UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS MODERNAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LÍNGUA, LITERATURA E CULTURA
ITALIANAS

EVERTON HENRIQUE CARNEIRO DA SILVA

Ritmo e distensão: análise da tensão narrativa em Natalia Ginzburg

São Paulo
2015

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS MODERNAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LÍNGUA, LITERATURA E CULTURA
ITALIANAS

Ritmo e distensão: análise da tensão narrativa em Natalia Ginzburg

Everton Henrique Carneiro da Silva

Dissertação apresentada ao programa de Pós-Graduação em Língua, Literatura e Cultura Italianas do Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para a obtenção do título de Mestre em Língua, Literatura e Cultura Italianas.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Lucia Wataghin

São Paulo
2015

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial desse trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo ou pesquisa, desde que citada a fonte.

FOLHA DE APROVAÇÃO

Everton Henrique Carneiro da Silva

Ritmo e distensão: análise da tensão narrativa em Natalia Ginzburg

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Língua, Literatura e Cultura Italianas do Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Língua, Literatura e Cultura Italianas.

Área de Concentração: Língua, Literatura e Cultura Italianas.

Aprovado em:

Banca Examinadora

Prof(a). Dr(a).:

Instituição: _____

Assinatura: _____

Prof(a). Dr(a).:

Instituição: _____

Assinatura: _____

Prof(a). Dr(a).:

Instituição: _____

Assinatura: _____

A meus avós, Rosalina Evangelista Silva, Agapito Carneiro da Silva (in memoriam), Geni Bazalia da Silva e Samuel José da Silva (in memoriam), que jamais frequentaram a universidade, que a duras penas aprenderam a ler e a escrever, e que construíram a parte mais duradoura do nosso léxico familiar.

AGRADECIMENTOS

A Larissa Cristine de Oliveira, que nestes dias turbulentos aceitou a insólita tarefa de se tornar minha esposa;

Aos meus pais, Rubens e Giselia, pelo amor;

À minha família, pelo apoio tão perene quanto espontâneo;

A Temil, companheira inseparável de longas noites de trabalho;

Aos meus amigos, que tornaram a Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas um de meus lugares mais queridos;

À Professora Lucia Wataghin, que sempre guiou meus estudos sem jamais me tolher a liberdade;

À CAPES, pela concessão da bolsa de estudos e incentivo à pesquisa acadêmica.

RESUMO

SILVA, Everton Henrique Carneiro da. **Ritmo e distensão: análise da tensão narrativa em Natalia Ginzburg**. Dissertação (Mestrado em Mestre em Língua, Literatura e Cultura Italianas) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2015.

Este estudo parte de características das narrativas da escritora italiana Natalia Ginzburg (1916-1991) sublinhadas pela crítica especializada, como a abordagem de temas cotidianos, a presença de personagens embotados, a inexistência de atos melodramáticos e a ausência de grande tensão narrativa. O estilo da escritora é apresentado pela crítica como simples e direto, ocupando lugar secundário nas análises. Por isso, o objetivo central deste estudo é realizar uma análise estilística da obra de Natalia Ginzburg, destacando as técnicas narrativas empregadas. Para embasar esta abordagem discute-se o conceito de estilo simples proposto por Enrico Testa; os conceitos de *sfondo*, *primo piano*, *ritmo narrativo*, *rilievo narrativo* e tensão narrativa propostos por Harald Weinrich; e os conceitos de sumário narrativo e cena propostos por Norman Friedman. O estudo detalha a presença destas técnicas narrativas em dois romances de Natalia Ginzburg, *Lessico familiare* e *Le voci della sera*, e as utiliza como principal forma de interpretação das narrativas da escritora.

Palavras-chave: Natalia Ginzburg; estilo narrativo; tensão narrativa; *Lessico familiare*; *Le voci della sera*.

ABSTRACT

SILVA, Everton Henrique Carneiro da. **Ritmo e distensão: análise da tensão narrativa em Natalia Ginzburg.** Dissertação (Mestrado em Mestre em Língua, Literatura e Cultura Italianas) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2015.

This research starts with characteristics of Italian writer Natalia Ginzburg's (1916-1991) narratives highlighted by specialized critics, such as focus on everyday themes, the presence of blunted characters, lack of melodramatic acts, and the absence of narrative tension. The specialized critics presents the writer's style as simple and direct, holding a secondary position in the analyzes. Therefore, the central purpose of this research is to perform a stylistics analysis of Natalia Ginzburg's work, highlighting the narrative techniques adopted. To perform this approach the research discusses the concept of simple style by Enrico Testa; the concept of *sfondo*, *primo piano*, *ritmo narrativo*, *rilievo narrativo* and narrative tension proposed by Harald Weinrich; and the concept of summary narrative and scene proposed by Norman Friedman. The research details the presence of these narrative techniques in two novels, *Lessico familiare* and *Le voci della sera*, and use them as main form of interpretation of the writer's narratives.

Keywords: Natalia Ginzburg; narrative style; narrative tension; *Lessico familiare*; *Le voci della sera*.

SUMÁRIO

Introdução	10
1. A crítica sobre Natalia Ginzburg	18
1.1 O enfoque no tema	18
1.2 As abordagens do estilo	21
1.3 A crítica no Brasil	25
2. O estilo simples: possíveis abordagens	29
2.1 <i>Lo stile semplice</i> de Enrico Testa	29
2.2 A linguística textual de Harald Weinrich: o ritmo	31
2.2.1 Mundo narrado x mundo comentado	32
2.2.2 Ritmo: <i>Imperfetto</i> x <i>passato remoto</i> ; fundo x primeiro plano	33
3. Ritmo em <i>Lessico familiare</i>	36
3.1 Introdução	36
3.2 <i>Imperfetto</i> x <i>passato remoto</i>	38
3.2.1 O ensaio: um guia de leitura	45
3.3 O predomínio do <i>imperfetto</i> : os atos e as épocas	46
3.4 O predomínio do <i>imperfetto</i> : <i>rilievo</i>	49
3.5 O uso do <i>passato remoto</i> : a Segunda Guerra	52
3.6 <i>Oltranza di riserbo</i>	58
3.6.1 O olhar da narradora	60
3.7. Os diálogos: o discurso direto	62
3.7.1 O discurso direto como <i>sfondo</i>	66
3.8 A construção de personagens	67
3.8.1 A memória	71
3.9 Conclusões parciais: Ritmo em <i>Lessico familiare</i>	73
4. Ritmo em <i>Le voci della sera</i>	75
4.1 Introdução	75
4.2 Estrutura	77
4.3 <i>Chiacchiera</i> : o predomínio do <i>imperfetto</i>	79
4.4 As cenas finais	84
4.4.1 O predomínio do <i>passato remoto</i> nas cenas finais	87
4.5 O nivelamento: a <i>chiacchiera</i> como núcleo	89
4.5.1 O nivelamento em outras narrativas	91
4.5.2 O nivelamento em <i>Le voci della sera</i>	93
4.5.3 Comparação com <i>Lessico familiare</i>	94
4.6 <i>Oltranza di riserbo</i>	96
4.6.1 A narradora	99
4.7 O discurso direto	101
4.8 A construção de personagens	103
4.9 Conclusões parciais: Ritmo em <i>Le voci della sera</i>	107
5. Conclusões	109
Bibliografia	112

Introdução

A escritora italiana Natalia Ginzburg nasceu em 14 de julho de 1916 na cidade de Palermo. No entanto, a cidade onde foi criada, e que serviu de cenário para suas narrativas, é Turim. Segundo relato da própria Ginzburg, ela escrevia poemas desde a infância e a escrita, em inúmeras formas, foi seu único ofício e principal atividade durante toda sua vida: “*Il mio mestiere è quello di scrivere e io lo so bene e da molto tempo*”¹.

Em 1933, ainda na adolescência, escreveu o que considerou na época seu primeiro “conto sério”, superando os poemas e romances infantis: “*Un'assenza è il primo racconto vero che io scrissi*”². Nesta época, suas maiores inspirações eram escritores estrangeiros, sobretudo os russos, como Anton Tchekhov, que era então seu grande ponto de referência. As marcas do escritor russo parecem ter sido profundas na jovem Natalia, pois não é difícil identificar apropriações do contista russo na obra da jovem escritora italiana. Nesse sentido, a inclinação para narrativas curtas e o olhar sobre o cotidiano aparentemente mais banal são algumas das ligações mais óbvias, sobretudo quando se leva em conta as obras da maturidade de Natalia Ginzburg. Mas a escritora em formação tinha enorme desejo de fuga, típicos da adolescência: “*E siccome appunto i miei numi erano stranieri, mi doleva d'esser nata in Italia e d'abitare in Torino*”. Para Ginzburg, “*il nome della città di Torino non suscitava nessuna eco melodiosa nel mio cuore, ma invece mi confinava nelle angustie della mia esistenza quotidiana, evocandone la banalità e lo squallore*”³. Além do lugar físico, também lhe desgostava seu ambiente social: “*Non amavo il mio ambiente sociale. Ero figlia d'un professore d'università. (...) Avrei voluto che mio padre fosse o un principe, o un contadino; e che noi fossimo o molto ricchi, o molto poveri*”⁴.

Depois de *Un'assenza*, Natalia Ginzburg afirma que escreveu muito contos breves. Nesta época já aparecem na jovem escritora sentimentos contraditórios que perpassaram boa parte de sua carreira. De um lado a vontade de falar de si, ressaltada pela convicção de que só se pode escrever sobre o que se conhece a fundo, de outro verdadeira aversão à autobiografia:

Da bambina, avevo desiderato di poter portare l'intera mia vita in un libro: scrivere un grande libro che contenesse, giorno per giorno, l'intera mia vita, insieme a quella delle persone che erano intorno a me. Ma da bambina amavo la mia vita; e ora invece, nell'adolescenza, la detestavo. Perciò ora, nell'adolescenza, pur avendo ben capito che si possono raccontare soltanto le cose che si conoscono dal di dentro,

¹ GINZBURG, Natalia. *Opere*. Milano: Mondadori, 2001. v. 1. p. 839.

² Ibidem. p. 1117.

³ Ibidem. pp. 1118-1119.

⁴ Ibidem. pp. 1110-11120.

non volevo che nulla di me si riflettesse nei miei racconti, benché nutrendosi puramente di quello che io conoscevo com'era necessario e inevitabile, fossero tuttavia proiettati in un mondo impersonale e da me distaccato, nel quale non era possibile scorgere traccia di me. Avevo un sacro orrore dell'autobiografia. Ne avevo orrore, e terrore: perché la tentazione dell'autobiografia era in me assai forte (...).⁵

Filha de pai judeu e mãe católica, a jovem Natalia Ginzburg, então ainda Natalia Levi, foi criada num ambiente antifascista durante a ascensão do regime e da resistência. O pai, seus irmãos e muitos amigos da família foram feitos prisioneiros durante esse período.

Em 1938 casou-se com Leone Ginzburg, de quem conservou o nome até o fim da vida. Proveniente de família judia, Leone era professor de Línguas Eslavas e Literatura Russa na Universidade de Turim e havia ajudado Giulio Einaudi a fundar a editora Einaudi no início dos anos 30. Com a introdução das leis raciais na Itália em 1938, Leone perdeu seu posto na universidade. Em 1940 foi condenado ao exílio interno, o *confino*, em Abruzzo, para onde se mudou junto com Natalia e os dois filhos, Carlo e Andrea. Em Abruzzo nasceu a terceira filha do casal, Alessandra.

Em 1942 Natalia Ginzburg publicou seu primeiro romance, *La strada che va in città*, com o pseudônimo de Alessandra Tornimparte. Sobre o seu primeiro romance, Ginzburg declarou: “*Desideravo scrivere un romanzo, no più solo un racconto breve*”. Ao mesmo tempo a escritora afirmou: “*ricordavo che mia madre, quando leggeva un romanzo troppo lungo e noioso, diceva 'Che sbrodolata'*”⁶. Desta forma, a escritora decide que: “*Per non sbrodolare, scrissi e riscrissi più volte le prime pagine, cercando di essere il più possibile asciutta e secca*”⁷. Um estilo seco e direto é também uma das marcas mais características de Natalia Ginzburg, constantemente ressaltada pela crítica. Ainda assim, as antigas aversões da adolescência permaneceram: “*Non diedi nessun nome né al paese, né alla città, Sentivo sempre quell'antica avversione ad usare nomi di luoghi reali. (...) Così anche sentivo una profonda avversione per i cognomi: i miei personaggi non avevano mai cognomi*”⁸.

Os personagens de seu primeiro romance, afirmou Ginzburg, eram uma mistura de pessoas que ela havia encontrado em Abruzzo, seus parentes e seus amigos. Também a narradora era uma mistura:

⁵ GINZBURG, Natalia. *Opere*. Milano: Mondadori, 2001. v. 1. p. 1121.

⁶ Ibidem p. 1125.

⁷ Ibidem p. 1126.

⁸ Loc. cit.

La ragazza che dice 'io' era una ragazza che incontravo sempre su quei sentieri. La casa era la sua casa e la madre era la sua madre. Ma in parte era anche una mia antica compagna di scuola, che non rivedevo da anni. E in parte era anche, in qualche modo oscuro e confuso, me stessa.⁹

Já em seu primeiro romance Ginzburg percebe que invenção e memória se mesclavam para criar seus principais personagens e lugares.

Em 1943 Leone deixou o exílio e juntou-se à luta clandestina contra o regime fascista, sendo preso e enviado para o braço alemão da prisão Regina Coeli, onde morreu em fevereiro de 1944. No ano de 1945, Natalia começou a trabalhar na editora Einaudi, junto com Cesare Pavese, Giulio Einaudi e Italo Calvino.

Alguns anos depois, em 1950, casou-se com o professor de literatura inglesa Gabriele Baldini. Dois anos mais tarde, o casal se mudou para Roma e finalmente para Londres, em 1960, onde Baldini foi chamado para dirigir o Instituto Italiano de Cultura.

Nesse ínterim, Natalia Ginzburg publicou os romances *È stato così* em 1947 e *Tutti i nostri ieri* em 1952, além de um livro contendo três histórias em 1957: dois romances curtos, *Valentino* e *Sagittario*, e o conto *La madre*. Segundo a escritora os dois romances, *È stato così* e *Tutti i nostri ieri*, foram escritos no mesmo ano de sua publicação; *La madre* foi escrito em 1948, *Valentino* em 1951 e *Sagittario* em 1957.

Por sua vez, o romance *Le voci della sera*, um dos objetos de análise deste trabalho, foi escrito em 1961, enquanto Natalia Ginzburg morava em Londres. Discutiremos a gênese do livro em mais detalhes no capítulo 4. Por ora cumpre assinalar que o romance foi um momento importante da carreira da escritora, um passo na superação de seus conflitos entre invenção e memória:

Vidi a un tratto sorgere in quel racconto, non chiamati, non richiesti, i luoghi della mia infanzia. Erano le campagne del Piemonte e le vie di Torino. Io tutta la vita m'ero vergognata di quei luoghi, li avevo banditi dal mio scrivere come una paternità inaccettabile; e quando essi si erano affacciati nei miei racconti, io in fretta li avevo mascherati, così in fretta che nemmeno me n'ero accorta; e li avevo mascherati così bene che io stessa li riconoscevo a stento. Ma ora invece me li ritrovavano là, a Londra, generati dalla nostalgia [...]. Non ci pensai nemmeno a mascherarli: questa volta non l'avrebbero tollerato. [...]
C'era ben poco da inventare, e non inventai. O meglio inventai ma l'inventare scaturiva dalla memoria, e la memoria era così risoluta e felice che si liberava senza sforzo di quello che non le rassomigliava.

⁹ GINZBURG, Natalia. *Opere*. Milano: Mondadori, 2001. v. 1. p. 1127.

Usavo cognomi. Ero così contenta e così libera che usavo cognomi, tanto mi sembrava insignificante la mia antica ripugnanza ai cognomi, tanto mi era semplice lasciarmi indietro tutte le antiche avversioni e le antiche vergogne.¹⁰

A levar em conta o relato da própria escritora, *Le voci della sera* parece ser o momento em que Natalia Ginzburg finalmente supera sua aversão à memória e seu “sacro horror à autobiografia”. Em termos de técnica e construção do romance, é um dos pontos altos da narrativa de Ginzburg.

Lessico familiare, o outro romance analisado neste trabalho, foi escrito em 1962, quando Natalia Ginzburg já havia voltado a viver em Roma. Segundo Ginzburg: “avevo, adesso, la nostalgia di Londra. Perché la nostalgia si sposa sempre al desiderio di scrivere”¹¹.

Nesse sentido, *Lessico familiare* pode ser considerado um romance autobiográfico. Entretanto, a classificação não é simples, pois mesmo que fatos e personagens sejam reais, a narradora fala muito pouco sobre si, destacando os membros de sua família e amigos próximos. Discutiremos o livro em detalhes no capítulo 3. Por enquanto vale assinalar que *Lessico familiare* significou a superação plena dos temores da biografia. Nas palavras de Ginzburg:

Lessico familiare è un romanzo di pura, nuda, scoperta e dichiarata memoria
[...]
Così arrivai alla pura memoria: vi arrivai a passi di lupo, prendendo vie traverse, dicendomi che le fonti della memoria erano quelle a cui non dovevo mai bere, l'unico luogo al mondo in cui dovevo rifiutarmi di andare.¹²

Lançado em 1963 *Lessico familiare* venceu o prêmio Strega daquele ano, considerado o maior prêmio literário da Itália. É o principal livro de Natalia Ginzburg tanto do ponto de vista de alcance de público como de objeto de estudo da crítica.

Os dois romances escrutinados neste trabalho, *Le voci della sera* e *Lessico familiare*, foram escritos com apenas um ano de diferença e pertencem ao mesmo período da vida da escritora. Ambos compartilham características em comum, sobretudo do ponto de vista do estilo, como esperamos demonstrar ao longo deste trabalho.

No ano de 1969, faleceu Gabriele Baldini, o segundo marido de Ginzburg.

¹⁰ GINZBURG, Natalia. *Opere*. Milano: Mondadori, 2001. v. 1. p. 1132.

¹¹ Ibidem. p. 1133.

¹² Loc. cit.

Paralelamente ao desenvolvimento de sua carreira literária, que contou com a publicação de romances, coletâneas de ensaios, contos, peças de teatro, romances epistolares e traduções, a escritora também obteve sucesso no campo da política, já que por duas vezes, em 1983 e 1987, foi eleita deputada pelo grupo Independentes de Esquerda.

Natalia Ginzburg continuou a viver em Roma e a publicar até o fim de sua vida. Faleceu em entre as noites de 6 e 7 de outubro de 1991.

Livros publicados por Natalia Ginzburg:

1942 *La strada che va in città*. Einaudi. Publicado com o pseudônimo Alessandra Torninparte.

1947 *È stato così*. Einaudi;

1952 *Tutti i nostri ieri*. Einaudi;

1957 *Valentino*. Einaudi. Contém também as narrativas *Sagittario* e *La madre*;

1961 *Le piccole virtù*. Einaudi. Coletânea de ensaios;

1962 *Le voci della sera*. Einaudi;

1963 *Lessico familiare*. Einaudi;

1965 *Ti ho sposato per allegria*. Einaudi. Comédia em um ato, encenada com sucesso;

1968 *L'inserzione* e *La segretaria*. Einaudi. Peças de teatros;

1970 *Mai devi domandarmi*. Einaudi. Coletânea de ensaios;

1973 *Paese di mare e altre commedie*. Einaudi. Contém as comédias: *Dialogo*, *Paese di mare*, *La porta sbagliata* e *La parrucca*;

1973 *Caro Michele*. Einaudi. Romance metade narrativo, metade epistolar;

1974 *Vita immaginaria*. Mondadori. Coletânea de ensaios e artigos publicados nos jornais *Stampa* e *Corriere della Sera* entre 1969-1974;

1977 *Famiglia*. Einaudi. Reúne dois contos longos, *Famiglia* e *Borghesia*;

1983 *La famiglia Manzoni*. Einaudi. Romance histórico epistolar;

1984 *La città e la casa*. Einaudi;

1990 *Serena Cruz o la vera giustizia*. Einaudi. Ensaio;

Colocamos acima apenas as primeiras edições, deixando de lado coletâneas

organizadas posteriormente. Do ponto de vista editorial, são um marco os dois volumes das obras completas de Natalia Ginzburg publicados pela editora Mondadori com o nome de *Opere*, pertencentes à coleção “i meridiani”:

1986 *Opere, volume 1*. Mondadori. Com prefácio de Cesare Garboli, contém as obras: *La strada che va in città*, *È stato così*, *Valentino*, *Sagittario*, *Le voci della sera*, *Le piccole virtù*, *Lessico familiare* e algumas comédias, além da *Nota* escrita em 1964 para a publicação de *Cinque romanzi brevi*, em que Natalia Ginzburg fala sobre a escrita de seus romances.

1987 *Opere, volume 2*. Mondadori. Contém as obras: *Mai devi domandarmi*, *Paese di mare*, *Caro Michele*, *Vita immaginaria*, *Famiglia*, *La famiglia Manzoni*, *La città e la casa* e outros escritos esparsos.

Em português

Um dos pontos deste trabalho consistiu em traçar o estado de arte das publicações de Natalia Ginzburg no Brasil, assim como da crítica especializada. Por ora, os leitores brasileiros ainda não podem ler todas as obras da autora em língua portuguesa, mas as edições brasileiras têm ganhado impulso nos últimos anos, tanto em quantidade como em qualidade.

A chegada dos livros de Natalia Ginzburg no Brasil se deu de maneira irregular. Grosso modo, podemos dividir suas publicações em dois períodos. O primeiro período se inicia em 1960 e se encerra em 1986.

Até onde pudemos traçar, o ano de 1960 marca a primeira publicação de Natalia Ginzburg no Brasil, com o lançamento de *A vida não se importa* (*Tutti i nostri ieri*) pela editora Ibrasa. Esta publicação também rendeu a primeira aparição do nome de Natalia Ginzburg na imprensa brasileira. Trata-se de um pequeno anúncio da editora com os livros então recém-lançados, acompanhados de uma descrição de um parágrafo, no jornal Folha de São Paulo.¹³ A publicação da editora Ibrasa ocorreu antes de Natalia Ginzburg vencer o prêmio Strega com a publicação de seu livro de maior alcance de público, *Lessico familiare*, em 1963 e se tornar uma escritora de maior fama. A editora procurou lançar no Brasil uma Natalia Ginzburg que ainda não havia ocupado na

¹³ Anúncios idênticos publicados nos dias 19, 26, 27 e 30 de março de 1960: “A vida não se importa, de Natalia Ginzburg. Uma das maiores expressões da moderna literatura italiana descreve a vida numa pequena cidade sob domínio alemão, quando se aproxima o momento da liberação. Romance de profunda ternura e cheio de esperança e confiança na humanidade. 248 páginas, preço Cr\$ 180,00”.

história da literatura italiana o lugar que possui hoje. Seriam necessários ainda 26 anos para a escritora ter publicações mais ou menos constantes no Brasil.

Em 1986 começou a primeira tentativa regular de divulgar os livros de Natalia Ginzburg no Brasil, com a publicação de *Caro Michele (Caro Michele)* pela editora Paz e Terra. No mesmo ano de 1986 foi publicado *Todas as nossas lembranças (Tutti i nostri ieri)* pela editora Art e distribuído pelo sistema Círculo do Livro. Em 1988, a Paz e Terra editou *Léxico Familiar (Lessico familiare)* com tradução de Homero Freitas de Andrade.

Em Portugal, a editora Cotovia lançou *O caminho que leva à cidade (La strada che va in città)* em 1991 e *Foi assim (È stato così)* em 1992, ambos com tradução de Anna Alba Caruso.

Além disso, a editora Primeira Edição escolheu a narrativa *O caminho que leva à cidade (La strada che va in città)* de Natalia Ginzburg como sua primeira publicação, em 1998. Trata-se de uma edição bilíngue com tradução assinada por Denise Tornimparte, obviamente um pseudônimo.¹⁴ Ao que tudo indica, foi o único livro publicado pela editora antes de encerrar as atividades.

Deixando de lado a publicação isolada de 1998, há um vácuo de mais de uma década das publicações de Natalia Ginzburg no Brasil. O que denominamos segundo período se iniciou os primeiros anos 2000 e vem até o presente momento e representou um salto de qualidade nas edições brasileiras.

No ano de 2001 a editora Berlendis & Vertecchia realizou nova edição do romance *Foi assim (È stato così)*, desta vez com tradução de Édson Roberto Bogas Garcia, um dos primeiros estudiosos de Natalia Ginzburg no Brasil; posteriormente houve a publicação de *Família (Famiglia)* pela editora José Olympio em 2003; ao que se seguiu as duas publicações pela editora Cosac & Naify no ano de 2009: *Léxico familiar (Lessico familiare)* e *Caro Michele (Caro Michele)*, ambos traduzidos por Homero Freitas de Andrade¹⁵. Além do excelente trabalho editorial, as edições da Cosac & Naify são as primeiras brasileiras que contam com posfácios. A de *Léxico familiar* assinada por Ettore Finazzi-Agro, a de *Caro Michele*, por Vilma Arêas, ambas escritas especialmente para a edição brasileira. Em maio de 2015 a editora lançou também *As pequenas virtudes (Le piccole virtù)*, com tradução de Maurício Santana Dias e posfácio

¹⁴ Como apontamos, Natalia Ginzburg publicou seu primeiro livro assinado com o pseudônimo Alessandra Tornimparte.

¹⁵ Homero Freitas de Andrade traduziu *Lessico familiare* em 1986, quando o livro foi publicado pela editora Paz e Terra. Para a edição da Cosac & Naify de 2009 a tradução foi refeita.

de Cesare Garboli.

Livros de Natalia Ginzburg publicados em português:

Primeiro período (1960-1998)

- 1960 A vida não se importa. (*Tutti i nostri ieri*). Ibrasa. Tradução: J. Monteiro;
- 1986 Caro Michele. (*Caro Michele*). Paz e Terra. Tradução: Federico Mengozzi;
- 1986 Todas as nossas lembranças. (*Tutti i nostri ieri*). Art / Círculo do Livro. Tradução: Maria Betania Amoroso;
- 1988 Léxico familiar. (*Lessico familiare*). Paz e Terra. Tradução: Homero Freitas de Andrade;
- 1991 O caminho da cidade. (*La strada che va in città*). Cotovia. Tradução: Anna Alba Caruso;
- 1992 Foi assim. (*È stato così*). Cotovia. Tradução: Anna Alba Caruso;
- 1998 O caminho que leva à cidade. (*La strada che va in città*). Primeira edição. Tradução: Denise Tornimparte (pseudônimo);

Segundo período (2001-presente)

- 2001 Foi assim. (*È stato così*). Berlendis & Vertecchia. Tradução: Édson Roberto Bogas Garcia;
- 2003 Família. (*Famiglia*). José Olympio. Tradução: Joana Angélica D'Ávila Melo
- 2009 Léxico familiar. (*Lessico familiare*). Cosac & Naify. Tradução: Homero Freitas de Andrade;
- 2009 Caro Michele. (*Caro Michele*). Cosac & Naify. Tradução: Homero Freitas de Andrade;
- 2015 As pequenas virtudes. (*Le piccole virtù*). Cosac & Naify. Tradução: Vilma Arêas;

Capítulo 1: A crítica sobre Natalia Ginzburg

1.1 O enfoque no tema

Os manuais de literatura normalmente caracterizam Natalia Ginzburg como escritora ligada à maior participação das mulheres na literatura, ao grupo neorrealista da Itália do pós-guerra, à literatura de memória, frequentemente abordando temas pequenos, cotidianos, centrada na relação do indivíduo com a família. Em linhas gerais, aponta-se que seu estilo segue de perto o mundo que retrata, e é apontado como rápido, simples e sem ornamentos.

Ao analisar as mudanças na língua literária italiana do *Novecento*, Maria Antonietta Grignani define *Lessico familiare* como “*un libro tutto orientato sul registro colloquiale*”¹⁶. Em outro capítulo do mesmo livro, Eugenio Ragni afirma que *Lessico familiare* é escrito “*con la rigorosa semplicità stilistica e la rara fluidità di racconto che comporranno d'ora in avanti la sua cifra caratteristica*”.¹⁷

Cabe observar que ambas as citações foram extraídas de uma coleção em dez volumes, na qual Natalia Ginzburg é abordada na seção intitulada “*La narrativa al femminile*”, em que são tratadas as mulheres escritoras do século XX. A ligação entre Natalia Ginzburg e a narrativa *al femminile*, ou mesmo feminista, ocupa lugar considerável na produção sobre a escritora, ainda que ela tenha rejeitado a associação de sua obra com o movimento feminista. Também Cesare Segre, na mesma coleção, cita Natalia Ginzburg como uma das vozes femininas ao fazer um balanço da narrativa no século XX.¹⁸ Francesco Flora, em seu *Storia della letteratura italiana*, não dedica um capítulo ou seção inteiramente a Natalia Ginzburg, mas cita seu nome para ilustrar algumas linhas possíveis de investigação da literatura do *Novecento*. Uma delas, na qual o nome de Natalia Ginzburg é citado, é a literatura feita por mulheres.¹⁹

O comentário de Eugenio Ragni, no entanto, vai além desta ligação com o feminino. Inicia a descrição da obra de Natalia Ginzburg com:

Il mondo narrato da Natalia Ginzburg [...] è fatto di brevi momenti, di veloci sguardi sulla quotidianità apparentemente più banale della gente comune, resi senza alcuna aggiunta di riflessioni esistenziali o

¹⁶ GRIGNANI, Maria Antonietta. Convergenze unificanti e spinte centrifughe nell'uso della lingua. In: MALATO, Enrico (Org.). *Storia della letteratura italiana*, Roma, Salerno Editrice, 2003. v.9: Il Novecento. p. 265.

¹⁷ RAGNI, Eugenio. Prosatori e narratori del primo e del secondo Novecento. In: MALATO, Enrico (Org.). *Storia della letteratura italiana*, Roma, Salerno Editrice, 2003. v.9: Il Novecento. p. 816.

¹⁸ SEGRE, Cesare. Note per un bilancio del Novecento. In: MALATO, Enrico (Org.). *Storia della letteratura italiana*, Roma, Salerno Editrice, 2003. v.9: Il Novecento. p. 1481.

¹⁹ FLORA, Francesco. *Storia della letteratura italiana*. Milano: Arnoldo Mondadori Editore, 1972. v. 5: Il secondo Ottocento e il Novecento. p. 815. Neste mesmo sentido Cf. ROSA, Alberto Asor. Centralismo e policentrismo nella letteratura italiana unitaria. In: _____ (Org.). *Letteratura Italiana*. Torino, Giulio Einaudi Editore, 1989. v.3: Storia e Geografia: L'età contemporanea.

comunque problematiche, eppure con l'ineluttabilità del determinismo più spietato. Sotto l'apparente grigiore della narrazione vibra un'emozione costante e rattenuta, che non sfocia mai nel grido, neppure quando la materia [...] si presterebbe all'enfasi di cronaca o quantomeno a una valutazione moralistica: come i personaggi, l'autrice non può – o non vuole – estrarre sentenze dagli eventi, limitandosi a registrarne le fenomenologie con invidiabile semplicità di mezzi e con la nitida e ariosa allure della grande narratrice.²⁰

Ainda de acordo com o mesmo crítico, na obra *Caro Michele* “torna puntualmente la tematica del minimale, mediocre, quotidiano esistere, intrecciato con fatti storici nazionali”.²¹

Importante salientar que os artigos de jornais publicados sobre a escritora reforçam a mesma perspectiva dos manuais de literatura. Nesse sentido, quando *Tutti i nostri ieri*, o terceiro livro de Natalia Ginzburg, acabara de ser lançado, Arrigo Cajumi comentava o livro no artigo intitulado *Libri di donne* nos seguintes termos: “*Mi sono soffermato su Tutti i nostri ieri perché il libro mi pare caratteristico come visione – più che rappresentazione – di un mondo alla deriva, formato da individui mediocri e insignificanti, simboli ed ombre*”²².

Franco Antonicelli, em 1965, por conta da publicação do livro *Cinque romanzi brevi* (volume que reúne os romances *La strada che va in città*, *È stato così*, *Valentino*, *Sagittario* e *Le voci della sera*, além dos contos *Un'assenza*, *Casa al mare*, *Mio marito e La madre*), assim se refere à escritora: “*Come tutti sanno, la poesia della Ginzburg è quella della sofferenza, debole e quasi inespressa, una sofferenza che non si rende ragione di sé, tutta esistenziale, e interamente priva di cieli e di prospettive*”²³.

Quando da morte da autora, em 1991, Giorgio Bárberi Squarotti publicou um artigo no qual comentou *Le voci della sera*, na opinião do crítico o auge da arte narrativa de Natalia Ginzburg. Define o universo do romance nos seguintes termos:

È una storia raccontata con una mirabile rapidità di scorci che è capace di condensare in poche [...] notizie e commenti il senso di esistenze perdute, richiamandole alla luce della parola dalla morte o dall'infelicità irrimediabile nella quale sono murate, come per un destino ineluttabile.
[...]

²⁰ RAGNI, Eugenio. Prosatori e narratori del primo e del secondo Novecento. In: MALATO, Enrico (Org.). *Storia della letteratura italiana*, Roma, Salerno Editrice, 2003. v.9: Il Novecento. p. 815.

²¹ Ibidem. p. 817.

²² CAJUMI, A. *Libri di donne*. *La Stampa*, Turim, 14 mai. 1953. p.8.

