa ricerca di una ‘verità’ che va al di là della scorza esterna delle cose e che si cerca

Dentro do cenário cultural italiano, Ferroni vai apontando respingos da obra de Proust presentes em escritos que vão desde Ginzburg a Morante, perpassando por Anna Maria Ortese e Lalla Romano,⁴⁷ tendo a memória e a história, o “tempo perdido”, como combustível que movimenta todos esses escritos. Não é por acaso que Proust foi escolhido para servir como modelo para tantos escritores italianos do Novecento – não apenas mulheres, já que os poetas Giorgio Caproni⁴⁸ e Giovanni Raboni,⁴⁹ por exemplo, possuem uma estreita relação que se dá também via tradução –; o autor era bastante cultuado nos círculos culturais e intelectuais, pois ler autores estrangeiros, durante uma época em que o totalitarismo e a censura do governo fascista barrava e repudiava todo e qualquer conteúdo vindo de fora, era uma atividade reservada apenas à uma parte da população, a elite intelectual – que representavam a parcela do público que tinha acesso àquela leitura – e, muitas das pessoas desse núcleo eram membros importantes do movimento antifascista. Durante os anos do regime fascista, a tradução de Proust chegou a ser proibida por ser considerado pelo governo um autor “subversivo”⁵⁰ Nesse sentido, a leitura do autor francês era associada a uma determinada classe intelectual e social, que buscava nas artes estrangeiras novas maneiras de pensar a contemporaneidade e o fazer literário. Desse modo, a presença proustiana nos escritos, principalmente os femininos, não vem ao acaso, mas antes demonstra uma necessidade por uma renovação literária, que buscava em modelos exteriores novas formas que dessem conta de comunicar as transformações que chegavam com a última década.

soprattutto entro le occorrenze dell’esistere, nell’evocazione dell’infanzia e del mondo familiare, nella percezione animata dello spazio, nei sussulti e nelle alterazioni del tempo.”

⁴⁷ Das autoras citadas, apenas Lalla Romano não tem obras traduzidas no Brasil. A romancista piemontese teve a sua primeira obra publicada na Itália pela Einaudi, na coleção *I Gettoni*. Dentre suas obras, destaca-se *Le parole tra noi leggere* (1969), vencedora do Prêmio Strega, que conta a história da relação entre uma mãe e o seu filho.

⁴⁸ Giorgio Caproni traduziu, em 1952, o sétimo volume da *Recherche*, *Le temps retrouvé* [*Il tempo ritrovato*], também pela Einaudi e a pedido de Natalia Ginzburg.

⁴⁹ A tradução que Giovanni Raboni realiza da *Recherche* não compõe o projeto de tradução da Einaudi. Raboni traduziu a *Recherche* por completo algumas décadas depois, entre os anos de 1983 a 1998, para a coleção I Meridiani, da editora Mondadori. A obra de Raboni é analisada mais profundamente na tese de Elena Santi, professora e pesquisadora na UFJF, intitulada “Movimenti nella poesia di Giovanni Raboni”. Sobre a influência das traduções na obra do poeta, a pesquisadora afirma que, “Il tema biblico funziona come uno degli elementi della poesia di Raboni che increspano il normale flusso del tempo. È anche vero che la concezione che il poeta ha della parola evangelica trascende questo elemento, denotando una devozione alla scrittura sacra che non si riscontra in altri contesti della sua produzione. Tuttavia, un atteggiamento simile lo possiamo ravvisare nell’ambito della traduzione, più precisamente nella grande impresa traduttiva raboniana: la Recherche. La sua attività instancabile di traduttore passa attraverso, infatti, alla letteratura principalmente francese.” [O tema bíblico funciona como um dos elementos da poesia de Raboni que enrugam o fluxo normal do tempo. É também real a concreção que o poeta tem de que a palavra do Evangelho transcende este elemento, denotando uma devoção à escritura sagrada que não se encontra em outros contextos de sua produção. Porém, podemos reconhecer um comportamento similar no âmbito da tradução, mais precisamente na sua grande produção tradutória raboniana: a *Recherche*. A sua atividade incansável de tradutor passa com efeito através da literatura, principalmente francesa.] (SANTI, 2019. p. 75)

⁵⁰ Para um histórico completo da recepção de Proust na Itália, cf. PISELLI, 2015.

O processo de tradução não deixa de ser entendido como um processo de comunicabilidade. Por meses, o tradutor habita o texto estrangeiro, absorvendo a sua sintaxe e linguagem em movimentos de troca e negociações. Petrigiani, sempre na biografia de Ginzburg, afirma que o momento da tradução de Proust é um momento de pesquisa para Ginzburg, no qual ela busca nas suas referências literárias uma voz nova. Petrigiani elabora:

*Um dia acordou e decidiu traduzir Em busca do tempo perdido para uma daquelas inspirações repentinas que parecem insensatas e arrogantes e com o tempo, na verdade, se revelam fundamentais para a sua interioridade. Tinha traduzido apenas quatro páginas e logo as mostrava a Leone para uma opinião. Ele as achou muito mal traduzidas. Assim lembra ela em um artigo publicado no jornal *La Stampa*, de 11 de dezembro de 1963, “Como traduzi Proust”, “Ele tinha explicado que devia procurar toda palavra no dicionário, toda palavra, até aquelas que sabia muito bem o significado, porque o dicionário podia me sugerir uma palavra mais precisa e melhor.” Ela voltou então ao trabalho muito lentamente, mantendo sempre perto dela “Guerra e paz”, mesmo que não tenha nada a ver o romance de Tolstói com o de Proust, mas “eu buscava em Proust aquilo que amava em Tolstói, isto é, a essência própria da vida”.⁵¹ (PETRIGIANI, p. 98, grifos nossos)*

O debruçar-se sobre a trama memorial da *Recherche* e, por conseguinte, a passagem por esse fluxo e seus movimentos, por meio do gesto tradutório, não deixam a escritora ileso.⁵² Pode-se notar que a experiência tradutória foi mais que uma experiência com Proust: a autora perpassa as suas referências literárias, um processo de pesquisa, para encontrar uma voz enquanto tradutora. Ferroni aponta que a tradução de Ginzburg “aproveita com muita coerência a disposição proustiana de ‘continuamente ‘desliricizar’ um discurso que também continua a tocar, por tangências extremamente brilhantes [...] a esfera de uma tensão lírica máxima”⁵³ (FERRONI, 2014, p. 21). Observa-se, portanto, que Ginzburg apropria-se da tendência proustiana de encontrar um discurso que seja contínuo, sem perder a tensão lírica e que tende a “[...] se dispor de uma extensa e pungente racionalidade urbana: e nela mede cada traço de memória, cada observação de comportamentos e suas contradições.” (FERRONI,

⁵¹ No original: “Un giorno si era svegliata e aveva deciso di tradurre la Recherche per una di quelle ispirazioni improvvise che sembrano insensate e arroganti e col tempo invece si rivelano fondamentali per la nostra interiorità. Aveva tradotto appena quattro pagine e subito le mostrava a Leone per un giudizio. Lui le trovò tradotte malissimo. Così ricorda lei in un articolo sulla Stampa dell'11 dicembre 1963, Come ho tradotto Proust: ‘M’aveva spiegato che dovevo cercare ogni parola nel vocabolario, ogni parola, anche quelle di cui sapevo benissimo il significato, perché poteva, il vocabolario, suggerire una parola più precisa e migliore’. Si rimise allora al lavoro con grande lentezza, sempre tenendo accanto Guerra e pace anche se non c’entrava niente il romanzo di Tolstoj con quello di Proust. Ma ‘io cercavo in Proust quello che amavo in Tolstoj, cioè l’essenza stessa della vita’”

⁵² Para Einaudi, a autora também traduziu outras obras de autores franceses, como *Madame Bovary* de Flaubert.

⁵³ No original: “[...] coglie con più coerenza la disposizione proustiana a «continuamente ‘sliricare’ un discorso che pure tocca di continuo, per tangenze luminosissime [...] la sfera di una massima tensione lirica.”

p.21)⁵⁴. O exercício tradutório, de fato, impactou a sua escrita – que já seguia uma tendência de olhar para a interioridade, os pequenos detalhes cotidianos. A autora então, não só aprende com o exercício de leitura e tradução de Proust, mas se apropria das formas de trabalho – principalmente no que diz respeito à exploração da memória –, para formular um modelo de rememoração que, assim como o de Proust, traz nas suas linhas a caracterização, a lembrança e o som, de um espaço único que foi imensuravelmente perdido pelo tempo.

Desse modo, a tradução que Ginzburg faz da obra proustiana ganha outra dimensão quando lida por aqueles que se debruçam sobre a obra da autora. É possível notar escolhas que aproximam a prosa proustiana do léxico de Natalia e da sua família. Dentre as quais, destaca-se a tradução do termo *madeleine*, nome do famoso doce mencionado por Proust ao recordar a sua infância, que se torna a imagem da memória involuntária. Na versão de Ginzburg, o doce ganhou o nome de “maddalena”, o que traz o termo para a língua italiana, porém o ausenta do seu significado. Mesmo na Itália, o doce é conhecido como “madeleine”, não havendo dentro do país algum outro doce chamado “maddalena”. No gesto tradutor, Ginzburg acaba por criar um neologismo. Embora “madeleine” e “maddalena” sejam equivalentes lexicais, o ato de traduzir de forma literal desloca o termo do seu contexto original, reduzindo-o à mera equivalência linguística. A palavra é florescida pelos significados que se expandem além do léxico, pelo ritmo, pela cultura, pelo som que abrem o seu valor diante do fazer literário. Para além das discussões sobre intraduzibilidade ou fidelidade ao texto, traduzir é um espaço formado por tensões e desafios, como aponta Berman.⁵⁵ Traduzir é uma forma de experiência, de experienciar a linguagem e a obra. Spivak, em “A tradução como cultura” (2016), afirma que traduzir é a única forma de ler intimamente uma obra. Enquanto o ato de Ginzburg se mantém fiel aos aspectos linguísticos da tradução, ele denota também algo que escapa: traduzir enquanto gesto cultural. Assim, ao traduzir o nome do doce, a autora distancia o trecho do seu referente originário, ao mesmo tempo em que produz uma tradução que é única, pois carrega marcas próprias da sua linguagem e do seu estilo.

A *madeleine* é, talvez, o grande símbolo da narrativa proustiana, que se expandiu para além da sua obra. Trata-se de uma passagem que traz consigo um grande peso cultural⁵⁶ e teórico – tendo sido usado por Walter Benjamin para exemplificar o que diferencia a memória

⁵⁴ No original: “e a disporsi in una distesa e pungente razionalità urbana: e su di essa commisura ogni traccia di memoria, ogni osservazione dei comportamenti e delle loro contraddizioni.” (FERRONI, 2014, p.21)

⁵⁵ Cf. BERMAN, 2007.

⁵⁶ O autor contemporâneo Michele Mari, por exemplo, inicia o seu romance *Tutto il ferro della Torre Eiffel* (2002) trazendo justamente a imagem da *madeleine* de Proust guardada em um museu.

involuntária da *mémoire pure*, isto é, que para a memória involuntária o recurso que inicia o processo de rememoração se dá por conta do acaso. A cena escrita por Proust, já bastante difundida entre a crítica literária, descreve o momento em que o narrador, ao molhar uma *madeleine* no chá, recorda de sua infância.

E de súbito a lembrança me apareceu. Aquele gosto era o do pedaço de madalena que nos domingos de manhã em Combray (pois nos domingos eu não saía antes da hora da missa) minha tia Léonie me oferecia, depois de o ter mergulhado em seu chá da Índia ou de tília, quando ia cumprimentá-la em seu quarto. O simples fato de ver a madalena não me havia evocado coisa alguma antes que a provasse; talvez porque, como depois tinha visto muitas, sem as comer, nas confeitarias, sua imagem deixara aqueles dias de Combray para se ligar a outros mais recentes; talvez porque, daquelas lembranças abandonadas por tanto tempo fora da memória, nada sobrevivia, tudo se desagregara; as formas – e também a daquela conchinha de pastelaria, tão generosamente sensual sob sua plissagem severa e devota – se haviam anulado ou então, adormecidas, tinham perdido a força de expansão que lhes permitiria alcançar a consciência. Mas quando mais nada subsiste de um passado remoto, após a morte das criaturas e a destruição das coisas, sozinhos, mais frágeis porém mais vivos, mais imateriais, mais persistentes, mais fiéis, o odor e o sabor permanecem ainda por muito tempo, como almas, lembrando, aguardando, esperando, sobre as ruínas de tudo o mais, e suportando sem ceder, em sua gotícula impalpável, o edifício imenso da recordação. (PROUST, 2006, p. 58)

A figura da *madeleine* descrita em Proust se abre para mais do que apenas um doce. A partir dela, o narrador é remetido a uma cadeia de sensações que o levam a retornar ao passado, mas não puramente recordá-lo como uma imagem estática, mas sim como uma lembrança sensorial, ou, nas palavras proustianas, “o odor e o sabor permanecem ainda por muito tempo, como almas, lembrando, aguardando, esperando, sobre as ruínas de tudo o mais, e suportando sem ceder, em sua gotícula impalpável, o edifício imenso da recordação” (PROUST, p. 57). Percebe-se que a descrição dada por Proust de um simples alimento que fez parte da sua infância reflete no leitor quase como detalhes de um sonho. Desse modo, Proust coloca o leitor diante da experiência e do materialismo da memória, que se deslocam em direção ao histórico, para pensar não apenas o passado, mas como esse passado se localiza no presente.

A memória involuntária na literatura, portanto, envolve uma tentativa de relatar e preservar a experiência. Benjamin entende que, assim, não seria possível falar de memória sem se remeter à infância. O filósofo alemão traz uma diferenciação entre a memória involuntária de Proust e a “memória pura” de Henri Bergson⁵⁷, em que “A memória pura – a

⁵⁷ Henri Bergson (1859-1941) foi um filósofo francês, laureado com o Nobel de Literatura de 1927. As suas obras de maior relevância são: *Ensaio sobre os dados imediatos da consciência* (1889), *Matéria e Memória* (1896), *A evolução criadora* (1907) e *As duas fontes da moral e da religião* (1932).

mémoire pure – da teoria bergsoniana se transforma, em Proust, na *mémoire involontaire*. Ato contínuo, se confronta esta memória involuntária com a voluntária, sujeita à tutela do intelecto” (BENJAMIN, 1989, p. 106). Entende-se, portanto, que o que difere a forma como a memória é expressa no literário é o uso do intelecto, isto é, o gesto de pensar e debruçar-se sobre lembranças de forma lógica. A lembrança não vem ao acaso, mas existe e é revisitada a partir de uma perspectiva tutelada pelo intelecto, pela capacidade de refletir sobre a rememoração. Assim, mesmo que de forma involuntária, a memória é algo que é modelado dentro do processo de escrita. São escolhas feitas pelo sujeito ao recordar-se de momentos, de pessoas e sensações, porém, ao transpor a lembrança à linguagem, perde-se o domínio do consciente. O caráter involuntário da rememoração, visto em Proust, reluz naquilo que não queria ser dito, mas acaba vindo à tona por meio da lembrança.

Benjamin propõe uma leitura da memória que está ligada diretamente ao conceito de experiência, mais especificamente à transmissão de experiências, sendo a memória involuntária um exemplo disso⁵⁸ – o que acontece, principalmente, na literatura, como pode-se observar na obra de Proust. A partir disso, Benjamin desenvolve o conceito de *imagem dialética*, que aparece em “A imagem de Proust” (1929) e na póstuma *Passagens* (2009). Seguindo os passos de Benjamin e renovando a sua leitura, o historiador da arte Georges Didi-Huberman também dedica algumas das suas obras ao estudo das imagens dialéticas, como “O que vemos, e o que nos olha” (2014) e “Quando as imagens tocam o real” (2012). Em *Passagens*, Benjamin parte das passagens de Paris para pensar a historicidade e a modernidade. Para o filósofo, a história se relaciona com a articulação do pensamento e da memória para tecer os fatos. Nesse sentido, o presente é iluminado a partir de resquícios do passado, e a imagem seria aquele objeto passado e presente, é dialético.

Não é que o passado lança sua luz sobre o presente ou que o presente lança sua luz sobre o passado; mas a imagem é aquilo em que o ocorrido encontra o agora em um lampejo, formando uma constelação. Em outras palavras: a imagem é a dialética na imobilidade. Pois, enquanto a relação do presente com o passado é puramente temporal e contínua, a relação do ocorrido com o agora é dialética – não é uma progressão, e sim uma imagem, que salta. – Somente as imagens dialéticas são imagens autênticas (isto é: não-arcaicas), e o lugar onde as encontramos é a linguagem. (BENJAMIN, 2009, p. 504)

O passado e o presente formam uma constelação, um conjunto de luzes que, quando juntos, iluminam e fazem saltar ao olho uma imagem, não no sentido puramente imagético. São imagens que comunicam algo, que têm a sua origem na linguagem, e transmitem, por meio da combinação entre tempos, a historicidade. A *madeleine* de Proust é tida como um dos

⁵⁸ Cf. LAMA, 2012.

grandes exemplos benjaminianos de imagem dialética: uma figura da memória, retida no passado, mas que salta e abre um rasgo no presente. Para Benjamin, essa é a virada na narrativa proustiana que redefine a forma como a memória é trabalhada, “até aquela tarde, em que o sabor da *madeleine* o houvesse transportado de volta aos velhos tempos – sabor a que se reportará, então, frequentemente, Proust estaria limitado àquilo que lhe proporciona uma memória sujeito aos apelos da atenção. Esta seria a *mémoire volontaire*” (BENJAMIN, 1989, p. 106). Evocar a memória involuntária, portanto, é se desprender da atenção e se voltar para os sentimentos e as sensações, sem buscar intelectualizar a lembrança. Significa habitar esse espaço ruinoso da constelação. É permitir que o espaço, os objetos e, também, – a exemplo de Ginzburg – as palavras entrem no sujeito e sejam sentidas e experienciadas por meio da lembrança. Ou seja, rememorar não é apenas descrever locais, objetos e pessoas, mas é a tentativa de narrar e recuperar uma experiência passada que já não existe mais, é assistir o passado saltar em direção ao presente, criando imagens que não são apenas instrumentais, mas um campo reflexivo entre passado e presente.

É característico de Proust uma narrativa estruturada com parágrafos longos e detalhados, abundância no uso de adjetivos e descrições. A rememoração proustiana trabalha com um acumulado de detalhes, pessoas, eventos, objetos que conjuram o espaço memorialístico, preservando um universo que fez parte da infância do narrador e perdeu-se irremediavelmente com o tempo e a chegada da modernidade. De fato, conforme Gilles Deleuze observa, em *Proust e os Signos* (2022), a *Recherche* “se apresenta como a exploração dos diferentes mundos de signos, que se organizam em círculos e se cruzam em certo ponto” (DELEUZE, 2022, p. 12). Tais signos, sinalizados por Deleuze, podem se manifestar de diferentes modos ao longo da narrativa de Proust, sendo os signos linguísticos parte essencial da construção da obra. É por meio deles que são recuperados elementos importantes do espaço comum do autor, isto é, que identificam a forma da narração proustiana, por meio de objetos, lugares e pessoas. É o caso do nome de Swann, que faz o narrador recordar uma anedota que compartilhava com seu avô, como se lê nas páginas da *Recherche*:

Várias vezes por ano, ouvia eu meu avô contar, à mesa, sempre as mesmas anedotas a respeito da atitude que tivera o velho Swann por ocasião da morte de sua esposa, de quem cuidava dia e noite. Meu avô, que de há muito não o via, acorrera para junto dele, na propriedade que possuíam os Swann nos arredores de Combray, e conseguira fazê-lo deixar por um momento, todo em pranto, a câmara mortuária, para que não estivesse presente quando pusessem o corpo no caixão. Deram alguns passos pelo parque, onde havia um pouco de sol. De repente, o sr. Swann, pegando pelo braço a meu avô, exclamara: “Ah!, meu velho amigo, que felicidade passearmos juntos por um tempo tão lindo como este! Não acha isso bonito, todas as árvores, esses

pilriteiros e meu tanque? Você nunca me felicitou por meu tanque! Mas que cara mais murcha é essa?! Não está sentindo este ventinho agora? Ah!, por mais que se diga, ainda existem coisas boas nesta vida, meu caro Amadeu!”. Nisto, voltou-lhe a lembrança da morta e, achando decerto muito complicado explicar como se deixava arrastar em tal momento a um impulso de alegria, contentou-se em passar a mão pela testa e esfregar os olhos e os vidros do lornhão, em um gesto que lhe era habitual, sempre que se lhe apresentava ao espírito uma questão delicada.

Nunca pôde, no entanto, consolar-se da morte da esposa, mas, durante os dois anos que lhe sobreviveu, costumava dizer a meu avô: “É engraçado, penso muitas vezes em minha pobre mulher, mas não posso pensar muito de cada vez”. “Muitas vezes, mas pouco de cada vez, como o pobre do velho Swann”, tornara-se uma das frases favoritas de meu avô, que a dizia a propósito das coisas mais diversas. Esse velho Swann me parecia um monstro na certa, se meu avô, a quem considerava melhor juiz e cujas sentenças firmavam jurisprudência para mim, auxiliando-me muitas vezes a absolver faltas que me sentia inclinado a condenar, não exclamasse peremptoriamente:

“Mas como? Era um coração de ouro!” (PROUST, 2006, p. 30)

A memória é explorada em Proust também por meio das anedotas e das experiências.⁵⁹ O francês relata a rememoração com uma constante oscilação entre o lembrar e o esquecer; um detalhe o leva ao passado e logo é diretamente trazido novamente ao presente, evocando imagens que são como vislumbres de instantes no tempo, montagens de uma memória que não se deixa contar, que não se pode narrar completamente, mas apenas interpretar os seus sintomas, para lembrar uma passagem de Didi-Huberman a respeito do uso da montagem e memória na literatura.⁶⁰ As imagens aparecem em Proust por meio da linguagem e não visam representar momentos fixos, mas sim estilhaços de sentimentos que se expandem pela memória.

Esse modo de operar a narrativa por meio da memória é reproduzido, em parte, por Ginzburg. Todo o *Léxico* se constrói a partir de detalhes, pequenos objetos, anedotas que se replicam, formando uma rede que conecta os personagens por meio da linguagem. O léxico recuperado pela autora é, assim, formado pelas anedotas acentuadas do núcleo parental, que transitam entre as memórias mais ou menos alegres da infância e as lembranças mais cinzas do período da guerra. Com isso, essa mesma linguagem se torna espaço de comunhão e meio pelo qual a memória familiar é explorada. Recordar-se, aqui, do episódio em que a autora relembra a história dos avós e os seus maneirismos de fala, como se lê no trecho a seguir:

Meus avós maternos morreram ambos antes de meu nascimento. Minha avó materna, vó Pina, era de família modesta, e casara-se com meu avô que era seu vizinho de casa: rapazote de olhos grandes, distinto advogado em início

⁵⁹ Para um estudo mais aprofundado sobre Proust, memória e experiência, conferir: COSTA, 2019.

⁶⁰ Cf. DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 212.

de carreira, que ela, todos os dias à entrada, ouvia perguntar à zeladora: – Tem correspondência para mim? – Meu avô falava correspondência, com um “r” só e com o “e” aberto; e minha avó achava este modo de pronunciar a palavra um grande sinal de distinção. Foi por isso que ela se casou com ele; e também porque desejava fazer, para o inverno, um casaquinho de veludo preto. Não foi um casamento feliz.

Quando moça, minha avó Pina era loira e graciosa; e uma vez tinha representado numa companhia de amadores. Quando o pano se levantava, lá estava minha avó Pina com um pincel e um cavalete, dizendo as seguintes palavras:

– Não posso continuar pintando; meu espírito não se presta ao trabalho e à arte; ele voa para longe daqui e nutre-se de ideias dolorosas. (GINZBURG, 2018, p. 33)⁶¹

Diferentemente de Proust, em Ginzburg há uma organização semântica com parágrafos menos descritivos e que visa contar, a partir da lente da leveza, a jornada de uma família durante os anos do fascismo e da guerra. A escolha lexical também denota essa diferença: em Proust o leitor é colocado diante de um vocabulário mais robusto, rico em adjetivos, enquanto em Ginzburg o tom narrativo é mais coloquial, aproximando-se de conversas e momentos do cotidiano. Para além de terem sido escritos em períodos históricos distintos, tais diferenças ajudam a ler como a influência de Proust se mistura ao ritmo de escrita próprio da autora, que também aparece ao longo da tradução realizada por ela.

Em quesitos linguísticos, Benjamin descreve a escrita proustiana como “um Nilo da linguagem, que transborda nas planícies da verdade para fertilizá-la” (1998, p. 36), assim, as palavras de Proust desaguam no texto como um rio em meio à natureza, fluindo livremente e exaltando a beleza e o extraordinário das paisagens mais comuns. Já em Ginzburg, a montagem é diferente. Embora também parta da memória involuntária, Ginzburg pensa a memória a partir de uma perspectiva de modelação, de escolhas do que relatar, conforme aponta Ferroni:

[...] acontece em um concerto rítmico que se aproveita da precisão e da limpeza dos detalhes, das extensas trocas recíprocas das vozes e das presenças, numa perseguição na velocidade do fluxo do tempo, que tende a subtrair e suspender cada aura, baseada na evidência direta do particular mais que nos segredos que este parece esconder. Além da lúcida medida da sua tradução proustiana, a escrita de Ginzburg tende sempre a se dispor em uma racionalidade extensa e pungente: e sobre ela mede cada traço de

⁶¹ Na original, é destacado o modo como o avô pronuncia a letra “t”, conforme o fragmento a seguir: "I miei nonni materni morirono entrambi prima della mia nascita. La mia nonna materna, la nonna Pina, era di famiglia modesta, e aveva sposato mio nonno che era un suo vicino di casa: giovanottino occhialuto, distinto avvocato agli inizi della sua professione, che lei sentiva ogni giorno, sul portone, chiedere alla portinaia: – Ci sono létere per me? – Mio nonno diceva létere, con un t solo e con le e strette; e questo modo di pronunciare quella parola sembrava a mia nonna un gran segno di distinzione. Lei lo sposò per questo; e anche perché desiderava farsi, per l'inverno, un cappottino di velluto nero. Non fu un matrimonio felice." (GINZBURG, 2014, p.28)

memória, cada observação de comportamentos e as suas contradições. (FERRONI, 2014, p. 21)⁶²

Embora se mantenha mais objetiva, Ginzburg cria uma narrativa em que os detalhes são dados por meio dos jogos de palavras, das escolhas lexicais, sem delongas descritivas. Ademais, observa-se que um universo comum também foi perdido, afetado por eventos externos, isto é, os efeitos da guerra que destituíram e separaram um núcleo familiar. Por tanto, a autora busca, a partir das suas incursões na linguagem proustiana, formas de se preservar um espaço íntimo da degradação do tempo, por meio do trabalho de lapidação da memória, mas o faz de modo mais racional, já que é uma memória involuntária analisada a partir de um olhar amadurecido.

Nesse sentido, o conjunto de espaços que constituem a experiência humana auxilia o “eu” ginzburguiano a se localizar em meio às suas reminiscências. Mais do que o espaço físico do lar, os detalhes que o constituem também fazem parte dessa percepção. Ao vincular a sua experiência ao longo dos anos aos lugares nos quais diferentes partes de si se manifestam, Ginzburg cria um espaço com significantes plurais que convergem em sentidos comuns. A autora se faz, então, quase como uma colecionadora de espaços que, ao serem vinculados às memórias e pessoas do seu meio social, criam um *ethos* ginzburguiano. Aos moldes proustianos, mas escrevendo na segunda metade do século XX, a materialidade dos espaços narrados é construída a partir dos objetos colocados em cena, a partir das vozes narradas. Desse modo, o espaço da casa talvez seja central para a narrativa, mas a esse espaço vão se somando as pessoas que passam por ali, as conversas, os objetos, o dia a dia dos membros da família, as férias nas montanhas.

Portanto existe aqui, por meio da escrita literária, um trabalho de modelagem que é essencial tanto para a recuperação histórica quanto para a construção do sujeito narrativo. Ao se apropriar da reminiscência, com todas as suas lacunas, é possível caminhar por meio desse “museu da memória”⁶³, com portas fechadas, não no intuito de puramente conhecê-lo, mas de revisitá-lo e perscrutá-lo, com novos olhares. Toda lembrança é, portanto, uma possibilidade

⁶² No original: “[...] a si svolge in un concertato ritmico che fa leva sulla precisione e la nettezza dei particolari, sul fitto scambiarsi reciproco delle voci e delle presenze, su un inseguimento in velocità del flusso del tempo, che tende a sottrarre e a sospendere ogni aura, che punta sull’evidenza diretta del particolare più che sui segreti che esso sembra nascondere. Oltre la lucida misura della sua traduzione proustiana, la scrittura della Ginzburg tende sempre a disporsi in una distesa e pungente razionalità urbana: e su di essa commisura ogni traccia di memoria, ogni osservazione dei comportamenti e delle loro contraddizioni.”

⁶³ Vale notar que o termo é usado pela própria Ginzburg, em um texto de 1969, para o jornal *La Stampa*, no qual a autora traz uma resenha da obra *Cem anos de solidão*, do colombiano Gabriel García Márquez. Cf. GINZBURG, 2022, p. 61. Embora pertencentes a movimentos literários diferentes, vale notar a forte relação com a rememoração presente na literatura de cada um, explorando o gesto por diferentes vias.

de reavaliação do passado por parte do sujeito do presente, à vista disso, a escavação da memória leva para um lugar que, apesar de ser o mesmo, torna-se novo.

2.3 A formação do léxico

O léxico, termo presente desde o título do livro, é aquela “pequena coisa” que preenche a escrita de Ginzburg, a característica que a narradora vai escolher para perfilar o seu clã. A autora faz desse léxico – que, por um lado é limitado, familiar, não partilhado por outros – um instrumento altamente potente não somente dos familiares, mas de todos que compartilham o mesmo espaço dos Levi. Ele vai se moldando também quase como um artefato histórico, como algo que possibilita a compreensão de um núcleo cultural latente e há muito tempo perdido. As palavras recuperadas, que constituem esse campo semântico responsável por delinear e caracterizar os indivíduos que compõem esse meio, vão se ressignificando e retornando à narrativa, em movimentos contínuos, interligando os espaços internos e externos. A linguagem serve, então, para mostrar as relações que incidem e furam a própria língua, que caracteriza essas pessoas e os seus relacionamentos, tornando-os distintos, detentores da sua própria cultura íntima, conforme é pontuado no início do romance:

Somos cinco irmãos. Moramos em cidades diferentes, alguns de nós estão no exterior e não nos correspondemos com frequência. Quando nos encontramos, podemos ser, um com o outro, indiferentes ou distraídos. Mas, entre nós, basta uma palavra. Basta uma palavra, uma frase: uma daquelas frases antigas, ouvidas e repetidas infinitas vezes, no tempo de nossa infância. Basta-nos dizer: “Não viemos a Bergamo para nos divertir” ou “Do que é que o ácido sulfídrico tem cheiro”, para restabelecer de imediato nossas antigas relações, nossa infância e juventude, ligadas indissolavelmente a essas frases, a essas palavras. *Uma dessas frases ou palavras faria com que nós, irmãos, reconheçêssemos uns aos outros na escuridão de uma gruta, entre milhões de pessoas. Essas frases são o nosso latim, o vocabulário de nossos tempos idos é como os hieróglifos dos egípcios ou dos assírio-babilônicos, o testemunho de um núcleo vital que deixou de existir, mas que sobrevive em seus textos, salvos da fúria das águas, da corrupção do tempo. Essas frases são o fundamento de nossa unidade familiar, que subsistirá enquanto estivermos no mundo, recriando-se e ressuscitando nos mais diferentes pontos do planeta,* quando um de nós disser – Ilustre senhor Lipmann – e logo ressoar em nossos ouvidos a voz impaciente de meu pai: – Parem com essa história! Eu já ouvi isso mais de mil vezes! (GINZBURG, 2018, p. 37, grifos nossos)

De fato, para além das simples representações semânticas, para Ginzburg, a linguagem possui um significado que a extrapola, que remete às sensações, às memórias, à infância, às emoções e aos sentimentos específicos que pertencem a essa microcomunidade, tornando-se uma rede semântica cujo significado vai além das primeiras impressões. No

microuniverso da família Levi, Ginzburg eleva a língua ao patamar de artefato, tornando-a um meio inclusive de identificação de uma comunidade. Principalmente entre os irmãos, que nutrem uma relação mais isenta de hierarquias, o léxico se torna uma língua íntima para poderem se reconhecer, um idioma que expõe as suas conexões, os seus afetos e as suas marcas da infância.

Por outro lado, para além de maneirismos de fala, a língua partilhada é um traço cultural que conecta aqueles que falam o mesmo idioma. Levando isso em consideração, pode-se perceber como recuperar e preservar esse modo de falar é um ato de preservação da história e, de certo modo, do sujeito. Mesmo que haja uma idealização desse núcleo familiar, o léxico evocado carrega consigo um peso a mais. “São o nosso latim”, afirma Ginzburg, isto é, uma língua comum e de identificação. Historicamente, o latim também foi, para o Império Romano, uma língua de imposição. Assim o léxico, já que é a linguagem de uma família, que comunica a sua história, e junto disso carrega também o peso de um lar que não deixa de estar à mercê de uma realidade patriarcal, o que se pode notar em trechos como a passagem que abre o livro: “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!”. (GINZBURG, 2018, p.17) Uma família unida e amorosa, mas que, mesmo em meio ao amor, manifesta um desconforto, uma imagem que se sobressai nas lembranças, uma voz de repressão que ecoa no léxico. Por meio da linguagem, vem à tona os muitos sujeitos que se formam a partir e por meio desse léxico.

A recuperação dessa linguagem, o ato de escrever para se “manter vivo”, para não esquecer, evoca um elo entre passado e presente, e compõe uma rede de reminiscências, uma cadeia de tradições, que transmitem os acontecimentos entre as gerações, para retomar as considerações de Benjamin a respeito do ato de narrar as experiências.⁶⁴ Essa transmissão ganha novas formas e significados conforme os efeitos externos (políticos, econômicos e sociais) vão afetando esse espaço íntimo, e se torna objeto de identificação e acolhimento diante da iminente dissipação do universo familiar.

A obra foi escrita duas décadas após os conflitos bélicos da Segunda Guerra Mundial e do Regime Fascista e, apesar de não ser um livro que trate diretamente da guerra, a autora retoma acontecimentos que perpassam esse período turbulento da história, que afetou ativamente os personagens da narrativa, o que é possível de se observar no relato por meio de pequenos movimentos que modificam o ritmo e vida da família, transformando as dinâmicas

⁶⁴ Cf. BENJAMIN, 1994.

de relações. As prisões e as articulações políticas, por exemplo, são sempre retratadas a partir do bojo da família, conforme mostra o fragmento abaixo:

Mais tarde, Gino também foi libertado. E minha mãe disse:

– Agora, de volta à vida chata!

Meu pai ficara furioso ao saber que Alberto tinha sido preso e corria o risco de ser levado ao Tribunal de Guerra. – Safado! – dizia. – Enquanto a família estava na cadeia, ele ia esquiar com as moças! (GINZBURG, 2018, p.99)

A partir do momento em que o fascismo eclode, a narrativa se preenche de momentos de ausências. Personagens que são detidos, que são obrigados a se afastarem ou, até mesmo, se exilaram em outros países. Esses movimentos de idas e vindas transformam as relações que se davam no cotidiano da família, transformam as preocupações expressadas pelos pais e os encontros familiares – que se tornam cada vez mais difíceis de se realizarem.

O trabalho de modelação do sujeito na escrita de Natalia Ginzburg pode começar a ser percebido a partir das escolhas lexicais utilizadas para contar momentos importantes, mais pessoais ou mais dolorosos, e que não são feitos de forma inconsciente. Apesar de a escrita ginzburguiana apresentar um caráter involuntário da memória, as escolhas de como moldar esse discurso partem de processos de formação de subjetividade, a partir da cultura do sujeito. A montagem criada a partir do olhar observador da autora se mistura, assim, com um trabalho crítico de recuperação da memória, que traz para a narrativa uma pluralidade de vozes e sons – o pai, a mãe, os irmãos, os amigos, as casas em que morou, tudo isso compõe um espaço importante do seu *corpus* narrativo. Com isso, pode-se notar como ecoa na sua escrita uma multiplicidade que vai ao encontro do “eu” escritor. Tais encontros, possibilitados pela rememoração, tornam-se também uma multiplicidade de tempos e espaços, em que gerações diferentes se cruzam em uma mesma narrativa.

