

Entre o concreto e o invisível: o espaço da casa na narrativa de
Natalia Ginzburg /
*Between the concrete and the invisible: the space of the house
in the narrative of Natalia Ginzburg*

Ionara Satin *

Doutora em Letras pela Universidade Estadual Paulista (UNESP), Faculdade de Ciências e Letras, Câmpus Assis, com intercâmbio de estudos na Università degli Studi Roma Tre. Atualmente desenvolve pesquisa de pós-doutorado na área de Literatura Italiana pelo programa da Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara (UNESP/ FCLAr).

 <https://orcid.org/0000-0002-2215-6087>

Recebido em 11 jan. 2023. Aprovado em: 25 fev. 2023.

Como citar este artigo:

SATIN, Ionara. Entre o concreto e o invisível: o espaço da casa na narrativa de Natalia Ginzburg. *Revista Letras Raras*, v. 12, n. 1, p. 117-130, abr. 2023.

RESUMO

Em ensaio intitulado *Il figlio dell'uomo* publicado primeiramente no jornal *Unità* em 1946, Natalia Ginzburg afirma que a sua geração está perto da substância das coisas. Esta frase poderia ensejar todos os seus escritos. A narrativa de Ginzburg é extremamente ligada ao concreto, ao palpável, ao cotidiano. Sua escrita segue o ritmo de uma respiração, sem contornos rebuscados, períodos cadentes ou lirismo açucarado. Ainda assim, camuflado nessa naturalidade, parece esconder-se uma certa profundidade do discurso, que ultrapassa as barreiras do visível, da superfície. Talvez não exatamente camuflado ou escondido, mas resultado de um ritmo de escrita e de escolhas precisas. Pensando nessa substância das coisas, esta pesquisa pretende analisar o símbolo mais evidente nos textos de Natalia Ginzburg: a casa. O objetivo deste estudo é analisar o espaço narrativo e temático da casa em três romances da escritora, *La strada che va in città*, *Lessico Familiare* e *La città e la casa*, tentando buscar entender a importância desse espaço na construção de sua narrativa e em que medida a forma como ela apresenta a casa pode mostrar/esconder a profundidade de seu discurso. Para isso, serão de extrema importância os estudos de Antonio Dimas (1987), Gaston Bachelard (2000) e Luis Alberto Brandão (2013) sobre o espaço narrativo.

PALAVRAS-CHAVE: Espaço; Literatura Italiana; Natalia Ginzburg.

*

 ionarasatin@gmail.com

 [10.5281/zenodo.7909536](https://doi.org/10.5281/zenodo.7909536)

ABSTRACT

*In Il figlio dell'uomo, essay first published in the newspaper Unità in 1946, Natalia Ginzburg states that her generation is close to the substance of things. This statement could give rise to all her writings. Ginzburg's narrative is extremely connected to the concrete, the palpable, the everyday life. Her writing follows the rhythm of a breath, without flowery contours, falling periods or sugary lyricism. Even so, camouflaged in this naturalness, a certain depth of discourse seems to be hidden, which goes beyond the barriers of the visible, of the surface. Perhaps not exactly camouflaged or hidden, but the result of a rhythm of writing and precise choices. Considering this substance of things, the present research intends to analyze the most evident symbol in Natalia Ginzburg's texts: the house. The purpose of this study is to analyze the narrative and thematic space of the house in three of the writer's novels, *La strada che va in città*, *Lessico Familiare* and *La città e la casa*, aiming to understand the importance of this space in the construction of her narrative as well as how the way she presents the house can show/hide the depth of her speech. For this purpose, the studies of Antonio Dimas (1987), Gaston Bachelard (2000) and Luis Alberto Brandão (2013) on the narrative space will be extremely important.*

KEYWORDS: Space; Italian Literature; Natalia Ginzburg.

1 Introdução

Se fôssemos escolher uma única palavra para definir a obra de Natalia Ginzburg, muito provavelmente o vocábulo 'casa' surgiria com enorme frequência. Não há dúvida de que a casa, o ambiente familiar, é o mundo de Ginzburg. Sua narrativa não oferece cenários sublimes, ela parte do interno, do simples. Não há exageros. A casa é seu espaço narrativo por excelência. Sua literatura é feita sob a luz baixa dos cômodos abafados, transita entre a sala e a cozinha, adentrando espaços que nós leitores conhecemos muito bem. Algumas vezes, a narrativa se dirige para o jardim ou para o quintal, mas sem demora, imediatamente volta para o interno, abrigando-se sob o teto e paredes de uma casa. Poucas vezes se conduz para outros espaços, com contornos também nada rebuscados, como uma praça, um cinema ou uma sorveteria, mas, da mesma forma, não se prolonga. Além de um espaço narrativo, a casa é seu universo temático. O crítico italiano Piero Citati¹ dirá, por exemplo, que nenhum escritor italiano conseguiu entender como ela o que seja uma família.

Com uma temática extremamente palpável, a escritora parte de um ponto que todos nós reconhecemos e vivenciamos, as relações familiares, o interno. Essa temática e esse espaço, tão próximos de nós, dão o tom da narrativa de Natalia Ginzburg: o tom da conversa diária, do barulho da cozinha, do cochicho nos corredores, da rotina de uma família e do silêncio dos quartos vazios. Sua escrita segue o ritmo de uma respiração, nem ofegante, nem lenta em demasia. Frases curtas, sem períodos cadentes e escolhas precisas. Ainda assim, camuflado nessa naturalidade, parece

¹"Nessuno ha compreso come la Ginzburg il senso della famiglia", In: *Il Giorno*, Milão, 19 de dezembro de 1962.

esconder-se certa profundidade do discurso, que ultrapassa as barreiras do visível, da superfície. Algo que muito provavelmente o leitor não saiba explicar, mas que o afeta. Talvez não exatamente camuflado ou escondido, mas resultado desse ritmo de escrita e de escolhas narrativas. A voz narrativa se expressa com muita naturalidade, até mesmo com certa coloquialidade, e ao mesmo tempo, mostra, quase sem querer, no entremeio, na fissura da narrativa, a profundidade do discurso. O movimento de sua escrita parece sempre partir do extremamente concreto, do chão, quase como uma crônica do dia, que sem pretensão alguma transcende. Nesse ponto de partida parece estar a casa. Acredita-se que a narrativa da escritora italiana percorra o movimento do concreto para o abstrato, estando esta abstração fora das instâncias visíveis do texto. Para o crítico italiano Domenico Scarpa (2010) tudo aquilo que acontece em seus romances, mesmo sendo visível na superfície extremamente concreta, acontece, de fato, na realidade mais profunda do texto, se passa por debaixo das palavras.

Este artigo pretende analisar o espaço narrativo e temático da casa em três romances da escritora, *La strada che va in città*, *Lessico Familiare* e *La città e la casa*, tentando buscar entender a importância desse espaço tão recorrente na construção de sua narrativa e em que medida a forma como ela apresenta a casa pode mostrar/esconder a profundidade de seu discurso.

A escolha desses romances se justifica justamente por abranger toda a produção de Ginzburg. Cada um deles compreende um período da produção da escritora, fazendo, desta forma, com que esses textos funcionem como uma espécie de linha temporal que perpassa por toda a sua produção, como se fosse um desenho geral de sua obra: primeiro romance (1942); romance do meio de sua produção (1963) e o último romance (1984).

2 O caminho que leva à cidade: a casa em construção

La strada che va in città é seu primeiro romance, publicado em 1942. Narrado em primeira pessoa, conta a história de Delia, uma adolescente de 16 anos que carrega a ideia fixa de deixar a casa dos pais, no campo, e se estabelecer na cidade. O percurso possível será por meio de uma gravidez e de um casamento. Vemos brotar dessas páginas um mundo extremamente concreto representado pela descrição de lugares e evocação de diversos objetos, como, por exemplo, um desejado vestido azul celeste ou os chapéus de sua irmã Azelea, que sempre atravessam a

narrativa. A presença da casa da protagonista abre de imediato o romance e é apresentada como um lugar alheio e desagradável. A escolha precisa do vocabulário, sempre econômico e sempre certo, consegue deixar na memória do leitor as imagens nítidas deste ambiente: monótono, duro e frio, e ao mesmo tempo, caótico, vivo e pulsante.

