

33 Criação & Crítica

A POÉTICA DO CONVÍVIO NOS ESCRITOS SOBRE POESIA DE NATALIA GINZBURG

Iara Machado Pinheiro¹

RESUMO: Nas décadas de 1970 e 1980, a escritora italiana Natalia Ginzburg colaborou assiduamente para jornais italianos, como o *Corriere della Sera* e o *La Stampa*, com textos sobre literatura e cinema, além de ensaios com reflexões sobre as condições sociais, morais e políticas daquele período. Neste artigo, propomos, inicialmente, uma articulação entre as concepções de Ginzburg relativas à sociedade e à conduta humana e a forma como ela percebia as transformações nos modos de representar ficcionalmente a realidade. Em seguida, apresentamos fragmentos de seus artigos de crítica literária, destacando os seus critérios de leitura e como estes garantiam um desdobramento ético aos mecanismos de composição de um texto literário. Esse percurso nos permite interpretar que a crítica cultural de Ginzburg tem como base um pensamento relacional, isto é, é composta pelo trânsito entre as especificidades das obras comentadas, a condição humana e os modos como a arte consegue representar poeticamente a realidade. Com isso buscamos salientar que a noção de poesia da escritora envolve a conjugação de elementos opostos e garante importância extrema à força de transmissão de uma obra literária.

PALAVRAS-CHAVES: Literatura italiana; Século XX; Representação literária; Crítica literária.

THE POETICS OF COMMUNITY IN THE WRITING ON POETRY BY NATALIA GINZBURG

ABSTRACT: In the 1970s and 1980s, the Italian writer Natalia Ginzburg wrote regularly for newspapers, such as *Corriere della Sera* and *La Stampa*, often about literature and cinema, besides essays on the social, moral, and political conditions of this period. In this article, we propose initially a link between Ginzburg's ideas of society and of human conduct and her ways of perceiving the transformations of the fictional representation of reality. Then we present fragments of her texts of literary criticism, highlighting her reading standards and how composition mechanisms of a literary text are unfolded into an ethical approach. This interpretation path allows us to understand that Ginzburg's criticism has a relational thought as a basis, that is, is it composed of the transit between the specificities of the commented works, the human conduct, and the ways that the art achieves to represent poetically the reality. Our objective is to stand out how Ginzburg's idea of poetry involves the conjunction of opposed elements and attributes main importance to the strength of transmission of an artistic work.

KEYWORDS: Italian literature; Twentieth century, Literary representation; Literary criticism.

¹ Doutoranda do Programa de Letras Estrangeiras e Tradução da Universidade de São Paulo (LETRA/USP) e bolsista da FAPESP (2019/18937-5). (pinheiro.m.iara@gmail.com)

33 Criação & Crítica

No mesmo período em que publicou o seu romance de estreia, *La strada che va in città* (1942) e começou a colaborar com ensaios para revistas e jornais italianos, Natalia Ginzburg escreveu seus primeiros textos sobre literatura. Inicialmente, a escritora italiana teceu comentários sobre romances que traduzira do francês, como o primeiro volume de *Em busca do tempo perdido*, de Marcel Proust, e *Le silence de la mer*, de Vercors. Entre meados da década de 40 e o começo dos anos 50, ela publicou uma resenha de *Almas Mortas*, de Gogol, e escreveu os prefácios das edições italianas de *Anna Karenina* e *Ressureição*, de Tolstói, e *Crime e Castigo*, de Dostoievski.

Analisando as correspondências editoriais da época de publicação da coletânea de ensaios *As pequenas virtudes* (1962), o crítico literário Domenico Scarpa (2015) detectou cartas nas quais Ginzburg afirmava duvidar da qualidade de seus textos de crítica literária e por isso dizia preferir que estes não fossem inclusos nesse volume. A partir do final da década de 1960, momento em que colaborava mais assiduamente para jornais italianos – sobretudo *La Stampa* e *Corriere della Sera*² – a autora passou a escrever recorrentemente sobre livros, no entanto, colocando-se sempre como uma escritora, mostrando-se, aliás, reticente em se designar como uma crítica. Assim, nas duas coletâneas de não-ficção posteriores à *As pequenas virtudes*, *Mai devi domandarmi* (1970) e *Vita immaginaria* (1974), diversos artigos de crítica literária são inclusos.