Um exemplo dessa construção do “eu” a partir das relações é a presença materna. No lar da família Ginzburg, essa figura traz à luz a forte relação com a arte que se constrói ao longo do romance. A mãe é quem apresenta a Ginzburg a leitura de Proust, que moldará, mais tarde, o seu caráter literário. Apesar dos gostos compartilhados, Ginzburg relata em *Léxico* que havia uma proximidade muito maior entre a mãe e a irmã mais velha, Paola. “Minha mãe e Paola eram muito unidas, e contavam sempre muitas coisas uma à outra. Para mim, minha mãe não contava nada, porque me achava pequena; e também porque dizia que eu “não lhe dava corda”. (GINZBURG, 2018, p.97) Para além da literatura, é por meio desse universo, descrito como majoritariamente feminino, que a autora cria relações com as artes visuais, o teatro, a escrita e a casa, isto é, o universo doméstico. Desde as memórias da infância, ainda na casa de Palermo, é forte a presença de elementos artísticos nas brincadeiras entre os

irmãos. O léxico comum se forma a partir dessa perspectiva de partilha da lembrança, não apenas a sua, mas também a memória deixada por outros. O papel da mãe nessas lembranças pode ser observado no trecho que se lê a seguir:

Na verdade, mesmo reclamando e se queixando, minha mãe tinha sido feliz em Sassari e em Palermo: porque era alegre por natureza, e onde quer que fosse arranjava pessoas a quem amar e por quem ser amada, onde quer que fosse arranjava um jeito de se divertir com as coisas que tinha a seu redor, e de ser feliz. Era feliz também naqueles primeiros tempos em Turim, tempos difíceis quando não duros, e durante os quais chorava com frequência, por causa dos maus bofes de meu pai, por causa do frio, da saudade de outros lugares, de seus filhos que cresciam e que precisavam de livros, de agasalhos, de sapatos, e não havia dinheiro suficiente. Entretanto, era feliz, pois mal parava de chorar, tornava-se bastante alegre e cantava a plenos pulmões pela casa: o *Lohengrin*, *A chinela perdida na neve* e *Don Carlos Tadríd*. E mais tarde, quando se lembrava desses anos, dos anos em que ainda tinha todos os filhos em casa, e não havia dinheiro, os Imobiliários viviam despencando, e a casa era úmida e escura, falava sempre deles como de tempos bons e muito felizes. – O tempo da Via Pastrengo – dizia mais tarde, para definir aquela época: a Via Pastrengo era onde morávamos então. (GINZBURG, 2018, p. 39)

“O tempo da Via Pastrengo”, enunciação evocada pela mãe para relembrar outros tempos, é carregado do peso de uma época passada, à qual se somam outras recordações e anedotas. Percebe-se que a figura materna é descrita como alguém muito alegre e, ao mesmo tempo, um tanto melancólica. A mãe lembra com alegria os tempos na via Pastrengo, mas também foi feliz em Turim, e ambas as alegrias carregam junto os momentos de amargura, em que Ginzburg recorda da mãe chorando com frequência, seja pela falta de dinheiro ou por causa dos bofes do pai. Assim, existe essa camada escondida da lembrança que emerge sempre em meio à recordação, os pequenos detalhes que a pequena Natalia, ainda criança, observa no seu lar, e que imediatamente são ofuscados pelas anedotas felizes que compartilhava com os irmãos. Guarda na memória os restos das experiências, das vivências, das sensações que constroem o ser e, tal qual a memória é composta pelos seus vazios, o relato costurado por Ginzburg é igualmente fragmentado, cheio de vestígios. Apesar de, em um primeiro momento, a narrativa parecer conter as lembranças alegres de uma família, se percebe também uma amargura por trás, um incômodo que é percebido pela autora, mas do qual ela prefere não falar. Dessa vez, os ecos e anedotas retornam traçando um caminho de recuperação dos ares da infância, da aura familiar que segue e caminha com a autora ao longo da vida, das lembranças felizes às quais tenta se apegar e das memórias mais amargas que, por mais que tente esquecer, não consegue. O léxico se torna, então, um objeto para o qual

direcionar a lembrança, sejam elas alegres ou não, e que carrega consigo o que precisa ser expressado.

Figura 5 – Via Pastrengo, em Turim.



Fonte: Ternavasio, 2009.

O léxico, vocabulário comum da família Levi, as anedotas e detalhes do cotidiano forjam uma identidade própria que sobrevive aos efeitos do tempo. Assim, os termos falados, repetidos e lembrados por Ginzburg ao longo do romance – como “Lohengrin”, “as roupinhas”, “ilustre senhor Limpmann”, entre muitos outros, incluindo os neologismos dessa microcomunidade – criam significados próprios que vão além do valor puramente semântico. Com isso, tornam-se meio pelo qual um núcleo consegue se reconhecer e estabelecer uma identidade própria, mesmo que seja dolorosa e nada idílica. Como se viu, Ginzburg aponta esse reconhecimento por meio do léxico, de forma que, mais que uma frase ou palavra, ele se molda como um dialeto comum aos membros da família, uma linguagem familiar, falada dentro do espaço doméstico e que delineia não apenas as memórias, mas os sujeitos que compõem essa língua.

A relação estabelecida com a linguagem ao longo de *Léxico* potencializa a forma como a comunicação e a língua criam e modificam sujeitos e culturas – mesmo em espaços menores, como é o caso do espaço doméstico. É comumente observado, em lares bilíngues, as diferentes relações que se criam com as diferentes línguas: uma se torna a língua da família, outra, a do trabalho; uma é a língua do afeto, outra, a do estudo. Ao relatar a sua experiência crescendo em um lar plurilíngue (entre inglês, espanhol e francês), a argentina Sylvia Molloy descreve como a troca entre uma língua e outra moldava os vínculos que se criavam no âmbito doméstico.

Sendo o francês o idioma que minha mãe perdera, eu quis, desde muito cedo, recuperá-lo em seu nome. [...] A princípio, Madame Suzanne se desesperava, porque quando não sabíamos uma palavra nós prontamente afrancesávamos

a palavra espanhola. [...] Enquanto isso, Madame Suzanne, ao falar com minha mãe, fazia o mesmo só que ao contrário: ensinava uma receita e dizia que era preciso ter cuidado para o preparo não *tornar* ao invés de não *desandar*. Os exemplos que lembro, como se vê, remetem (ou re-tornam) à casa, à colher e a à panela; remetem ao *caseiro*, embora as línguas do sujeito bilíngue nunca o sejam. Essa mistura, o ir e vir, o *switching* pertence ao domínio do *unheimliche* que é, justamente, o que abala a função da casa. (MOLLOY, 2018, p. 12)

O infamiliar se encontra, então, naquilo que é familiar, e se torna justamente estranho por parte de Molloy, o que pode vir a abalar as estruturas do lar. O termo *unheimliche*, cunhado por Sigmund Freud, em *Das Unheimliche* (1919), já teve algumas traduções para o português, como “o estranho” e, mais recentemente, o “infamiliar”. Este último, de fato, é o que existe de estranho dentro do conhecido, é o que era para estar oculto, mas acaba vindo à tona. Nesse sentido, Freud pensa o infamiliar a partir de quatro oposições: aquele que se externaliza na noção de casa, de lar e se opõe ao estrangeiro, ao público; aquele que pode se manifestar na confiança, na proximidade, e se opõe à distância, ao objeto de desconfiança; o familiar que é o oculto, o que só pertence a alguns e se opõe ao que aparece revelado, surpreendentemente, a todos; e por último, o familiar é o vivo, o animado, o humano, e o infamiliar o morto, o inanimado, o inumano. Porém, essas oposições não possuem relações heterogêneas, isto é, elas se contaminam e se instabilizam, se indeterminam, não sendo uma oposição simples, mas de opostos, em que ambos existem ao mesmo tempo. Sendo assim, o infamiliar é a estranheza que desestabiliza a identidade do sujeito ou, pensando nas considerações de Molloy, a identidade do lar.

O léxico plurilíngue do qual Molloy se recorda remete ao caseiro. Entretanto, para ela, não existe uma única língua que lhe seja “familiar”. Falar em línguas, portanto, é o eterno retorno a esse domínio do infamiliar, é ter algo que lhe é conhecido causando um estranhamento, desestabilizando as noções de identidade que se conhece. O sujeito bilíngue está, assim, inserido em um meio que é simultaneamente familiar e estranho: um som conhecido que remete a uma estranheza. Uma língua pode ser, ao mesmo tempo, guardar sentimentos de pertencimento e de não pertencimento, que acontecem simultaneamente. A mistura de idiomas, o *switching* entre espanhol e francês, leva Molloy a sentir o estranhamento dentro do próprio idioma e, assim, os idiomas do lar se tornam o infamiliar, pois nenhum deles é capaz de dar conta de expressar, de forma completa, a identidade do sujeito que vive nessa fronteira linguística.

A experiência de não apenas ter crescido entre línguas, mas de ter presenciado os idiomas lentamente desaparecerem pelas gerações da sua família faz com que Molloy crie

uma urgência de preservação pela língua extinta. Mesmo diante da perda, o plurilinguismo no qual se localiza torna maior o vínculo que cria com o lar. É essa mistura de idiomas, o trocar de línguas, que lhe dá a sensação de lar, sem existir uma língua materna para a qual retornar. É no espaço da casa que essa mistura surge e é para lá que sempre retorna, por meio do vocabulário do cotidiano. Nota-se que, para Molloy, mais do que um modo de se expressar, as muitas línguas se tornam a forma com a qual ela se conecta com uma identidade que foi lentamente se perdendo, a dos pais imigrantes. Mesmo não se encontrando em uma situação multilíngue, Ginzburg e Molloy se aproximam em um sentido: ambas enxergam na linguagem uma forma de recuperar e preservar uma memória que vai se perdendo e ambas experimentam um estranhamento por meio da linguagem.

A partir dessas considerações, pode-se pensar como a linguagem se torna, para Ginzburg, tanto um espaço de formação quanto um meio de recuperação. É por meio da língua que a autora recupera as memórias de um núcleo que foi desestabilizado pela guerra, e é na linguagem que ela, assim como os demais membros da sua família, constrói a sua identidade enquanto sujeito. Para além de simples anedota, o léxico é apresentado como meio pelo qual uma cultura íntima se manifesta. Ao dissertar acerca do bilinguismo, Molloy propõe que “somos bilíngues a partir de uma língua, aquela onde nos hospedamos primeiro, aquela em que nos reconhecemos. Isso não significa aquela em que nos sentimos mais confortáveis” (MOLLOY, 2018, p. 18), relacionando isso a *Léxico familiar*, nota-se como Ginzburg se propõe a ler esse dialeto próprio como a sua primeira língua, aquela que é falada dentro do lar, sendo essa a linguagem à qual ela recorre para se reconhecer e se localizar dentro de um território, mas que não necessariamente lhe traz algum conforto. Mesmo que não se trate propriamente de outra língua, o modo de falar particular de um núcleo gera uma identificação por meio das palavras, que se moldam como objetos pela memória, formando um espaço em que o sujeito se hospeda para se formar identitariamente. O léxico é, portanto, o idioma interno da cultura do sujeito e nele se hospedam os muitos sentimentos que a linguagem é capaz de armazenar.

No ato de narrar e rememorar, a língua exerce a função de objeto de exploração. É por meio dela que a memória é recuperada e, a partir disso, investigada, a linguagem se torna objeto quase que palpável ao longo da narrativa, moldando-se à personalidade de cada personagem, trazendo tons e ritmos diferentes conforme a narrativa se segue. Nas passagens em que contextualiza o espaço doméstico, apresentando os membros da família, Ginzburg descreve ou atribui poucas características físicas, porém, é possível identificar cada personagem pelo modo de falar. Veja-se um exemplo:

– Às vezes, meu tio, o Demente, também ia a esses almoços de sua mãe – disse minha mãe.

– Às vezes. Ih, mas não sempre. O Demente era meio convencido, achava que era um ambiente demasiadamente burguês, reacionário. Era meio convencido, seu tio.

– Era tão simpático! – disse minha mãe. – Como o Demente era simpático, como era espirituoso! Era como o Silvio! O Silvio puxou a ele!

– Ilustre senhor Lipmann – disse minha mãe –, lembra como dizia? E também vivia dizendo “Benditos os órfãos!”. Dizia que muitos loucos eram loucos por culpa dos pais. Benditos os órfãos, dizia sempre. No fundo, tinha compreendido a psicanálise, que ainda não tinha sido inventada!

– Ilustre senhor Lipmann – disse minha mãe. – Parece que ainda estou ouvindo ele falar!

[...]

– Que nada! Você é parva mesmo! Não era uma coisa tão simples assim! Você está sempre pronta a me espezinhar. Olha só que burra que você é!

– Eu, quando estava no meu colégio – disse minha mãe –, também tinha que estudar as baleias. A história natural era bem ensinada, eu gostava muito. Porém, no meu colégio, tínhamos que assistir a missas demais. Precisávamos confessar sempre. Às vezes não sabíamos que pecado confessar, e então dizíamos: “Roubei a neve!”.

– “Roubei a neve!” Ah, como era bom o meu colégio! Como me diverti lá!

– Todos os domingos – disse – ia à casa do Barbison. As irmãs do Barbison eram chamadas de Beatas, porque eram muito carolas. O nome verdadeiro do Barbison era Perego. Seus amigos tinham feito para ele o seguinte poema:

Bom é ver de noite e na matina
Do Perego a casa e a cantina.

– Ah, não vamos começar agora com o Barbison! – disse meu pai. – Já ouvi essa história mais de mil vezes! (GINZBURG, 2018, p. 229)

As anedotas e expressões repetidas pelos personagens marcam a experiência da autora e se tornam parte essencial para localizá-los e entendê-los na morada narrativa. Por meio desse mundo criado pela linguagem, Ginzburg constrói não apenas a subjetividade das personagens, mas também a sua própria. São as repetições constantes das mesmas frases e expressões que ditam o tom da narrativa e a caracterização das personagens, além de fazerem referência às memórias de um tempo que se passou, de pessoas que já não estão mais presentes. Desse modo, a linguagem é uma forma de recuperar, manter presente e vivo, o idioma íntimo e partilhado que foi perdido. Há vestígios deixados na língua de personalidades, de memórias e de momentos juntos, ou até mesmo daqueles que a autora escolhe não dizer.

Dentro de tais movimentos com a linguagem, restaurar a “língua” do outro, isto é, os modos de falar – semânticos e fonológicos, como vistos quando a autora descreve o modo da avó puxar o “r”⁶⁵ –, a colocam constantemente em diálogo com o outro, e é a partir deste que se busca compreender a própria interioridade. Tal movimento de diferença e identificação

⁶⁵ Ver p. 53.

pode ser observado até mesmo nas relações mais íntimas, como as estabelecidas com os pais. Mesmo tendo uma relação próxima com a família, é possível observar na narrativa de Ginzburg um sentimento de não pertencimento aos mundos paralelos que surgem a partir do núcleo central. Com isso, há um sentimento de infamiliaridade dentro do familiar, que se reverbera, também, por meio da linguagem. É o que se observa no seguinte trecho:

Na montanha, porém, quando não ia fazer escaladas ou passeios que duravam até o anoitecer, meu pai ia, todos os dias, “caminhar”; partia de manhã cedo vestido do mesmo modo como quando saía para escalar, mas sem corda, ganchos ou picareta: ia frequentemente sozinho, porque nós e minha mãe éramos, no seu dizer, “uns poltrões”, “uns estabados” e “uns negros”; ia com as mãos às costas, com o andar pesado de seus sapatos de pregos, com o cachimbo entre os dentes. 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 bengalhinha, 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)⁶⁶

A figura da mãe, Lidia, traz uma forte relação com o lar e cria laços nos diversos lares pelos quais o clã passa ao longo da trajetória narrada, o que contrasta com a imagem do pai. A mãe é essa polaridade na narrativa, um contraponto: doce, gentil e carinhosa com os filhos. Já o pai é descrito como bruto, um homem da ciência. Além de usada como artefato que une os membros da família, a linguagem também desenha e delimita as relações que se ramificam a partir desse núcleo central. O pai se configura como o centro da família, ditando as regras e os lares que todos devem seguir, enquanto a mãe se mostra como uma pessoa gentil e voltada às artes, reforçando as dinâmicas tradicionais dos lares patriarcais burgueses. Embora as duas figuras tragam essa relação ambivalente, ambas compartilham de um mesmo bem: a linguagem do lar. A mesma linguagem que é replicada e preservada por Ginzburg em *Léxico*, e que é responsável pelos momentos de alegria e boas histórias, também marca os insultos e as explosões do pai diante da mãe e dos filhos. Assim, o léxico que reverbera nas falas do pai é visto também nas passagens que envolvem a figura materna, perpetuando uma

⁶⁶ Vale ressaltar, nesse trecho, a maneira como o termo “negros” é usado de forma pejorativa pelo pai de Ginzburg. Mesmo sendo um lar dito progressista, o racismo ainda permeava a socialização familiar. As perseguições raciais sofridas pela família, por serem de origem judaica, não a isentavam da posição privilegiada de pequenos burgueses, que acabavam por reproduzir injúrias raciais consideradas “comuns” para a época, isto é, nos anos 1930.

linguagem que, ao mesmo tempo que lhes dá uma identidade única, ainda registra os sentimentos desconfortáveis, o estranhamento, aquilo que não é possível de se expressar de forma direta. Mesmo com tons e expressões diferentes, a linguagem registrada caminha em direção a um ritmo comum. A língua gerada no meio familiar se apresenta, ao mesmo tempo, como linguagem de origem, de afeto, e como manifestação das relações de poder patriarcais que se estabelecem a partir do ambiente doméstico.

Jacques Derrida, em *O monolinguismo do outro* (1996), ao explorar a relação com a linguagem franco-magrebina a partir da perspectiva pós-colonial, afirma que “jamais esta língua, a única que assim estou votado a falar, enquanto falar me for possível, e em vida e na morte, jamais esta língua única, estás a ver, virá a ser minha. Nunca na verdade o foi” (1996, p.14). O filósofo, que nasceu e foi criado em uma colônia francesa na Argélia, analisa a relação que os francófonos estabelecem com a língua que lhes foi imposta. Vivendo longe da França, os habitantes das colônias vivem continuamente “às margens” do idioma, falam a língua francesa, porém o idioma não os acolhe totalmente e nunca será inteiramente seu. Nesse sentido, por mais que seja um idioma que falem desde o nascimento, não são capazes de “habitar” em totalidade a linguagem. Derrida propõe essa discussão a partir da sua língua materna, que é também a linguagem que o conduz a questionamentos em relação ao pertencimento.

A perspectiva de “habitar” um idioma implica uma relação na qual o sujeito se afirma a partir da língua, pois ela o expõe. A linguagem é, também, um espaço de relação, é onde a parte interior e exterior do sujeito se encontram. É a partir da língua que o sujeito externaliza a subjetividade e constrói a relação entre o eu e o outro, para relembrar Benveniste. Ou seja, é a linguagem que fala do sujeito, e não o contrário, pois a língua é algo que o precede, existe antes dele e, a partir das maneiras que se expressa, que se coloca no mundo, ele vai se construindo pela linguagem. O que se fala, o que se ouve, o que se escolhe expressar ou não, são instrumentos mediados pela língua. Sendo assim, a busca pela formação de uma identidade individual começa nos vínculos estabelecidos com o idioma. A língua exerce um papel de ferramenta tanto política quanto subjetiva na construção do sujeito. É possível perceber a forma como os laços criados a linguagem moldam subjetivamente os indivíduos. A esse respeito, Derrida discorre que a linguagem é a origem de todo seu sofrimento, e comenta:

Percebes assim a origem dos meus sofrimentos, uma vez que esta língua os atravessa de parte a parte, e o lugar das minhas paixões, dos meus desejos, das minhas preces, a vocação das minhas esperanças. Mas não tenho razão,

não, não tenho razão em falar de travessia e de lugar. Porque é à beira do francês, unicamente, nem nele nem fora dele, na linha inencontrável da sua costa que, desde sempre, para sempre, eu me pergunto se se pode amar, fruir, suplicar, rebentar de dor ou muito simplesmente rebentar noutra língua ou sem mesmo nada dizer a ninguém, sem falar sequer.

Mas antes de tudo e acima de tudo, eis o duplo gume de uma lâmina afiada que gostaria de te confiar, quase sem palavras, eu sofro e fruo com isto que te digo na nossa língua dita comum:

- *Sim, eu não tenho senão uma língua, ora ela não é minha.* (DERRIDA, 1996, p. 16)

O francês, na perspectiva colonial, representa a língua do outro, do colonizador, ou seja, é um idioma de dominação. Assim, há uma dicotomia, pois, ao mesmo tempo em que há o desejo de assumir esse idioma como seu, há também a certeza de que, por mais que tente, ele nunca será para o falante uma língua de acolhimento. Com isso, pode-se observar como a linguagem é, ao mesmo tempo, instrumento essencial para a construção de uma identidade e contribuidora para a limitação do sujeito, mantendo-o sempre às margens. O sujeito vive, assim, uma constante ausência na linguagem. Nesse caso, não fala o francês padrão da França, mas outra variação, que se cria a partir dessas margens. Essa língua não possui nome. É uma linguagem que emerge a partir das experiências individuais de cada sujeito com a linguagem, de cada contexto social e político. Desse modo, “*1. Não falamos nunca senão uma única língua. 2. Não falamos nunca uma única língua*” (DERRIDA, 1996, p. 19, grifos como no original). Não se fala uma língua, nunca uma única língua, pois a língua não existe sem o espaço da relação.

A partir disso, é possível observar em Molloy a linguagem funcionando como esse instrumento que é, ao mesmo tempo, de acolhimento e de segregação. É por meio da linguagem que Molloy se localiza, de formas mais profundas, na origem dos pais, porém eles não partilham da mesma experiência com a língua, não podendo, assim, existir uma única língua que seja de todos. Em Ginzburg, essa dimensão linguística é trazida por meio do léxico, que mesmo não sendo um idioma, se apresenta como uma pequena parte de uma língua, uma mostra importante de partilha. Porém, o mesmo é visto aqui: mesmo que o núcleo compartilhe desse linguajar, as experiências com a linguagem são diferentes. O mesmo léxico usado para recordar as anedotas é o léxico que recorda os momentos de maior sofrimento, como as ofensas.

As dimensões políticas da língua podem ser observadas tanto no ensaio de Molloy quanto na narrativa de Ginzburg. Ambas trazem nas suas obras a relação com o idioma a partir de uma perspectiva de afeto, na qual a família é o centro e a origem do léxico. Entretanto, o ambiente doméstico não está isento das dinâmicas políticas que recaem sobre a

linguagem. Se em Derrida há uma reflexão sobre os efeitos de políticas linguísticas no espaço social, Molloy aborda relações semelhantes dentro do espaço doméstico. Ambos os textos trazem à luz as relações de poder e identidade que se criam por causa e a partir da linguagem. Para Molloy, o monolinguismo do outro é uma fonte de incômodo. Por ter sido criada em um espaço multilíngue, ver a sua mãe perder a língua materna lhe traz o impulso de recuperá-la. Molloy vive “entre línguas”, mas nunca habitando por completo nenhuma delas, pelo contrário: habita as suas ausências. De fato, ela afirma: “Sempre escrevemos a partir de uma ausência: a escolha de um idioma automaticamente significa o fantasmamento do outro, mas nunca sua desapareição” (MOLLOY, 2018, p. 19). Assim, não existe um idioma que ela possa chamar de “seu”, uma língua de origem e de acolhimento. A língua pode ser compartilhada, porém, criam-se variantes diferentes que se formam a partir de cada sujeito, e nesse movimento se criam espaços de ausências e de desconforto que não podem ser preenchidos. É a partir da ausência e da diferença que se forma a identidade e é nesse espaço que o sujeito se manifesta.

Já em *Léxico*, há uma linguagem que é compartilhada por todos os membros da família, porém, a mesma língua que os une também acentua as diferenças de micromundos existentes naquele pequeno núcleo. Nos encontros e embates entre os micromundos distintos, a narradora ocupa um lugar de não pertencimento, às margens. O “eu” é pouco enunciado por Ginzburg, mas no uso da linguagem a autora reconstrói a imagem da sua família e se traduz a partir daquele idioma. Paradoxalmente, a mesma “língua” que a faz se sentir em casa, a acolhe, também é responsável por construir essa noção limitante do lar, que carrega consigo e reforça estigmas de gênero e classe. É por meio do léxico que se sente conectada com a sua família, mas esse mesmo léxico marca falas que estabelecem relações de poder entre os membros, como a linguagem do pai, que trata todos por “burros” e “ignorantes”. É a linguagem que traça não apenas o perfil dos personagens, mas do lar que se forma a partir dela, aquele concretizado mediante os fios do relato narrativo.

O ritmo da fala conduz à rememoração, e por meio da linguagem o lar da infância de Ginzburg é, aos poucos, reconstruído e reinventado, se se considera que o ritmo “é uma forma-sujeito” e “que renova o sentido das coisas, que é por ele que temos acesso ao sentido do qual temos que nos desfazer, que em torno de nós se faz por se desfazer, e que, aproximando-se dessa sensação de tudo em movimento, nós mesmos somos uma parte deste movimento”, como elabora Henri Meschonnic em *Em defesa do ritmo* (2015, p. 3). Sendo assim, a recuperação da linguagem comum constitui um sujeito narrativo que dita o ritmo da rememoração por meio da repetição constante de palavras, frases e anedotas que caracterizam

não apenas os personagens, mas também o tom tecido por Ginzburg. A linguagem-sujeito trabalhada pela autora, ou seja, o léxico que dá título à obra, se reverbera de forma quase viva, buscando reativar um passado perdido. Portanto, a língua em Ginzburg é uma forma de conectar passado e presente, de vivenciar o passado no presente, por meio das reminiscências. Ela se torna capaz de conectar momentos e mundos diferentes e trazer, para aqueles que compartilham da mesma língua, uma sensação de pertencimento.

A casa da Via Pastrengo era muito grande. [...]
Nessa época, eu era pequena; e só tinha uma vaga lembrança de Palermo, minha cidade natal, e da qual tinha partido aos três anos. Porém, eu também imaginava sentir saudade de Palermo, como minha irmã e minha mãe; da praia de Mondello, aonde íamos tomar banho de mar, de uma certa senhora Messina, amiga de minha mãe, de uma menina chamada Olga, amiga de minha irmã, e a quem eu chamava de “Olga viva”, para diferenciá-la de Olga, minha boneca; e de quem dizia, toda vez que a víamos na praia: – Tenho vergonha da Olga viva. – Essas eram as pessoas que havia em Palermo e em Mondello. Embalada na saudade, ou numa ficção de saudade, fiz o primeiro poema de minha vida, composto de dois únicos versos:
Palermin, Palermin,
Ès mais belo que Turim. (GINZBURG, 2018, p. 40)

Nota-se que o contato com a criação literária se faz presente já nas memórias infantis da autora, que brinca com as palavras, criando significantes para objetos e representações que, em primeiro plano, parecem insignificantes. Desde a “Olga viva” até os primeiros e infantis versos, a autora traz para a narrativa um ritmo próprio da fala presente naquele ambiente familiar, que coloca em diálogo diferentes sujeitos – a autora, a mãe, os irmãos, as visitas e amigos que frequentavam a casa. Por meio do idioma e das anedotas, há uma tentativa de reproduzir o vocabulário particular para se sentir parte daquele grupo. Na sua posição de observadora, Ginzburg encontra na linguagem uma forma de habitar o seu lar. Entretanto, habitar essa linguagem também se torna uma forma de se restringir ao lugar de observadora.

Ao usar a linguagem comum para externalizar a experiência da guerra, o dia a dia da família e o sofrimento que existia por trás dessas lembranças, Ginzburg faz da língua uma ferramenta que, ao mesmo tempo em que dá uma roupagem “alegre” ao relato, também expõe as suas fragilidades e as suas dores. É exemplo disso o trecho a seguir:

Curado, Di Castro regressou à Espanha, veio o governo franquista, depois a Guerra Mundial, e dele não se soube mais nada. – Não é o *corazon!* É a *cabezza!* – dizia sempre minha mãe, evocando a Espanha e a senhora Di Castro. A guerra engoliu o senhor Polikar, também. Não se soube mais nada nem mesmo da Grassi, que vivia em Friburgo, na Alemanha. Minha mãe lembrava-se dela com frequência. Dizia:
– O que será que a Grassi anda fazendo agora?

– Deve estar morta! – dizia às vezes. – Ah, que sensação de que talvez a Grassi tenha morrido!

Sua geografia, depois da guerra, estava completamente arrasada. Não era mais possível evocar tranquilamente a Grassi e o senhor Polikar. Noutros tempos eles tinham o poder de transformar, aos olhos de minha mãe, países distantes e desconhecidos em algo doméstico, usual e alegre, de tornar o mundo uma espécie de bairro ou de rua que se podia percorrer em um segundo com o pensamento, nas pegadas daqueles poucos nomes habituais e tranquilizadores.

Depois da guerra, o mundo, ao contrário, parecia enorme, desconhecido e sem fronteiras. No entanto, minha mãe recomeçou a habitá-lo como podia. Recomeçou a habitá-lo com alegria, porque era alegre seu temperamento. (GINZBURG, 2018, p. 181)

Nesse fragmento, a família recorda amigos queridos e a sua situação no imediato pós-guerra. Por exemplo, a Grassi citada é uma amiga da mãe de Natalia que residia na Alemanha durante os conflitos. Embora as lembranças tragam consigo o forte peso da experiência da guerra, de ver o mundo que lhes era conhecido se dissipar diante dos olhos, o uso da linguagem comum da família traz à literatura a sensação de perda que se aflora na casa dos Levi. Os nomes e expressões que Lidia usava para “se localizar no mundo”, para lembrar de lugares, já não cabiam mais. Os amigos que tinham como referência e que davam esse ar de conhecido ao desconhecido podem ter sido mortos pelos conflitos. E assim, expressões que antes remetiam a lembranças boas se transformam em um vazio que precisa ser preenchido, ressignificado. Sem precisar falar de forma direta do luto que sentiam, a simples recuperação de uma expressão cuja referência perdeu sentido serve para sinalizar o quão forte e marcante a experiência dos anos de guerra foi para o núcleo familiar como um todo. Esse léxico de criação, portanto, é uma forma de traduzir e dialogar com os sentimentos que convergem no lar da família Levi, de trazer à tona o que, por anos, tinha ficado oculto nesse espaço íntimo.

É preciso ainda iluminar as muitas dimensões que constroem a subjetividade do sujeito nesse espaço. Esse processo de preservação do léxico, de iluminar a memória por meio do relato, pode ser entendido como uma forma de tradução do sujeito. Ele é formado por várias dimensões, que perpassam questões culturais, linguísticas e históricas. Tais dimensões entram em diálogo por meio de um processo de tradução do sujeito ético, como pontuado por Gayatri Spivak, no ensaio intitulado “Tradução como cultura”, no qual a crítica e teórica indiana, ao recuperar a tradução de línguas de povos indianos, entende o ato tradutório não como um simples gesto de transferir as palavras de uma língua a outra, mas como uma “catacrese”, ou seja, uma palavra que não define por exatidão o que se quer expressar, mas acaba sendo adotada em um uso cotidiano ou por não existir outra mais adequada. Assim, a própria ideia de se tornar sujeito dentro de uma cultura parte de uma tradução. Para isso,

Spivak parte das discussões sobre sujeito ético propostas pela psicanalista Melanie Klein e argumenta que

O sujeito dentro do movimento de vai-e-vem descrito por Klein é algo que terá acontecido, não algo que definitivamente acontece; em primeiro lugar, porque não está sob o controle do Eu que consideramos como sujeito, e, em segundo lugar, porque existe, sim, essa coisa que percebemos como um mundo lá fora, por mais discursivo que seja. Nessa concepção de tradução em Melanie Klein, a própria palavra tradução perde seu sentido literal, tornando-se uma catacrese, um termo que uso não por sua obscuridade, mas por considerá-lo indispensável. (SPIVAK, 2005, p. 43)

Dentro de contextos culturais diversos, traduzir se torna um ato de formação do indivíduo e criação de uma consciência do sujeito, do corpo, da natureza, da cultura e das representações que eles implicam. A tradução é, portanto, “um ato especial de restauração ou reparação – rumo à língua do interior, uma língua em que somos ‘responsáveis’” (SPIVAK, p. 45). A essa “língua interior”, que forma a cultura do sujeito, Ginzburg dá o nome de “léxico”, referindo-se às expressões que compreendem a dimensão do seu íntimo familiar. Deslocando o sentido de tradução como pura representação semântica, entende-se o gesto de recuperação da memória e do léxico ginzburguiano como uma forma de traduzir a identidade coletiva desse núcleo privado – conforme se observou também em Proust. Ginzburg traduz hábitos e costumes por meio da linguagem, tendo no léxico um ponto que conecta ela mesma ao outro. Desse modo, o sujeito se forma dentro de um movimento que existe na língua, ou seja, naquilo que ele vem a ser por meio dela.

Por outro lado, a formação do sujeito é um acontecimento que se dá não apenas a partir da língua, mas também da vivência, dos espaços, da violência que o perpassa. Tanto no contexto de Spivak como no de Derrida, falar da tradução do sujeito em um espaço colonial, implica traduzir, nesse movimento de idiomas (bengalês é o idioma originário; inglês, de dominação), anos de violência política e linguística e as formas como essa relação de poder implica na formação do sujeito. Em Ginzburg, não existe a passagem de um idioma a outro. A autora escreve em italiano, porém o gesto de tradução se faz aparente ao “traduzir” o idioma íntimo, o léxico, para o leitor de fora, em um ato de tradução do sujeito e da cultura. É importante ressaltar que muitas das expressões e anedotas recuperadas por Ginzburg vêm do dialeto, que sofre com o estigma de “língua menor”.⁶⁷

⁶⁷ Durante o fascismo, o uso dos dialetos foi proibido pelo governo, que obrigava todos a falarem unicamente o italiano padrão. No meio linguístico, existem discussões sobre considerar ou não dialetos como um idioma. Há quem enxergue o dialeto como uma “língua menor”, ou seja, uma língua que possui todas as características de um idioma, porém é restrito a uma pequena comunidade. No contexto do fascismo, alguns escritores, como o poeta Giorgio Caproni, defendiam que não cabe rebaixar a língua friulana, ou siciliana, napolitana, romana, ou seja, qualquer língua dialetal, para a categoria de dialeto ou língua menores, pois cada uma tem o seu valor

É deslocando o ato de traduzir de uma mera passagem de uma língua para outra para uma ação que transfere as memórias ao relato que se pode ampliar o seu sentido. Para traduzir um texto, é necessário que o tradutor habite aquele idioma, a cultura, que se contamine pelos maneirismos da língua. Enquanto catacrese, a tradução funciona como uma troca linguística, na qual o gesto do tradutor se faz presente em ações que extrapolam o texto. Pensar a tradução para além do idioma, é pensar a linguagem como instrumento que carrega consigo marcas históricas e culturais que acabam se transferindo para o sujeito, em movimentos de vaivém, e o sujeito, preenchido pela língua, transborda essas marcas. Nenhum idioma existe sem os rastros históricos que o constitui, e o léxico íntimo de uma família não está isento dessas marcas, que trazem consigo também o peso de anos de violência, inquietações e angústias. Assim, o ato de rememoração passa por um processo de intelectualização da memória, no qual o sujeito, disposto dos instrumentos concedidos pela linguagem, tenta traduzir a sua experiência subjetiva por meio do fazer literário, processo que não deixa de trazer consigo esses rastros que caminham junto da linguagem e que se manifestam por meio da cultura do sujeito. Portanto, é moldando a rememoração a partir do processo de tradução cultural do sujeito que se conduz ao ritmo da narrativa em *Léxico*. Ao realizar esse ato, a autora traz para a narrativa discursos distintos, ou seja, expõe no texto, por meio da linguagem, feridas que se perpetuam em uma microcomunidade e que transparecem no “eu” enunciador e nas muitas outras vozes que compõem a narrativa.

