

Revista de Literatura,
História e Memória



Dossiê:

Autoficção: da memória à ficção

ISSN 1983-1498

v. 18 – n. 31 – 2022

UNIOESTE / CASCAVEL - p. 63-77

A AMBIVALÊNCIA DE ORIGEM NO *LÉXICO* *FAMILIAR* DE NATALIA GINZBURG

The ambivalence of origin in *Family Lexicon* of Natalia
Ginzburg

Cauana Pedrali¹

*La vida no es la que uno vivió,
sino la que uno recuerda
y como la recuerda para contarla.
Gabriel García Márquez*

RESUMO: Este trabalho busca examinar a ambivalência do pacto que o livro *Léxico Familiar* (2018 [1963]), de Natalia Ginzburg (1916-1991), estabelece com o leitor. Para isso, parte-se da observação da própria autora. Logo no início, ela esclarece que, no livro, tudo é real e nada é inventado, mas sugere que seja lido como

se fosse um romance. Considerando o caráter biográfico da obra, a proposta é investigar a posição da narradora que, apesar de falar de si mesma, mantém-se distante do lugar de protagonismo. Pretende-se, ainda, discutir a condição de criação do trabalho de escrita, que pode aproximar-se da realidade, da ficção ou, inclusive, entrelaçá-las. Neste caminho, exploram-se elementos-chave, como memória, linguagem, narrativa, criação e imaginação. Para fundamentar e dar consistência à investigação, recorre-se à obra de autores da Teoria Literária, como Henry James, Roland Barthes, Catherine Gallagher e Walter Benjamin.

PALAVRAS-CHAVE: Ginzburg; Autobiografia; Ficção; História; Memória.

ABSTRACT: This work aims to examine the ambivalence of the pact that the book *Family Lexicon* (2018 [1963]), by Natalia Ginzburg (1916- 1991), establishes with the reader. For this, it starts from the observation of the author, at the beginning of the work, when she clarifies that, in the book, everything is real and nothing is made-up, but suggests that it be read as if it were a novel. Considering the autobiographical character of the work, it seeks to investigate the position of the narrator who, despite speaking about herself, remains distant from the place of protagonism. It also intends to discuss the creation of the writing work, which can approach reality, fiction or even intertwine them. Thus, the present work explores key elements, such as memory, language, narrative, creation, imagination. In order to substantiate and give consistency to the investigation, the work of authors from Literary Theory, such as Henry James, Roland Barthes, Walter Benjamin and Catherine Gallagher, are used.

KEYWORDS: Ginzburg; Autobiography; Fiction; History; Memory.

INTRODUÇÃO

Natalia Ginzburg nasceu em Palermo, em 1916 e é considerada uma das principais escritoras italianas do século XX, autora de uma diversificada obra que contempla romances, ensaios, contos e poesias. Foi tradutora de escritores de grande valor para a literatura, como Proust e Flaubert. Trabalhou, por muitos anos, na Editora Einaudi, ao lado do poeta Cesare

¹ Psicanalista. Graduada em Psicologia pela Pontifícia Universidade Católica do Paraná (PUCPR), especialista em Psicanálise pela mesma instituição. Mestranda em Estudos Literários pela Universidade Federal do Paraná (UFPR). E-mail: cauana.mestre@gmail.com. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/6103489766294669>.

Pavese e do escritor Italo Calvino. Desde pequena, teve sua existência abalada por acontecimentos históricos que marcaram sua escrita, na qual encontramos fragmentos que vão do íntimo ao coletivo. De família judia, viu seu pai, Giuseppe Levi – anatomista, histologista e professor universitário – e seus três irmãos serem presos durante o regime fascista de Mussolini. Em 1938, Natalia casou-se com o professor de literatura russa Leone Ginzburg, com quem teve três filhos e de quem conservou o sobrenome até o final da vida, mesmo após seu segundo casamento – com o escritor Gabriele Baldini. Leone foi condenado por ser militante antifascista, preso em 1944, torturado e assassinado aos 35 anos.

Tomaremos como *corpus* desta pesquisa o livro *Léxico Familiar*, que foi publicado originalmente em 1963, venceu o maior prêmio literário da Itália e é uma de suas obras de maior alcance. Nesse livro, Ginzburg conta a história de sua família, principalmente no período da Segunda Guerra Mundial e no período pós-guerra, trazendo memórias de um cotidiano simples e singular. Apesar do traço documental e memorialista, Ginzburg aproxima seu livro do romance, afastando-o da escrita puramente referencial. Ao recorrer às lembranças para contar uma história que é particular e, por isso mesmo, subjetiva, a autora traz de volta a menina que observava os tempos sombrios do fascismo. Muitas vezes, esta é a menina que fala através da escritora adulta, destacando, da memória, seu universo de associações, construções e imaginação. Nas palavras da autora, *Léxico Familiar* é “um romance de pura, nua, descoberta e declarada memória”. (GINZBURG, 2001, apud SILVA, 2015, p. 13, tradução nossa).²

No início da obra, Ginzburg (2018, p. 9) escreve uma advertência: “neste livro, lugares, fatos e pessoas são reais. Não inventei nada: e toda vez que, nas pegadas do meu velho costume de romancista, inventava, logo me sentia impelida a destruir tudo o que inventara”. Esclarece, ainda, que escreveu apenas aquilo de que se lembrava e recomenda que seu livro seja lido como se fosse um romance, mesmo que tenha sido extraído da realidade. Partindo da ideia de que todo livro estabelece um pacto com seu leitor, nos propomos a pesquisar a ambivalência deste pacto, que, de certa forma, solicita a suspensão das exigências classificatórias. Para isso, pretendemos destacar a amplitude do romance, a especificidade da memória, o caráter criativo do exercício da escrita e realçar algumas das aproximações entre história e ficção.