O Nini morava com a gente desde quando era pequeno. [...] Não tinha mais os pais e teria que viver com o avô, mas o avô surrava com uma vassoura e aí ele fugia e vinha para a nossa **casa**. [...] Dizem que uma **casa**, onde são muitos os filhos, é alegre, mas eu não achava nada de alegre na nossa **casa**. [...] A nossa **casa** era uma **casa** vermelha, com um parreiral na frente. Guardávamos os nossos vestidos no corrimão da escada porque éramos muitos e não havia armários o bastante – “chô chô – dizia a minha mãe, fazendo correr as galinhas da cozinha – chô chô...” A vitrola ficava ligada o dia todo e como tínhamos um único disco, a canção era sempre a mesma e dizia: (GINZBURG, 1998, p. 13, grifo nosso)^{2 3}

Chama a atenção neste primeiro parágrafo do romance a repetição do vocábulo casa. Essa, aliás, será uma prática muito comum na escrita de Natalia Ginzburg: encontramos muitas repetições que de alguma forma dão o ritmo de seus textos, que muitas vezes podem provocar uma espécie de refrão ou causar um certo incômodo no leitor. É importante ressaltar, já de início, o importante trabalho da autora com a linguagem, sua aparente simplicidade, revela, ao mesmo tempo, um trabalho meticuloso e preciso com a forma. Por esse motivo, essa repetição não deve passar despercebida, na sua narrativa não há sobras e nem exageros – tudo é extremamente colocado em seu devido lugar –, nada pode ser desperdiçado, inclusive o próprio espaço físico, como veremos ao longo deste estudo. Eleonora Marangoni (2018) dirá que as palavras em Natalia Ginzburg são pesadas e pescadas, algo que ela define como “*parole-mondo*”, que exercem uma relação direta e honesta com o mundo. O crítico italiano Italo Calvino (2015), por sua vez, dirá que Natalia Ginzburg “não diz palavras, mas nomina coisas, sempre”⁴:

Quando ela diz “véu” é “véu” quando ele diz “sapato” é “sapato”. Ela é uma das poucas pessoas que ainda hoje acredita nas coisas. É por esse motivo

² “Il Nini abitava con noi fin da quando era piccolo [...]. Non aveva più i genitori ad avrebbe dovuto vivere col nonno, ma il nonno lo picchiava con una scopa e lui scappava e veniva da noi [...] Si dice che una casa dove ci sono molti figli è allegra, ma io non trovavo niente di allegro nella nostra casa. [...] La nostra casa era una casa rossa, con un pergolato davanti. Tenevamo i nostri vestiti sulla ringhiera delle scale, perché eravamo in molti e non c'erano armadi abbastanza. “Sciò sciò, - diceva mia madre, scacciando le galline dalla cucina, - sciò sciò...” Il gramofono era tutto il giorno in moto e siccome non avevamo che un disco, la canzone era sempre la stessa e diceva:” (GINZBURG, 1998, p. 83)

³ Quando possível este artigo se valeu de traduções já existentes dos livros da escritora italiana no Brasil. As traduções do livro *La strada che va in città* utilizadas neste trabalho foram feitas por Denise Tornimparte e foi publicada pela editora Primeira Edição, em 1998. O livro *Lessico Familiare* foi traduzido no Brasil por Homero de Freitas de Andrade e publicado pela Companhia das Letras no ano de 2018. E por fim, o livro *La città e la casa* ganhou uma recente e primeira tradução no Brasil de Lara Machado Pinheiro também pela Companhia das Letras, em 2022.

⁴ “Natalia non dice parole: nomina delle cose, sempre (CALVINO, 2015).

que, em suas páginas, nos deparamos constantemente com objetos, isolados e distintos, quase que um traçado das histórias humanas. Natalia tem a mesma **paixão comovente pela concretezude** que animou Rousseau. (CALVINO, 2015, tradução e grifo nossos)⁵

Pensando nesse aspecto concreto, podemos dizer que a narrativa de Natalia Ginzburg é extremamente palpável. O mundo da escritora italiana é o cotidiano. O espaço da casa parece ser o símbolo mais amplo dessa sua “*passione per la concretezza*”. A casa para Natalia não é um cenário, pano de fundo da narrativa; a casa é aquilo que sustenta e dá movimento aos seus textos, é onde o leitor pode tocar, ficar e, ao mesmo tempo, se movimentar. A sua narrativa costuma traçar uma espécie de desenho de cada casa presente na história. O leitor de Natalia Ginzburg pode muito bem visualizar e adentrar cada casa descrita, como é o caso do primeiro parágrafo de seu primeiro romance. Essas cinco repetições parecem anunciar o desenho que a narradora fará no final do parágrafo da casa na qual vivia à contragosto. Se fôssemos um pouco mais além, talvez, pudéssemos dizer também que essas repetições anunciam não apenas a concentração da trama de todo romance, mas de toda a sua obra. Como todo escritor em formação, é natural que a escrita de Ginzburg se coloque em contínuo aperfeiçoamento ao longo dos anos. Podemos dizer, no entanto, que já em seu primeiro romance ela consegue colocar em prática todo seu projeto, sobretudo naquilo que se refere à presença da casa.

O desenho da casa se apresenta ao leitor sem muitos detalhes, mas o suficiente para que nós possamos imaginá-la e guardá-la na memória no decorrer de toda a leitura. Percorremos todo o romance com essa imagem desses vestidos no corrimão da escada, não nos esquecemos, mesmo que ela não repita, da casa vermelha com o parreiral na frente. Ao mesmo tempo em que a imagem ressoa na memória do leitor, durante a leitura, parece perturbar a narradora: incomoda profundamente porque o seu desejo é ter uma casa na cidade e deixar esse espaço que para ela era deprimente. De acordo com o crítico Cesare Garboli (2015), existe em Ginzburg sempre a ideia de destruição de uma primeira toca, primitiva e paradigmática, para a construção de uma próxima. No entanto, na história de Delia a transferência para essa segunda toca “é delineada com alguma frivolidade” e a protagonista continua sentindo-se alheia ao local, não há pertencimento (PINHEIRO, 2019, p. 14). Delia projeta-se a todo tempo em busca de um futuro ideal, tentando

⁵ Quando dice “veletta” è “veletta” quando dice “scarpa” è “scarpa”. È una delle pochissime persone che credono ancora alle cose, oggi, e perciò nelle sua pagina ci imbattiamo di continuo in oggetti, isolati, distinti, quasi campiti sul filo delle storie umane. Natalia ha la stessa struggente **passione di concretezza** che animava il Doganiere Rousseau (CALVINO, 2015, grifo nosso)

deixar para traz todo seu presente, seu passado, sua antiga casa e sua memória. Aliás, aqui a personagem tenta ao longo de todo romance apagar o seu passado e a busca por uma nova casa é parte desse processo de tentativa de esquecimento. Veremos mais adiante em outros personagens e nos outros livros uma posição semelhante: o desejo de uma nova casa vazia de recordações.

Quando se pensa em estudar espaço narrativo é quase que impossível não pensarmos em duas palavras: cenário e descrição. A primeira coisa que este artigo já elabora é a ideia de que na obra de Natalia Ginzburg a casa não será apenas um cenário, pano de fundo da narrativa, mas a sua sustentação, como dito anteriormente, desenvolvendo um papel central dentro do texto, está a frente, é porta de entrada; é, ao mesmo tempo, a moldura e o conteúdo, é por onde a narrativa se desenrola e se acomoda. Antonio Dimas em seu estudo *Espaço e Romance* discorre sobre o risco que muitas vezes o detalhismo da descrição pode causar no texto. Para ele, esse tipo de prática pode levar a narrativa para a inércia, provocando um vácuo no texto:

[...] o lado mais vulnerável da descrição, e que a crítica não se furta de explorar, é a sua forte tendência para o detalhismo, para a objetificação e congelamento dos seres e coisas e para a inércia, em contraposição ao dinamismo da narração, sempre interessada num fato potencialmente carregado de tensão. (DIMAS, 1987, p. 41)

Natalia Ginzburg consegue fazer exatamente o contrário. Retomemos, por exemplo, a alusão à vitrola mencionada no fragmento do romance citado anteriormente: esse objeto estava em movimento, funcionava todos os dias na casa de seus pais, não é um objeto estagnado, ainda que cantasse sempre a mesma canção. Parece-nos importante, neste momento, fazer uma consideração sobre a palavra “movimento”: as suas descrições não serão estáticas, por mais contraditório que possa parecer. O movimento pode até ser de um “*fraseggio monorcorde come la pioggia*”, como dirá Cesare Garboli sobre o ritmo da narrativa de Ginzburg, ou, ainda, podemos pensar no movimento repetitivo da vitrola que cantava sempre a mesma canção. Não há inércia, não há vácuo nenhum em seus textos, e o espaço da casa será descrito sempre a partir de um movimento ritmado. Neste exemplo, além da vitrola, podemos citar as palavras da mãe da narradora, destacadas por meio do discurso direto, que também dão ritmo ao texto. Ou, ainda, o uso do pretérito imperfeito, o tempo da continuidade, um tempo que, como disse Alcides Villaça (2017), os relógios não tinham como marcar e que continua sem a gente dar pelo seu fim, o tempo do movimento contínuo.