Entende-se que a própria dimensão do “eu”, para ser construída e entendida como sujeito, necessita de interação com o exterior, com os mundos além da própria cultura interior. Ao trazer para a história esse conglomerado de vozes e discursos distintos que constituem o seu meio familiar, Ginzburg não está apenas caracterizando pessoas e ambientes, mas sim tirando o foco dos grandes acontecimentos históricos e levando-o para as pequenas coisas, para os detalhes mínimos, como o cotidiano, os maneirismos da família e as vozes. As “frases antigas, ouvidas e repetidas infinitas vezes” que Ginzburg menciona e retoma continuamente ao longo do romance formam, portanto, um elo não apenas interno, que distingue essa pequena comunidade dentro de outra, maior, mas também um objeto que localiza os sujeitos no espaço, que caracteriza e define o seu íntimo cultural e os vestígios da sua história enquanto comunidade. As expressões usadas pela família possuem um significado próprio ligado a um valor emocional e reminescente e, quando deslocadas para fora desse meio,

próprio para a cultura e devem ser tratadas da mesma forma que o italiano padrão. Atualmente, siciliano, napolitano e friulano são reconhecidos enquanto línguas oficiais. Cf. CAPRONI, 2017, p. 118.

traduzidas, ganham maior dimensão linguística. A partir desse ato, o léxico ganha uma proporção histórica.

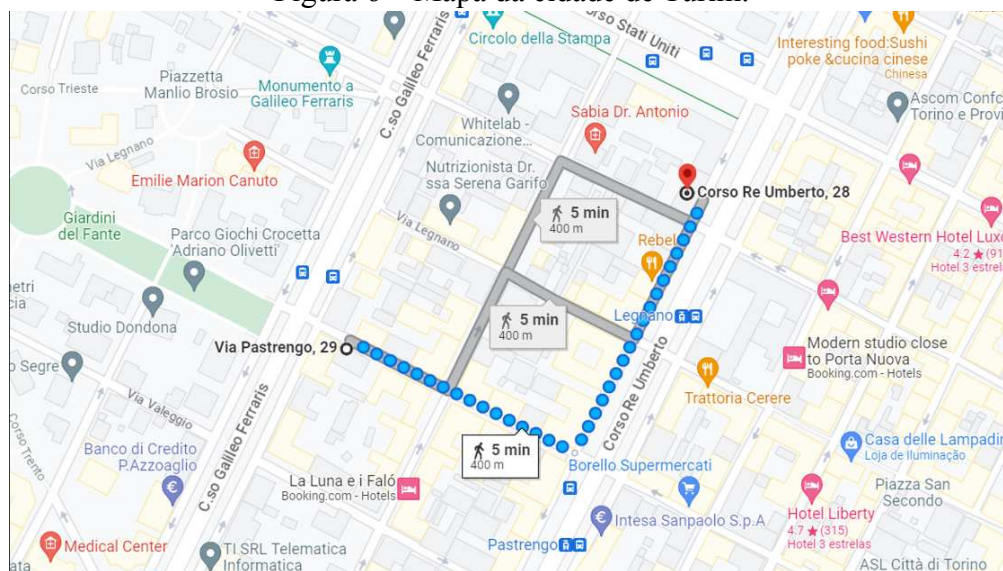
Levando-se isso em consideração, as vozes, as expressões que ecoam nas linhas do relato, podem ser entendidas como fragmentos da memória. A memória de Natalia é algo modelado, porém, ao se debruçar sobre isso, a autora traz à tona sentimentos e lembranças involuntárias, que ecoam sempre no mesmo plano, transgredindo a ordem cronológica construída a partir de objetos e pessoas que fazem parte da vida da autora, elementos necessários para a elaboração da voz da narradora. Sem a existência do exterior – a experiência, as relações –, torna-se impossível a construção de uma essência de si, pois, um “eu” sem o “outro” é inexistente, ambos coexistem em um mesmo plano. Assim, pode-se afirmar que a recuperação do passado só é possível quando feita a partir de coisas que vão além do sujeito que a recupera, a partir de coisas que assumem um significado maior quando ligadas ao íntimo, às pequenas coisas (ou às pequenas palavras), que com isso se tornam objetos cujas menções vão além do plano semântico, e evocam o caráter cultural e ético do sujeito.

A partir do artefato do léxico, como coloca a autora, é possível conceber não apenas uma reconstrução histórica, mas uma visão íntima de como se forma o “eu” da autora a partir da relação que ela estabelece com aquelas pessoas aos quais é próxima e os possíveis desdobramentos dessas aproximações dentro do íntimo do ser. Portanto, há, por meio do literário, um trabalho de modelagem que é essencial tanto para a recuperação histórica quanto para a construção do sujeito narrativo na obra de Ginzburg. Ao se apropriar da reminiscência é possível para a autora caminhar por meio desse “museu da memória”, não no intuito de puramente conhecê-lo, mas de revisitá-lo, sempre com novos olhares. Toda lembrança é, portanto, uma possibilidade de reavaliação do passado – que não deixa de ser lacunosa – por parte do sujeito do presente. À vista disso, a escavação da memória leva a um lugar que, apesar de parecer ser o mesmo, torna-se outro.

3 DO QUE É FEITA UMA CASA?

3.1 Habitar

Figura 6 – Mapa da cidade de Turim.



Fonte: Elaborado pela autora.

Em 1919, a família Levi se muda para Turim, onde firma residência até o início dos primeiros conflitos da segunda guerra, o que obriga os seus membros a seguirem caminhos separados devido às perseguições políticas. Em Turim, tiveram quatro endereços: via Pastrengo, 29; via Pallamaglio, 15; corso Re Umberto, 28 e corso Galileo Ferraris. Na sua obra póstuma, intitulada *Un'assenza* e organizada por Domenico Scarpa, Ginzburg dedica um ensaio à sua casa na via Pallamaglio, no qual escreve:

Em Turim morei em quatro lugares: em via Pastrengo, passei a infância; em via Pallamaglio, o fim da infância e os primeiros anos da adolescência; em corso Re Umberto, o fim da adolescência; em corso Galileo Ferraris, a juventude. Mas para via Pallamaglio voltei depois da guerra: e para mim Turim é, sobretudo, via Pallamaglio. (GINZBURG, 2016, p. 214)⁶⁸

Ou seja, Turim é a cidade em que a autora viveu até se mudar para Roma, anos após o fim da segunda guerra. Embora Ginzburg não traga na sua escrita um espaço fixo para o qual direcionar tais reminiscências, os seus textos não escapam da marca geográfica. Ao longo dos seus escritos, pode-se observar como a autora se desloca por espaços, tanto durante a infância quanto durante a vida adulta, por motivos políticos. Palermo é a cidade onde

⁶⁸ No original: “A Turim ho abitato in quattro luoghi, in via Pastrengo ho passato l’infanzia; in via Pallamaglio, la fine dell’infanzia e i primi anni dell’adolescenza; in corso Re Umberto, la tarda adolescenza; in corso Galileo Ferraris, la giovinezza. Ma in via Pallamaglio sono tornata dopo la guerra: e per me Turim è soprattutto via Pallamaglio.”

nasceu, já Turim é a cidade em que cresceu e viveu a maior parte da sua juventude, um espaço onde sua identidade se constrói. Em Turim, endereços diferentes localizam a autora em fases diferentes da sua vida. Os espaços fazem parte da multiplicidade de reminiscências que completam um sentido em si e é por meio das suas memórias e, especialmente, do lugar onde as viveu – quase como uma manifestação física de um período –, que Ginzburg retoma os afetos perdidos no passado ao reconstruir uma trajetória familiar.

Os espaços urbanos e domésticos se reverberam nos textos de Natalia como ramificações das relações pessoais, traçando reflexões entre a casa e a formação do sujeito. Esse movimento em direção a uma escrita mais reflexiva é visto com maior ênfase nos seus ensaios. Publicados em diferentes coletâneas ao longo da sua carreira, os ensaios marcam uma voz mais pessoal da autora. Neles a autora se debruça sobre temas que já permeavam a sua narrativa, mas com um novo olhar. No estudo intitulado *Gli arabeschi della memoria: grandi virtù e piccole querelles nei saggi di Natalia Ginzburg* (2004), acerca da utilização da memória nos ensaios ginzburgianos, a pesquisadora Maria Rizzareli aponta a escrita ensaística de Ginzburg como documentos testemunhais, e afirma:

A própria escritora parece querer oferecer esses ensaios como documentos brutos, como testemunhos da sua meditação existencial: eles nasceram em um momento preciso da sua história e estão relacionados a ela por um vínculo inseparável, por isso não são suscetíveis a modificações ou correções, são as páginas de um “diário”, longe de secreto, que Ginzburg nunca escreveu para si [...]. (RIZZARELI, 2004, p. 17)⁶⁹

Apesar de serem escritos em épocas distintas, os ensaios se relacionam diretamente com a história de Ginzburg. Principalmente os encontrados na sua primeira coletânea, intitulada *As pequenas virtudes*, que fazem referência direta a momentos e acontecimentos mencionados em *Léxico familiar*. Já os presentes em *Não me pergunte jamais*, publicado na Itália em 1970 pela editora Garzanti, e no Brasil, em 2022, pela editora Âyiné, com tradução de Julia Scamparini, trazem textos críticos e crônicas escritos pela autora para jornais italianos. Ginzburg retoma momentos da sua vida, lugares onde viveu e cidades por onde passou. Em ambos os livros, a memória permeia a escrita. Em particular, os ensaios “Retrato de um amigo”, publicado em *As pequenas virtudes* e dedicado a Cesare Pavese, e “A Casa”, presente em *Não me pergunte jamais*, uma crônica sobre a busca de Ginzburg e o seu segundo marido, Gabriele Baldini, por uma nova casa para morar na cidade de Turim. Ambos os textos

⁶⁹ No original: “La stessa scrittrice pare voler offrire questi saggi come documenti grezzi, come testimonianze della sua meditazione esistenziale: essi sono nati un preciso momento della sua storia e sono legati ad essa da un vincolo inscindibile, perciò non sono suscettibili di modifiche o correzioni, sono le pagine di un "diário" tutt'altro che segreto, che la Ginzburg non ha mai scritto per se [...]”.

se conectam para além da memória e retratam a relação com a essa cidade. Durante a trajetória da autora, Turim ganha um espaço especial para sua constituição enquanto sujeito. Além de ter sido o seu local de formação e cidade onde morou durante parte da vida adulta, é onde conheceu o seu grande amigo Pavese. Em “A casa”, a autora disserta acerca da busca pela casa ideal. Algo breve, aparentemente simples, mas que traz implicações que dialogam diretamente com questões trabalhadas por Ginzburg no *Léxico* e nos ensaios “O filho do homem”, “Infância” e “As relações humanas”. Ou seja, há uma operação recorrente de rememoração de pessoas e lugares que pode ser observada nesses escritos. Nesse tema, abrem-se lacunas para se pensar dois espaços primordiais da escrita da autora: a cidade e a casa.

A ideia de habitação, explorada ao longo da escrita de Ginzburg, se reflete nos espaços internos e externos, domésticos e urbanos. Emanuele Coccia escreve, em *Filosofia della casa: lo spazio domestico e la felicità* que é impossível habitar verdadeiramente uma cidade. Segundo o autor,

Não se trata apenas de um problema espacial. Habitar não significa ser cercado por qualquer coisa, nem ocupar uma certa porção do espaço terrestre. Significa tecer uma relação tão intensa com certas coisas e certas pessoas para fazer a felicidade e a nossa respiração inseparáveis. Uma casa é uma intensidade que muda o nosso modo de ser e tudo aquilo que faz parte do seu círculo mágico. [...] Cada casa é uma realidade puramente moral: construímos casas para acolher uma porção do mundo de uma forma íntima – feita de coisas, pessoas, animais, plantas, atmosferas, eventos, imagens e recordações – que tornam possível a nossa própria felicidade. (COCCIA, 2021, p. 8)⁷⁰

Habitar não se relaciona diretamente com um espaço físico. O “sentir-se em casa” buscado por tantos não diz respeito a quatro paredes ou a uma cidade, mas ao sentimento e o modo como o sujeito se relaciona com o espaço. Sendo assim, a base do habitar está na construção da relação, tanto com o outro quanto com o espaço. As dinâmicas que se criam a partir do lar definem o modo como o sujeito se entende diante do meio social, sendo o lar o ambiente primário de socialização onde surgem as primeiras dinâmicas de afeto e as primeiras dinâmicas de poder – que respinga na realidade exterior.

A felicidade, para Coccia, está relacionada diretamente à casa e, portanto, a todos os detalhes que podem ser evocados a partir desse termo, casa: a cidade, a família, a decoração,

⁷⁰ No original: “Non si tratta solo di un problema spaziale. Abitare non significa essere circondato da qualcosa né occupare una certa porzione dello spazio terrestre. Significa intrecciare una relazione talmente intensa con certe cose e certe persone da rendere la felicità e il nostro respiro inseparabili. Una casa è un’intensità che cambia il nostro modo d’essere e quello di tutto ciò che fa parte del suo cerchio magico. [...] Ogni casa è una realtà puramente morale: costruiamo case per accogliere in una forma di intimità la porzione di mondo – fatta di cose, persone, animali, piante, atmosfere, eventi, immagini e ricordi – che rendono possibile la nostra stessa felicità.”

os animais e todas as suas possíveis extensões. Construir um “lar” seria como colocar pequenos fragmentos do “eu” e de “nós” nos pequenos detalhes, uma coleção formada por particularidades das pessoas que frequentam e constroem, em conjunto, aquele ambiente. Portanto, sentir-se em casa diz respeito diretamente às relações que se estabelecem com o que é externo ao “eu”, e, com isso, diferentes maneiras de pertencimento podem existir. A casa conduz a idealizações de felicidade, pertencimento, incômodo e estranheza. É um espaço construído a partir das subjetividades do sujeito e de uma manifestação delas materialmente. Ginzburg constrói e reconstrói o seu lar ao longo da narrativa, nas anedotas, na linguagem, mas também na descrição do espaço físico.

Tal relação com esse espaço não é um traço novo na literatura italiana. Basta pensar em Marcovaldo, de Calvino, ou em alguns textos do poeta Andrea Zanzotto, autor que sempre manteve uma relação uterina com o seu espaço, mas que nem por isso a sua escrita fica delimitada. No texto intitulado “*Premessa all’abitazione*” publicado na coletânea *Premessa all’abitazione e altre prospezioni* (2021),⁷¹ o autor relata as problemáticas relacionadas à casa, ou melhor, ao lar, em Pieve di Soglio, a sua cidade natal. O texto gira em torno da compra de um terreno para construir a primeira casa da fase adulta de Zanzotto, porém, ao comprar um lote, ele descobre que o local é o mesmo em que o seu amigo foi morto durante a *Resistenza*, se revelando um local no qual não poderia habitar, tendo em vista todo o trauma vivenciado. Essa descoberta o leva a repensar a habitação e tentar achar um novo local para construir a sua casa (um lar, um futuro), o que conduz o autor por uma nova viagem não apenas pela cidade, mas também pelas memórias e relações que ali são construídas.

Em Pieve di Soligo habitam pessoas de natureza diversa. Mas também línguas, costumes, casas, cada qual com a sua especificidade, que transforma o espaço em algo novo. Ao longo das descrições de Zanzotto, o leitor é apresentado ao espaço da cidade, às ruas, às construções, aos campos, mas mais do que isso, à vizinhança. São as características que formam a vizinhança que transformam aquelas meras habitações antigas, algumas de pé desde o Império Romano, com inscrições em latim, mas cuja vida atual muito se difere do seu passado. Construções históricas que resistem à depredação do tempo e do homem, para serem reocupadas e reconstruídas por novos moradores. A cidade, de passado antigo, foi também povoada por imigrantes, o que se reflete no falar e no comportamento dos moradores. Um antigo *paesino agricolo* que recebe a modernização da industrialização e a chegada de empresas que transformam a paisagem.

⁷¹ Para uma análise da obra, cf. PETERLE, 2023.

As cidades por muito tempo eram consideradas os espaços onde a vida acontecia, onde havia os locais de socialização – como escolas, bares, museus, igrejas –, como aponta Coccia, “era fora de casa que o mundo se tornava de fato experiência; era fora de casa que se enchia de rostos, de objetos, de ideias intensas de grandes demais para estarem todas dentro do espaço fechado do quarto e cozinha”⁷² (2021, p. 10) A construção das cidades em torno de uma cultura influencia nos modos de habitá-la. Em Pieve di Soglio, o autor se depara com uma vida mais calma devido à herança agrícola do lugar. Já Turim e Roma, cidades onde Ginzburg habitou, trazem o fervor dos grandes centros culturais. Nesse sentido, os espaços de socialização não podem ser definidos apenas pelo exterior, mas se configuram com base em uma cultura que se desenvolve a partir dos meios sociais. Tudo que é construído ao redor de um povo fomenta a cultura habitacional que ali se desenvolve, assim o sujeito está em constante movimento de troca com o que é externo a si.

Desse modo, o espaço interior dos lares também pode emergir como uma manifestação social do eu e da memória. Porém, diferente das cidades, “as casas que compõem o corpo são locais em que raramente compartilhamos publicamente a história: exceto por raríssimas exceções, é impossível ter uma ideia clara de quem habitou aquele espaço”⁷³ (COCCIA, 2021, p. 11). De fato, nas caminhadas pelas ruas da sua cidadezinha, Zanzotto se depara com detalhes sobre as moradias que se abrem para pensar a vida dos habitantes

Acostumado desde pequeno a percorrer as mesmas ruas, a subir a Cal Santa pedregosa, ou cheia de lama ou de neve, conforme a estação, a passar sob o grande pórtico – pintados pelo meu pai com temas sacros – para entrar no pátio da minha infância, já tinha sofrido bastante, com o casamento, ao me mudar para outra rua, ainda que muito próxima. Como faz um homem para escolher um lugar para se construir-reconstruir, se cada escolha é praticamente bloqueada por resistência especulativa, pela qual não se vende mesmo aqui onde eu penso que poderia tentar habitar? Porque não pretendo exatamente dizer uma novidade se afirmo que aqui cada lugar cada hotel, cada sombra ou luz que se acende, caía ou desapareça, pode assumir para mim os mais pesados significados, influir no curso do tom vital, da psique profunda, trazer-me dá estável e firme exaltação ao cavar-se da alma, à erosão do sentido de ser.⁷⁴ (ZANZOTTO, 2021, p. 16)

⁷² No original: “era fuori casa che il mondo diventava davvero esperienza; era fuori casa che si popolava di volti, di oggetti, di idee troppo intense e troppo grandi per stare tutte dentro lo spazio chiuso di camere e cucine.”

⁷³ No original: “le case che ne compongono il corpo sono luoghi di cui solo di rado condividiamo pubblicamente la storia: tranne rarissime eccezioni è impossibile avere un’idea chiara di chi ha abitato quello spazio”

⁷⁴ No original: “Abituato fin da piccolo a percorrere le stesse strade, a risalire la Cal Santa sassosa o piena di fango o di neve secondo le stagioni, a passare sotto il grande portico – affrescato da mio padre a soggetti sacri – per entrare nel cortile della mia casa d’infanzia, avevo già sofferto abbastanza, col matrimonio, a trasferirmi in un’altra via, seppure vicinissima. Come fa uno a cogliere un posto per costruire-ricostruirsi, se ogni scelta è praticamente bloccata da resistenze speculative, per cui non si vende proprio là dove io penso che potrei tentar d’abitare? Perché non pretendo certo di dire una novità se affermo che qui ogni luogo ogni albero ogni casa ogni

As construções, as ruas, os detalhes que compõem a cidade trazem para o autor o conforto da memória e a possibilidade de se “construir-reconstruir” ali. Percebe-se que a dimensão do lar não se restringe às quatro paredes, em Zanzotto toda uma cidade lhe recorda a sensação da infância. Há marcas da sua família deixadas pelas ruas, pelo pórtico pintado por seu pai, pelas mudanças de casa dentro de uma mesma área municipal. A memória dos locais, das cidades e construções também são uma forma de memória do “eu”. Para Zanzotto, relembrar a cidade o faz retornar à casa da infância e, assim como esse local traz as lembranças inocentes da infância, remete aos períodos conturbados da vida adulta. Cada canto da cidade carrega consigo uma fortaleza de sensações, de “pesados” significados. O que ele entende por lar remete diretamente às lembranças daquela casa, que habitou durante os anos de formação, essenciais para a construção do “eu”, e que trazem consigo memórias, sejam elas boas ou não, das quais não consegue se livrar. Aliás, casa e sentimento estão intrinsecamente ligados, já que “as casas são, sempre, fórmulas espaciais para viver o amor, em todas as suas manifestações. [...] Impossível pensar e construir uma casa sem pensar e construir um amor” (COCCIA, 2021, p. 21)⁷⁵. O amor, o afeto, o doce da infância, estão colocados nas falas tanto de Zanzotto, pela via literária, quanto de Coccia, pela reflexiva, e se relacionam diretamente com o espaço no qual esses sentimentos são construídos, tendo em um a manifestação do outro, mas, junto do amor, o espaço do lar se torna um local onde há as primeiras manifestações de desconforto, de estranhamento e de angústia.

Mesmo com descrições tão próximas, que transmitem afeto pelo lugar, Zanzotto não deixa de lado certa ambivalência ao falar das possibilidades de habitar a cidade natal. Assim, narrar a cidade não é meramente um exercício descritivo, mas uma tentativa de encontrar, nas ramificações de seres que se expandem no seu território, uma forma de dizer “eu”. O texto de Zanzotto retrata meios de correspondências entre o “eu”, a casa e o corpo. Com isso, casa se torna um modo de se edificar, isto é, o local em que o “eu” se manifesta. Cada local íntimo traz consigo o que poderia ser chamado de a “caixa de pandora” de um sujeito, não podendo haver um outro lugar em que seja possível habitar – com certa pitada de desassossego – do mesmo modo que o antigo.

Em Zanzotto, a cidade de Pieve di Soligo se dilata em direção aos outros, abraça os habitantes criando uma identidade plural e comum, com a qual o narrador tem uma

ombra o luce che s'alzi cada scompaia può assumere per me i più pesanti significati, influire sul decorso del tono vitale, della profonda psiche, portarmi dalla stabile ferma esaltazione allo spolpamento, al cavernizzarsi dell'anima, all'erosione del senso dell'essere.”

⁷⁵ No original: “Le case sono, sempre, formule spaziali per vivere l'amore, in tutte le sue manifestazioni. [...] Impossibile pensare e costruire case senza pensare e costruire un amore.”

identificação. O autor assume a relação íntima que possui com o objeto vivo sobre o qual escreve e, enquanto poeta se aventurando pela prosa, assume o papel e o compromisso da rememoração ao reconstruir criticamente as paisagens que arquitetam o ambiente. Tal aspecto da escrita zanzottiana é destacado pelo crítico Pietro Benzoni, que afirma:

Existe sempre alguma coisa que – de fora e de dentro – pressiona, incumbe ou choca, tornando precário cada fixação hipotética. O detalhe pode assim se dilatar (ou ceder) em desmedida, cada microcosmo observá-lo ainda mais vasto. (BENZONI, 2018, p. 84)⁷⁶

Então, o ambiente se dilata em direção a uma narrativa mais abrangente, que procure ir além do relato e discutir os diferentes modos do “eu” se manifestar pelo espaço – seja pela cidade ou pela escrita. Na escrita de Zanzotto, ao mesmo tempo em que os espaços se mesclam, criando um múltiplo de experimentações, os gêneros e as formas textuais também se misturam, dando origem a uma voz única que traz aos limites da narrativa e do ensaio traços já consagrados pela sua poesia. Nesse entrecruzar proposto por Zanzotto, a linguagem, o político, o “eu”, o interior e o exterior são discutidos por meio dos relatos trazidos pela voz do narrador. A escrita se torna uma forma de existir. Por meio do ato de escrever o autor não se limita a uma simples realidade, mas busca as ramificações do que é possível ser e habitar no literário.

Existe, portanto, uma inclinação por parte de Zanzotto – bem como de Ginzburg e demais autores da tradição novecentista – a buscar entender o espaço de modo plural, em que a singularidade também se constrói. Retoma-se a Combray de Proust, na *Recherche* o leitor é apresentado a um mundo de grandiosidades da aristocracia francesa, um mundo que está se diluindo com a chegada do progresso e no qual se encontra um narrador que recorda as paisagens da sua infância, de uma realidade perdida. O mesmo pode ser observado, ainda que por perspectivas diferentes, nos textos de Zanzotto e Ginzburg. Zanzotto reflete sobre uma ética do habitar, a partir de uma perspectiva das ambientações e dos elementos que deixam marcas no local, ou seja, diferentemente de Proust, que busca uma reconstrução afetiva do espaço, tem-se uma visão mais crítica, isto é, que busca entender esse ambiente de formação a partir de um espaço de construção, no qual as relações com o ambiente transformam o sujeito e causam marcas, pesadas ou não, que permanecem consigo. Vale notar que Zanzotto escreve a partir de uma perspectiva, em um primeiro momento, marcada pelo pós-guerra e, em um segundo, pelo boom da industrialização que muda a paisagem do Vêneto, ou seja, trata-se do

⁷⁶ No original, “C’è sempre un qualcosa che – da fuori e da dentro – preme, incombe o cova, rendendo precario ogni ipotetico fissaggio. Il dettaglio può così dilatarsi (o cedere) a dismisura; ogni microcosmo contemplarne di più vasti.”

olhar de alguém que viu o mundo que conhece ser destruído, sofreu com traumas, e tenta se reencontrar, se realocar em um espaço que expõe as feridas ainda abertas do sujeito, contudo sem nenhuma perspectiva nostálgica ou sentimentalista.

Portanto, o que constrói o espaço são as relações estabelecidas nele e através dele, mas se trata de um local que não se pode visitar, pois está constantemente se transformando. Zanzotto não tem em Pieve di Soligo um lar que lhe traga as mesmas sensações da infância, pois o lar que conhecia foi contaminado pelo trauma da guerra. O espaço físico de uma cidade se torna o local de onde não consegue se afastar, mas que também não consegue habitar. Para o poeta, é impossível viver em um terreno habitado pelo sangue da guerra, pelo sangue dos “amigos que correram na frente”⁷⁷. Assim, embora ainda tenha uma relação afetiva profunda com o local, não consegue fazer daquele terreno o seu lar, e procura as possibilidades de construir relações e memórias que ali residem. O espaço se torna, então, ponto de partida para pensar nas demais relações que se dão a partir dele.

A busca por um novo lar também está presente no percurso de vida de Ginzburg, como já se acenou anteriormente, e é relatada no ensaio “A casa”, que abre a obra *Não me pergunte jamais* (2022). Nesse texto, a autora relata o seguinte:

Quando ele começou a procurar a casa comigo, descobri que a casa que ele queria não parecia em nada com a que eu queria. Descobri que ele, como eu, desejava uma casa semelhante àquela em que *havia passado a infância*. Como nossas infâncias não foram parecidas, a discordância entre nós era insuperável. (GINZBURG, 2022, p. 16, grifos nossos)

Nas suas mudanças, Ginzburg, assim como o seu segundo marido, Gabriele Baldini, busca a sua casa da infância. Essa similaridade com a busca de Zanzotto pelos espaços da infância também encontra um ponto sem saída. A casa da infância é uma forma inabitável e para a qual é impossível retornar, pois o que faz o espaço são as pessoas, objetos e detalhes que dão vida ao ambiente – que sobrevivem como resíduos memoriais. A presença do lar é uma imagem bastante forte na escrita de Ginzburg, como já se ressaltou. A premissa de *Léxico familiar*, bem como as temáticas que norteiam os seus ensaios e romances ficcionais, como *Todos os nossos objetos* e *Caro Michele*, possuem o núcleo familiar como ponto central para o desenvolvimento da narrativa. Sendo assim, o lar torna-se um conceito importante da sua escrita, que constrói o espaço no qual se expressa. É por meio de objetos do cotidiano, do âmbito doméstico e corriqueiro, que Ginzburg evoca e concretiza na escrita a sensação de habitar e constrói a sua subjetividade, bem como a daqueles com quem compartilhou a vida.

⁷⁷ Refere-se ao título de um poema da obra de Zanzotto, intitulada *Vocativo* (1957), que foi incluído em *Primeiras Paisagens* (7Letras, 2021), coletânea de poemas do autor traduzida por Patricia Peterle.

O ambiente doméstico é, portanto, onde a autora se localiza enquanto sujeito. No ensaio a autora apresenta um mapeamento da familiaridade que possui com o lar que habita, no qual afirma:

No fundo, também estávamos bem lá. Eu conhecia todas as manchas das paredes, todas as rachaduras, as marcas escuras que haviam se formado em cima do aquecedor; conhecia o estrondo das placas de ferro que eram jogadas em frente ao portão, pois o proprietário tinha uma oficina exatamente ao lado da casa: quando íamos pagar o aluguel, ele nos recebia entre chamas de maçarico e zunido de motores. [...] Eu havia cavado minha toca naquela casa. [...]

Mas será que qualquer casa, qualquer uma, poderia com o tempo virar uma toca? E me acolher em sua penumbra, benfazeja, morna, aconchegante? (GINZBURG, 2022, p. 18-19)

A possibilidade de mudança de moradia proporciona à escritora questionamentos acerca das formas como se expressa e se faz presente no espaço. A casa onde mora é a sua familiaridade, a sua zona de conforto. Mais do que existir a partir de uma relação com o outro, o lar é construído a partir de uma relação consigo mesmo. Os anos vividos na antiga residência possibilitaram à autora criar uma relação com o ambiente, com as pessoas que passavam por ali, com os objetos que estavam dispostos pelo local, tornando-o a sua “toca”. Afinal, uma casa sem as relações que se constituem a partir dela é apenas uma forma, uma vitrine e, para retomar Coccia, “cada casa deve ser, no fundo, a estrutura que permite uma vida viver através da outra: não um saco de vidro, aço e cimento que se separa do resto do mundo, [...] mas o exercício juntamente psíquico e material de iniciação recíproca entre as vidas” (2021, p. 24)⁷⁸. Ou seja, as possibilidades do habitar – seja em residências ou cidades – se constrói a partir das relações de afeto com o outro que se formam naquele local. Cidades, casas, apartamentos são todas formas inabitáveis em si.

Ao escrever sobre a sua casa em via Pallamaglio, Ginzburg afirma que, de todas as casas em que já havia morado, via Pallamaglio representava, para ela, a perda do jardim, e a perspectiva de uma mudança de vida que não ela queria e que a assustava.⁷⁹ A autora associa as fases da sua vida às casas em que morou e, cada uma delas, traz e leva algo. Via Pallamaglio marca para ela a perda do jardim que adorava na sua primeira casa, a da infância. O relato da mudança de casas carrega imagens que funcionam como símbolos das diferentes realidades ligadas a cada espaço. Assim, o jardim deixado para trás marca o símbolo da

⁷⁸ No original: Ogni casa dovrebbe essere, in fondo, la struttura che permette a una vita di vivere attraverso l'altra: non una busta di vetro, acciaio e cemento che ci separa dal resto del mondo, né la vetrina a geometria variabile che ci permette di rendere visibile, soprattutto a noi stessi, il nostro io, ma l'esercizio assieme psichico e materiale di iniziazione reciproca tra le vite. Una struttura mondana e profana del mistero. (COCCIA, p.24)

⁷⁹ Cf. GINZBURG, 2016, p. 214

infância, que ficou no passado junto da casa em via Pastrengo. É possível notar como a casa assume para a autora uma função muito maior que a de simples moradia: sair do local onde teve os seus primeiros anos de formação é quase como a perda de uma parte da identidade; ao passo que, residir em um novo local implica construir uma nova “casa”, isto é, novas memórias, novas formas de existir e de identificação com o mundo. Ao final do ensaio “A casa”, Ginzburg recupera Proust, e comenta:

É fato: Proust disse. “As casas, as estradas, as avenidas, são fugitivos, infelizmente, como os anos”. A nossa memória se hospeda ora sob uma camada ora sob outra. Pousa nela como um pássaro. Todavia, nas cidades onde crescemos, nos lugares que guardamos na adolescência ou na infância, a nossa memória se detém mais frequentemente e por mais tempo. Encontra intacta a curiosidade, a impaciência, a aversão, o medo e a espera daquele primeiro olhar. (GINZBURG, 2016, p. 216)⁸⁰

Ginzburg identifica no encontro entre materialidade e memória a potência da criação de símbolos, locais e objetos que abrem espaço para manifestações do “eu” que talvez já não existam mais. Escrever sobre a sua antiga casa, onde habitou durante períodos formativos da sua vida, evoca a lembrança dos sentimentos daquele período, sejam eles bons ou ruins. Revisitar esse espaço se torna um ato de reflexão para além da nostalgia.

A casa, enquanto materialidade, é algo impermanente, que se esvai com o tempo. A rua em que Ginzburg morou na adolescência mudou de nome, as construções foram se perdendo com o tempo e aquele local se tornou uma casa para a qual nunca mais poderá voltar. Após a guerra, ao voltar para a casa em via Pallamaglio, a autora afirma:

Aquela casa significava agora para mim simplesmente um lugar de refúgio, depois da guerra. Não me perguntava mais se aquele cenário era ou não o cenário que a minha vida me destinava para sempre (GINZBURG, 2016, p. 216)⁸¹

Assim, as mudanças no cenário exterior e social, impactados pela perseguição política e o exílio dos anos de guerra, levam consigo casas, cidades e jardins que, se não destruídas pelos conflitos, perdem o seu sentido e são esvaziados de lembranças, tornando-se prédios inabitáveis.

⁸⁰ No original: È noto: Proust l'ha detto. Le case, le strade, i viali, sono fuggitivi, ahimè, come gli anni». La nostra memoria soggiorna ora su uno strato ora sull'altro. Vi si posa come un uccello. Tuttavia sulle città dove siamo cresciuti, sui luoghi che abbiamo guardato nell'adolescenza o nell'infanzia, la nostra memoria si ferma più spesso e più lungamente. Ritrova intatta la curiosità, l'impazienza, l'avversione, la paura e l'attesa di quel primo sguardo.

⁸¹ No original: “Quella casa significava ora per me semplicemente un luogo di rifugio, dopo la guerra. Non mi chiedevo più se quello scenario fosse o no per sempre lo scenario che la vita mi destinava.”

Dentre as cidades citadas em *Léxico*, Ginzburg destaca Palermo como a cidade da sua infância. Embora tenha nascido lá, trata-se de um local do qual não tem muitas memórias além das que ouve por sua mãe, como já se comentou antes.⁸² Mas a sua cidade de formação é, efetivamente, Turim. Em “Retrato de um amigo”, publicado em *As pequenas virtudes*, Ginzburg não trata da Turim que conheceu ao lado do seu amigo Pavese, mas de uma cidade que é rememorada pelos vínculos afetivos criados entre o espaço e o sujeito. Nesse texto, a materialidade do espaço urbano aparece dentro de um imaginário simbólico da lembrança de Pavese, que se suicidou alguns anos após o final dos conflitos. Relembrando o amigo e os espaços, Ginzburg comenta:

A cidade que era amada por nosso amigo continua a mesma; há algumas mudanças, mas coisa pouca: puseram uns trólebus, fizeram umas passagens subterrâneas. Não há cinemas novos. Os antigos são sempre os mesmos, com os velhos nomes: nomes que, quando os repetimos, despertam em nós a juventude e a infância. Agora moramos em outro lugar, numa cidade bem diferente e maior: e, se nos encontramos e falamos de nossa cidade, falamos sem nos queixarmos de tê-la deixado e dizemos que agora já não poderíamos viver lá. No entanto, quando voltamos para lá, basta atravessar o átrio da estação e caminhar na neblina das avenidas para nos sentirmos em casa; e a tristeza que a cidade nos inspira toda vez que regressamos a ela está nesse sentir-se em casa e sentirmos ao mesmo tempo que nós, em nossa casa, não temos mais motivo para estar; porque aqui, em nossa casa, em nossa cidade, na cidade onde passamos a juventude, permanecem agora poucas coisas vivas, e somos acolhidos por uma massa de memórias e de sombras. [...] Nossa cidade se parece – só agora nos damos conta disso – com o amigo que perdemos e que a amava; ela é, assim como ele era, intratável em sua operosidade febril e obstinada; e é ao mesmo tempo desinteressada e disposta ao ócio e ao sonho. Na cidade que se parece com ele, sentimos nosso amigo reviver por todos os lados: em cada esquina e em cada canto achamos que de repente possa aparecer sua alta figura de capote escuro cintado, o rosto escondido na gola, o chapéu enterrado nos olhos. (GINZBURG, 2019, p. 24)

Ginzburg busca por meio do ambiente físico uma nova dimensão para compreender e preservar os sentimentos e memórias de uma época perdida – a saudade, a inocência, a relação que cria com a morte – e de um amigo que se suicidou. O espaço urbano, assim como os objetos, se expande para além do material e uma cidade grande como Turim ganha detalhes notados apenas pelo olhar e a lembrança da autora, que ficam marcados nas ruas da cidade, que passa por um redimensionamento. A constância do espaço urbano que sofre poucas alterações com o tempo, assim como a constância dos prédios, construções sólidas e, a princípio, permanentes, são postas como contraponto à volatilidade da vida e da memória. Ginzburg revisita Turim, mas não encontra mais a cidade de Pavese. Agora é um local sem

⁸² Ver p. 58

ele, no qual ela tenta recuperar traços e vestígios do amigo, a cidade-lar que hospedou encontros e que possibilitou a construção dessa amizade se torna, então, dispositivo para a rememoração dessa relação. Assim, Ginzburg vê a cidade como um local familiar, que compartilha dos fios lábeis de lembranças alegres da juventude, mas que também foi “destruído” e se tornou um espaço de rememoração. A cidade mudou com o tempo, mas Ginzburg afirma que: “permanecem agora poucas coisas vivas, e somos acolhidos por uma massa de memórias e de sombras” (GINZBURG, 2019, p. 24). Assim, os detalhes da Turim que conhecia, a Turim de Pavese, desaparecem com o tempo.