Catherine Gallagher, em seu ensaio *Ficção* (2009), salienta a importância de discutir a complexidade dos campos discursivos referentes à história e à ficção. Referindo-se ao futuro da literatura no século XXI, afirma: “as novas formas narrativas mistas não tornarão obsoletas a pesquisa sobre o que sabemos acerca da ficção – ou seja, o que sua história legou para nossas

² “Lessico famigliare è un romanzo di pura, nuda, scoperta e dichiarata memoria”.

práticas de leitura – ao contrário, irão torná-la cada vez mais necessária” (GALLAGHER, 2009, p. 658). Assimilando a citação de Gallagher, acreditamos que *Léxico Familiar*, reeditado e publicado pela Companhia das Letras em 2018, pode oferecer elementos para investigar o estatuto de algumas das fronteiras literárias, caminho que pretendemos percorrer neste trabalho.

2 AMBIVALÊNCIAS DE ORIGEM

2.1 A QUESTÃO DA AUTOBIOGRAFIA

Toda a obra de Natalia Ginzburg é atravessada pelas dores e privações da Segunda Guerra Mundial, do período de exílio e da resistência à opressão. Sua escrita, mais do que carregar as lembranças de sua vida e das vidas das pessoas que conheceu e amou, é feita delas, desenhada e construída a partir da memória. Isso é especialmente visível no livro *Léxico Familiar* (2018), em que a rotina trivial e cercada de intelectualidade de uma família aparece como aquilo que protege a vida da opacidade e se torna a principal arma de sobrevivência frente ao horror do fascismo.

Muito além de um tratado documental ou de um diário de intimidade subjetiva, o livro, como seu nome já nos sugere, é fabricado a partir do conjunto de palavras singulares que formam a unicidade dessa família. Todas as experiências narradas estão unidas pelo fio de uma linguagem única, que conecta as vivências do núcleo familiar à história coletiva, mas, principalmente, o particulariza, como nos mostra Ginzburg (2018):

Uma dessas frases ou palavras faria com que nós, irmãos, reconhecêssemos uns aos outros na escuridão de uma gruta, entre milhões de pessoas. Essas frases são o nosso latim (...) o fundamento de nossa unidade familiar, que subsistirá enquanto estivermos no mundo, recriando-se e ressuscitando nos mais diferentes pontos do planeta, quando um de nós disser — Ilustre senhor Lipmann — e logo ressoar em nossos ouvidos a voz impaciente de meu pai: — Parem com essa história! Eu já ouvi isso mais de mil vezes! (GINZBURG, 2018, p. 27).

Apesar de ser considerada, pelo mercado literário, uma obra autobiográfica, acreditamos que a classificação não é tão simples e que há, ao menos, certa ambivalência a ser considerada. A primeira ponderação vem da própria autora, que escreve: “não sentia muita vontade de falar de mim. De fato, esta não é a minha história, mas antes, mesmo com vazios e lacunas, a história de minha família” (GINZBURG, 2018, p. 9). Isso nos leva a pensar que, apesar de *Léxico Familiar* guardar aproximações com o pacto autobiográfico de Lejeune, há algo que se desloca,

pois não se pode dizer, como pretendemos demonstrar, que a essência do livro repouse em uma **escrita de si**.

Para Lejeune, a autobiografia “se inscreve no campo do conhecimento histórico (desejo de saber e compreender) e no campo da ação (promessa de oferecer essa verdade aos outros), tanto quanto no campo da criação artística” (LEJEUNE, 2008, p. 104) – esquema que corresponde à escrita de *Léxico Familiar*, pois a obra reúne a apreensão histórica de um determinado tempo da Itália, a busca ativa da autora pelo rastro da memória e a criação artística do engenho narrativo. O autor argumenta, ainda, que a identidade individual que passa por uma narrativa não se torna ficção e que o autobiógrafo, ao examinar a si mesmo, **cria, mas não inventa**, traço destacado por Ginzburg a respeito de seu romance. Por outro lado, uma das definições que Lejeune faz da autobiografia inclui as seguintes condições: que a narrativa seja em prosa; que o tema seja a vida individual do escritor, sobretudo a história de sua personalidade; que a identidade do narrador e do personagem principal coincidam. A partir dessa definição, começamos a tocar na ambivalência do pacto que Ginzburg estabelece com o leitor, uma vez que sua personalidade não parece estar no centro da narrativa e a narradora, por sua vez, ocupa mais um lugar de observadora do que de personagem principal.