²³ ANTONICELLI, Franco. Il cammino di Natalia Ginzburg ricostruito in cinque romanzi brevi. *La Stampa*, Torino, 06 Jan 1965.

É il carattere inconfondibile della Ginzburg, rivelato nel modo più efficace della secchezza dello stile, di un'essenzialità assoluta.

Mas sua definição mais precisa do estilo de Natalia Ginzburg como um todo encontra-se na análise de *Tutti i nostri ieri*:

Tutti i nostri ieri, del 1952, è l'esempio più ampio dell'idea che la Ginzburg ha del romanzo come ininterrotto accumulo di ricordi, fatti, personaggi, ambienti, dove tutto è sullo stesso piano in un'atmosfera priva di tempo ed aria, di senso dello spazio, di gerarchia di importanza e di valore, che l'andamento paratattico dello stile rende perfettamente.²⁴

Como se pode notar, não há grande discordância de opiniões sobre o olhar e a maneira de Natalia Ginzburg retratar o mundo. Continuamente são ressaltadas características como a narrativa algo caótica, o olhar sobre o cotidiano, o sentimento de vazio e perdição dos personagens, com uma melancolia contínua e corriqueira, sem lugar para atos heroicos ou melodramáticos; quanto ao seu estilo, é frequentemente definido como rápido, seco, direto, sem ornamentos, paratático. Nos textos citados até aqui há uma hierarquia bastante visível entre as duas abordagens da crítica. A análise do estilo é geralmente utilizada como argumento secundário, reforçando os demais pontos abordados pela crítica.

O ponto de vista adotado pela crítica não surpreende. De fato, sua obra dá ampla margem para a análise temática: a escolha da história de sua própria família como tema para o livro *Lessico familiare*; a narrativa da história familiar do escritor Alessandro Manzoni, amplamente apoiada em documentos históricos, para a construção do romance *La famiglia Manzoni*, no qual o próprio escrito aparece como personagem; a referência a elementos considerados tipicamente femininos, como o cotidiano, as relações familiares, a educação dos filhos, a dificuldade das relações entre homens e mulheres; as referências autobiográficas, de uma escritora pertencente a uma família judia na Itália durante a II Guerra; podemos acrescentar ainda uma aguçada sensibilidade para algumas das questões centrais do meio intelectual italiano do pós guerra, como se pode observar em seus livros de ensaios, *Le piccole virtù* e *Mai devi domandarmi*, e sua capacidade de transitar entre diferentes gêneros da palavra escrita, entre os quais o conto, o romance, o ensaio, o teatro e a tradução. Todos estes elementos, tanto em sua obra como em sua biografia, apontam para a importância vital das escolhas temáticas

²⁴ SQUAROTTI. Giorgio Bárberi. Piccole virtù contro la tragedia, *La Stampa*, Torino, 9 out. 1991. p. 16.

em toda a sua produção literária, deixando em segundo plano o estilo. Contribui ainda para reforçar este ponto de vista o estilo de Natalia Ginzburg ser unanimemente caracterizado como simples, de escolha lexical de fácil compreensão e sem malabarismos sintáticos.

Sua obra literária, no entanto, é feita tanto da escolha temática como dos elementos de composição da narrativa. E, naturalmente, o estilo simples utilizado pela escritora não significa necessariamente uma despreocupação com o estilo, mas uma escolha deliberada na forma de tratar os temas a que se propõe abordar. A melhor crítica sobre Natalia Ginzburg, sobretudo aquela publicada após os anos 1990, não deixou de notar esta articulação entre os dois pontos de vista da análise e frequentemente ressaltou o papel do estilo da composição das suas obras narrativas. Esta crítica quase sempre se lançou sobre *Lessico familiare*, como não poderia deixar de ser, não apenas pelo alcance de público da obra mas também pelo papel mais central que o estilo apresenta no romance mais consagrado de Natalia Ginzburg. Ainda assim, a hierarquia analítica da temática sobre o estilo se manteve presente nos comentários sobre os demais trabalhos da autora. Dentre os textos que abordaram o estilo em Natalia Ginzburg, alguns merecem especial destaque.

1.2 As abordagens do estilo

O estilo em Natalia Ginzburg, e mesmo em *Lessico familiare*, seu livro sobre o qual mais se escreveu, não foi abordado imediatamente pela crítica, como aponta Domenico Scarpa em uma edição do romance publicada recentemente: “*Le recensioni non sono la sede più adatta per gli approfondimenti, e la pista del linguaggio viene battuta poco*”²⁵. Estudos mais específicos desenvolvidos nas universidades, com fôlego para abordar o estilo adotado em *Lessico familiare* com maiores detalhes, levaram mais tempo para vir a público.

Dentre os textos que abordaram o estilo nas narrativas de Natalia Ginzburg, alguns merecem especial destaque, especialmente para os objetivos que serão discutidos posteriormente.

Primeiramente vale destacar o estudo de Giacomo Magrini sobre *Lessico familiare* escrito para a coleção *Letteratura Italiana: Le opere* em quatro volumes da

²⁵ SCARPA, Domenico. Cronistoria di “Lessico familiare”. In: GINZBURG, Natalia. *Lessico familiare*. Torino: Einaudi, 2010. p. 206.

editora Einaudi²⁶. O objetivo da coleção é percorrer a literatura italiana através de suas principais obras. De Natalia Ginzburg a obra selecionada foi *Lessico familiare*. Naturalmente o artigo escrito para este tipo de coleção não pode fixar-se apenas em um aspecto da obra. Magrini parece efetivamente abordar todos os pontos de interesse do romance. Seu artigo é um dos melhores textos críticos sobre *Lessico familiare*, tanto pela análise apurada como pela extensa revisão bibliográfica da crítica.

O artigo é dividido em seis partes, cujos títulos são mais ou menos os mesmos em toda a coleção, ainda que ocasionalmente apresente variações: *Genesi del libro*, no qual introduz a autora; *La struttura*, no qual analisa os trechos (“capítulos” do romance) e o ponto de vista do narrador; *Temî*, subdividido em *L'ebraismo* e *La servitù*; *Modelli e fonti*, que inclui uma comparação com *Le voci della sera*; *Lingua e stile*; e, por fim, uma *Nota bibliografica*, que é um levantamento dos principais textos críticos que foram escritos sobre o romance, inclusive fora da Itália.

A maior parte das considerações estilísticas de Magrini encontra-se na segunda parte do artigo, *La struttura*, e não na que se intitula *Lingua e stile*, como se poderia esperar. Quanto ao estilo, Magrini analisa em detalhes as passagens de um trecho a outro, assim como o ritmo fluido do texto, além de tecer uma breve consideração a respeito dos tempos verbais em *Lessico familiare*, um ponto crucial para este trabalho. Ainda assim é possível afirmar que o ponto de vista temático continua a ser predominante no artigo de Magrini, apesar da estrutura fragmentária do texto dificultar algum tipo de hierarquização e o próprio tamanho do artigo, cerca de 40 páginas, permitir que se aborde todos os aspectos relevantes do livro, ainda que em diferentes graus. Os principais tópicos do artigo dizem respeito ao ponto de vista da narrativa, incluindo a posição esquiva adotada pela narradora no romance. Há ainda considerável espaço para as referências explícitas ou implícitas em *Lessico familiare*, como o judaísmo, Proust, Dante, Santo Agostinho e Sartre. Os pontos relevantes do artigo para este trabalho serão detalhados no capítulo 3.

Outra abordagem importante do estilo de Natalia Ginzburg se encontra no livro *Lo stile semplice*, de Enrico Testa²⁷. As ideias centrais do livro serão discutidas em maiores detalhes no capítulo seguinte e sua análise de *Lessico familiare* no capítulo 3. Por ora vale assinalar que o livro de Testa, ao contrário dos demais textos citados neste

²⁶ MAGRINI, Giacomo. *Lessico familiare* di Natalia Ginzburg. In ROSA, Alberto Asor (org.). *Letteratura Italiana. Le opere*. Torino: Einaudi, 1996. v. 9: Il Novecento. pp. 771-810.

²⁷ TESTA, Enrico. *Lo stile semplice*. Torino: Einaudi, 1997. p. 273-350.

capítulo, não tem como foco de análise uma obra específica de Natalia Ginzburg. Em *Lo stile semplice*, *Lessico familiare* se insere como exemplo de uma modalidade de língua do romance que Enrico Testa define como sendo de estilo simples.

Todo o estudo de Testa é voltado ao estilo, e igualmente o é sua análise de *Lessico familiare*. O foco do crítico é diverso do adotado aqui, já que Testa objetiva traçar uma linha evolutiva do estilo simples no romance italiano, além de mostrar que o estilo simples comporta classificações e gradações que vão muito além da réplica do estilo falado. Em nosso estudo o foco é específico na construção do estilo de Natalia Ginzburg, especialmente nos romances *Lessico familiare* e *Le voci della sera*. Ainda assim o livro de Testa é um importante marco para os estudos estilístico de Natalia Ginzburg, por ser o mais extenso e possivelmente o primeiro a demonstrar que escritores de estilo facilmente reconhecível como simples, como Natalia Ginzburg, são passíveis de análises robustas do ponto de vista estilístico.

No capítulo 9, *Semplice e complesso*, Enrico Testa compara dois romances, *La tregua* de Primo Levi e *Lessico familiare* de Natalia Ginzburg:

Che ormai, attorno al fulcro di un italiano lontano sia dal preziosismo dell'ornato che dalla mescolazione dell'espressionismo, possano compiersi, senza perdere di vista i valori della comunicatività propri di una scrittura duttile e moderna, peripli diversi, orientati ora verso il polo di una lingua 'classica' e dignitosamente formale ora verso quello di un abbassamento colloquiale e antiletterario, viene paradigmaticamente illustrato da due romanzi apparsi entrambi nel 1963: *La tregua* di Primo Levi e *Lessico familiare* di Natalia Ginzburg.²⁸

A publicação de *Lessico familiare* pela editora Einaudi em 2010 contém outros dois textos críticos importantes sobre o romance. O primeiro deles é a introdução por Cesare Segre, um dos últimos textos escritos pelo crítico, exatos dois anos antes de sua morte. A introdução é curta, menos de 10 páginas, mas densa. Após breve apresentação da escritora e do romance que o leitor tem em mãos, Segre inicia suas considerações pelos tempos verbais utilizados em *Lessico familiare*. A natureza do texto, introdutório ao leitor, não permite uma análise em detalhes como a que esperamos realizar nos próximos capítulos, mas é significativo que o crítico tenha optado iniciar sua análise com o estilo, e só a partir daí chegar aos outros dois pontos que considera cruciais no romance: a memória e o ponto de vista da narrativa.

²⁸ TESTA, Enrico. *Lo stile semplice*. Torino: Einaudi, 1997. p. 291

A mesma edição contém um artigo crítico de Domenico Scarpa, intitulado “*Cronistoria di 'Lessico familiare'*” e citado anteriormente, que possui estrutura semelhante à do artigo de Magrini, um texto longo que pretende abordar todos os aspectos do livro. Novamente o ponto de vista do tema ainda é dominante. Os principais tópicos do artigo de Scarpa são a memória, o ponto de vista da narrativa, as ligações do romance com Proust, a relação entre memória e história, o hebraísmo e a crítica de Eugenio Montale. O estilo de Ginzburg é analisado na quinta parte do artigo, intitulada “*Lingua e stile*”, no qual cita amplamente o mencionado artigo de Magrini, além do livro *Lo stile semplice* de Enrico Testa. Scarpa é particularmente cuidadoso com a revisão bibliográfica, e em cada um dos tópicos abre grandes espaços para citação de outros textos críticos.

Como apontamos, o ponto de vista temático ainda é dominante no artigo de Domenico Scarpa. Suas considerações a respeito da memória no romance e da relação entre memória, invenção, história e ficção são especialmente esclarecedoras, assim como a revisão bibliográfica, que conta ainda com a vantagem de ter sido escrita recentemente e poder abordar até as mais recentes publicações a respeito de *Lessico familiare* e das obras de Natalia Ginzburg em geral. No artigo, praticamente todos os apontamentos sobre o estilo são citações do texto mencionado de Magrini e, em menor escala, de Enrico Testa, e desembocam na relação entre memória e literatura.

O crítico mais citado quando se trata de Natalia Ginzburg é o que provavelmente mais escreveu sobre a autora é Cesare Garboli. Amigo pessoal da escritora, escreveu o prefácio para as obras completas de Natalia Ginzburg para a coleção “i meridiani” da editora Mondadori.²⁹ Neste longo texto, de cerca de 30 páginas, o crítico intercala suas análises com memórias pessoais de Natalia Ginzburg. Ao contrário dos textos citados anteriormente, Garboli aborda a obra literária de Natalia Ginzburg como um todo, não apenas *Lessico familiare*. O prefácio tem sete partes, cada uma tratando dos seguintes tópicos:

1. Seu contato pessoal com Natalia Ginzburg e sua posição como crítico; 2. um poema de Natalia Ginzburg publicado em 1944 e o contato do crítico com a senhora Segre, conhecida de Leone Ginzburg; 3. o tribal, o fisiológico. Para Garboli, um grande tema, presente em todas as obras de Natalia Ginzburg, é o contato do corpo com o mundo. O crítico faz uma profunda abordagem psicológica das obras, além de definir

²⁹ GARBOLI, Cesare. Prefazione. In: GINZBURG, Natalia. *Opere*. Milano: Mondadori, 2001. v.1.

duas figuras femininas constantes em Natalia Ginzburg: as capazes de se mover no mundo masculino e as introvertidas; 4. a figura masculina nos livros de ensaios e nas narrativas de Natalia Ginzburg; 5. as relações de Natalia Ginzburg com o gênero romance, seu modo lírico de apropriar-se do romance e uma breve análise deste aspecto em *Lessico familiare*, 6. os últimos livros de Natalia Ginzburg, as relações humanas como relações animais, a dissolução da unidade familiar; 7. Conclusões.

Cesare Garboli foi o crítico que mais escreveu sobre a obra de Natalia Ginzburg como conjunto, elaborando grandes conceitos capazes de perpassar diversas narrativas e ensaios. Ainda assim, o prefácio de Garboli, pela própria abordagem escolhida, centra-se mais nos temas que nos aspectos estilísticos da obra de Natalia Ginzburg.

Como se pode notar, os elementos de estilo em Natalia Ginzburg não passaram despercebidos pela crítica mais prestigiada, embora essa tenha se concentrado quase inteiramente no romance *Lessico familiare*. Dessa forma, ainda que a escritora tenha sido chamada de “grande narradora”, sua capacidade de moldar a palavra escrita ainda não foi tratada como o centro pulsante dos seus romances, talvez pela caracterização como escritora de estilo simples. Vale a ressalva de que a crítica realizada na Itália sobre Natalia Ginzburg é bastante extensa e continua a crescer.

No Brasil, onde a obra da escritora é relativamente recente e ainda apresenta lacunas que vêm sendo preenchidas paulatinamente, a crítica é pequena e dispersa, com focos diferentes do que vemos na crítica italiana.

1.3 A crítica no Brasil

Os caminhos erráticos e inconstantes da chegada da obra de Natalia Ginzburg no Brasil, que apontamos anteriormente, se refletiram também na produção da crítica especializada. Um olhar feminino/feminista para a obra da escritora parece ser o principal interesse da crítica brasileira até agora.

Apresentamos a seguir alguns dos principais trabalhos críticos que se debruçaram sobre a obra de Natalia Ginzburg no Brasil. A bibliografia, ao final do trabalho, apresenta uma lista do que foi feito no Brasil sobre a escritora, especialmente na universidade. Naturalmente é possível que algum trabalho importante nos tenha escapado, seja por não o termos encontrado, seja porque a produção crítica continua constante, sobretudo após a chegada de melhores edições de seus livros. Esperamos que

a lista seja desatualizado por nova leva de importante trabalho crítico brasileiro, que possa lançar nova luz sobre a escritora.

Márcia de Almeida, professora da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Juiz de Fora, publicou o artigo “A subjetividade ginzburguiana e a escolha de uma forma ideal para a sua expressão”, em que perpassa boa parte da produção de Natalia Ginzburg, incluindo obras não traduzidas no Brasil e analisa a ligação entre os diversos pontos de vista adotados por Natalia Ginzburg ao longo de décadas de produção literária e a crise do sujeito feminino.³⁰ A estudiosa escreveu ainda inúmeros artigos sobre a narrativa de Ginzburg do ponto de vista dos estudos de gênero, que remontam a 1999. Almeida também é autora ainda da tese de doutorado “Natalia Ginzburg e as formas de expressão do feminino”³¹, provavelmente a primeira sobre a escritora italiana no Brasil.

Já Patricia Peterle, professora do Departamento de Língua e Literatura Estrangeiras da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), no artigo “A voz de Natalia Ginzburg” que foi publicado pela Revista Estudos Feministas aborda o tema da memória e da lembrança no livro *Caro Michele*.³² A relação entre literatura e memória é outra vertente importante de análise dos textos da escritora e que encontra algum espaço na crítica brasileira.

Por sua vez, Cátia Inês Negrão Berlim de Andrade, professora da Faculdade de Ciências e Letras de Assis da Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (UNESP), aponta em uma série de artigos a relação entre memória e narrativa, sobretudo na obra *Lessico familiare*.³³ Vale destacar que a professora coordena o projeto “O tênue limite entre o autobiográfico e o ficcional: uma leitura de *Lessico familiare* e *Anarquistas, graças a Deus*” na UNESP. As relações entre Natalia Ginzburg e a literatura brasileira são ainda pouco exploradas pela crítica, embora pareça haver bons caminhos de convergência.

O professor de Língua e Literatura Italiana na Universidade Estadual do Rio de

³⁰ ALMEIDA, Márcia de. A subjetividade ginzburguiana e a escolha de uma forma ideal para a sua expressão. *Ipotesi*. Juiz de Fora, v. 6, n.2. jul.-dez. 2002. Disponível em <<http://www.ufjf.br/ppgletras/files/2009/11/A-subjetividade-ginzburguiana-e-a-escolha-de-uma-forma-ideal-para-a-sua-Marcia.pdf>>. Acesso em: 25 mar 2014.

³¹ ALMEIDA, Márcia de. *Natalia Ginzburg e as formas de expressão do feminino*. 2002. Tese (Doutorado em Letras Neolatinas) - Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2002.

³² PETERLE, Patricia. A voz de Natalia Ginzburg. *Revistas de Estudos Feministas*. Florianópolis, v. 20, n. 1, jan.-abr. 2012. Disponível em <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-026X2012000100024>. Acesso em 23 mai 2015.

³³ ANDRADE, Cátia I. N. Berlim de. Dos fatos à ficção: as memórias de Natalia Ginzburg. In: SIMPÓSIO NACIONAL DE LETRAS E LINGÜÍSTICA, 2, 2011, Uberlândia. *Anais do SILEL...* Uberlândia: EDUFU. 2011. v. 2. n. 2. Disponível em <http://www.ileel.ufu.br/anaisdosilel/wp-content/uploads/2014/04/silel2011_1568.pdf>. Acesso em 23 mai 2015.

Janeiro (UERJ), Davi Pessoa Carneiro, também abordou o romance *Lessico familiare* nas suas relações com a memória, mas desta vez comparando-o com o romance *La Storia* de Elsa Morante.³⁴

Marina Pessini escolheu para sua dissertação de mestrado a tradução comentada da peça *L'inserzione*, buscando iluminar a produção teatral de Natalia Ginzburg. Até onde pudemos verificar, foi a única tentativa brasileira de adentrar no teatro de Natalia Ginzburg, que ainda não ganhou nenhuma encenação no Brasil.³⁵

A tradução comentada também foi tema da dissertação de mestrado de Édson Roberto Bogas Garcia, atualmente docente do Centro Universitário de Votuporanga (UNIFEV) e da Universidade Paulista (UNIP). O tradutor escolheu o romance *È stato così* que, como apontamos, foi publicado em português com o título *Foi Assim* pela editora Berlendis & Vertecchia no ano de 2001.³⁶

Ainda no campo da tradução vale citar o ensaio *Ritratto d'un amico*, um dos onze que compõem o livro *Le piccole virtù*, traduzido por Maria Betânia Amoroso e publicado em 2000 pela revista Sete Letras do Rio de Janeiro com o título “Retrato de um amigo”. O texto é um famoso ensaio em que Natalia Ginzburg descreve o amigo Cesare Pavese.³⁷

O artigo de Sara Debenedetti “Natalia Ginzburg: o confinamento como experiência de guerra e de escrita” analisa as diferenças e semelhanças do tema do confinamento nos ensaios da escritora italiana e na correspondência com uma amiga refugiada na Suíça, chamada Bianca. Debenedetti é proprietária das cartas de Natalia Ginzburg que analisa e, além dos apontamentos sobre temas e estilo que se encontram tanto nas cartas escritas durante a guerra como em ensaios e contos posteriormente publicados, o pequeno artigo permite um olhar mais íntimo sobre a escritora e sua relação com a escrita.³⁸

³⁴ CARNEIRO, Davi Pessoa. Os restos da história nos romances: *Lessico familiare* de Natalia Ginzburg e *La Storia* de Elsa Morante. *Anuário de Literatura*. Florianópolis, v. 15, n. 2, 2010. Disponível em <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/literatura/article/viewFile/2175-7917.2010v15n2p260/15970>>. Acesso em 23 mai 2105.

³⁵ PESSINI, Marina. **O teatro de Natalia Ginzburg**: uma tradução comentada de *L'inserzione*. 2009. Dissertação (Mestrado em Estudos da Tradução) – Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil, 2009. A autora gentilmente nos informou que sua tradução ainda não foi publicada ou encenada.

³⁶ GARCIA, Edson Roberto Borgas. *Foi assim: um suspiro sentimental entre a fantasia e a realidade na narrativa de Natalia Ginzburg*. 1998. Dissertação (Mestrado em Letras (Língua e Literatura Italiana)) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 1998.

³⁷ GINZBURG, Natalia. *Retrato de um amigo*. Tradução: Maria Betânia Amoroso. São Paulo: Cosac & Naify, 2015. Disponível em <<http://editora.cosacnaify.com.br/legacy/pdfs/natalia-ginsbburg-Retrato-de-um-amigo.pdf>>. Acesso em 24 mai 2015.

³⁸ DEBENEDETTI, Sara. Natalia Ginzburg: o confinamento como experiência de guerra e de escrita. *Anuário de Literatura*. Florianópolis, v. 15, n. 2, 2010. Disponível em

Como podemos perceber, até o presente momento a produção crítica brasileira sobre Natalia Ginzburg se concentrou em três diferentes eixos: os estudos de gênero, a relação entre literatura e memória e, por fim, os estudos de tradução. Além da ausência de estudos sobre o estilo, outra lacuna chama atenção: as comparações entre as narrativas de Natalia Ginzburg com a de escritores brasileiros.

Apesar dos contextos sociais e históricos diferentes, acreditamos que tais aproximações podem ser muito fecundas, dentro ou fora das linhas já iniciadas. Quanto aos estudos de gênero, podem ser exploradas comparações entre a obra de Natalia Ginzburg e Clarice Lispector ou Cecília Meireles. Outra aproximação possível é de Natalia Ginzburg com a obra de Graciliano Ramos, que pode ser explorada tanto do ponto de vista da relação entre memória e literatura (*Lessico familiare* e *Infância* ou *São Bernardo* são os candidatos mais óbvios) ou ainda do ponto de vista do estilo. Ambos os escritores realizam uma redução do estilo ao essencial, de modo que ambos podem ser considerados narradores do estilo simples, mas com resultados finais consideravelmente diversos.

A produção crítica brasileira a respeito de Natalia Ginzburg é ainda pequena, muito embora seus principais focos de interesse comecem a tomar forma. A recente publicação de livros ainda inéditos no Brasil é um passo necessário para divulgar as narrativas da escritora e estimular a produção crítica, dentro e fora da universidade. Esperamos contribuir com este processo.

Capítulo 2: O estilo simples: possíveis abordagens

Uma vez estabelecido no capítulo anterior que a literatura de Natalia Ginzburg é constantemente abordada pela crítica do ponto de vista de seus temas e que seu estilo, muitas vezes deixado em segundo plano, é caracterizado como um estilo simples, este capítulo pretende perfazer os possíveis caminhos para abordar criticamente o denominado estilo simples.

Dessa forma, o capítulo se inicia com as reflexões de Enrico Testa em seu livro *Lo stile semplice*. As reflexões de Testa permitem lidar com uma característica perceptível intuitiva, mas de difícil manipulação. Um ponto importante é destacar que um estilo simples não é apenas uma imitação da oralidade, uma vez que pressupõe uma série de técnicas literárias para tornar o texto escrito o mais próximo a uma comunicação direta.

O livro *Lo stile semplice* será citado outras vezes ao longo do trabalho, sobretudo quando se tratar especificamente de *Lessico familiare*. Por ora, o objetivo é apenas tratar o estilo simples de maneira não apenas intuitiva, mas colocá-lo no centro das reflexões.

Posteriormente, os demais tópicos do capítulo discutem elementos da teoria de Harald Weinrich desenvolvida no livro *Tempus: le funzioni dei tempi nel testo* e amplamente aplicada neste estudo. São centrais as discussões a respeito da utilização de diferentes tempos verbais e seus efeitos, a oposição tempos narrativos x tempos comentativos, a oposição *imperfetto* x *passato remoto*, o ritmo narrativo e a tensão da narrativa, além de apropriações dos conceitos e contextos de Weinrich para o presente estudo.

2.1 *Lo stile semplice* de Enrico Testa

Publicado em 1997, *Lo stile semplice* de Enrico Testa é um estudo denso da linguagem do romance italiano. O estilo simples, na sua acepção mais abrangente, é uma característica literária intuitivamente reconhecível, mas que frequentemente esquiva-se de definições, classificações e limites. As reflexões de Enrico Testa foram importantes para lidar com um tema que é tão fácil de reconhecer quanto difícil de manipular. Em sua premissa, Enrico Testa aponta que o tema de seu livro é “*lo stile*

orientato verso una dizione media, comunicativa e connessa, in misure diverse, ad un piano di ricreazione – invenzione e mimesi – del discorso parlato”.³⁹

O autor inicia seu estudo por oposição. Apresenta como estilo simples o estilo oposto ao “expressionista”, definido por Segre e Contini como um estilo no qual a interferência de vários níveis de linguagem tornou-se corrente, sobretudo entre literatura e a língua de uso, abrangendo dentre outras a linguagem filosófica e científica. Tal mescla apresenta como conclusão *“la conquista, infine, di un ruolo di primarietà assoluta sulla scena del romanzo da parte del linguaggio che diviene il protagonista principale della pagine, in cui enfatizza il proprio carattere di artefatto stilistico a scapito di ogni funzione 'veicolare' di messaggi*”.⁴⁰ Por isso a prosa expressionista atraiu a crítica orientada para a língua dos textos.

O *stile semplice* se define em oposição ao estilo expressionista. Se refere

ad un tipo di prosa narrativa in cui è dominante l'orientamento verso una lingua media e colloquiale, la cui 'naturalzza' comunicativa determina una riduzione della centralità estetica della parola e, contemporaneamente, un incremento della finzione dell'aspetto eteronomo del linguaggio e dei suoi tratti denotativi (descrittivi, referenziali, oggettivi)⁴¹.

O autor continua, afirmando que, no entanto,

lo stile semplice non può ricondursi ad una versione ridotta o primitiva della parola letteraria, ma, anzi, presuppone, proprio per i suoi obiettivi stendhaliani di diretta comunicatività, un apparato di procedure compositive ed espressive estremamente raffinato e complesso.⁴²

O estilo simples se apresenta no século XX como um dos principais instrumentos para construir a verossimilhança narrativa e linguística da modernidade. Uma de suas ferramentas mais importantes é o discurso direto, na medida em que permite reproduzir variantes fonéticas, morfológicas, sintáticas e lexicais, e desempenha um papel essencial *“nella strutturazione del verosimile romanzesco della 'naturalzza' linguistica che ne sostiene i piani compositivi*”.⁴³ Enrico Testa salienta que nesta

³⁹ TESTA, Enrico. *Lo stile semplice*. Torino: Einaudi, 1997. p. VII.

⁴⁰ Ibidem, p. 6.

⁴¹ Loc. cit.

⁴² Loc. cit.

⁴³ Ibidem, p. 14.

modalidade o narrador finge ceder completamente a palavra ao personagem, construindo um discurso sem qualquer interferência autoral. Na realidade, este procedimento não cancela o papel do narrador assim como não desvincula a subordinação do personagem ao narrador. Sendo assim, a autonomia do discurso direto é uma autonomia fictícia, pois apenas a referência ao contexto, criado pela voz superior do narrador, nos permite interpretar os tons, variações, as funções temáticas e razões estilísticas do discurso direto.

Deste modo, não se trata de analisar os diálogos e sua representação mais ou menos fiéis à realidade no romance, mas sim de analisar a relação desta representação com os demais tons do romance. Acrescente-se ainda que o discurso direto é um dos principais instrumentos do estilo simples, mas não o único. Todos os demais elementos também se relacionam entre si e sua análise igualmente depende do contexto em que a voz do narrador os coloca. O estilo, particularmente, não se constrói através de blocos isolados, seja de diálogos ou de narração, mas da relação e da flutuação entre uns e outros.

As ideias expressas acima justificam a nossa abordagem. Uma escritora reconhecidamente refinada como Natalia Ginzburg não pode ser classificada a priori como simples como se essa constatação nos eximisse de maiores análises estilísticas. Reforçamos nosso posicionamento pelo papel central que o discurso direto ocupa nos dois romances aqui estudados, *Le voci della sera* e *Lessico familiare*. O pressuposto deste trabalho é que a análise do estilo da autora, corretamente classificado como simples, sem que deixe de ser refinado, nos permite melhor compreender seus textos literários.

2.2 A linguística textual de Harald Weinrich: o ritmo

Estabelecida, ainda que de modo amplo, a definição de estilo simples adotada deste trabalho, cumpre definir algumas das ferramentas que utilizaremos para abordar os romances de Natalia Ginzburg. O livro *Tempus: le funzioni dei tempi nel testo* de Harald Weinrich oferece alguns dos conceitos centrais utilizados ao longo da dissertação. O crítico não se preocupa particularmente com o estilo simples, mas suas definições

podem ser amplamente aproveitadas para os romances de Natalia Ginzburg, principalmente porque Weinrich faz considerações especialmente para a narrativa em língua italiana.

Harald Weinrich inicia seu estudo inserindo-o no que denomina linguística textual, que *é un metodo linguistico che descrive tutti gli elementi della lingua prendendo in prima considerazione la funzione da essi esercitata nei testi orali o scritti*". Afirma ainda que *"come punto di partenza sceglie sempre i testi e procede quindi analizzando il modo in cui le forme temporali concorrono a fornire interessanti profili temporali a un testo determinato"*.⁴⁴

2.2.1 Mundo narrado x mundo comentado

Weinrich distingue dois grupos de tempos verbais, tempos comentativos e tempos narrativos. Na língua italiana, pertencem ao grupo dos tempos comentativos os seguintes tempos verbais: *"presente, passato prossimo e futuro"*. Ao grupo dos tempos narrativos: *"imperfetto, passato remoto, trapassato prossimo e i due condizionali"*.⁴⁵

Para o autor, os morfemas temporais dos verbos não determinam apenas quando a ação ocorre, mas oferecem ao emissor um modo de influenciar o receptor, guiando-o no processo de recepção do texto. Dessa forma, os tempos comentativos apontam uma situação de tensão, enquanto os tempos narrativos, uma situação de distensão. Exemplos de textos com predominância de tempos comentativos são: *"il dialogo drammatico, il memorandum dell'uomo politico, l'articolo di fondo, il testamento, la conferenza scientifica, il saggio filosofico, il commentario giuridico e ogni forma di discorso rituale, formalizzato o performativo"*. O crítico literário continua, afirmando que: *"chi espone un testo di tal sorta è in stato di tensione e il suo discorso è penetrante, perché tratta di cose che lo riguardano direttamente, e di conseguenza anche chi ascolta deve accoglierle con senso di partecipazione"*.⁴⁶

Por outro lado, são textos do mundo narrativo: *"una storia di gioventù, la ricostruzione di un'avventura di caccia, una fiaba di propria invenzione, una leggenda"*

⁴⁴ WEINRICH, Harald. *Tempus: le funzioni dei tempi nel testo*. Bologna: Il Mulino, 2004. p. 7.

⁴⁵ Ibidem. p. 30.

⁴⁶ Ibidem. p. 53.

religiosa, una novella o un episodio storico o un romanzo d'ingegnosa costruzione".⁴⁷

Weinrich acrescenta que "*non si tratta di sapere se un'informazione è, in base ai fatti, più o meno importante, ma piuttosto di vedere se questa informazione, secondo la volontà del parlante, è tale da potersi aspettare da parte dell'ascoltatore certe reazioni immediate*".⁴⁸

É preciso ressaltar que os tempos verbais não são a única maneira de construir situações com ou sem tensão. Além disso, tempos verbais narrativos não são sinônimo de literatura, sendo possível construir contos ou romances com predominância de tempos verbais do mundo comentado, como demonstrado pelo próprio Weinrich. A função dos tempos verbais narrativos "*è quella di informare chi riceve una comunicazione che questa comunicazione è 'solo' un racconto; e in questo caso l'ascoltatore potrà ascoltare con una certa distensione*".⁴⁹

A teoria de linguística textual de Weinrich não se aplica apenas a textos escritos ou literários, embora a literatura esteja sempre no cerne de suas análises. Sendo os textos literários predominantemente escritos com os tempos verbais do mundo narrado, cumpre ver sua principal subdivisão em língua italiana.