Figura 7 – Turim em 1945



Fonte: Scarnera.

Por meio de imagens de construções materiais, a autora procura recuperar as experiências que a constituem enquanto sujeito – as casas, os prédios, as cidades são âncoras para as reminiscências. É pela lembrança, da fabulação da própria vida, que Ginzburg reconstrói não apenas a história da sua experiência, mas a sua construção enquanto sujeito no espaço social, captando e reunindo os pontos que trazem à tona a consciência de si. Esse movimento é feito por meio da construção dos detalhes que enriquecem a memória, as palavras, espaços e objetos, que ganham e também dão vida, por meio da narrativa.

Ao explorar a forma como a memória aparece nos ensaios de Ginzburg, Rizzarelli aponta que, por meio da sua escrita ensaística, “pode-se tentar reconstruir a história que a escritora narrou a nós e a si mesma, a imagem de si que recompôs juntando os fragmentos do espelho das páginas dos jornais, nos oferecendo, de algum modo, o autorretrato negado e banido nos romances”⁸³ (RIZZARELLI, 2004, p. 18). Ou seja, os seus ensaios são aberturas que podem levar a aspectos que ela traz também nos relatos e nas narrativas.⁸⁴ Se nos seus romances a autora se mantém objetiva, buscando se ausentar de toda personalidade – narrando sempre em terceira pessoa, buscando ser direta, sem se delongar em discursos sentimentais –, nos ensaios esse tom muda. Ambos os estilos de escrita compartilham de temáticas semelhantes, porém nos ensaios Ginzburg se permite uma expressão mais aberta, colocando-se de forma mais direta na escrita pelo uso da primeira pessoa, expondo as suas próprias opiniões e reflexões sobre temas que lhe são caros.

O caminho traçado faz a autora estabelecer uma nova relação com o espaço, no qual a materialidade da memória, dada por meios dos inúmeros e mínimos detalhes, torna-se necessária para se encontrar um sentimento de pertencimento. Em *Léxico*, o espaço físico do lar muda constantemente, o que resta é o léxico, aquilo que liga de maneira ruínosa e constante a autora aos outros. O que se narra não é a realidade material da casa, mas o “lar” na sua essência e manifestações fora dele. Mesmo em momentos de ausência – como é o caso das passagens que descrevem os anos de perseguição causados pela guerra, a busca por uma nova casa, o luto por um amigo –, Ginzburg busca manter vivo um ideal de lar que foi construído na infância, o qual tenta constantemente recuperar e recriar ao longo da vida. Há, portanto, uma inclinação a entender o espaço do lar de forma coletiva, em que o individual também se constrói.

⁸³ No original “Si può tentare di ricostruire la storia che la scrittrice ha narrato a noi e a se stessa, l’immagine di sé che ha ricomposto mettendo insieme i frammenti dello specchio delle pagine dei quotidiani, offrendoci, in qualche modo, l’autoritratto negato e messo al bando nei romanzi. (RIZZARELLI, 2004, p.18)

⁸⁴ Para além de *Léxico*, destacam-se os romances ficcionais, como *Caro Michele* e *Todos os nossos ontens*, que também conduzem um discurso sobre a guerra, família e preservação da memória.

3.2 Os detalhes de uma vida

O espaço do lar encontrado na narrativa autobiográfica de *Léxico familiar* é preenchido pelos detalhes da linguagem, das conversas, dos objetos, do dia a dia dos membros da família, somados às suas percepções em relação aos pequenos causos do dia a dia. Todos esses mínimos detalhes serão chave para a leitura da obra da autora, que busca dentro desse microcosmo do familiar uma leitura ampliada das relações humanas. Aby Warburg, célebre historiador da arte alemão, afirma que “Deus está nos detalhes”,⁸⁵ afirmação que será, anos mais tarde, recuperada por Carlo Ginzburg, filho de Natalia, em seu ensaio “Sinais: raízes de um paradigma indiciário”,⁸⁶ no qual enlaça uma análise acerca das obras de arte do pintor Domenico Morelli, Sherlock Holmes e a psicanálise para pontuar como a observação dos detalhes se torna essencial para a construção da obra. Para o autor, o estudo da imagem está interligado aos muitos elementos que se encontram no seu entorno.⁸⁷ Tem-se, então, dois pontos de convergência com a obra de Natalia Ginzburg: arte e história.

O trabalho de modelação e recuperação da língua e memória exercido por Natalia perpassa muitas camadas, sendo uma delas o olhar artístico. Trabalhar com a língua e com os detalhes do cotidiano é uma forma de exercer a visão investigativa do artista. Assim, os elementos do entorno de Ginzburg, sejam animados ou inanimados, tecem o que dará vida ao relato artístico de uma vida compartilhada, uma micro-história. Ao se propor a investigar o cotidiano por meio do literário, a autora cruza a sua escritura com eventos históricos que também fizeram parte da sua vida. Se “Deus está nos detalhes”, em Ginzburg é exatamente aí que o “eu” se manifesta. Portanto, por meio da sua característica narrativa de tratar o cotidiano nas suas diversas formas e relações – uma marca que trará constantemente no seu estilo de escrita –, percebe-se um entrelace que conecta as obras de Ginzburg ao seu “eu” e, mesmo sem falar de si, partes de si se manifestam na sua escrita por meio dos detalhes do cotidiano.

Em *Léxico Familiar*, Ginzburg apresenta um acumulado de concreções, vozes, objetos e gestos – colecionados ao longo dos anos – que os faz reviver a partir dos desdobramentos da memória. O ato de rememoração desencadeia uma série de lembranças que vão tramando o tecido narrativo, como é, por exemplo, o caso dos sapatos usados pela família nas idas às montanhas.

⁸⁵ Note-se, entretanto, que a expressão foi cunhada por Gustave Flaubert: “le bon Dieu est dans le détail” (o bom Deus está nos detalhes).

⁸⁶ Cf. GINZBURG, 2014.

⁸⁷ Para uma análise mais aprofundada do texto de Carlo Ginzburg, cf. OLIVEIRA, 2016.

Nas caminhadas, nós com nossos sapatos de pregos, grossos, duros e pesados feito chumbo, meias compridas de lã e gorro de esquiar, óculos de neve na frente, com o sol batendo a pino sobre a nossa cabeça suada, olhávamos com inveja “os negros” que subiam ligeiros com tênis, ou sentavam-se para comer nata nas mesinhas dos chalés. (GINZBURG, 2018, p. 21)

Com efeito, é a partir da lembrança de uma pequena parte, em questão, aqui, os sapatos utilizados nas caminhadas nas montanhas, tão apreciadas e cultuadas pelo pai e seus irmãos Gino e Rasetti, e que Natalia detestava, que Ginzburg expande o espaço da escrita para além da descrição do ambiente. No trecho acima, a autora vai montando e trazendo o detalhamento do traje que fazia parte da atividade. Entretanto, a descrição dos elementos e objetos que compõem essa lembrança não se limita a um caráter puramente descritivo. Observando-se as escolhas lexicais, o modo como a roupa é descrita “sapatos de pregos, grossos, duros e pesados”, “sol batendo a pino sobre a nossa cabeça suada”, o leitor é puxado pelas sensações sinestésicas que as imagens criam – nesse caso, uma ideia de desconforto causado pela atividade, que não era da sua preferência. As caminhadas na montanha eram uma atividade familiar, porém, cultuada principalmente pelo pai. Mesmo os relatos mais corriqueiros são permeados por um desconforto presente nas relações internas do clã.

A partir de uma perspectiva da micro-história⁸⁸, é por meio dos casos menores que se pode estudar eventos históricos por outro olhar. Tanto a historiografia de Carlo Ginzburg quanto a narrativa de Natalia Ginzburg têm no detalhe, nos casos menores, a fonte que aprofunda os seus discursos. Ao fazer um recorte dos rastros deixados por Natalia nos textos autobiográficos, é possível desenhar um cenário não apenas das dinâmicas familiares, mas também das dinâmicas sociais que se faziam presentes. Por meio do literário a autora recria o seu lar de formação e, junto dele, os detalhes das memórias que tornam esse espaço habitável – dentro do conceito de habitação explorada por Coccia, como já se comentou. Entretanto, é por meio desses mesmos detalhes que muitas problemáticas vêm à luz. Apesar de progressistas politicamente, o clã Levi não estava isento das relações patriarcais que ditavam o ritmo de convivência de então – e que permeiam a sociedade ainda hoje. A imagem das férias nas montanhas é trazida na narrativa como uma memória fortemente vinculada à figura paterna e, conseqüentemente, a todo peso que ela carrega dentro do lar.

Por meio da memória dos sapatos a autora evoca um outro elemento: a imagem do sapato, que se apresenta para o leitor pela escrita e abre todo um limiar de recordações

⁸⁸ Carlo Ginzburg, historiador da micro-história, é filho de Natalia. A obra de sua mãe possui claras aproximações com o que o autor propõe como micro-história. Para um estudo mais aproximado sobre estas semelhanças, cf. CASTRO, 2019.

vinculados a ela. A imagem é um fator semiótico entre signo e significado, ou seja, uma representação de um signo cujo significado atrelado se expande para além do objeto estático e leva ao desdobramento da recuperação de lembranças e acontecimentos. A esse respeito, vale recuperar as considerações de Didi-Huberman, que afirma:

a imagem é outra coisa que um simples corte praticado no mundo dos aspectos visíveis. É uma impressão, um rastro, um traço visual do tempo que quis tocar, mas também de outros tempos suplementares – fatalmente anacrônicos, heterogêneos entre eles – que não pode, como arte da memória, não pode aglutinar. É cinza mesclada de vários braseiros, mais ou menos ardentes. (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 216)

Ao direcionar o pensamento para a imagem de forma crítica, é possível entendê-la não como algo estático, mas um rastro. Um corte no tempo, mantido dentro do visível, que queima de modo anacrônico, isto é, o seu significado se transforma de modo não cronológico, transcendendo os valores do tempo. Um sapato não é só um sapato e a imagem do sapato não se restringe ao informe visual. Assim como signos linguísticos são rastros que permitem a exploração do passado, a manifestação da memória por meio da imagem permite ao artista comunicar o passado de forma que a sua subjetividade seja impressa nos rastros. Isso porque, a memória, segundo Didi-Huberman, ao recuperar Benjamin, é “como atividade de escavação arqueológica, em que o lugar dos objetos descobertos nos fala tanto quanto os próprios objetos, e como a operação de exumar” (2014, p. 174). Os sapatos de andar na montanha não são apenas sapatos, mas imagens dialéticas cujo significado está atrelado a uma coleção de lembranças e sensações, que são potencialmente fragmentadas nas reminiscências. Assim, a imagem assume a potência de concentrar sentimentos, sensações, episódios para além da representação do objeto e, junto dela, há todo um meio político-social-cultural que perfila determinado núcleo.

Figura 8 – *Scarpe chiodate*, sapatos de prego usados no atletismo e em esportes.



Fonte: Etsy.

Uma das principais características da escrita de Ginzburg é a coleção desordenada que ela faz de objetos, os quais se tornam pontos luminosos, lampejos, imagens dialéticas repletas de reflexões, sentimentos e lembranças. O crítico Luigi Fontanella aponta essa característica como uma técnica de expansão típica de Ginzburg, “um tipo de narrativa acumulativa (e narrada a si mesma) na qual palavras-pensamentos-situações acumulam-se casualmente na página, apoiando-se um contra o outro, um dentro do outro, sem solução de continuidade.” (2000, p. 37)⁸⁹. Esse acúmulo de objetos, detalhes e vozes é tecido a partir da recuperação de recordações na tentativa de criar uma matéria literária formada pelas experiências vividas e compartilhadas. Na busca dentro desse amontoado de experiências que formam o ser, é necessário um exercício de escavação das recordações, que emergem na escrita como objetos guardados em um quarto.

⁸⁹ No original: “[...] a kind of accumulative narrating (and narrating to oneself) in which words-thoughts-situations amass casually on the page, leaning one against the other, one inside the other, without solution of continuity.”

Em “Os sapatos rotos”, ensaio publicado em *As pequenas virtudes*, a figura dos calçados volta a aparecer na sua escrita, agora trazendo a lembrança de uma fase adulta da sua vida. A autora busca na materialidade símbolos para um discurso que se desenvolve a partir da imagem e possíveis desdobramentos. Os sapatos de prego trazidos nas páginas de *Léxico familiar* vêm carregados de memórias de uma infância segura e tranquila. Embora desconfortáveis, os sapatos trazem o cuidado com o qual os pais tinham com as crianças, as férias planejadas, costumes e tradições únicas daquele núcleo. Já em “Os sapatos rotos”, a figura dos sapatos retorna às linhas ginzburgianas, porém agora substituídos pelos sapatos rotos de uma Natalia na sua fase adulta, que naturalmente conta menos com a proteção dos pais.

Tenho os sapatos rotos, e a amiga com quem vivo neste momento também tem os sapatos rotos. Quando estamos juntas, falamos sempre de sapatos. Se lhe falo do tempo em que serei uma escritora velha e famosa, ela logo me pergunta: “Com que sapatos?”. Então lhe digo que terei sapatos de camurça verde, com uma grande fivela de ouro ao lado.

Pertenço a uma família em que todos têm sapatos sólidos e saudáveis. Aliás, minha mãe teve até de fazer um armarinho só para guardar os sapatos, de tantos pares que tinha. Quando volto para casa, soltam altos gritos de dor e indignação ao verem meus sapatos. Mas sei que também se pode viver com sapatos rotos. (GINZBURG, 2019, p. 19)

Os sapatos destacados nesse ensaio trazem significados atrelados a momentos específicos da vida da autora. O texto foi escrito logo após o final da segunda guerra, em um momento em que Ginzburg morava em Roma, longe dos filhos, e dedicando-se ao trabalho. Nessa fase, ela vestia sapatos rotos, isto é, esburacados, carcomidos, maltrapilhos. Os objetos evocados pela sua escrita funcionam como significantes que conduzem o texto para se pensar nos diferentes momentos da vida: enquanto escreve, usa sapatos rotos, mas no futuro, quando for uma escritora bem-sucedida, usará sapatos verdes de camurça. Os sapatos da infância também são evocados e utilizados, em *Léxico*, como símbolo de uma vida mais simples: são como espelhos das rotinas e dinâmicas familiares do clã Levi. Na fase adulta, os sapatos rotos tomam conta: são desconfortáveis, machucam, o que traz à tona os custos e as dificuldades da vida adulta e, principalmente, da vida após a guerra. No poema “Sapatos”, a escritora francesa Nathalie Quintane escreve que

O sapato é feito de paredes, dentro das quais o pé se inscreve, e do vazio destinado a ser preenchido.

O conforto do sapato depende da exatidão das dimensões deste vazio: quando muito amplo, o pé escapa do sapato ou é a pele que se irrita pelo atrito; quando muito estreito, o pé entra com dificuldade e se fere.

Ainda que o sapato possa ser aproximado, de bem perto, a uma figura geométrica conhecida (o retângulo, o oval), dificilmente contudo se pode incluí-lo perfeitamente em uma figura geométrica, pois seus contornos são irregulares (QUINTANE, 2001, p. 73)

Figura 9 – Figura geométrica mais próxima de um sapato.

Eis a figura geométrica mais próxima do sapato:



Fonte: Quintane, 2001.

Observe-se a imagem de um sapato proposta por Quintane: uma figura geométrica de contornos irregulares. Um sapato é composto por uma junção de traços, de peças, que, quando postas em conjunto, se preenchem. De maneira isolada, as peças não fazem sentido, tornam-se quase obsoletas. Do mesmo modo, uma casa é formada por peças que se juntam ao longo dos anos – pessoas, objetos, cômodos, móveis – que, quando unidos, formam o que se entende por lar. Tal qual uma casa, um sapato é composto por paredes que delimitam um vazio. O vazio da casa é preenchido pelos objetos que a povoam e pode transformá-la em um lar. Já os objetos, ou os sapatos, são vazios preenchidos pela experiência, pelo atrito – que machuca e transforma. Cada ocasião pede um sapato diferente, portanto, essa figura se molda conforme as necessidades do sujeito, se transforma ao seu olhar. As relações entre objeto e sujeito constroem um diálogo que conduz às transformações do indivíduo por meio da relação com o outro, com o externo, que muitas vezes se manifesta pelo inanimado. Por meio da imagem dos sapatos, objeto do cotidiano, Ginzburg traça uma reflexão sobre o amadurecimento e os empecilhos que surgem com o passar da vida, pois, ao longo de uma vida, são os sapatos que acompanham o sujeito. Para recuperar o poema de Quintane, “Diante de si, ela se vê e vê seus sapatos. / É uma grande alegria ver as coisas de maneiras novas” (2001, p. 74). Isto é, as coisas que se tem e se possui refletem os ciclos da vida e os espaços pelo qual se passam, um sapato é algo que se faz presente, mas ganha novas formas, novas paredes, com o passar do tempo.

As imagens evocadas pela memória possuem o poder de “incendiar” o real. Isto é, por meio da montagem imagética feita pela autora, uma legibilidade filosófica da realidade se torna possível. Para Didi-Huberman, “a imagem arde pela memória, quer dizer que de todo modo arde, quando já não é mais que cinza: uma forma de dizer sua essencial vocação para a sobrevivência, apesar de tudo” (2012, p. 216). Uma memória pessoal, da infância, torna-se algo que se abre para pensar não apenas em si, mas na experiência de amadurecimento como um todo. Entende-se, portanto, os sapatos como uma imagem que se expande para além do seu sentido inicial, concreto e material, alcançando esse nível de universalidade das experiências do sujeito.

A autora traz a descrição do objeto acompanhada de campos semânticos que fazem referência a sentimentos que permeiam o ambiente familiar, os sapatos são “sólidos”, “saudáveis”. Assim, a atmosfera criada ao redor do que seria, de início, um simples detalhe colocado à esguia do texto, acaba por construir um ideal de lar da jovem Ginzburg, em sua infância, a casa que ela busca retomar na sua maturidade, relatada ao longo de *Léxico familiar* – um lar onde se usavam sapatos pregos, que machucavam, mas representavam os momentos de unidade familiar e nos quais, apesar dos distanciamentos e das ausências, encontrava um retorno de conforto.

Assim como os sapatos, outras vestimentas e objetos se fazem presentes ao longo da narrativa, remetendo a personagens que passam pela vida do clã Levi. Ao recordar a morte de Galeotti, amigo da família que estava nas férias da montanha, Ginzburg afirma não ter outra lembrança dele, se não a de suas roupas pesadas e de lã.

Galeotti estava sempre alegre, era mais para o baixo, gorducho, e vestia-se de lã cinza felpuda: e tinha bigodes brancos curtos, os cabelos entre brancos e loiros, o rosto bronzeado. Todos nós gostávamos muito dele. Mas eu, dele, só lembro isso. Um dia, Terni e minha mãe estavam de pé no vestibulo: e minha mãe chorava. Disseram que Galeotti tinha morrido. As palavras “Galeotti morreu” ficaram para sempre em mim. Até então, desde que viera ao mundo, ninguém que conhecêssemos tão bem tinha morrido. A morte ficou, em meu pensamento, indissolúvelmente ligada àquela forma vestida de lã cinza, alegre, e que sempre, no verão, vinha nos visitar na montanha. (GINZBURG, 2018, p. 64-65)

Outra vez a autora retoma uma lembrança da infância. Diferente de muitos dos personagens, a morte de Galeotti não se deu em decorrência da guerra, mas marca um dos primeiros momentos em que Ginzburg se depara com a morte ao longo de *Léxico familiar*. A imagem feliz de Galeotti nas férias da montanha, com as suas roupas de lã, ganha dimensão mais profunda quando atrelada ao momento de amadurecimento em que a autora se depara e

compreende a finitude da vida. Nota-se certo contraste na voz da narradora ao relatar a lembrança: de início, descreve como Galeotti se vestia, dizendo que aquilo era tudo que lembrava dele e, por fim, conclui reforçando como alegria e morte se misturam em uma mesma lembrança, e o conforto das roupas de lã e das férias na montanha agora ganham um semblante contrário, o da memória da perda. O contraste dessa lembrança é evidenciado pela relação entre a cor cinza da vestimenta, comumente atrelada a sentimentos negativos, e o seu material, o conforto da lã, bem como pela relação entre alegria e morte na mesma figura, naquela “forma”, pois o que recorda não é um humano, mas sim a lembrança desta roupa.

Esses detalhes aparecem relacionados a memórias mais fortes, ou a assuntos sensíveis para a autora. Em *Léxico*, o tempo não pode ser dividido de modo linear. Há um constante movimento de “vaivém”, principalmente, em momentos de maior impacto emocional, como a atuação da família na *Resistenza*. Nesse caso, por exemplo, a lente narradora está constantemente bordando a escrita em direção à lembrança material, e não à descrição histórica. Como isso, não há menções diretas aos acontecimentos externos e coletivos. Contudo, é possível perceber, pelo fluxo da narrativa, os momentos em que o universo público começa a impactar mais fortemente o meio privado e como isso começa a afetar relações dos sujeitos envolvidos. Um exemplo disso é o trecho a seguir, em que se lê:

Na segunda-feira de manhã, Gino e Piera vieram nos dizer que Mario fora detido na fronteira suíça, junto com um amigo; o local onde o tinham detido era Ponte Tresa; e não se sabia mais. Gino recebera a notícia por intermédio de alguém da filial Olivetti de Lugano.

Nesse dia, meu pai não estava em Turim; e chegou na manhã seguinte. Minha mãe mal teve tempo de contar-lhe o que acontecera: depois a casa ficou cheia de policiais da delegacia, vindos para fazer uma investigação.

Não encontraram nada. No dia anterior, nós e Gino tínhamos examinado as gavetas de Mario, para ver se havia lá alguma coisa para queimar; mas não encontramos nada, *exceto todas as suas camisas, “a sua roupinha”, como dizia minha tia Drusilla.*

Os policiais foram embora e disseram a meu pai que devia acompanhá-los até a delegacia para averiguações. À noite, meu pai ainda não tinha voltado: e então compreendemos que fora preso. (GINZBURG, 2018, p.111, grifos nossos)

Nesse ponto da história, Mário, irmão de Natalia, já tinha começado a se envolver com os “conspiradores” – recuperando o termo utilizado pelo pai da autora para definir aqueles que se opunham ao regime fascista – há alguns meses, entre eles estava Leone Ginzburg. A perseguição e repressão do governo ficavam cada vez mais fortes: é o período em que alguns são presos, outros precisam fugir. Com a progressão da narrativa, é possível perceber o avanço e o impacto da ascensão das políticas raciais e da censura no meio familiar,

que era composto, majoritariamente, por judeus. Com as primeiras prisões, os primeiros “desmoronamentos” desse núcleo diante da ascensão da repressão, Ginzburg não deixa de evocar uma memória emocional, do cotidiano daquele meio. No trecho em destaque, a autora traz uma observação sobre a qualidade das roupas de Mário, “as roupinhas”, expressão que já havia sido usada anteriormente no romance, também para se referir ao irmão. Ginzburg

De fato, Mario vinha quase todos os sábados. Abria a mala em cima da cama, no quarto onde Ferrari dormira, e tirava com meticolosa atenção o seu pijama de seda, seus sabonetes, seus chinelos de marroquim; sempre tinha coisas novas bonitas, elegantes, belas roupas de tecido inglês. – Toda de lã, Lidia – dizia minha mãe tocando o tecido daquelas roupas; e dizia: – Você também tem lá as suas roupinhas, hein – imitando minha tia Drusilla, que costumava falar assim. (GINZBURG, 2018, p. 105)

As “roupinhas” evocam não apenas um objeto, mas também uma voz. Esse termo, usado pela tia, remete a uma memória de infância compartilhada por todos os irmãos. Tanto em português quanto em italiano, o sufixo que indica o diminutivo é comumente usado para se referir com carinho a alguém ou a alguma coisa. Ao enunciar as “roupinhas” de Mário, Ginzburg evoca um gesto de recuperação de uma anedota que expõe o contraste entre o período histórico que era vivenciado e o que foi perdido. A perseguição do governo fascista forçou a dissipação de um núcleo familiar unido. De Mário, nada tinham por perto, além das suas “roupinhas”, que se tornam a única forma do irmão se fazer presente naquele momento em que é lembrado com carinho. São coisas materiais que constroem a urdidura de um universo linguístico particular.

Os objetos evocados por Ginzburg ganham “alma” na relação com os sujeitos que cruzam a história. De fato, como sugere Maria Grazia Turri, em *Gli oggetti che popolano il mondo* (2011), ao investigar acerca das relações estabelecidas entre o mundo, natureza e os objetos que os habitam:

Objetos e sujeitos são em cada instante situados, é necessário, portanto, admitir um contexto como fundo sob qual e a partir do qual eles se relacionam. Para que o contexto se torne uma categoria imprescindível para definir o modo com o qual o mundo é decorado. (TURRI, 2011, p. 12)⁹⁰

Ou seja, o que tira o objeto do papel de mera imagem material é o contexto no qual ele é inserido na obra e os papéis que dele se desdobram. Uma roupinha é apenas uma roupinha quando tratada isoladamente, entretanto a lembrança que é evocada por meio dela e

⁹⁰ No original: “Oggetti e soggetti sono in ogni istanti situati, occorre quindi ammettere un contesto come sfondo sul quale e a partire da quale questi si relazionano. Coticché il contesto diventa una categoria imprescindibile per definire il modo in cui il mondo è arredato.”

a imagem que se constrói a partir desse momento tornam o objeto instrumento de memória e reflexão. Cada voz e objeto, entretanto, tem um tom único, cada um tem voz própria, que pode ser distinguida dessa voz maior, a de Ginzburg, que une todas as outras. Essa ambivalência se manifesta por meio dos fragmentos na escrita de Ginzburg, que ao longo das suas obras traz uma relação de proximidade com o ambiente familiar e a rememoração, ao passo que tenta manter uma escrita objetiva e direta, sem muitos sentimentalismos. Considerando isso, observa-se como os pequenos detalhes da memória se manifestam, precisamente, em momentos mais emotivos da narrativa, funcionando como uma imagem material que evoca o imaterial, isto é, aquilo que a autora não consegue elaborar em palavras. A linguagem, portanto, é para Ginzburg um mecanismo de evocação da memória e do sujeito, por meio da língua a autora relembra anedotas, traz à luz objetos cotidianos, dando-lhes novo sentido, enxergando-os para além da materialidade.

Desse modo, os objetos se tornam âncora para o fluxo involuntário da memória e, como bem nota Pierpaolo Lippolis em um estudo sobre as roupas na narrativa de Ginzburg intitulado “*I vestiti nella narrativa di Natalia Ginzburg*” (2020), “a voz, no interior do fluxo da memória, busca no objeto um ponto de apoio material e imóvel, que permita prosseguir a narração, estabilizá-la e equilibrá-la, para que a lembrança faça vaivéns entre a instabilidade da palavra arejada e a consistência do objeto sólido”⁹¹ (LIPPOLIS, p. 364). A materialidade da memória, representada pelo uso de itens cotidianos para recuperar um sentimento perdido, cria representações imagéticas de um período no tempo, quase como artefatos em um museu vivo e em movimento, símbolos de uma época que já não existe mais. É por meio da possibilidade de constelação trazida pelo objeto em si e pela palavra – que não deixa de ter a sua própria materialidade –, que tempos diferentes se conectam pela narrativa. Os sapatos, as lãs, as anedotas, são todas âncoras da memória, atravessam e se cruzam no fluxo dos tempos criando outras concreções de significados para as características do espaço doméstico, que perpassa toda a obra de Ginzburg. Pierpaolo Lippolis recupera a obra *La moda nella letteratura contemporanea* (2010) de Daniela Baroncini ao indicar a utilização de vestimentas como forma de conexão com o lar:

Ainda mais se levamos em conta a roupa como forma particular de uma coisa muito próxima ao corpo da pessoa (realmente existente ou personagem), a memória sublima o objeto-vestimenta e o congela em um presente literário sem nenhuma transitoriedade – e aqui retorna Proust, que “através do poder de evocação das roupas, fragmentos sobreviventes de um

⁹¹ No original: “La voce, all’interno del flusso della memoria, cerca nell’oggetto un appiglio materiale e immoto che possa permettere il proseguire della narrazione, si stabilizza e vi si bilancia, cosicché il ricordo fa la spola tra l’instabilità della parola aeriforme e la consistenza precisa dell’oggetto solido.”

passado que caiu no esquecimento”, recupera “épocas perdidas, fazendo uma mágica ressurreição do antigo.”

É seguro pensar que Natalia Ginzburg tenha aprendido isso com Proust: condensar nos pequenos vislumbres dirigidos às roupas usadas pelas pessoas lembradas toda a escala temporal dos anos passados. E nos poucos traços delineados, salvar do esquecimento não só a complexidade da alma de um sujeito, mas também a sua vida exterior, a sua aparência, o modo de se configurar no mundo.⁹² (LIPPOLIS, 2020, p. 364)

A casa é o cerne da obra literária de Natalia Ginzburg. Nos objetos e expressões recuperados ao longo de *Léxico*, Ginzburg usa tudo para recuperar a imagem de um espaço imensuravelmente perdido: o lar da família Levi. Tanto os sapatos, quanto as lãs, mesmo a imagem das férias na montanha, criam uma atmosfera familiar que se transforma ao longo da obra e, os mesmos objetos que antes pareciam se referir à segurança da família, acabam evidenciando uma ausência. Nesse sentido, as roupas e os itens do cotidiano deixam de ser apenas coisas e se tornam representantes materiais de um sentimento perdido, mas vivo. Pois a lembrança não se refere apenas ao tempo ou ao espaço, retomando as colocações benjaminianas dedicadas à memória involuntária, o que fomenta a potência da lembrança é a capacidade de retornar a sensações do passado, sem necessariamente seguir uma ordem cronológica. O que passa a comandar são os rumos e cubículos tortuosos das associações livres que a memória vai estabelecendo. A narrativa é construída, então, a partir de um fluxo de detalhes que se sobrepõem, de vozes que completam o objeto.

Em texto “Sobre alguns temas em Baudelaire”, publicado em 1989, Walter Benjamin traz uma afirmação de Proust, na qual o escritor francês Marcel Proust afirma: “O passado encontrar-se-ia em um objeto material qualquer, fora do âmbito da inteligência e de seu campo de ação. Em qual objeto, isso não sabemos. E é questão de sorte, se nos deparamos com ele antes de morreremos ou se jamais o encontramos” (PROUST apud BENJAMIN, 1899, p. 107). Assim como em Proust, em Ginzburg o passado também se encontra guardado em um objeto qualquer, que pode se tornar um lampejo fundamental. O acumulado de coisas que Ginzburg apresentada na narrativa se desdobra em possibilidades de leitura da sua subjetividade diante de uma realidade que mostra estar se desmanchando. Pode-se entender que a recuperação dos objetos da memória não é apenas a de uma imagem, mas sim parte do

⁹² No original: “Tanto più se prendiamo in esame l’abito come particolare forma di cosa vicinissima al corpo della persona (realmente esistita o personaggio che sia), la memoria sublima l’oggetto-vestito e lo congela in un presente letterario senza alcuna caducità – e qui ritorna Proust, il quale ‘attraverso il potere evocatore degli abiti, frammenti superstiti di un passato caduto nell’oblio’ recupera ‘epoche perdute, compiendo una magica resurrezione dell’antico’.

È lecito pensare che Natalia Ginzburg abbia imparato proprio questo da Proust: condensare nei piccoli sguardi rivolti agli abiti indossati alle persone ricordate tutta la scala temporale degli anni trascorsi. E nei pochi tratti delineati salvare dall’oblio della dimenticanza non solo la complessità d’animo di un soggetto, ma anche la sua vita esteriore, il suo aspetto, il modo di configurarsi nel mondo.”

que a autora usa para construir o seu "eu". Assim, os sapatos de pregos e os sapatos rotos se destacam como mais que simples detalhes, pois são elementos que, quando desprendidos do domínio do intelecto, abrem-se para constelações de memórias que abrigam sensações e reflexões distintas sobre a vida e as relações da autora. Rememorar, portanto, torna-se um ato de constante redescoberta, não apenas do passado, mas também de si e do outro.

Nesse sentido, o aparecimento dos objetos, detalhes que enriquecem a narrativa, são essenciais para o curto-circuito dos tempos e acontecimentos, pois agem como âncoras que ligam a memória à materialidade, juntando as pontas da história. Os objetos são entendidos a partir de uma leitura escolástica, como um conteúdo de um ato perceptivo, como aponta Turri:

A partir da Escolástica, portanto, o termo “objeto” foi adotado para designar o conteúdo de um ato perceptivo ou intelectual, como se este fosse uma entidade separada e antitética em relação ao sujeito, concebido, ao contrário, como única essência da realidade, enquanto o objeto comumente designa uma realidade material externa ao sujeito, tanto externa para se contrapor a ele e para o incorporar nas sociedades de consumo. (TURRI, 2011, p. 10)⁹³

Ou seja, objetos não são meramente coisas, eles designam a realidade material externa ao sujeito. Embora “sujeito” e “objeto”, à primeira vista, pareçam coisas distintas, Turri entende que o objeto “encontra a sua realidade na atividade mental do sujeito e a atividade do pensamento se faz princípio constitutivo da própria realidade, tanto que sujeito e objeto se tornam indistinguíveis, formando uma coisa só” (2011, p. 11)⁹⁴. A partir disso, pode-se entender como o sujeito é essencial para a significação de um objeto. Sem o sujeito, que dá ao objeto o seu sentido dentro de um tempo e espaço, ele se reduz à materialidade. Observa-se em Ginzburg um constante movimento de memória e materialidade, no qual as coisas se estabelecem como indícios de um tempo, de um espaço ou até mesmo de uma pessoa. Os sentimentos atrelados às memórias se constituem a partir das relações com os detalhes, sem a necessidade de enunciá-los. Isto é, Ginzburg constrói uma lembrança emocional ao atrelar significados mais profundos às coisas, aos objetos, aos detalhes rotineiros do cotidiano. Uma roupa se torna a lembrança da morte; os sapatos, lembranças tanto dos tempos mais simples quanto dos mais duros.

As roupinhas e demais símbolos da memória trazem à luz as maneiras como Ginzburg se utiliza de um diálogo entre materialidade e a rememoração com a formação

⁹³ No original: “A partire dalla Scolastica, pertanto, il termine ‘oggetto’ è stato adottato per designare il contenuto di un atto percettivo o intellettuale, come se questo fosse un’entità separata e antitetica rispetto al soggetto, concepito invece come unica essenza della realtà, mentre comunemente oggetto designa una realtà materiale esterna al soggetto, tanto esterna da contrapporglisi e da sussumerlo nelle società dei consumi.”