Andrade (2011), em um trabalho sobre a obra de Natalia Ginzburg, recupera algumas passagens em que a autora revela resistência em classificar suas obras como autobiográficas, afirmando, em 1961, ter “um sagrado horror pela autobiografia” (GINZBURG, 1986, p. 1121, apud ANDRADE, 2011, p. 8). O exato significado desse “sagrado horror” é impossível precisar, e podemos dizer que a aversão ao que é autobiográfico foi - ao menos em certa medida - superada a partir de *Léxico Familiar*; mas nos ocorre a hipótese de que a autobiografia, para a autora, pudesse associar-se ao sentimentalismo excessivo de uma escrita autocentrada, característica que se distancia radicalmente da obra ginzburguiana. Everton da Silva (2015) afirma que não há discordância de opiniões quanto ao estilo rápido, simples e direto da escritora italiana; e retoma uma definição do escritor e crítico literário Eugenio Ragni, que afirma que *Léxico Familiar* é escrito “com a rigorosa simplicidade estilística e a rara fluidez narrativa que comporão, a partir de então, a marca característica³” de Natalia Ginzburg (RAGNI, 2003, apud SILVA, 2015, p. 18, tradução nossa).

Roland Barthes, no ensaio *A morte do Autor* (2004), discute a proximidade do escritor com sua obra, afirmando que a linguagem deve entrar no lugar daquele que escreve, já que o texto literário conhece um sujeito, e não uma pessoa. Apesar de escrever em primeira pessoa,

³ “com la rigorosa semplicità stilistica e la rara fluidità di racconto che comporranno d’ora in avanti la sua cifra caratteristica”.

não são abundantes os momentos em que Ginzburg aparece como **eu**. Ao colocar-se, a escritora implica-se sempre como sujeito de enunciado, aproximando-se mais da linguagem do que da identidade. A resistência à autobiografia talvez seja, para a autora, condição de escrita, no sentido em que assinala Barthes (2004):

A escritura é a destruição de toda voz, de toda origem. A escritura é esse neutro (...) o branco-e-preto em que vem se perder toda identidade, a começar pela do corpo que escreve (...) desde que um fato é *contado*, para fins intransitivos, e não para agir diretamente sobre o real, isto é, finalmente fora de qualquer função que não seja o exercício do símbolo, produz-se esse desligamento, a voz perde sua origem, o autor entra na sua própria morte, a escritura começa. (BARTHES, 2004, p. 57-58).

Ou seja, é possível que Ginzburg tenha vencido o rechaço à autobiografia desde que o caráter biográfico não se sobreponha ao valor da narração, premissa que se sustenta, de forma evidente, em *Léxico Familiar*.

Além de identificar o livro como a história de sua família, a autora se recusa a assumir o lugar de protagonista e nem sempre fica evidente a profundidade de seu envolvimento com os acontecimentos narrados. Como faz, por exemplo, no único trecho em que fala sobre a morte de seu marido, Leone Ginzburg: “foi detido, vinte dias depois de nossa chegada [a Roma]; e não tornei a vê-lo nunca mais” (GINZBURG, 2018, p. 143). A economia sentimental - traço recorrente nessa obra - não é sinônimo de omissão, mas surge para reforçar a distância, como marca da autora que privilegia a narrativa de quem observa, rememora e escreve para contar.

2.2 TRAÇOS NARRATIVOS

A inconsistência que encontramos na categorização da obra como autobiografia não contempla apenas a discussão sobre o (não) protagonismo da escritora enquanto personagem da história, pois a narradora também guarda distanciamento daquilo que narra. Walter Benjamin inicia seu ensaio *O Narrador* (1987) afirmando que, por mais familiar que o narrador possa parecer, ele não está presente entre nós, “em sua atualidade viva. Ele é algo de distante e se distancia ainda mais” (BENJAMIN, 1987, p. 197). Benjamin defende que, para que o narrador apareça com seus traços e sua narrativa se destaque, é preciso que ele guarde, em relação ao leitor, uma distância favorável à observação. Nesse sentido, o afastamento que Ginzburg impõe poderia ser lido como premissa para dar vida à narrativa, ou seja, como condição para o ato de **contar**. Benjamin (1987) assinala, também, que entre as narrativas escritas, as melhores são justamente aquelas que menos se diferenciam das histórias contadas de forma oral, pois a

experiência que passa de pessoa a pessoa é a fonte mais fecunda a que se pode recorrer. Para ele, o dom do narrador é “poder contar sua vida; sua dignidade é contá-la **inteira**” (BENJAMIN, 1987, p. 221, grifo nosso). É assim que somos convidados a ler *Léxico Familiar* (2018) - como quem ouve uma história - evidenciando que, para Ginzburg, o **contar** é primordial.