2.2.2 Ritmo: *Imperfetto* x *passato remoto*; *fundo* x *primeiro plano*

Weinrich apresenta exemplos em diversos idiomas ao longo do livro e aponta que algumas línguas possuem tempos verbais que são correspondentes, ainda que esta correspondência não seja perfeita. Dessa forma, em algumas das citações a seguir se lerá *imparfait* ou *passé simple*, tempos verbais da língua francesa que correspondem respectivamente no italiano ao *imperfetto* e ao *passato remoto*. Não há menção a tempos verbais da língua portuguesa, mas podemos estender a análise, adicionando que o *imperfetto* em italiano corresponde, grosso modo, ao imperfeito em português, enquanto o *passato remoto* corresponde ao pretérito perfeito. A correspondência imperfeita entre os tempos verbais entre diferentes idiomas não é um grande obstáculo, uma vez que nosso principal foco de atenção será com o predomínio de um outro tempo verbal ao

⁴⁷ WEINRICH, Harald. *Tempus: le funzioni dei tempi nel testo*. Bologna: Il Mulino, 2004. p. 53.

⁴⁸ Loc. cit.

⁴⁹ Ibidem. p.54.

longo de um romance, de modo que pequenas oscilações não são suficientes para distorcer as conclusões. Os paralelos entre os tempos verbais em italiano e português será retomado quando fizermos as análises dos romances em detalhes.

Os dois principais e mais frequentes tempos verbais do mundo narrado são o *imperfetto* e o *passato remoto*. Estes tempos verbais possuem uma função definida, que é a dar relevo (*rilievo*) à narrativa, articulando-a segundo as distinções de primeiro plano (*primo piano*) e fundo (*sfondo*). “*Nella narrazione l'imparfait [imperfetto] è il tempo dello sfondo, il passé simple [passato remoto] il tempo del primo piano*”.⁵⁰

Embora não haja leis imutáveis para a utilização dos dois tempos verbais, os inícios de narrativa requerem algum tipo de exposição, e portanto predominam os tempos de fundo, sobretudo o *imperfetto*. Já no núcleo das narrativas os tempos de fundo tendem a se concentrar “*nelle circostanze secondarie, nelle descrizioni, nelle riflessioni e in tutti gli altri argomenti che il narratore vuole spostare verso lo sfondo*”.⁵¹

Quanto à definição de primeiro plano, Weinrich não se apoia apenas nos tempos verbais, mas sobretudo na interpretação da narrativa:

Il primo piano è, in genere, ciò per cui si racconta la storia, ciò che è registrato nel sommario, ciò che il titolo compendia o potrebbe compendiare, ciò che in sostanza induce la gente a sospendere per qualche tempo il lavoro per ascoltare una storia il cui mondo non è il mondo quotidiano: in breve, il fatto inaudito.⁵²

Novamente estamos diante de conceitos facilmente reconhecíveis, mas de difícil definição. Neste ponto, queremos ressaltar que a definição de primeiro plano é essencialmente interpretativa e não pode ser limitada à contagem de tempos verbais, pois parte-se da noção intuitiva de primeiro plano para depois se observar onde se concentram este ou aquele tempo verbal.

A definição *sfondo*, que chamaremos de pano de fundo ou apenas fundo, se dá por oposição. O que não for primeiro plano, será fundo. Consequentemente a definição de pano de fundo é também interpretativa. Weinrich conclui o capítulo de modo taxativo: “*il dar rilievo secondo uno sfondo e un primo piano è la sola ed unica*

⁵⁰ WEINRICH, Harald. *Tempus: le funzioni dei tempi nel testo*. Bologna: Il Mulino, 2004. p. 132.

⁵¹ Ibidem. p.133.

⁵² Loc. cit.

funzione che l'opposizione imparfait/passé simple svolge nel mondo narrato".⁵³

Em síntese, as narrativas se dividem em dois momentos, primeiro plano e fundo. Para os limites deste trabalho, preferimos pensar neste par de oposto como dois pontos extremos, com gradações, ao invés de um linha divisória rígida entre primeiro plano e fundo. No primeiro plano, a parte essencial da narrativa, tendem a se concentrar as ocorrências de verbos no *passato remoto*. No fundo, concentram-se as ocorrências de verbos no *imperfetto*.

As alternações entre *primo piano* e *sfondo* o autor chama de ritmo narrativo do romance. Em tese, se poderia estipular dois pontos extremos: de um lado um acúmulo das formas temporais do *primo piano*, de outro um acúmulo das formas temporais do *sfondo*. Estes pontos extremos são teóricos, o que vemos nas produções textuais efetivamente é maior concentração em um ou outro extremo, além de inúmeras oscilações ao longo da narrativa. Por isso, o foco do estudo do ritmo narrativo deve ser sempre a obra em sua totalidade.

A seguir, Weinrich faz algumas observações sobre a história da literatura. Observa que o estilo ágil de Voltaire requer uma presença pertinente do *passé simple*, enquanto as narrativas dos realistas e naturalistas, como Flaubert, Balzac e Zola, estão situadas na outra ponta, com predominância do *imparfait*. Isso porque os realistas e naturalistas pretendiam fornecer informações precisas sobre as condições sociais de seu tempo. Dessa forma, a ação principal deveria ser inserida numa representação cada vez mais vasta do fundo social. Segundo o autor, o ápice desse processo se dá com a *Éducation Sentimentale* de Flaubert, onde há inversão do primeiro plano e do fundo, na medida em que o fundo se torna o mais importante dos dois, e o primeiro plano o menos importante, ainda que o primeiro plano continue a ser escrito com o *passé simple* e o fundo com o *imparfait*. Porque nesta obra, afirma Weinrich, o fundo, e aqui poderíamos dizer fundo social, ganha importância em relação à narrativa da ação, meramente anedótica.⁵⁴

⁵³ WEINRICH, Harald. *Tempus: le funzioni dei tempi nel testo*. Bologna: Il Mulino, 2004. p. 153.

⁵⁴ Ibidem, p. 140.

Capítulo 3: Ritmo em *Lessico familiare*

3.1 Introdução

Lessico familiare foi escrito em Roma, segundo a própria escritora no curtíssimo tempo entre outubro e novembro de 1962⁵⁵, e publicado em 1963. O livro narra a história da família de Natalia dos anos 20 aos anos 50 e, como nos diz a nota de advertência em seu início, “*luoghi, fatti e persone sono, in questo libro, reali*”. A escritora também alerta os leitores antes do início da narrativa: “*Ho scritto soltanto quello che ricordavo. Perciò, se si legge questo libro come una cronaca, si obietterà che presenta infinite lacune. Benché tratto dalla realtà, penso che si debba leggerlo come se fosse un romanzo (...)*”⁵⁶

É, sem dúvida, o livro de Natalia Ginzburg de maior fortuna crítica e de maior sucesso de público. Quando os livros de história da literatura consagram a Natalia Ginzburg um capítulo, uma página ou uma referência em nota de rodapé, é quase sempre em referência a *Lessico familiare*. O romance venceu o prêmio *Strega* de 1963, reconhecidamente o prêmio literário mais importante da Itália e seu sucesso lançou nova luz sobre toda a produção literária de Natalia Ginzburg.

A construção pouco usual de *Lessico familiare* também permite projetar sobre o livro ampla gama de pontos de vista. A presença de “*luoghi, fatti e persone reali*” é uma importante vertente de análise, tanto pela viés da crônica como pela profunda intersecção entre romance e realidade e já encontra no Brasil seus primeiros textos críticos nas universidades. Outro tema, muito presente na literatura de Ginzburg, são as relações familiares. São indissociáveis de qualquer análise abrangente de *Lessico familiare* as relações entre memória, família e as palavras e frases utilizadas e repetidas ao longo do romance. Palavras, frases e repetições que são a origem do próprio título.

Enrico Testa, em seu livro *Lo stile semplice*, coloca outra questão no centro do romance. O crítico primeiramente o situa nos anos 50, época em que o romance italiano pretende ter uma língua “*che non finge di non essere scritta e non teme di sembrare parlata*”.⁵⁷ A linguagem de *Lessico familiare* é “*un italiano volutamente antiletterario in cui i moduli della scrittura colta sono dissimulati o rimossi e lasciano il posto a strutture sintattiche elementari e ad un lessico usuale*”.⁵⁸ Logicamente, um estilo “*volutamente antiletterario*” é um estilo elaborado, planejado, construído. Testa continua no mesmo parágrafo:

⁵⁵ GINZBURG, Natalia. *Opere*. Milano: Mondadori, 2001. v. 1. p. 1113.

⁵⁶ Ibidem. p. 899.

⁵⁷ COLETTI, V. apud TESTA, Enrico. *Lo stile semplice*. Torino: Einaudi, 1997. p. 275.

⁵⁸ TESTA, Enrico. *Lo stile semplice*. Torino: Einaudi, 1997. p. 296.

L'aspetto semplice e colloquiale dello stile della Ginzburg risulta dall'ostentata indifferenza nei confronti di ogni tipo di ricerca di effetti non solo sperimentali o 'artistici', ma anche soltanto differenziali rispetto all'italiano della comunicazione ordinaria.⁵⁹

Veremos ao longo deste capítulo de que forma ocorre esta ostentação antiliterária de Ginzburg. Giacomo Magrini, em uma das análises mais detalhadas do romance, segue a mesma linha de Testa quanto ao estilo fácil e ao mesmo tempo arquitetado de *Lessico familiare*, afirmando que o romance apresenta “*notevolissima sapienza compositiva e costruttiva del romanzo*”, enquanto o discurso direto é “*fedele, per così dire incluso e conservato nell'ambra, e insieme non mimetico*”.⁶⁰

Ambos críticos concordam, portanto, que a obra em questão é composta de um estilo que, apesar de simples, não pode ser limitado à mera reprodução da língua falada.

Para Testa, os elementos que compõem o estilo simples de *Lessico familiare* “*diventano nella scrittura della Ginzburg veri e propri istituti formali, destinati, per processo inflattivo, a perdere ogni possibile marcatezza mimetica*.”⁶¹

Trata-se, portanto, de analisar nos textos de Ginzburg estes institutos formais que compõem seu estilo, que não podem ser explicados apenas como mimese da língua oral. Testa expõe isso claramente: “*L'abbassamento dei toni, la riduzione del repertorio e l'oltranza antiletteraria propri della lingua di Lessico familiare non determinano però un'oggettiva imitazione dell'oralità*”.⁶²

Para análise dos institutos formais que compõem *Lessico familiare* aplicaremos a teoria de linguística textual desenvolvida por Harald Weinrich no livro *Tempus: le funzioni dei tempi nel testo*. Analisaremos primeiramente a escolha dos tempos verbais em *Lessico familiare*, depois relacionaremos as consequências destas escolhas ao ritmo do romance e à tensão narrativa. Por fim, acrescente-se que sendo o objetivo deste capítulo o estudo do estilo de *Lessico familiare*, o livro será tratado como romance, como nos aconselha a nota de advertência. Dessa maneira, podemos estabelecer relações entre as nossas conclusões e os apontamentos da crítica consagrada.

⁵⁹ TESTA, Enrico. *Lo stile semplice*. Torino: Einaudi, 1997. p. 296.

⁶⁰ MAGRINI, Giacomo. *Lessico familiare* di Natalia Ginzburg. In ROSA, Alberto Asor (org.). *Letteratura Italiana. Le opere*. Torino: Einaudi, 1996. v. 9: Il Novecento. pp. 771-810.

⁶¹ TESTA, Enrico. Op. cit. p. 296.

⁶² Ibidem. p. 297.

3.2 *Imperfetto x passato remoto*

Lessico familiare não está dividido em capítulos, há apenas espaços tipográficos que separam um trecho do seguinte, sem qualquer numeração. A “Advertência” do início é a única exceção. Ao todo são 42 ou 43 trechos, dependendo da edição. Neste trabalho será tomada como base a edição da editora Mondadori da coleção “i meridiani”, organizada ainda com a autora em vida e que apresenta 43 trechos. O romance foi traduzido para o português por Homero Freitas de Andrade, lançado pela editora Paz e Terra em 1986 e posteriormente pela editora Cosac & Naify em 2009, com o título de *Léxico familiar*. As separações de trechos nas edições em português não apresentam correspondência perfeita com a italiana. Aparentemente uma outra edição de *Lessico familiare* foi tomada como base.

Iniciaremos o estudo de ritmo e tensão narrativa de *Lessico familiare* com a principal oposição que Harald Weinrich descreve para os tempos verbais do mundo narrativo: *imperfetto x passato remoto*.

Embora Weinrich analise oposições de tempos verbais em diversos idiomas e em várias obras literárias, inclusive italianas, não cita *Lessico familiare* ou qualquer outro romance de Natalia Ginzburg em seu trabalho. A questão central dos tempos verbais é mencionada pelos críticos italianos, como o já citado Giacomo Magrini, além de Cesare Segre, que, escrevendo em 2014, faz uma rápida retomada de críticos anteriores que trataram do *imperfetto* em *Lessico familiare*, como Barani, Fontanella e o próprio Magrini. Ambos os textos, de Magrini e de Segre, serão retomados ao final desta seção.

Para a análise em detalhe de *Lessico familiare* foi escolhido o trecho 6. A escolha foi feita com base nos seguintes critérios: 1) trata-se de um trecho curto, que poderá ser completamente transcrito. Embora a ausência de capítulos e o ritmo fluido do texto não permitam isolar completamente qualquer de suas partes, um trecho completo certamente apresentará maior autonomia que apenas parte de um trecho; 2) é um dos primeiros trechos do livro em que não aparecem diálogos. Weinrich chama a atenção para a dificuldade dos trechos com diálogos, tendo em vista que normalmente se encontram no presente, um tempo comentativo. Dessa forma, muitos autores da linguística textual analisam os diálogos separadamente do restante da narrativa. Tendo em vista o papel central dos diálogos em *Lessico familiare*, estes serão analisados detalhadamente em uma seção específica; 3) por fim, trata-se de um trecho típico do

livro, no qual não aparecem mudanças de tom. Este é um ponto de particular importância para o trabalho, como veremos a seguir.

Sendo nossa intenção verificar a oposição *imperfetto* x *passato remoto*, os verbos no *imperfetto* foram marcados com um traço; os verbos no *passato remoto* foram marcados com dois traços; os demais verbos não foram separados para não dificultar a visualização e foram todos sublinhados com linhas tracejadas.

"Furono, i primi anni di Torino, per mia madre, anni difficili; era appena finita la prima guerra mondiale; c'era il dopoguerra, il caroviveri, avevamo pochi denari. A Torino, faceva freddo, e mia madre si lamentava del freddo, e della casa che mio padre aveva trovato prima che noi arrivassimo senza consultare nessuno, e che era umida e buia. Mia madre, a quanto diceva mio padre, s'era lamentata a Palermo, e s'era lamentata a Sassari: aveva sempre trovato modo di brontolare. Ora parlava di Palermo, e di Sassari, come del paradiso terrestre. Aveva, tanto a Sassari come a Palermo, molte amicizie, alle quali però non scriveva, perché era incapace di mantenere rapporti con persone lontane; aveva avuto là belle case piene di sole, una vita comoda e facile, donne di servizio bravissime; a Torino, i primi tempi, non riusciva a trovare donne di servizio. Finché capitò un giorno, non so come, in casa nostra la Natalina: e ci rimase trent'anni.

In verità, se anche brontolava e si lamentava, a Sassari e a Palermo mia madre era stata molto felice: perché aveva una natura lieta, e dovunque trovava persone da amare e dalle quali essere amata, dovunque trovava modo di divertirsi alle cose che aveva intorno, e di essere felice. Era felice anche in quei primi anni a Torino, anni scomodi se non forse duri, e nei quali lei spesso piangeva, per i malumori di mio padre, per il freddo, la nostalgia di altri luoghi, i suoi figli che diventavano grandi e che avevano bisogno di libri, di cappotti, di scarpe, e non c'erano tanti soldi. Era tuttavia felice, perché appena smetteva di piangere, diventava allegrissima, e cantava a squarciagola per casa: il Lohengrin, la Pianella perduta nella neve, e Don Carlos Madrid. E quando più tardi ricordava quegli anni, quegli anni in cui aveva ancora tutti i figli in casa, e non c'erano soldi, le Immobiliari andavano sempre giù, e 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.”⁶³

Para o trecho inteiro temos (os dois números entre parênteses se referem às ocorrências no primeiro e no segundo parágrafos, respectivamente):

Tabela 1: Flexões verbais utilizadas em trecho de *Lessico familiare*

Total de verbos:	47	(22 + 25)
<i>Imperfetto:</i>	36	(12 + 24)
<i>Passato remoto:</i>	03	(03 + 00)
<i>Trapassato prossimo:</i>	07	(06 + 01)
<i>Presente:</i>	01	(01 + 00)

Nota-se, antes de mais nada, predominância do *imperfetto* no trecho selecionado. Isto ocorre ao longo de todo *Lessico familiare* e pode ser notado por qualquer leitor razoavelmente atento. Mais importante para a construção do romance é a presença quase nula do *passato remoto*. Basta reler o trecho para constatar que nas três únicas vezes em que ocorre não é, de modo algum, para trazer relevo ao que é dito, para colocar esses fatos em primeiro plano. A primeira ocorrência do *passato remoto* abre o trecho, sendo usado como introdução, curiosamente uso normalmente reservado ao *imperfetto*. As duas outras ocorrências se dão ao final do primeiro parágrafo, quando o narradora nos informa sobre Natalina. Não é razoável supor que todo o trecho sirva de pano de fundo para as duas frases sobre Natalina, personagem secundária no trecho.⁶⁴

Sendo assim, está ausente neste trecho a função do *passato remoto* de destacar a matéria narrada, separando o *primo piano* do *sfondo*. Primeiro pela quase ausência deste tempo verbal; segundo, porque lendo o trecho em detalhe percebemos que nas poucas vezes em que ocorre não é este seu efeito. A partir desta escolha suprime-se neste trecho

⁶³ GINZBURG, Natalia. *Opere*. Milano: Mondadori, 2001. v. 1. pp. 922-923.

⁶⁴ Embora a contagem tenha sido realizada para o texto em italiano, as impressões gerais, que serão desenvolvidas ao longo deste capítulo, aplicam-se igualmente ao texto em português. Primeiro porque há razoável correspondência de tempos verbais em italiano e em português, segundo porque a tradução para o português conserva a maior parte dos tempos verbais. No trecho transcrito, por exemplo, tomando por base o texto em português publicado pela editora Cosac & Naify em 2009, as únicas diferenças encontradas referem-se às duas ocorrências de “*dovunque trovava*”, no início do segundo parágrafo, que foram traduzidas por “onde quer que fosse arranjava (...)”, alterando ligeiramente a contagem de verbos. As duas ocorrências do *imperfetto* em italiano (*trovava*) tornaram-se em português duas ocorrências de imperfeito (arranjava) e duas ocorrências de pretérito imperfeito do subjuntivo (fosse). O trecho transcrito é apenas uma amostra, nosso interesse está na impressão geral que a obra causa e estas pequenas mudanças nos tempos verbais na tradução para o português não são suficientes para alterá-la, de modo acreditamos que as análises aqui desenvolvidas aplicam-se igualmente para o texto traduzido.

a oposição entre fundo e primeiro plano. Não se pode distinguir acontecimentos relevantes de acontecimentos de pano de fundo, pois o *imperfetto*, tempo verbal do *sfondo*, domina quase completamente o trecho.

Se o trecho apresentado fosse seguido de outros em que predomina o *passato remoto*, estaríamos diante de uma estrutura narrativa bastante tradicional, com o *imperfetto* criando o pano de fundo necessário para o desenvolvimento da história principal. Não é o que ocorre em *Lessico familiare*, uma vez que o trecho transcrito apresenta o mesmo tom essencial de todo o romance, ou seja, a mesma predominância do *imperfetto*.

Como esta característica está fortemente presente em todo o romance, não há *rilievo* narrativo em *Lessico familiare*. Esse “achatamento” no relevo narrativo se dá pela predominância do fundo e não do primeiro plano. Seria inexato concluir que no romance tudo é primeiro plano, mas podemos afirmar que em *Lessico familiare* tudo é pano de fundo. A ausência de primeiro plano faz com que o livro adquira seu ritmo particular, monótono (no sentido de um único tom). Nesse sentido, Weinrich abre o capítulo “*Il ritmo narrativo nel romanzo*” afirmando:

Solo all’ingrosso e non in dettaglio si può predire in che maniera un autore distribuirà nella narrazione lo sfondo e il primo piano. Ciò dipende dal tipo di narrazione e anche dal temperamento dell’autore: l’uno indugia più a lungo sullo sfondo, l’altro preferisce soffermarsi sul primo piano, dando così alla narrazione un *ritmo* differente.⁶⁵

É sobre esta predominância absoluta do *imperfetto*, e analogamente ao quase desaparecimento do *passato remoto*, que se constrói o ritmo particular de *Lessico familiare*. Esta particular utilização dos tempos verbais faz com que o leitor tenha a impressão, correta, de que não há valorizações no texto, já que toda a matéria narrada é apresentada no mesmo nível.

O texto citado de Giacomo Magrini é dos melhores e mais precisos sobre *Lessico familiare*. O objetivo da análise parece ter sido abordar o romance de todos os pontos de vista relevantes, desde a gênese da obra, passando pela estrutura narrativa, ponto de vista do narrador, a presença de temas como o hebraísmo e os dialetos, as prováveis fontes do livro, como o romance *Le voci della sera* e o livro de ensaios *Le piccole virtù*, até as referências literárias mais e menos claras, como Proust, Dante, Santo Agostinho e Sartre. O procedimento é compatível com a coleção em quatro

⁶⁵ WEINRICH, Harald. *Tempus: le funzioni dei tempi nel testo*. Bologna: Il Mulino, 2004. p. 136.

volumes do qual o texto faz parte, que percorre toda a história da literatura italiana através de suas principais obras. Dessa forma, também não escapa ao crítico o importante papel dos tempos verbais em *Lessico familiare*.

Curiosamente a oposição básica que fundamenta o trabalho de Magrini é entre *passato remoto* vs *trapassato prossimo*. Comentando o trecho de número 27 de *Lessico familiare*, também da edição da Mondadori, ele afirma:

A parità di materia, diventa pertinente il contrasto 'tornò', vs 'era tornato', passato remoto vs trapassato prossimo. Il primo veicola un peso di evento, quasi una luce di apparizione, ignoti al secondo, che registra l'azione quando già compiuta, non nel momento in cui si compie.⁶⁶

A característica do *trapassato prossimo* que Magrini destaca, corretamente, também pode ser encontrada na ocorrência do *imperfetto*, pois esse tempo verbal também registra os acontecimentos narrativos quando já concluídos e não enquanto estão sendo realizados, além disso ao *imperfetto* falta esta luz de aparição e este peso de evento. Note-se, então, que o *trapassato prossimo* é o segundo tempo verbal mais utilizado no trecho que destacamos, ainda que sua frequência seja bastante inferior à do *imperfetto*. Por isso, dois pontos merecem particular destaque no texto de Magrini.

Primeiro ponto a ser sublinhado é que o amplo predomínio do *imperfetto* ao longo de todo o romance torna a característica destacada por Magrini um traço central de toda a narrativa. Todo o *Lessico familiare* é construído em torno de eventos já concluídos, não de eventos em realização. Não se trata de uma característica decorrente da narrativa memorialística, mas de uma escolha de estilo do autor.

O papel do *imperfetto* também foi analisado no prefácio para *Lessico familiare* escrito por Cesare Segre para a edição da Einaudi de 2010, com o título de “Introduzione”, um dos últimos textos escritos pela autor em vida. Em seu texto sintético, ao contrário da análise de Magrini, Segre não busca abordar todos os pontos de vista possíveis, mas sim guiar o leitor através de poucos pontos que considera cruciais em *Lessico familiare*, sem deixar de citar os principais críticos de Natalia Ginzburg, com lugar destacado para Magrini.

Em sua análise, Cesare Segre também anota que o *imperfetto* é o tempo verbal predominantemente empregado por Natalia Ginzburg em *Lessico familiare*. Em itinerário semelhante ao adotado neste trabalho, o crítico trata as características desse

⁶⁶ WEINRICH, Harald. *Tempus: le funzioni dei tempi nel testo*. Bologna: Il Mulino, 2004. p.778. (grifo nosso).

tempo verbal para a narrativa como sua porta de entrada para a obra em questão, dessa maneira chega aos diálogos, ao ponto de vista da narrativa, à memória e demais pontos que julgou essenciais para compreender o romance. Nesse sentido, sobre tempos verbais, ele aponta que:

“Come hanno già rivelato i critici (Barani, Fontanella, Magrini), il *Lessico familiare* è dominato dall'imperfetto.” Na verdade, como vimos, Magrini prefere se focar em outros tempos verbais. Continua Segre: “a questa evidenza occorre però aggiungere che l'imperfetto ha una proprietà fondamentale: ha un valore frequentativo (o iterativo), cioè moltiplica l'azione del verbo citato in una serie implicita di repliche.”⁶⁷

A análise de Segre sobre o *imperfetto* é antes complementar que oposta à de Magrini sobre o *trapassato prossimo*.

Como apontado por Magrini, alguns eventos são narrados como já concluídos, ocasião em que o narrador lança mão do *trapassato prossimo*, portanto sem a luz de aparição ou o peso de evento, de modo que não alcançam o *primo piano*. Os demais eventos, em sua grande maioria, são narrados com o *imperfetto*, colocando a matéria narrada no campo do iterativo, do frequentativo, da repetição, do cotidiano, novamente afastando-a do *primo piano* ou de qualquer forma de destaque.

Após suas observações sobre efeitos de sentido com o uso do *passato remoto* e *trapassato prossimo*, Magrini transcreve todos os inícios de trechos em que as transformações importantes se dão com o *trapassato prossimo*, uso normalmente reservado ao *passato remoto*, e continua no parágrafo seguinte:

Non mancano, naturalmente, inizi di sequenza un cui la notazione di cambiamento è affidata al passato remoto, ma nel complesso sono meno numerosi e interessanti, anche tenendo presente quanto sia più normale l'uso di questo tempo del verbo per fissare gli scatti dell'accadere.⁶⁸

Se a percepção de Magrini a respeito dos tempos verbais em *Lessico familiare* é precisa e esclarecedora, discordamos profundamente quanto ao foco de interesse. Ao contrário do que afirma Magrini, o fato do *passato remoto*, ferramenta elementar para narrar os *scatti dell'accadere*, estar praticamente ausente em *Lessico familiare* é um

⁶⁷ SEGRE, Cesare. Introduzione. In: GINZBURG, Natalia. *Lessico familiare*. Torino: Einaudi, 2010. p. VI.

⁶⁸ MAGRINI, Giacomo. *Lessico familiare* di Natalia Ginzburg. In ROSA, Alberto Asor (org.). *Letteratura Italiana. Le opere*. Torino: Einaudi, 1996. v. 9: Il Novecento. p. 778.

fatos mais interessantes do romance, e, assim, nossa porta de entrada para compreender toda a concepção estilística do livro.

Segundo ponto a se destacar no texto é que a escolha de palavras de Magrini é precisa. O *passato remoto* veicula um *peso de evento*, ausente no *trapassato prossimo* ou no *imperfetto*. O desaparecimento do *passato remoto* é o desaparecimento do peso dos eventos. É esta escolha verbal que reduz de todo *Lessico familiare* o peso dos eventos e, portanto, a tensão narrativa.

Em outros termos, a luz de aparição, o peso de evento corresponde ao *primo piano*, à cena, impressões acionadas primordialmente pelo uso estilístico do *passato remoto*, que estão praticamente ausente em *Lessico familiare*. Por outro lado, a narrativa de eventos concluídos corresponde ao *sfondo*, ao sumário narrativo e, por fim, à ausência de tensão, que é predominante no romance.

A redução da tensão narrativa não se constrói somente pelo uso abrangente de tempos verbais como o *imperfetto* e o *trapassato prossimo*, nem o uso limitado do *passato remoto* é condição absolutamente necessária para a redução da tensão narrativa. Outras técnicas narrativas estão à disposição do escritor. No entanto, é preciso apontar que o uso do *passato remoto* como indicador de que a matéria narrada tem um peso de evento, portanto de *primo piano*, é técnica elementar da literatura. A ausência deste pilar central na construção do romance é um fato estilístico notável por si só e as suas consequências para toda a narrativa serão enormes.

Não espanta que este modo pouco tradicional de narrar tenha sido edificado ao longo de tempos e não seja particular apenas de *Lessico familiare*. Este nivelamento dos fatos narrados, esta ausência de hierarquia de valores, tantas vezes apontada pela crítica em diversas obras de Natalia Ginzburg, atinge um de seus pontos altos em *Lessico familiare*, além de apresentar como consequência o ritmo incomum da obra, em que predomina um único tom. A causa desta ausência de *rilievo narrativo* está na particular utilização dos tempos verbais, mais especificamente no amplo predomínio do *imperfetto* e o quase desaparecimento do *passato remoto*.

Antes de passar à análise dos demais tempos verbais em *Lessico familiare*, especificamente das ocorrências do *passato remoto*, vale destacar um trecho específico, em que o narrador guia o leitor neste romance de ritmo bastante incomum.

3.2.1 O ensaio: um guia de leitura

Como apontamos, predomina em *Lessico familiare* o *imperfetto* como tempo verbal e conseqüentemente o *sfondo* como impressão. Se um ou mais trechos com predomínio de *imperfetto* fosse seguido de outros com alta frequência de *passato remoto*, estaríamos diante de um modo bastante tradicional de narrar, com o *imperfetto* utilizado para criar o pano de fundo no qual se desenvolve a trama principal, narrada em *primo piano* com o *passato remoto*. De fato, o início do romance pode dar a impressão de uma interminável introdução, porque o leitor acostumado a estruturas tradicionais pode estar sempre à espera do personagem ou acontecimento que irá se destacar no meio de toda a matéria narrada para o primeiro plano. Depois de algumas dezenas de páginas, o leitor menos atento, ou ainda em fase de treinamento, como o de nível escolar, pode ter dificuldades para responder algumas das perguntas pedagógicas pensadas para estruturas mais tradicionais: quem é o protagonista? Qual o conflito do romance? Qual a trama da narrativa?

Nada disso se apresenta com clareza cristalina em *Lessico familiare*, ao menos não nas primeiras páginas, porque nada emerge incontestavelmente rumo ao primeiro plano.

Há um parágrafo de *Lessico familiare* que já foi apontado como a parte ensaística do livro e a explicação interna para o título do romance.⁶⁹ Trata-se do parágrafo final do trecho 4:

Noi siamo cinque fratelli. Abitiamo in città diverse, alcuni di noi stanno all'estero: e non ci scriviamo spesso. Quando ci incontriamo, possiamo essere, l'uno con l'altro, indifferenti o distratti. Ma basta, fra noi, una parola. Basta una parola, una frase: una di quelle frasi antiche, sentite e ripetute infinite volte, nel tempo della nostra infanzia. Ci basta dire "Non siamo venuti a Bergamo per fare campagna" o "De cosa spussa l'acido solfidrico", per ritrovare a un tratto i nostri antichi rapporti, la nostra infanzia e giovinezza, legata indissolubilmente a quelle frasi, a quelle parole. Una di quelle frasi o parole, ci farebbe riconoscere l'uno con l'altro, noi fratelli, nel buio d'una grotta, fra milioni di persone. Quelle frasi sono il nostro latino, il vocabolario dei nostri giorni andati, sono come geroglifici degli egiziani o degli assiro-babilonesi, la testimonianza d'un nucleo vitale che ha cessato di esistere, ma che sopravvive nei suoi testi, salvati dalla furia delle acque, dalla corrosione del tempo. Quelle frasi sono il fondamento della nostra unità familiare, che sussisterà finché saremo al mondo, ricreandosi e risuscitando nei punti più diversi della terra,

⁶⁹ Cf. SEGRE, Cesare. Introduzione. In: GINZBURG, Natalia. *Lessico familiare*. Torino: Einaudi, 2010. p. VII

quando uno di noi dirà – Egregio signor Lipmann, – e subito risuonerà al nostro orecchio la voce impaziente di mio padre: – Finitela con questa storia! L’ho sentita già tante di quelle volte!⁷⁰

De fato, estamos lidando com um dos momentos mais belos do livro. Além disso, este fragmento se configura claramente um guia de leitura, pois explica ao leitor que o cerne do romance está nas palavras e frases mencionadas e repetidas incansavelmente ao longo do romance. Alguns críticos já assinalaram que partes do romance têm fortes características de ensaio⁷¹. No trecho em questão, o uso intenso que a autora faz do presente é mais um argumento que sustenta tal hipótese, afinal são 19 verbos flexionados no presente, de 25 totais.

Também queremos chamar a atenção para a localização do trecho no conjunto do romance. O tom ensaístico adotado permitiria situá-lo em qualquer ponto do livro, até mesmo na “advertência” inicial, ou ao final, como conclusão da obra. Ginzburg, no entanto, o coloca tão cedo quanto possível para apresentá-lo sem maiores explicações, quando o leitor tomou conhecimento do núcleo mais central da família e já foi apresentado ao bê-a-bá deste latim familiar, quando conhece o significado profundo das duas frases citadas, as primeiras de inúmeras que aparecerão ao longo do romance.