⁹⁴ No original: “trova la sua realtà nell’attività mentale del soggetto e l’attività del pensiero si fa principio costitutivo della realtà stessa, tanto che soggetto e oggetto divengono indistinguibili formando un tutt’uno.”

interna do sujeito, de modo que não é possível o desenvolvimento de um sem o outro. As roupinhas de Mario, assim como os sapatos de Ginzburg, formam uma escrita composta por coleções de acontecimentos, que, nesse sentido, pode ser entendida como um processo de “desempacotamento”⁹⁵, das lembranças acumuladas, que podem irromper de forma involuntária ao longo da narrativa. Os objetos, essenciais nesse percurso, constroem uma relação intrínseca com o meio familiar. Na obra *O sistema dos objetos*, publicada pela primeira vez em 1969, o filósofo Jean Baudrillard define o objeto antigo como o retrato de uma família:

A exigência à qual respondem os objetos antigos é aquela de um ser definitivo, completo. O tempo do objeto mitológico é o perfeito: ocorre no presente como se tivesse ocorrido outrora e por isso mesmo acha-se fundado sobre si, “autêntico”. O objeto antigo é sempre, no sentido exato do termo, um “retrato de família”. (BAUDRILLARD, 2004, p. 83)

Nota-se que, na obra de Ginzburg, os objetos evocados cumprem essa função: quase que de forma mitológica, eles são âncoras da memória para um passado que, de forma anacrônica, vai sendo evocado a partir de detalhes da narrativa. Não há mais as roupinhas, nem as lãs da montanha, ou os sapatos, sejam eles rotos ou de pregos. São imagens que não ocorrem no presente, mas são descritas com tamanho detalhe e profundidade, que Ginzburg faz parecer como se ainda estivessem ali. Assim, o objeto se torna a memória do viver. E não apenas de qualquer viver: são mediadores para comunicar aquilo que há de mais profundo, as lembranças mais difíceis. De fato, a paixão – caberia mais dizer o sentimento – está sempre confinada com o caos, mas o sentimento do colecionador (de objetos, de memórias, experiência), é confinado com a lembrança, como bem aponta Benjamin em “Desempacotando minha biblioteca”, ensaio que compõe a coletânea *Rua de mão única*.⁹⁶ Entende-se, portanto, que há uma relação estreita que liga o ato de colecionar os objetos (subjéctiva e materialmente) à concretização da memória e do sentimento. É essa concretização física da memória que conecta a escrita de Ginzburg com um ideal de “lar” – palavra que conduz grande parte da sua obra prosaica. Portanto, entende-se que são os objetos que constituem o lar. Sobre a formação de uma casa, Coccia afirma que:

Na realidade, a forma-casa – o solo, o teto, as paredes – é por definição o inabitável. É uma abstração: porque ao invés de se construir na realidade dos gestos e do mundo de coisas e sentimentos que povoam a vida de qualquer um de nós, a reduz a um fato exclusivamente geométrico. Na realidade o

⁹⁵ O termo “desempacotamento” é utilizado por Walter Benjamin no texto *Desempacotando minha biblioteca* (1995), presente na coletânea *Rua de mão de única*, no qual o autor discute a importância da relação entre o colecionador e sua coleção, a partir de uma perspectiva social e cultural.

⁹⁶ Cf. BENJAMIN, 1995, p. 228

espaço, de um ponto de vista moral, não existe. Nunca o encontramos. Habitamos em um mundo que é sempre povoado por outros seres humanos, por plantas, por animais e por objetos mais díspares. E esses objetos não são extensões: não se limitam a ocupar espaço, em vez disso eles o abrem, o tornam possível. [...] Habitamos, na verdade, somente as coisas. São os objetos que hospedam o nosso corpo, os nossos gestos, que atraem nossos olhares [...] A caixa-casa é, de um ponto de vista técnico, uma forma de deserto, uma estrutura puramente mineral.⁹⁷ (COCCIA, 2021, p. 35)

As coisas habitam as casas tanto quanto as pessoas. Ainda mais, pois são as coisas que também habitam as pessoas. Ou seja, os objetos são essenciais para transformar uma casa em um lar e, do mesmo modo, eles se manifestam na escrita ao povoar as linhas com as suas memórias. O literário é o espaço onde Natalia habita e que vai povoando com os seus objetos, com um léxico todo espacial – as roupas, os sapatos e as lembranças. O literário se torna também casa. Por meio desses detalhes, Ginzburg cria não apenas a identidade de um “eu” narrador, mas também uma caracterização do espaço – das vozes, das pessoas e das histórias que partilham o mesmo lar que a autora. Assim, voltar-se e pôr-se a escavar na sua história pessoal – experiência e vivência – é fundamental para a escrita ginzburguiana. É desse processo de escavação e desempacotamento que começa a ganhar vida a matéria literária, manifestando-se como resistência contra um esquecimento.

Entretanto, esse relato crítico não tem pretensão de dar uma visão totalizante – e nem teria como fazê-lo. A construção dos quadros se dá pelos pequenos detalhes, que se fragmentam no romance. De fato, o cronista, conforme coloca Benjamin, narra os acontecimentos sem distinguir entre os grandes e os pequenos e, levando em conta que “nada do que um dia aconteceu pode ser considerado perdido para a história” (BENJAMIN, 1994, p. 223), é possível notar a presença dos “pequenos” acontecimentos que alinhavam os ambientes da narrativa ginzburguiana sem perder a essência do literário, que faz dela não um arquivo ou documento histórico, mas uma obra que permite desdobramentos culturais a partir do sujeito. Observa-se com ênfase as lacunas e vazios, pois a recuperação da memória é, pois mais do que o que se lembra, a memória aponta para aquilo que se esquece. Por meio das tentativas de relatar uma vida, mesmo com as ausências e as lacunas deixadas pelo esquecimento (tarefa inexaurível), é possível se deparar com uma imagem condensada, “que nos põe diante dela

⁹⁷ No original: “In realtà la forma-casa – il suolo, il tetto, le pareti – è per definizione l’inabitabile. È un’astrazione: perché invece di costruirsi sulla realtà dei gesti e del mondo di cose e di sentimenti che popolano la vita di ciascuno di noi, li riduce a un fatto esclusivamente geometrico. In realtà lo spazio, da un punto di vista morale non esiste. Non lo incontriamo mai. Abitiamo in un mondo che è sempre popolato da altri esseri umani, da piante, da animali dagli oggetti più disparati. E questi oggetti non sono estensione: non si limitano a occupare volume, piuttosto lo aprono, lo rendono possibile. [...] Abitiamo davvero solo le cose. Sono gli oggetti a ospitare il nostro corpo, i nostri gesti, ad attirare i nostri sguardi, [...] La scatola-casa è, da un punto di vista tecnico, una forma di deserto, una struttura puramente minerale.”

como diante de uma dupla distância – de todas essas eclosões e de todas essas destruições” (DIDI-HUBERMAN, 2014, p. 174). É a partir dos fragmentos de memória reunidos na escrita que a autora cria símbolos do lar, que dão uma identidade não apenas para si, mas a todo o meio que é descrito e a toda linguagem que é trazida. Os fragmentos ruinosos e memoriais se comportam, então, quase como um quebra-cabeça, ou um jogo de ligar os pontos, no qual as frases ganham sentido e vão estabelecendo conexões ao longo das linhas, de forma não linear.

3.3 Limiares do espaço doméstico

Ao se voltar o olhar para uma historiografia literária, não é incomum ver o espaço doméstico como foco da escrita de muitas mulheres. Na literatura do *Novecento* italiano, a guerra é um dos temas centrais das explorações literárias. Seja por meio da poesia ou da prosa, autores como Pasolini, Montale, Caproni, Calvino, apenas para citar alguns nomes, dedicam linhas das suas produções para abordar a guerra e os seus efeitos, o trauma, construindo uma escrita cujo o cerne está na experiência, assim como a de Ginzburg – mesmo que sejam experiências diferentes. Na mesma época, autoras também escrevem textos que dialogam com esse tema, como Elsa Morante, com *A História*, Alba de Céspedes, com *Caderno proibido*, e a própria Natalia Ginzburg, com *Todos os nossos ontens*, *Léxico familiar* e os seus textos ensaísticos. No caso de Ginzburg e Morante, mesmo ao abordar a temática histórica, os seus textos são atravessados pela dimensão doméstica que contamina a escrita.

O lar, de fato, é algo que constantemente retorna quando se fala em escrita feminina. Ao abordar a autobiografia na obra de Natalia Ginzburg, a pesquisadora Márcia de Almeida destaca que “a esfera do privado assume uma proporção ampla e completa e exemplifica as angústias existenciais de toda a humanidade” (ALMEIDA, 2002, p. 2), ou seja, o diálogo entre público e privado criado ao longo da narrativa, por meio de momentos em que o íntimo e as figuras e os momentos históricos se chocam, proporcionam uma reflexão e exploração de sentimentos que respaldam não só na autora, mas em um coletivo. Esse choque entre público e privado não deixa de estar ligado a uma perspectiva de gênero. Morante e Ginzburg, assim como, em uma perspectiva mais contemporânea, Elena Ferrante, Donatella Di Pietrantonio e Maria Grazia Calandrone – autoras que leram e se inspiraram nas obras de Morante e Ginzburg – relatam a situação da mulher na sociedade moderna, mas, em meio à narrativa, o seu foco principal continua sendo as relações, sejam elas familiares ou românticas.

Mesmo podendo-se, atualmente, ler as obras de Ginzburg a partir de uma perspectiva de gênero, a autora não se declarava feminista. Durante os anos 70, o movimento feminista

ganhava muita força na Itália e, quando questionada sobre ele, Ginzburg afirmou que não se considerava feminista, pois não achava que a sua posição de mulher havia lhe negado oportunidades na vida. A autora afirmou, em uma entrevista com a jornalista Serena Andorlini, publicada no livro *Solidarietà e femminismo: dove tracciare il limite?* (1988), não concordar com o que era pregado pelo movimento feminista da época. Ginzburg declarou:

Eu acredito que os homens e as mulheres devam lutar juntos; os homens devem estar com as mulheres contra a opressão. Quando as mulheres estão juntas contra os homens é porque há um complexo de inferioridade. É preciso andar além disso, porque somos todos iguais. É a mesma coisa para os hebreus. (GINZBURG in ANDERLINI, 1988, p. 180)⁹⁸

Aqui, é preciso fazer um recorte importante: o movimento feminista da Itália dos anos 1970 lutava pela libertação da mulher em todos os âmbitos da sociedade (direitos reprodutivos, igualdade salarial, direito à educação e à creches) e era composto majoritariamente por mulheres da classe trabalhadora, que lutavam por políticas públicas que as possibilitassem ter acesso ao emprego e educação formal, assistência para as crianças e, também, questões mais amplas da política social. Apesar de ser mulher, Ginzburg cresceu em um lar burguês de classe alta, a sua condição enquanto mulher não lhe negou oportunidades, porém, em muitos dos seus textos é possível observar como as questões de gênero afetam a sua escrita de modo mais subjetivo. Em relação ao seu engajamento e posicionamento sobre os movimentos sociais, a autora afirma, na mesma entrevista com Anderlini: “Eu não sou política, a minha visão do mundo não é política, eu trabalho no mundo da imaginação, sou uma escritora” (GINZBURG in ANDERLINI, 1988, p. 179)⁹⁹. Mesmo que a dimensão política tenha permeado a sua vida, seja por meio da influência da família ou do posto que ela ganha de intelectual antifascista, essa visão nunca é assumida por Ginzburg de forma direta. A sua dedicação é à escrita e apenas à escrita. Porém, seria ingenuidade ignorar as problemáticas políticas e sociais que os seus textos esboçam e levantam.

A dimensão do lar foi, por muitos anos, a única a qual as mulheres tinham acesso. O seu poder e influência iam até onde as paredes da casa se estendiam e, mesmo dentro desse espaço considerado “feminino”, ainda existia um domínio patriarcal que se sobressaía. Mesmo que Ginzburg venha de um cenário privilegiado, onde teve acesso à educação e a empregos formais, ainda assim não esteve ileso dessa dimensão. A realidade do trabalho

⁹⁸ No original: “Io credo che gli uomini e le donne devono lottare insieme; gli uomini devono essere con le donne contro l’oppressione. Quando si sta insieme fra donne contro gli uomini è perché si ha un complesso di inferiorità. Bisogna andare al di là di questo, perché siamo tutti uguali. È la stessa cosa anche per gli Ebrei.”

⁹⁹ No original: “Io non sono una politica, la mia visione del mondo non è politica, io lavoro nel mondo dell’immaginazione, sono una scrittrice.”

feminino não está restrita apenas ao emprego formal, embora a luta pelo acesso a essa categoria não possa ser deslegitimada, a dimensão do trabalho doméstico foi e é presente ainda na realidade da grande maioria das mulheres. A intelectual feminista italiana Silvia Federici, no prefácio para *O ponto zero da revolução: trabalho doméstico, reprodução e luta feminista*, escreve que: “A lição de independência que a minha e outras mães aprenderam durante a guerra, e que nos transmitiram, nos ofereceu a perspectiva de uma vida dedicada ao trabalho doméstico, à família e à reprodução, que era impraticável para a maioria das mulheres – e intolerável para algumas.” (2019, p. 17) Quando se fala do contexto de guerra da Itália, é comum ter mais presente os relatos da *Resistenza*, do trabalho cultural desenvolvido por intelectuais homens, dos *partigiani* – grupos formados, majoritariamente, por homens¹⁰⁰. Embora Ginzburg estivesse envolvida em círculos culturais formados por intelectuais antifascistas, o seu papel na *Resistenza* está mais ligado à atuação do seu marido, dos seus irmãos e do seu pai. Enquanto os homens participavam ativamente nos movimentos políticos, a maioria das mulheres precisou permanecer em suas casas, cuidando dos lares e dos filhos. O trabalho de cuidado é, por muitas vezes, apagado dos relatos, porém, a sua natureza essencial se torna cada dia mais evidente.

Nos relatos do período de guerra que Ginzburg traz, a sua narrativa está relacionada à vida doméstica. Mesmo tendo crescido em uma realidade muito privilegiada, com acesso a empregadas domésticas desde a infância, a vida dela, da sua mãe e das suas irmãs, por muitos anos, foi restrita aos trabalhos relativos à casa – escolher as roupas dos filhos, auxílio na educação, entre outros. A figura paterna é uma imagem marcante na narrativa, e em muitos fragmentos do texto é perceptível a diferença de tratamento do pai com os filhos homens e com as mulheres. Em determinado ponto, Ginzburg relata, no que diz respeito aos estudos: “Paola não estudava, mas meu pai não ligava: era mulher, e ele tinha a ideia de que as mulheres, ainda que não tenham lá muita vontade de estudar, não faz mal, porque depois se casam” (GINZBURG, 2018, p. 64). Mesmo em um lar privilegiado, com acesso a livros e estudos, para o pai, a função das mulheres da família continuava estando subjugada à casa.

Tal característica não é algo incomum na literatura de autoria de mulheres. Por exemplo, na literatura de Clarice Lispector, para retomar um nome já comentado antes, o espaço doméstico se torna, também, foco da escrita. Assim como em Ginzburg, Lispector habita um ambiente burguês e privilegiado, porém, a sua condição enquanto mulher ainda assim marca a sua escrita e as suas vivências no ambiente, isto é, a forma como é vista pelo

¹⁰⁰ Houve alguns grupos de mulheres combatentes que também atuaram na *Resistenza*, embora em menor escala que os grupos masculinos. Cf. SIMEONE, 2023.

pai, como interage com os seus interesses e o papel que desempenha dentro do núcleo. Em 1960, Clarice publica a obra *Laços de família*, composta por uma série de contos focados no ambiente doméstico e nas figuras femininas, a maioria desempenhando o papel de mãe e esposa. Vale notar que em 1960 o Brasil passava por uma fase de industrialização e tinha a cultura nacional bastante impulsionada pelos ideais pregados pelo *american way of life*, o que, nesse sentido, muito se assemelha ao período do pós-guerra na Itália, pela forte influência financeira e cultural dos Estados Unidos por meio do Plano Marshall.¹⁰¹ Assim, embora as mulheres tivessem o direito ao trabalho formal reconhecido pela Constituição, muitas continuavam tendo a atividade doméstica e o trabalho de cuidado como a sua principal função. A partir dessa premissa, abre-se margem para se pensar as formas como o espaço do lar impacta a subjetividade das mulheres. Em um dos contos que compõe *Laços de família*, intitulado “Amor”, Lispector lança um olhar sobre os devaneios de Ana, uma mãe e dona de casa que havia ido às compras:

Um pouco cansada, com as compras deformando o novo saco de tricô, Ana subiu no bonde. Depositou o volume no colo e o bonde começou a andar. Recostou-se então no banco procurando conforto, em um suspiro de meia satisfação.

Os filhos de Ana eram bons, uma coisa verdadeira e sumarenta. Cresciam, tomavam banho, exigiam para si, malcriados, instantes cada vez mais completos. A cozinha era enfim espaçosa, o fogão enguiçado dava estouros. O calor era forte no apartamento que estavam aos poucos pagando. Mas o vento batendo nas cortinas que ela mesma cortara lembrava-lhe que se quisesse podia parar e enxugar a testa, olhando o calmo horizonte. Como um lavrador. Ela plantara as sementes que tinha na mão, não outras, mas essas apenas. E cresciam árvores. Crescia sua rápida conversa com o cobrador de luz, crescia a água enchendo o tanque, cresciam seus filhos, crescia a mesa com comidas, o marido chegando com os jornais e sorrindo de fome, o canto importuno das empregadas do edificio. Ana dava a tudo, tranquilamente, sua mão pequena e forte, sua corrente de vida. (LISPECTOR, 2013, p. 12)

Ana era a típica dona de casa dos anos 1960, que doava a sua “corrente de vida” para o bem-estar dos filhos e do marido. A sua apresentação se dá de forma inteiramente atrelada ao espaço doméstico, com destaque para os locais da casa, principalmente a cozinha e o ato de preparar as comidas, ir às compras e todas as demais rotinas ligadas ao cuidado do lar. Na narrativa, a protagonista enxerga o ambiente doméstico como parte principal da sua vida, onde a sua rotina e o seu trabalho se desenvolvem. As características usadas pela protagonista para falar da casa e da sua vida, com “meia satisfação”, “fogão enguiçado” e as “cortinas que

¹⁰¹ Plano dos Estados Unidos para recuperação financeira e reconstrução dos países aliados da Europa que fez com que também muito produto estadunidense fosse comercializado, como cigarros e calças jeans. A esse respeito, veja-se, por exemplo, o documentário “Blue jeans e gonne corte – la Trieste americana del dopoguerra”, dirigido por Renzo Carbonera.

ela mesma cortara” trazem um tom que oscila entre um relato e uma reclamação: Ana gosta da sua vida, porém, há certa insatisfação, um incômodo escondido às margens do dia a dia que a personagem não consegue expressar. Esse incômodo deixa uma lacuna, um vazio, na narrativa, que abre espaço para se pensar as formas como a subjetividade feminina se desenvolve a partir do espaço do lar, conforme a narrativa segue. O que pode ser observado no trecho a seguir:

Certa hora da tarde era mais perigosa. Certa hora da tarde as árvores que plantara riam dela. Quando nada mais precisava de sua força, inquietava-se. No entanto sentia-se mais sólida do que nunca, seu corpo engrossara um pouco e era de se ver o modo como cortava blusas para os meninos, a grande tesoura dando estalidos na fazenda. Todo o seu desejo vagamente artístico encaminhara-se há muito no sentido de tornar os dias realizados e belos; com o tempo seu gosto pelo decorativo se desenvolvera e suplantara a íntima desordem. Parecia ter descoberto que tudo era passível de aperfeiçoamento, a cada coisa se emprestaria uma aparência harmoniosa; a vida podia ser feita pela mão do homem.

No fundo, Ana sempre tivera necessidade de sentir a raiz firme das coisas. E isso um lar perplexamente lhe dera. Por caminhos tortos, viera a cair em um destino de mulher, com a surpresa de nele caber como se o tivesse inventado. O homem com quem casara era um homem verdadeiro, os filhos que tivera eram filhos verdadeiros. Sua juventude anterior parecia-lhe estranha como uma doença de vida. Dela havia aos poucos emergido para descobrir que também sem a felicidade se vivia: abolindo-a, encontrara uma legião de pessoas, antes invisíveis, que viviam como quem trabalha – com persistência, continuidade, alegria. O que sucedera a Ana antes de ter o lar estava para sempre fora de seu alcance: uma exaltação perturbada que tantas vezes se confundira com felicidade insuportável. Criara em troca algo enfim compreensível, uma vida de adulto. Assim ela o quisera e escolhera. (LISPECTOR, 2013, p. 12)

A protagonista desse conto mostra com clareza essa realidade logo nos parágrafos que abrem a narrativa curta. As funções eram desempenhadas quase que de forma rotineira, sem abrir brechas para fugas e devaneios, era necessário cumprir as mesmas tarefas cotidianamente. Ainda assim, é a partir desse mesmo espaço doméstico que a subjetividade da personagem se desenvolve. A vida ritualística era tudo que Ana queria, o lar lhe agradava e lhe dava “segurança” ter raízes tão solidificadas. Entretanto, mesmo estando vivendo os seus desejos, o desconforto ainda está presente. Percebe-se que as descrições são sempre seguidas de termos e expressões que se opõem, “felicidade insuportável” e “exaltação perturbada”, destacando o caráter ambíguo de Ana em relação ao lar. Ou até mesmo a relação irônica estabelecida ao afirmar que “a vida podia ser feita pela mão do homem” (LISPECTOR, 2013, p.12), mas que a personagem “viera a cair em um destino de mulher” (LISPECTOR, 2013, p.12), uma oposição que marca a falta de controle concedido às mulheres sob a própria vida.

É nesse local doméstico que a protagonista passa a maior parte dos seus dias: cuidando das pessoas que fazem parte da sua vida, nutrindo o lar. O ideal de trabalho doméstico como se conhece hoje foi criado no final do século XIX, durante o auge da industrialização, como aponta Federici.¹⁰² Partindo desse princípio, se origina uma máxima em que todos os espaços da vida social se tornam espaços de produção, fundados em torno do ideal de afeto, ou seja, cabe à esposa cuidar daqueles por quem ela nutre amor. Entretanto, afeto não diz respeito apenas à noção de afetividade. Aliás, Federici elabora que

“Afeto” não significa um sentimento de ternura ou amor. Significa, antes, nossa capacidade de interação, nossa capacidade de movimento e de sermos movidos em um fluxo interminável de trocas e encontros, que supostamente expandem nossos poderes e demonstram não apenas a infinita produtividade de nosso ser, mas também o caráter transformador – e, portanto, já político – da vida cotidiana. (FEDERICI, 2019, p. 338)

Nutrir afetos, portanto, vai além de nutrir sentimentos de ternura, e tange nutrir boas relações. Assim, o trabalho exercido por Ana ao longo do conto diz respeito às interações mantidas na sua rotina, aos encontros que têm e os movimentos que realiza todos os dias para manter e reafirmar os afetos. Nesse sentido, cultivar afetos se torna uma tarefa que vai além das dinâmicas do próprio lar, envolvendo também as demais esferas sociais de política e de poder, afinal, as relações cultivadas a partir de uma perspectiva de afeto vislumbram também uma lógica de produção. Manter um lar, cultivá-lo, a rotina ritualística mantida por Ana se torna uma necessidade essencial para o bom funcionamento da família nuclear (a repetição de ações pode até ser vista talvez como um precário escudo). Essa dinâmica se instaura, como a própria personagem afirma, como uma escolha sua, entretanto, perpassa dinâmicas de poder, políticas e sociais, que extrapolam o sujeito e, como resposta, o sujeito busca formas de nutrir a própria subjetividade. Portanto, o espaço do lar é, ao mesmo tempo, o local que se relaciona com a felicidade, com a família, com a rotina e com a segurança que almejava, mas que, junto a isso, também carrega o peso de uma estranheza, de um não pertencimento que a perturba.

No desenvolver do conto, a personagem é atravessada pela curiosa imagem de um cego mascarando chiclete que bagunça a sua percepção da vida. Assim, é na fuga desse espaço rotineiro, em um lapso de estranhamento, que tem um devaneio. Ao encontrar esse homem, Ana começa a observá-lo. Um detalhe infamiliar, para recuperar o termo freudiano, que lhe salta aos olhos e leva a uma quebra, uma fratura na sua rotina ritualística. E, assim, a personagem começa a refletir sobre a sua vida cotidiana, sobre o papel que desempenha dentro do lar e, ao final do conto, conclui: “Hoje de tarde alguma coisa tranquila se rebentara,

¹⁰² Cf. FEDERICI, 2019

e na casa toda havia um tom humorístico, triste.” (LISPECTOR, 2013, p. 19). Um encontro infamiliar e inesperado transforma o olhar que Ana dirige ao lar, fazendo-a enxergar com novos olhos o lar que cultivava por anos. Nesse sentido, o espaço doméstico pode ser lido como um local de subjetivação, um local familiar e seguro, mas que, às margens, carrega consigo uma estranheza que incomoda, levando o sujeito a novas percepções sobre a própria singularidade.

O lar retratado nesse conto está distante da realidade que Lispector tinha no próprio espaço doméstico, enquanto pertencente à classe alta carioca, bem como não é o mesmo espaço doméstico que aparece em Ginzburg. Porém, em “Amor”, assim como em demais contos e romances de Clarice, é possível observar como o espaço do lar se faz sempre presente. É por meio da casa e dentro dela que as mulheres que protagonizam as histórias de encontram “pequenices”, detalhes mínimos, que as conduzem por sentimentos de estranheza e infamiliaridade, como é o caso de Ana. O espaço doméstico se torna então crucial para a formação e socialização das mulheres. Nesse sentido, não é de se estranhar que o lar passe a ser o ambiente que Ginzburg escolhe para expressar a sua subjetividade. O ambiente doméstico se faz presente na sua escrita autobiográfica, ensaística e ficcional. Todas elas estão interligadas pelo fio da casa. Na crônica “A mãe” publicada pela primeira vez na coletânea *Cinque romanzi brevi* [Cinco romances curtos] (1964) e, mais tarde, reunida na coletânea *Un’assenza* (2016), a autora narra a rotina de uma família, composta por avós, filhos, o pai e a mãe, na qual todas as decisões importantes são tomadas pela mãe, e as figuras masculinas assumem um papel de inferioridade. Entretanto, mesmo estando no controle do cotidiano do lar, esta mãe é quase invisível aos olhos dos outros membros da família. Ginzburg escreve:

A mãe não era importante. Importante era a vó, o vô, a tia Clementina, que morava no interior e chegava de vez em quando com castanhas e farinha de milho; Diomira era importante, a empregada, Giovanni era importante, o porteiro que fazia as cadeiras de palha; todas essas pessoas eram muito importantes para os dois meninos porque eram pessoas fortes nas quais se podia confiar, pessoas ao permitir e ao proibir, muito boas em todas as coisas que faziam e sempre cheias de sabedoria e de força, gente que poderia defender-se de temporais e dos ladrões. Mas se estavam sozinhos em casa com a mãe os meninos tinham medo como se estivessem sem ninguém; quanto ao permitir e proibir, ela não permitia nem proibia mais nada, no máximo se lamentava com uma voz cansada: – Não façam tanto barulho porque estou com dor de cabeça. (GINZBURG, 2016, p.91)¹⁰³

¹⁰³ No original: “La madre non era importante. Era importante la nonna, il nonno, la zia Clementina che abitava in campagna e arrivava ogni tanto con castagne e farina gialla; era importante Diomira, la serva, era importante Giovanni, il portinaio tisico che faceva delle sedie di paglia; tutte queste persone erano molto importanti per i due ragazzi perché erano gente forte di cui ci si poteva fidare, gente forte nel permettere e nel proibire, molto bravi in tutte le cose che facevano e pieni sempre di saggezza e di forza; gente che poteva difendere dai temporali e dai ladri. Ma se erano soli in casa con la madre i ragazzi avevano paura proprio come se fossero stati

Na narrativa, a autora conta a história de uma mãe que exerce um trabalho invisível aos olhos de quem convive com ela. Como marca na afirmação que abre o parágrafo, a mãe não importava. Não era uma figura que trazia comidas de vez em quando, nem que se fazia presente em momentos de alegria, também não aparentava ser forte, visto que estava sempre cansada. Ao longo da crônica é narrada a rotina da mãe aos olhos dos filhos, que a viam sair de casa cedo e voltar tarde e não passava muito tempo em casa. Os filhos não entendem a mãe, não sentem apreço por aquela figura. No desenrolar do conto, a mãe suicida-se e quem passa a tomar conta deles é a tia e avó. Em um conto breve, é possível observar um trabalho emocional sendo passado para frente nas gerações de mulheres de família, enquanto as figuras masculinas permanecem nas sombras, sem assumirem propriamente alguma responsabilidade.

Para além das crônicas, que tratam da situação da mulher diante do espaço doméstico, os textos ensaísticos de Ginzburg também se aproximam dessa perspectiva. Mesmo nos textos que tratam diretamente do trauma da guerra, como no ensaio “O filho do homem”, publicado pela primeira vez em 1946 no jornal *L’Unità*, e mais tarde reunido na coletânea *As pequenas virtudes* (1963), o tema do lar é trazido pelas lembranças dos anos de conflito associados à imagem do lar. Nas memórias que traz desse período, o seu ponto de reflexão é o ambiente doméstico, o cuidado com os filhos, o cultivo pelo lar. O espaço da casa é, então, esse ambiente de socialização ao qual a materialidade e a subjetividade da autora estão intrinsecamente ligadas.

Se observo meus meninos dormindo, penso com alívio que não precisarei acordá-los no meio da noite para fugir. Mas não é um alívio pleno e profundo. Sempre acho que mais cedo ou mais tarde precisaremos nos levantar de novo na noite e escapar e deixar tudo para trás, quartos quietos e cartas e lembranças e roupas.

Uma vez sofrida, jamais se esquece a experiência do mal. Quem viu as casas desabando sabe muito bem quanto são precários os vasos de flor, os quadros, as paredes brancas. Sabe muito bem de que é feita uma casa. Uma casa é feita de tijolos e argamassa, e pode desabar. Uma casa não é tão sólida. Pode desabar de um momento para outro. Atrás dos serenos vasos de flor, atrás das chaleiras, dos tapetes, dos pavimentos lustrosos de cera há o outro vulto verdadeiro da casa, o vulto atroz da casa caída. (GINZBURG, 2020, p. 63-64)

A casa é tudo aquilo que dela se faz, são as pegadas deixadas pelas pessoas que por ali passaram. Mas, mesmo esse lado subjetivo do lar, ainda carrega uma fragilidade. O fragmento acima traz uma reflexão acerca dos traumas deixados pela guerra. Percebe-se que,

soli; quanto al permettere e al proibire lei non permetteva né proibiva mai nulla, al massimo si lamentava con una voce stanca: – Non fate tanto chiasso perché io ho mal di testa.”

mesmo abordando a temática da guerra por essa perspectiva coletiva, das dores e traumas deixados em um povo, a autora ainda o faz a partir de uma perspectiva que conduz o leitor a pensar sobre os efeitos da guerra para além de questões macropolíticas. A discussão levantada aborda os pequenos ambientes, as mães que perderam os filhos, que tiveram as suas casas destruídas, que viram os seus maridos sendo presos. Foi entre as paredes do lar que Ginzburg vivenciou a guerra. A sua experiência não foi a da resistência armada, nem de falas públicas em manifestações, mas a de cuidar daqueles que precisavam de auxílio. Durante os anos de guerra, nasceu o seu primogênito. Enquanto estava exilada, ao lado de Leone, cuidava dos filhos e da casa. Isso é refletido posteriormente nas reflexões que traz sobre esse momento, que desencadeia a incerteza em relação ao lar, transformado em um espaço de inseguranças.

O fragmento é permeado de uma tristeza vivenciada por anos e que continua a se manifestar mesmo anos após os conflitos. O momento é marcado não apenas pela perda de pessoas queridas, mas também de uma vida comum que não poderá mais ser alcançada, pois tudo que acreditava ter como certezas, como as coisas pequenas da vida, as flores, os tapetes, os cômodos, as pequenas construções do ambiente familiar, seguro, foi dissolvido. Os deslocamentos causados pelo trauma da guerra levam Ginzburg a ver, na materialidade do cotidiano, representações que remetem aos seus momentos de angústia, medo e, até mesmo, alegria – que, quando aparente, surge sob um véu de tristeza. Todos esses sentimentos são manifestados desde uma perspectiva doméstica. Os mesmos artefatos que, como definido por Coccia,¹⁰⁴ são as coisas responsáveis pela formação e pela caracterização do que é uma casa, são os símbolos recuperados por Ginzburg para representar essa perda do lar. O ambiente doméstico, trazido em “O filho do homem”, não é mais um local de tranquilidade, de familiaridade, mas uma constante insegurança, um “vulto da casa caída” (GINZBURG, 2020, p.64).

“O filho do homem” foi escrito em 1946, dois anos após o fim dos conflitos bélicos e quando a ferida era, ainda, muito recente. Nesse contexto, compartilhar a sua experiência é mais do que uma tentativa de refletir sobre o trauma, é conectar pelas palavras tantos leitores que também fizeram parte da *Resistenza* e compartilhavam experiências similares, o que fica marcado pela oscilação entre o uso da primeira pessoa do singular e do plural ao longo das linhas. É registrado, desse modo, a tentativa de enxergar, no seu íntimo, um sentimento que apesar de fazer parte da sua formação e experiência enquanto sujeito, possui uma expansão para um universo que vai além do “eu”. Nesse sentido, pensar esse trabalho de cuidado durante os anos de guerra é algo que parte da experiência pessoal de Ginzburg, mas que

¹⁰⁴ Cf. COCCIA, 2021.

também se expande para pensar, coletivamente, a vida de toda uma classe que experiencia os mesmos sentimentos.

Federici afirma ainda que “A Itália [...] [dos] anos 1950, apesar de ainda estar impregnada pela cultura patriarcal consolidada sob o fascismo, já vivia uma ‘crise de gênero’, parcialmente causada pela guerra, mas também pelas necessidades da reindustrialização do pós-guerra” (2019, p. 17). Essa crise afeta, evidentemente, a cena cultural italiana e, em 1948, Ginzburg publica na revista *Mercurio* o ensaio *Discorso sulle donne*, no qual reflete sobre o papel da mulher na sociedade italiana. No texto, publicado pouco após o fim da guerra, a autora não fala sobre a luta por direitos, por igualdade, mas sim sobre uma luta mais subjetiva: a da condição feminina. Ginzburg define a condição feminina como um poço, onde as mulheres estão fadadas a habitarem. E comenta ainda:

E, além disso, tinha esquecido uma coisa muito importante: que as mulheres têm o péssimo hábito de cair de vez em quando em um poço, de se deixar ser pega por uma tremenda melancolia e afogar-se dentro dela, e suspirar para vir à tona: essa é a verdadeira dificuldade das mulheres. As mulheres muitas vezes se envergonham por terem essa dificuldade, e fingem não ter problemas e ser energéticas e livres, e caminham com passos firmes pelas ruas, com cabelos grandes e belas roupas e bocas pintadas e um ar obstinado e desdenhoso; mas eu nunca consegui encontrar uma mulher sem descobrir nela, depois de algum tempo, algo doloroso e lamentável que não existe nos homens, um perigo contínuo de cair em um grande poço obscuro, algo que vem propriamente do temperamento feminino e talvez de uma tradição secular de temor e servidão e que não será tão fácil de vencer; descobri justamente nas mulheres mais energéticas e desdenhosas algo que induzia a ter pena delas e que compreendia muito bem porque eu também tinha esse sofrimento de tantos anos e só há pouco tempo entendi que vêm do fato de eu ser uma mulher que será difícil de me libertar desse mal. (GINZBURG, 2016, p. 58)¹⁰⁵

Ginzburg afirma que vê essa tristeza, que enxerga em muitas mulheres, também nela. Para ela, a origem disso está nos anos de subjugação do sexo feminino, que impede de ter uma liberdade completa. Ao retornar a análise para a narrativa trazida em *Léxico familiar*, se pode notar que as personagens femininas são descritas carregando sempre uma tristeza junto de si. Natalia recorda ver a mãe, Lidia, chorando em diversos momentos; Paola era descrita como

¹⁰⁵ No original: “E invece avevo tralasciato di dire una cosa molto importante: che le donne hanno la cattiva abitudine di cascare ogni tanto in un pozzo, di lasciarsi prendere da una tremenda malinconia e affogarci dentro, e annaspere per tornare a galla: questo è il vero guaio delle donne. Le donne spesso si vergognano d’ avere questo guaio, e fingono di non avere guai e di essere energiche e libere, e camminano a passi fermi per le strade con grandi cappelli e bei vestiti e bocche dipinte e un’aria volitiva e sprezzante; ma a me non è mai successo d’incontrare una donna senza scoprire dopo un poco in lei qualcosa di dolente e di pietoso che non c’è negli uomini, un continuo pericolo di cascare in un gran pozzo oscuro, qualcosa che proviene proprio dal temperamento femminile e forse da una secolare tradizione di soggezione e di schiavitù e che non sarà tanto facile vincere; m’è successo di scoprire proprio nelle donne più energiche e sprezzanti qualcosa che m’induceva a commiserarle e che capivo molto bene perché ho anch’io la stessa sofferenza da tanti anni e soltanto da poco tempo ho capito che proviene dal fatto che sono una donna e che mi sarà difficile liberarmene mal.”

uma amante das artes e da melancolia. Não cabe afirmar que é a natureza feminina responsável por essa condição, mas é uma possibilidade trabalhar como a forma como as mulheres foram socializadas ao longo dos séculos contribui para a internalização desse sentimento. Mesmo vivendo em uma condição financeira privilegiada, que permitiu que Ginzburg estudasse e trabalhasse sem ter que lutar por isso, ela não deixa de ser afetada por esse sofrimento, cuja origem não sabe nomear. A escrita se torna instrumento essencial para expressar esse desconforto, e é também por meio dela que se encontram elementos, vestígios, de onde esses sentimentos se manifestam. Assim, a escrita se torna refúgio do sujeito e espaço no qual é possível ter vislumbres das limitações existentes, dadas as condições de gênero e classe.