Embora, como já sabemos, a origem de *Léxico Familiar* seja a história de pessoas e acontecimentos que remetem à determinada realidade objetiva, pode-se dizer que se trata de uma obra que transcende o relato documental, costurando memórias que evocam e presentificam o passado sem fazer dele a causa de um saudosismo tradicionalista ou mergulhá-lo em tom melancólico e analítico. Ao contrário, o caminho memorialista que Ginzburg percorre em sua narrativa está mais próximo de uma forma artesanal de comunicação, como assinala Benjamin (1987), para quem o narrador deve renunciar à análise psicológica se quiser alcançar a naturalidade. A respeito dessa simplicidade, Italo Calvino (2015) sublinha que a escrita de Natalia Ginzburg estabelece uma relação direta com o mundo, “nunca psicologizado, nunca intelectualizado, nunca lírica” (2015, p. 5, apud MACHADO, 2019, p. 23).

A marca da naturalidade e do caráter artesanal da narrativa indicam, portanto, que há um processo de encadeamento, em que uma memória se amarra à outra, criando cenários, vivências e personagens que ultrapassam a descrição referencial. Assim, o leitor pode ir além da expectativa de recolher dados autobiográficos e vincular-se à obra através da identificação, afinal, lembrando Wood (2017, p. 30), “somos todos, de certa maneira, internamente, escritores de ficção e poetas reescrevendo nossas memórias”.

2.3 A MEMÓRIA COMO FONTE

Benjamin (1987), referindo-se à rememoração como a musa do romance e à memória como a musa da narrativa, afirma que a memória é a mais épica das faculdades e que “articular historicamente o passado não significa conhecê-lo ‘como ele de fato foi’”, mas “apropriar-se de uma reminiscência” (BENJAMIN, 1987, p. 224). Nesse sentido, podemos pensar que, na obra de Ginzburg, memória e rememoração se cruzam não para criar a exatidão de um passado ou para dar à imagem daquilo que se conta a forma de uma realidade objetiva imutável e preocupada apenas com a veracidade, e sim para contar verdades que se manifestam a partir das lembranças.

Esse percurso nos convoca a examinar a especificidade da memória, que, mesmo que seja clara e vívida, não pode ser estática ou inequívoca. Como nos diz a própria autora, “a

memória é lábil (...) e os livros extraídos da realidade frequentemente não passam de tênues vislumbres e estilhaços de tudo o que vimos e ouvimos” (GINZBURG, 2018, p. 9).

Para Lejeune, existem duas atitudes do escritor em relação à memória:

Sabe-se que ela é uma construção imaginária, ainda que seja pelas escolhas que faz, sem falar de tudo o que inventa. Alguns optam por *observar* essa construção (fixar seus traços com precisão, refletir sobre sua história, confrontá-la a outras fontes ...). Outros decidem *continuá-la*. Alguns freiam, outros aceleram, e todos vislumbam como resultado desse gesto o fantasma da verdade (LEJEUNE, 2008, p. 106).

Em *Léxico Familiar*, podemos ler principalmente a primeira, que, apesar de ser considerada, por Lejeune, observadora, não assume uma forma passiva.

Romancistas e poetas, nos anos do fascismo, tinham jejuado, por não existirem ao redor muitas palavras que fosse permitido usar; e os poucos que ainda tinham usado palavras escolheram-nas com todo o cuidado no magro patrimônio de migalhas que ainda restava. No tempo do fascismo, os poetas viram-se obrigados a exprimir somente o mundo árido, fechado e sibilino dos sonhos. Agora, havia de novo muitas palavras em circulação, e a realidade parecia de novo ao alcance da mão; por isso, esses antigos jejuadores puseram-se a vindimar com deleite. E a vindima foi geral, porque todos tiveram a ideia de participar dela; e determinou-se uma confusão de linguagem entre poesia e política, que apareceram misturadas. Mas depois aconteceu que a realidade se revelou complexa e secreta, indecifrável e obscura não menos que o mundo dos sonhos; e revelou-se ainda situada do outro lado do vidro, e a ilusão de ter quebrado esse vidro revelou-se efêmera. Assim, muitos logo se retraíram desanimados e desencorajados; e tornariam a mergulhar num jejum amargo e num silêncio profundo. Desse modo, o pós-guerra foi triste, cheio de desânimo após as alegres vindimas dos primeiros tempos. Muitos se apartaram e se isolaram novamente no mundo dos seus sonhos, ou num trabalho qualquer que desse para viver, um trabalho assumido ao acaso e depressa, e que parecia pequeno e cinzento depois de tanto clamor; de qualquer modo, todos esqueceram aquela breve, ilusória e coparticipação na vida do próximo (GINZBURG, 2018, p. 190-191).

A memória que circula entre dois tempos – fascismo e pós fascismo – é observada, transcrita e fixada; essa fixação, no entanto, não é restrita ao relato factual, mas organizada através de uma reflexão acerca dos efeitos apreendidos a partir do exercício rememorativo.