Além das outras funções do parágrafo transcrito, já exploradas pela crítica, queremos acrescentar que a disposição do parágrafo, ao fim do quarto trecho, permite ao leitor guiar-se com mais segurança nesta estrutura atípica. Permite de algum modo informá-lo que o tom e assuntos até então apresentados não são uma introdução, apesar das semelhanças, como o predomínio do *imperfetto* e do *sfondo*. Após ter sido apresentado às palavras e frases na narrativa e ler o parágrafo ensaístico, o leitor pode compreender que estas são o núcleo irradiador do romance.

3.3 O predomínio do *imperfetto*: os atos e as épocas

O andamento do tempo em *Lessico familiare* também é determinado pelo predomínio do *imperfetto*. O *passato remoto* implica uma ação completamente finalizada no passado. O tempo correspondente em português é sintomaticamente

⁷⁰ GINZBURG, Natalia. *Opere*. Milano: Mondadori, 2001. v. 1. pp. 912-913.

⁷¹ Cf. SEGRE, Cesare. Introduzione. In: GINZBURG, Natalia. *Lessico familiare*. Torino: Einaudi, 2010. Ainda que o foco do crítico sejam outras passagens, ver também: MAGRINI, Giacomo. *Lessico familiare di Natalia Ginzburg*. In ROSA, Alberto Asor (org.). *Letteratura Italiana. Le opere*. Torino: Einaudi, 1996. v. 9: Il Novecento. pp. 771-810. E, por fim, ver: GARBOLI, Cesare. Prefazione. In: GINZBURG, Natalia. *Opere*. Milano: Mondadori, 2001. v.1.

chamado de pretérito perfeito, porque também a ação que o tempo narra está perfeitamente finalizada. No *passato remoto*, o personagem levantou, andou, falou, agiu. Os atos sucedem-se uns aos outros em ordem cronológica, precisa. Nas palavras de Magrini, o *passato remoto* marca os *scatti dell'accadere*.⁷² É também o universo da cena, nos termos de Norman Friedman em *Point of view in fiction: the development of a critical concept*.

Justamente porque *Lessico familiare* não é construído sobre o *passato remoto*, não há tal sucessão de atos. O menor elemento temporal do livro não é, ou quase nunca é, o ato. O livro normalmente não registra atos, mas hábitos que se estendem em espaços mais largos de tempo, muitas vezes um tanto indefinidos, que podemos chamar de épocas. Na época, o personagem levantava, andava, falava, agia. O trecho 20 é exemplo perfeito do particular andamento temporal do livro, pois distingue as épocas claramente.

O trecho inicia-se descrevendo os hábitos de Alberto e seu amigo Vittorio:

“*Alberto e il suo amico Vittorio passeggiavano per il corso Re Umberto [...]*”⁷³

Seguem-se então oito parágrafos em que o *imperfetto* domina, tal como vimos na seção anterior. O narrador descreve os hábitos dos personagens na época em que *Alberto e il suo amico Vittorio passeggiavano per il corso Re Umberto*. Não há definição precisa da época narrada, é a sucessão cronológica do livro e o que lemos no trecho anterior que nos permite situar este tempo como da juventude da narradora e em que Alberto frequentava o colégio e andava atrás das costureirinhas, indicando já certa maturidade.

O parágrafo seguinte, o nono do trecho selecionado, inaugura uma nova época: “*La Paola ora aveva casa a Milano*” (em português: “Paola, agora, morava em Milão”). O uso do vocábulo *ora* (“agora”) deixa clara a denotação de uma ruptura em relação ao tempo anterior. Nesse sentido, estamos diante de uma nova época. Após esta frase, há mais seis parágrafos em que novamente predomina o *imperfetto*. Os hábitos ora em diante descritos no *imperfetto* não se referem mais à época em que *Alberto e il suo amico Vittorio passeggiavano per il corso Re Umberto*, mas sim àquela em que Paola morava em Milão.

Seis parágrafos adiante inaugura-se uma nova época: “*Mario però ora*

⁷² MAGRINI, Giacomo. *Lessico familiare* di Natalia Ginzburg. In ROSA, Alberto Asor (org.). *Letteratura Italiana. Le opere*. Torino: Einaudi, 1996. v. 9: Il Novecento. p. 778.

⁷³ GINZBURG, Natalia. *Opere*. Milano: Mondadori, 2001. v. 1. p. 986.

conosceva Vittorio, l'amico di Alberto". E seguem-se novos hábitos, sempre descritos com o *imperfetto*, da época em que Mario conhecia Vittorio.

Observe-se que é desnecessário se perguntar se as diferentes épocas apresentadas acima se referem ao mesmo período de tempo. O objetivo da análise é demonstrar a que período se referem os inúmeros verbos no *imperfetto* que compõem a narrativa neste trecho. O tempo efetivo da narrativa é necessariamente amorfo, característica típica das obras de memória, sejam fictícias ou reais. Não há, no livro, qualquer intenção de tratar o tempo de outro modo. Por isso o tempo da narrativa apresenta "*vuoti e lacune*", como a autora nos diz na advertência inicial. A autora deixa explícito desde a mesma advertência que "*la memoria è labile*".⁷⁴

Estas passagens de uma época a outra são sutis e raramente apresentam uma mudança brusca no texto. Desta forma, o romance pode avançar no tempo sem quebras de ritmo. Também por isso poucas vezes há a determinação cronológica precisa de quando acontecem os eventos. Para um história autobiográfica que se passa em meio à Segunda Guerra, são surpreendentes as ausências quase completas de datas.

Como apontamos anteriormente, *Lessico familiare* apresenta apenas quebras tipográficas entre um trecho e outro. Magrini faz um estudo exaustivo das formas em que ocorrem as passagens de um trecho a outro: o último elemento de um trecho pode se tornar o primeiro de outra, uma variante desta forma é a passagem do discurso direto para o narrado; os inícios de trechos podem se referir ao conteúdo principal da anterior; a passagem também pode se dar por antítese, ainda que não imediatamente evidente, opondo entre dois trechos dois escritores mencionados (Zola e Proust, passagens 3 e 4); ou opondo a menção à ruptura da unidade familiar, na passagem 29, à descrição da unidade familiar hebraica no trecho seguinte; ou ainda de forte intensidade de tom sobre a unidade familiar na passagem 4, transcrita acima, para uma abertura no trecho 5 sobre ruptura da tradição, em tom bastante casual. Neste ponto, Magrini menciona que o efeito é "*quasi di anti-climax*".⁷⁵

O que nos interessa destacar neste ponto é que as passagens de um trecho a outro se dão de forma sutil, sem quebras no ritmo da narrativa. O fato de diferentes edições apresentarem número diferente de trechos, e portanto conectando ou rompendo os trechos em momentos distintos, mostra o quanto estas passagens são fluidas. Esta

⁷⁴ GINZBURG, Natalia. *Opere*. Milano: Mondadori, 2001. v. 1. p. 900.

⁷⁵ MAGRINI, Giacomo. *Lessico familiare* di Natalia Ginzburg. In ROSA, Alberto Asor (org.). *Letteratura Italiana. Le opere*. Torino: Einaudi, 1996. v. 9: Il Novecento. pp. 776-7.

fluidez contribui para manter o ritmo do texto, dominado pelo *imperfetto* e consequentemente pelo *sfondo*. Suprime o tom de desfecho esperado de finais de capítulos ou o de introdução tradicionalmente utilizado nos inícios. A ausência de marcas cronológicas precisas é também compatível com a maneira do narrador tratar o tempo, fixando-se em épocas e não em atos, assim como o uso intenso do *imperfetto*. Tudo isso contribui para um ritmo suave, sem solavancos, e portanto sem permitir que algum ponto destaque-se de matéria narrada, tornando-se *primo piano*.

Por fim, vale ressaltar que a utilização do *imperfetto* para caracterizar hábitos recorrentes no passado e do *passato remoto* para atos específicos é recurso mais do que elementar na narrativa literária. O que nos interessa aqui é o modo como se dá a passagem entre esses dois tempos verbais. Como apontamos no capítulo anterior, esta oposição entre os dois tempos verbais será responsável pelo ritmo narrativo, na medida em que dita o pano de fundo (*sfondo*) e o primeiro plano (*primo piano*). Posto em outras palavras, a alternância entre hábitos recorrentes e atos isolados determinará o *sfondo* e o *primo piano*, construindo o ritmo narrativo. No caso de *Lessico familiare*, nos interessa precisamente estudar o predomínio do *sfondo* e a quase ausência do *primo piano*, como veremos na seção seguinte. Ausência que por sua vez não permite a alternância apontada, conferindo ao romance um ritmo bastante particular que se reflete, entre outros pontos, na passagem e caracterização do tempo.

3.4 O predomínio do *imperfetto*: *rilievo*

Como apontamos anteriormente, na teoria de Harald Weinrich é a alternância entre os dois principais tempos verbais do mundo narrativo, o *passato remoto* e o *imperfetto*, que determina o ritmo narrativo. De um lado, o escritor pode utilizar o *imperfetto* para colocar os acontecimentos narrados no *sfondo*. De outro, pode utilizar o *passato remoto* para alçá-los ao *primo piano*. O ritmo se dá pela frequência e velocidade que este processo é feito.

De modo geral, os inícios de narrativa utilizam o *imperfetto* para criar um pano de fundo no qual a história principal se desenvolverá. Conforme nos aproximamos do núcleo da narrativa, aumentam as ocorrências do *passato remoto*. Evidentemente se trata de um modelo geral. Escritores perspicazes sempre colocaram modelos narrativos em xeque, seja por deliberada intenção de contrariá-los, seja pela busca de efeitos de

sentido que as formas tradicionais não alcançavam. Ainda assim, a proposição de um modelo geral pode ser útil para observar os desvios em relação a este padrão.

Um conto da própria Natalia Ginzburg é exemplar da utilização destas estratégias narrativas tradicionais (muitos outros poderiam ser utilizados). O conto *Casa al mare* foi escrito em 1937, quando a escritora contava com apenas 21 anos. O primeiro parágrafo é característico do uso do *imperfetto* para criar o *sfondo*:

*“Da molti anni non vedevo il mio amico Walter. Qualche volta lui mi scriveva, ma le sue lettere puerili e sgrammaticate non dicevano niente. Alla notizia che si era sposato mi meravigliai. Quando lo frequentavo, egli non mostrava interesse per nessuna delle donne che allora ci accadeva d'avvicinare. La sua singolare bellezza suscitava l'amore in molte donne, ma egli disprezzava e scherniva crudelmente le ragazze che si erano innamorate di lui. Gli altri giovani nostri coetanei gli mostravano poca simpatia, ed io ero il suo solo amico.”*⁷⁶

Novamente os verbos no *imperfetto* foram destacados com um traço, os verbos no *passato remoto*, com dois traços, e os demais tempos verbais, neste caso apenas o *trapassato prossimo*, marcados com linhas tracejadas. No total há 11 verbos no *imperfetto*, de 14 existentes no parágrafo. É um caso típico de descrição de pano de fundo, com amplo predomínio do *imperfetto*. Imediatamente, no segundo parágrafo, há mais um verbo no *passato remoto*:

*“Cinque anni dopo il suo matrimonio ricevetti una lettera di lui che mi chiedeva di venirlo a raggiungere in una città balneare [...]”*⁷⁷

E aqui alcançamos claramente o *primo piano*. Nestas passagens, é nítido o que é *sfondo*, a existência de um amigo pouco sociável que não se vê há muito tempo, sua antiga beleza e desprezo pelo amor, e o que é *primo piano*, o recebimento de uma carta para encontrar o amigo. Também é bastante evidente, quase didático, o uso do *imperfetto* para criar o *sfondo*, enquanto o *passato remoto* serve para comunicar ao leitor que aquele fato narrado com este tempo verbal tem importância, está no *primo piano*. Além deste trecho, a passagem do *sfondo* para o *primo piano* acontece inúmeras

⁷⁶ GINZBURG, Natalia. *Opere*. Milano: Mondadori, 2001. v. 1. p. 178.

⁷⁷ Loc. cit.

vezes ao longo do texto, com diferentes ritmos e ênfases. São estas passagens irregulares do texto, esta alternância constante entre estes dois tempos verbais que criará o *rilievo narrativo*, para utilizar a feliz metáfora topográfica citada por Weinrich e Magrini.

Fatos importantes para a narrativa serão mencionados com o *passato remoto*, direcionando a atenção do leitor e alargando o tempo, de modo a tornar o evento narrado mais lento e, portanto, mais memorável. Nesse sentido, próximo ao final do conto, em seu momento de maior tensão, quando o protagonista se deita com a esposa do amigo, lemos o seguinte parágrafo:

“Di lì a poco sentii bussare leggermente alla porta e Vilma entrò. Disse che era venuta a vedere se avevo bisogno che m’aiutasse. Avevo già finito, non era che una piccola valigia, le risposi. Sedette sul letto, e mi stava a guardare mentre riponevo i pochi oggetti e i libri. D’un tratto si mise quieta a piangere. Mi avvicinai e le presi le mani. – No, perché? Vilma, perché? - le dicevo. Ella posò la testa sulla mia spalla, si strinse a me e mi baciò. Anch’io la baciai”.⁷⁸

Nessa cena de grande tensão, o clímax do conto, predomina o *passato remoto*. Em nossa contagem deixamos de lado os diálogos, mesmo os indiretos, bem como os verbos *dicendi* que os acompanham. O *passato remoto* é utilizado 10 vezes neste pequeno trecho, contra apenas 2 ocorrências do *imperfetto*. O alargamento do tempo é ainda mais nítido nas últimas frases: “Ella posò la testa sulla mia spalla, si strinse a me e mi baciò. Anch’io la baciai”. É a descrição em detalhes que permite o alargamento do tempo e a técnica literária requerida é o uso intenso do *passato remoto*. A repetição do verbo *baciare*, sempre no *passato remoto*, num espaço tão curto permite à cena ainda maior intensidade. No *rilievo narrativo* deste conto, este é o cume, o ponto no qual há o maior alargamento do tempo, a maior tensão narrativa, por isso o uso amplo do *passato remoto*.

Em *Lessico familiare*, a maior discrepância em relação a este modo tradicional de utilizar os tempos verbais não é o predomínio do *imperfetto*, encontrável em muitas narrativas, mas o quase desaparecimento do *passato remoto*. O *rilievo narrativo* de *Lessico familiare* apresenta raríssimas protuberâncias. O resultado desta paisagem

⁷⁸ GINZBURG, Natalia. *Opere*. Milano: Mondadori, 2001. v. 1. p. 185.

incomum é um ritmo narrativo constante, no qual nota-se, quase sempre, a presença de um único tom. Este tom é o do *sfondo*, não o do *primo piano*. A ausência de hierarquia na matéria narrada, apontada tantas vezes pela crítica, é resultado de um nivelamento por baixo, por um achatamento. Praticamente não há *primo piano*, não há quase nada na narrativa que seja destacado da paisagem para se sobrepor ao *sfondo*. Este ritmo peculiar da narrativa exige atenção consciente e contínua do estilo empregado.

Há dois pontos do livro, no entanto, que rompem com este andamento: a eclosão da Segunda Guerra Mundial e os diálogos.

3.5 O uso do *passato remoto*: a Segunda Guerra

A eclosão da Segunda Guerra Mundial é um momento evidentemente importante em um livro de memórias do século XX. Também o é pela estrutura narrativa de *Lessico familiare*. Um acontecimento desta grandeza altera a vida de todos os personagens do livro e força-os a rearranjar suas vidas e, conseqüentemente, suas rotinas. Apontamos anteriormente que o tempo elementar de *Lessico familiare* não é o ato, mas a época, período no qual se narram as atitudes habituais dos personagens, utilizando o *imperfetto*. A guerra altera radicalmente as rotinas dos personagens, e ainda que eles sejam capazes de encontrar outras atitudes habituais, alguma mudança é inevitável. O narrador não pode se esquivar de responder aos leitores sua pergunta instintiva: o que aconteceu com os personagens quando eclodiu a guerra?

Esta mudança na narrativa ocorre antes pela história que pela estrutura do romance. A guerra força o narrador a contar fatos isolados, que ocorreram naquele momento, e apenas uma vez, o uso do *passato remoto* se impõe.

Partindo do pressuposto de que a narrativa de *Lessico familiare* se dá de maneira cronológica, o que é consistente com o que se pode verificar na leitura, a Segunda Guerra Mundial ocupa os trechos 33 a 37. Assumir tal premissa se torna necessário porque nem sempre é possível situar os acontecimentos com precisão. De qualquer forma, nos interessa aqui menos a precisão cronológica dos eventos e mais a quebra de ritmo que ocorre nos trechos selecionados.

A descrição do início do conflito acontece no primeiro parágrafo do trecho 33:

“La guerra, noi pensavamo che avrebbe immediatamente rovesciato e capovolto

la vita di tutti. Invece per anni molta gente rimase indisturbata nella sua casa, seguitando a fare quello che aveva fatto sempre. Quando ormai ciascuno pensava che in fondo se l'era cavata con poco e non ci sarebbero stati sconvolgimenti di sorta, né case distrutte, né fughe o persecuzioni, di colpo esplosero bombe e mine dovunque e le case crollarono, e le strade furono piene di rovine, di soldati e di profughi. E non c'era più uno che potesse far finta di niente, chiuder gli occhi e tapparsi le orecchie e cacciare la testa sotto al guanciale, non c'era. In Italia fu così la guerra.”⁷⁹

Novamente marcamos o *imperfetto* com um traço e o *passato remoto* com dois traços. Nesta parte, não marcamos os demais verbos. Como esperado, a descrição do início do conflito, incontornável na narrativa, é marcada pela maior ocorrência do *passato remoto*. Neste primeiro parágrafo há 5 ocorrências do *passato remoto* contra 4 do *imperfetto*, padrão muito diferente do que observamos nos demais pontos do livro. Apesar desta aparente mudança, logo se retoma o ritmo usual de *Lessico familiare*. O segundo parágrafo inicia-se com: “*Mario tornò in Italia nel '45*”⁸⁰ e seguem-se descrições dos hábitos de Mario adquiridos após o fim do conflito. Aumentam as ocorrências do *passato remoto*, utilizados para marcar dois episódios de vida de Mario: primeiro a história contada pela mãe da narradora, do garoto que “*non vuol bene alla Madonna*”⁸¹, introduzindo mais um verbete para o léxico familiar; e segundo o seu breve casamento com a filha de Modigliani. A despeito destas ocorrências do *passato remoto*, a época ainda é um elemento temporal determinante desta parte do romance e o *imperfetto* ainda é o tempo verbal dominante. Não há quebra no ritmo narrativo.

No trecho seguinte, o de número 34, o enfoque é a editora. A não ser pela sequência temporal lógica, é difícil perceber quais hábitos descritos neste trecho se passam durante a guerra e quais são de outras épocas. Há uma descrição de Pavese e Balbo em suas atitudes habituais, sempre com predomínio do *imperfetto*. Há ainda uma pequena descrição do retrato de Leone Ginzburg, primeiro marido da narradora, e a informação de que foi morto no cárcere durante a ocupação alemã. Trataremos, mais à frente, da posição da narradora em *Lessico familiare* e da forma como as referências a sua vida pessoal são utilizadas no romance. Por ora, nos interessa apontar que estas descrições ocupam pequena parte do trecho 34, sempre com predomínio do *imperfetto*.

⁷⁹ GINZBURG, Natalia. *Opere*. Milano: Mondadori, 2001. v. 1. p. 1046.

⁸⁰ Loc. cit.

⁸¹ Ibidem. p. 1047.

Portanto, novamente não houve quebra do ritmo narrativo.

Apenas no trecho seguinte, 35, existe de fato grande utilização do *passato remoto*, quando são narradas principalmente as manobras do pai durante a guerra. Do trecho curto, de pouco mais de uma página, segue o seu primeiro parágrafo, o maior, que representa quase sua metade:

“Mio padre, lui, era nel Belgio, durante l'invasione tedesca. Rimase a Liegi fino all'ultimo, a lavorare nel suo istituto, incredulo che arrivassero i tedeschi così presto, perché si ricordava dell'altra guerra, quando i tedeschi eran rimasti fermi alle porte di Liegi per quindici giorni. Ora però i tedeschi stavano per entrare nella città; e infine lui si decise a chiudere l'istituto ormai deserto e ad andarsene, e se ne andò a Ostenda, un po' a piedi, un po' con mezzi di fortuna, nella folla che invadeva le strade. A Ostenda, fu raccolto da un'autoambulanza della Croce Rossa, dove c'era qualcuno che l'aveva riconosciuto. Gli fecero indossare un camice; e andò, con quell'autoambulanza, fino a Boulogne. Qui l'autoambulanza fu fatta prigioniera dai tedeschi. Mio padre andò a presentarsi ai tedeschi, disse il suo nome. Quei tedeschi non fecero caso al suo nome, che era inconfondibilmente un nome ebreo, e gli chiesero cosa intendeva fare. Lui rispose che intendeva ritornare a Liegi. Lo riportarono là.”⁸²

Marcamos os verbos no *passato remoto* com dois traços e os verbos no *imperfetto* com um traço, novamente deixando de lado os verbos *dicendi* e os utilizados no discurso indireto. São 8 ocorrências do *passato remoto*, ante 6 do *imperfetto*. Ao contrário do que ocorre no trecho 33, este padrão se mantém e o *passato remoto* torna-se o verbo dominante no trecho 35. Ainda assim, a quebra do ritmo narrativo é bastante sutil. Primeiro porque o trecho é um dos mais curtos da narrativa; segundo porque ao final volta-se a descrever as atitudes habituais do pai durante a guerra, caracterizadas, como sempre, pela impaciência. Além disso, no encerramento do trecho voltamos a mais um verbete do léxico familiar, nesta altura da narrativa já conhecido pelo leitor, com a fala da mãe: “*Ai piccoli una mela, ai grandi il diavolo che li pela*”⁸³. Veremos, nas próximas seções, como o discurso direto contribui para manter o ritmo da narrativa.

No trecho 36 a narradora relata seus dias em Abruzzo, quando acompanhava o marido no exílio interno, num dos raros momentos do livro em que a narradora

⁸² GINZBURG, Natalia. *Opere*. Milano: Mondadori, 2001. v. 1. p. 1055.

⁸³ Ibidem. p. 1056.

protagoniza os atos. Este posicionamento curioso do ponto de vista da narrativa será tratado com maiores detalhes na próxima seção. Por ora é importante observar que na primeira metade deste trecho ainda há predomínio do *imperfetto*. Nesse sentido, o foco são as atitudes habituais dos pais ao visitar a narradora e o marido no confinamento, além disso não há qualquer descrição do que ocorreu com a narradora quando eclodiu a guerra e tampouco são detalhados os seus passos para chegar ao confinamento.

Na segunda metade do trecho 36 há uma clara quebra no ritmo narrativo. O que consideramos a segunda parte se inicia com o seguinte parágrafo:

“Quando nacque là mia figlia Alessandra, mia madre rimase a lungo con noi. Non le andava di ripartire. Era l'estate del '43. Si sperava in una fine prossima della guerra. Fu un periodo sereno, e furono gli ultimi mesi che passavamo insieme, Leone e io. Mia madre infine partì e io andai ad accompagnarla ad Aquila, e mentre aspettavamo la corriera sulla piazza, io avevo la sensazione di prepararmi a un lungo distacco. Avevo anzi la confusa sensazione di non doverla rivedere mai più.

Venne poi il 25 luglio, e Leone lasciò il confino e andò a Roma. Io restai ancora là. [...]”⁸⁴

No primeiro parágrafo transcrito, há 6 ocorrências do *passato remoto* e 7 do *imperfetto*. Neste trecho podemos observar mais claramente a diferenciação de um *sfondo* e de um *primo piano*. As 3 últimas ocorrências do *imperfetto* ao final do primeiro parágrafo são um exemplo claro de pano de fundo. O próprio léxico utilizado reforça nosso argumento, uma vez que a narradora nos fala de duas sensações terríveis, descritas com o *imperfetto*. Armado o pano de fundo, o leitor se pergunta se estas impressões irão se concretizar, o que configura um aumento da tensão narrativa.

Posto o *sfondo*, no parágrafo seguinte entramos no *primo piano*. As ocorrências de verbos no *passato remoto* aumentam muito. São 4 ocorrências num espaço muito curto. Há um alargamento do tempo e aumento da tensão narrativa. Isso ocorre porque o *passato remoto* é o tempo verbal dos acontecimentos, a *luce di apparizione* mencionada por Magrini, e a partir do segundo parágrafo se inicia o processo de realização do pressentimento enunciado pela narradora no parágrafo anterior.

As oscilações entre *sfondo* e *primo piano* acontecem mais vezes neste trecho e

⁸⁴ GINZBURG, Natalia. *Opere*. Milano: Mondadori, 2001. v. 1. p. 1059.

correspondem aos usos do *imperfetto* e *passato remoto*. Um outro indício de que os eventos aqui narrados têm natureza diversa dos que comentamos anteriormente são as menções constantes a datas precisas, praticamente ausentes no restante do romance. Além do “*estate del '43*” e do “*25 luglio*” transcritos, vemos ainda nos próximos parágrafos “*due giorni dopo*” e “*partii dal paese il primo di novembre*”. São acontecimento únicos, marcados no tempo e no espaço, que possuem o peso de eventos. A época como tempo fundamental da narrativa desaparece. Dessa forma, após aumentos sucessivos da tensão narrativa, o clímax do trecho ocorre num dos últimos parágrafos:

“*Arrivata a Roma, tirai il fiato e credetti che sarebbe cominciato per noi un tempo felice. Non avevo molti elementi per crederlo, ma lo credetti. Avevamo un alloggio nei dintorni di piazza Bologna. Leone dirigeva un giornale clandestino ed era sempre fuori di casa. Lo arrestarono, venti giorni dopo il nostro arrivo; e non lo rividi mai più.*”⁸⁵

Com as mesmas marcações utilizadas anteriormente, são observadas 5 ocorrências do *passato remoto*, marcadas com dois traços, ante 4 ocorrências do *imperfetto*, marcadas com um traço. Além da maior ocorrência dos verbos no *passato remoto*, a interpretação do trecho claramente nos mostra que este é o clímax. Sendo necessário escolher um ponto máximo de tensão narrativa, apontaríamos as duas frases finais: “*Le arrestarono, venti giorni dopo il nostro arrivo; e non lo rividi mai più*”, com predomínio do *passato remoto*.

No trecho 36, portanto, mais especificamente em sua segunda parte, ocorre uma quebra do ritmo narrativo. Ao invés do predomínio do *sfondo*, observamos alternância entre *sfondo* e *primo piano*. Consequentemente, os tempos verbais utilizados são, ao invés do predomínio do *imperfetto*, uma oscilação entre *imperfetto* e *passato remoto*. Esta oscilação, por seu turno, possibilita dar à narrativa graus variados de tensão narrativa, uma escalada que atinge seu máximo, o clímax, na morte de Leone. No restante do romance, o que observamos é constantemente uma grau muito baixo de tensão narrativa, com pequenas oscilações.

Fosse a narradora a protagonista do romance e apontassem todos os demais fatos da narrativa para a morte de Leone, poderíamos dizer que se trata do ponto culminante

⁸⁵ GINZBURG, Natalia. *Opere*. Milano: Mondadori, 2001. v. 1. p. 1061.

do romance. Todavia, a leitura de *Lessico familiare* claramente não nos permite tal conclusão. Discutiremos, na seção a seguir, o papel da narradora. Por ora basta apontar que os acontecimentos da narrativa não giram em torno nem da narradora, nem de Leone. Não é possível conceber todo o romance como função do clímax aqui apontado. A grande tensão narrativa que observamos no trecho 36 estende sua influência apenas até o fim do mesmo trecho. A partir do início da segunda parte do trecho 36 a descrição dos acontecimentos bem demarcados no tempo e no espaço, o aumento da tensão narrativa, tudo tem como ponto de chegada a morte de Leone. Mas esta estrutura, que se encontra apenas no trecho 36, não se estende a todo o romance.

Além disso, nem todas as técnicas narrativas foram utilizadas para aumentar a tensão narrativa. Ao contrário, a narradora esforça-se para reduzi-la. Primeiro porque trata-se um trecho relativamente longo que, como apontamos, poderia claramente ser dividido em dois, isolando a passagem no qual se observa o aumento da tensão narrativa até o clímax. Manter num mesmo trecho esta segunda parte, com aumento da tensão narrativa e clímax, juntamente com outro, o da primeira parte, que não possui oscilações nem tensão narrativa, é uma maneira de amenizar a quebra do ritmo narrativo, uma vez que não destaca o aumento de tensão dos demais pontos do romance.

Finalmente, e mais importante, a informação não é nova. A morte de Leone nos é comunicada antes do trecho 36, no trecho 34, cerca de 7 páginas antes do que apontamos como o clímax:

*“L'editore aveva appeso alla parete, nella sua stanza, un ritrattino di Leone, col capo un po' chino, gli occhiali bassi sul naso, la folta capigliatura nera, la profonda fossetta nella guancia, la mano femminile. Leone era morto in carcere, nel braccio tedesco delle carceri di Regina Coeli, a Roma durante l'occupazione tedesca, un gelido febbraio.”*⁸⁶

Portanto, quando lemos sobre a morte de Leone no clímax do trecho 36, os leitores já haviam sido informados de sua morte poucas páginas antes, no trecho 34, uma descrição toda de *sfondo*, sem tensão narrativa, sem utilização de um único verbo no *passato remoto*, com a mesma estrutura que vemos ao longo de todo o *Lessico familiare*. É evidente que a informação da morte de Leone páginas antes contribui

⁸⁶ GINZBURG, Natalia. *Opere*. Milano: Mondadori, 2001. v. 1. p. 1054.

muito para reduzir a tensão narrativa do trecho 36.

O procedimento é consistente com que vemos no restante do romance. As técnicas utilizadas são sempre na direção de reduzir a tensão narrativa, não de reforçá-la.

No trecho seguinte, de número 37, já estamos no fim da guerra, o livro volta a ter a sua estrutura elementar e o foco passa a ser os hábitos dos personagens no pós-guerra.

Vimos como o predomínio do *imperfetto* (e mesmo do *trapassato*) sobre o *passato remoto* contribuiu para manter um único ritmo narrativo em *Lessico familiare*, ritmo que se assenta sobre o tom monótono do *sfondo* ou pano de fundo. Quando se impõe ao romance a utilização do *passato remoto* e a descrição de acontecimentos em *primo piano*, ainda assim a narradora esforça-se para reduzir o quanto pode as oscilações de tom e evitar momentos de grande tensão narrativa. Veremos, na seção a seguir, como a posição na narradora atua no mesmo sentido.

3.6 *Oltranza di riserbo*

O termo *oltranza di riserbo*, que podemos traduzir por *excesso de reserva*, foi cunhado por Magrini no texto já citado e costuma ser mencionado pela crítica quando trata do ponto de vista da narrativa em *Lessico familiare*. No romance, salta aos olhos o papel pouco central que a narradora ocupa no desenrolar dos acontecimentos. O procedimento é consistente com o anúncio da advertência, quando a autora nos informa: “*Non avevo molta voglia di parlare di me. Questo difatti non è la mia storia, ma piuttosto, pur con vuoti e lacune, la storia della mia famiglia*”⁸⁷.

No texto de Magrini, o conceito aparece quando são analisadas as ligações entre os diferentes trechos do romance. O crítico destaca o início do trecho 27: “*Alla fine dell'inverno, Leone Ginzburg tornò a Torino dal penitenziario di Civitavecchia, dove aveva scontato la pena*”⁸⁸, mencionando que até então a única menção a Leone Ginzburg havia ocorrido no trecho 19, quando foi chamado de “*un certo Ginzburg*”, uma figura marginal no texto. No meio do trecho 27, no entanto, a narradora nos informa de seu casamento com Leone Ginzburg, o que coloca o início do mesmo trecho

⁸⁷ GINZBURG, Natalia. *Opere*. Milano: Mondadori, 2001. v. 1. p. 899.

⁸⁸ GINZBURG, Natalia. *Opere*. Milano: Mondadori, 2001. v. 1. p. 1023 apud MAGRINI, Giacomo. *Lessico familiare* di Natalia Ginzburg. In ROSA, Alberto Asor (org.). *Letteratura Italiana. Le opere*. Torino: Einaudi, 1996. v. 9: Il Novecento. p. 777.

sob nova luz. Afirmar Magrini:

Del consolidarsi del rapporto, dell'accrescersi dell'intimità, fra Leone e la narratrice, non è fatta parola, e la notizia del matrimonio ha un effetto di improvviso e di inaspettato. Salvo un minimo indizio linguistico, un verbo. Sempre nella sequenza 27^a, si racconta che Pavese va a trovare Leone a casa sua: 'Veniva da Leone ogni sera' (p. 1024). Da 'veniva' sappiamo che la narratrice è lì, in quella casa, vicino a Leone; da 'veniva' e da nient'altro.

In questo episodio si tocca un vertice di quella che volentieri definirei *un'oltranza di riserbo*. Essa non ha a che vedere con la modestia, con l'autocancellazione; ma, abbia pure siffatte motivazioni psicologiche, le brucia e trapassa in forma, nella notevolissima sapienza compositiva e costruttiva del romanzo.⁸⁹

A *oltranza di riserbo* alcança seu auge, nas palavras de Magrini, quando a narradora nos informa, de maneira quase lateral, o seu casamento com Leone Ginzburg. Outro ponto, semelhante a este, é o da morte de Leone, que analisamos anteriormente. A narradora conta no trecho 34 a amizade entre o editor, Pavese e Leone, quando nos fala pela primeira vez da morte de Leone, e a maneira como estes lidaram com a morte do amigo. Posteriormente, no trecho 36, narra as circunstâncias e a dor da mãe em relação à morte de Leone, mas sem colocar em momento algum no centro da narrativa a sua relação com o falecimento do marido. A ausência da centralidade da narradora que caracteriza esse episódio pode ser observada em todo o restante do livro.