Ao longo da narrativa do conto “Amor”, para retomar Lispector, é possível ver as formas como o trabalho de cuidado se manifestam na narrativa da sua vida. Ana é uma personagem que cuida dos filhos e do marido, é ela quem faz as compras da casa. Um ato considerado uma pequena formalidade do dia a dia. Nessa ritualística cotidiana reluz o que Bourdieu, na obra *A dominação masculina*, publicada em 1998, define como um sistema formado para ratificar a inferioridade e exclusão da mulher na sociedade, conforme fragmento a seguir:

O princípio da inferioridade e da exclusão da mulher, que o sistema mítico-ritual ratifica e amplia, a ponto de fazer dele o princípio de divisão de todo o universo, não é mais que a dissimetria fundamental, a do sujeito e do objeto, do agente e do instrumento, instaurada entre o homem e a mulher no terreno das trocas simbólicas, das relações de produção e reprodução do capital simbólico, cujo dispositivo central é o mercado matrimonial que estão na base de toda a ordem social: as mulheres só podem aí ser vistas como objetos, ou melhor, como símbolos cujo sentido se constitui fora delas e cuja função é contribuir para a perpetuação ou o aumento do capital simbólico em poder dos homens. (BOURDIEU, 2007, p. 55)

Dentro da realidade social que as mulheres dos anos 1960 se encontravam, o espaço do lar se torna o local onde era possível expressarem as suas subjetividades. Um local formado por símbolos, como aponta Bourdieu, símbolos estes que reforçam o papel da mulher enquanto responsável pelo cuidado. O espaço doméstico, bem como o social, é composto por trocas de produção e reprodução no qual o papel desempenhado pela mulher é construído como, para além de essencial, símbolo de um bem-estar social. Portanto, não era incomum, nas casas da classe média dos anos 1960, a mulheres serem objetificadas tanto na instância doméstica quanto na social. Tanto Lispector quanto Ginzburg eram mulheres da classe abastada, que tiveram em casa a presença de empregadas domésticas – figura bastante

presente em ambas as obras¹⁰⁶ –, entretanto, a condição social vinculada ao espaço doméstico não deixa de estar presente nas suas obras.

Enquanto mulher e parte da burguesia italiana, Ginzburg vive uma realidade privilegiada quando comparada à realidade da protagonista do conto “Amor” – que também é distante da realidade de Clarice Lispector, como já se observou –, porém o que existe de denominador comum entre essas mulheres é a experiência de estranhamento dentro do lar. Recuperando a visão de Bourdieu, o trabalho desempenhado pela mulher e até mesmo a sua forma de socialização compõem um mecanismo de “trocas simbólicas” que alimentam o dispositivo social, nesse sentido, a mulher exerce o trabalho de cuidado em casa e se torna um símbolo de manifestação de poder social. Sendo esse espaço do lar o que lhes era destinado por convenção, é a partir dele que surgem também símbolos que causam sentimentos de estranhamento. O lar se torna espaço central de escrita e de subjetividade na obra de muitas escritoras mulheres, não apenas do século XX como também no século XXI e, por meio da recuperação de símbolos associados à rotina doméstica, ao cuidado, à casa e à família – todos assuntos considerados majoritariamente femininos –, são trabalhadas questões relacionadas ao sujeito e que se desenvolvem dentro do lar. Na obra de Ginzburg, o lar é uma constante que está sempre se criando e se recriando por meio da escrita e é a partir dos símbolos que remetem à casa, das palavras e dos detalhes, que a autora expressa o estranhamento, as inseguranças e os sentimentos que mantinha escondido atrás dos papéis que precisava desempenhar – filha, esposa e mãe.

¹⁰⁶ Em *Léxico familiar*, é mencionado o nome de Natalina, a empregada doméstica da família Levi. Já no ensaio “Inverno em Abruzzo” a autora menciona a presença de uma empregada, uma moça do vilarejo, que lhe ajuda com os afazeres domésticos durante o exílio. Assim, mesmo que vivesse em uma realidade onde precisava cuidar dos filhos e da casa, a autora contou com os serviços de empregadas.

4 ESCREVER É HABITAR A TERRA

4.1 Modos de colecionar

Em seu documentário *Os catadores e eu* (2000), a cineasta Agnès Varda busca construir um retrato da vida francesa por meio dos catadores, pessoas que percorrem as ruas da França recolhendo sobras das colheitas, de comida ou até mesmo objetos jogados fora. A imagem dos catadores é o ponto de partida de Varda para investigar aspectos culturais e políticos da população francesa, é a partir dos objetos descartados e posteriormente recolhidos, enfim das escolhas feitas, que a diretora consegue delimitar esse espaço cultural. Na obra há dois espaços: o macro, que diz respeito à França, seu território e cultura; e o micro, que são os detalhes e objetos coletados pelos catadores e, de certo modo, pela própria Varda. Os objetos são escolhidos a partir da necessidade, em alguns casos, e em outros, por gosto. Entende-se, portanto, que o ato de colecionar não está isento de uma carga política, cultural e subjetiva. O ato de recolher os objetos é visto por Varda como parte essencial da formação cultural francesa, que acaba por moldar como os sujeitos se relacionam entre si e com o espaço. O historiador da arte Elio Grazioli, na obra *La collezione come forma d'arte* (2012), assim define o colecionador:

Existem pessoas estranhas que têm a mania de coletar objetos em quantidades normalmente relevantes, às vezes excessivas para as suas próprias possibilidades, objetos ligados entre si por qualquer relação, mantidos em ordem ou desordem, relativa e significativa, que elas desfrutam assim que têm tempo e oportunidade. Todos eles estão registrados na mente delas com extrema precisão e os mostram com complacência; às vezes com um pouco de pudor, a conhecidos ou visitantes ocasionais. Ao redor deles, enfim, contam anedotas e reflexões que normalmente acabam ficando presas na vertigem de emoções ou na infinitude da compreensão. São os colecionadores. (GRAZIOLI, 2012, p. 7)¹⁰⁷

Os colecionadores são aqueles que recolhem os objetos ao redor de si, a partir de uma relação em comum entre eles, na intenção de dar a eles um significado. Perante o seu olhar, não há objetos banais, tudo é capaz de se revelar rico e passível de registro. Esse processo de formar uma coleção passa, assim, pelo filtro subjetivo do colecionador, que

¹⁰⁷ No original: Esistono strane persone che hanno la smania di raccogliere oggetti in quantità spesso rilevante, talvolta eccessiva per le loro stesse possibilità; oggetti legati tra loro da una qualche relazione, tenuti in ordine o in un disordine relativo e significativo, che essi si godono appena ne hanno il tempo e l'opportunità. Li hanno tutti registrati nella loro mente con estrema precisione e li mostrano con compiacimento, a volte con un po' di pudore, a conoscenti o visitatori occasionali. Intorno a essi, infine, raccontano aneddoti e riflessioni che finiscono spesso con l'incagliarsi nella vertigine dell'emozione o nell'infinita della comprensione. Sono i collezionisti.

define o significado que algo assume dentro de um conjunto. Eles podem colecionar com intuito pessoal ou profissional, no entanto, nota-se como, em todo caso, as emoções estão ligadas ao ato de colecionar.

Na perspectiva da história da arte, o colecionador é aquele que mantém um acervo de objetos, quadros e itens, aumentando o seu valor, podendo haver quem colecione de forma particular, ou seja, o colecionador comum, ou de forma institucional, como é o caso dos museus. A organização pode seguir uma série de critérios, a dos museus, por exemplo, segue uma lógica de arquivo: visa ordenar os itens de uma coleção de modo cronológico, representando a evolução de um povo ou de um movimento artístico, de maneira simplificada e didática. Um exemplo de museu que se organiza a partir de uma perspectiva tradicional e cronológica é o British Museum, que organiza as suas exposições de maneira que os visitantes possam percorrer uma narrativa linear, seguindo o desenvolvimento histórico ao longo do tempo. Isso permite que os visitantes tenham uma compreensão mais clara da evolução de uma civilização, de uma era ou de um determinado evento ao percorrerem as galerias do museu. Entretanto, outros não seguem essa estrutura, como o MoMA (*Museum of Modern Art*), que é conhecido pela abordagem temática e não linear na exibição de arte moderna e contemporânea. Em vez de seguir uma ordem cronológica, esse museu agrupa obras de arte com base em movimentos artísticos, estilos, técnicas ou temas compartilhados. Mesmo seguindo lógicas diferentes, percebe-se que há uma maneira de catalogar, organizar e hierarquizar os objetos a partir de uma curadoria, que segue critérios específicos de cada local.

Em *Mal de arquivo* (1995), Jacques Derrida explora a complexidade do conceito de arquivo, questionando a ideia tradicional de que se trata de um depósito neutro e objetivo de documentos¹⁰⁸. Na obra, o teórico francês descreve as estruturas originárias do arquivo como:

[...] o sentido de “arquivo”, seu único sentido, vem para ele do *arkheion* grego: inicialmente uma casa, um domicílio, um endereço, a residência dos magistrados superiores, os arcontes, aqueles que comandavam. Aos cidadãos que detinham e assim denotavam o poder político reconhecia-se o direito de fazer ou de representar a lei. Levada em conta sua autoridade publicamente reconhecida, era em seu lar, nesse lugar [em itálico no texto] que era a casa deles [...] que se depositavam então os documentos oficiais. (DERRIDA, 1995, p. 12-13)

Observa-se que as origens do arquivo pontuadas por Derrida se dão a partir do domicílio e da Lei. O primeiro significado sinalizado está relacionado diretamente à casa, à

¹⁰⁸ Para um estudo mais completo da obra de Derrida, cf. DUQUE-ESTRADA, 2010.

residência dos magistrados. Ou seja, o arquivo é entendido como o local onde se abriga o conhecimento, é a casa, isto é, a origem do saber. Junto dessa relação, o sentido de arquivo se aproxima também a uma referência de poder. Não se refere apenas a um local de armazenamento de informações, mas também se constrói a partir de um ideal dominante, aquele que prevalece para a Lei. Os arquivos são constituídos por um conjunto de informações, de documentos, considerados importantes a partir dos critérios determinados por aqueles que detinham o poder da Lei, que, ao domiciliá-los nas suas casas, detinham também o conhecimento do arquivo. Assim, para Derrida, *arkheion* existe a partir dessa dualidade de local de comando e local de autoridade, ou seja, o início do poder, onde ele é exercido e as coisas têm um começo. Não é possível, portanto, haver uma ordem sem antes um comando, isto é, para haver uma lógica determinante da organização do arquivo é necessário a existência de um poder de origem.

Ao se voltar o olhar para as coleções modernas, nota-se que elas existem, também, a partir de uma lógica dominante que pré-determina a sua hierarquização. Seja esse poder estruturado de modo histórico ou social, é a partir desse local de autoridade que os sujeitos que colecionam, ou até mesmo as instituições responsáveis, determinam o que e de que modo as coleções serão formadas. As coleções artísticas tradicionais, como as encontradas em museus e galerias, buscam narrar, usualmente, desde um ponto de vista dominante. São “coleções puzzle”, como denomina Grazioli, pois miram somente o desenho final. A ideia de “puzzle” é trabalhada também por Georges Perec, na obra *A vida modo de usar* (2009), romance escrito a partir do acúmulo de objetos. No Preâmbulo que abre a obra, Perec escreve que

De início, a arte do puzzle parece uma arte menor, mínima, contida inteiramente nos rudimentos da Gestalttheorie: o objeto visado – seja um ato perceptivo, seja uma aprendizagem, seja um sistema fisiológico, seja, no caso presente, um quebra-cabeça de peças de madeira – não é uma soma de elementos que teríamos inicialmente de isolar e analisar, mas um conjunto, ou seja, uma forma, uma estrutura; o elemento não preexiste ao conjunto, não é nem mais imediato nem mais antigo; não são os elementos que determinam o conjunto, mas o conjunto que determina os elementos; o conhecimento do todo e de suas leis, do conjunto e de sua estrutura, não é passível de ser deduzido do conhecimento separado das partes que o compõem; isso quer dizer que se pode observar uma peça de puzzle durante três dias e achar que se sabe tudo sobre sua configuração e cor, sem que com isso se tenha avançado um passo sequer; a única coisa que conta é a possibilidade de relacionar essa peça a outras peças, e, por esse prisma, há algo de comum entre a arte do puzzle e a arte do gô: só quando reunidas as peças assumirão um caráter legível, adquirirão sentido; considerada isoladamente, a peça de um puzzle não quer dizer nada; não passa de pergunta impossível, desafio opaco; mas basta que se consiga conectar uma

delas às suas vizinhas, ao cabo de alguns minutos de tentativas e fracassos, ou em uma fração de segundo prodigiosamente inspirada, para que a peça desapareça, deixe de existir enquanto tal; a imensa dificuldade que precedeu essa aproximação, e que a palavra puzzle – enigma – designa tão bem em inglês, não apenas perde sua razão de ser mas até mesmo parece jamais tê-la tido, tanto que se tornou evidente: as duas peças miraculosamente reunidas formam uma única, por sua vez fonte de erro, de hesitação, de desânimo e de expectativa. (PEREC, 2009, p. 10)

O puzzle é formado a partir de um conjunto, isto é, a sua estrutura não existe isoladamente. A possibilidade de conexão entre as peças, de assumirem um significado quando agrupadas, é o que o torna único e uma arte mínima. Exige atenção aos detalhes, aos pequenos espaços e lacunas para se concretizar. A partir dessa ideia de arte mínima e do detalhe, é possível pensar em uma imagem para o colecionador que fuja do estereótipo de extravagância e acumulação, e enxergar a pessoa que coleciona como quem vê o mundo a partir das menores partes. Tendo em vista as ideias de coleção e de puzzle trabalhadas, pode-se entender o ato de colecionar como tendo o seu cerne não no objeto, mas no detalhe, na parte mínima.

Paralelamente às coleções dos museus, há também coleções e acervos pessoais, que seguem critérios distintos na sua curadoria. Eles podem ser formados pelos mais diversos objetos, de fato, Grazioli afirma que “as coleções de objetos têm, em muitos aspectos, várias coisas para ensinar para as de arte, a sua liberdade superior junto à necessidade mais profunda e real, mas também a maior proximidade a uma expressão pessoal e uma lógica de construção” (GRAZIOLI, 2012, p. 12)¹⁰⁹. Assim, chega-se a duas distinções: as coleções em museus e arquivos, que seguem uma lógica burocrática e funcionalista, ou seja, tudo que está ali tem motivo e propósito que justifique a sua presença, e as coleções pessoais, formadas por objetos diversos, podendo ou não estar relacionados à arte. Entretanto, ambas as formas de coleção precisam ter um critério de curadoria.

Com o passar dos anos e com a evolução do fazer artístico, as formas de colecionar também ganham novas perspectivas. Em um contexto de pré-modernidade, e diante de uma hipervalorização da imagem, colecionar era um ato de preservação, de arquivamento da memória. A desaturação do objeto do colecionador e de uma peça de museu é um dos movimentos encenados por Marcel Duchamp com os seus *ready-made*¹¹⁰. Com o *ready-made*, Duchamp propõe a substituição do trabalho tradicional de produção de quadros, pinturas e

¹⁰⁹ No original: “le collezioni di oggetti hanno per molti versi varie cose da insegnare a quelle d’arte, una loro superiore libertà e insieme una loro necessità più sentita e reale, ma anche una maggiore vicinanza a un’espressione personale e a una logica in costruzione.”

¹¹⁰ Para um estudo mais aprofundado sobre a utilização dos *ready-made* no campo artístico, Cf. BARROS, 2008.

esculturas por objetos já prontos, ou seja, objetos transformados pela subversão do seu uso tradicional: como a roda de bicicleta desmontada de sua base primeira (Figura 10). Vale ressaltar que, no início do século XX, a fotografia, bem como o vídeo, passa a ser um modo de produção mais difundido, o que conduz as vanguardas artísticas europeias a repensarem o valor da imagem, da pintura, que ameaçava se tornar obsoleta. Um dos primeiros *ready-made* produzidos por Duchamp foi a obra “Roda de Bicicleta”, em 1913, que consiste em uma roda de bicicleta posta em cima de uma banquetta. Ao deslocar o objeto do seu contexto comum, a roda ganha novas dimensões para além da usabilidade. O gesto profanador de Duchamp introduz uma série de novas reflexões no âmbito artístico, que começa, então, a reavaliar a produção artística para além das formas tradicionais, pois o artista passa a aliar o trabalho artesanal ao conceitual, o que marca a arte moderna. A instância artística estaria no gesto que é dado ao objeto, na produção de uma ideia, e não no objeto em si. Nesse sentido, o artista assume o papel de mediador entre a obra e o objeto. É o olhar do artista, enquanto intelectual e colecionador que transforma o objeto e o seu valor, assim Duchamp “propunha como obra de arte algo que não era senão produto de um gesto de seleção” (BARROS, 2008, p. 81). Logo, com o avanço da modernidade e das reflexões propostas no campo artístico que visam romper com os ideais clássicos da arte e da imagem, o objeto passa a “fugir” da ideia de ser algo puramente industrializado e funcional, e ganha novas possibilidades pelo deslocamento e pela mediação do artista.

Figura 10 – “Roda de bicicleta”, de Marcel Duchamp (1913)



Fonte: Lampkin.

Para além da arte, o início do século XX é marcado também pelo avanço dos estudos na área da Psicanálise, que trabalha o objeto a partir das lentes do inconsciente. Nesse caso, o objeto deixa de ser apenas uma figura material e se torna um artefato para o qual o sujeito direciona os afetos. Esse combinado de novas propostas intelectuais conduzem os conceitos de coleção a um revisionismo, conforme disserta Grazioli:

E essa ideia de tempo tem a ver inteiramente também com o outro ponto, ainda mais decisivo para nós, porque entra no coração das modalidades de colecionar e individualiza, então, o mecanismo claramente comum a muitos colecionadores por paixão. É o que Breton chamou de “caso objetivo”, mediando a partir de Freud uma interpretação de como a descoberta de um objeto de afeto, uma escolha de gosto, uma decisão de aquisição, são reguladas por um movimento em duas direções, não somente do colecionador em direção ao objeto, mas também do objeto ao colecionador, um encontro, um “compromisso” – como Duchamp definia a escolha de seus *ready-made*. A sensação que o objeto “chame”, acene, atraia de algum modo misterioso o olhar do colecionador, outras características estranhas marcadas pela causalidade ou pela coincidência, graças à psicanálise ou à sua

readaptação bretoniana se manifestam agora como efeitos de um caso, sim, mas um caso “objetivo”, isto é, real, ativo, significante. (GRAZIOLI, 2012, p. 27)¹¹¹

Grazioli recupera a ideia de objeto cunhada por Freud com os *ready-made* de Duchamp para exemplificar a relação estabelecida entre objeto/colecionador. Para a psicanálise, o termo “objeto” pode se referir tanto às pessoas ou às coisas em relação às quais os instintos ou desejos são direcionados. O que entra em discussão aqui não seria, portanto, a coisa em si, mas os afetos que o sujeito direciona ao objeto e as mediações possíveis pelas quais esse desejo passa. A partir da visão psicanalítica, o que se destaca não é o objeto em si, mas a centralidade do desejo na experiência humana. É a partir do desejo, do afeto despertado pela relação objeto/colecionador, que o seu valor lhe é agregado. O objeto é que “chama” o sujeito, e não o contrário. Uma roda poderia ser só uma roda, entretanto, a partir das relações – inclusive do inconsciente, que se definem no encontro entre coisa/sujeito – que se dá um “objetivo” ao simbólico, ao objeto. Retoma-se aqui o filme *Os catadores e eu* (Figura 11), de Varda, no qual a diretora e autointitulada “catadora” afirma que

Nessa cata de imagens, de impressões, de emoções, não há legislação. Em sentido figurado, catar é uma atividade mental. Catar fatos, catar atos, catar informações. Para mim, que tenho uma memória fraca, são as coisas que cato que resumem as viagens que faço. Quando voltei do Japão, trouxe na mala coisas que eu catei. (OS CATADORES, 2000)¹¹²

¹¹¹ No original: “E questa idea di tempo c’entra appieno anche con l’altro punto, ancora più decisivo per noi, perché entra nel vivo delle modalità del collezionare e individua anzi un suo meccanismo sicuramente comune a molti collezionisti per passione. È quello che Breton ha chiamato “caso oggettivo”, mediando da Freud un’interpretazione di come la scoperta di un oggetto d’affezione, una scelta di gusto, una decisione di acquisizione siano regolate da un movimento in due direzioni, non solo quello del collezionista verso l’oggetto, ma anche quello dell’oggetto verso il collezionista, un incontro, un “appuntamento” – come definiva Duchamp la scelta dei suoi ready-made. La sensazione che l’oggetto “chiami”, faccia segno, attiri in qualche modo misterioso lo sguardo del collezionista, altri caratteri strani rubricati sotto il segno della casualità o della coincidenza, grazie alla psicoanalisi e al suo riadattamento bretoniano si manifestano ora come effetti di un caso sì, ma “oggettivo”, cioè reale, attivo, significante.”

¹¹² A cena está disponível gratuitamente no Youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=KWOk8E18u1Y>

Figura 11 – Fotograma de “Os catadores e eu” (Agnès Varda, 2000)



Fonte: CULTURAL DOCUMENTS.

Coleções e memórias andam juntas. Vardà define o ato de “catar” não apenas como a seleta de objetos, mas algo sem regras. Para a cineasta, colecionar é um modo de preservar a memória. Imagens, emoções ou até mesmo artefatos se tornam preservação de um passado que não cessa de contar a sua história. O ato de colecionar não está ligado diretamente à materialidade da coisa, mas à captura, o registro e a organização dos objetos em uma ordem. Mesmo se tratando de detalhes, há uma curadoria, que nem sempre ocorre de forma consciente, e passa pelo fio subjetivo do sujeito. Em uma reflexão sobre a relação dos homens com o presente em que vivem, no ensaio “Vida coletiva”, Ginzburg pontua:

Banido o espírito, o homem de hoje só tem à disposição essa escolha imperiosa, ocasional e instantânea. O que ela colhe no presente é como o cabo da vassoura ou as vasilhas das obras de arte atuais: um objeto na verdade banal e vulgar, mas sempre um objeto, escolhido e rapidamente apanhado no vazio; um sinal de que uma escolha ainda é possível, de que um objeto ainda pode ser considerado único, tendo sido escolhido não se sabe por que entre milhões de objetos idênticos que giram no vórtice do espaço. (GINZBURG, 2022, p. 136)

No fragmento, Ginzburg ressalta o que há de mais inusitado no ato de colecionar. É o momento do encontro, o simples e o banal que tornam o objeto de escolha do colecionar algo único. Tanto Varda quanto Ginzburg enxergam no ato de colecionar algo único que torna a preservação do objeto escolhido especial. Não se trata apenas de preservar um passado ou um artefato, mas da decisão de cultivar uma relação. Nesse movimento, a pessoa colecionadora se atrai pelo objeto de afeto, pelo detalhe, na mesma intensidade que o objeto se atrai por ela – como se sentisse o detalhe chamando-a, por meio das sensações que lhe causa, seja por uma

memória ou apenas um sentimento de apego. Há uma relação necessária com o sentimento, com o afeto. Coletar, portanto, pode ser entendido como uma forma de conservar afetos, independente de para qual objeto ele esteja direcionado.

4.2 Escrever: uma forma de coletar

O reino dos afetos não deixa de estar compartilhado com o domínio da memória. Lembra-se daquilo que marca, que causa sensações, boas ou ruins, que despertam o afeto. É pela memória que esses objetos de afeto e detalhes são coletados pelo colecionador. Até o momento, entende-se uma coleção como uma seleção de objetos que se formam a partir do crivo do colecionador, sendo algo essencialmente material. Porém, ao recuperar o conceito psicanalítico de objeto, vale salientar que ele não é apenas uma entidade física, mas um conceito complexo que abrange dimensões imaginárias, simbólicas e reais. A partir desse conceito, uma coleção poderia ser formada por objetos, mas também por palavras, por lembranças. Não tendo uma materialidade, a sua manifestação pode estar atrelada a diversas formas de expressões: a pintura, a escrita, o cinema, a música. Na obra *As ironias da ordem* (2009), a pesquisadora Maria Esther Maciel trabalha o conceito de coleção a partir da perspectiva da literatura, e afirma:

A coleção está, portanto, regida por princípios mais espaciais que temporais, podendo se circunscrever à caixa, ao álbum, ao armário e à serialidade das gavetas, em um jogo de dentro e fora, exposição e ocultamento. Graças a sua potencialidade de recolher as coisas e salvá-las da dispersão através do deslocamento, ela assume inclusive uma função de arquivo, de dimensão memorialística, convertendo-se em uma espécie de antídoto contra o esquecimento ou, como bem a definiu Philipp Blom, em "um teatro da memória, uma dramatização e uma *mise-en-scène* de passados pessoais e coletivos, de uma infância lembrada e da lembrança após a morte". É o que se pode ver tanto na poesia de Borges e de Drummond quanto nos filmes do cineasta Eduardo Coutinho e nas *assemblages* do artista Arthur Bispo do Rosário, como tentarei mostrar nos capítulos seguintes. (MACIEL, 2009, p. 27)

Maciel aponta o caráter memorialístico essencial às coleções quando ligadas à literatura. Nesse sentido, as coleções estão vinculadas ao sujeito, em uma perspectiva de memória, e ao espaço. Para Maciel, a potencialidade de recolher as coisas acaba por salvá-las da dispersão e as insere em um arquivo. Esse movimento de recolhimento da memória, de início, serve como forma de protegê-las do esquecimento. Coletar seria, portanto, como um teatro da memória, uma recriação de passados pessoais. As coleções podem se comportar como arquivos, mas também se expandem para além das suas limitações físicas. Assim como

os objetos podem ser tratados como coisas não materiais, na literatura as coleções aparecem como modos de juntar detalhes, lembranças, palavras, que dialogam entre si. De fato, a riqueza dos detalhes é o que ilumina as linhas de *Léxico familiar*. Em uma conversa cotidiana descrita nas linhas do romance, é possível observar a forma como as expressões próprias do núcleo se acumulam pelas páginas, veja-se:

Depois, um belo dia, a lua de Mario mudava. Entrava na sala, sentava-se numa poltrona e acariciava as bochechas com um sorriso absorto, com os olhos entreabertos. Começava a falar: – *Il baco del calo del malo*. – Era uma brincadeira que ele fazia e da qual gostava muito, repetindo-a insaciavelmente. – *Il baco del calo del malo. Il beco del chelo del melo. Il bico del chilo del milo*. – Mario! – berrava meu pai. – Não fale palavrões! – *Il baco del calo del malo* – repetia Mario, logo que meu pai saía. Ficava conversando na sala com minha mãe e com Terni, que era grande amigo seu. – Como o Mario é amável quando está bem! – dizia minha mãe. – Como é simpático! Parece o Silvio! (GINZBURG, 2018, p. 53)

As palavras que compõem o léxico da família Levi se repetem em movimentos constantes ao longo das páginas. São referências a um passado, uma história, que ali se acumulam como uma coleção de objetos em uma casa. Sistemáticamente, as lembranças e os detalhes de uma vida são organizados como em puzzles, baseado nos elementos em comum. Uma anedota, uma frase comum compartilhada pelo núcleo, se torna um artefato que evoca uma série de encontros e relações em torno de si. *Il baco del calo del malo* é uma expressão que se relaciona tanto com o léxico comum do núcleo quanto com Mario e a sua personalidade gentil, que lembra Silvio, irmão de Lidia. Há três elementos primordiais que estabelecem a possibilidade de entender a narrativa como uma forma de colecionar por meio das palavras: a relação com o passado, com a memória e com o afeto. Portanto, ao trazer o léxico da família para as páginas da narrativa, Ginzburg evoca mais que uma lembrança: ela também trabalha em tentativas de organizar a memória, organizar um passado por meio da evocação de objetos de afeto – que são representados por pessoas e expressões.

Algo semelhante pode ser observado em “Funes, o memorioso”, obra do escritor argentino Jorge Luis Borges (1899-1986), publicada em 1944 na coletânea de contos *Ficções*, que conta a história de um homem que, depois de cair do cavalo, fica aleijado e passa os dias trancado no quarto escuro lembrando. A memória se torna infalível para Funes. Por meio das lembranças, ele é capaz de se conectar com o espaço e se lembrar de cada detalhe com extrema precisão, e chega a afirmar: “Eu sozinho tenho mais lembranças que terão tido todos os homens desde que mundo é mundo” (BORGES, 2007, p. 105). Assim, Funes se apega às lembranças e aos detalhes e começa um trabalho de catalogação de objetos e palavras. O

personagem lembra de tudo o que já aconteceu no mundo e cria, no seu mundo interior, um acúmulo enciclopédico de fatos, memórias e anedotas. Nesse quesito, a memória se torna o meio de conexão entre Funes e o mundo que deixou para trás. Todavia, a memória que possui não tem significados atrelados à lembrança: ele lembra de fatos, mas não consegue estabelecer conexões e associações.

Sabia as formas das nuvens austrais do amanhecer do dia 30 de abril de 1882 e podia compará-las na lembrança com os veios de um livro em papel espanhol que ele havia olhado uma única vez e com as linhas de espuma que um remo levantou no rio Negro na véspera da Batalha de Quebracho. Essas lembranças não eram simples; cada imagem visual estava ligada a sensações musculares, térmicas etc. (BORGES, 2007, p.105)

O personagem se lembra de tudo e de cada detalhe, mesmo daqueles que preferiria esquecer. A sua vida se transforma em uma eterna noite de insônia, em que passa o tempo apenas lembrando dos fatos, sem saber o que fazer deles. Passa a ser uma memória de arquivo morto, no qual acumula lembranças, mas sem conseguir atrelar sentimentos e emoções a elas. São recordações precisas, mas que, com o passar do tempo, se tornam apenas histórias e não conseguem conectá-lo ao mundo que perdeu. Assim, as palavras ganham uma força vital e se tornam a materialização do inconsciente. O seu exercício para recuperação envolve tarefas de enumeração e catalogação das lembranças de uma vida na tentativa de atribuir significado aos fatos que recorda. Para Funes, “cada palavra tinha um signo particular, uma espécie de marca” (BORGES, 2007, p. 106), de modo que é possível observar que o trabalho memorialístico está ligado diretamente ao exercício do inconsciente e da palavra. Portanto, tentar atribuir significado à lembrança é uma formulação do conhecimento acerca de si próprio e dos outros. Funes passa a sua vida nessa tentativa de catalogação, de dar significado ao que recorda e ao que lê, porém ao final morre de uma congestão pulmonar, sufocado nas suas lembranças.

Na perspectiva de coleções, o trabalho exercido por Funes é uma tentativa de colecionar. O personagem tenta organizar as lembranças, dar sentido ao conhecimento, porém sem nunca chegar ao final, já que está diante de uma memória infinita. Assim como um colecionador, Funes é movido pelo sentimento de busca de um sentido. Tanto ele, quanto a figura do colecionador, busca organizar, separar, selecionar e classificar objetos, memórias, palavras ou detalhes que causam uma relação de afeto em si, vive uma busca incessante por um sentido que acredita que só virá ao alcançar a completude da coleção. Porém, há um paradoxo, pois enquanto uma coleção precisa ser finita para poder existir, a sua finitude também declara seu fim. Trata-se de uma aporia, pois quando o colecionador passa a ter tudo, acabam os sentimentos e sensações que movem a procura por esse encontro com o objeto.

Funes lembra de tudo, mas sem saber distinguir eventos, nesse sentido, a sua coleção de lembranças se transforma em restos improdutivos, incapazes de produzir conhecimento ou ter um fim em si. Torna-se um acúmulo que o obriga a pensar de outra forma, afinal, “pensar é esquecer diferenças, é generalizar, abstrair. No mundo entulhado de Funes não havia senão detalhes, quase imediatos” (BORGES, 2007, p. 108). Portanto, a inépcia de Funes de produzir um saber, de analisar e de criar relações mais profundas com as memórias que guarda, o torna distante da figura do colecionador, visto que o colecionador quando atraído por um objeto de afeto busca incessantemente pela relação, pelo vínculo afetivo, algo impossível de ser realizado no mundo em que Funes construiu para si.

Ao longo da narrativa de *Léxico familiar*, o leitor também é apresentado a um acumulado de memórias que visam reencontrar e reconstruir pessoas, momentos e histórias importantes para a formação da autora. Entretanto, há um ponto que diferencia a narrativa cumulativa de Borges e a de Ginzburg, pois para Ginzburg o significado é tão importante quanto a lembrança em si. A autora elege e se lembra de fatos que lhe são caros e que possuem uma função dentro da narrativa, como os sapatos,¹¹³ as falas do seu pai e as anedotas,¹¹⁴ que quando aparecem na narrativa possuem o intuito de questionar, de trazer à tona questões do inconsciente. Nenhuma lembrança é jogada ao acaso, a memória para Natalia é trabalhada e lapidada rumo à construção de um sentido maior, fazendo parte, assim, de um aprendizado. Há no caso dela, portanto, uma seleção, um fio condutor, mesmo que lacunoso. Portanto, percebe-se que Ginzburg entende memória e escrita como dois atos que estão intrinsecamente ligados, não podendo, assim, haver a tessitura escrita sem o trabalho memorialístico. Traça-se, então, uma conexão entre memória, objetos, linguagem e espaços na escrita ginzburguiana, na qual todos se tornam instrumentos essenciais para a compreensão de uma completude. Como vestígios ou rastros, ou quebra-cabeças, os detalhes da memória deixados pela autora ao longo das linhas se conectam em uma obra maior, dando palpabilidade ao tecido narrativo. Formam-se, então, coleções que se somam à obra de Ginzburg trazendo características particulares da multiplicidade do sujeito. Cada frase, palavra, objeto ou pessoa recordada evoca um encontro, uma relação que, quando colocados juntos, formam a tentativa de uma imagem completa do “eu” que Ginzburg tenta construir por meio da escrita.

A escrita, então, é um meio utilizado por Ginzburg para enfrentar as memórias – com toda a sua precariedade –, isto é, é um solo fértil para o percurso da memória, para

¹¹³ A esse respeito, veja-se a discussão feita no capítulo 3 desta dissertação.