Além de Antonio Dimas, devemos citar ainda os estudos de Luís Alberto Brandão (2013) sobre o espaço narrativo: *Teorias do espaço literário*. Brandão (2013) faz uma espécie de sistematização de quadro modos de abordagem do espaço na literatura, tendo como foco os estudos literários ocidentais do século XX, são eles: representação do espaço; espaço como forma de estruturação textual; espaço como focalização e espaço da linguagem. Nesta pesquisa, a princípio, interessa-nos o primeiro modo de abordagem. De acordo com Brandão (2013), nesse caso, não se chega a indagar o que é espaço, o debate recai sobre “as suas funções, os tipos e efeitos gerados por procedimentos descritivos em contraposição a procedimento narrativos (a questão espacial tende a ser vista, predominantemente, como um problema relativo à descrição).” (BRANDÃO, 2013, p. 59). Exatamente como expõe Antonio Dimas (1987), que discutirá, além disso, a questão da *utilidade* e *inutilidade* dos recursos decorativos empregados pela instância narrativa “em sua tentativa de situar a ação do romance” e levantará as seguintes perguntas, pertinentes também neste artigo: “O que é acidental e extrínseco à ação; o que lhe é essencial e, portanto, intrínseco? Qual é, enfim, o grau de organicidade/inorganicidade de um determinado elemento narrativo?”. (Dimas, 1987, p. 33) Ou seja, buscamos desvendar como a escritora italiana consegue, com uma descrição, feita ao modo ginzburghiano, eliminar o peso que esse tipo de prática pode gerar no texto e sobretudo transpor a espaço para uma categoria que ultrapassa os limites de mero acessório da narrativa.

3 *Léxico Familiar: a casa e a memória*

Lessico Familiare, publicado em 1963, também se sustenta no ambiente e na temática da casa. Diferente dos outros romances, pode ser considerado uma autobiografia. Entretanto, é uma autobiografia de uma autora que não quer se mostrar, que aparentemente se esconde nos cantos casa. O leitor é convidado a ultrapassar os muros da casa dos Levi, a família de Ginzburg, sentar-se à mesa, passear pelo jardim, entrar nos cômodos mais reservados e sobretudo dividir histórias e memórias. O livro conta a história da família judia Levi e seus desdobramentos, períodos de guerra e de perseguição, anos turbulentos, profundamente tristes da história italiana e vividos por Natalia Ginzburg. Nesse sentido, o romance apresenta a história da família de Natalia e ao mesmo tempo a história da Itália, mas o leitor, mesmo completamente distanciado, encontra sempre algo que lhe pertence no interior da narrativa e da casa da protagonista. Se no romance

anterior ficamos com a imagem da casa vermelha na memória, a contragosto da protagonista, aqui é praticamente impossível o leitor não continuar a se lembrar, depois da leitura, da casa da rua *Pastrengo* ou rua *Pallamaglio*, que, diferente do primeiro, são repetidas quase como um refrão na narrativa e, também diferente do primeiro romance, querem ser lembradas pela narradora e pela sua família. Nas primeiras páginas do romance, a narradora evoca os “tempos bons e muito felizes”, a partir de frases da mãe Lídia, de quando moravam na casa da rua *Pastrengo*, nomeando-os como “o tempo da Via Pastrengo”: “[...] 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)⁶.

O parágrafo seguinte se abre com a descrição, ao modo ginzburghiano, da casa da *Via Pastrengo*. E, outra vez, sem se prolongar e escolhendo milimetricamente suas palavras, Ginzburg consegue fixar essa imagem na memória de leitura do leitor:

A casa da Via Pastrengo era muito grande. Tinha dez ou doze cômodos, um quintal, um jardim e uma varanda envidraçada que dava para o jardim; no entanto, era muito escura e certamente úmida, pois num inverno, no banheiro, brotaram dois ou três cogumelos. Esses cogumelos deram muito que falar na família: meus irmãos disseram à minha avó paterna, nossa hóspede naquele período, que os teríamos cozido e depois comido; minha avó, embora sem acreditar, assustava-se, ficava com nojo, e dizia: — Nesta casa avacalha-se com tudo (GINZBURG, 2018, p. 39)⁷.

Nesse caso, a descrição vem acompanhada de uma pequena história da família e de uma frase da avó que se repetirá ao longo do romance, justamente porque esse livro é um romance de vozes, ou, ainda, do ouvido de Natalia Ginzburg. A própria escritora nos alerta sobre esse fato na advertência que abre o romance: “os livros extraídos da realidade frequentemente não passam de tênues vislumbres e estilhaços de tudo o que vimos e ouvimos” (GINZBURG, 2018, p. 16).

A trama se desenvolve e se sustenta no desenrolar do léxico dessa família. A narradora evoca a todo momento modos de dizer dos integrantes de seu grupo familiar ou algumas palavras frequentemente usadas por eles. Essas palavras ouvidas e repetidas no espaço da casa da escritora dão sustentação à narrativa. Nesse romance, o espaço da casa parece ser sustentado

⁶ [...] la casa era umida e buia, ne parlava sempre come di anni bellissimi, e molto felici. — Il tempo di via Pastrengo, — diceva più tardi, per definire quell'epoca: via Pastrengo era la strada dove abitavamo allora. (GINZBURG, 1999, p. 25)

⁷ La casa di via Pastrengo era molto grande. C'erano dieci o dodici stanze, un cortile, un giardino e una veranda a vetri, che guardava sul giardino; era però molto buia, e certo umida, perché un inverno, nel cesso, crebbero due o tre funghi. Di quei funghi si fece, in famiglia, un gran parlare: i miei fratelli dissero alla mia nonna paterna, nostra ospite in quel periodo, che li avremmo cucinati e mangiati; e mia nonna, sebbene incredula, era tuttavia spaventata e schifata, e diceva: - In questa casa si fa bordello di tutto. (GINZBURG, 1999, p. 25)

por esse léxico, que, resistindo ao tempo, cria um lugar de pertencimento tanto para a família Levi quanto para o leitor. Além de passear pela casa e adentrar esse espaço, o leitor se reconhece no léxico do outro. Isso provavelmente acontece porque, como dirá Domenico Scarpa (2010), existe nesse romance uma parede transparente entre o leitor e a obra que possibilita um contágio de memórias, tanto que Alejandro Zambra afirma que *Léxico Familiar* provoca em seus leitores o desejo de escrever e que é impossível lê-lo sem imaginar um outro livro próprio, que nós leitores “deveríamos, por pura gratidão, escrever” (ZAMBRA, 2018, p. 12). Essa parede invisível coloca o leitor dentro do mundo da família Levi e ao mesmo tempo o transporta para a busca de seu próprio léxico.

Vale a pena dizer que neste romance de vozes, a casa também se faz presente em uma das poesias que a mãe Lídia ensinava aos filhos, uma prática muito comum entre eles. O poema dizia respeito à inundação de casas na planície do Pó e como toda poesia e canção ensinada ou inventada será constantemente retomada e irá ressoar nas páginas deste livro como uma espécie de refrão.

Depois da casa da *Via Pastrengo*, a nova morada da família Levi é a casa da *Via Pallamaglio*, que novamente é apresentada a partir das impressões e falas da mãe Lídia, que se queixava do nome, dizendo o seguinte: “— Que nome horrível! — vivia dizendo minha mãe. — Que rua horrível! Detesto essas ruas, Via Campana, Via Saluzzo! E na Via Pastrengo, pelo menos, tínhamos o jardim!” (GINZBURG, 2018, p. 86)⁸. Outra vez, o parágrafo seguinte se abre com a descrição da casa da *Via Pallamaglio* e da mesma forma vem acompanhada de uma pequena história e de frases de sua família:

A nova casa ficava no último andar e dava para uma praça, onde havia uma igreja feia e grande, uma fábrica de tintas e um estabelecimento de banhos públicos; para minha mãe nada parecia mais miserável que ver, pelas janelas, homens entrando nos banhos públicos com uma toalha debaixo do braço. Meu pai comprara essa casa sem mais, porque dizia que estava barata e que não era bonita, mas tinha vantagens, ficava muito perto da estação e era grande, com muitos cômodos.