Nesse sentido, Cesare Segre afirma que no romance há duas grandes exclusões, a da narradora e dos personagens: “*Anche per i vari personaggi sono ridotte al minimo le riflessioni e le motivazioni*”⁹⁰.

A subjetividade da narradora tem raras aparições no romance. Mesmo o seu nome próprio, o signo forte da equivalência autor = narrador = protagonista da autobiografia, como nos informa Magrini, demora a aparecer no romance, ocorrendo apenas no trecho 30, além da primeira metade do romance.⁹¹

Estes são pontos culminantes. Com diferentes níveis de nitidez a *oltranza di riserbo* atravessa toda a narrativa. Podemos defini-la grosseiramente como a tendência da personagem que narra em esquivar-se de aparecer no centro da narrativa. Em *Lessico familiare* existe explicitamente a correspondência autora = narradora, que permite

⁸⁹ MAGRINI, Giacomo. *Lessico familiare* di Natalia Ginzburg. In ROSA, Alberto Asor (org.). *Letteratura Italiana. Le opere*. Torino: Einaudi, 1996. v. 9: Il Novecento. pp. 777-8.

⁹⁰ SEGRE, Cesare. Introduzione. In: GINZBURG, Natalia. *Lessico familiare*. Torino: Einaudi, 2010. p. IX.

⁹¹ MAGRINI, Giacomo. Op. cit. p. 779.

classificá-lo como autobiografia sem maiores percalços, mas não há qualquer possibilidade de auferir a relação autora = protagonista. Se é possível apontar personagens protagonistas, estes são a mãe e o pai. Mais importante neste trabalho é elucidar as consequências desta escolha para o ritmo da narrativa.

3.6.1 O olhar da narradora

Quando trata do ponto de vista do narrador em *Lessico familiare*, afirma Magrini:

In *Lessico familiare* non c'è, dunque, né uno sguardo coevo inferiore (sguardo sottomesso, statico, interrogante, frammentario) né uno sguardo postumo superiore (sguardo ordinatore, critico, razionalizzante, sintetico). Lo sguardo è sempre all'altezza dello stato di mondo con il quale viene a contatto.⁹²

A escolha da narradora de manter-se afastada do centro da narrativa, a *oltranza di riserbo*, e este olhar mediano, nem superior nem inferior, são complementares. Ambos são elementos que contribuem para evitar oscilações de tom no romance.

Um olhar interrogatório pressupõe a tentativa, ainda que frustrada, de obter respostas do mundo narrado, o fragmentário, de obter unidade; do mesmo modo, o olhar superior pressupõe a necessidade de tentar ordenar, criticar, sintetizar, sair do caos rumo à ordem. Ambos são olhares que partem de um mundo narrado inicial que exige mudanças ao longo da narrativa. Não raro, um romance é a narrativa deste processo.

Em *Lessico familiare*, a narrativa é linear também neste ponto. Ainda que os personagens, incluindo a narradora, envelheçam e sejam descritos novos hábitos que podem substituir os antigos, não há transformação do ponto de vista da narrativa. O leitor, pouco a pouco, é introduzido no léxico familiar, acostuma-se com as personagens e as frases características que os acompanham, mas não nota alteração significativa na maneira como são apresentadas e descritas pela narradora. É uma transformação quantitativa, não qualitativa. O romance se expande alargando-se e não se aprofundando. Por isso uma das impressões é que se trata de um acúmulo de histórias puxadas pela memória, cujo fio condutor não se justifica por uma síntese encontrada ao final da narrativa.

A oltranza di riserbo reforça a tarefa de manter este olhar que não tem pretensão

⁹² MAGRINI, Giacomo. *Lessico familiare* di Natalia Ginzburg. In ROSA, Alberto Asor (org.). *Letteratura Italiana. Le opere*. Torino: Einaudi, 1996. v. 9: Il Novecento. p. 783.

de transformar o mundo narrado. Ao deixar de narrar a maior parte de suas impressões, a narradora não precisa contrapor impressões antigas a novas, ou descrever o processo de transformação de sua visão de mundo, o que seria comum numa autobiografia.

Na verdade, o que livra a narradora desta tarefa no romance não é tanto o fato da personagem-narradora manter-se longe do centro da narrativa, mas de não colocar no foco o universo interno dos personagens. No romance, há pouco lugar para opiniões, sentimentos ou críticas de qualquer personagem. *Lessico familiare* é um livro essencialmente descritivo, de hábitos ou de frases. A *oltranza di riserbo* apenas contribui para este processo. Manter o olhar médio teria outras consequências, talvez incontornáveis, num romance em que a narradora se tornasse protagonista.

Apesar disso as duas características, *oltranza di riserbo* e olhar médio, não são nem causa nem consequência uma da outra. É estruturalmente possível adotar um olhar inferior ou superior e esquivar-se do centro narrativo, assim como colocar-se como única protagonista de todos os eventos e observar o mundo narrado através de um olhar mediano.

Como bem salientou Magrini, a *oltranza di riserbo* não é apenas uma esquiva da narradora. Além das possíveis razões psicológicas, liga-se essencialmente à “*notevolissima sapienza compositiva e costruttiva del romanzo*”. A *oltranza di riserbo*, é, portanto, um traço essencialmente de estilo. A esquiva da narradora exige constante atenção na construção do romance, por ser característica pouco usual não apenas nas narrativas romanescas, mas ainda mais na narrativa autobiográfica. Uma de suas funções na construção do romance é evitar oscilações de tom, trabalhando em conjunto com as demais características que analisamos acima. Finalmente, a *oltranza di riserbo* é um traço que se desenvolve gradualmente em Natalia Ginzburg, e um de seus atributos estilísticos mais característicos. Veremos, no próximo capítulo, como já se pronunciava fortemente no romance *Le voci della sera*, escrito um ano e meio antes de *Lessico familiare*.

Todos os atributos de estilo mencionados até agora foram analisados na sua função de evitar oscilações de tom em *Lessico familiare*, contribuindo para a ausência de grande tensão narrativa. Observamos o predomínio do *imperfetto* e a redução das ocorrências do *passato remoto*, o uso do tempo e a posição da narradora. Cumpre agora ver a principal característica de *Lessico familiare*, tanto do ponto de vista do estilo como da estrutura: os diálogos.

3.7 Os diálogos: o discurso direto

Os diálogos são um mundo à parte em *Lessico familiare*. Nenhuma análise do livro pode se furtar a discutir seu papel central. Como apontamos anteriormente, a teoria de linguística textual de Harald Weinrich utilizada até agora como ponto de partida para descrever as características estilística do livro não é adequada para discussão dos diálogos. O diálogo, e sobretudo aquele escrito em discurso direto, como em *Lessico familiare*, utiliza necessariamente o presente, um tempo do mundo comentado. Dessa forma, o escritor não tem muitas opções quanto à escolha de tempos verbais nos diálogos, o presente predomina sempre.

Embora tenhamos de deixar de lado oposições entre escolhas de tempos verbais para a análise dos diálogos, não abandonaremos todas as conclusões elaboradas até aqui. Ressaltamos que o amplo predomínio do *imperfetto* sobre o *passato remoto* determina uma paisagem composta quase completamente de *sfondo* e com pouca presença de *primo piano*; determina ainda o ritmo particular do romance, um ritmo monótono, em que quase não há destaques. Os ritmo monótono, por seu turno, impede que haja grande tensão narrativa. As demais características estilísticas do romance, como o tratamento do tempo e a *oltranza di riserbo* trabalham no mesmo sentido, contribuindo para reduzir as oscilações de tom e a tensão narrativa.

Norman Friedman distingue dois polos narrativos: a cena e o sumário narrativo.⁹³ Enquanto o sumário narrativo é capaz de condensar grandes períodos de tempo em poucas linhas, a cena faz o oposto, alarga o tempo, foca a ação com precisão e em detalhe. Apesar de utilizar métodos de análise diferentes (Friedman não coloca no centro da sua teoria os tempos verbais), é possível identificar a classificação de sumário narrativo com aquela de *sfondo*, e a de cena com a de *primo piano*. Ressalte-se que tanto a descrição de cena por Friedman como a de *primo piano* de Harald Weinrich são definidas em última análise pela interpretação do texto. São tentativas de definir e classificar conceitualmente impressões intuitivas dos leitores.

Os diálogos são, para Friedman, o momento mais característico da cena. Se o sumário narrativo é capaz de condensar grandes períodos de tempo em poucas linhas, o diálogo traz uma correspondência relativamente precisa entre o tempo de leitura e o

⁹³ FRIEDMAN, Norman. *Point of view in fiction: the development of a critical concept*. New York: The Free Press, 1968. Ver também GOTLIB, Nádia. B. *Teoria do Conto*. São Paulo: Editora Ática, 1985.

tempo de desenvolvimento da história. Iguala-se tempo de ficção e tempo da realidade. Acrescentamos que adicionalmente o diálogo dá voz a um personagem, destacando-o de todos os demais, até mesmo tipograficamente nas edições modernas. O discurso direto é posto ou entre aspas ou antecedido por um travessão, em linha separada. Trata-se de um momento de quebra da fluidez do texto, uma situação privilegiada para compor o *primo piano*.

Em *Lessico familiare*, há amplo uso deste recurso. O discurso direto está no centro do romance. Haveria, desta forma, amplo espaço para quebra do ritmo narrativo e aparecimento do *primo piano*. No entanto, raramente há em *Lessico familiare* diálogos em que se opõem frontalmente duas ideias. Os inúmeros discursos diretos que compõem a narrativa poucas vezes vêm acompanhados de outros discursos diretos, de modo a completar um diálogo. São, na maior parte das vezes, monólogos do ponto de vista estrutural, na medida em que não comportam resposta, ainda que o personagem direcione o seu discurso para algum outro personagem. Os discursos diretos no romance são mais comumente direcionados a situações específicas que a personagens.

A abertura do livro é sintomática deste uso do discurso direto:

“Nella mia casa paterna, quand’ero ragazzina, a tavola, se io o i miei fratelli rovesciavamo il bicchiere sulla tovaglia, o lasciavamo cadere un coltello, la voce di mio padre tuonava: - Non fate malagrazie!

*Se inzuppavamo il pane nella salsa, gridava: - Non leccate i piatti! Non fate sbrodeghezzi! non fate potacci!”*⁹⁴

Não se trata propriamente de um diálogo. Nesta abertura não há, como ao longo de todo o livro, qualquer intenção de responder ao gritos do pai. Não apenas pelo medo que os filhos têm das súbitas explosões de raiva do pai, mas também porque não é este o modo do romance construir seus personagens. *Lessico familiare* constrói seus personagens baseado em frases ou palavras diante das situações. O léxico do pai são as palavras de raiva ou desprezo, seja diante de situações frívolas ou tensas. Raras serão suas aparições no romance em que não haverá tais frases, tantas vezes em discurso direto e nunca como um diálogo de embate de ideias.

As demais frases do primeiro trecho em discurso direto são:

⁹⁴ GINZBURG, Natalia. *Opere*. Milano: Mondadori, 2001. v. 1. p. 901.

“Voialtri non sapete stare a tavola! Non siete gente da portare nei luoghi”

“Voialtri che fate tanti sbrodeghezzi, se foste a un table d’hôte in Inghilterra, vi manderebbero subito via.”

“M’è sembrato un bel sempio.”

“Non siate dei negri! Non fate delle negrigure!”

“Dove avete cacciato la mia piccozza? – tuonava. – Lidia! Lidia! dove avete cacciato la mia piccozza?”

“Com’è che hai preso trenta? Com’è che non hai preso trenta e lode?”

“Uh, ma era un esame facile.”

“Ti sei di nuovo tagliati i capelli! Che asina sei!”

“Ti sarai fatta metter su dalla Frances!”

Apenas a última frase em discurso direto do trecho não será atribuída ao pai, mas a Frances:

“A Parigi si usano i capelli corti. A Parigi la moda è sportiva.”⁹⁵

Das doze frases em discurso direto, onze são atribuídas ao pai. Evidentemente, não se trata de diálogos, mas de frases características do personagem. O *leitmotiv* do pai são as frases mal humoradas ou de desprezo e aparecerão no romance sempre que ele estiver presente. Todos os personagens de *Lessico familiare* terão o seu *leitmotiv*, seja pelo tom, como no caso do pai, seja pela repetição, como no caso de Mario.

Nas primeiras vezes em que Mario, irmão da narradora, aparece na história, ela nos informa:

“[...] Cominciava a dire: - Il baco del calo del malo -. Era un suo scherzettino e gli piaceva molto, lo ripeteva insaziabilmente. – Il baco del calo del malo. Il beco del checo del melo. Il bico del chilo del milo. – Mario! – urlava mio padre. – Non dir parolacce!”⁹⁶

Il baco del calo del malo será um *leitmotiv* de Mario. Sendo um personagem

⁹⁵ GINZBURG, Natalia. *Opere*. Milano: Mondadori, 2001. v. 1. pp. 901-905.

⁹⁶ Ibidem. p. 937.

detalhado, Mario terá outros, como a sua opinião a respeito da França e as comparações com a Itália. Interessante notar que neste trecho, embora haja interação entre Mario e o pai através dos diálogos, esta interação se dá não pela troca de ideias, mas pela justaposição de *leitmotifs*, de frases características de cada personagem. *Il baco del calo del malo* aparecerá muitas vezes ao longo do romance, seis para ser exato, sempre associadas a Mario. Mesmo quando o tempo passa, Mario cresce e deixa de lado os infantis jogos de palavras, a narradora nos lembra:

“Lo diceva ridendo e carezzandosi le mascelle, così come un tempo diceva ‘il baco del calo del malo’.”⁹⁷

O pai e Mario são exemplos de personagens centrais no romance. Personagens tratados com maior cuidado, como a mãe, terão muitos *leitmotifs*, ao passo que a outros será dedicada apenas uma frase ou palavra. O nome de Rognetta, por exemplo, comparece apenas oito vezes ao romance, sete ao final do trecho 32 e uma no seguinte, ocupando cerca de uma página. A sua frase característica, o seu *leitmotiv*, é que a despeito das terríveis expectativas do fascismo pré-Segunda Guerra na Itália se poderia sempre ir, talvez, a Madagascar, o que deixa a mãe intrigada: “*Perché proprio nel Madagascar?*”⁹⁸. A pergunta permanece sem resposta no romance. Não precisa. A pergunta em si é um novo verbete no léxico apresentado pela narradora. O procedimento se repete indefinidamente no romance.

A principal função do discurso direto no romance é criar estes *leitmotifs* para os personagens. Aliado ao fato de que o livro conta a história da família da narradora, temos a origem mais elementar do título *Léxico familiar*. Desde a primeira página o leitor vai sendo introduzido neste léxico, acostumando-se às suas ocorrências. Se há um fio condutor da narrativa, é este. Por isso podemos reafirmar que *Lessico familiare* se expande alargando-se, não se aprofundando. O leitor explora, palavra a palavra, o léxico da família, que se estende sem um padrão claro, direção ou uma conclusão final. O romance pode ser pensado como uma coleção de palavras e frases, cada uma associada a um membro da família ou a ela ligado, ou ainda a situações específicas, cujo significado nos vai sendo mostrado pela narradora. Significado este que se afasta das definições casuais e ganha nova dimensão no âmbito familiar. A apresentação do léxico

⁹⁷ GINZBURG, Natalia. *Opere*. Milano: Mondadori, 2001. v. 1. p. 1008.

⁹⁸ Ibidem. p. 1045.

e seu significado específico perpassa todas as páginas do romance. Este é o cerne do livro, nas palavras de Harald Weinrich, “*ciò che il titolo compendia o potrebbe compendiare*”⁹⁹.

Os diálogos, ou discursos diretos como preferimos tratar aqui, são sempre um ponto crucial de análise deste romance. Enrico Testa assinala que o discurso direto é o núcleo irradiador de sugestão e cadência de *Lessico familiare*. Ressalta ainda que o discurso direto é simples refrão musical do personagem e da recordação dele que se está celebrando. O crítico coloca o discurso direto no centro do romance, mas não como encontro de ideias ou de uma língua falada e em ação, e sim como unidade linguística. Um exemplo citado por Testa é da própria relação da narradora com as lembranças da mãe: “*Molti dei suoi ricordi erano così, semplici parole che aveva sentito.*”¹⁰⁰

3.7.1 O discurso direto como *sfondo*

Uma vez compreendido o papel singular que o discurso direto ocupa em *Lessico familiare*, podemos retomar as definições de cena de Norman Friedman ou de *primo piano* de Harald Weinrich. Embora normalmente os diálogos sejam momentos de destaque nas narrativas, ocupando o primeiro plano, ressaltando o personagem e sua fala e perfazendo um divisor claro entre o que é dito e o que é narrado, isso não ocorre em *Lessico familiare*. O discurso direto é um *leitmotiv*, portanto não pode entrar na definição de ato, mas de hábito. É novamente um momento de pano de fundo, de *sfondo*. Retomemos a abertura do romance, antes de iniciar a sequência de frases mais humoradas do pai, a narradora afirma no primeiro parágrafo do romance: “*mio padre tuonava*”¹⁰¹. Neste trecho, percebemos a recorrência primeiro pela flexão verbal empregada, *tuonava*, no *imperfetto*; além disso também observamos a situação se repetir inúmeras vezes ao longo do romance, já que trata-se de frases ditas recorrentemente pelo pai.

Sendo o discurso direto repetição, seja pelo tom seja pela reprodução *ipsis litteris* de frases inteiras, aproxima-se do ritmo do *imperfetto*, não do *passato remoto*, pois é hábito e não ato isolado, inconfundível. Nesse sentido, o discurso direto no romance é parte substancial da criação do ritmo do livro e, não por acaso, Enrico Testa

⁹⁹ WEINRICH, Harald. *Tempus: le funzioni dei tempi nel testo*. Bologna: Il Mulino, 2004. p. 133.

¹⁰⁰ GINZBURG, Natalia. *Opere*. Milano: Mondadori, 2001. v. 1. Apud TESTA, Enrico. *Lo stile semplice*. Torino: Einaudi, 1997. p. 299.

¹⁰¹ GINZBURG, Natalia. *Opere*. Milano: Mondadori, 2001. v. 1. p. 901.

fala de *cadência* e *refrão musical* do discurso direto em *Lessico familiare*.

Porque descreve hábitos, através da repetição das palavras e frases, não há quebra de ritmo, mesmo que normalmente este recurso se preste tão bem a tais oscilações. Ao contrário, seu uso singular em *Lessico familiare* reforça o ritmo monótono da narrativa, impedindo que mesmo o discurso direto se destaque demasiadamente do restante da matéria narrada. Desta forma, o discurso direto reforça as demais características de *Lessico familiare*, impedindo grandes oscilações de tom e reduzindo a tensão narrativa.

Segre já apontou esta ligação entre o uso do discurso direto e o *imperfetto*: “*Situazione ed atti non possono essersi ripetuti identici; ma sono portati verso l'usualità dell'imperfetto. (...) Si capisce meglio questa tecnica se si bada a un procedimento parallelo all'impiego frequentativo dell'imperfetto: le parole caratterizzanti.*”¹⁰²

Neste trabalho, nos importa destacar a ligação entre o discurso direto, ou as *parole caratterizzanti*, e o *imperfetto* na medida em que convergem para a manutenção do *sfondo*, impedindo o aparecimento de claros pontos de *primo piano*, mesmo quando utilizado o discurso direto. Desta maneira, o ritmo narrativo não apresenta rupturas. Este movimento, por seu turno, é o principal responsável por manter reduzida a tensão narrativa.

Em suma, amplo predomínio do *imperfetto* e quase desaparecimento do *passato remoto*, de um lado, e uso do discurso direto como *leitmotiv*, de outro, são os dois principais instrumentos estilísticos que Natalia Ginzburg utiliza em *Lessico familiare* para evitar oscilações de tom e dar à narrativa seu ritmo monótono, evitando grande tensão narrativa. Estas técnicas narrativas são também elementos centrais na construção de personagens em *Lessico familiare*, como veremos na seção seguinte.

3.8 A construção de personagens

É corrente na crítica literária a ideia de que a personagem é o ponto central da narrativa. Não faltam autores que tenham discorrido sobre o tema. Nas aulas transcritas no livro *A personagem do romance*, Antonio Cândido se refere à personagem como “o

¹⁰² SEGRE, Cesare. Introduzione. In: GINZBURG, Natalia. *Lessico familiare*. Torino: Einaudi, 2010. p. VI.

elemento mais atuante, mais comunicativo da arte novelística moderna”¹⁰³. Dizer que a personagem é o elemento mais comunicativo da narrativa significa dizer que ela é, mais do que outros, um ponto de referência para a construção do texto. É sobretudo dela que deve irradiar seus traços essenciais.

Adaptando os termos de Antonio Cândido para os utilizados até aqui neste trabalho, podemos afirmar que a personagem é um ponto privilegiado para construção do *primo piano*, destacando-se dos demais elementos da narrativa.

Em estudo publicado em 2009, aponte que apesar deste papel normalmente destacado, nas obras de Natalia Ginzburg as personagens em geral são “*foscas, embotadas, incapazes de grandes arroubos sentimentais*” e “*não são marcantes*”. O objetivo do artigo foi destacar as técnicas literárias que permitiam a construção destes personagens “*melhores definidos antes pelo que lhes falta do que pelo que possuem*”¹⁰⁴.

Tais definições não se aplicam aos personagens de *Lessico familiare*. Os personagens analisados no artigo foram extraídos dos contos *Un'assenza*, *Mio marito* e *La madre*, e dos romances *Sagittario* e *Le voci della sera*. Na conclusão do artigo, aponta-se que as técnicas literárias utilizada para construir estes personagens embotados é semelhante àquelas descritas neste trabalho: predomínio do sumário sobre a cena, utilização do *imperfetto*, ausência de oscilação de tom e de clímax.

Como mostramos ao longo deste capítulo, estas técnicas literárias estão igualmente presentes em *Lessico familiare*, além do predomínio do *imperfetto* sobre o *passato remoto*, e consequentemente do *sfondo* sobre o *primo piano*, o tratamento especial do tempo na narrativa e a ausência de tensão narrativa. Mas ao contrário do que ocorre em outras narrativas de Natalia Ginzburg, as personagens de *Lessico familiare* estão longe de serem “*embotadas, apequenadas e sem destaque ante os outros elementos da narrativa*”¹⁰⁵, uma vez que trata-se de personagens fortes, marcantes, que ao lado do léxico familiar ocupam o centro pulsante do romance.

O que se nota na evolução dos trabalhos de Natalia Ginzburg é uma passagem das personagens embotadas, utilizando as técnicas que apontamos anteriormente, para personagens marcantes em *Lessico familiare*, utilizando técnicas semelhantes. O estilo que privilegia o *sfondo*, o *imperfetto*, a manutenção do mesmo tom e a ausência de

¹⁰³ CANDIDO, Antônio; GOMES, Paulo Emílio Sales; PRADO, Décio de Almeida; ROSENFELD, Anatol. A personagem de ficção. São Paulo: Perspectiva, 2003, p. 75.

¹⁰⁴ SILVA, E. H. C. A articulação entre técnica narrativa e construção de personagens em Natalia Ginzburg. *Serafino*. São Paulo, v. 3, 2010. pp. 44-45.

¹⁰⁵ Ibidem, p. 46.

tensão narrativa possui maior afinidade com a personagem igualmente sem destaque. Até *Lessico familiare* Natalia Ginzburg havia sido uma escritora de grande técnica literária, mas não de personagens marcantes.

Posto que as técnicas literárias que até aqui destacamos em *Lessico familiare* estão presentes ao longo de toda sua obra, ainda que de modo menos desenvolvido, cumpre explicar como são construídas as personagens fortes de *Lessico familiare* sem que haja quebra no ritmo do romance.

A técnica literária que permite a articulação entre de um lado estilo simples, com predomínio do *sfondo*, e de outro personagens marcantes, típicos de *primo piano*, é a repetição.

A repetição é técnica desenvolvida de longa data em Natalia Ginzburg. Aparece nos seus romances iniciais, como *Sagittario*. Em *Le voci della sera* alcança talvez o ponto mais alto no uso desta técnica, que permeia todos os níveis do romance, como veremos no capítulo seguinte. Por sua vez, em *Lessico familiare* já apontamos a repetição como iteração no uso do *imperfetto*, além de estar presente na época e no hábito como tempo fundamental da narrativa. No romance a repetição também está na construção de personagens através do uso do discurso direto, o que não se observa nas demais obras de Natalia Ginzburg. O discurso direto, como *leitmotiv* e portanto como repetição, permite que os personagens sejam desenvolvidos sem grandes quebras no ritmo narrativo, já que suas características são reiteradas ao mesmo tempo em que se constrói, pouco a pouco, uma imagem do personagem sem grandes oscilações de tom.

Ao mesmo tempo, o discurso direto como repetição impede o desenvolvimento cronológico das personagens. Por isso não há em *Lessico familiare* mudanças nos personagens ao longo do tempo. O romance abarca cerca de 30 anos, mas a impressão que temos é que os personagens são sempre os mesmos. O mãe e o pai são os melhores exemplos, principalmente porque são os personagens mais desenvolvidos. São poucas as mudanças que vemos em sua descrição do início ao fim. Mesmo aquelas mencionadas pela narradora, como as que eles envelheceram ao final do término da Segunda Guerra, não são suficientes para alterar a visão que o leitor tem deles. Não fosse essa menção explícita, nada nos atos das personagens nos indicaria que houve alguma mudança.

Em *Lessico familiare* os personagens saltam das páginas do livro já prontas. O desenvolvimento exigiria uma aproximação que não cabe no ritmo do romance.

Estariamos então na cena, no ato, na descrição de transformações, não de hábitos. Em *Lessico familiare* os personagens assemelham-se a tipos. Assim, partindo da iteração causada pelo uso do *imperfetto*, Segre afirma que “*i personaggi del raccontare sembrano assumere con questo trattamento tratti marionettistici: la loro apparizione sulla pagina porta inevitabilmente a date parole o frasi*”¹⁰⁶. Dessa forma, a única maneira de dar forte impressão à estes personagens é colocá-los repetidamente em seus *leitmotivs*. O pai irá repetidamente ser apresentado em cenas de excesso de expansividade, muitas vezes agressivo. A mãe como de uma felicidade estoica. Mesmo os personagens com menor desenvolvimento estão de tal forma ligados à sua característica marcante, ao seu *leitmotiv*, que requerem pequeno espaço para deixar sua marca. Esta é a principal característica da utilização de tipos na construção de personagens.

Ressaltamos no tópico anterior que a narradora de *Lessico familiare* é capaz de utilizar o discurso direto sem grandes oscilações de tom, uso quase antinatural desta forma verbal, que se presta tão bem a quebras no ritmo narrativo e oscilações de tons. Se, por um lado, o uso do discurso direto como *leitmotiv*, sem diálogos, impede um destaque excessivo na narrativa e a ocorrência de um *primo piano* nesta paisagem praticamente plana; por outro, seu uso associado a um personagem permite que sejam construídos pouco a pouco, silenciosamente, sem quebras de tom.

Ao contrário do que ocorre nas narrativas anteriores de Natalia Ginzburg, em *Lessico familiare* a repetição, como recurso estilístico, aparece refinada em discurso direto e permite ao livro personagens mais marcantes que anteriormente. É assim que o romance consegue ao mesmo tempo um ritmo em um único tom, sem quebras nem oscilações, e personagens que podem ser lembrados muito depois que a última página foi virada.

O início do livro e a construção do personagem do pai são novamente emblemáticos: a narradora abre o romance com o *leitmotiv* do pai, em discurso direto. Onze frases de mau humor. Nos trechos seguintes, sempre que o pai entrar em cena há novas frases de mau humor, em situações diferentes, frente a personagens diferentes, quase sempre em discurso direto. São variações sobre o mesmo tema. Repetição sem oscilação.

¹⁰⁶ SEGRE, Cesare. Introduzione. In: GINZBURG, Natalia. *Lessico familiare*. Torino: Einaudi, 2010. p. VI.

3.8.1 A memória

Podemos agora abordar o tema da memória para a construção de personagens de *Lessico familiare*. Não há pontos de contato necessários entre a técnica literária utilizada no romance, que evita oscilações de tom e tensão narrativa, e a memória como tema fundamental. Basta reafirmar que as técnicas analisadas neste capítulo estão igualmente presentes em outras obras de Natalia Ginzburg, ainda que desenvolvidas de modo diverso, sem a utilização da memória como matéria-prima. São romances de ficção no sentido mais estrito do termo. Entretanto, a construção de personagens marcantes em *Lessico familiare*, que não se observa nas demais narrativas, deve muito à memória.

A construção fundamentada na memória permite ao romance certo vagar, um desenvolvimento que se baseia na simples associação de ideias que conecta um tema ao outro. Por isso a análise minuciosa de Magrini das ligações entre os trechos de *Lessico familiare*, na qual aponta que “*I trapassi e i raccordi fra le sequenze sono di vario tipo*”. No artigo o crítico pretende apontar todos os tipos de ligação existentes no romance, assim como apresentar exaustivamente exemplos de cada um. É desta análise que surge o termo *oltranza di riserbo*. As ligações existentes incluem: “*L'ultimo elemento di una sequenza può diventare il primo della successiva*”, com uma variante, que é referir-se ao penúltimo elemento; “*gli inizi di sequenza possono riferirsi al contenuto principale della precedente*”; “*il trapasso può avvenire per antitesi*”; e, mais importante para a construção de personagens, “*una costante degli inizi di sequenza è di contenere (...) il nome di almeno un membro della famiglia, o come nome proprio o come nome del grado di parentela rispetto alla narratrice.*”¹⁰⁷

Nos interessa notar sobretudo que o fato da análise das ligações dos trechos de Magrini ser possível, e relevante, ocorre porque não há no romance uma linha de causa e consequência que encadeie naturalmente os eventos narrados. É a memória, e o seu fio de associação de ideias, que guia a narrativa. Neste ponto *Lessico familiare* se aproxima de *Em busco do tempo perdido* de Marcel Proust.

As relações entre Natalia Ginzburg, e mais especificamente entre *Lessico familiare*, e Marcel Proust são apontadas pela crítica desde os primeiros trabalhos

¹⁰⁷ MAGRINI, Giacomo. *Lessico familiare* di Natalia Ginzburg. In ROSA, Alberto Asor (org.). *Letteratura Italiana. Le opere*. Torino: Einaudi, 1996. v. 9: Il Novecento. pp. 776-777.

sobre a autora. Dentre os diversos motivos que fundamentam a aproximação, podemos citar que Ginzburg foi responsável pela primeira tradução para o italiano da série *Em busca do tempo perdido*. Ela traduziu o primeiro volume, *No caminho de Swann*. Iniciou a tradução quando tinha apenas 20 anos. Há uma breve alusão ao episódio em *Lessico familiare*, num dos trechos finais, quando a mãe pergunta: “*Quando esce la tua traduzione di Proust?*”¹⁰⁸. Além disso, no início do romance a narradora nos informa que Terni, amigo da família, introduziu Proust em sua casa e que os romances são tema de conversa entre seus irmãos Paola e Mario. Também diz, de maneira jocosa, que os modos de Terni algumas vezes davam a impressão de querer imitar Swann: “*Credo anzi, ripensandoci, che cercasse di rassomigliare a Swann, con quella caramella, e col vezzo di scoprire in ciascuno di noi parentele con quadri famosi*”¹⁰⁹. Para Magrini a presença de Proust é tamanha em *Lessico familiare* que o autor francês é quase um personagem.¹¹⁰ De fato, o nome de Proust aparece quatorze vezes em *Lessico familiare* em diferentes partes do romance.

Em busca do tempo perdido é tanto semelhante como oposto a *Lessico familiare*. Em ambos a matéria narrada é absolutamente mundana, sem espaço para o transcendental. Segundo Auerbach, a narrativa de Proust “*é simplícissima, sinceramente voltada para a realidade verdadeira, integral e não-teatral*”. O crítico também afirma que o espírito do livro “*não tem nada de representativo ou universalmente válido*”. Auerbach conclui: “*Por isso não há tensão, nenhum clímax dramático, nenhuma conflagração ou intensificação seguidos de resolução e apaziguamento*”¹¹¹. Como vimos, também Ginzburg extirpa de sua obra a tensão narrativa e o clímax, o que consequentemente exclui a oscilação de tom, ou a intensificação seguida de resolução de que fala Auerbach.

Se a natureza da matéria narrada e a ausência de oscilação de tom são similares, no entanto, o estilo de Ginzburg é também oposto ao de Proust. Em Ginzburg, e particularmente em *Lessico familiare*, há forte predominância do *sfondo*. Em Proust, ao contrário, tudo parece estar em *primo piano*, porque o autor francês pretende uma análise de cada particularidade, de cada pequeno aspecto, cercando os sentimentos por todos os lados, compondo uma narrativa exaustiva e obstinada de tudo o que envolve

¹⁰⁸ GINZBURG, Natalia. *Opere*. Milano: Mondadori, 2001. v. 1. p. 1108.

¹⁰⁹ Ibidem. p. 913.

¹¹⁰ MAGRINI, Giacomo. *Lessico familiare* di Natalia Ginzburg. In ROSA, Alberto Asor (org.). *Letteratura Italiana. Le opere*. Torino: Einaudi, 1996. v. 9: Il Novecento. p. 798.