As memórias da narradora são apreendidas aos pedaços e articuladas através de associações que se movimentam em torno do passado, mas também se entrelaçam ao presente de quem relembra. Muitos trechos do livro remontam à infância de Natalia Ginzburg, são experiências que ela conta na vida adulta, mas só pode contá-las como a menina que observava, resguardando a subordinação da memória à subjetividade. Ao relembrar uma das passagens de

Filippo Turati – um dos fundadores do Partido Socialista Italiano – por sua casa, dessa vez como fugitivo disfarçado e nomeado pela família como Paolo Ferrari, ela escreve:

Ferrari era velho, grande como um urso, e com a barba grisalha, arredondada (...) tinha mãos pequenas e brancas (...) meu pai e minha mãe pareciam muito contentes por ele estar ali. Meu pai não fazia escarcéus, e todos falavam em voz baixa. Mal tocavam a campainha, Paolo Ferrari atravessava o corredor correndo, tentando andar nas pontas dos pés: grande sombra de urso ao longo das paredes do corredor. (GINZBURG, 2018, p. 71).

A descrição dessa e de outras cenas conserva o tom da memória infantil e incompleta da criança que observa uma realidade que tem pedaços que lhe escapam. Fica evidente que a autora não se preocupa apenas em dar testemunho desses fatos, mas também em transmitir suas memórias como elas lhe aparecem: nítidas, mas ainda envoltas pela subjetividade e pela imaginação. Além disso, a marca natural da experiência – a parte um tanto selvagem da “coisa em si” – é, de certa forma, “domesticada” pela palavra, já que não é possível reproduzir de forma exata uma experiência ao contá-la. Por isso, podemos dizer que *Léxico Familiar*, ao ser escrito como romance, enriquece sua história, afastando-a tanto de uma reconstrução arbitrária quanto de um relato sentimentalista.

Ainda considerando o caráter volátil da memória, pode-se dizer que relembrar e descrever são exercícios de resultados sempre parciais; não é possível acessar a experiência que a memória contempla de forma absoluta, não sem que essa experiência seja recortada por uma espécie de filtro de quem lembra. Por isso, como assinala Benjamin (1987), a experiência é incompatível com a informação, que aspira a uma verificação imediata, enquanto a narrativa, por outro lado, com seu poder de fixar as vivências, pode fazê-las sobreviver.

Argumentamos, ainda, que a memória, por ser submetida à subjetividade e, portanto, **construída**, está muito próxima da ficção. Em 1896, Freud escreve uma carta a Fliess, a famosa Carta 52, na qual esclarece algumas de suas investigações sobre a construção do aparelho psíquico. Para isso, Freud faz uma análise importante da memória, e afirma: “a memória não se faz presente de uma só vez, mas se desdobra em vários tempos; que ela é registrada em diferentes espécies de indicações” (FREUD, [1950] 1896, p. 281). Para Freud, a memória seria simbolizada através de uma “trama” em que um traço mnêmico se liga a outro, apontando para o caráter mutável, flexível, construído da memória. Diante disso, à sugestão de Ginzburg para ler seu livro como se fosse um romance, pode-se acrescentar a pergunta: seria possível lê-lo de outra forma?

2.4 ROMANCE E HISTÓRIA DE VIDA

O caráter biográfico de *Léxico Familiar* (2018) é incontestável, uma vez que a autora esclarece que todos os lugares, fatos e pessoas são reais; apesar disso, aconselha o leitor a não exigir de seu livro “nada a mais, ou a menos, do que um romance pode oferecer” (GINZBURG, 2018, p. 9), evidenciando a ambivalência do pacto instalado entre obra e leitor. Lejeune afirma que o **romance autobiográfico** seria a narrativa que desperta, no leitor, a suspeita, a partir de semelhanças, de que autor e personagem têm identidades convergentes, mas não declaradas no texto. Ao pedir que seu livro seja lido como um romance, Ginzburg nos leva a pensar em um romance autobiográfico, mas essa afirmação contraria a proposição de Lejeune, já que o caráter autobiográfico do texto é assumido. O pacto autobiográfico seria, então, caracterizado por uma assunção de identidade:

O pacto autobiográfico é a afirmação, no texto, dessa identidade [autor-narrador-personagem], remetendo, em última instância, ao *nome* do autor, escrito na capa do livro. As formas do pacto autobiográfico são muito diversas, mas todas elas manifestam a intenção de honrar *sua assinatura*. O leitor pode levantar questões quanto à semelhança, mas nunca quanto à identidade (LEJEUNE, 2008, p. 26).

Pode-se ler, portanto, aspectos do pacto autobiográfico na obra aqui analisada, apesar do aceno ao romance. No entanto, Lejeune também afirma que o mito de que o romance alcança mais verdades do que a autobiografia surgiu com a ideia de que uma leitura ativa encontraria, no texto, as verdades que são escritas **a despeito** do autor. Talvez o pedido de Ginzburg, de que seu livro seja lido como se fosse um romance, pretenda estabelecer, com o leitor, um pacto de leitura ativa, mas não desconfiada; ou seja, ao expressar a fidelidade da história à sua identidade e sugerir uma leitura romanceada, ela garante a autenticidade autobiográfica ao mesmo tempo em que pede ao leitor para não se concentrar nela.