Minha mãe disse:

— O que adianta morar perto da estação se a gente nunca pega o trem?
(GINZBURG, 2018, p. 86)⁹

⁸ Che brutto nome! – diceva sempre mia madre. – Che brutta strada! Non posso soffrire queste strade, Via Campana, via Saluzzo! E almeno in via Pastrengo avevamo il giardino! (GINZBURG, 1999, p. 71)

⁹ La nuova casa era all'ultimo piano e guadaava su una piazza, dove c'era una brutta e grossa chiesa, una fabbrica di vernicie uno stabilimento di bagni pubblici; e a minha madre nulla sembrava più squallido che vedere, dalle finestre, uomini che entravano ai bagni pubblici con un asciugamano sotto il braccio. Mio padre, quella casa, l'aveva addirittura comprata, perché diceva che costava poco, e che non era bella ma aveva dei vantaggi, era molto vicina alla stazione, ed era grande, aveva tante stanze.

Mia madre disse:

A escolha econômica de vocabulário com o acréscimo de uma pequena história, falas ou movimentos, como é o caso da vitrola no exemplo do romance anterior, faz com que o seu modo de descrever o espaço físico se distancie de uma descrição que poderia pesar no texto, criando a tal inércia como disse Antonio Dimas (1987) e também Luis Alberto Brandão (2013). Eugenio Montale (2001) afirmou uma vez que a escritora consegue abaixar o tom sem nunca cair no fonograma realista. Calvino (2015), retomando essa fala de Montale, afirma que uma das mais graves pestilências da narrativa contemporânea italiana é registrar, como um gravador, os discursos do povo. Para ele, a autora escapa ilesa dessa pestilência, porque ela é capaz de nos fazer escutar apenas a música que flui no fundo, aquela que está por debaixo das palavras, dos gestos e do registro de costumes. Montale definiu essa música como cinzenta, monótona e dolorosa, dizendo apenas ser isso que interessa para a escritora na fala das pessoas. Os dois escritores estavam se referindo ao registro de costumes e à apresentação de um personagem. Entretanto, poderíamos tomar de empréstimo esses comentários críticos também para falar do espaço narrativo. Primeiramente porque não encontramos descrições feitas em modo realista, ou seja, ela não está preocupada em descrever o espaço como uma fotografia perfeita em todos seus detalhes. É possível dizer que seu foco está mais para uma cineasta que desloca seu olhar para apenas um elemento da cena, mas não para descrever seus detalhes em modo exaustivo. A narradora-cineasta quer mostrar o essencial, direcionar o olhar do leitor para aquilo que ela sabe que ele será capaz de reter na memória. São palavras de alguém que quer guardar o tempo, mas nesse tempo só cabe o essencial. Parece ser algo que vai ao encontro daquilo que diz Gaston Bachelard (1993) em seu estudo *A poética do espaço*: “em seus mil alvéolos, o espaço retém o tempo comprimido”, ele suspende o voo do tempo (1993, p. 28). Ou seja, é como se cada objeto de toda casa descrita ou cada canto dessas casas pudessem abrigar uma história, um olhar, uma dor, uma curiosidade ou uma repetição cotidiana qualquer, que, a princípio, apenas os habitantes daquela casa, daquele espaço, podem compartilhar. Um pouco mais adiante no romance, a narradora descreve a casa de algumas amigas da infância e essa descrição, talvez, possa, nos ajudar a entender esse tal “tempo comprimido” do qual nos falava Bachelard:

O fascínio que exercia sobre mim essa casa sempre aberta a todos, com o corredor estreito e escuro onde se tropeçava na bicicleta do pai, com a salinha de visitas atulhada de móveis pomposos e gastos, de castiçais hebraicos e de pequenas maçãs vermelhas da propriedade de Sassi, espalhadas pelo chão

- Cosa importa che stiamo vicino alla stazione, noi che non partiamo mai? (GINZBURG, 1999, p. 71)

sobre os tapetes puídos, era profundo e constante. (GINZBURG, 2018, p. 151)¹⁰

Além do pretérito imperfeito que embala os repetidos tropeções na bicicleta, outra vez fazendo a descrição girar em meio aos móveis estáticos e espetaculosos, vale a pena destacar a dupla de adjetivos para qualificar o fascínio que a casa exercia na narradora: profundo e constante. Ousamos emprestar as próprias palavras do texto para explicar aquilo a casa representa na narrativa de Natalia também para nós leitores. Notamos que, nesse livro e também nos outros dois pertencentes ao corpus deste estudo, o espaço abriga uma experiência, uma humanidade, apesar da grande quantidade de objetos em jogo. A casa carrega uma experiência, uma história, e por esse motivo, consegue tocar em uma realidade profunda. Entretanto, a escritora não parte do aspecto humano, do mundo psicológico ou das diversas possibilidades de simbologia do espaço da casa. Natalia parte do físico, do concreto. Ela não escava as paredes sólidas da casa para revelar a profundidade do discurso, fazendo uma espécie de introspecção nesses símbolos. Nesse sentido, poderíamos dizer, para sair dessa imagem do submerso, do escondido, e manter nosso olhar na superfície, que além dessas paredes sólidas, a sua casa também é sustentada por pilares do invisível, algo que nós não podemos enxergar, pelo menos não com órgão da visão, mas que sustentam de alguma forma a sua narrativa. Calvino (2002), em uma de suas *Seis propostas para o próximo milênio*, ao discorrer sobre o valor da “exatidão”, dirá que, para alcançar a imprecisão (podemos chamar neste estudo de “pilares do invisível” ou da profundidade do discurso), é necessário a atenção extremamente precisa e meticulosa “na composição de cada imagem, na definição minuciosa dos detalhes, na escolha dos objetos, da iluminação, da atmosfera” (2002, p. 77). No mesmo ensaio ele cita uma frase do filósofo Hofmannsthal (2002, p. 79) dizendo o seguinte: “A profundidade está escondida. Onde? Na superfície”.

A força do texto de Natalia está no concreto, na superfície. É nesse mundo palpável que a escritora se debruça com precisão. Porém, devemos retomar que essa precisão (ou exatidão, como definiu Italo Calvino) não se refere a uma descrição aos moldes realistas. A importância aqui não está na descrição exaustiva, mas na escolha de detalhes que possam mostrar a profundidade do discurso dentro do universo da casa – seus pilares do invisível – a música que flui das palavras e não a fotografia da realidade. Elisabetta Menetti (2017) definiu a escrita de Ginzburg como

¹⁰ Il fascino di quella casa sempre aperta a tutti, con lo stretto e buio corridoio in cui s’inciciampava nella bicicletta del padre, col salottino ingombro di mobili fastosi e consunti, di lumi ebraici e di piccole mele rosse della proprietà di Sassi, atese a terra sui logori tappeti, era su di me profondo e costante. (GINZBURG, 1999, p.135)

honesto e transparente, dizendo, aliás, que a escritora faz uma espécie de truque com a linguagem: “ao se apoiar sobre a realidade com um vidro cristalino”, na verdade, ela tem o objetivo de enxergar melhor suas imperfeições, que “são colocadas em evidência por meio de um golpe de fantasia livre e imprevisível” (MENETTI, 2017, p. 1, tradução nossa)¹¹.