A natureza das análises literárias da escritora e a sua relutância em designar-se como crítica poderiam ser aproximadas de uma inflexão, ocorrida no mesmo período, dos procedimentos narrativos na sua produção ficcional e de outros ensaios contemporâneos definidos como “vagamente morais”³. Neste artigo, busco sustentar que escrever sobre literatura foi um recurso para Ginzburg refletir sobre as formas de narrar à luz das mudanças sociais daquele momento, tendo como referência certa ideia de poesia que consiste na potência da arte de alcançar a “verdade da realidade” (GINZBURG, 1974), o que dependeria da conjugação de elementos contrários. Seria possível depreender uma poética do convívio dessa ideia de poesia por causa do peso atribuído à força de transmissão de uma obra, o que, em última instância, implicaria em encarar o próximo como um semelhante. Nesse registro, os critérios estéticos de análise de romances e coletâneas de poemas são desdobrados em significações de ordem ética.

² Ginzburg tem uma vasta produção de crítica nesse período. Além dos textos sobre literatura, ela manteve uma coluna de crítica de televisão no *Corriere della Sera* entre 1975 e 1977. No *La Stampa*, entre 1977 e 1978, ela manteve o espaço *Visto da Natalia Ginzburg* destinado a resenhas de filmes. Ao longo de 1975 também manteve também uma coluna de crítica de cinema no suplemento semanal *Il mondo*, além de colaborar esporadicamente com outras publicações, como o jornal *L'Unità* por exemplo. Para as finalidades desse artigo, me detenho especificamente nos textos sobre literatura.

³ Em uma entrevista de 1962, é assim que Ginzburg define seus ensaios sobre a conduta humana publicados em *As pequenas virtudes*.

A névoa e a intangibilidade do próximo

Em 1963, Ginzburg escreveu *Léxico familiar*, um romance memorialista que reconstrói os anos do fascismo e da Segunda Guerra Mundial segundo os efeitos dos acontecimentos externos em seu ambiente doméstico. Após essa narrativa, a escritora afirmou não se sentir mais capaz de usar a primeira pessoa de modo imaginário (GINZBURG, 1997), o que a impeliu a buscar novas formas para as suas histórias. Essa busca resultou, em 1965, na comédia *Ti ho sposato per allegria*, a primeira incursão da escritora na linguagem teatral. Dois anos depois, Ginzburg dá a seguinte declaração ao *Corriere della Sera*:

Comecei a escrever comédias por acaso. Ao menos pensava que tivesse sido por acaso (...) Creio (...) que hoje ninguém consiga escrever senão em primeira pessoa. Usar a terceira pessoa em um romance se tornou impossível. Por que, eu não sei e não tem tempo nem espaço para tentar entender aqui. Para mim, escrever comédias significa me subtrair dessa interrogação. Permite dar um relevo igual a muitos personagens. Sentar-se em um ponto e assistir à vida de pessoas diferentes. Pessoas diferentes podem se aproximar e falar. Não ter de me ver diante da necessidade de escolher entre um ‘eu’ autobiográfico e prepotente e um ‘ele’ nebuloso, distante e frígido, representa para mim, neste momento, uma libertação (...) Eu escapei de alguma coisa quando comecei a escrever comédias. Acreditava que fosse por acaso. Acreditava caminhar tranquilamente, fazer um simples passeio: e, pelo contrário, escapava. Escapava daquele ‘eu’ odioso e daquele ‘ele’ impossível (GINZBURG *apud* PEJA, 2009, p. 135).⁴

As comédias teatrais, portanto, surgem da fuga da primeira e da terceira pessoa, e oferecem à escritora uma pluralidade de perspectivas inviabilizada pela predominância do “eu” e pela impossibilidade de atingir o “ele”. Em uma entrevista de 1984, na ocasião de lançamento de seu segundo romance epistolar, *La città e la casa* – ela havia lançado *Caro Michele* em 1973 –, Ginzburg justifica o uso da forma em carta de um modo bastante semelhante:

⁴ Tradução livre de: “Ho cominciato a scrivere commedie per caso. Almeno pensavo che fosse per caso (...) Credo (...) che oggi non si riesca a scrivere che in prima persona. Usare la terza persona in un romanzo è diventato impossibile. Perché non lo so, e non c’è tempo e spazio per cercare di capirlo qui. Lo scrivere commedie significa, per me, sottrarmi a questo interrogativo. Consente di dare un uguale rilievo a molti personaggi. Di insediarsi in un punto da cui si guardano vivere persona diverse. Persone diverse possono venire avanti a parlare. Il non trovarmi nella necessità di scegliere fra un ‘io’ autobiografico e prepotente e un ‘egli’ nebbioso, lontano e frigido, rappresenta per me, in questo momento una liberazione (...) io sono scappata da qualcosa, quando mi son messa a scrivere commedie. Credevo che fosse per caso. Credevo di camminare tranquillamente, di fare una semplice passeggiata: e invece scappavo. Scappavo da quell’“io” odioso e da quel “egli” impossibile.”

33 Criação & Crítica

Tinha um grande desejo de escrever em primeira pessoa, mas também em terceira. Queria os privilégios de ambas as formas. Queria um “eu” que correspondesse a um “ele”; uma primeira pessoa, porém, com muitas facetas, múltiplas. As cartas são isso. Ao invés de um só “eu” que narra os outros e si mesmo, muitos “eus” que se narram. E a “terceira pessoa” está salva de algum modo. Eu usei o “eu” autobiográfico em *Léxico Familiar*, acho difícil conseguir usá-lo agora de modo imaginário. É, além do mais, um instrumento que se desgastou para mim. Penso que seja propriamente este o problema central para um escritor. A terceira pessoa é necessária, ao mesmo tempo é difícilíssima de usar. O nosso tempo não consente; não sobrou nada que possa sustentá-la. Elsa Morante consegue. A sua grandeza é também por ter usado a terceira pessoa neste mundo onde nenhum de nós é mais capaz de usá-la. Porque apenas sabemos dizer “eu”. Quando se fala em “crise do romance” é isso. Alguém tenta se subtrair, mal, da condenação desse “eu” (GINZBURG, 1997, p. 242)⁵

A mudança nas formas de narrar para fugir dessa “condenação à primeira pessoa” concomitante à intensa produção de artigos de crítica literária leva a crer que neste período a escritora se interrogava sobre as vicissitudes da forma romanesca, tanto em sua própria atividade de criação quanto como leitora de histórias de outros autores. Já os ensaios “vagamente morais” deste momento ajudam a compreender que, segundo a leitura de mundo de Ginzburg, a prevalência da primeira pessoa fazia parte de um fenômeno social mais amplo, caracterizando por um deslocamento subjetivo que provoca um descolamento do senso de comunidade (GINZBURG, 2001), de forma que os afetos humanos perdessem um referencial comum e coletivo.

Outra impressão relativa aos modos de organização da sociedade que implicam em consequências para a representação da realidade na literatura concernia a um embaçamento moral, de modo que os limites e os imperativos éticos se perdessem em meio a relativismos intermináveis. Assim não era mais possível discernir com clareza o certo e o errado.

Diante de cada fato ocorrido, seja privado ou público, o nosso pensamento persegue desesperadamente as causas que o determinaram, e os eventuais culpados, mas por fim ele se depara