Evelina Hoisel, em *A leitura do texto artístico* (1996), desenvolve a noção de leitura literária, caracterizando a tarefa da leitura sempre como um duplo gesto: decodificar/codificar; descoser/coser; desconstruir/construir – fórmula que conversa com a ideia de Barthes (2004, p. 24), de que a leitura deve incitar uma escritura, ou seja, deve ser, ao mesmo tempo, irrespeitosa, pois corta o texto, e apaixonada, pois se nutre dele. Segundo Hoisel, “toda leitura forma, informa e deforma o material primitivo que tem por objetivo decodificar/decifrar para atingir o sentido” (HOISEL, 1996, p. 7). Assim, entendemos que Ginzburg deseja acender uma leitura

ativa, viva e que permite, ao leitor, o trabalho de imaginar e interpretar a partir de um movimento diversificado em torno do texto.

Gallagher (2009, p. 629) escreve que “nada no romance é tão óbvio e ao mesmo tempo tão invisível quanto o fato de ele ser ficção”; por isso, como não pretendemos encontrar uma resposta fechada ou classificatória, mas examinar a riqueza literária de uma obra que não recua diante das ambivalências, ainda não esgotamos a pergunta: como pensar o romance que também tem um pacto com a veracidade?

Henry James, em seu célebre ensaio *A arte da ficção* (2017 [1884]), afirma que o romance compete com a vida, o compara à arte do pintor e diz que “se a pintura é realidade, o **romance é história**. Esta é a única definição geral (que lhe faça justiça) que podemos dar ao romance” (JAMES, 2017, p. 30, grifo nosso). Considerando a afirmação de James – e a associação do romance à ficção, proposta por Gallagher – não procuramos comparar a história à ficção ou apagar suas fronteiras, mas evidenciar os ângulos pelos quais se aproximam, mantendo suas especificidades para reconhecer, nas intersecções, um campo de fertilidade. Ao falar sobre Anthony Trollope – que admite, para o leitor, que está “fazendo de conta” -, James faz uma crítica, dizendo que o escritor comete um ato de traição contra o próprio ofício, pois sugere que “o romancista está menos preocupado em buscar a verdade que o historiador, e, ao fazê-lo, o priva, de um golpe, de sua arena” (JAMES, 2017, p. 31). Assim, desdobramos um pouco mais o pacto que *Léxico Familiar* estabelece com o leitor, uma vez que as verdades do escritor – e da vida – não precisam dobrar-se à exatidão da experiência vivida, mas podem ser contadas através das tramas do romance.

Kramer (1992, p. 136), afirma que “a história adquire sentido do mesmo modo que o poeta ou romancista tenta conferir-lhe sentido, isto é, atribuindo ao que originalmente parece problemático e misterioso o aspecto de uma forma reconhecível, por ser familiar”. Natalia Ginzburg, narrando a história de sua família, recria o passado, no exercício ambíguo de apropriar-se dele e, ao mesmo tempo, instalar alguma distância. A literatura lhe serve, portanto, como forma de elaboração e expressão, não como depósito de um relatório documental, pois todo exercício de descrição leva em conta diferentes formas de imaginação e criação.

Se, como salientamos anteriormente, a história particular não pode fugir da subjetividade, a narrativa da História coletiva, nessa obra, também não se afasta de um matiz romanceado, pois Natália Ginzburg (2018) conjuga o passado à linguagem; não apenas ao léxico familiar, mas também às palavras que lhe cabiam na juventude, àquelas que lhe foram retiradas, proibidas e, depois, de forma desajustada, devolvidas no período pós-guerra:

Havia então dois modos de escrever, e um era uma simples enumeração de fatos, nas pegadas de uma realidade cinzenta, chuvosa, avara, no fundo de uma paisagem nua e mortificada; o outro era um mesclar-se aos fatos com violência e com delírio de lágrimas, de suspiros, de convulsões, de soluços. Num e noutro caso, não se escolhiam mais as palavras, porque no primeiro caso as palavras se confundiam no cinzento, e no outro se perdiam nos gemidos e nos soluços. Mas o erro comum era sempre acreditar que tudo pudesse se transformar em poesia e palavras. Disso resultou um fastio de poesia e palavras, tão forte que incluiu até a verdadeira poesia e as verdadeiras palavras, que no fim a pessoa se cala, petrificada de tédio e de náusea. Era necessário voltar a escolher as palavras, a perscrutá-las para sentir se eram falsas ou verdadeiras, se tinham ou não raízes verdadeiras em nós, ou se tinham apenas as raízes efêmeras da ilusão comum (...) e todos, de um modo ou de outro, sentiram-se enganados e traídos: seja os que habitavam a realidade, seja os que possuíam, ou acreditavam possuir, os meios para narrá-la. (GINZBURG, 2018, p. 148).

Podemos ler, neste trecho, algo íntimo da relação da autora com a escrita, pois ela escreve, aqui, enquanto alguém que escrevia também no período ao qual se refere. A frase “escolher e perscrutar as palavras, sentir se elas são verdadeiras ou não dentro de quem as escreve” atribui, à escrita, o sentido de uma **construção** – palavra que nos parece essencial nesta pesquisa – e o sentido de uma busca por verdades íntimas e singulares.