4 A cidade e a casa: casas fragmentadas

O terceiro e último romance da escritora italiana traz a palavra “casa” no próprio título e foi publicado em 1984: *La città e la casa*, composto somente por cartas. Giuseppe, Lucrezia, Albina, Egisto, Ferruccio, Piero, Roberta, Ignazio, Alberico e Serena são os autores das cartas trocadas ao longo do romance, que se concentra na figura de Giuseppe e Lucrezia. A carta de abertura atravessa o Atlântico, de Roma em direção à Princeton, ou de Giuseppe para seu irmão Ferruccio, que tem o objetivo de comunicar o irmão sobre a sua partida para América. A carta é datada de 15 de outubro e a viagem acontece somente no início de dezembro. Durante esses dias que antecedem a viagem, Giuseppe decide o que fazer com a sua casa. Ele morava em um apartamento em Roma na rua Nazario Sauro e gostaria de vendê-lo antes da viagem. Sua prima Roberta é completamente contrária a essa decisão, pois, segundo ela, ninguém deveria se desfazer de uma propriedade, mas Giuseppe acaba vendendo para um casal de psicólogos, os Lanzara, que fazem da casa também um lugar de trabalho. Mais tarde, o filho de Giuseppe, Alberico, com quem tinha uma relação muito distante, acaba alugando a casa dos novos proprietários e se transfere com dois amigos, Nádia e Salvatore, que não escrevem nenhuma carta no romance. Antes disso, é preciso mencionar que ele frequenta a antiga casa do pai como paciente do novo proprietário. Com o desenrolar da história, Alberico pensa em comprar o apartamento, mas não o faz. Lucrezia, amiga e ex-amante de Giuseppe, também cogita comprar o apartamento, mas também não o faz. No final do romance, uma personagem pouco central na história, de nome Ippo, que também não é remetente de nenhuma carta, acaba comprando a antiga casa de Giuseppe. Este, por sua vez, continua morando na casa do irmão em Princeton.

Como visto, com essa breve trajetória da casa de Giuseppe, podemos perceber que ele não era o único personagem dentro dessa temática permeada pelo espaço, uma vez que todos, de alguma forma, perseguem esse lugar de pertencimento. Lucrezia, por exemplo, muda de casa

¹¹ “Voglio solo guardare da vicino questo trucco della sua scrittura trasparente, che sembra appoggiarsi sulla realtà come un vetro cristallino. Questa scrittura di vetro ha lo scopo di far vedere meglio le imperfezioni della realtà, che sono messe in evidenza da una pennellata di fantasia, del tutto libera ed imprevedibile”. (MENETTI, 2017, p. 1)

durante o decorrer de todo o romance e a busca por uma segunda “toca” será incessantemente retomada, inclusive cogitando comprar a casa de Giuseppe. A antiga casa de Lucrezia e do ex-marido Piero também será outro importante espaço da narrativa: lugar de encontro para esse grupo de amigos, a casa dos dois, denominada *Le Margherite*, terá seu nome ecoado nessas correspondências; a casa recebe uma palavra para si, cristalizando ainda mais sua presença nesses textos. É importante dizer que, para o personagem Giuseppe, “as casas podem ser vendidas ou até abandonadas, mas ficam conservadas para sempre dentro de nós” (GINZBURG, 2022, p. 207)¹². Essas palavras escritas por Giuseppe ao filho Alberico ajudam a solidificar a imagem da casa nesse texto e também nos outros dois romances, porque logo percebemos que a casa transborda os limites do palpável e além de seus pilares sólidos de concreto (ou do concreto), descobrimos, aos poucos, a existências de seus pilares do invisível. As palavras de Giuseppe ao filho podem ser colocadas ao lado daquilo que diz Gaston Bachelard em seu estudo já citado anteriormente e trazem mais dados para tentar entender a importância da casa na narrativa da escritora italiana, sobretudo naquilo que aos poucos se descola do concreto:

Na vida do homem, a casa afasta contingências, multiplica seus conselhos de continuidade. Sem ela, o homem seria um ser disperso. Ela mantém o homem através das tempestades de céu e das tempestades da vida. É o corpo e a alma. É o primeiro mundo do ser humano (BACHELARD, 1993, p. 26).

É curioso que, neste seu último romance, no qual, talvez, a casa apareça com maior destaque, não haja exatamente um espaço físico convencional. Isso porque trata-se de cartas, ou seja, poderíamos dizer que o espaço é o tempo, o vazio, a travessia no tempo de uma carta e outra. Seria possível pensar, neste momento, sobre a sistematização que faz o crítico Luís Alberto Brandão em seu livro *Teorias do Espaço Literário* para definir quatro modos de abordagem do espaço na literatura. Embora tenhamos concentrado nossa análise no primeiro modo, representação do espaço, este livro nos faz trazer para discussão o segundo modo de abordagem: espaço como forma de estruturação textual. De acordo com Brandão (2013), retomando as abordagens dos estudiosos Joseph Frank (1991) e Georges Poulet (1992), o fundamento do texto literário moderno é a fragmentação, seu caráter de mosaico, de uma série de elementos descontínuos. As cartas, nesse sentido, poderiam ser consideradas como espaços isoladas, “expostos numa mesma parede, que se oferecem simultaneamente ao olhar”¹³. Entretanto, mesmo nessa configuração fragmentada e isolada, o espaço da casa se sobrepõe ao espaço da carta.

¹² Uno le case può venderle o cederle ad altri finché vuole, ma le conserva ugualmente per sempre dentro di sè. (GINZBURG, 2009, p. 178).

¹³ Georges Poulet estava se referindo com essas palavras sobre a obra de Marcel Proust.

Não há dúvidas que sejam pedaços de casas, assim como fragmentos de papel que viajam no tempo e no espaço. Mas apesar das andanças, o desejo de cada personagem é de se fixar, de busca de pertencimento, exatamente naquele espaço, muitas vezes estilhaçado, porém, o único que dá unidade a todas as cartas: a casa.

É possível dizer que a casa se impõe com uma força talvez maior do que nos outros dois romances porque, além das descrições de costume do espaço físico, a casa, como visto, é o motivo do livro. Será, sem dúvida, o assunto mais comentado entre eles, sobretudo comentado em seu sentido físico. Entretanto, podemos encontrar alguns comentários sobre o seu valor, como o faz Giuseppe no exemplo mencionado acima e que ao longo da narrativa pede também notícias aos amigos e ao filho sobre a sua casa, como se fosse uma parte sua: “corpo e alma”, nas palavras de Bachelard (1993). Vale pontuar que essas palavras embora possam ajudar a entender um pouco mais a questão da casa dentro dos romances de Natalia Ginzburg, dificilmente seriam ditas em um texto da escritora, esse tipo de introspecção não será formulado desta maneira em seus escritos, será apenas sugerido na superfície do texto, na concretude de seu espaço. A sua narrativa quando parte para esse caminho mais introspectivo não se prolonga, e nunca será uma constância em seus textos esse tipo de reflexão, é quase que uma frase solta em meio ao amontoado de móveis e coisas dispersas, sempre do concreto para o abstrato, mas esse abstrato nunca será explorado de modo exaustivo e declarado, colocar-se-á diante de uma certa invisibilidade, será sugerido. Em carta do dia 16 de dezembro de Egisto e Abina a Giuseppe, por exemplo, depois de falarem sobre um dos quartos da antiga casa de Lucrezia, muito mencionado no decorrer do livro, que possuía uma cômoda de tartarugas e colchas de dragões, encontramos o seguinte: Adeus, paramos de escrever porque percebemos que estamos amontoando inutilidades.” (GINZBURG, 2022, p. 69)

Outro exemplo desses comentários, podemos ler na carta trocada entre Egisto e Giuseppe no dia 10 de novembro. Egisto conta ao amigo uma noite na qual encontrou seu filho Alberico e Lucrezia. Começa então a dizer sobre aquilo que conversaram:

Falaram pelos cotovelos entre eles, de filmes, eu me entediava e peguei um livro para ler. Depois falaram de casas. Como passaram de filmes a casa eu não sei, mas Lucrezia agora pensa muito em casas e fala bastante a respeito, porque em breve tem de sair do apartamento onde está (GINZBURG, 2022, p. 238-239)¹⁴.