¹¹⁴ Veja-se nesta dissertação a seção “A formação do léxico”.

evocações e associações que podem acontecer nas suas camadas. Ao longo de *Léxico familiar*, Ginzburg revela ao leitor um acúmulo de detalhes que se somam às suas vivências. Eles são trazidos, por vezes, em forma de histórias, de objetos, expressões ou até mesmo lugares. Independente da materialidade que esses detalhes assumem, todos se fazem presente pelo fulcro da memória. E é nesse sentido que o trabalho de colecionador se manifesta. Não são descartes de uma vida, mas peças fundamentais que lhe dão completude. Para retomar os estudos de Maciel, ela defende ainda que as coleções estão muito mais ligadas às questões espaciais do que temporais, portanto, um álbum de fotos não deixa de ser um exemplo físico e material dessa organização, pois trabalha dentro do espaço de uma caixa as memórias de uma vida. Na obra literária de Ginzburg, o espaço é um tema central. Os lugares pelo qual passou são detalhes que retornam constantemente, principalmente a figura da casa – como já se discutiu anteriormente. Assim, pode-se designar o espaço doméstico como ponto central da coleção construída por Ginzburg, a partir do qual se criam demais ramificações. No trecho a seguir, pode-se observar como a imagem da mãe é trazida por meio das pessoas com quem ela se relacionava, que acabam somando-se às páginas:

Nas lembranças de minha mãe, Turati e Kulichov estavam sempre presentes: e eu sabia que ambos estavam vivos, que moravam em Milão (talvez juntos, talvez em casas separadas) e que ainda se dedicavam à política, que lutavam contra o fascismo. Na minha imaginação misturavam-se, entretanto, com outras figuras também sempre presentes nas lembranças de minha mãe: os pais dela, o Silvio, o Demente, o Barbison. Pessoas mortas, ou de qualquer modo muito velhas, mesmo se ainda vivas, porque partícipes de tempos longínquos, de acontecimentos remotos, quando minha mãe era pequena, quando ouvira dizer “a irmã da minha cadela” e “do que é que o ácido sulfídrico tem cheiro”; pessoas que agora não se podiam encontrar, que não se podiam tocar, e que mesmo que fossem encontradas e tocadas não eram porém as mesmas de quando eu as imaginava, e que, mesmo se ainda vivas, tinham sido contagiadas pela proximidade dos mortos, com os quais habitavam em meu espírito: tinham adquirido, dos mortos, o andar inalcançável e leve. (GINZBURG, 2018, p. 57)

Ginzburg seleciona pessoas, histórias e momentos que partem não apenas da sua memória individual, mas de uma memória coletiva que existe a partir da partilha. As sequências de personagens – Silvio, Demente, Barbison –, as anedotas, são todos detalhes que Ginzburg lembra a partir da relação com a mãe. A coleção de detalhes que Ginzburg constrói ao longo de *Léxico* traz personagens e objetos que não pertencem somente a ela, mas que a autora colhe da experiência coletiva e os absorve como seus. A partir dos afetos construídos ao longo de uma vida, a autora traz à luz os detalhes que instigam nela sentimentos diversos. Apesar de possuírem cada um as suas particularidades, no final, recordar Silvio, o seu tio que

se suicidou, se mostra uma forma de recordar a mãe e a imagem que construiu a partir das narrativas da figura dela. Pode-se observar que as pessoas que Ginzburg escolhe para recordar são selecionadas minuciosamente pelo fio da memória, são todas pessoas queridas que faziam parte do núcleo familiar e faleceram. O médico da família quando a mãe era criança, um irmão, um tio. Esses nomes ficam guardados na memória de Natalia, mas são mantidos a partir de uma seleção e se transformam em formas de “encontrar” a figura materna através da teatralidade da memória. Os detalhes da vida da mãe são figuras essenciais que giram em torno da imagem de “lar” que Ginzburg visa construir ao longo do *Léxico*. São de detalhes que os lares são constituídos e é a partir desses microdetalhes que os espaços pelos quais a autora transita vão ganhando essa característica mais íntima.

Há, portanto, nesse espaço de formação, uma coletividade concebida a partir do “eu” e das muitas outras ferramentas utilizadas para mediar a relação entre sujeito e obra. Tudo que Ginzburg coloca na escrita é entendido como um modo de traduzir o sujeito para a obra, de trabalho com o sujeito. São diversos “rastros” encontrados que cruzam a sua produção literária e ensaística que traçam um mapa em direção a um lugar comum. Como colecionadora, Ginzburg busca pelas lacunas da memória lembranças, objetos, pessoas e detalhes que, em um conjunto, contribuem para a sua formação enquanto sujeito e escritora. Colecionar é mais do que apenas guardar coisas, o que dá significado para uma coleção são as relações estabelecidas entre as coisas e a realidade. Ao desempacotar a sua biblioteca, Benjamin diz que o colecionador, enquanto cataloga a sua coleção, “no fundo, está falando só de si” (1995, p. 233). Tal visão do ato de colecionar é compartilhada por Grazioli, que enxerga a coleção como uma forma, também, de curadoria do mundo, conforme pontua no fragmento a seguir ao elaborar que:

A particularidade dos objetos da coleção reside também na relação singular que têm com a realidade. O que demonstra não somente o motivo da escolha, mas sobretudo o cuidado pelo qual são cercados: conservados e protegidos pela sua singularidade, raridade individual e objetual, organizados pelo seu valor simbólico e afetivo, o colecionador parece guardar neles também um segredo e ainda vê aí algo mais. É, quem sabe, a sua materialidade peculiar, que nos outros objetos tende-se a sobrevalorizar, talvez a própria qualidade de “coisa”, no sentido de Heidegger, pela qual colecionar significa cuidar não somente das coisas e do seu mundo, mas, por assim dizer, propriamente do mundo e da coisa. (GRAZIOLI, 2012, p. 8)¹¹⁵

¹¹⁵ No original: “La particolarità degli oggetti della collezione risiede anche nel singolare rapporto che hanno con la realtà. Lo dimostra non solo la scelta di cui sono motivo, ma soprattutto la cura di cui vengono circondati: conservati e protetti per la loro unicità, rarità individuale e oggettuale, ordinati per il loro valore simbolico e affettivo, il collezionista sembra custodire in essi anche un segreto e vedervi qualcos’altro ancora. È, chissà, una loro materialità peculiare, che negli altri oggetti si tende a sottovalutare, forse quella qualità stessa di “cosa”, nel

Colecionar é saber fazer uma curadoria não apenas dos objetos, mas do mundo. O olhar que a autora dedica aos seus escritores, coloca-os em um lugar de algo colecionável. É por meio de uma curadoria da memória mais íntima e pessoal, da escolha do que relatar, da escolha das relações, dos objetos e sentimentos, que Ginzburg se enuncia na obra. Do mesmo modo que em uma coleção, tudo o que está lá é pensado, organizado; nada que é escolhido para ser narrado é ao acaso. Embora nem sempre objetivas, as escolhas sobre o que narrar, quais detalhes pôr na escrita, passam pelo filtro do narrador. São detalhes coletados a partir da curadoria da memória que são colocados nas páginas, visando um trabalho acerca do sujeito que escreve. Essa escolha perpassa diversas relações: internas, interpessoais, de saber e de poder, que conduzem o trabalho da obra. Esse sistema de arquivo pode ser aplicado a uma leitura da obra de Ginzburg, quando se pensa na escrita como um ato de colecionar. Sem uma materialidade, o instrumento pelo qual a autora forma sua coleção se concentra na rememoração de detalhes.

Ginzburg destaca, na advertência de *Não me pergunte jamais* (2022):

Tinha pensado em dividir os textos em duas seções: em uma, os escritos ou relatos de memória; na outra, os demais. Mas na hora da separação me dei conta de que a memória muitas vezes se misturava aos escritos de não-memória. Então desisti e os deixei em ordem cronológica. (GINZBURG, 2022, p. 245)

Ginzburg assinala, portanto, que a memória é um fio condutor que está nos seus textos como um todo, para além da autobiografia. Na leitura dos textos ensaísticos, notam-se respingos do lar descrito em *Léxico familiar*. O espaço doméstico, a sua escolha para a expressão de si, está sempre presente e retornando, como se completasse as experiências trazidas em *Léxico*. Além de “A Casa”, presente em *Não me pergunte jamais* (2022), destaca-se ainda o ensaio “Infância”, também presente na coletânea *Não me pergunte jamais*, no qual a autora recorda a compreensão que tinha sobre a casa e a escola quando ainda era criança. Ela comenta:

Fiquei sozinha no banco, e era a única sem par. O professor, alto e idoso, de cavanhaque, ditava a lista dos livros didáticos. Com uma caneta-tinteiro que manchava os dedos, eu escrevia e de vez em quando enumerava para mim mesma as razões pelas quais eu não tinha o direito à aprovação do próximo: minhas meias de algodão cotelê marrom; meus sapatos de cano alto; e ainda outras que eram invisíveis, mas que de alguma forma obscura pareciam impressas na minha pessoa: as infinitas faltas que maculavam minha casa, a ausência de telefone, a ausência de flores na varanda, o papel de parede

senso di Heidegger, per cui collezionare significa aver cura non solo delle cose e del proprio mondo, ma, per così dire, del mondo e della cosa stessi.”

rasgado; o fato de estarmos sempre “sem dinheiro” e todavia não sermos maravilhosamente pobres; os ataques de fúria de meu pai, que podiam explodir a qualquer hora, até na Páscoa ou em festas de aniversário. Veio-me a imagem da minha casa, detestável e adorada, um refúgio onde logo me esconderia, mas que não me traria consolo, pois o desgosto de não ter amigos me perseguirá sempre e em qualquer lugar. (GINZBURG, 2022, p. 70)

O fragmento acima, escrito em maio de 1969, alguns anos após a publicação de *As pequenas virtudes* e *Léxico familiar*, traz novamente para a cena da escrita uma série de objetos, de lembranças e de detalhes que já haviam sido abordados pela autora em textos anteriores – por exemplo, os sapatos, as fúrias do pai, a imagem da casa. São todos elementos que são trazidos em movimentos constantes, que se manifestam por meio da casa, esse espaço essencial para a curadoria da sua coleção, como aponta Maciel (2009). É a partir da casa que Ginzburg constrói na escrita uma série de detalhes que refletem a sua subjetividade. Em “Infância” Ginzburg adiciona novos detalhes à coleção: as meias de algodão, o papel de parede, a ausência das flores e as outras ausências. Elementos que vão sendo adicionados na tentativa de complementação desse “puzzle” que é a imagem do lar, mas que pode nunca ser construído, pois é feito de ausências. Se uma coleção é formada a partir da relação estabelecida entre os objetos, a escrita de Ginzburg se abre para ser pensada como coleção a partir da casa e das ausências deixadas na escrita.

Escrever é, portanto, uma forma de colecionar. Ao inserir a palavra em um espaço, a autora abre um leque de significados e analogias que a palavra pode assumir dentro de uma obra. Nesse sentido, pode-se conceber a escrita como uma coleção de palavras que nunca cessa de dizer e potencializar o seu significado diante do mundo. Na obra de Ginzburg, o conjunto de palavras apresentado remete, de um modo ou de outro, à intimidade da casa. Listas de objetos, de pessoas, descrições que se abrem para formular uma coleção de “lares” que a autora constrói. Dentro dos ideais que definem uma coleção, os critérios de classificação são essenciais, como aponta Grazioli (2012), assim, pode-se apontar que em Ginzburg a classificação se dá a partir do retrato do lar que tenta produzir ao longo de *Léxico familiar*. Sendo que o que classifica uma coleção é a capacidade de identificação entre si, é exatamente a característica da relação que dita a forma como a coleção se organiza.

Como afirmou Foucault em *As palavras e as coisas*, “a história da ordem das coisas seria a história do Mesmo – daquilo que, para uma cultura, é ao mesmo tempo disperso e aparentado, a ser, portanto, distinguido por marcas e recolhido em identidades”. Em outras palavras, toda taxonomia requer o princípio da menor diferença possível entre as coisas para se sustentar. Entretanto, é graças ao que resiste às leis da taxonomia, ou seja, a diferença,

que tais sistemas estão sempre em processo de reformulação, revelando sua insuficiência e precariedade. (MACIEL, 2009, p. 15)

Trabalhar com coleções é trabalhar com uma relação com o mesmo, ou seja, com objetos que possuem uma semelhança entre si pelos olhos de quem os coleciona. Desde as coleções clássicas, como as trazidas por Grazioli, a ordem da curadoria se dá a partir da forma como um objeto se relaciona com o mesmo tema, havendo um princípio da semelhança que os une. Entretanto, outra possibilidade de analisar os objetos de uma coleção é pelo princípio da diferença. Os detalhes mínimos que diferem um objeto de outro é o que os torna únicos em meio a um emaranhado de coisas e é, também, o que os torna inclassificáveis. O conglomerado de espaços trazidos por Ginzburg ao longo da escrita volta constantemente, porém cada lugar carrega a sua especificidade. É nesse princípio da diferença que se abre espaço para pensar os modos como os detalhes colhidos constroem um quadro – ou um puzzle – maior quando postos lado a lado, quadro que dialoga tanto com as afinidades quanto com as diferenças.

Para Maciel (2009), classificar é, antes de tudo, escolher entre as possíveis ordenações lógicas. Os princípios de classificação aplicados às coleções podem ser aplicados também em demais sistemas, que se utilizam da diferença para agrupar itens em categorias. Na literatura, por exemplo, a classificação de gêneros textuais é uma das mais difundidas. Na obra de Ginzburg, o princípio da classificação e da inclassificação pode ser observado quando se volta o olhar para os seus ensaios. Nas diretrizes que definem os textos literários, *Léxico familiar* é classificado como um romance autobiográfico, já os textos presentes em *As pequenas virtudes* e *Não me pergunte jamais* são definidos como ensaios. Entretanto, estruturalmente e linguisticamente muitos desses “ensaios” se aproximam muito mais de um conto ou uma crônica. É possível identificar nos textos estruturas que se assemelham a uma narrativa, uma história breve que está sendo contada. As coleções construídas a partir da escrita não se limitam, então, apenas à narrativa de *Léxico*, mas se misturam e contaminam na escrita de Ginzburg como um todo, trazendo lapsos da narrativa para os textos ensaísticos e, no mesmo movimento, levando para a narrativa algumas reflexões que iniciou nos textos ensaísticos.

4.3 A morada do literário

A partir das dinâmicas estabelecidas com o externo e o interno, com as memórias e com os outros, é possível a elaboração de um “eu” no espaço narrativo. Nesse processo, perde-se o conhecimento formal acerca de si – aquele conhecimento linear, puramente

biográfico, enciclopédico – e se constrói algo novo e desconhecido, no qual reside a potência, que nunca se esgota, pois ela existe, não na escrita, não na obra, mas nas possibilidades do sujeito. Em *O espaço biográfico*, obra publicada em 2010 na qual Leonor Arfuch analisa os novos modos como as vidas se contam na contemporaneidade, ela destaca que, em um movimento de distanciamento, o “eu” passa a agir como uma consciência de si “que se enuncia a partir de uma absoluta particularidade e busca já, ao fazê-lo, a réplica e a identificação com os outros, aqueles com os quais compartilha o habitus social (etnia, clã, parentesco, nacionalidade)” (ARFUCH, 2010, p. 49), portanto, pode-se entender autobiografia como um trabalho exercido pelo sujeito sobre o sujeito, no qual o narrar da vida é meio e material pelo qual o escritor busca se entender enquanto indivíduo, formado por subjetividades e por um meio cultural com o qual compartilha do mesmo espaço de formação.

A partir disso, pode-se notar como na escrita de Ginzburg o “eu” é formado por uma série de relações que se constroem e se desfazem simultaneamente. Por meio dessas redes de conexões formuladas a partir de um trabalho crítico de recuperação da memória (sempre lacunosa) Ginzburg constrói um sujeito da experiência principalmente nos seus ensaios, já que este é um gênero textual com o qual ela se sente mais confortável, como ela mesmo declara em uma entrevista de rádio,¹¹⁶ na qual afirma:

eu tinha dificuldade em usar “eu”; porém o usava – então, naqueles anos escrevi muitos artigos, colaborei com jornais [...] e ali dizia “eu”, porque eram... ensaios; ou seja, não eram contos [...] ali desabafava dizendo “eu”! [...] Esse fato me dava uma sensação de liberdade. (GARBOLI, GINZBURG apud ALMEIDA, 2002, p. 7)

Assim, o texto ensaístico assume na escrita ginzburguiana um lugar de conforto, no qual a autora se permite se expressar por meio do “eu”, enunciando de forma direta a sua presença no texto. Esse ato de se colocar no discurso lhe possibilita aprofundar, de modo mais pessoal, temáticas que já vinham sendo discutidas nas suas obras de ficção. O luto, a guerra, as relações humanas são temas recorrentes das suas obras ficcionais que são trazidas também na sua escrita ensaística, com um novo olhar, mais íntimo.

Escrever é um exercício da memória e a escrita se torna um espaço de potência no qual a lembrança se reverbera. Rizzareli aponta que, em *Não me pergunte jamais*, “a força difundida da memória derruba qualquer distinção, encontrando-se misturada e tendo junto,

¹¹⁶ A entrevista completa está reunida no livro “É difficile parlare di sè”, que conta com demais entrevistas concedidas para rádios e emissoras televisivas ao longo da sua carreira. Cf. GARBOLI, 1999.

por meio do sutil fio da cronologia, as páginas do ‘diário’ recuperado folheando o jornal”¹¹⁷ (RIZZARELI, p. 21). Nos seus textos ensaísticos, há uma memória bastante pessoal, como é o caso da relação com Pavese, e ao mesmo tempo compartilhada, quando trata das dores da guerra e das relações familiares e humanas. Ginzburg forma um conglomerado de memórias, objetos e anedotas que caminham em direção a uma construção única. Quase como as páginas de um diário, os seus ensaios se abrem para a exploração de temáticas que não são tratadas tão a fundo nos textos narrativos. Se em *Léxico familiar* se encontram passagens em que a morte é discutida pela mediação dos objetos, das roupas, dos detalhes que conduzem à lembrança,¹¹⁸ nos ensaios, por sua vez, o leitor confronta reflexões mais objetivas e profundas sobre a guerra, a morte e a relação com o próximo. Trata-se de momentos dolorosos tanto no íntimo da vida privada da autora, quanto no espaço público que Ginzburg traz no literário.

Portanto, a escrita não deixa de ser um trabalho, sobretudo, de escavação. Nele, os antigos símbolos são transformados e, ao recuperar imagens distantes do passado – as casas destruídas da guerra, a cidade da sua juventude, a figura do seu amigo, a casa da infância –, Ginzburg traça um percurso que cruza diferentes afetos e experiências do “eu”. Nos ensaios, a autora não objetiva, diretamente, falar de si. Porém, pelas assimilações e significados que dá às imagens do cotidiano, ela se aproxima de um “eu” e uma vivência pessoal. Quase que de modo a completar a sua narrativa ficcional – e até mesmo autobiográfica –, os vestígios da sua escrita narrativa respingam na escrita ensaística e vice-versa.

A sua experiência enquanto mulher, criada em uma família judia, durante os anos de conflitos políticos, moldam a sua percepção do mundo e se desdobram na sua escrita por meio dos diferentes espaços domésticos que emergem. Escrever se torna, então, o seu espaço de refúgio, e a linguagem, esse local de sensibilidades no qual as diferenças e nuances do “eu” podem ser exprimidas. Em *Não me pergunte jamais*, a autora dedica o ensaio “Interlocutores” à sua relação com os seus amigos próximos e o seu filho mais velho, Carlo Ginzburg. Uma relação que se tece a partir da escrita, pois eram eles que liam os seus primeiros rascunhos. Ao se deparar com um texto que não a agrada, e um retorno negativo, Ginzburg relata:

Reli meu texto e o achei horroroso. Exalava um aroma adocicado. Senti um desprezo tão grande e tão profundo por mim mesma que tive a impressão de que nunca mais conseguiria escrever. Havia rompido relações com o mundo e me via em um caminho cheio de obstáculos que não imaginava como atravessar. (GINZBURG, 2022, p. 229)

¹¹⁷ No original: “la forza pervasiva della memoria lascia cadere ogni distinzione, trovandosi mescolata in ogni specie di discorso e tenendo insieme, attraverso il sottile filo della cronologia, le pagine del ‘diario’ ritrovato sfogliando il quotidiano.”

¹¹⁸ Ver capítulo 3, subcapítulo “Os detalhes de uma vida”.

A escrita, que Ginzburg define como o seu ofício, no ensaio presente em *As pequenas virtudes*, de título precisamente “O meu ofício”, assume um papel muito maior: é a forma como a autora se coloca no mundo. Não conseguir atingir a máxima de escrita que deseja lhe colocou diante de um rompimento com o mundo, com os outros. Escrever se revela o meio para se colocar em relação com o próximo, para compreender e viver a vida. É por meio da escrita, portanto, que os espaços de subjetividade que delimitam a vida se manifestam. Estabelece-se, assim, uma rede, que liga a escrita à memória e aos modos de se relacionar, e é traçada por Ginzburg a partir dos seus textos. Essas redes traçam conexões que possibilitam a elaboração da subjetividade ginzburguiana a partir da ótica da linguagem.

Em movimentos cartográficos, a escrita de Ginzburg não segue uma linearidade. Os detalhes colecionáveis que a autora agencia na sua escrita aparecem de formas fluidas, expandindo-se pelas páginas, em constante transformação. Isso torna a escrita mais do que um gesto, é também uma forma de tornar a linguagem uma ferramenta de trabalho da subjetividade. No seu percurso literário, é notável a admiração de Ginzburg por Proust, García Márquez e Montale, entretanto a autora também demonstra ser uma leitora assídua de Virginia Woolf e Marguerite Duras, conforme pontua Petrignani¹¹⁹. Assim como a leitura de Proust respinga na sua produção literária, o contato que teve com escritoras mulheres também têm o seu efeito. Destaca-se aqui a autora francesa Marguerite Duras¹²⁰, que em sua obra intitulada *Escrever*, afirma: “Escrever, essa foi a única coisa que habitou minha vida e que a encantou. Eu o fiz. A escrita não me abandonou nunca” (DURAS, 1993, p. 15). A escrita é o domínio da linguagem, um refúgio sem paredes no qual o eu pode habitar. Escrever não se limita ao gesto gráfico, é uma forma de preservação, recuperação e descoberta do que não pode ser salvo. Desse modo, o gesto da escrita é um gesto de criação, e de tradução do sujeito por meio da linguagem, tradução e exploração da experiência. Para Natalia Ginzburg não foi diferente. A escrita para Ginzburg se desenvolve como um modo de revisitar uma realidade que se desfaz diante do impelente poder do tempo, que marca uma memória cheia de fantasmas – sombras do passado, que continuam ecoando no eu, mas se tornam abertas para se ressignificarem por

¹¹⁹ Cf. PETRIGNANI, 2016. A biógrafa aponta que Ginzburg “duvidava das escritoras de sexo feminino. Além de Morante, amava Virginia Woolf, principalmente *Ao farol*, Maria Antonietta Torriani, conhecida como Marchesa Colomni, e Ivy-Compton Burnett” (PETRIGNANI, 2016, p. 61, tradução livre). Em outra passagem, Petrignani escreve que “Natalia, da sua parte, não perdia a chance de declarar, em privado e em público, que considerava Lalla Romano ‘uma grande escritora’. Lembro também que Lalla me disse o quanto todas as duas estimavam Marguerite Duras que Natalia, provavelmente por timidez, sempre preferiu não conhecer.” (PETRIGNANI, 2016, p. 139, tradução livre).

¹²⁰ Em 1987, Natalia Ginzburg traduziu a comédia *Suzanna Andler* de Marguerite Duras para a Coleção *Nuovi Coralli* da Editora Einaudi. Apesar de ser uma leitura frívola de Duras, essa tradução foi a única que Ginzburg realizou da autora.

meio da criação literária. Em sua obra, Duras propõe ainda uma série de reflexões que cruzam temáticas pertinentes para Ginzburg, como o luto, a morte e o processo de escrita. Levando-se em consideração esse contexto, vale trazer as reflexões que Duras faz sobre o processo de escrita para pensar os pontos de conexão com o gesto realizado por Ginzburg. No ensaio *Escrever*, Duras comenta:

É numa casa que a gente se sente só. Não do lado de fora, mas dentro. Em um parque, há pássaros, gatos. E de vez em quando um esquilo, um furão. Em um parque a gente não está sozinha. Mas dentro da casa a gente fica tão só que às vezes se perde. Só agora sei que permaneci na casa dez anos. Sozinha. E para escrever livros que mostraram, para mim e para os outros, que eu era a escritora que sou. Como isso aconteceu? E como isso pode ser expresso? O que posso dizer é que o tipo de solidão que há em Neauphle foi feito por mim. Para mim. E que é apenas dentro dessa casa que fico só. Para escrever. Não para escrever como havia feito até então. Mas escrever livros desconhecidos para mim, e nunca previamente determinados, por mim nem por ninguém. Lá escrevi *Le Ravissement de Lol V. Stein* e *Le Vice- consul*. E outros depois desses. Compreendi que eu era uma pessoa sozinha com a minha escrita, sozinha e muito distante de tudo. Isso durou dez anos, talvez, não sei mais, raramente contei o tempo que passei escrevendo e qualquer outro tempo. (DURAS, 1993, p. 13)

Como já se destacou no capítulo anterior,¹²¹ a casa é um dos elementos mais recorrentes da escrita de Natalia Ginzburg. O lar e os diversos modos que a autora usa para manifestá-lo aparecem constantemente ao longo da sua escrita. Entretanto, não é possível definir com certeza o que é esse espaço do lar almejado pela autora, que por volta se apresenta como a casa da infância e, em outros momentos, como um outro local não identificado. O desenvolvimento narrativo da sua escrita apresenta o lar não como uma estrutura física e material, mas como uma possibilidade. Nesse sentido, o lar dos Levi, o lar da formação de Ginzburg, está sempre sendo reconstruído pela autora, pois se trata de algo inalcançável, atravessado pelas perdas, pelo exílio, pelas dores da infância e da vida adulta. Torna-se um meio de manifestar e evocar múltiplos sentimentos, denotando um espaço de segurança e, talvez, também de solidão¹²². Duras abre o seu ensaio “Escrever” com a afirmação de que casa é onde se sente só, e é pela solidão que as subjetividades se manifestam. Há, então, uma ambivalência separando esse espaço que é tanto partilhado por muitos como também o local no qual a solidão se expande. As reminiscências do lar aparecem na escrita de Ginzburg, por vezes relacionadas a sentimentos de alegria, outras, com certa angústia. Porém, a autora constantemente direciona os seus sentimentos à casa. A linguagem, os objetos e detalhes,

¹²¹ Veja-se capítulo 3, “Do que é feita uma casa?”.

¹²² Seu primeiro romance ficcional, intitulado *La strada che va in città*, trata justamente da solidão de uma mulher dentro do casamento e, também, do lar.

todas as coleções que cria por meio da escrita perpassam diversos mundos para, então, no final, pousar novamente no lar. Assim, a escrita é esse elemento que acompanha Ginzburg ao longo dos anos, desde a infância até a velhice, e é o instrumento com o qual a autora direciona as suas emoções e as formas de expressão. No ato de escrever, Ginzburg manifesta uma série de signos que sublimam os sentimentos que a autora mantinha contidos em si, guardados junto dos entulhos da memória. E somente por meio da escrita, que ilumina o oculto, é possível acessar partes que antes se encontravam escondidas, e revisitar lembranças e afetos.

A tristeza, conforme pontua Julia Kristeva na obra *Sol negro: depressão e melancolia* (1989), é algo que “nos conduz ao campo enigmático dos *afetos*: angústia, medo ou alegria. Irredutível às suas expressões verbais ou semiológicas, a tristeza (como todos os afetos), é a *representação psíquica de deslocamentos* energéticos provocados por traumatismo externos ou internos” (KRISTEVA, 1989, p. 27). Os deslocamentos causados pelo trauma da guerra levam Ginzburg a ver, na materialidade do cotidiano, representações que remetem aos seus momentos de angústia, medo e até mesmo alegria – que, quando aparente, se apresentam sob um véu melancólico. Os lapsos de contentamento são perceptíveis quando a autora afirma, ao observar os filhos dormindo: “[...] penso com alívio que não precisarei acordá-los no meio da noite para fugir” (GINZBURG, 2020, p. 63). Essa alegria momentânea logo se mistura à incerteza, ao medo de que tudo irá se repetir, e a escrita é tomada novamente pelo vazio de certezas. A angústia e a melancolia se sublimam em forma de testemunho, que abre espaço para a criação de signos, os quais remetem não apenas a períodos específicos ou locais, mas tornam-se abertos para se resignificarem por meio da criação literária – que é, conforme coloca Kristeva, uma aventura aberta do corpo e dos signos:

A criação literária é esta aventura do corpo e dos signos, que dá testemunho do afeto: da tristeza, como marca de separação e como início da dimensão do simbólico; da alegria, como marca do triunfo que me instala no universo do artifício e do símbolo, que tento fazer corresponder ao máximo às minhas experiências da realidade. Mas esse testemunho, a criação literária o produz em um material bem diferente do humor. Ela transpõe o afeto nos ritmos, nos signos, nas formas. O “semiótico” e o “simbólico” tornam-se as marcas comunicáveis de uma realidade afetiva presente, sensível ao leitor (gosto desse livro porque ele me comunica a tristeza, a angústia ou a alegria) e contudo denominada, afastada, vencida. (KRISTEVA, 1989, p. 28)

O que há de “simbólico” na literatura é transmitido ao leitor por um testemunho, um relato de si, que é, antes de tudo, uma forma do sujeito lidar com o desconhecido, com aquilo que é difícil dizer de outras formas a não ser a literária. O período do trauma e o luto do pós-guerra ganham uma dimensão simbólica pela escrita, na qual os signos ganham uma nova

significação, correspondendo às experiências da realidade. O material pelo qual a escritora busca se entender enquanto ser formado por subjetividades e por um meio cultural com quem compartilha do mesmo espaço de formação não vem da tendência de buscar o indizível, muito pelo contrário, é das experiências compartilháveis que partem das reflexões sobre o ser, o luto, a melancolia e todos os demais afetos que constituem a ideia de sujeito e preenchem as “lacunas” deixadas pelo tempo. Ginzburg não procura se abrigar no fantástico, mas fabular o real e, por meio da realidade e daquilo que foi conhecido e experienciado, acessar outras camadas do “eu”, que contemplem a experiência não apenas como algo único, mas algo que possa ser compartilhado. Volta-se à imagem da casa: não existe uma casa da infância que se assemelhe à de todos, mas existem sentimentos, particularidades, vivências que se aproximam e podem ser sentidas mesmo por pessoas com passados distintos.

Enquanto hábito, o ato de escrever é carregado de uma “dureza” e disciplina, é um processo que não cessa e se expande para fora da página. Quase como uma analista de si mesma, Ginzburg foca a sua lente no interior ao olhar para fora e buscar, por meio das palavras e da rememoração, a única forma possível de refletir sobre o pesar dos anos de perseguição sob o fascismo, de encarar a dor e entendê-la como forma de compreensão do trauma. Esse trabalho é exercido por meio de uma série de símbolos que são recuperados pela memória e representados pela linguagem.

Por meio da linguagem literária e a utilização dos seus recursos, Ginzburg é capaz de evocar uma potência sentimental na rememoração sem necessariamente se colocar diretamente na história, tomando uma posição de distanciamento. A autora utiliza a linguagem como forma de evocação do sujeito. Entende-se, portanto, que a língua é a mediação existente entre o indivíduo e o psicológico, por meio dela o ser se subjetiva até estar tão dentro dela que a própria obra se torna uma forma de vida.

Essa abordagem da escrita é vista na obra de alguns filósofos, como é o caso de Agamben, no texto “*Opus alchymicum*”, publicado em *O fogo e o relato* (2018). Ao abordar a relação alquímica presente no trabalho ascético, Agamben coloca que o trabalho de si, isto é, o processo através do qual os indivíduos moldam e transformam ativamente a si mesmos, só é possível quando combinado com uma prática externa, ou seja, a obra – que constitui a relação entre o sujeito e o trabalho –, porque “não há um sujeito antes da relação consigo: o sujeito é essa relação e não um de seus termos” (AGAMBEN, 2018, p. 161). Portanto, o ato de escrita exercido por Ginzburg não pode deixar de remeter a uma forma de trabalho ascético, ou seja, a produção da obra passa em segundo plano em relação ao sujeito que escreve, que se

sobrepõe às palavras alcançando uma máxima reflexiva acerca de si mesmo, o que a autora visa não é o resultado, mas sim o processo.

A relação entre obra e vida que o verdadeiro alquimista busca, conforme aponta Agamben (2018), se encontra naquele que não se define pela obra, mas pela potência da linguagem, pelas infinitas possibilidades de criar, de se rearticular. É na riqueza da linguagem e dos seus usos que se abre espaço para a criação de relações com o outro. A escrita é, então, meio para a compreensão dos afetos como algo que se expande para além do íntimo. Esse é o caminho percorrido pela consciência que aproxima a autora do sentimento de “lar”. O espaço da escrita se torna aquele em que pode manifestar as lembranças do “eu”, no qual se expressa e estabelece relações, consigo mesma e com o próximo.

Através da escrita temos acesso não a um “eu” completo, e sim à pessoa narradora que Ginzburg coloca no texto — o eu, portanto, é formado a partir da linguagem, das escolhas lexicais, do que escolhe compartilhar. Dentro dessa condição pela qual a escrita surge, não se pode deixar de considerar, a proximidade trazida entre escritor e obra — o quanto de um temos no outro, quais as vozes que se propagam através do texto. Pela escritura, portanto, atinge-se essa neutralidade visada por Ginzburg, no qual o autor se distancia do texto, e torna-se apenas o que é por causa e através da linguagem, dissolvendo-se na língua.

Assim, a linguagem é pautada na realidade e é usada como instrumento de subjetividade do sujeito, sendo um meio essencial para a existência do ser no espaço. Pode-se considerar, com isso, as muitas formas em que o político e a linguagem se misturam. Os detalhes que Ginzburg traz nas suas obras – isto é, os objetos, anedotas, espaços, pessoas e lugares, as coleções formadas, como já se sabe – servem para trabalhar a sua subjetividade, bem como trazer para a sua escrita um espectro político do qual não consegue se desvincular. São detalhes selecionados a partir de um filtro de pensamento que não existe de forma neutra. Nesse sentido, a linguagem não deixa de estabelecer uma relação de poder com o sujeito, visto que pensamento e linguagem são duas ações correlacionadas. Portanto, quando o sujeito se enuncia, em uma realidade linguística, o próprio ato de enunciação já é permeado por dispositivos¹²³ políticos que moldam a comunicação.