Vieira (2009) assinala que a palavra latina *fictio* é etimologicamente próxima de *figulos*, que significa “oleiro”, aquele que constrói um objeto a partir de uma matéria-prima. Essa imagem também aparece no ensaio de Benjamin (1987), que afirma que a narrativa

não está interessada em transmitir o “puro em si” da coisa narrada como uma informação ou um relatório. Ela mergulha a coisa na vida do narrador para em seguida retirá-la dele. Assim se imprime na narrativa a marca do narrador, como a mão do oleiro na argila do vaso. (BENJAMIN, 1987, p. 205).

Ou seja, a marca impressa do narrador se assemelha à ideia de construção e de criação da olaria; o escritor se torna responsável por **criar** sua obra a partir da palavra, mesmo que essa obra tenha origem na realidade, pois a distância entre a experiência a ser narrada e a narrativa, só pode ser preenchida por um processo de criação. Lejeune (2008) confirma essa consideração ao assinalar que, embora seja impossível alcançar o que se possa chamar de **a** verdade sobre uma vida humana, o desejo de alcançá-la é o que define o campo discursivo da autobiografia, que não é avessa ao terreno da criação. Percebemos, então, que apesar de separar a autobiografia da ficção, Lejeune a mantém vinculada ao processo criativo, evidenciando a impossibilidade de escrever sobre a própria realidade sem recorrer à arte de criar. Barthes (2007), por sua vez, questiona o testemunho como modo de palavra para o escritor, uma vez que, segundo ele, “não

se pode trabalhar um grito sem que a mensagem se refira finalmente muito mais ao trabalho do que ao grito (...)” (BARTHES, 2007, p. 32). **Contar**, construindo – e não apenas testemunhar e relatar – é o exercício da narradora em *Léxico Familiar*.

Por não renunciar ao romance, Ginzburg aproxima o leitor das personagens que, embora sejam reais, não aparecem como retratos rígidos. Recortadas pelo olhar da narradora, chegam ao leitor como personagens falíveis, carregadas de sutilezas e particularidades, fazendo-o pensar em personagens ficcionais. Para Gallagher (2009), a personagem aparece como produtora de linguagem, algo que fica evidente com as personagens de *Léxico Familiar*, que ganham vida a partir do léxico que as caracteriza, como nos exemplos abaixo:

- Vocês avacalham com tudo. Nesta casa avacalha-se com tudo – dizia sempre minha avó, querendo dizer que, para nós, não existia nada de sagrado; frase que se tornou famosa na família, e que costumávamos repetir toda vez que nos dava vontade de rir dos mortos ou dos enterros (GINZBURG, 2018, p. 16).

- Estou com “alcatroagem”. – Esse conjunto de tristeza e de sensação de solidão, misturado também a uma indigestão habitual, era chamado por minha mãe de “alcatroagem”. Com “alcatroagem” ela se refugiava na sala de visitas, e, se sentia frio, enrolava-se em xales de lã, e achava que Paola não gostava mais dela, não ia visitá-la, e ia passear com suas amigas. – Estou farta! – dizia minha mãe. – Não me divirto! Estou cheia! Não existe nada pior do que ficar cheia! Se ao menos eu pegasse uma bela doença! (GINZBURG, 2018, p. 107).

Gallagher afirma, ainda, que a atração que a personagem pode causar “faz lembrar a do fetiche freudiano: para ambos, a eficácia resulta do estatuto ficcional, da extraordinária combinação de diferença e semelhança com os outros seres” (GALLAGHER, 2009, p. 653). Somos convidados a olhar para os familiares de Natalia Ginzburg como olhamos para aquelas personagens um tanto enigmáticas e um tanto tangíveis que nos cativam nos romances; entramos na novela familiar como entramos na ficção, esperando que as personagens – com suas diferenças e semelhanças – se aproximem de nós, abrindo-nos as portas de seu mundo.

Ao dizer, em sua advertência, que não inventou nada, acreditamos que Ginzburg não está rejeitando a dimensão criativa da narrativa, e sim esclarecendo que, em seu livro, não há o tipo de invenção que esteja atrelada à simulação ou à mentira. Este é um ponto importante, pois o romance se afasta tanto do puro empirismo quanto da mentira, permanecendo no campo da ficção – ainda que retrate uma realidade objetiva. Como nos ensina James (2017, p. 37), “a humanidade é imensa e a realidade tem uma miríade de formas; o máximo que podemos fazer é dizer que algumas flores da ficção possuem o aroma do real, e outras não”.

3 SENTIDOS DA VIDA – PARA CONCLUIR

Nas advertências de Natalia Ginzburg, nos deparamos com a proposta de um pacto com o leitor que, a princípio, parece nebuloso. Ao examinar suas sugestões, caminhamos para a tentativa de reverberar as ambivalências encontradas, destacando-as e diferenciando-as de um paradoxo irreduzível. Procuramos demonstrar como *Léxico Familiar*, justamente por ser um livro construído a partir de memórias, é uma obra que se vincula ao romance e, por consequência, esbarra na ficção. A ambivalência parece surgir como acesso à clareza; ao comunicar a não invenção e recorrer ao romance, a autora nos diz o que esperar: um livro de memórias que tem, como essência, aquilo que Benjamin (1987) afirmou ser o centro do romance, a saber, **o sentido da vida**, que Natalia Ginzburg, ao mesmo tempo, (re)descobre e revela, ao lembrar.