¹⁴ Hanno preso a parlare fra loro, di film, e io m'annoiavo e mi sono messo a leggere un libro. Poi hanno parlato di case. Come siano passati dai film alle case, non lo so, ma Lucrezia adesso pensa molto alle case e ne parla molto, perché dall'appartamento dove sta se ne divrà andare via fra poco (GINZBURG, 2009, p. 203)

Egisto continua esse assunto por mais dois parágrafos, mostrando a angústia de Lucrezia e as dificuldades encontradas na tentativa de mudança de casa. Fala dos preços, da procura nos jornais e descreve alguns apartamentos que estavam à venda, dentre eles a antiga casa de Giuseppe. Tudo isso na voz de Alberico e Lucrezia. Egisto está contando ao amigo aquilo que ouviu. Em um certo momento, Lucrezia refuta a ideia de comparar a antiga casa de Giuseppe, diz Egisto, porque ela preferiria comprar “uma casa toda virgem de recordações, e desconhecida”. Ali, naquela casa, ela já esteve tantas vezes, conhecia-a bem demais, inclusive, diz ter quebrado um cinzeiro numa das vezes. Egisto menciona ainda que Alberico também preferiria uma casa desconhecida para morar, mas, ao mesmo tempo, para ele, “as casas onde já estivemos em outras épocas podem ser de algum modo reconfortantes.” (GINZBURG, 2022, p. 239)¹⁵

Percebemos que, nesse seu último romance, ela consegue se debruçar nitidamente sobre o espaço da casa de modo muito mais declarado, mas não podemos deixar de mencionar que essas ideias já estavam sugeridas nos outros dois romances. Delia, de *La strada che va in città*, pensa como Lucrezia, prefere uma casa vazia de memória. Por outro lado, Delia parece mais segura de suas vontades e decisões, já a personagem Lucrezia talvez reprima seu desejo de fato de comprar a casa de Giuseppe porque para ela as recordações sejam mais dolorosas. Delia não quer recordar, Lucrezia só quer recordar, tanto da casa quanto de Giuseppe. Não é à toa que o romance termina com a sua recordação do amigo com o verbo “lembrar” no presente: “Me lembro de você como se estivesse diante os olhos. Os teus escassos e longos cabelos. Os teus óculos. O teu longo nariz. As tuas pernas longas e magras. As tuas mãos grandes. Eram sempre frias, mesmo quando fazia calor. É assim que me lembro de você” (GINZBURG, 2022, p. 275).¹⁶ Já a narradora Natalia e toda sua família de *Léxico Familiar* parecem se assemelhar muito mais ao pensamento de Alberico. O conforto provocado pelo espaço conhecido, inclusive pelo léxico, faz que eles se reconheçam até em uma gruta escura e faz o nome das ruas da memória, *Pastrengo* e *Pallamaglio*, ressoarem com doçura e leveza na recordação de toda a família.

¹⁵ le case dove già siamo stati in altre epoche possono essere in qualche modo rassicuranti (GINZBURG, 2009, p. 204)

¹⁶ Ti ricordo come se ti avessi davanti. I tuoi pochi e lunghi capelli. I tuoi occhiali. Il tuo lungo naso. Le tue gambe lunghe e magre. Le tue mani grandi. Erano sempre fredde, anche quando faceva caldo. Così ti ricordo. (GINZBURG, 2009, p. 236)

5 A casa, a simplicidade, o concreto e o invisível

Em todos os romances o modo como ela apresenta o espaço físico é muito parecido, e em *La città e la casa* não é diferente, apesar da forma epistolar. Encontramos, da mesma forma, descrições que nos transportam para o ambiente e fazem com que essas imagens nos arrebatem, não pela grandiosidade, mas pela sutileza de quem sabe guardar o tempo na sua mais pura simplicidade. E talvez aqui resida a genialidade de Natalia Ginzburg: nos arrebatam com o simples, com o banal, com o cotidiano. É quase que um convite ao leitor a se debruçar naquilo que os nossos olhos já estão acostumados a visualizar, mas que talvez possa haver algo significativo, invisível aos nossos olhos cansados. O crítico e escritor Italo Calvino que fixou 55 cidades invisíveis em nossa memória talvez possa nos ajudar a pensar: suas *Cidades Invisíveis* também não são visíveis com o órgão da visão, entretanto, não podemos negar as suas existências porque somos instigados a aguçarmos outras habilidades para poder concretizar essas imagens em nossa memória. Esse artigo aproveita o ensaio de Italo Calvino para chamar a atenção para aquilo que se encontra invisível no espaço das casas da escritora italiana e que só pode ser visto a partir da exploração da superfície concreta, exatamente como faz Calvino com a descrição de suas cidades ou nos diálogos entre o personagem Marco Polo e Kublai Kan.

No livro de Calvino, há um momento no qual o imperador Kublai Kan, já cansado das digressões do viajante veneziano Marco Polo que lhe descrevia uma ponte, pedra por pedra, pergunta a Polo qual pedra sustenta a ponte. O viajante responde que a ponte não é sustentada por uma ou outra pedra, mas pela linha do arco que elas formam. A resposta o deixa ainda mais impaciente e imediatamente pede a Marco Polo para não lhe falar das pedras porque somente o arco lhe importa. Neste momento, o sagaz viajante, que tinha o papel de descrever ao imperador a extensão de seus domínios quanto à grandeza, mazelas e beleza, responde-lhe: “sem pedra não existe arco” (CALVINO, 1990, p. 79). O ponto de partida do viajante Marco Polo para fazer as descrições ao imperador será sempre algo concreto. No começo do livro, por exemplo, por não falarem a mesma língua, Marco Polo descrevia as cidades por meio de objetos. A obra de Italo Calvino demonstra este seu pertencimento ao mundo geométrico, cheio de formas, de construções e também de objetos. O caminho para chegar até a abstração – ao arco – passa necessariamente pelo concreto, pela *pedra*, ou, como diz o próprio autor¹⁷, por uma imagem. Quando começamos ler a obra da escritora Natalia Ginzburg, sentimos de imediato a força da *pedra*, ou seja, dos

¹⁷ CALVINO, Italo. Visibilidade. In: *Seis propostas para o próximo milênio*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

objetos, do concreto. Não à toa, em uma carta ao amigo Calvino, recém-descoberta pelo crítico Domenico Scarpa¹⁸, Ginzburg afirma ser exatamente esta a sua parte preferida do livro *As cidades invisíveis*. Mas, diferente de Calvino, esses elementos do concreto estão na simplicidade e no interior de uma casa e não na geometria de uma cidade construída também com uma linguagem geométrica e até mesmo matemática. Sobre esse seu arrebatamento com o simples, destacamos ainda, no romance *La città e la casa*, a descrição da casa da personagem, Ippo, namorada de Ignazio Fegiz. Fegiz era amigo de Egisto e mais tarde também viverá um romance com Lucrezia. É curioso observar que Ippo não assina nenhuma das cartas do romance e não exerce papel muito importante na narrativa, mas ainda assim, a sua casa estará presente e será apresentada da seguinte forma:

Dopo la cena siamo andati da lei. Abita a Porta Cavalleggeri. Ci siamo seduti sulla terrazza. La casa è piccolissima e tutta piena di quadri. Sono tutti quadri suoi. Sono paesaggi. Sono di un colore rosso oro, come se lei sempre avesse in testa dei tramonti, e dopo un poco tutto quel rosso oro ti affatica gli occhi. La terrazza è fresca.” (GINZBURG, 2009, p. 110)¹⁹

Outro fato curioso nesse livro é que muitas pessoas escrevem as cartas, mas as descrições são parecidas, o estilo, de modo geral, parece ser o mesmo. Notamos aqui as frases curtas e a mudança abrupta de fluxo de pensamento, no caso de “a terrazza è fresca” depois de uma daquelas suas reflexões em meio a um amontoado de quadros. Vale destacar que, embora não seja o corpus deste artigo, essa relação entre casa, pintura e mal-estar também estará presente no romance *Caro Michele* de 1973. Ali também existe a contaminação entre pintura e narração, uma transparência entre esses dois mundos, a arte acaba penetrando na “realidade” e vice-versa. Além disso, nos dois exemplos a pintura não é abstrata, é o concreto, o palpável. Vejamos como isso acontece em *Caro Michele*:

Esses quadros que você faz, com aquelas casas que desabam e corujas que voam, eu não acho muito bonitos. Seu pai diz que são bonitos e que não entendo de pintura. Acho que parecem os quadros que seu pai pintava quando moço, mas piores. Eu não sei. [...] porém esse porão é escuro para pintar. Vai ver que é por isso que você faz todas aquelas corujas, porque fica ali pintando com a luz acesa e pensa que lá fora é noite. (GINZBURG, 2021, p. 11).

¹⁸ SCARPA, Domenico. Postfazione. In: GINZBURG, Natalia. *La città e la casa*. Torino: Giulio Einaudi editore, 2019.