¹¹¹ AUERBACH, Erich. *Ensaio de literatura ocidental*. São Paulo: Duas Cidades, 2006. p. 333-340.

aquela vida. É assim que Proust precisará de uma página e meia para descrever toda a gama de sensações despertadas pelo sabor de uma torta e de nove para descrever a primeira aparição de um grupo de raparigas que lhe seria caro.

Apesar das diferenças claras de estilo entre os dois autores, em *Lessico familiare* a memória é a principal propulsora da narrativa, característica que tem no romance *Em busca do tempo perdido* um ponto de referência incontornável.

Como apontamos, a construção de *Lessico familiare* fundamentada na memória não requer a cadência de causa e consequência, de desenvolvimento, por isso o romance não arma tramas que requeiram desenlace, não produz tensões que demandam seu encerramento com “*resolução e apaziguamento*”. Apesar disso, o romance construído pela associação da memória pode apoiar-se em bases mais fixas além do vagar sem itinerário. *Lessico familiare* desenrola-se pelo fio da memória, e os pontos de referência da memória neste romance é o léxico familiar, o vocabulário dos membros da família, seus *leitmotifs*, que encontra seu ponto de maior refinamento no discurso direto, porque o discurso direto não apenas permite guiar o fio da memória pelo qual o romance avança, mas também construir os personagens marcantes que vemos em *Lessico familiare*, ausentes das demais narrativas de Natalia Ginzburg. Por fim, o que observamos em *Lessico familiare* é um refinamento do estilo de Natalia Ginzburg, que encontrou na memória seu melhor habitat. O léxico familiar e o discurso direto associado a um personagem são a principal ferramenta para moldá-los, criando sem oscilações de tom e sem recorrer e destaques da matéria narrada, o que chamamos de *primo piano*, personagens marcantes.

3.9 Conclusões parciais: Ritmo em *Lessico familiare*

No início deste trabalho partimos de uma impressão intuitiva da leitura das obras de Natalia Ginzburg, a ausência de tensão narrativa. Neste capítulo, buscamos contextualizar o romance *Lessico familiare* na produção da escritora e demonstrar como uma série de técnicas estilísticas utilizadas na construção do romance convergem para a redução da tensão narrativa. Destacamos o amplo predomínio do *imperfetto* sobre o *passato remoto*, que significa a sobreposição do tempo verbal iterativo sobre o tempo verbal do acontecimento e igualmente o predomínio do *sfondo* sobre o *primo piano*; apontamos também o tratamento do tempo, centrado na época ao invés do ato. Por fim,

destacamos o papel central que o discurso direto ocupa no romance, reforçando o modo iterativo ao mesmo tempo em que é utilizado para construir personagens marcantes. Todos estes elementos convergem sempre para manter o *sfondo* e impedir rompantes de *primo piano*.

Como apontamos no início, nosso objetivo não é contrariar as opiniões da principal crítica sobre Natalia Ginzburg e *Lessico familiare*, mas chegar às mesmas conclusões através de itinerário diferente. Partimos do estudo do que consideramos as principais características estilísticas do romance para concluir que seus efeitos aproximam-se muito dos destaques dos melhores trabalhos críticos sobre a escritora.

Ainda que as conclusões essenciais sejam as mesmas, o enfoque diverso pressupõe diferença de peso nas suas causas fundamentais. Nossa premissa, que queremos tornar explícita neste ponto, é a de que *Lessico familiare* é um romance de grande elaboração compositiva, que abandona um dos pilares mais sólidos da tradição da narrativa romanesca: a tensão narrativa. A ausência de tensão narrativa exige uma grande variedade de técnicas estilísticas, desenvolvidas pela autora ao longo dos anos em inúmeras experiências narrativas anteriores.

Embora a crítica tenha reconhecido explicitamente a “*notevolissima sapienza compositiva e costruttiva del romanzo*”, nas palavras de Enrico Testa, o estilo simples de *Lessico familiare* parece ter deixado aberta uma lacuna de tamanho razoável. Ainda que os melhores críticos não tenham deixado de lado traços importantes do estilo do romance, no mais das vezes estas características ficaram em segundo plano, analisadas de forma secundária em relação à temática.

No Brasil, a ainda recente ampla divulgação do romance, iniciada com a tradução acompanhada de prefácio publicada em 2009, é suficiente para explicar a discreta aparição nos meios acadêmicos e sua concentração em temas ligados ao feminino.

Capítulo 4: Ritmo em *Le voci della sera*

4.1 Introdução

Natalia Ginzburg mudou-se para Londres quando Gabriele Baldini, seu segundo marido, foi chamado para dirigir o Instituto Italiano de Cultura na capital inglesa, em 1960. Durante os cerca de três anos em que morou na Inglaterra, Natalia Ginzburg escreveu *Le voci della sera*. A *Nota* escrita pela autora em 1964 para o lançamento de *Cinque romanzi breve* é um importante testemunho da própria Ginzburg sobre a escrita de seus contos e romances. Sobre *Le voci della sera* ela afirma:

Nel '61, scrissi *Le voci della sera*. Vivevo a Londra da due anni. Passavo le mattinate a leggere vecchi numeri della 'Stampa' e di 'Paese sera'. Cercavo, in quei giornali, nomi di strade di Torino e di Roma, dove accadevano incidenti e delitti. Non riuscivo a leggere i giornali inglese. Leggevo però, in inglese, tutti i romanzi di Ivy Compton Burnett. Sono romanzi dove non c'è che dialogo: un dialogare pervicace e maligno. Mi piacevano. (...)

Cominciai *Le voci della sera* proponendomi di scrivere un raccontino di due o tre pagine. Dopo la prima pagina pensai che avrei scritto un racconto lungo, forse lunghissimo. Vidi a un tratto sorgere in quel racconto, non chiamati, non richiesti, i luoghi della mia infanzia. Erano le campagne del Piemonte e le vie di Torino. Io tutta la vita m'ero vergognata di quei luoghi, li avevo banditi del mio scrivere come una paternità inaccettabile; e quando essi si erano affacciati nei miei racconti, io in fretta li avevo mascherati, così in fretta che nemmeno me n'era accorta; e li avevo mascherati così bene che io stessa li riconoscevo a stento. Ma ora invece me li ritrovavo là, a Londra, generati dalla nostalgia, sposati chissà come ai dialoghi di Ivy Compton Burnett, malinconici perché lontani ma insieme così festosi, così cristallini limpidi! Non ci pensai nemmeno a mascherarli: questa volta non l'avrebbero tollerato. E dai luoghi della mia infanzia scaturivano le figure della mia infanzia, e dialogavano, fra loro e con me. Ne provai grande gioia. Dalla gioia, non facevo che andare a capo; andavo a capo a ogni frase. Chi mai m'avesse impedito di andare a capo in quegli anni, visto che andando a capo provavo quella gioia matta, non so.¹¹²

Observamos no capítulo anterior que *Lessico familiare* é o livro de Natalia Ginzburg de maior sucesso de crítica e de público. Por isso, *Le voci della sera* foi geralmente visto pela crítica de alguma maneira pela ótica de *Lessico familiare*. Os movimentos, tanto de estilo como de temática, que se destacam em *Lessico familiare* guiaram a maior parte dos olhares críticos que se debruçaram sobre *Le voci della sera*. No mais das vezes, a crítica buscou em embrião em *Le voci della sera* o que se apresentou plenamente desenvolvido em *Lessico familiare*. As próprias edições de *Le voci della sera* reforçaram estes aspectos.

¹¹² GINZBURG, Natalia. *Opere*. Milano: Mondadori, 2001. v. 1. pp. 1131-1132.

Cinque romanze brevi e altri racconti é uma coletânea de textos de Natalia Ginzburg que inclui os romances *La strada che va in città*, *É stato così*, *Valentino*, *Sagittario* e *Le voci della sera*, além dos contos *Un'assenza*, *Casa al mare*, *Mio marito*, *La madre* e *Estate*. O livro foi publicado pela editora Einaudi primeiramente em 1964, com a *Nota* escrita por Natalia Ginzburg mencionada anteriormente. Quando foi realizada nova edição em 1993, Cesare Garboli escreveu o prefácio, que se inicia com as seguintes palavras:

Apparso nel Supercoralli trent'anni fa, *Cinque romanzi brevi* occupa nella storia della produzione narrativa della Ginzburg un posto di grandissima importanza. Libro, da una parte, editorialmente inventato, perché nato dall'esigenza di sfruttare il grande successo di *Lessico familiare* (Premio Strega 1963), offrendo in un solo volume ad alto prezzo tutta o quasi la produzione più o meno 'giovanile' di uno scrittore dai titoli fino allora sparsi e discreti e dalle tirature limitate.¹¹³

Além do desejo de conhecer a produção anterior a *Lessico familiare*, existem bons motivos para que a crítica tenha colocado os dois romances em paralelo. Há considerável semelhança entre as duas narrativas quanto ao tom, o ritmo e os diálogos. A autobiografia é um outro ponto importante de contato. Segundo a própria autora, é em *Le voci della sera* que a autobiografia começa a tomar forma nas suas narrativas, já que até então qualquer traço autobiográfico havia sido intencionalmente excluído de seus livros. A superação definitiva deste horror à autobiografia ocorreu em *Lessico familiare* e, como apontamos, a ligação entre realidade e ficção é uma das principais vertentes de estudo do romance. Os temas dos dois livros também têm pontos em comum. Ambos os romances apresentam uma família no centro do trama, a fictícia De Francisci no caso de *Le voci della sera* e a da própria autora no caso de *Lessico familiare*. Por fim, o leitor que já tenha passado por *Lessico familiare* consegue identificar facilmente em *Le voci della sera* cenas familiares, que posteriormente foram retrabalhadas em *Lessico familiare*.

Neste capítulo também apontaremos semelhanças entre os dois romances, especialmente quanto às técnicas narrativas utilizadas, o ritmo e a tensão narrativa. Ainda assim, esperamos iluminar *Le voci della sera* não apenas como ponto de partida para *Lessico familiare*, mas também como narrativa que possui as suas próprias técnicas, de ritmo e de estilo.

¹¹³ GARBOLI, Cesare. Introduzione. In: GINZBURG, Natalia. *Cinque romanzi brevi e altri racconti*. Torino: Einaudi, 1993. p. V.

4.2 Estrutura

O romance *Le voci della sera* não está dividido em capítulos, contém apenas espaços tipográficos que separam um trecho do outro, como apontamos que acontece em *Lessico familiare*. Esta é uma estrutura bastante utilizada por Natalia Ginzburg, sobretudo em seus romances curtos. Além de *Le voci della sera* e *Lessico familiare* obedecem esta estrutura os romances *È stato così*, *Valentino* e *Sagittario*. Há organização diferente em apenas dois romances narrativos: no primeiro romance de Natalia Ginzburg, *La strada che va in città*, que apresenta divisões mais bruscas, com quebra de página de um capítulo para outro, ainda que estes capítulos não sejam numerados; e em *Tutti i nostri ieri*, o mais longo romance da escritora, que é o único que apresenta capítulos efetivamente numerados. Naturalmente os romances epistolares, como *Caro Michele* e *La strada che va in città*, contêm subdivisões que se impõem pela própria troca de cartas.

A divisão de trechos que utilizamos para *Lessico familiare* no capítulo anterior foi proposta por Giacomo Magrini em seu artigo citado sobre o romance. Como diferentes edições do livro apresentam diferentes divisões de trechos, o crítico utilizou a edição publicada primeiramente em 1986 na coleção “i meridiani” da editora Mondadori, organizada com a ajuda da autora. Neste capítulo seguiremos o mesmo procedimento para *Le voci della sera*, uma vez que o romance também foi publicado nesta mesma edição.

A história de *Le voci della sera* pode ser resumida de duas formas. Primeiro podemos afirmar que a protagonista, Elsa, narra a história de seu noivado com Tommasino e posterior rompimento antes que o casamento se concretize. Também podemos afirmar que o livro narra as histórias das pessoas que vivem em uma pequena cidade que gira sua vida econômica e social em torno de uma fábrica. Assim, a narradora, cuja família também habita na cidade, expõe as histórias ora de um personagem, ora de outro, de modo que o livro dá a impressão de uma coletânea de casos do local. Formalmente, ambas as descrições estão corretas. É a segunda, no entanto, que mais tem sido utilizada pela crítica. Para compreender melhor este processo, uniremos a trama do romance à divisão do romance proposta a seguir.

Pela divisão que fizemos, *Le voci della sera* contém 32 trechos separados por

espaços tipográficos, além de ocupar 110 páginas. Dessa maneira, propomos dividir o romance em três partes.

Primeiro o que chamaremos de *introdução*, que se inicia no trecho 1 e vai até o trecho 6, que na edição que utilizamos abarca as primeiras 19 páginas. Nesta parte do livro conhecemos a narradora, sua família e o ambiente no qual se desenvolve todo o romance. Estes pontos cruciais da narrativa são descritos com incrível economia, característicos de Natalia Ginzburg:

*“Io ho ventisette anni.”*¹¹⁴

*“Abitiamo nel paese da molti anni. Mio padre è il notaio della fabbrica. (...) Tutto il paese vivi in funzione della fabbrica.”*¹¹⁵

*“I padroni della fabbrica sono i De Francisci. Il vecchio De Francisci lo chiamiamo il vecchio Balotta.”*¹¹⁶

Ao final da introdução os leitores descobrem também que a narradora vai à cidade duas vezes por semana, com uma desculpa qualquer, onde se encontra às escondidas com Tommasino. Uma amiga da família, Giuliana Bottiglia, a informa que os dois amantes foram vistos recentemente juntos. Assim, já na introdução do romance ficam estabelecidas as bases para o que apresentamos como a primeira descrição de *Le voci della sera*: o noivado da narradora com Tommasino e seu rompimento antes do casamento.

A parte intermediária do romance, que chamaremos *chiacchiera*, se inicia no trecho 7 e se encerra no trecho 14, e possui, na edição que escolhemos, 48 páginas. Nesta parte são apresentados os diversos personagens que habitam a cidade, todos ligados direta ou indiretamente à fábrica e à família De Francisci. De fato, os cinco filhos de Balotta são o fim condutor da narrativa. Nestas páginas, a narradora e sua família virtualmente desaparecem da narrativa. É por esta parte do romance que *Le voci della sera* foi descrito como por muitos críticos uma coleção de histórias, o que apresentamos como a segunda descrição da narrativa. Cesare Garboli afirma que em *Le voci della sera* Natalia Ginzburg deixa de lado os temas que a inquietaram nos romances anteriores e que a escritora *“si eclissa, si mette da parte, in un angolo, e ascolta il coro di tante voci disperse”*¹¹⁷. Eugenio Montale, logo após a publicação do

¹¹⁴ GINZBURG, Natalia. *Opere*. Milano: Mondadori, 2001. v. 1. p. 672.

¹¹⁵ Ibidem. pp. 673-674.

¹¹⁶ Ibidem. p. 674.

¹¹⁷ GARBOLI, Cesare. Introduzione. In: GINZBURG, Natalia. *Cinque romanzi brevi e altri racconti*. Torino: Einaudi, 1993. p. XII.

romance afirma que “*quel che le interessava, senza dubbio, era di darci un racconto sostenuto dal basso continuo del gossip, della chiacchiera*”¹¹⁸.

Por fim, a terceira e última parte do livro, que chamaremos de *cenas finais*, se inicia no trecho 16 e se encerra com o fim do romance, no trecho 32. Na edição que escolhemos ocupa 43 páginas. Nesta parte do romance é narrado o desenlace apresentado na introdução. Primeiro Tommasino, que é o filho mais novo de Balotta, vai à casa da protagonista e oficializa o noivado. Posteriormente há o rompimento das relações. A terceira parte, desta forma, se liga diretamente à introdução. Entre ambas há a parte intermediária, uma interpolação das narrativas dos principais personagens da cidade.

Deixando de lado a curta introdução, as duas partes restante, ou seja, a *chiacchiera* e as *cenas finais*, não apenas tratam de temas diferentes, mas também apresentam características estilísticas bastante distintas. Iniciaremos nosso estudo do estilo e ritmo narrativo em *Le voci della sera* com a segunda parte, a *chiacchiera*, por ser o trecho do romance em que estão presentes de maneira mais clara as características estilísticas que apontamos no capítulo anterior. Ademais, foi esta parte que mais chamou a atenção da crítica, uma vez que o próprio livro muitas vezes foi definido em função das características presentes nessa sua segunda parte.

4.3 *Chiacchiera*: o predomínio do *imperfetto*

A segunda parte do romance, que denominamos *chiacchiera*, seguindo a linha de Eugenio Montale, se inicia no trecho 7 e se encerra no trecho 14. Contém 8 trechos dos 32 existentes no romance. A análise quantitativa das páginas, neste caso, nos parece mais reveladora. Na edição da Mondadori que utilizamos o romance contém 110 páginas, das quais quase a metade, 48, correspondem à segunda, e maior, parte da narrativa. Por outro lado, a introdução contém 19 páginas, ao passo que a terceira parte, a qual denominamos *cenas finais*, apresenta 43 páginas.

Estes números se tornam relevantes quando observamos que as partes contém unidade de tema e de estilo. O seu tamanho corresponde ao grau de predomínio de um determinado tom na narrativa.

Na segunda parte a narradora e sua família desaparecem da narrativa, pois seu

¹¹⁸ MONTALE, Eugenio. In: GINZBURG, Natalia. *Opere*. Milano: Mondadori, 2001. v. 2. p. 1567.

objetivo declarado é contar as histórias dos filhos de Ballota. Assim sendo, no início da segunda parte a narradora afirma:

*“I figli del Balotta sono cinque”*¹¹⁹ e dedica este trecho à história de Gemmina, a filha mais velha. No início do trecho seguinte, *“Dopo la Gemmina, il Vincenzino. Poi il Mario, la Raffaella, e ultimo il Tommasino. I figli del Balotta, eccoli”*¹²⁰. Grosso modo, cada um dos filhos ocupa um trecho, com ampliações mais ou menos amplas para esposas, maridos e amigos próximos da família. Note-se que os trechos nesta parte do romance são bastante longos, por isso uma quantidade pequena de trechos, cerca de um quarto do total, ocupa quase metade das páginas do romance.

Para esta parte do romance faremos uma análise similar à realizada no capítulo anterior para *Lessico familiare*. A partir do início de um trecho, o de número 8, verificaremos a escolha de tempos verbais partindo dos mesmos pressupostos da teoria de Harald Weinrich descrita anteriormente. Não transcrevemos o trecho completo por ocupar muitas páginas, cerca de seis na edição utilizada, mas o fragmento transcrito será suficiente para vermos as mudanças de tempos verbais com clareza.

Após descrever Gemmina no trecho anterior, neste a narradora nos aponta explicitamente que pretende fazer o mesmo com todos os filhos de Balotta e dedica este segundo trecho ao segundo filho mais velho, Vincenzino.

“Dopo la Gemmina, il Vincenzino. Poi il Mario, la Raffaella, e ultimo il Tommasino. I figli del Balotta, eccoli.

Il Vincenzino era un ragazzo piccolo, grasso, biondo, ricciuto come un agnello. Era sempre sporco e in disordine, sempre coi riccioli troppo lunghi sul collo, le tasche dell'impermeabile piene di opuscoli e di giornali, le scarpe slacciate, perché non era buono di farsi i nodi, e il fondo dei calzonni infangato, perché girava per la campagna.

Il vecchio Balotta diceva:

- Mi sembra in rabbino.

Girava per la campagna da solo. Si piantava, a volte, fermo davanti a un muro o a un castello, dove non si vedevano che dei cespugli di ortica, o dei ciuffi di capelvenere; e guardava guardava, e non si capiva cosa guardasse.

Camminava adagio, tirando fuori di tasca ogni tanto un giornale o un libro, che si metteva a leggere camminando, un po' curvo, con la fronte aggrottata. Quando

¹¹⁹ GINZBURG, Natalia. *Opere*. Milano: Mondadori, 2001. v. 1. p. 688.

¹²⁰ Ibidem. p. 695.

apriva un libro, sembrava che si cascasse dentro col naso.

Amava la musica, e aveva nella sua stanza innumerevoli strumenti a fiato. Sul calare del crepuscolo, si metteva a suonare l'oboe, o il clarino, o il flauto.

Ne usciva fuori una lamentela tristissima, querula e fievole, come un belato. Il vecchio Balotta diceva:

- Ma possibile che io devo sempre sentirlo belare così?

A scuola, il Vincenzino non riusciva bene. Prendeva ripetizioni tutto l'anno, e lo bocciavano sempre. Il Purillo e il Mario, più giovani, andavano avanti; e lui rimaneva indietro.

Non si capiva bene come mai, dato che leggeva tanti libri, e sapeva un mondo di cose.

Parlava sempre a voce bassa, con un mormorio confuso. E alle domande più semplici, rispondeva con dei ragionamenti confusi e prolissi, che si dipanavano adagio, sull'onda triste di quel mormorio.

Suo padre diceva:

- Io non lo sopporto.

E diceva, sentendo, al crepuscolo, la lamentela del flauto:

- Se continua a belare così, lo mando alle Pietre.

E lo mandava, per un poco, alle Pietre. Ma poi lo faceva tornare, perché voleva riguardarselo ancora, capire com'era fatto.

- Pure non dev'essere proprio stupido, - diceva alla moglie.

Lo portava alla fabbrica, lo conduceva davanti alle macchine. Il Vincenzino guardava, cupo, stralunato, un po' curvo, aggrottando le sopracciglia.

Guardava intensamente, e arricciava le narici; allo stesso modo come quando, per strada, guardava un muro, un albero, o un ciuffo d'ortiche.

Fece le scuole a Salice, in collegio. Poi, presa infine la licenza liceale, andò all'università in città.

Il padre voleva che si iscrivesse nella facoltà di scienze economiche, come il Mario, che già faceva il secondo corso. Invece lui si iscrisse, come il Purillo, in ingegneria.

Era stato, in questo, risoluto. Il Balotta si strinse nelle spalle, e disse alla moglie:

- Non ce la farà mai a finire il Politecnico. Troppo difficile. Ma se la veda lui.

Tanto io con lui non ci ragiono. È matto, e coi matti non si ragiona.

Abitavano, lui e il Purillo e il Mario, in un alloggetto ammobiliato, con una donna per i servizi. [...]”¹²¹

Como no capítulo anterior, os verbos no *imperfetto* foram marcados com um traço; os verbos no *passato remoto* foram marcados com dois traços; os demais tempos verbais foram sublinhados com linhas tracejadas. Pelos motivos que já apontamos no capítulo anterior, deixamos de lado tanto os discursos diretos como os verbos dicendi, que serão analisados separadamente.

Para este trecho de *Le voci della sera*, temos:

Tabela 2: Flexões verbais utilizadas em trecho de *Le voci della sera*

Total de verbos:	46
<i>Imperfetto:</i>	38
<i>Passato remoto:</i>	4
<i>Congiuntivo imperfetto:</i>	3
<i>Passato prossimo:</i>	1

Novamente, como ocorre em *Lessico familiare*, observamos não apenas uma forte predominância do *imperfetto* como um quase desaparecimento do *passato remoto*. Sendo o *imperfetto* o tempo verbal dedicado ao *sfondo* e o *passato remoto* e tempo verbal correspondente ao *primo piano* há na segunda parte de *Le voci della sera* amplo predomínio do *sfondo* e quase o desaparecimento do *primo piano*.

Pela leitura do trecho selecionado notamos que as poucas ocorrências do *passato remoto* não são uma forma destacar estes elementos da narrativa, colocando-os em *primo piano*. Na transcrição acima o *passato remoto* é utilizado apenas quatro vezes e concentrado em poucas frases sucessivas:

“Fece le scuole a Salice, in collegio. Poi, presa infine la licenza liceale, andò all'università in città.

Il padre voleva che si iscrivesse nella facoltà di scienze economiche, come il Mario, che già faceva il secondo corso. Invece lui si iscrisse, come il Purillo, in ingegneria.

¹²¹ GINZBURG, Natalia. *Opere*. Milano: Mondadori, 2001. v. 1. pp. 695-697.

Era stato, in questo, risoluto. Il Balotta si strinse nelle spalle, e disse alla moglie:

- Non ce la farà mai a finire il Politecnico. Troppo difficile. Ma se la veda lui. Tanto io con lui non ci ragiono. È matto, e coi matti no si ragiona.”¹²²

O elemento essencial deste trecho da narrativa são as atitudes habituais do personagem. As quatro ocorrências do *passato remoto* apenas transportam o leitor de uma época em que ocorrem atitudes habituais para outra. Antes a narradora descrevia atitudes da infância, sempre com predomínio do *imperfetto*; depois das quatro ocorrências do *passato remoto* passamos à época da faculdade, e são descritos novos hábitos, novamente com o *imperfetto*. Ao invés de destacar a matéria narrada, alçando-a ao *primo piano*, as ocorrências do *passato remoto* apenas realizam esta transição temporal.

As consequências desta escolha particular de tempos verbais para a narrativa são as mesmas que as apontadas em *Lessico familiare* no capítulo anterior. O predomínio do *imperfetto* corresponde ao predomínio do *sfondo* e ao quase desaparecimento do *primo piano*. O *imperfetto*, como apontamos anteriormente, registra os acontecimentos narrados quando já concluídos e não enquanto estão sendo realizados, de modo que lhe falta a luz de aparição e o peso de evento reservados ao *passato prossimo*. Sem oscilações entre os dois níveis da narrativa, não há relevâncias no *rilievo narrativo*. Esse “achatamento” no relevo narrativo lança toda a matéria narrada em pano de fundo, sem destaques. Nesse sentido, a ausência de primeiro plano e, portanto, de alternância entre diferentes níveis de destaque, fornece o ritmo da narrativa, que não apresenta oscilações de tom.

Assim como em *Lessico familiare*, este ritmo particular, sem espaço para destaques, coloca toda a matéria narrada no mesmo nível, sem valorizações no texto. Este ponto em particular merece mais atenção em *Le voci della sera* do que em *Lessico familiare*, como veremos a seguir.

A ausência de valorização no texto é fruto do predomínio do *imperfetto* em oposição ao *passato remoto*; do *sfondo* em relação ao *primo piano*; do sumário narrativo em relação à cena; o resultado desta configuração singular é a ausência de tensão narrativa.

¹²² GINZBURG, Natalia. *Opere*. Milano: Mondadori, 2001. v. 1. pp. 696-697.

É possível apontar que esta segunda parte de *Le voci della sera* apresenta mais oscilações de tom que *Lessico familiare*. No trecho 11, também pertencente a esta segunda parte, por exemplo, há ampla utilização do *passato remoto* e claramente a matéria é narrada como uma cena, portanto em *primo piano*. Tais oscilações de tom, com presença de *passato remoto* e *primo piano*, existem em ambos os romances. Em *Lessico familiare* ocupam sempre espaço curto e são logo finalizadas, dando lugar à estrutura mais usual do romance. O mesmo movimento acontece com *Le voci della sera*, mas com oscilações maiores. Apesar das oscilações maiores, o romance sempre retorna ao seu tom elementar nesta segunda parte, com predomínio do *imperfetto* e do *sfondo*.

O citado trecho 11 descreve detalhadamente, com amplo uso do *passato remoto*, o primeiro caso extraconjugal de Cate, esposa de Vincenzino. Apesar da riqueza de detalhes e utilização do *passato remoto* não é razoável supor que os casos extraconjugais de Cate sejam o cerne do romance, nem que as descrições que a precedem sejam o pano de fundo no qual seus casos extraconjugais se desenvolvem. A magnitude das oscilações são diversas, mas estamos diante da mesma estrutura elementar.

Até agora apontamos algumas das características estilísticas de *Le voci della sera* que apresentam grande sintonia com *Lessico familiare*. No entanto, é preciso ressaltar que apenas na segunda parte de *Le voci della sera* se pode notar o predomínio amplo do *imperfetto* e suas consequências para o ritmo da narrativa e para a ausência de valorizações da matéria narrada. Antes de apresentar as similaridades entre os dois romances é preciso situar a segunda parte de *Le voci della sera* no todo do romance e estabelecer o seu lugar na interpretação da obra.

4.4 As cenas finais

O que denominados *introdução* de *Le voci della sera* compreende os 6 primeiros trechos, ocupando 19 páginas. Nesta parte são apresentadas a narradora, seu caso amoroso às escondidas com Tommasino, a família da narradora e o ambiente em que todos os personagens habitam: a fábrica como centro econômico e social da cidade. Na segunda parte o foco é justamente este ambiente, este pano de fundo, que conhecemos pela narrativa das histórias dos filhos do fundador da fábrica. Na terceira parte, que

chamamos de *cenas finais*, o caso amoroso da narradora tem seu desenlace. Primeiro Tommasino torna-se noivo da narradora, depois o noivado é rompido.

A simples narração da trama em suas linhas principais já nos mostra que há uma ligação clara entre a introdução e a parte final do romance. Na primeira arma-se o conflito, ao passo que nas *cenas finais* observamos seu desfecho. Do ponto de vista dos acontecimentos principais, a segunda parte é interpolada na narrativa. Mesmo temporalmente observamos esta discrepância.

Na *introdução*, na cena de abertura do romance a narradora conversa com sua mãe, que acabou de sair do médico e reclama de dor na garganta. Já no início da terceira parte, a família da narradora recebe a visita da senhora Bottiglia, que conversa com a mãe da narradora sobre sua saúde e a opinião do médico. Pela fala da mãe notamos que entre a primeira cena da introdução e o desenvolvimento retomado na terceira parte passou-se um dia: “*Ieri, - disse mia madre, - sentivo in gola come un nòcciolo duro, che mi raspava. Stamattina sembra che sto bene*”¹²³. Há outras indicações. Na introdução a narradora conversa com Giuliana Bottiglia, que lhe informa que ela e o seu amante foram vistos por conhecidos juntos. No início da terceira parte, ao se encontrar com Tommasino no horário e local habituais a narradora comunica a seu amante que foram vistos. Considerando que os dois amantes se encontram duas vezes por semana, ambos os fatos acontecem com poucos dias de distância. Desta forma, também temporalmente a introdução e a terceira parte são diretamente ligados.

A segunda parte, como se pode observar do trecho transcrito sobre Vincenzino, possui temporalidade muito diversa. Ao contar a história dos diversos personagens a narradora volta muitos anos no tempo, abordando-lhes desde a infância, passando pelos anos da Guerra e chegando até o presente ou até o momento de sua morte. Além disso, há muitos saltos temporais. Por exemplo, a história de Gemmina, contada no primeiro trecho da segunda parte, vem até o presente, ao passo que a história de Vincenzino, iniciada no trecho seguinte, retorna novamente muitos anos no passado. Nesta parte são os personagens o guia da narrativa, não o tempo.

A unidade entre a *introdução* e a terceira parte se dá pelo tema tratado, pela temporalidade e também pelo estilo. Quanto ao estilo trataremos principalmente da terceira parte, já que a *introdução* é demasiada curta para que seu estilo se imponha ao restante do romance. Além disso, as observações feitas para a terceira parte podem ser

¹²³ GINZBURG, Natalia. *Opere*. Milano: Mondadori, 2001. v. 1. p. 741.

estendidas para a introdução.

Em momento anterior, opomos o sumário narrativa à cena. Enquanto o sumário narrativo liga-se ao predomínio do *imperfetto* e ao *sfondo*, a cena liga-se ao *passato remoto* e ao *primo piano*. O sumário narrativo condensa grandes períodos de tempo em poucas linhas. A cena faz o oposto, alarga o tempo, foca a ação com precisão e em detalhe. Os diálogos são um ponto privilegiado da cena, pois assume uma correspondência relativamente precisa entre o tempo de leitura e o tempo de desenvolvimento da história.

Denominamos a terceira parte de *cenas finais* justamente porque neste ponto do romance há amplo predomínio de cenas, ao passo que a técnica do sumário narrativo praticamente desaparece. O uso amplo de diálogos é um indício de que se trata de cenas. Os diálogos são, na maior parte, entre a narradora e Tommasino. Em outros, também estão envolvidos os familiares mais próximos da narradora. Na terceira parte o guia da narrativa deixa de ser os hábitos dos personagens. Ao invés disso há a transcrição de seus diálogos e reações em detalhes.

Além disso, a passagem do tempo também é diversa. Ao invés de condensar grandes períodos de tempo em poucas linhas, como na segunda parte, as cenas da terceira parte causam um alargamento do tempo. São comuns indicações de que entre um evento e outro passou-se um dia, como demonstram as passagens introdutórias de alguns trechos como: “*La sera del giorno dopo*”¹²⁴ e “*La mattina dopo*”¹²⁵.

Em *Le voci della sera* o melhor indicador de que estamos na cena ou no sumário narrativo é a flexão do verbo *dire*. *Dire* é praticamente o único verbo *dicendi* utilizado no livro inteiro. Há claramente intenção da autora de não utilizar variações. O verbo *dire* é utilizado como verbo *dicendi* em três flexões ao longo de todo o romance, na maior parte das vezes em 1ª ou 3ª pessoa do singular: no *presente* (*dico* ou *dice*), no *imperfetto* (*dicevo* ou *diceva*) e no *passato remoto* (*dissi* ou *disse*).

As duas primeiras flexões, *presente* e *imperfetto*, têm caráter iterativo, mostram uma frase ou diálogo pronunciado repetidamente. Como já apontamos no capítulo anterior, correspondem à repetição e ao sumário narrativo. O *passato remoto*, ao contrário, nos mostra um diálogo que ocorreu uma única vez, possui a luz de aparição e o peso de eventos típicos da cena. O que nos interessa é notar que em *Le voci della sera* estes dois modos são muito bem marcados, principalmente na terceira parte. Não há um

¹²⁴ GINZBURG, Natalia. *Opere*. Milano: Mondadori, 2001. v. 1. p. 760.