Retomando as propostas de Derrida em *O monolinguismo do outro* (1996), entende-se que a língua se articula a partir de uma historicidade que carrega consigo um peso

¹²³ O argumento acerca dos dispositivos é desenvolvido mais aprofundadamente por Michel Foucault na obra *Microfísica do poder* (2006). Para o autor, um dispositivo é uma rede ou conjunto de elementos heterogêneos (como discursos, instituições, leis, práticas, técnicas, etc.) que se articulam para produzir, manter e disseminar um determinado modo de pensar, agir ou ser. O conceito é retomado também pelos filósofos Giorgio Agamben no texto “O que é um dispositivo?” (2009) e por Gilles Deleuze no ensaio, também intitulado, “O que é um dispositivo?” (1996).

da violência e do colonialismo. No ensaio, Derrida se detém a dissertar sobre as formas como o colonialismo implica, também, em uma violência linguística e como o poder exercido pelas dinâmicas coloniais impera sobre a forma como os sujeitos se expressam. Porém, entende-se que poder não é algo restrito a dinâmicas coloniais em si, mas sim algo difuso em todas as estruturas da sociedade, dentre elas a linguagem. Portanto, ao se deslocar o discurso de Derrida para compreender as formas como o poder exercido sobre a linguagem e, também, por meio dela, se observa que não existe comunicação e conhecimento sem a interferência dos dispositivos de poder, conforme o fragmento abaixo:

A partir do momento em que falo, antes mesmo de formular uma promessa, uma esperança ou um desejo como tais, e aí onde ainda não sei o que me vai acontecer ou o que me espera no fim de uma frase, nem quem, nem o que espera quem ou o quê, já estou nesta promessa ou nesta ameaça que reúne desde então a língua, a língua prometida ou ameaçada, prometedora até na ameaça e vice versa, assim reunida na sua própria disseminação. A partir do momento em que os sujeitos capazes de falar várias línguas tendem a falar uma única, mesmo quando esta se desmembra, e porque ela não pode senão prometer e prometer-se ameaçando desmembrar-se, uma língua não pode senão, ela mesma, falar de si. Não se pode falar de uma língua senão nessa língua. Nem que seja pondo-a fora dela mesma. (DERRIDA, 1996, p. 36)

A linguagem é um instrumento que faz os sujeitos falarem, muitas vezes a língua do colonizador ou reproduzirem estruturas e termos que remetem à violência vivida. Assim, a língua pode ser entendida como um dispositivo que acaba por exercer um poder sobre os corpos e as condutas humanas e promover processos de subjetivação do sujeito. Os discursos, portanto, não são neutros, mas instrumentos de coerção e exercício do poder que moldam a maneira como se percebe a realidade e a si mesmos. Desse modo, não existe forma de falar sobre uma língua senão pela língua mesma. A linguagem se mostra uma forma de modulação das subjetividades do sujeito, e é pelos desdobramentos da linguagem, isto é, do gesto de pensar a língua para além da língua, que os processos de construção da subjetividade acontecem. Neste sentido, o fazer literário se mostra como uma forma de uso lúdico da língua. Por meio do literário a linguagem é desdobrada, colocada nos seus limites, e ela traz à tona camadas da subjetividade dos sujeitos que não poderiam aparecer senão pela literatura. Nesse sentido, a literatura e as linguagens possibilitam a criação e subversão de significados e a produção de subjetividades. No ensaio de Ginzburg intitulado “Interlocutores”, presente na obra *Não me pergunte jamais*, se pode notar que há duas relações estão sob a sua lente: a da autora com os filhos e os amigos, e da autora com a escrita. A autora define esse espaço de crítica, e afirma:

Quando a pessoa atingiu uma maturidade mínima ao escrever, deve saber o que e por que raios escreveu o que escreveu. Para isso não precisa de interlocutores. Precisa de interlocutores na hora de escrever e logo depois, assim como ao subir uma montanha precisa de um gole d'água, ou de um apoio no ombro, ou da sensação de que tem alguém a um passo ou a uma respiração. Aos interlocutores não pedimos tanto um juízo crítico, lúcido e desencantado, mas certa participação, uma contribuição em palavras e pensamentos para nosso ofício solitário. (GINZBURG, 2022, p. 225)

A escrita é o meio responsável por trocas de saberes e de autoridade. Um “ofício solitário”, conforme define Ginzburg, que é iluminado pela contribuição daqueles que a leem a partir de uma ótica externa. Tais críticas são como “goles d'água”, isto é, aquilo que a nutre e a mantém escrevendo, o que lhe dá vida – para si e para a sua escrita. Assim, são as trocas feitas por meio do literário que permitem ao escritor se desenvolver interna e externamente. Para Ginzburg, é preciso de interlocutores para conseguir escrever, ou seja, é preciso de uma voz externa, de uma voz diferente, a presença da figura do outro. É a partir da experiência com o diferente, com o externo, que constrói uma relação com a escrita e, assim, pressupõe conhecer o abismo dessa mesma experiência, com isso e com a abertura da imaginação se dá a partilha de mundos unidos pela própria separação. É pela escrita que a autora consegue encontrar o seu espaço de expressão e de habitação, preencher as lacunas – do “eu” e da memória –, e nutrir as relações. Mais do que um trabalho, ou um meio de expressão, escrever se mostra uma forma de mediação entre sujeitos e memórias, e de como o “eu” de Ginzburg é construído, aos poucos, pelos detalhes encontrados nas páginas. A linguagem literária se torna esse meio pelo qual a relação entre autor e mundo se desenvolve, uma mediação necessária entre sujeito e as dinâmicas subjetivas de poder e conhecimento que se formam a partir do literário.

Dentre os muitos textos que Ginzburg dedica a pensar o seu ofício, destaca-se “Retrato de um escritor”, presente em *Não me pergunte jamais* (2021), que relata a vivência de um jovem escritor, que relembra a sua relação com a escrita ao longo da sua carreira. Apesar de escrito em terceira pessoa e com pronomes masculinos, nota-se uma similaridade com a experiência da própria autora com o ofício literário. Ao concluir a reflexão, a autora escreve que

Pensa que não fez nada além de amontoar erros em cima de erros. Como foi estúpido. Também se fez um bom número de perguntas estúpidas. Perguntou-se se escrever era um dever ou um prazer. Estúpido. Não era nem um, nem outro. Em seus melhores momentos, era e é como habitar a terra. (GINZBURG, 2022, p. 244)

Para Ginzburg, o ato de escrita está intrinsecamente ligado à existência. Não é apenas um ofício, ou algo que a mantém em contato com o mundo, mas a forma que encontrou de existir nele. Para a estabilização de tal relação é necessária a exploração não apenas do sujeito, mas também das ferramentas colocadas à sua disposição: as memórias, as experiências, as conexões. Tudo se torna matéria prima para a elaboração da escrita, tudo que constitui o sujeito é também o que constitui o ato de escrita. A escrita assume para Ginzburg um papel maior que apenas um ofício: é a forma como a autora se coloca no mundo. Escrever é meio pelo qual se coloca em relação com o próximo, o instrumento para compreender e viver a vida. Ao refletir sobre o papel da escrita diante de uma perspectiva de “cura” para a Vida, Deleuze, em “A literatura e a vida”, define que

Escrever não é certamente impor uma forma (de expressão) a uma matéria vivida. A literatura está antes do lado do informe, ou do inacabamento, como Gombrowicz o disse e fez. Escrever é um caso de devir, sempre inacabado, sempre em via de fazer-se, e que extravasa qualquer matéria vivível ou vivida. É um processo, ou seja, uma passagem de Vida que atravessa o vivível e o vivido. (DELEUZE, 2011, p. 11)

É por meio da escrita, portanto, que os espaços de subjetividade que delimitam a vida se manifestam. Deleuze afirma que escrever é um caso de devir, isto é, algo que permanece inacabado. Com isso, a escrita se mostra um processo em constante construção, que se movimenta junto do sujeito. Escrever é, portanto, o processo de passagem da vida à obra, que está em produção contínua. Uma obra não precisa ter um fim em si, mas se expande através de si mesma. Ao falar do papel da escrita na sua vida, Ginzburg assume a linguagem como a sua forma de existir no mundo. Com isso, observa-se certo caráter atemporal da escrita. Ginzburg tem a maior parte da sua obra concentrada no período de 1940 a 1980, e busca explorar as relações humanas diante de uma realidade confrontada pela perda e pela busca de reconstrução após o fim da guerra. Mesmo ao escrever sobre os conflitos da sua época ou o momento de reestruturação do pós-guerra, o seu foco é refletir sobre a condição humana diante de um trauma político olhando para as suas implicações nas relações humanas, nas dinâmicas familiares e no cotidiano. Como um abrigo, é na escrita que se encontra esse espaço de “cura”.

Há, portanto, nesse espaço de formação uma coletividade formada a partir do “eu” e das muitas outras ferramentas utilizadas para mediar a relação entre sujeito e obra. Tudo que Ginzburg coloca na escrita é entendido como um modo de traduzir o sujeito para a obra, de trabalhar o sujeito. São diversos “rastros” encontrados que cruzam a sua produção literária e ensaística, que traçam um mapa em direção a um lugar comum. É nesse lugar comum que são

construídas as possibilidades de identificação com o outro. Ao passo que o seu olhar para o íntimo é o que chama atenção dos leitores na sua escrita, esse olhar não é algo focado apenas si mesma, mas de um eu que vive em relação com o mundo. Assim, destaca-se como a sua forma de ver a individualidade cruza com uma coletividade, e ambas se constroem em conjunto. Em uma contemporaneidade, a sua forma de exercer a escrita e pensar na condição das relações humanas tocam os leitores de novos modos, havendo a possibilidade de receber as suas reflexões com novos olhares, a partir das novas dinâmicas que se constroem socialmente. Ou seja, a sua escrita se mostra algo que não se esgota em si mesmo ou na sua época.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo do percurso traçado nesta pesquisa, busquei enfatizar elementos que julgo serem fundamentais na escrita de Natalia Ginzburg: a memória e a casa. Todo o percurso literário da autora, desde as ficções à autobiografia e aos ensaios, centra sua narrativa em torno das dinâmicas do lar, das relações que se formam a partir desse espaço. Entende-se esses dois espaços como sendo coexistentes na escrita de Ginzburg, um não existe sem o outro. Portanto, para adentrar nessa escrita faz-se fundamental pensar a relação que nela é estabelecida com o ato de recordar. Desse modo, buscou-se aqui entender as recordações como um meio arqueológico que possibilita a exploração do passado e, também, do eu.

Os fios que perfilam as imagens memoriais, ou flashes, recuperadas ao longo de *Léxico* se manifestam sempre através do espaço do lar, deixando respingos da vida em família ao longo da narrativa. É essencial então analisar os desdobramentos e diferentes manifestações que o lar assume nessa escrita. Nesse romance, a autora inicia então uma tentativa de representação e recuperação do lar em que cresceu durante a infância, perpassando pelas memórias e fazendo uso da escrita como forma de sublimar essa lembrança. Entende-se que, para a construção da atmosfera da narrativa autobiográfica, é necessário o gesto de “desempacotar” – em nada mecânico –, para recuperar o termo usado por Benjamin em um de seus escritos de *Rua de mão única*, das muitas lembranças, anedotas, objetos e detalhes que compunham a casa de sua infância até início da vida adulta.

Pretendeu-se, ao longo deste trabalho, propor uma nova leitura da obra de Natalia Ginzburg, que “rompe” com uma ideia crítica de resgate e delimitação de um passado harmonioso, e analisa a revisitação dos eventos que marcam o percurso da história do sujeito como uma possibilidade de “fazer as contas” com a própria história. Recriar o lar da infância é, também, acordar feridas adormecidas, debruçar-se sobre relações que ganham novas perspectivas com o olhar adulto. O véu da infância é retirado, iluminando detalhes ocultos dos sujeitos e das relações que se formam. Ginzburg recorda sua família, mas não de maneira idílica. Sendo assim, seria inviável estudar uma obra que toca em assuntos pessoais tão profundos, como o luto e a guerra, sem se debruçar sobre os desdobramentos que tais vivências assumem na formação do sujeito. A partir desta problemática levantada, a casa recuperada se torna um símbolo de uma vida e de relações perdidas e, também, o único espaço possível no qual estas relações podem se estabelecer e ressurgir. Na poesia

“Memoria”¹²⁴, presente na coletânea *Un’assenza* (2016) e única poesia publicada por Natalia Ginzburg, dedicada à Leone Ginzburg, a autora discorre sobre o luto através dos gestos, vestimentas e costumes que a fazem recordar do marido.

Os homens vêm e vão
pelas estradas da cidade
Compram livros e jornais
movem aventuras diversas.
Tem o rosto rosado,
o lábio vivido e cheio.
Levantaste o lençol
para olhar o teu rosto,
Se curvou para beijá-lo
em um gesto habitual.
Mas foi a última vez.
Era o rosto habitual
somente um pouco mais cansado.
E a roupa era aquela de sempre.
E os sapatos eram aqueles de sempre.
E as mãos eram aquelas que
partiam o pão e
derramavam o vinho.
[...]
Então quando chorava
Havia tua risada submersa.
Mas o portão que de noite
se abria, ficará fechado
para sempre, e deserta
é a tua juventude.
Apagado o fogo,
vazia a casa.
(GINZBURG, 2016, p.108)¹²⁵

Na poesia, Ginzburg não menciona a morte, muito menos o nome de Leone. A autora escreve (e descreve) as cidades, as ruas, os jornais e o riso de uma vida que se esvazia aos poucos. Hábitos e maneirismos que marcaram o olhar da autora e sua memória, e agora concentram-se nas páginas de um livro assinalando não apenas uma lembrança, mas trazendo à luz os sentimentos evocados pela memória de Leone. Acumulam-se as páginas uma série de objetos, rostos, lugares e vozes que, quando apagado o fogo do mistério (para recordar aqui Giorgio Agamben), deixam a vista apenas a casa vazia. Assim, constrói-se todo um percurso

¹²⁴ A obra não possui tradução para o português, entretanto há uma tradução livre de autoria de Agnes Ghisi disponível online. Cf. <https://cactoamarelo.medium.com/memória-de-natalia-ginzburg-cfbf5e16058b>

¹²⁵ No original: Gli uomini vanno e vengono / per le strade della città / Comprano libri e giornali, / muovono a imprese diverse. / Hanno roseo il viso, / le labbra vivide e piene. / Sollevasti il lenzuolo / per guardare il suo viso, / ti chinasti a baciarlo / con un gesto consueto. / Ma era l’ultima volta. / Era il viso consueto, / solo un poco piu’ stanco. / E il vestito era quello di sempre. / E le scarpe erano quelle di sempre. / E le mani erano quelle che / spezzavano il pane e / versavano il vino. [...] Allora quando piangevi / c’era la sua voce serena. / Allora quando ridevi / c’era il suo riso somnesso. / Ma il cancello che a sera s’apriva, / resterà chiuso / per sempre, e deserta / è la tua giovinezza. / Spento il fuoco, / vuota la casa.

que inicia no espaço exterior com a movimentação dos homens pela cidade (“Os homens vêm e vão”) e termina, de forma complementar, no espaço de dentro, tão relevante para a escrita de Ginzburg, o das quatro paredes que formam a casa. A ausência do marido, morto na prisão romana de Regina Coeli, ecoa no silêncio rumoroso da “casa vazia”. Cada detalhe conta uma história, cada história constitui uma parte do sujeito. A autora realiza um gesto similar ao de um colecionador, que busca focar uma imagem, um sentido, através da reunião de “objetos de afeto”, que podem ser tanto objetos físicos quanto pessoas, palavras ou expressões. Sendo assim, é através da materialidade da memória que se acumula em sua escrita como uma coleção, que Ginzburg revisita momentos difíceis do passado e constitui, por meio do literário, um *ethos* da sua subjetividade. Portanto, os detalhes apresentam-se não só como caracterizações de espaços ou pessoas, mas como uma partícula que sintetiza em si emoções, sentimentos e percepções do “eu”.

Neste sentido, a memória não se restringe a apenas preservar a lembrança, mas também trazer à tona questões e incômodos do sujeito que estavam encobertas. Conforme propõe Judith Butler (2021) na obra *Relatar a si mesmo*, as questões morais surgem no contexto das relações sociais. Portanto, torna-se impossível abordar as relações familiares, em suas mais diversas dinâmicas, sem trazer à luz questões morais e sociais que permeiam a realidade do núcleo e, também, do sujeito. Enquanto filha, mulher e mãe Ginzburg têm suas experiências dentro do ambiente doméstico orientadas por questões de gênero que se perpetuam em sua repetição. Trazer à luz tais pontos permite observar o lar com um olhar sem devaneios à realidade doméstica de um lar burguês do século XX, afinal, o espaço do lar não é apenas a residência de boas memórias da infância, mas pode também representar as limitações e os incômodos que surgem na socialização feminina desde a infância.

Tal ponto de vista abre espaço para refletir as ramificações que o espaço doméstico assume em obras de autoria feminina, no qual se torna tanto espaço central quanto espaço de desconforto, como é observado tanto em Natalia Ginzburg quanto em outras autoras, como Clarice Lispector. Mesmo quando se trata de autoras que não escrevem abertamente a partir de uma perspectiva feminista, a condição da mulher em meio a um núcleo familiar acaba por vir à tona, revelando questões que permeiam as vivências e os espaços ocupados por mulheres e influenciam não entendi essa parte, de maneira direta ou indireta, a formulação da sua subjetividade por meio da escrita.

Entende-se que a escrita nesse processo passa a assumir, portanto, também o espaço de casa. A busca por recriar o lar da infância acaba por concentrar, no próprio gesto de escrever, uma forma de acolher e domiciliar as relações dissipadas da autora. A obra de Ginzburg

explora a relação complexa entre a vida pessoal e a criação literária, destacando formas como suas experiências pessoais influenciaram sua escrita. Ela discute a solidão inerente à atividade de escrever enquanto busca ferramentas para enfrentar questões e experiências que marcaram o sujeito. A partir de um viés de expansão por meio da escrita, é realizado um gesto acumulativo no qual somam-se à narrativa uma série de objetos, espaços, pessoas e palavras encontradas pela casa, e deslocam o lar perdido para o ato de escrita.

Os fragmentos da sua experiência ao longo dos anos, da sua participação política¹²⁶ e das relações estabelecidas constroem uma tentativa de recuperação da memória por meio do ofício literário. Nele, a linguagem literária é essencial para a condução da rememoração, já que somente o literário é capaz de “salvar” as coisas perdidas (ESPOSITO, p. 68), isto é, a linguagem tenta traduzir o que não se pode expressar naturalmente e, assim, recuperar algo do esquecimento e das ruínas do tempo: a lembrança, os sentimentos e as feridas. O ato de “salvar” por meio da linguagem é um ato de reconstrução do pensamento e da essência da memória, é entender a literatura como arte que “faz das palavras coisas novas” (ESPOSITO, p. 68). Assim, é por meio da construção do literário que o objeto da rememoração ganha sentido, e o léxico que emerge desse processo se concretiza, como sugere Finazzi-Agrò na sua análise, na “reconstrução de uma identidade comum ‘pavorosamente perdida’” (2018, p. 246), fazendo da palavra um instrumento capaz de uma comunicabilidade para além do que nela está inserido, isto é, capaz de evocar o desconhecido e de construir redes simbólicas – ou imagens dialéticas, para recuperar Benjamin –, que cruzam a memória e a história. Portanto, o romance age ao buscar recuperar as pequenas partes de um meio núcleo comum. O ato de revisitar o passado proporciona uma nova leitura do “velho”, do antigo, e assim, recupera – ou expõe – memórias e feridas que estiveram por muitos anos escondidas. O que não se esquece, é trazido à tona pela língua, pelo literário, e apenas a linguagem é capaz de revelar a camada oculta da memória.

¹²⁶ Embora a sua família tenha se engajado na luta política, Ginzburg não participou da Resistência de forma combativa. Entretanto, anos mais tarde, ela foi deputada pelo PCI (Partido Comunista Italiano) durante um mandato, que durou de 1983 a 1987.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGAMBEN, Giorgio. *O que é um dispositivo?* In: **O que é o contemporâneo? e outros ensaios**. Chapecó: Argos, 2009. p. 25-54.

AGAMBEN, Giorgio. **O fogo e o relato: ensaios sobre criação, escrita, arte e livros**. Tradução de Andrea Santurbano e Patricia Peterle. São Paulo: Boitempo, 2018.

AGNES Vardà The Gleaners and I, 2000. In: Cultural Documents. Disponível em: <http://www.culturaldocuments.net/wp-content/uploads/2016/03/Agnes-Varda-The-Gleaners-and-I-2000.png>. Acesso em 26 fev. 2024.

ALMEIDA, Márcia de. *A subjetividade ginzburguiana e a escolha de uma forma ideal para a sua expressão*. **Ipotesi**: Revista de Estudos Literários, Juiz de Fora, v. 6, n. 1, p. 1-9, dez. 2002. Disponível em: <https://periodicos.ufjf.br/index.php/ipotesi/article/view/19273>. Acesso em: 16 de maio de 2023.

ANDERLINI, Serena. *Solidarietà e femminismo: dove tracciare il limite? Intervista con Natalia Ginzburg*. In: **Canadian Journal Of Italian Studies**, Toronto, v. 11, n. 37, p. 178-183, nov. 1988.

ANTIQUE Leather Spiked Track Shoes | Vintage Leather Track Cleats | Leather Metal Spiked Cleats | Antique Running Cleats. In: Etsy. Disponível em: <https://www.etsy.com/listing/1346250913/antique-leather-spiked-track-shoes>. Acesso em 26 fev. 2024.

ARFUCH, Leonor. **O espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea**. Tradução de Paloma Vidal. – Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010.

BARROS, José D'assunção. *Arte e conceito em Marcel Duchamp: uma redefinição do espaço, do objeto e do sujeito artísticos*. In: **Domínios da Imagem**, Londrina, v. 1, n. 2, p. 73-88, maio 2008. DOI: <https://doi.org/10.5433/2237-9126.2008v2n2p77>. Acesso em 18 fev. 2024.

BAUDRILLARD, Jean. *O sistema dos objetos*. In: NETO COELHO, J. Teixeira (org.). **Semiótica, informação e comunicação**. São Paulo: Perspectiva, 2004.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre a literatura e história da cultura**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1994.

BENJAMIN, Walter. **Rua de mão única: obras escolhidas**. Vol. 2. São Paulo: Editora Brasiliense, 1995.

BENJAMIN, Walter. *Sobre alguns temas em Baudelaire*. In: **Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo: obras escolhidas**. vol. III. São Paulo: Editora Brasiliense, 1989.

BENVENISTE, Émile. **Problemas de Linguística Geral I**. 4ª ed. Campinas: Editora da Unicamp, 1995.

BENZONI, Pietro. *Su Premesse all'abitazione di Andrea Zanzotto*. In: BENZONI, Pietro; BERGHE, Dirk Vanden. **Le forme dell'analisi testuale: sette letture novecentesche**. Florença: Franco Cesati Editore, 2018. p. 81-100.

BERMAN, Antoine. **A Tradução e a Letra ou O Albergue do Longínquo**. 2ª ed. Florianópolis: Copiart, 2013.

BERTINI, Mariolina. *Attraverso Natalia: un percorso proustiano degli anni sessanta*. In: DOLFI, Anna (org.). **Non dimenticarsi di Proust: declinazioni di un mito nella cultura moderna**. Florença: Firenze University Press, 2014.

BIANCONI, Leonardo R. **Bandidos e heróis: os partigiani da Resistenza de Beppe Fenoglio**. Dissertação de mestrado – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2013. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/handle/123456789/107312>. Acesso em 18 fev. 2024.

BORGES, Jorge Luís. **Ficções (1944)**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

BOURDIEU, Pierre. **A dominação masculina**. Trad. Maria Helena Kühner. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2007.

BOURDIEU, Pierre. *A ilusão biográfica*. In: AMADO, Janaína. FERREIRA, Marieta de Moraes (orgs.). **Usos e abusos da história oral**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2014.

BOYERS, Peg. An Interview with Natalia Ginzburg. In: JEANNET, Angela M, KATZ, Giuliana. *Natalia Ginzburg: a voice of the Twentieth Century*. Toronto, University of Toronto Press, 2000. p. 18-19.

BUTLER, Judith. **Relatar a si mesmo: crítica da violência ética**. Tradução Rogério Bettoni. 1ª Edição, 5ª Reimpressão, Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2021.

CALVINO, Italo. **A trilha dos ninhos de aranha**. Tradução de Roberta Barni. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

CALVINO, Italo. **Seis propostas para o próximo milênio**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990, 1ª ed.

CAPRONI, Giorgio. **A Porta Morgana: ensaios sobre poesia e tradução**. Organização e tradução de Patricia Peterle, com prefácio de Enrico Testa. 1ª Edição, São Paulo: Rafael Copetti Editor, 2017, p. 118.

CASTRO, Jucelino de Sales. CASTRO, Lilian Monteiro de. *A narrativa literária de Natalia Ginzburg e a produção historiográfica de Carlo Ginzburg: a micro-história no epicentro da substância fictícia e o elemento da convergência discursiva*. In: **Revista de Estudos Literários da Uems**, Dourados, Edição Especial do EIEL, p. 159-174, fev. 2019. Disponível em: <https://periodicosonline.uems.br/index.php/REV/article/view/3412>. Acesso em: 24 out. 2020.

COCCIA, Emanuele. **Filosofia della casa: lo spazio domestico e la felicità**. Turim: Einaudi, 2021.

CONFINO. In: Treccani, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana. Disponível em: <https://www.treccani.it/vocabolario/confino/> Acesso em: 29 de fevereiro de 2024.

COSTA, Luís Inácio Oliveira. *Proust a contrapelo: experiência temporal, obra de linguagem e crítica materialista*. In: **Revista Limiar**, São Paulo, v. 6, n. 12, p. 20-46, jun. 2019. Disponível em: <https://periodicos.unifesp.br/index.php/limiar/article/view/9583/7205> Acesso em: 25 de fevereiro de 2023

DAL PONT, Izabel. “O Jardim dos Finzi-Contini”. In: *Literatura Italiana Traduzida*, v. 1, n. 4, abril de 2020. Disponível em <https://repositorio.ufsc.br/handle/123456789/209899>. Acesso em 23 fev. 2024.

DELEUZE, Gilles. *A literatura e a vida*. In: **Crítica e clínica**. 2ª ed. São Paulo: Editora 34, 2011. p. 11-17.

DELEUZE, Gilles. *O que é um dispositivo?* In: **O mistério de Ariana**. Ed. Vega – Passagens. Lisboa, 1996. Tradução e prefácio de Edmundo Cordeiro.

DELEUZE, Gilles. **Proust e os signos**. 3ª ed. São Paulo: Editora 34, 2022.

DERRIDA, Jacques. **Mal de arquivo**: uma impressão freudiana. Rio de Janeiro: Editora Relume, 2001.

DERRIDA, Jacques. **O monolingüismo do outro**: ou a prótese de origem. Porto: Galilée, 2001.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *A imagem crítica*. In: **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo, Editora 34, 2014. p. 169 - 200.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Pensar debruçado**. Lisboa: Kkym, 2015.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Quando as imagens tocam o real*. In: **Pós: Belo Horizonte**, Belo Horizonte, v. 2, n. 4, p. 204-219, nov. 2012. Disponível em: <https://rivistatradurre.it/falsi-amici/>. Acesso em: 22 de agosto de 2023.

DOLFI, Anna (org.). **Non dimenticare di Proust: declinazioni di un mito nella cultura moderna**. Florença: Firenze University Press, 2014. p. 191-202.

DUQUE-ESTRADA, Paulo Cesar. *Jamais se renuncia ao Arquivo: notas sobre ‘mal de arquivo’ de Jacques Derrida*. In: **Natureza Humana**, São Paulo, v. 12, n. 2, fev. 2010. Disponível em: http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?pid=S1517-24302010000200002&script=sci_arttext. Acesso em: 15 fev. 2024.

DURAS, Marguerite. **Escrever**. Tradução de Rubens Figueiredo. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

ESTATE a Castiglione, da Natalia Ginzburg. Da sinistra. Pier Paolo Pasolini, la Ginzburg, G. Bassani, 1957. In: Internet Culturale. Disponível em: <https://www.internetculturale.it/it/243/giorgio-bassani-il-giardino-dei-libri-bassani-narratore>. Acesso em 26 fev. 2024.

ESPOSITO, Roberto. **As pessoas e as coisas**. Trad. Patricia Peterle e Andrea Santurbano. São Paulo: Rafael Copetti Editor, 2016.

FEDERICI, Silvia. **O ponto zero da revolução: trabalho doméstico, reprodução e luta feminista**. Tradução de Coletivo Sycorax – São Paulo: Elefante, 2019.

FERRONI, Giulio. *Presenze proustiane nel Novecento italiano*. In: ANTICI, Ilena; PIAZZA, Marco; TOMASSINI, Francesca(orgs.). **Cent'anni di Proust. Echi e corrispondenze nel Novecento italiano**. RomaTre-Press: Roma, 2016, pp.19-32

FINAZZI-AGRÒ, Ettore. *O bordado da memória*. In: GINZBURG, Natalia. *Léxico familiar*. Tradução de Homero Freitas de Andrade. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

FONTANELLA, Luigi. *Natalia Ginzburg between Fiction and Memory: A Reading of Le voci della sera and Lessico familiare*. In: JEANNET, Angela M, KATZ, Giuliana. **Natalia Ginzburg: a voice of the Twentieth Century**. Toronto: University of Toronto Press, 2000. p. 32-45.

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. 22ª ed. Rio de Janeiro: Edições Graal, 2006.

FRANCO, Teresa. *L'immaginario della traduzione nell'opera di Natalia Ginzburg*. In: **Italian Studies**, Londres, v. 75, n. 2, jun. 2020.

FREUD, Sigmund. **O infamiliar**. Belo Horizonte: Autêntica, 2019.

FRUTTERO, Carlo; LUCENTINI Franco. **I Nottambuli**. Roma: Avagliano editore, 2002

GARBOLI, Cesare, GINZBURG, Lisa. **Natalia Ginzburg: è difficile parlare di sé**. Turim: Einaudi, 1999.

GINZBURG, Carlo. **Medo, reverência e terror. Quatro ensaios sobre iconografia política**. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

GINZBURG, Natalia. **Un'assenza**. Turim: Giulio Einaudi Editore, 2016.

GINZBURG, Natalia. **As pequenas virtudes**. Tradução de Maurício Santana Dias. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

GINZBURG, Natalia. *Come ho tradotto Proust*. In: **La Stampa**, Turim, 11 dezembro 1963, p. 7.

GINZBURG, Natalia. *Léxico familiar*. Tradução de Homero Freitas de Andrade. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

GINZBURG, Natalia. **Não me pergunte jamais**. Tradução de Julia Scamparini. Belo Horizonte: Aiyiné, 2022.

GODAYOL, Pylar. *Frontal Spaces: Translating as/like a Woman*. In: SANTAEMILIA, José (org.) **Gender, Sex and Translation: The Manipulation of Identities**. Manchester: St Jerome Publisher, 2005, pp. 9–14.

GRAZIOLI, Elio. **La collezione come forma d'arte**. Milão: Johan & Levi Editore, 2012.

LAMA, Fernando Araújo del. *Da “memória involuntária” à “incompatibilidade consciênciamemória”*: aproximações benjaminianas entre Proust e Freud. In: **Revista Filogênese**, Marília, v. 5, n. 1, p. 16-31, 2012. Disponível em: <https://www.marilia.unesp.br/#!/revistas-eletronicas/filogenese/edicoes-anteriores/2012---volume-5/>. Acesso em: 16 maio 2023.

LAMPKIN, Fulwood. *Rueda de bicicleta. El primer Ready Made*. In: *Historia arte*. Disponível em: <https://historia-arte.com/obras/rueda-de-bicicleta>. Acesso em 26 fev. 2024.

LA STRADA DI SWANN. In: Libreria Il Mosaico. Disponível em: <https://www.libreriailmosaico.it/shop/libri-usati-scomparsi-nel-nulla-remainders-5/la-strada-di-swann-24150.htm>. Acesso em 26 fev. 2024.

LEJEUNE, Phillip. **O pacto autobiográfico**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

LIPPOLIS, Pierpaolo. *I vestiti nella narrativa di Natalia Ginzburg*. In: **Dobras**, São Paulo, v. 14, n. 29, p. 353-373, maio/ago de 2020.

LISPECTOR, Clarice. **Laços de família**. Rio de Janeiro: Rocco, 2013.

MACIEL, Maria Esther. **As ironias da ordem**: coleções, inventários e enciclopédias ficcionais. Belo Horizonte: Editora Ufmg, 2009.

MARCEL Proust, *Alla ricerca del tempo perduto*. 7 volumi Einaudi, I Supercoralli, 1952. La prima traduzione italiana integrale. In: Libreria del Salento. Disponível em: <https://libreriadelsalento.it/letteratura/1177-marcel-proust-alla-ricerca-del-tempo-perduto-7-volumi-einaudi-i-supercoralli-1952-la-prima-traduzione-italiana-integrale.html>. Acesso em 26 fev. 2024.

MESCHONNIC, Henri. *Manifesto em defesa do ritmo*. In: **Chão da Feira**. Caderno de leituras, n. 40, 2015. Trad. Cícero Oliveira. Disponível em: <https://chaodafeira.com/catalogo/caderno-n-41-manifesto-em-defesa-do-ritmo/>. Acesso em: 10 set. 2020.

MOLLOY, Sylvia. *Viver entre línguas*. São Paulo: Editora Relicário; 1ª Edição, 2018.

NATALIA Ginzburg seduta su una poltrona in casa Bellonci in occasione delle votazioni preliminari del Premio Strega; sul bracciolo è seduta una giovane donna - piano americano. In: **Archivio Luce**. Disponível em: <https://patrimonio.archivioluce.com/luce-web/detail/IL0030002252/11/votazioni-preliminari-premio-strega-1963-casa-bellonci.html?indexPhoto=41>. Acesso em 26 fev. 2024.

OLIVEIRA, Luciana da Costa de. “*Deus está nos detalhes*”: percorrendo imagens de medos, reverências e terror. In: **Revista Topoi**, Rio de Janeiro, v. 17, n. 33, p. 667-661, jul/dez 2016. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/topoi/a/JVDDF7RVg5tw9P5TFFgX8pO/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em: 16 de maio 2023.

OS catadores e eu. Direção: Agnès Varda. França: Ciné-Tamaris, 2000. (80 min.), color. Legendado.

PACE, Ana Amelia Barros Coelho. **Lendo e escrevendo sobre o pacto autobiográfico de Philippe Lejeune**. Dissertação de Mestrado - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012. Disponível em: https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8146/tde-06122012-143422/publico/2012_AnaAmeliaBarrosCoelhoPace_VCorr.pdf. Acesso em: 16 fev. 2023.

PEREC, Georges. **A vida modo de usar**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

PESSOA, Davi. **A escritura ambivalente: Elsa Morante - Macedônio Fernández**. Tese de doutorado – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2013. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/handle/123456789/107419>. Acesso em: 14 fev. 2024.

PETERLE, Patricia. *A experiência italiana de Cesare Pavese: questões de tradução literária e literatura comparada*. In: **Graphos**, João Pessoa, v. 11, p. 73-84, 2009.

PETERLE, Patricia. *A vida prática da romancista*. In: **Jornal Rascunho**, São Paulo - 2020. Disponível em: <https://rascunho.com.br/ensaios-e-resenhas/a-vida-pratica-da-romancista/>. Acesso em 18 fev. 2024

PETERLE, Patricia. *América de Pavese e Vittorini: confluências entre a tradução literária e a literatura comparada*. In: **Cadernos de tradução**, Florianópolis, v. 1, p. 7-19, 2009.

PETRIGNANI, Sandra. **La corsara: ritratto di Natalia Ginzburg**. Vicenza: Neri Pozza Editore, 2018.

PINTO, Tatiara Aline. **O sono e o sonho na poética de Franco Fortini**. Dissertação de Mestrado – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2019. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/handle/123456789/206477>. Acesso em 18 fev. 2024.

PISELLI, Francesca. *Manuela Raccanello, Proust in Italia: le traduzioni della Recherche*. In: **Studi Francesi**, Florença, v. 1, n. 175, p. 187-188, abr. 2015. Disponível em: <http://journals.openedition.org/studifrancesi/581>. Acesso em: 30 jan. 2024.

PROUST, Marcel. **No caminho de Swan**. Tradução de Mario Quintana. São Paulo: Biblioteca Azul, 2006.

QUINTANE, Nathalie. *Sapatos*. In: **Inimigo Rumor**, Rio de Janeiro, v. 1, n. 10, p. 71-75, maio 2001.

RIZZARELI, Maria. **Gli arabeschi della memoria: grandi virtù e piccole querelles nei saggi di Natalia Ginzburg**. Catania: C.u.e.C.M, 2004.

SANTI, Elena. **Movimenti nella poesia di Giovanni Raboni**. Tese de doutorado – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2019. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/handle/123456789/214452>. Acesso em: 16 maio 2023.

SANTIAGO, Silviano. *Entre Marx e Proust: a trajetória poética de Carlos Drummond de Andrade acompanhando a vida no seu século*. In: **Folhetim**. São Paulo, p. 3-5. 21 jun. 1981.

SCARNERA, Pietro. *1945 - A Torino, nell'immediato dopoguerra, un terzo delle abitazioni era distrutto o lesionato*. Disponível em: <https://www.pinterest.it/pin/70509550387683687/>. Acesso em 26 fev. 2024.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *Tradução como cultura*. In: **Ilha do Desterro**, Florianópolis, n. 48, jan./jun. 2005, trad. Eliana Ávila e Liane Schneider. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/desterro/article/view/9833>. Acesso em 18 fev. 2024.

TERNAVASIO, Maurizio. *Via Pastrengo, il vero centro di Torino*. La Stampa, publicação online, 30 de janeiro de 2009. Disponível em: <https://www.lastampa.it/blogs/2009/01/30/news/via-pastrengo-il-vero-centro-di-torino-1.37247734/>. Acesso em 26 fev. 2024.

TURRI, Maria Grazia. *Gli oggetti che popolano il mondo: ontologia delle relazioni*. Roma: Carocci Editore, 2011.

WIKIPEDIA. Filippo Turati. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Filippo_Turati. Acesso em: 29 fev. 2024.

ZANZOTTO, Andrea. *Premessa all'abitazione e altre prospezioni*. Turim: Nino Aragno Editore, 2021.