¹⁹ Optamos por deixar essa citação em língua italiana porque a tradução acabou modificando algumas construções de frases e julgamos importante, nesse caso, manter os cortes originais para mostrar a força de sua descrição. Segue tradução: “A casa é pequeníssima e toda cheia de quadros. São quase todos dela. São paisagem, de um tom vermelho-dourado, como se ela pensasse o tempo todo no pôr do sol, e pouco depois todo aquele vermelho dourado cansa os olhos. O terraço é fresco” (GINZBURG, 2022, p. 130)

Se no romance *Lessico Familiare* a casa estava na poesia, em *La città e la casa* está no cenário do filme produzido por Alberico. A personagem Lucrezia, ao contar sobre o filme para Giuseppe, diz que é bem-feito e que se passa em um casarão reformado no centro: “Os quartos são grandes e meio vazios, com cortinas brancas esvoaçantes e piso de lajota. Tem sempre uma grande luz branca. Não estou contado o enredo, também porque não entendi tudo, o som estava ruim e eu estava sentada numa das últimas filas” (2022, p. 211)²⁰. Segundo ela, o filme dá angústia porque pouco a pouco morrem todos, mas sobretudo, aquilo que mais dá angústia é a luz, os muros brancos, o piso de lajotas e as cortinas. Ou seja, o espaço da casa provoca essa sensação e ela escolhe elementos do concreto para expressar sua agonia.

Em entrevista para Severino Cesari²¹, Natalia afirma que *La città e la casa* é um romance pragmatista: “os destinos desabam, restam as coisas”²². Diz ainda que o romance começa com uma imagem de estabilidade: a antiga casa de Lucrezia e do ex-marido Piero, *Le Margherite*. Lucrezia leva para a nova casa objetos e móveis da antiga, que transitam na escrita de todos as remetentes. A estabilidade é rompida, esfacela-se tudo, “restam as frases de alguém repetidas pelos outros, restam esses objetos esparsos, mobílias que boiam em um rio transbordante” (GINZBURG, 2022, p. 279).²³ Resta, da mesma forma, o desejo de pertencimento diante de casas esvaziadas e de destinos esfacelados.

Considerações finais

Diante de tudo que foi apresentado neste artigo, podemos dizer que, sem a presença da casa, o texto de Natalia não se sustenta, desmorona. Aliás, esse verbo parece ser bastante recorrente em seus textos. No ensaio *Il figlio dell'uomo*, publicado 1946, a escritora afirma: “houve a guerra e vimos desmoronar muitas casas e agora não nos sentimos mais seguros em casa como antes, quando estávamos quietos e seguros. Há algo de que não se cura. E os anos vão passando,

²⁰ Le stanze sono grandi e mezze vuote, con tende bianche svolazzanti e pavimentindi cotto. C'è sempre una gran luce bianca. L'intreccio non sto a raccontartelo, anche perché non ho capito tutto, il sonoro era difettoso e io ero seduta nelle ultime file al fondo. (GINZBURG, 2009, p. 182)

²¹ Entrevista e Natalia Ginzburg concedida a Severino Cesari. Publicada em *Il manifesto* no dia 18 de dezembro de 1984

²² Crollano i destini, restano le cose (GINZBURG, 2009, p. 138)

²³ Poi si sfascia tutto, restano le frasi di ciascuno, ripetute all'altro, restano questi oggetti sparsi, masserizie che galleggiano su un fiume in piena (GINZBURG, 2009, p. 241)

mas não nos curamos nunca” (GINZBURG, 2020, p. 63)²⁴. Algo muito parecido encontramos no romance *Lessico Familiare*, quando lemos:

Nós achávamos que a guerra iria virar e revirar imediatamente a vida de todos. Durante anos, ao contrário, muita gente permaneceu sem ser incomodados em sua casa [...]. De repente, quando cada um já achava que no fundo se livrara por pouco e não haveria nenhum transtorno, nem casas destruídas, nem fugas ou perseguições, explodiram bombas e minas por toda parte e as casas desabaram, as ruas se encheram de ruínas, de soldados e de fugitivos. (GINZBURG, 2018, p. 163)²⁵

Devemos apontar a importância de se pensar nesse contexto ligado às guerras como chave de leitura para este artigo. A própria Ginzburg irá sugerir no ensaio mencionado acima, que a sua proximidade com a substância das coisas foi o único bem que a guerra lhe deu. Na verdade, a escritora diz isso evocando a primeira pessoa do plural, “deu a nossa geração”, afirmando que a experiência da guerra retira as máscaras e os véus que recobrem a realidade, fazendo com que nos aproximemos da “realidade em sua verdadeira substância” (2015, p. 66).

Domenico Scarpa dirá, por exemplo, que o século XX é o século do inventário, do elenco, e que Natalia Ginzburg faz uso dessa técnica com maestria em seus textos. Para chegar a essa consideração o crítico italiano parte do livro *Filosofia dell'Arredamento* de Mario Praz, no qual o autor estuda obras do século XIX e afirma que poucos são os livros nos quais o inventário tem um valor. De acordo com Domenico Scarpa, Mario Praz teria mudado de ideia, caso tivesse contemplado em seus estudos todo o século XX, que por debaixo de duas guerras mundiais, dá ao inventário a devida “*dignità letteraria*”, sendo, portanto, uma prática exercida por muitos escritores da época. Scarpa ainda afirma que registrando aquilo que tem, o inventário indica, na realidade, aquilo que falta. (SCARPA, 2019, p. 256)

A experiência da guerra deixou marcas profundas do texto de Natalia, seja nos ensaios ou na ficção. Nesses três romances as casas não desmoronam, pois neles são os destinos dos personagens que são mais suscetíveis ao desmoronamento. Em todo caso, não podemos negar que existe nesses textos “o vulto atroz da casa caída” (GINZBURG, 2020, p. 64), é inevitável não pensarmos nisso na sua literatura. Patricia Peterle (2012) dirá, por exemplo, que a narrativa da escritora italiana vai ganhando aos poucos, no decorrer da sua produção, uma narração mais

²⁴ C'è stata la guerra e la gente ha visto crollare tante case e adesso non si sente più sicura nella sua casa com'era quieta e sicura una volta. (GINZBURG, 2015, p. 51)

²⁵ La guerra, noi pensavamo che avrebbe immediatamente rovesciato e capovolto la vita di tutti. Invece per anni molta gente rimase indisturbata nella sua casa [...] Quando ormai ciascuno pensava che in fondo se l'era cavata con poco e non ci sarebbero stati sconvolgimento ndi sorta, né case distrutte, né fughe e persecuzione di colpo esplosero bombe e mine dovunque e le case crollarono, e le strade furono piene di rovine, di soldati e di profughi. (GINZBURG, 1999, p. 147)

vigorosa, fruto de experiências vivenciadas em primeiro plano: “preocupações íntimas, mas também relacionadas à essência do ser humano, perfiladas pelo toque e pela sensibilidade do seu olhar e testemunho” (PETERLE, 2012, p. 333).

Não há dúvida que esse seu olhar de testemunho contribui para tocar na profundidade do texto, sobretudo “o vulto da casa caída”, que de alguma forma, não podemos negar que seja um dos pilares do invisível de seus textos. Mas além disso, devemos considerar sobretudo a forma, como viemos demonstrando no decorrer deste artigo: como ela consegue passar do concreto para o abstrato, sem sair da superfície. Natalia não é a escritora da abstração. Italo Calvino (2015, p. 11) dirá, por exemplo, que a sua relação com o mundo “nunca será psicologizado, nunca intelectualizado, nunca lírica”, sempre visível na superfície do texto. A personagem Lucrezia, de *La città e la casa*, nos ajuda nessa tentativa de amarrar todos os fios que este artigo trouxe para discussão. Numa certa altura do romance, Lucrezia fez um comentário crítico sobre o livro que escreveu seu amigo Giuseppe:

[...] gostei do teu romance[...]. Porém não fui uma boa leitora, porque enquanto lia pensava em mim mesma. Não pulei nada, nem mesmo as descrições, mas para dizer a verdade, lia com os olhos e tinha os pensamentos em outro lugar. Tem um pouco de descrições demais, e eu não suporto as descrições, nos romances. Parece que às vezes você demora demais sem ter nada sério a dizer. Aquele lá sente o sabor de alguma coisa, o odor de outra, vai para lá e para cá, mas não encontra sequer uma alma viva e não lhe acontece nada, até o fim quando já está aquela desordem toda, e então acaba e permanece uma grande confusão na cabeça. Toda aquela desordem chega um pouco tarde demais (GINZBURG, 2022, p. 198).²⁶