¹²⁵ Ibidem. p. 769.

único trecho na terceira parte de *Le voci della sera* que contenha ambos os modos do verbo *dire* misturadas. Ou o verbo *dire* apresenta caráter iterativo, no *presente* ou no *imperfetto*, ou o verbo *dire* apresenta a luz de aparição, no *passato remoto*. Dessa forma, a flexão do verbo *dire* é um excelente marcador para saber se o trecho é de sumário narrativo ou de cena.

Note-se, por fim, que quando dividimos o livro em três partes afirmamos que na segunda parte há predomínio do sumário narrativo e dos verbos no *imperfetto* (e agora podemos adicionar também o *presente*) e na terceira parte há predomínio da cena e dos verbos no *passato remoto*. O predomínio não impede que haja ocasionalmente um trecho com estrutura diversa. É esta variação entre uma forma e outra de flexionar os verbos, que se apresenta de forma cristalina no verbo *dire*, que fornece o ritmo da narrativa em *Le voci della sera*. Dessa maneira, a variação, como já apontamos, é mínima, mas não inexistente.

4.4.1 O predomínio do *passato remoto* nas cenas finais

O que denominamos a terceira parte se inicia no trecho 15. Até o trecho 17 mantém-se uma estrutura semelhante àquela verificada na segunda parte. Ainda estão presentes as descrições dos hábitos dos personagens. A diferença, neste ponto, é que ao invés do *imperfetto* é utilizado o presente, uma vez que voltamos à trama da narradora e seu amante. Nestes primeiros trechos há, portanto, mudança de tema mas o estilo mantém-se semelhante, apenas troca-se o *imperfetto* pelo *presente*, ambos tempos iterativos.

No trecho 18 passa-se claramente à cena. Predominam os verbos no *passato remoto* e os diálogos. O verbo *dire* passa à sua flexão no *passato remoto*, *dissi* e *disse*.

A mesma estrutura de estilo se repete nos trechos seguintes, com os verbos flexionados no *passato remoto*, especialmente o verbo *dire*. Neste ponto do romance a narradora informa a Tommasino que eles foram vistos juntos. No mesmo dia à noite Tommasino faz uma visita à casa da narradora com um pretexto e conversa com sua família, dando indícios da proximidade entre ambos. Na cena seguinte janta com a família da narradora. Depois há uma cena importante em que Tommasino e a narradora estão no seu quarto onde costumam encontra-se às escondidas. A narradora percebe, então, que Tommasino havia ido à sua casa para saber como seria ser seu noivo, ao que

ele responde que lhe parecia difícil. A narradora diz:

“E cominciai a piangere. Dissi:

- Ma perché abbiamo sciupato tutto?

- Ah no, - lui disse, - almeno non piangere! ho in odio veder piangere le donne!

Ma io piangevo, e dicevo, anch'io, come la Cate:

- Ma perché s'è sciupato tutto?”¹²⁶

No dia seguinte Tommasino vai à casa da narradora e a pede em casamento. Estes desdobramentos ocorrem entre os trechos 18 e 26 e apresentam a mesma estrutura estilística. Predominam os verbos no *passato remoto*. Nestes trechos o verbo *dire* é flexionado sempre no *passato remoto*.

No trecho seguinte, de número 27, há uma quebra no ritmo narrativo:

“Il Tommasino prese a venire da noi ogni sera”¹²⁷. Trata-se de uma descrição dos hábitos dos personagens após a concretização do noivado. Os verbos, especialmente o verbo *dire*, passam ao *imperfetto*. Todavia, estamos diante de uma interrupção que é breve.

A partir do trecho seguinte, 28, retornamos à técnica narrativa da cena, os verbos voltam a ser flexionados no *passato remoto*, assim como todas as ocorrências do verbo *dire*, utilizado inúmeras vezes, sempre como *disse* ou *dissi*. Neste momento temos o ápice da trama, já que Tommasino conta à narradora de sua profunda infelicidade e no dia seguinte rompem o noivado.

Apenas nos últimos dois trechos, 31 e 32, há novamente predomínio do *presente* e narração de fatos habituais. O trecho 31 trata dos encontros entre a narradora e Tommasino depois do rompimento. Por sua vez, o último trecho do romance, 32, apresenta um corte temporal: *“È di nuovo ottobre.”¹²⁸* Mais uma vez os verbos estão flexionados no *presente*. O verbo *dire*, particularmente, ocorre 18 vezes consecutivas, sempre associados à mãe. São inúmeras frases da mãe dita à filha, sem qualquer resposta. O discurso que pretende esconder a angústia tem, nas palavras de Magrini, a função de *“coprire, nascondere la solitudine e il silenzio della narratrice, che ha appena rotto il suo fidanzamento e non vede davanti a sé immagine di futuro”¹²⁹*.

¹²⁶ GINZBURG, Natalia. *Opere*. Milano: Mondadori, 2001. v. 1. p. 760.

¹²⁷ Ibidem. p. 761.

¹²⁸ Ibidem. p. 776.

¹²⁹ MAGRINI, Giacomo. Lessico familiare di Natalia Ginzburg. In ROSA, Alberto Asor (org.).

Esquemáticamente, temos para a terceira parte do romance:

Tabela 3: Flexões do verbo *dire* utilizadas na terceira parte de *Le voci della sera*

Trechos	15-17	18-26	27	28-30	31-32
Verbo <i>dire</i>	<i>presente</i>	<i>passato remoto</i>	<i>imperfetto</i>	<i>passato remoto</i>	<i>presente</i>
Número de trechos	3	9	1	3	2

Ao total são 12 trechos com predomínio do *passato remoto* e, portanto, da cena, e apenas 6 trechos com predomínio do *presente* ou do *imperfetto*, tempos iterativos. A terceira parte de *Le voci della sera* é composta principalmente de *passato remoto* e da técnica da cena, em contraste com a segunda parte, composto predominantemente de *imperfetto*.

4.5 O nivelamento: a *chiacchiera* como núcleo

Indicadas as principais características temáticas e estilísticas das partes de *Le voci della sera*, cumpre inseri-las no todo do romance. Particularmente nos interessa a relação entre a segunda e a terceira parte.

Quando Eugenio Montale afirma que o tom de *Le voci della sera* é o da *chiacchiera*, sem dúvida tinha em mente as histórias desenvolvidas no que chamamos de segunda parte do romance. Pois é nesta segunda parte que a narradora oscila o foco narrativo em várias personagens, sem se fixar em nenhuma, como se as histórias dos personagens fossem uma espécie de patrimônio comum dos habitantes da pequena cidade. Montale assim define o tom do romance: “*basso continuo del gossip, della chiacchiera*”¹³⁰. O “contínuo” de que nos fala o crítico pode ser associado ao ritmo característico da segunda parte do romance, que, como demonstramos, quase não apresenta oscilações de tom.

É também devido à segunda parte do romance que Giorgio Caproni afirma que em *Le voci della sera* “*non è facile esporre in succinto la trama del racconto, forse perché una trama dominante, con personaggi dominanti, non c'è, fra tanto intrecciarsi di trame e di persone distinte ma non separati*”.¹³¹

Letteratura Italiana. Le opere. Torino: Einaudi, 1996. v. 9: Il Novecento. p. 796.

¹³⁰ MONTALE, Eugenio. In: GINZBURG, Natalia. *Opere*. Milano: Mondadori, 2001. v. 2. p. 1567.

¹³¹ CAPRONI, Giorgio. Appendice. In: GINZBURG, Natalia. *Le voci della sera*. Torino: Einaudi, 2013.

Também Cesare Garboli ao falar sobre *Le voci della sera* estende a estrutura que vemos na segunda parte para a interpretação geral da obra: “*Il romanzo è messo su raccogliendo qualcuna delle parole cadute lungo la strada, il fraseggio, la cadenza, [...] delle parole che furono dette, scambiate, pronunciate mentre la vita correva. Nessuna delle voci sopraffà l'altra; nessuno in primo piano, nessuno al centro.*”¹³²

Do ponto de vista do desenvolvimento da trama, todas as histórias dos diversos personagens que compõem a segunda parte do romance são desnecessárias para contextualizar o romance entre Elsa e Tommasino. Mas a interpretação do envolvimento dos dois amantes só é possível à luz das várias histórias relatadas anteriormente. É isto o que une a *chiacchiera* às *cenas finais*.

O que Elsa e Tommasino têm em comum com as diversas personagens que habitaram e habitam a pequena cidade é a impossibilidade de felicidade. Por isso Barberi Squarotti afirma que em *Le voci della sera* os personagens têm um “*senso di esistenze perdute*” e “*infelicità irrimediabile*”.¹³³

A preponderância das inúmeras histórias relatadas sobre a dos dois amantes, ou da segunda parte do romance sobre a terceira, parece ser um ponto pacífico da crítica. Por isso o romance foi frequentemente definido em função do tom e acontecimentos da segunda parte.

Há ainda um argumento interno para fortalecer este ponto de vista. A única alusão a um personagem da segunda parte feita pela narradora em um diálogo acontece no trecho 26, transcrito acima. Trata-se do momento de maior desespero da narradora, quando percebe a impossibilidade de felicidade com Tommasino:

“*Ma io piangevo, e dicevo, anch'io, come la Cate:*

- *Ma perché s'è sciupato tutto?*”¹³⁴

Cate foi esposa de Vincenzino, irmão mais velho de Tommasino. Infeliz com seu casamento passa a ter casos com inúmeros homens que, no entanto, também não a fazem feliz. Diante da impossibilidade de ser feliz, desesperadamente pergunta algumas vezes ao longo do romance: “*Perché si è sciupato tutto?*”¹³⁵. A história de Cate é similar à de outras personagens da segunda parte. Ainda que não contem com os mesmos casos amorosos ou com o mesmo desespero, a impossibilidade da felicidade parece abater a

p. 133.

¹³² GARBOLI, Cesare. Prefazione. In: GINZBURG, Natalia. *Opere*. Milano: Mondadori, 2001. v.1. p. XXIV.

¹³³ SQUAROTTI, Giorgio. Bárberi. Piccole virtù contro la tragedia, *La Stampa*, Torino, 9 out. 1991. p. 16.

¹³⁴ GINZBURG, Natalia. *Opere*. Milano: Mondadori, 2001. v. 1. p. 760.

¹³⁵ Ibidem. p. 723.

todos. Neste sentido, a história da narradora é como todas as outras contadas anteriormente, apenas vista mais de perto. Por isso a preponderância da segunda parte sobre a terceira.

Em *Le voci della sera* não é apenas a história da narradora que é equiparada à dos demais personagens, toda a matéria narrada é apresentada no mesmo nível. Este é o cerne do romance. Esse mecanismo, presente nas duas obras analisadas nesse trabalho, é um dos traços gerais da produção literária de Natalia Ginzburg, como veremos a seguir.

4.5.1 O nivelamento em outras narrativas

Tratar toda a matéria narrada no mesmo nível, sem destaques, é uma marca literária de Natalia Ginzburg ao longo de boa parte de sua obra narrativa e um dos traços recorrentes destacados pela crítica. Após a análise realizada em *Lessico familiare* e *Le voci della sera*, a citação de Giorgio Bárberi Squarotti transcrita no primeiro capítulo torna-se mais eloquente, ainda que trate de outro romance:

Tutti i nostri ieri, del 1952, è l'esempio più ampio dell'idea che la Ginzburg ha del romanzo come ininterrotto accumulo di ricordi, fatti, personaggi, ambienti, dove tutto è sullo stesso piano in un'atmosfera priva di tempo ed aria, di senso dello spazio, di gerarchia di importanza e di valore, che l'andamento paratattico dello stile rende perfettamente.¹³⁶

O crítico aponta que não há destaques no romance e emprega a expressão “tudo no mesmo plano”. O termo é próximo ao que adotamos neste trabalho. Sem destaques, sem hierarquia de importância, não há claramente um *primo piano*. Embora trate de outro romance, *Tutti i nostri ieri*, note-se que Bárberi Squarotti o usa apenas como exemplo, tendo em mente uma característica de Natalia Ginzburg que não se limita àquela narrativa.

Cesare Garboli, o crítico literário que mais escreveu sobre Natalia Ginzburg e o que mais se debruçou sobre a sua obra como conjunto, afirmou que a escritora “*fa ruotare a grande velocità le persone e le cose nello spazio e nello tempo*”¹³⁷. Não à toa, Garboli nos fala de *persone* e *cose*, porque nas suas histórias parecem estar tudo e todos

¹³⁶ SQUAROTTI, Giorgio Bárberi. Piccole virtù contro la tragedia, *La Stampa*, Torino, 9 out. 1991. p. 16. (grifo nosso).

¹³⁷ GARBOLI, Cesare. Prefazione. In: GINZBURG, Natalia. *Opere*. Milano: Mondadori, 2001. v.1. p. XX.

no mesmo plano, coisas e pessoas, acontecimentos trágicos e banais, protagonistas e personagens secundários.

O conto *La madre*, segundo a própria autora escrito em 1948, é o primeiro desenvolvimento claro desta técnica de nivelamento. A narrativa é feita em um único tom, com predomínio do *imperfetto* e do sumário narrativo, sem grandes oscilações.

Os cinco primeiros parágrafos de *La Madre* começam da seguinte maneira:

“*La madre era piccola e magra, con le spalle un po' curve.*”;

“*La madre non era importante.*”;

“*La madre teneva i cassetti in disordine e lasciava tutte le cose in giro [...]*”;

“*I ragazzi facevano i compiti nella stanza da letto.*”;

“*A merenda mangiavano castagne.*”¹³⁸

Estes parágrafos, que compreendem cerca de metade do conto, se iniciam sempre com o *imperfetto*, marcados com um traço nas transcrições acima. Há sempre um forte predomínio do sumário narrativo. O próximo parágrafo se inicia com:

“*Nella luce grigia del mattino, la madre si alzava*”¹³⁹

Esta passagem nos remete a um trecho da *Nota* escrita em 1964, em que Natalia Ginzburg fala sobre seus escritos. Comentando seus primeiros textos, ela afirma: “*Il mio nome era Cechov. [...] tanto Cechov come molti altri miei nomi li leggevo in traduzione; ma questo non m'importava tanto perché non mi curavo dello stile; quello che mi stava a cuore era imparare [...] il modo di maneggiare e illuminare la realtà.*”¹⁴⁰

A *luce grigia*, a primeira que recebe a mãe ao acordar, não poderia ser mais adequada. Esta personagem, esta mãe, ironicamente símbolo do amor incondicional, sequer possui um nome no conto e está fadada a passar a existência quase ~~que~~ em branco. Sua vida transcorre sem que haja reviravoltas ou mesmo oscilações. Para esta vida sem reviravoltas, um estilo sem oscilações de tom. Para esta personagem que “*non era importante*” uma técnica narrativa que dilui ao invés de destacar, por isso sumário narrativo e *imperfetto* e não cena. Em *La madre* há uma feliz adequação entre, de um lado, técnica narrativa, simples, sem ornamentos nem oscilações, com predomínio do sumário narrativo e do *imperfetto*; e de outro a construção da personagem. O conto termina com uma alusão direta à falta de importância da mãe:

¹³⁸ GINZBURG, Natalia. *Opere*. Milano: Mondadori, 2001. v. 1. pp. 203-205.

¹³⁹ Ibidem. p. 206.

¹⁴⁰ Ibidem. p. 1118.

“*Gli anni passavano e i ragazzi crescevano e succedevano tante cose e quel viso che non avevano molto amato svaniva per sempre.*”¹⁴¹

4.5.2 O nivelamento em *Le voci della sera*

De toda a obra narrativa de Natalia Ginzburg *Le voci della sera* é o romance em que o nivelamento de toda a matéria narrada alcança seu maior desenvolvimento.

A trama da narradora só pode interpretada à luz das histórias dos demais personagens “secundários”. A chave de leitura de *Le voci della sera* está no *sfondo*, desenvolvido na segunda parte do romance. Dessa forma, a terceira parte se apresenta quase completamente com predomínio do *passato remoto* e de cenas. Só seria possível afirmar que nesta terceira parte há *primo piano* se tomarmos uma definição puramente formal. Ao contrário, retomando a definição proposta por Weinrich que apresentamos no capítulo 2, temos que o *primo piano* é: “*ciò per cui si racconta la storia, ciò che è registrato nel sommario, ciò che il titolo compendia o potrebbe compendiare*”¹⁴². Não é fácil apontar aquilo pelo qual se conta a história em literatura. Neste ponto, nosso melhor argumento é que a crítica se refere a *Le voci della sera* sempre em função dos personagens explorados na segunda parte, não da protagonista. Quanto ao resumo, escolhemos nós mesmo apresentar neste trabalho duas versões diferentes para sintetizar o romance. Nesse sentido, a nota de abertura de *Le voci della sera* pode nos fornecer alguma indicação mais precisa.

Le voci della sera contém um parágrafo de introdução antes de iniciar o romance, similar à advertência de *Lessico familiare*: “*In questo racconto, i luoghi e i personaggi sono immaginari. Gli uni non si trovano sulla carte geografica, gli altri non vivono, né sono mai vissuti, in nessuna parte del mondo. E mi dispiace dirlo, avendoli amati come fossero veri.*”¹⁴³

Assim como a crítica, a própria autora se refere aos personagens da narrativa no plural, colocando-os todos no mesmo nível, sem destaque para a narradora.

A terceira definição apontada por Weinrich para *primo piano*, aquilo que o título sintetiza, é a mais promissora para ressaltar que o cerne de *Le voci della sera* é a segunda parte. O próprio Montale se coloca a pergunta no início de seu artigo,

¹⁴¹ GINZBURG, Natalia. *Opere*. Milano: Mondadori, 2001. v. 1. 215.

¹⁴² WEINRICH, Harald. *Tempus: le funzioni dei tempi nel testo*. Bologna: Il Mulino, 2004. p. 133.

¹⁴³ GINZBURG, Natalia. Op. cit. p. 668.

publicado no mesmo ano que o romance: “*Voci della sera? Di quale sera?*”¹⁴⁴. E se remete à *chiacchiera*, que, como apontamos, liga-se diretamente às histórias de *sfondo* narradas na segunda parte do romance. Qualquer explicação que se tente para o título passa pelos diversos personagens, as diversas vozes que perpassam o romance e que se concentram na segunda parte.

Em *Le voci della sera* o status de narradora não lhe dá o de protagonista, ao contrário, mistura-se à massa de personagens, sem deles se destacar, ainda que ocupe este lugar, sempre considerado privilegiado, de detentora da palavra.

4.5.3 Comparação com *Lessico familiare*

No capítulo anterior, apontamos que o predomínio do *imperfetto* ao longo de todo *Lessico familiare* tem como consequência lançar a matéria narrada no pano de fundo e desta forma causar uma profunda redução na tensão narrativa. Os saltos de tensão narrativa que poderiam ser causados pelas poucas aparições do *passato remoto* e da cena são quase sempre amortecidos. A morte de Leone é um exemplo cristalino. Embora pudesse ser um dos momentos de maior tensão de *Lessico familiare*, tanto pelo conteúdo como pelo uso do *passato remoto* e cena, a narradora engenhosamente narrou sua morte páginas atrás, em meio a outros temas e com uso do *imperfetto*, atenuando a tensão narrativa que poderia ser causada pelo acontecimento mais trágico do romance.

Procedimento semelhante acontece em *Le voci della sera*, em escala maior. O rompimento do noivado entre a narradora e Tommasino é um acontecimento trágico na narrativa. No processo de aproximação e ruptura os personagens tomam consciência da impossibilidade de ser feliz. Nas palavras de Magrini as inúmeras frases da mãe que encerram o romance servem para “*nascondere la solitudine e il silenzio della narratrice, che ha appena rotto il suo fidanzamento e non vede davanti a sé immagine di futuro.*”¹⁴⁵

O momento da ruptura é emblemático do modo como os acontecimentos trágicos são tratados no romance. No trecho 29, enquanto os dois noivos conversam após decidirem romper as relações, Tommasino diz:

¹⁴⁴ MONTALE, Eugenio. In: GINZBURG, Natalia. *Opere*. Milano: Mondadori, 2001. v. 2. p. 1567.

¹⁴⁵ MAGRINI, Giacomo. *Lessico familiare* di Natalia Ginzburg. In ROSA, Alberto Asor (org.). *Letteratura Italiana. Le opere*. Torino: Einaudi, 1996. v. 9: Il Novecento. p. 796.

“- *Come sei tranquilla!* - disse. - *Non piangi, dici tutto così tranquilla!*” e, em seguida: “- *Come siamo tranquilli!* - lui disse. - *Come siamo freddi, pacati, tranquilli!*”¹⁴⁶

A tranquilidade dos personagens, frieza até, diria Tommasino, contribui para a ausência de tensão narrativa deste trecho. Embora o desenlace tenha sido narrado com *passato remoto* e cena, propícios a aumentar a tensão narrativa, ao longo de todo o romance foram repassadas histórias de frustrações, como a de Gemmina e Balotta, de rompimentos, como e de Vincenzino e Cate, enfim, toda “*l'ineluttabilità del determinismo più spietato*”¹⁴⁷, como afirma Eugenio Ragni, narrados como *sfondo*, com predomínio do *imperfetto* e sem tensão narrativa. A história de Ela e Tommasino conclui-se com o único desfecho que poderia ter, o mesmo de todos os personagens que viveram antes deles no mesmo lugar e cujas histórias são narradas na segunda parte do romance, antes da história da narradora. Por isso, a estrutura também favorece a ausência de tensão narrativa mesmo no momento mais dramático do romance.

O procedimento é similar ao utilizado em *Lessico familiare* para a morte de Leone, apesar das diferenças de tamanho dos dois temas, com duração de apenas 3 trechos no caso de *Lessico familiare* e tão longo quanto o romance inteiro em *Le voci della sera*. Primeiro a apresentação com predomínio do *imperfetto* e *sfondo* (a menção à morte de Leone e as diversas histórias frustradas na segunda parte de *Le voci della sera*) para só depois narrar os acontecimentos em detalhes, como cena e com predomínio do *passato remoto* (a descrição da morte de Leone e o rompimento entre os dois amantes), amenizando a tensão narrativa que estas cenas teriam se fossem apresentadas ao leitor pela primeira vez.

Além da trama principal dos dois amantes, em *Le voci della sera* a morte do personagem Nebbia utiliza técnica muito semelhante à vista em *Lessico familiare* para a morte de Leone. A primeira aparição do nome de Nebbia acontece na *introdução*, no trecho 3, quando a narradora nos conta a história de Ballota. Na ocasião, logo após o fim da guerra, a irmã de Balotta, Magna Maria diz: “*Lo sai che hanno ammazzato il Nebbia?*”¹⁴⁸ Até então o leitor não tem qualquer indicação de quem poderia ser Nebbia e só pode receber a notícia de sua morte com certa indiferença.

Dessa maneira, o personagem Nebbia só ganha contornos mais claros a partir do

¹⁴⁶ GINZBURG, Natalia. *Opere*. Milano: Mondadori, 2001. v. 1. p. 771.

¹⁴⁷ RAGNI, Eugenio. Prosatori e narratori del primo e del secondo Novecento. In: MALATO, Enrico (Org.). *Storia della letteratura italiana*, Roma, Salerno Editrice, 2003. v.9: Il Novecento. p. 816.

¹⁴⁸ GINZBURG, Natalia. Op. cit. p. 681.

trecho 7, o primeiro do que denominamos de segunda parte. O trecho contra a história de Gemmina, filha mais velha de Balotta. Em certa altura, afirma a narradora: “*La Gemmina è stata innamorata del Nebbia.*”¹⁴⁹. Narra, então, a paixão de Gemmina e a indiferença de Nebbia, homem distraído e ingênuo que inicialmente sequer percebe que a moça está apaixonada. Nebbia aparece outras vezes na narrativa, frequentemente descrito de forma terna. O relato de sua morte antes de qualquer descrição do personagem contribui para reduzir a tensão narrativa que poderia ser gerada se os acontecimentos estivessem invertidos. É um procedimento semelhante ao utilizado para a morte de Leone em *Lessico familiare*. Esta construção contraintuitiva reforça nosso argumento de que a redução da tensão narrativa é intencional e exige manipulação sofisticada do estilo.

Em *Le voci della sera* as diversas técnicas estilísticas adotadas convergem para reduzir a tensão narrativa. Uma destas técnicas é o nivelamento de toda a matéria narrada. Ainda que empregado em outras narrativas de Natalia Ginzburg, em *Le voci della sera* o nivelamento alcança o que pode ser considerado o auge de seu desenvolvimento, pois atravessa todos os níveis de leitura da obra e pode servir como principal fio condutor na interpretação do romance.

4.6 *Oltranza di riserbo*

O nivelamento da narradora com as demais personagens do romance em *Le voci della sera* nos remete à ideia de *oltranza di riserbo*, termo cunhado por Giacomo Magrini para o posicionamento da narradora em *Lessico familiare*. A *oltranza di riserbo* se refere ao papel pouco central que a narradora assume em *Lessico familiare*, deixando de colocar no foco da narrativa qualquer observação a respeito de si mesma. Como apontamos no capítulo anterior, em *Lessico familiare* são raras as aparições da subjetividade da narradora. O nome da narradora que permite fazer a identificação narradora = autora só se faz presente além da primeira metade do livro. Também apontamos no capítulo anterior que a *oltranza di riserbo* é um dos elementos para que não haja a identificação narradora = protagonista. Concluímos ainda que a *oltranza di riserbo* é mais um dos instrumentos da autora para evitar oscilações de tom e tensão narrativa, na medida em que ao deixar de lado suas impressões subjetivas não há

¹⁴⁹ GINZBURG, Natalia. *Opere*. Milano: Mondadori, 2001. v. 1. p. 690.

necessidade de descrever o processo de transformação de sua visão de mundo.

Técnica semelhante está presente em *Le voci della sera*. Como sustentamos ao longo deste capítulo, neste romance também não ocorre identificação entre narradora e protagonista. Nesse sentido, em *Le voci della sera* o nome da narradora também demora a aparecer. A própria *introdução*, no qual se constrói o conflito principal da trama entre a narradora e Tommasino, não traz o seu nome. Na segunda parte a narradora e sua família desaparecem da narrativa. É apenas na terceira parte, na retomada da trama, quando já passamos por mais de metade do romance e a expectativa de descobrir o nome da narradora já se extinguiu, que o leitor descobre que a detentora da palavra se chama Elsa. O cálculo do momento se torna evidente quando constatamos que logo nas primeiras páginas a narradora faz uma apresentação clara e direta de si e do ambiente no qual o romance se desenvolve, esquivando-se deliberadamente de revelar seu nome.

Assim como em *Lessico familiare*, a *oltranza di riserbo* de *Le voci della sera* tem como principal efeito a redução da tensão narrativa do romance. Na parte maior do romance, tudo o que o leitor sabe sobre o envolvimento da narradora com Tommasino são os fatos materiais: os encontros às escondidas duas vezes por semana, o quarto alugado para intimidade entre o casal nesses encontros, os diálogos em que Tommasino insiste em dizer que não pretende se casar com Elsa e a aparente aceitação da narradora. Nenhuma palavra sobre suas expectativas, receios, medos ou alegrias. Há um leve aceno sobre a subjetividade da narradora quando Elsa recebe a visita de Giuliana Bottiglia que lhe diz que tem uma aparência triste: “*Certe volte, dal cancello, ti guardo passare. Hai un modo di camminare, che si capisce che non sei contenta*”¹⁵⁰. As impressões de Giuliana são contestáveis. A narradora claramente se esquia dela pouco antes de ouvir sua afirmação e Giuliana diz que no passado eram amigas mas agora Elsa não lhe diz mais nada. Novamente a narradora não fornece nenhuma pista do que pensa sobre Giuliana ou sobre suas impressões.

O leitor tem o primeiro vislumbre dos sentimento de Elsa momentos antes do desmoronamento de suas expectativas. Após Tommasino ir, sem aviso, à casa da narradora e conversar com sua família, dando os primeiros sinais públicos da relação entre ambas, Elsa o pressiona. Ele admite que foi até lá para ver como seria ser seu noivo e que lhe parecia difícil.

¹⁵⁰ GINZBURG, Natalia. *Opere*. Milano: Mondadori, 2001. v. 1. p. 774.

“- Ho sempre detto, - lui disse – che non ti voglio sposare.

- È vero, - dissi, - sempre lo dicevi. E io dicevo: 'pazienza'. Ne soffrivo, ma dicevo 'pazienza'. 'Meglio di niente' dicevo. Ma ora hai provato, hai voluto vedere se, per caso, non ti sbagliavi. E hai visto che non ti sbagliavi, che davvero non puoi. E io ora, davanti a questo, no riesco più a dire 'pazienza'. Per me è un dolore, che non so tollerare.

Dissi: - Mi ha fatto così tenerezza che tua sia venuto a casa mia, l'altra sera, con quel lievito.”¹⁵¹

Até então, o leitor não havia recebido nenhuma palavra nem dos sofrimentos de Elsa com esta espera angustiante nem de suas alegrias com a vinda inesperada de Tommasino. Por isso, para o leitor, não há expectativa de realização das esperanças nem frustração posterior. Afinal, a narradora só permite que se saiba o que se passava com ela quando as possibilidades foram eliminadas.

O pedido de casamento de Tommasino acontece no trecho imediatamente posterior, e não surpreende que seja contado sem adjetivos, sem alusão aos sentimento da narradora, quase como se fosse um ato burocrático. “*La sera del giorno dopo, il Tommasino venne a parlare a mio padre. S'era messo un vestito scuro. Aveva chiesto consiglio alla Betta, e la Betta gli aveva detto che il vestito scuro era indispensabile.*”¹⁵².

Da mesma forma, não causa surpresas o rompimento do noivado posterior. O momento de frustração das expectativas da narradora é aquele transcrito acima, anterior ao pedido de casamento e o rompimento. Impedir que o leitor vislumbre os movimentos internos de esperança e frustração da narradora é uma estratégia estilística que ameniza a tensão narrativa. Como no episódio da morte de Nebbia, o leitor só conhece em detalhes o personagem quando já não pode nutrir expectativas com a realização ou insucesso de seus desejos. Combinado com as histórias da segunda parte do romance, esta estratégia contribui para evitar oscilações, como um clímax ou anticlímax, e para colocar toda a matéria narrada no mesmo nível.

¹⁵¹ GINZBURG, Natalia. *Opere*. Milano: Mondadori, 2001. v. 1. p. 759.

¹⁵² Ibidem. p. 760.

4.6.1 A narradora

A posição da narradora em *Le voci della sera* é incomum. O romance é escrito em primeira pessoa, mas como apontamos a narradora não é a protagonista, ao menos não a única, e frequentemente procura esquivar-se do foco, impedindo o leitor de acessar sua subjetividade. Salientamos também que em boa parte do romance a narradora e sua família desaparecem da narrativa, dando lugar aos diversos personagens que compõem a pequena cidade em que vivem. Os personagens são descritos de maneira objetiva e não em sua relação com a narradora, aproximando-se de um narrador em terceira pessoa. Esta relação é explicada pela *oltranza di riserbo* que também existe em *Le voci della sera*. Apesar da *oltranza di riserbo*, nos momentos em que o romance expõe as histórias dos demais personagens podemos afirmar que se trata de um narrador em terceira pessoa onisciente.

O fio condutor das muitas histórias contadas pela narradora são a família De Francisci, mais especificamente o patriarca, apelidado de Balotta, e seus cinco filhos. A aproximação da narradora com Tommasino, o caçula dos cinco filhos, explica em parte seu conhecimento em detalhes de todos os membros da família. Mas apenas em parte, pois a narradora se permite ter acesso a qualquer detalhe íntimo que julgue necessário para compor o retrato dos personagens.

No trecho 3, quando narra a história de Balotta, informa ao leitor conversas que não tiveram testemunhas e os pensamentos de Balotta. Finda a guerra, o prefeito da cidade pede para que faça um discurso:

“Lui vedeva dei visi che conosceva, suoi operai: ma lo stesso si vergognava a parlare. Si appoggiò con le mani alla ringhiera, e disse:

- Viva il socialismo!

Poi si ricordò del Nebbia. Alzo il berretto, e disse:

- Viva il Nebbia!

*Scrosciò un applauso, fortissimo, come un rumore di tuono; e lui ne ebbe un poco di spavento, e poi subito un grande piacere.”*¹⁵³

Ocorre situação igual quando é narrada a história de Gemmina, no trecho 7.

¹⁵³ GINZBURG, Natalia. *Opere*. Milano: Mondadori, 2001. v. 1. p. 682.

Gemmina na juventude foi apaixonada por Nebbia. Sabemos que Nebbia foi morto durante a invasão alemã e que Gemmina no presente possui mais de quarenta anos, é dez anos mais velha que Elsa, que possui vinte e sete. A história da juventude de Gemmina aconteceu, portanto, quando a narradora era ainda muito jovem, uma adolescente no máximo.