Barthes (2007, p. 32) afirma que o escritor “nunca é mais que um indutor de ambiguidade” e que a palavra do escritor é a marca que inaugura e dá acesso ao campo ambivalente da linguagem. Iara Machado (2019), ao estudar a alternância entre nostalgia e esperança na obra ginzburguiana, afirma que a ambivalência é um traço que aparece a todo tempo como forma de delinear a falta e a ausência, elementos incontestáveis da obra de Natalia Ginzburg. Por isso, a ideia de uma “ambivalência de origem” surge ao pensarmos *Léxico Familiar*, que parece ter sido escrito a partir desse lugar em que a rigidez vacila e dá licença à flexibilidade da escritura. A ambivalência é a condição pela qual podemos ler a história de Ginzburg como lemos um romance; sem ela, o leitor não poderia sair da esfera da crença em uma realidade objetiva e permitir-se a imaginação, terreno fértil e precioso para quem lê.

Ao pedir que o leitor espere, de *Léxico Familiar*, aquilo que um romance pode oferecer, Natalia Ginzburg nos leva a pensar que a narrativa de uma história “real” é construída e não está à margem de uma **criação**, mas a contempla inevitavelmente; e que as fronteiras entre história e ficção podem ser atravessadas de forma justa, conservando, no romance, suas inestimáveis virtudes.

Segundo Benjamin (1987),

o romance não é significativo por descrever pedagogicamente um destino alheio, mas porque esse destino alheio, graças à chama que o consome, pode dar-nos o calor que não podemos encontrar em nosso próprio destino. O que seduz o leitor no romance é a esperança de aquecer sua vida gelada com a morte descrita no livro. (BENJAMIN, 1987, p. 214).

É isso que podemos esperar e obter da leitura de *Léxico Familiar*: encontrar verdades, memórias e criações bem construídas que, além de conduzirem a esse lugar aquecido e privilegiado do romance, nos levam a pensar sobre o imenso valor da literatura que não restringe a ficção à pura invenção e tampouco a história ao puro fato.

REFERÊNCIAS

- ANDRADE, Cátia I. N. Berlim de. Dos fatos à ficção: as memórias de Natalia Ginzburg. **Anais do SIEL**, UNESP/Assis, Uberlândia, v. 2, n. 2, 2011. Disponível em: <http://www.ileel.ufu.br/anaisdosiel/pt/arquivos/siel2011/1568.pdf>
- BARTHES, Roland. Escritores e Escreventes. In: **Crítica e verdade**. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- BARTHES, Roland. A morte do autor. In: **O rumor da língua**. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- BENJAMIN, Walter. O narrador. In: **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.
- GALLAGHER, Catherine. Ficção. In: MORETTI, Franco (org). **A cultura do romance**. São Paulo: CosacNaify, 2009, p. 629-658.
- GINZBURG, Natália, **Léxico Familiar**. São Paulo: Companhia das Letras, [1963] 2018.
- HOISEL, Evelina. **A leitura do texto artístico**. Salvador: EDUFBA, 1996.
- JAMES, Henry. A arte da ficção. In: BEDRAN, Marina (org). **A aventura do estilo: ensaios e correspondência de Henry James e R. L. Stevenson**. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 2017, p. 27-54.
- KRAMER, Lloyd S. Literatura, crítica e imaginação histórica: o desafio literário de Hayden White e Dominick LaCapra. In: HUNT, Lynn (org). **A nova história cultural**. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- LEJEUNE, Philippe. Autobiografia e ficção. In: NORONHA, Jovita Maria Gerhein (org). **O pacto autobiográfico**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.
- MACHADO, Iara. Os resíduos e as sombras errantes: a alegria amarga de Natalia Ginzburg. **Outra travessia: revista de literatura**. PPGL/UFSC, v. 2, n. 28, 2019. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/Outra/article/view/73603>
- SILVA, Everton Henrique Carneiro da. **Ritmo e distensão: análise da tensão narrativa em Natalia Ginzburg**. Dissertação (Mestrado em Língua, Literatura e Cultura Italianas) – Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2015. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8148/tde-11012016->

133010/publico/2015_EvertonHenriqueCarneiroDaSilva_VOrig.pdf

VIEIRA, Fernando Gil Portela. A ficção como limite: reflexões sobre o diálogo entre história e literatura. **Fronteiras: revista catarinense de história**, Florianópolis, n. 17, p. 13-31, 2009. Disponível em:

http://www.anpuhsc.org.br/revfront_17%20pdfs/art1_format_ficcao_como_limite_fernando.pdf

WOOD, James. **A coisa mais próxima da vida**. São Paulo: SESI-SP, 2017.

Recebido: 10/03/2022

Aprovado: 22/06/2022