Se a preocupação com a forma está na boca da personagem Lucrezia certamente está no correr da pena da escritora. Para Lucrezia, o excesso de descrição atrapalha o andamento da narrativa; para Antonio Dimas, pode criar um vácuo no texto quando feita sem responsabilidade formal; para Bachelard, o excesso de pitoresco em uma morada pode ocultar a sua intimidade. Inclusive, para ele, só a poesia consegue tocar nas camadas profundas do nosso ser, justamente porque sabe guardar a penumbra, “revelando valores de abrigo que estão profundamente arraigados em nosso inconsciente” (BACHELARD, 1993, p. 32). Natalia Ginzburg segue a lição dos três, conseguindo transpor o leitor para essa intimidade mesmo na prosa: guardando o

²⁶ Il tuo romanzo mi è piaciuto [...]. Io però non l'ho letto bene, perché leggendolo pensavo a me stessa. Non ho saltato mai niente, nemmeno le descrizioni, ma a dirti il vero leggevo con gli occhi e intanto avevo il pensiero altrove. Descrizione ce ne sono un po' troppe, e io le descrizioni, nei romanzi, non le sopporto. Mi sembra che certe volte la fai troppo lunga senza dir niente di serio. Quello sente il sapore d'una cosa, l'odore d'un'altra, va lì e va là, ma non incontra un cane e non gli succede niente, fino all'ultimo quando c'è tutto quel casino, e allora è finito e rimani con una gran confusione in testa. Arriva un po'troppo tardi tutto quel casino. (GINZBURG, 2009, p. 169-170)

instante - o “tempo comprimido” - a partir da escolha precisa e calculada de suas honestas *parole-mondo*; dando a narrativa um ritmo próprio e contínuo que elimina qualquer vácuo textual. Toda essa concisão da linguagem, trabalhada no essencial e na simplicidade do cotidiano, é capaz de fazer ressoar a música que flui das palavras e conecta o leitor com algo extremamente íntimo.

Mas essa transposição, que vai além do palpável e do visível, mostrando que a casa pode ser também “alma”, se dá graças a outro fator: o fato de a escritora escolher um espaço no qual o leitor conhece, assim como ela, em sua profundidade. Além disso, existe uma certa despreensão no encontro com a sua obra, ao mesmo tempo que conhecemos o espaço de uma casa, estamos acostumados e imaginamos que nada mais, ali, possa nos surpreender. A obra de Natalia Ginzburg também nos ensina, sempre a partir da forma, a olhar para o espaço da casa sobre outro prisma. Ela sabe que nós conhecemos todas as fendas, rachaduras, arranhaduras de uma casa. Ela não quer nos levar por esse percurso que atravessa a superfície. A sua perspectiva é de quem não precisa sair da superfície para revelar o interno. É na superfície concreta que estão sedimentados seus pilares do invisível - a música que flui das palavras – na experiência que se compartilha junto. Para Elisabetta Menetti, Natalia cria no leitor uma certa ilusão de pertencimento ao seu mundo, de reconhecer a sua voz em cada nova história e compartilhar, como se fossem nossos, os seus sentimentos e as suas emoções. A evidência dessa identificação, de acordo com a pesquisadora, é parte da magia da sua escritura honesta e transparente, que não cria separações, mas une “nós” a “ela” (MENETTI, 2017, p. 2, tradução nossa)²⁷. Nesse caso, podemos dizer que a familiaridade com o espaço da casa contribui para essa identificação com o outro. A casa pode ser vista, nesse sentido, como um espaço de trocas de histórias e de experiências. Estamos vinculados a obra de Natalia Ginzburg porque nos tornamos parte de uma rede, invencível e cúmplice, de hábitos vividos juntos²⁸, justamente porque ela consegue criar essa ilusão de que estamos dentro de todas as suas casas compartilhando suas/nossas histórias, sem necessariamente nos darmos conta.

²⁷ “L'evidenza di questa identificazione è parte dell'incantesimo della sua scrittura naturale e trasparente, che non crea apparentemente separazioni ma unisce NOI a lei”. (MENETTI, 2017, p. 2)

²⁸ CITATI, Pietro. “Nessuno ha compreso come la Ginzburg il senso della famiglia”, In: *Il Giorno*, Milão, 19 de dezembro de 1962.

CRedit

Reconhecimentos: Não é aplicável.

Financiamento: ...

Conflitos de interesse: Os autores certificam que não têm interesse comercial ou associativo que represente um conflito de interesses em relação ao manuscrito.

Aprovação ética: ...

Contribuições dos autores:

Conceitualização, Curadoria de dados, Análise formal, Aquisição de financiamento, Investigação, Metodologia, Administração do projeto, Recursos, Software, Supervisão, Validação, Visualização, Escrita - rascunho original, Escrita - revisão e edição: SATIN, Ionara.

Referências

- BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- BRANDÃO, Luís Alberto. *Teorias do espaço literário*. São Paulo: Perspectiva; Belo Horizonte: FAPEMIG, 2013.
- CALVINO, Italo. *As cidades invisíveis*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- CALVINO, I. *Seis propostas para o próximo milênio*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- CALVINO, Italo. Natalia Ginzburg o le possibilità del romanzo borghese. In: GINZBURG, Natalia. *Le voci della sera*. Torino: Einaudi, 2015, p. 3 – 11.
- DIMAS, Antonio. *Espaço e Romance*. São Paulo: Editora Ática, 1987.
- GARBOLI, Cesare. Opere di Natalia Ginzburg. In: GINZBURG, Natalia. *As pequenas virtudes*. São Paulo: Cosac Naify, 2015. p. 141 – 147.
- GINZBURG, Natalia. *Opere, volume primo*. Milano: Arnoldo Mondadori Editore, 1986.
- GINZBURG, Natalia. *O caminho que leva à cidade*. Tradução de Denise Tornimparte. São Paulo: Primeira Edição, 1998.
- GINZBURG, Natalia. *Lessico familiare*. Torino: Einaudi, 1999.
- GINZBURG, Natalia. *Caro Michele*. Torino: Einaudi, 2001.
- GINZBURG, Natalia. *La città e la casa*. Torino: Einaudi, 2009.
- GINZBURG, Natalia. *Caro Michele*. Tradução de Homero Freitas de Andrade. São Paulo: Cosac Naify, 2009.
- GINZBURG, Natalia. *Le piccole virtù*. Torino: Einaudi, 2015.
- GINBURG, Natalia. *Léxico Familiar*. Tradução e notas de Homero de Freitas de Andrade. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.
- GINZBURG, Natalia. *As pequenas virtudes*. Tradução de Maurício Santana Dias. São Paulo: Cosac Naify, 2020.
- GINZBURG, Natalia. *A cidade e a casa*. Tradução de Iara Machado Pinheiro. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

- MARANGONI, Eleonora. Il lessico di Natalia Ginzburg: studio di una prosa dallo stile inconfondibile. In: *Il tascabile*, fev. 2018. Disponível em: <https://www.iltascabile.com/letterature/lessico-natalia-ginzburg/> Acesso em: 23 out. 2022.
- MENETTI, Elisabetta. Natalia Ginzburg, una scrittura onesta e trasparente. *Grideldaonline*, [S. l.], v. 16, n. 1, 2017. DOI: 10.6092/issn.1721-4777/10476. Disponível em: <https://griseldaonline.unibo.it/article/view/10476>. Acesso em: 6 gen. 2023.
- MONTALE, Eugenio. In: GINZBURG, Natalia. *Opere*. Milão: Mondadori, 2001. v. 2.
- PETERLE, Patricia. A voz de Natalia Ginzburg. *Revistas de Estudos Feministas*. Florianópolis, v. 20, n. 1, jan. – abr. 2012. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ref/a/N6f4rhLYXzRHqLVhnCwVRCy/?lang=pt>. Acesso em: 30 out. 2022.
- PINHEIRO, Iara Machado. Os resíduos e as sombras errantes: a alegria amarga de Natalia Ginzburg. *Outra Travessia*, Florianópolis, v. 2, n. 2, p. 10 – 30, jan./jun. 2021.
- SCARPA, Domenico. Cronista di Lessico Familiare. In: Ginzburg, Natalia. *Lessico Familiare*. Torino: Einaudi, 2010.
- SCARPA, Domenico. Postfazione. In: GINZBURG, Natalia. *La città e la casa*. Torino: Einaudi, 2019.
- ZAMBRA, Alejandro. A alegria do relato. In: GINBURG, Natalia. *Léxico Familiar*. Tradução e notas de Homero de Freitas de Andrade. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.