Nebbia havia se tornado um amigo da família De Francisci e frequentemente os acompanhava em suas idas à montanha. Em um dia em que estavam apenas Nebbia e Gemmina, os dois foram surpreendidos por uma tempestade, se abrigaram e tiveram passar a noite sozinhos na montanha. Gemmina se sente profundamente frustrada porque sendo apaixonada por Nebbia esperava alguma reação, ao passo que Nebbia apenas dorme. No dia seguinte, quando amanhece, a narradora diz:

*“Lei si sentiva tutta rotta, gelata, e aveva voglia di piangere”*¹⁵⁴ e mais à frente, após Gemmina voltar à casa: *“Ma la Gemmina, in accappatoio su uno sgabello del bagno, piangeva. Perché avevano passato la notte vicini, lei e il Nebbia, su un palmo di roccia; e lui non le aveva dato nemmeno un bacio.”*¹⁵⁵

Além dos transcritos acima, há outros momentos do romance em que a narradora tem acesso a informações que a personagem que narra dificilmente teria. Estes momentos de narrador onisciente ocorrem sempre em relação às histórias dos demais personagens da cidade, grande parte contadas na segunda parte do romance, algumas contadas na introdução. Quando se trata de sua própria história, a narradora mantém-se circunscrita aos seus conhecimentos.

Esta diferença entre os dois narradores se dá porque as histórias dos diversos personagens contadas ao longo do romance são tratadas como uma espécie de patrimônio comum. Tais histórias, já assinalamos, são o cerne do romance. Para que continuem a ser o cerne do romance, não é possível abrir margem para contestar os relatos da narradora devido às suas relações com o personagem relatado sob pena de se colocar todas as narrativas ao abrigo da subjetividade. Manter o foco narrativo em primeira pessoa acarretaria relativizar tais histórias, deslocando o centro do romance para o olhar da narradora. Para conservar o núcleo principal do romance foi preciso sacrificar alguma verossimilhança.

¹⁵⁴ GINZBURG, Natalia. *Opere*. Milano: Mondadori, 2001. v. 1. p. 691.

¹⁵⁵ Ibidem. p. 682.

4.7 O discurso direto

No capítulo anterior apontamos que o discurso direto é o núcleo principal de *Lessico familiare*. As frases que circulam no seio da família são frequentemente repetidas, de modo que os discursos diretos em *Lessico familiare* são iterativos, como o *imperfetto*, o tempo verbal mais utilizado do romance, e ajudam a construir o *sfondo*. Tais frases são, ainda, a principal ferramenta para a construção dos personagens.

Os diálogos não têm a mesma centralidade em *Le voci della sera*. Nos momentos de cena, sobretudo na terceira parte do romance, os diálogos têm função bastante tradicional e são a principal forma de interação entre os personagens do romance. Devido à esquiva da narradora em fornecer avaliações subjetivas, os diálogos se tornam ainda mais necessários para que a trama se desenvolva.

Em *Le voci della sera*, além do uso tradicional do diálogo como interação e desenvolvimento da trama, há outras duas funções menos habituais.

O primeiro uso ocorre principalmente na segunda parte do romance e se aproxima muito do utilizado em *Lessico familiare*: o diálogo como repetição, como iteração, que contribui para criar o *sfondo*. A segunda parte de *Le voci della sera* é aquela que mais se aproxima da estrutura de *Lessico familiare*. Neste sentido, o uso dos diálogos neste ponto do romance pode ser visto como uma espécie de ensaio para *Lessico familiare*. Como apontamos anteriormente, esta é uma visão comum da crítica quando se trata de analisar *Le voci della sera*.

Magna Maria é irmã de Balotta. Uma das suas primeiras aparições no romance acontece quando morre a esposa de Balota. Ela lhe diz:

“- Bravo, bravo, ma sta' bravo, ma che sei bravo.”¹⁵⁶

Após se divorciar de Vincenzino, Cate vai à casa de Magna Maria, que lhe diz:

“- Così, ti sei tagliata i capelli? Ma che brava, che brava!”¹⁵⁷

Já no final do romance, quando a Elsa fica noiva de Tommasino, a narradora conta que algumas vezes era convidada a jantar na casa de Magna Maria:

“E la Magna Maria mi suonava gran baci sulle guance, e diceva:

- Brava, brava!”¹⁵⁸

Note-se que as três transcrições acima estão em momentos muito distantes do

¹⁵⁶ GINZBURG, Natalia. *Opere*. Milano: Mondadori, 2001. v. 1. p. 681.

¹⁵⁷ Ibidem. p. 723.

¹⁵⁸ Ibidem. p. 764.

romance. A primeira pertence ao que denominamos *introdução*, a segunda à *chiacchiera*, a terceira às *cenias finais*. Magna Maria é uma personagem construída à semelhança dos personagens de *Lessico familiare*, através de frases ditas e repetidas.

Mas o procedimento nem de longe tem o mesmo alcance que em *Lessico familiare*. Em *Le voci della sera* é apenas mais uma técnica utilizada em poucos momentos pela escritora para evitar oscilações de tom.

O segundo uso pouco comum dos diálogos em *Le voci della sera* liga-se mais diretamente à *oltranza di riserbo*. Como muitas narrativas de Natalia Ginzburg, o romance *Le voci della sera* não se desenrola pelas reflexões da narradora, às quais raramente temos acesso. São elementos difíceis de compatibilizar. Como desenvolver a trama da narradora se ela quase nunca é o foco da narrativa?

Para evitar uma quebra na *oltranza di riserbo* e possivelmente no ritmo da narrativa, o caminho encontrado por Natalia Ginzburg foi construir no romance diálogos em que a narradora participa mais passiva do que ativamente. É um dos pontos altos do romance e não passou despercebido pela crítica.

Já apontamos que *Le voci della sera* termina com as frases ditas pela mãe à filha após o rompimento do noivado. No último trecho, de número 32, após três parágrafos de ambientação, a narradora diz:

“Dice mia madre: - M'è venuto il torcicollo, chissà perché. Non dev'essere il vento, dev'essere piuttosto che mi sono voltata un po' troppo bruscamente, quando m'ha chiamato la contadina.

Dice: - Questa nostra nuova contadina, non mi ricordo mai il nome, si chiama Drusbalda. Hanno strane fantasie per i nomi, nelle campagne.”¹⁵⁹

E segue-se a mesma estrutura até o final do trecho e do romance. Ao todo são 31 frases ditas pela mãe, sem qualquer narração ou interrupção da filha que ouve. A função destes discursos diretos, pois como em *Lessico familiare* a palavra diálogo não se aplica, é esconder a angústia da narradora. É um discurso que acoberta ao invés de expor.

O início do romance possui estrutura similar, mas sem a mesma desesperança do final. A narradora e sua mãe saem do médico e caminham pela rua. A mãe oscila entre

¹⁵⁹ GINZBURG, Natalia. *Opere*. Milano: Mondadori, 2001. v. 1. p. 777.

frases sobre sua saúde e comentários sobre os personagens que passam à sua frente e a cumprimentam. Não recebendo nenhuma resposta da filha, diz:

“- *Ma possibile che non si possa avere da te, qualche volta, il miracolo d'una parola?*”¹⁶⁰

Só então o leitor conhece, pela primeira vez, a voz de Elsa. Ao longo do romance a narradora não apenas deixa de lado suas reflexões, o que chamamos de *oltranza di riserbo*, como também se apresenta como uma pessoa tímida e circunspecta. Não fala ao leitor nem de suas impressões nem comenta o mundo ao seu redor. A exceção é a segunda parte do romance, em que a narradora conta as histórias dos inúmeros personagens da cidade. Já apontamos que nestes momentos as impressões da narradora não entram. Nos demais momentos do livro são os diálogos, sobretudo com a mãe e com Tommasino, que põem o leitor a par dos acontecimentos. Diálogos em que a narradora é mais do que qualquer outra coisa receptora das impressões dos demais personagens. Elsa fala pouco ao longo do romance, expressa-se ainda menos.

Em suma, os diálogos em *Le voci della sera* são desenvolvidos dentro dos limites traçados pela *oltranza di riserbo*. No final do romance a fala contínua da mãe oscila entre inúmeros personagens e temas. O leitor sabe que nenhum deles importa. Importa a dor da narradora, silenciosa. Os diálogos em *Le voci della sera*, como a fala final da mãe, incidem sobre a narradora sem iluminá-la.

4.8 A construção de personagens

Apontamos no capítulo anterior que os personagens de *Lessico familiare* são os primeiros de Natalia Ginzburg profundamente marcantes. Dentre as qualidades literárias de Natalia Ginzburg os críticos não costumam destacar a criação de personagens ou a trama complexa. Os elogios dirigidos à escritora fixam-se mais em atributos como sua capacidade de criar ambientação com poucas palavras e de retirar belas histórias da realidade cotidiana aparentemente mais banal. O seu estilo, como apontamos anteriormente, é descrito como seco, direto e sem ornamentos.

Ao longo deste capítulo ressaltamos que o estilo de *Le voci della sera* é caracterizado por predomínio do *imperfetto*, sumário narrativo e *sfondo* na segunda parte do romance, ascendência da segunda parte do romance sobre a terceira para a

¹⁶⁰ GINZBURG, Natalia. *Opere*. Milano: Mondadori, 2001. v. 1. p. 670.

interpretação da trama da narradora, uso particular do discurso direto e presença da *oltranza di riserbo*. Todos estes elementos contribuem para suprimir ~~da narrativa~~ as oscilações de tom e reduzir a tensão narrativa.

Este estilo, por sua vez, está diretamente ligado à definição de *sfondo* de Harald Weinrich. A criação de personagens marcantes, ao contrário, se relacionaria mais diretamente à noção oposta, de *primo piano*. Tendo em vista que o estilo com maior foco no *sfondo* é encontrado em muitas narrativas de Natalia Ginzburg, não surpreende que seus romances não sejam povoados de personagens marcantes. Conciliar um estilo que privilegia o *sfondo* e personagens marcantes, que se situam tão naturalmente no *primo piano*, é tarefa difícil, que a autora só conseguirá realizar plenamente em *Lessico familiare*.

A trama da narradora de *Le voci della sera* é bastante simples: uma história de amor não realizado. Já indicamos que grande parte dos personagens que são apresentados ao leitor ao longo do romance não são necessários para a realização da trama. Como tantas narrativas modernas, é um romance em que “*não acontece lá muita coisa*”, como afirma Alfonso Berardinelli em seu ensaio “O problema da personagem no século XX”. No mesmo texto afirma Berardinelli: “*Se osservarmos a seconda metade do século XX, que espécie de personagens encontramos em nossa narrativa? Delusione, disventura, fuga do próprio ambiente e deformidades predominam.*”¹⁶¹

Dos elementos citados, apenas a deformidade parece estar explicitamente ausente nas narrativas de Natalia Ginzburg. Em *Le voci della sera* delusão e desventura são dois adjetivos apropriados para descrever os personagens. A fuga do próprio ambiente é explorada de perto com Tommasino. No início da terceira parte Elsa descreve seus encontros às escondidas com Tommasino:

“*Al paese – dice, - non mi sento libero. Mi pesa addosso tutto.*

- *Cosa ti pesa?*

- *Mi pesa, - dice, - tutto, il Purillo, la fabbrica, la Gemmina, e anche i morti.*

- *Mi pesano, capisci, anche i morti.*

- *Una volta o l'altra, - dice, - pianto lì e me ne vado.*”¹⁶²

Note-se que neste trecho do romance o verbo *dire* se encontra no presente, indicando que esta é uma fala constante de Tommasino.

¹⁶¹ BERARDINELLI, Alfonso. *Não incentivem o romance e outros ensaios*. São Paulo: Nova Alexandria, 2006, p. 132.

¹⁶² GINZBURG, Natalia. *Opere*. Milano: Mondadori, 2001. v. 1. p. 740.

Posteriormente, os dois amantes têm o seguinte diálogo:

*“Disse: - Però vorrei essere andato lontano, in qualche luogo all'estero, e averti conosciuto per caso, in una strada qualunque, ragazza mai vista prima. Vorrei non saperti niente di te, niente dai tuoi parenti, e non incontrarli mai.”*¹⁶³

Pouco depois a narradora lhe responde:

*“Nella tua vita, - dissi – da quando io esisto per te, non c'è nessun cambiamento. - E per questo, - dissi, - vai almanaccando, se m'avessi incontrato all'estero, se tutto fosse successo in un altro modo.”*¹⁶⁴

Para a narradora é claro, como o é para o leitor, que as fantasias de Tommasino sobre conhecê-la no exterior são antes de tudo a expressão do desejo de que as coisas fossem de outro modo, menos angustiante.

Logo após romperem o noivado, Tommasino diz:

*“- Andrò, forse, in Canadà, - disse. - Tempo fa, l'anno scorso, il Borgazhi m'aveva detto che poteva farmi là un lavoro. In Canadà, a Montreal.”*¹⁶⁵. Mas pouco depois Tommasino percebe o quanto seus planos de viajar são desejos de uma fuga impossível: *“- Come può pesare, un paese! - disse. - Ha un peso di piombo, con tutti i suoi morti! Come mi pesa questo nostro paese, così piccolo, un pugno di case! Non posso mai liberarmene, non posso dimenticarlo! Se anche vado in Canadà, me lo tiro indietro!”*¹⁶⁶ E posteriormente, dirigindo-se a Elsa: *“- Ma se anche ti portassi ora con me, a Montreal, - disse, - sarebbe come qui, non sapremmo inventare niente di nuovo. Là continueremmo forse ancora a parlare del Vincenzino, del Nebbia, del Purillo. Sarebbe uguale, come essere qua.”*¹⁶⁷

Desilusão, desventura e desejo de fuga são constantes nos personagens de *Le voci della sera*. A todos estes atributos sobressai-se ainda enorme imobilidade. Os personagens parecem incapazes de mudanças, como demonstra o emblemático discurso de Tommasino. Nesse sentido, nem mesmo a mudança física mais radical pode remover o personagem de sua estagnação.

Todas as características de estilo que exploramos neste capítulo, como o predomínio do *sfondo*, o nivelamento e a ausência de oscilação de tom reforçam a impressão de acontecimentos e personagens estáticas e repetitivas. Atos repetitivos,

¹⁶³ GINZBURG, Natalia. *Opere*. Milano: Mondadori, 2001. v. 1. p. 757.

¹⁶⁴ Ibidem. p. 758.

¹⁶⁵ Ibidem. p. 772.

¹⁶⁶ Loc. cit.

¹⁶⁷ Ibidem. p. 773.

ainda que não sejam repetidamente narrados, são presumíveis e não permitem transformação, a não ser por uma ruptura de tom ausente em *Le voci della sera*.

Às técnicas de estilo exploradas até agora, podemos adicionar a repetição. O uso constante de repetições, que pressupõe impossibilidade de mudança, é uma das marcas estilísticas de Natalia Ginzburg e alcança os níveis mais fundamentais da narrativa na construção de personagens em *Le voci della sera*. Já apontamos a repetição do discurso direto na personagem Magna Maria, aos moldes de *Lessico familiare*.

A repetição como técnica também aparece formalmente na construção de Tommasino. Ao final da segunda parte do romance, Tommasino diz à sua irmã:

“*La programmazione lineare è come una linea che va diretta dai beni do produzione ai beni di consumo. Diretta.*”¹⁶⁸

Há repetição dessa mesma frase mais uma vez ao longo do romance, além de outras referências à programação linear. Essa repetição se dá porque Tommasino, como todos os personagens de *Le voci della sera*, é incapaz de romper o círculo de imobilidade. Não executa jamais seus planos, até que a ideia se torna estática, petrificada na frase que permanece sempre a mesma, mais vazia de conteúdo a cada vez que é dita porque cada vez mais despida da possibilidade de desenvolvimento. A repetição neste caso é tanto do personagem como da técnica, pois há a repetição do ato de fala de Tommasino, repetição da mesma frase no romance e, finalmente, dentro da própria frase a repetição da palavra “*diretta*”.

Em *Le voci della sera* há um alinhamento pertinente entre de um lado a técnica narrativa, que é centrada no predomínio do *sfondo* sobre o *primo piano*, a utilização do discurso direto como iteração, o nivelamento de toda a matéria narrada, a esquiva da narradora do foco narrativo e a ausência de tensão narrativa e de outro lado a construção de personagens, que são embotados, desiludidos, angustiados e incapazes de se descolar de sua realidade. Por isso mesmo o romance não apresenta personagens memoráveis, sobretudo quando comparados aos de *Lessico familiare*.

Finalmente, em *Le voci della sera*, mais do que um ou outro personagem específico, fica na memória do leitor uma multidão de pessoas que se confundem, pois compartilham o mesmo lugar, as mesmas angústia e o mesmo destino.

¹⁶⁸ GINZBURG, Natalia. *Opere*. Milano: Mondadori, 2001. v. 1. p. 735.

4.9 Conclusões parciais: Ritmo em *Le voci della sera*

Neste capítulo, procuramos contextualizar o romance *Le voci della sera* na produção de Natalia Ginzburg e examinar as técnicas estilísticas empregadas no romance que contribuem para a redução da tensão narrativa, uma característica observada em muitas obras da escritora. A análise de *Lessico familiare* no capítulo anterior nos permitiu fazer contrapontos entre os dois romances quando necessário.

Inicialmente propusemos a divisão de *Le voci della sera* em três partes: introdução, *chiacchiera* e cenas finais. Observamos que as técnicas empregadas na segunda parte são muito similares às utilizadas em *Lessico familiare*: predomínio dos verbos no *imperfetto*, sobreposição do *sfondo* sobre o *primo piano* e do sumário narrativo sobre a cena. Apontamos que na terceira parte do romance predomina a técnica da cena e dos verbos no *passato remoto*, com especial destaque para a flexão do verbo *dire*. Mas a mudança de técnica não é acompanhada automaticamente de uma mudança de *sfondo* para *primo piano*, pois as cenas da terceira parte só podem ser adequadamente interpretadas à luz dos acontecimentos da segunda parte. As técnicas narrativas empregadas ao longo do romance trabalham para abrandar os rompantes de *primo piano* que poderiam existir nas cenas finais, reduzindo a tensão narrativa do romance como um todo.

Buscamos ainda relacionar a opinião da crítica especializada sobre *Le voci della sera*, menos abundante do que a sobre *Lessico familiare*, com as características estilísticas exploradas. Assim como no capítulo anterior, ressaltamos a convergência entre a nossa análise e a crítica.

Le voci della sera não é o romance de Natalia Ginzburg mais apreciado pela crítica, especialmente do ponto de vista estilístico. Em nossa análise buscamos iluminar a engenhosa elaboração compositiva do romance. A ausência de tensão narrativa é uma característica saliente nas narrativas de Natalia Ginzburg, constantemente ressaltada pela crítica. O romance *Le voci della sera* é um momento exemplar de utilização refinada de diferentes técnicas narrativas que convergem para a ausência de tensão narrativa. *Le voci della sera* pode ser considerado o ponto mais alto da escritora em dois pontos que se ligam diretamente à ausência de tensão narrativa. Primeiro o nivelamento de toda a matéria narrada, cujo ápice é a equiparação da narradora a todos os demais personagens; e segundo a adequação entre os personagens do romance, incapazes de

mudanças, e a técnica narrativa que reforça o tempo iterativo e a repetição.

O romance continua inédito em português, de modo que não surpreende que este seja provavelmente o primeiro trabalho acadêmico a se debruçar sobre *Le voci della sera* no Brasil. Esperamos que os leitores brasileiros possam usufruir em breve de uma edição em português e que o recente trabalho crítico sobre Natalia Ginzburg desenvolvido no Brasil possa contar com mais um ponto de apoio.

Capítulo 5: Conclusões

Neste estudo, partimos de opiniões consagradas da crítica sobre as obras narrativas de Natalia Ginzburg, como o olhar sobre o cotidiano aparentemente mais banal, o sentimento de vazio e perdição dos personagens e a ausência de atos explosivos ou melodramáticos. Agregamos todas estas impressões difusas e convergentes na expressão “ausência de tensão narrativa”.

Também apontamos que o estilo de Natalia Ginzburg sempre foi definido pela crítica como seco, econômico, direto, paratático, em resumo, um estilo simples, impressões novamente convergentes, sem contradições entre si. Ressaltamos ainda que o estudo do estilo em Natalia Ginzburg pela crítica quase sempre ocupou papel secundário.

Para abordar as narrativas de Natalia Ginzburg primeiramente adotamos o conceito de estilo simples proposto por Enrico Testa. Para o estudo da tensão narrativa nos apropriamos de alguns conceitos propostos por Harald Weinrich, sobretudo a oposição entre *sfondo* e *primo piano*. A oscilação entre os dois é responsável pela construção do ritmo narrativo, do *rilievo narrativo* e, finalmente, da tensão narrativa. Em paralelo aos conceitos de *sfondo* e *primo piano* utilizamos os conceitos de sumário narrativo e cena propostos por Norman Friedman.

Munidos destes conceitos, propomos a análise de dois romances de Natalia Ginzburg, *Lessico familiare* e *Le voci della sera*, utilizando como porta de entrada para a interpretação dessas obras o estilo e as técnicas narrativas empregadas em cada uma das narrativas.

Sendo assim, as conclusões parciais apresentadas ao final do capítulo 3, dedicado a *Lessico familiare*, e do capítulo 4, dedicado a *Le voci della sera*, foram no sentido de que as diversas técnicas narrativas empregadas pela escritora são convergentes, sempre contribuindo para reduzir as oscilações de tom e, portanto, a tensão narrativa.

Dentre as técnicas narrativas exploradas em ambos romances, observamos com maior atenção o predomínio do *imperfetto*, um tempo verbal iterativo, e o quase desaparecimento do *passato remoto* em *Lessico familiare* e em partes de *Le voci della sera*. Esta estrutura particular se traduziu em maior predomínio do sumário narrativo e do *sfondo* e menor presença da cena e do *primo piano*. À oscilação entre um grupo de

técnicas (composta de *imperfetto*, *sfondo* e sumário narrativo) e outro (composta de *passato remoto*, *primo piano* e cena) denominamos o relevo (*rilievo*) narrativo. Nas narrativas analisadas observamos predomínio das técnicas narrativas que esmaecem a matéria narrada, o primeiro grupo, em detrimento das técnicas que a destacam, o segundo grupo, de modo que o *rilievo* narrativo em Natalia Ginzburg é achatado, ao que denominamos nivelamento da matéria narrada. Este nivelamento ocorre por concentração nas técnicas de menor destaque da matéria narrada, contribuindo para a ausência de tensão narrativa.

Utilizamos ainda o conceito de *oltranza di riserbo* desenvolvido por Giacomo Magrini para *Lessico familiare*, que descreve o posicionamento esquivo da narradora, que pouco se expõe no romance. Defendemos que também em *Le voci della sera* pode-se aplicar o conceito de *oltranza di riserbo* e apontamos que em ambos os romances a posição esquiva da narradora contribui para reduzir a tensão narrativa.

Apontamos também que o discurso direto é técnica narrativa que normalmente privilegia a cena e o *primo piano*. Seu uso particular em *Lessico familiare* e em *Le voci della sera*, no entanto, impede que o discurso direto destaque a matéria narrada. Em *Lessico familiare* o discurso direto é *leitmotiv* dos personagens, portanto iterativo, de modo que se aproxima mais do *sfondo* e do sumário narrativo, afastando-se do *primo piano* e da cena. O resultado é a redução da tensão narrativa no romance e a construção de personagens marcantes. Em *Le voci della sera*, na segunda parte do romance o uso é similar ao verificado em *Lessico familiare*, embora a utilização do discurso direto como *leitmotiv* seja bastante atenuada. Na terceira parte do romance, além do uso dos diálogos para desenvolver a trama, o discurso direto aparece também como ferramenta para encobrir a solidão e esquiva da narradora, em linha com a *oltranza di riserbo*. O resultado é a redução da tensão narrativa e a construção de personagens embotados, de modo que o nivelamento da matéria narrada alcança no romance *Le voci della sera* seu ponto mais alto, equiparando todos os personagens da narrativa, incluindo a narradora.

Em nossa análise, exploramos outras obras de Natalia Ginzburg para reforçar nossos argumentos quando julgamos necessário, sobretudo por acreditarmos que as técnicas narrativas que analisamos em *Lessico familiare* e *Le voci della sera* são traços característicos da escritora e podem ser encontrados ao longo de toda sua obra, ainda

que com diferentes intensidades.

Finalmente, o objetivo central deste trabalho foi abordar as principais características da obra de Natalia Ginzburg através de um itinerário pouco percorrido. Nosso fio condutor na exploração das narrativas da escritora foram as técnicas narrativas utilizadas para construção de seu estilo. A implicação de nossa cadeia de raciocínios é que o estilo simples de Natalia Ginzburg é, ao mesmo tempo, um estilo refinado, e pressupõe a manipulação precisa das principais técnicas narrativas que o compõe, além de apresentar ligação intrínseca e direta com o cerne das narrativas. Portanto, a exploração do estilo se configura como porta de entrada privilegiada para interpretação das obras de Natalia Ginzburg.

BIBLIOGRAFIA

Bibliografia de Natalia Ginzburg:

GINZBURG, Natalia. *Opere*. Milano: Mondadori, 2001. 2 v.

_____. *Mai devi domandarmi*. Torino: Einaudi, 1991.

_____. *Caro Michele*. Milano: Mondadori, 1977.

_____. *Cinque romanzi breve e altri racconti*. Torino: Einaudi, 1993.

_____. *Lessico familiare*. Torino: Einaudi, 2014.

Bibliografia sobre Natalia Ginzburg:

ANTONICELLI, Franco. Il cammino di Natalia Ginzburg ricostruito in cinque romanzi brevi. *La Stampa*, Torino, 06 Jan 1965.

BOWE, Clotilde Soave. The Narrative strategy of Natalia Ginzburg. *The Modern Language Review*, v. 68, n. 4, pp. 788-795, Oct. 1973. Disponível em <<http://www.jstor.org/stable/3726045>>. Acesso em: 17 Fev 2011.

CAJUMI, Arrigo. Libri di donne. *La Stampa*, Turim, 14 mai. 1953. p.8.

CAPRONI, Giorgio. Appendice. In: GINZBURG, Natalia. *Le voci della sera*. Torino: Einaudi, 2013.

FLORA, Francesco. *Storia della letteratura italiana*. Milano: Arnoldo Mondadori Editore, 1972. v. 5: Il secondo Ottocento e il Novecento.

GARBOLI, Cesare. Introduzione. In: GINZBURG, Natalia. *Cinque romanzi brevi e altri racconti*. Torino: Einaudi, 1993.

_____. Prefazione. In: GINZBURG, Natalia. *Opere*. Milano: Mondadori, 2001. v.1.

GRIGNANI, Maria Antonietta. Convergenze unificanti e spinte centrifughe nell'uso

della lingua. In: MALATO, Enrico (Org.). *Storia della letteratura italiana*, Roma, Salerno Editrice, 2003. v.9: Il Novecento.

MAGRINI, Giacomo. Lessico familiare di Natalia Ginzburg. In ROSA, Alberto Asor (org.). *Letteratura Italiana. Le opere*. Torino: Einaudi, 1996. v. 9: Il Novecento. pp. 771-810.

MONDO, Lorenzo. Il linguaggio della tribù. *La Stampa*, Torino, 09 Out 1991.

MONTALE, Eugenio. In: GINZBURG, Natalia. *Opere*. Milano: Mondadori, 2001. v. 2.

ORENGA, Nico. Ginzburg: il lessico della nostra vita. *La Stampa*, Torino, 09 out 1991.

RAGNI, Eugenio. Prosatori e narratori del primo e del secondo Novecento. In: MALATO, Enrico (Org.). *Storia della letteratura italiana*, Roma, Salerno Editrice, 2003. v.9: Il Novecento.

ROSA, Alberto Asor. Centralismo e policentrismo nella letteratra italiana unitaria. In: _____ (Org.). *Letteratura Italiana*. Torino, Giulio Einaudi Editore, 1989. v.3: Storia e Geografia: L'età contemporanea.

SEGRE, Cesare. Introduzione. In: GINZBURG, Natalia. *Lessico familiare*. Torino: Einaudi, 2010.

_____. Note per un bilancio del Novecento. In: MALATO, Enrico (Org.). *Storia della letteratura italiana*, Roma, Salerno Editrice, 2003. v.9: Il Novecento.

SQUAROTTI. Giorgio Bárberi. Piccole virtù contro la tragedia, *La Stampa*, Torino, 9 out. 1991. p. 16.

Bibliografia geral:

AUERBACH, Erich. *Ensaio de literatura ocidental*. São Paulo: Duas Cidades, 2006.

BERARDINELLI, Alfonso. *Não incentivem o romance e outros ensaios*. São Paulo: Nova Alexandria, 2006.

CANDIDO, Antônio; GOMES, Paulo Emílio Sales; PRADO, Décio de Almeida; ROSENFELD, Anatol. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2003.

FRIEDMAN, Norman. *Point of view in fiction: the development of a critical concept*. New York: The Free Press, 1968.

GOTLIB, Nádia. B. *Teoria do Conto*. São Paulo: Editora Ática, 1985.

TESTA, Enrico. *Lo stile semplice*. Torino: Einaudi, 1997.

WEINRICH, Harald. *Tempus: le funzioni dei tempi nel testo*. Bologna: Il Mulino, 2004.

Bibliografia de Natalia Ginzburg no Brasil:

GINZBURG, Natalia. *A vida não se importa*. Tradução: J. Monteiro. São Paulo: Ibrasa, 1960;

_____. *Caro Michele*. Tradução: Federico Mengozzi. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1986.

_____. *Todas as nossas lembranças*. Tradução: Maria Betania Amoroso. São Paulo: Art, 1986.

_____. *Léxico familiar*. Tradução: Homero Freitas de Andrade. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

_____. *O caminho que leva à cidade*. Tradução: Denise Tornimparte (pseudônimo). São Paulo: Primeira edição, 1998.

_____. *Foi assim*. Tradução: Édson Roberto Bogas Garcia. São Paulo: Berlendis & Vertecchia, 2001.

_____. *Família*. Tradução: Joana Angélica D'Ávila Melo. Rio de Janeiro: José Olympio, 2003.

_____. *Léxico Familiar*. Tradução: Homero Freitas de Andrade. São Paulo: Cosac & Naify, 2009.

_____. *Caro Michele*. Tradução: Homero Freitas de Andrade. São Paulo: Cosac & Naify, 2009.

_____. *As pequenas virtudes*. Tradução: Vilma Arêas. São Paulo: Cosac & Naify, 2015.

_____. *Retrato de um amigo*. Tradução: Maria Betânia Amoroso. São Paulo: Cosac & Naify, 2015. Disponível em <<http://editora.cosacnaify.com.br/legacy/pdfs/natalia-ginzburg-Retrato-de-um-amigo.pdf>>. Acesso em 24 mai 2015.

Bibliografia de Natalia Ginzburg em Portugal:

GINZBURG, Natalia. *O caminho da cidade*. Tradução: Anna Alba Caruso. Lisboa: Cotovia, 1991;

_____. *Foi assim*. Tradução: Anna Alba Caruso. Lisboa: Cotovia, 1992;

Bibliografia sobre Natalia Ginzburg no Brasil:

Teses e dissertações

ALMDEIDA, Márcia de. *Natalia Ginzburg e as formas de expressão do feminino*. 2002. Tese (Doutorado em Letras Neolatinas) - Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2002.

GARCIA, Edson Roberto Borgas. *Foi assim: um suspiro sentimental entre a fantasia e a realidade na narrativa de Natalia Ginzburg*. 1998. Dissertação (Mestrado em Letras (Língua e Literatura Italiana)) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 1998.

PESSINI, Marina. *O teatro de Natalia Ginzburg: uma tradução comentada de L'inserzione*. 2009. Dissertação (Mestrado em Estudos da Tradução) – Universidade Federal de Santa Catarina, Santa Catarina, 2009.

Artigos

ALMEIDA, Márcia de. A subjetividade ginzburguiana e a escolha de uma forma ideal para a sua expressão. *Ipotesi*. Juiz de Fora, v. 6, n.2. jul.-dez. 2002. Disponível em <<http://www.ufjf.br/ppgletras/files/2009/11/A-subjetividade-ginzburguiana-e-a-escolha-de-uma-forma-ideal-para-a-sua-Marcia.pdf>>. Acesso em: 25 mar 2014.

ANDRADE, Cátia I. N. Berlini de. Dos fatos à ficção: as memórias de Natalia Ginzburg. In: SIMPÓSIO NACIONAL DE LETRAS E LINGÜÍSTICA, 2, 2011, Uberlândia. *Anais do SILEL...* Uberlândia: EDUFU. 2011. v. 2. n. 2. Disponível em <http://www.ileel.ufu.br/anaisdosilel/wp-content/uploads/2014/04/silel2011_1568.pdf>. Acesso em 23 mai 2015.

CARNEIRO, Davi Pessoa. Os restos da história nos romances: Lessico familiare de Natalia Ginzburg e La Storia de Elsa Morante. *Anuário de Literatura*. Florianópolis, v. 15, n. 2, 2010. Disponível em <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/literatura/article/viewFile/2175-7917.2010v15n2p260/15970>>. Acesso em 23 mai 2015.

DEBENEDETTI, Sara. Natalia Ginzburg: o confinamento como experiência de guerra e de escrita. *Anuário de Literatura*. Florianópolis, v. 15, n. 2, 2010. Disponível em <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/literatura/article/view/2175-7917.2010v15n2p285>>. Acesso em 24 maio 2015.

PETERLE, Patricia. A voz de Natalia Ginzburg. *Revistas de Estudos Feministas*. Florianópolis, v. 20, n. 1, jan.-abr. 2012. Disponível em <www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-026X2012000100024>. Acesso em 23 mai 2015.

SILVA, E. H. C. A articulação entre técnica narrativa e construção de personagens em Natalia Ginzburg. *Serafino*. São Paulo, v. 3, 2010.