⁵ “Avevo un grande desiderio di scrivere in prima persona, ma anche in terza. Volevo i privilegi di entrambe le forme. Volevo un ‘io’ che corrispondesse a un ‘lui’; una prima persona, però, con tante sfaccettature, molteplici. Le lettere sono questo. Invece di un solo ‘io’ che racconta gli altri e se stesso, molti ‘io’ che si raccontano. E la ‘terza’ persona è in qualche modo salva. L’‘io’ autobiografico l’ho adoperato in *Lessico familiare*, mi riesce difficile usarlo ora in modo immaginato. È, oltretutto, uno strumento che mi si è andato consumando. Penso sia proprio questo, oggi il problema centrale per uno scrittore. La terza persona è necessaria, e al tempo stesso, è difficilissima da usare. Il nostro tempo non lo consente; non c’è niente di saldo cui poterla appoggiare. Ci riesce Elsa Morante. La sua grandezza è anche di aver usato la terza persona in questo mondo in cui nessuno di noi è più capace di usarla. Perché noi sappiamo dir solo ‘io’. Quando si parla di ‘crisi del romanzo’, è questo. Ognuno cerca di sottrarsi, male, alla condanna di questo ‘io’.”

33 Criação & Crítica

com um esgotamento porque lhe parece que as causas são inúmeras e que a realidade é tortuosa e complexa demais para o juízo humano (GINZBURG, 2014, p. 197).⁶

É oportuno pontuar um fator histórico e cultural muito forte da geração⁷ de Ginzburg, que cresceu e formou-se em um tempo em que “identificar no mundo o justo e o injusto era uma coisa de uma simplicidade extrema” (GINZBURG, 2014, p.198). Eram os anos do fascismo, um período em que havia um imperativo de posicionamento, afinal o que estava dado era um regime totalitário. Um ensaio da escritora de 1944 permite entender, por contraste, ao que ela se referia quando afirmava ter sido simples detectar o justo e o injusto nesse período. Em “*I nostri figli*”, Ginzburg definia o fascismo como um período “privado de qualquer interesse político e qualquer caridade humana” (GINZBURG, 1944, p.3) e afirmava a urgência de transmitir um “sentido social” aos filhos, isto é, ensiná-los a premência de “uma verdade coparticipação na vida do próximo” (GINZBURG, 1944, p.3) porque a construção de um futuro que pudesse suceder o totalitarismo dependia da saída do “âmbito das aspirações individuais” (GINZBURG, 1944, p.3).

Em suma, a privação de liberdade e direitos civis, no âmbito sociopolítico, gerava a necessidade de construir uma sociedade diversa também em termos éticos. Esse imperativo ajuda a compreender ainda o receio que a escritora manifesta, mais de vinte anos depois, em relação à predominância da primeira pessoa na representação literária e ao descolamento subjetivo na dinâmica social: essas tendências também iam na contramão da construção de uma “verdadeira coparticipação na vida do próximo”.

“No tempo do fascismo”, diz Ginzburg, “os poetas viam-se obrigados a exprimir somente o mundo árido, fechado e sibilino dos sonhos” (GINZBURG, 2018, p. 182). Ou seja, os desmandos do poder exigiam que a arte se aproveitasse das poucas palavras disponíveis e lançasse mão de vocábulos “sibilinos” para contornar as interdições. Já no mundo pós-fascismo, a escritora observa, em um artigo de 1981, que a “clareza da escrita se tornou um bem muito raro” (GINZBURG, 1981, p.3), seja na literatura, seja nos jornais. Nesse momento, a finalidade da escrita não seria mais “comunicar ao próximo” os próprios

⁶ “Dinanzi a ogni fatto che accade, sia esso privato o pubblico, il nostro pensiero insegue disperatamente per un poco le cause che l’hanno determinato e gli eventuali colpevoli, ma infine si arresta sgomento sembrandogli le causa innumerevoli e la realtà troppo tortuosa e complessa per il giudizio umano.”

⁷ A partir do final dos anos 60, Ginzburg pontua, em diversas situações, o estranhamento que sente em relação às circunstâncias políticas e sociais. No ensaio “*Vita collettiva*”, aliás, ela supõe que esse estranhamento seja comum à sua geração: “se devo dizer a verdade, o meu tempo não me inspira nada além de ódio e tédio. Não sei se isso acontece porque me tornei velha, retrógrada, irritadiça e hipocondríaca ou porque o meu ódio é legítimo. Penso que muitos da minha geração se fazem essa mesma pergunta” (2014, p. 103). [“Se devo dire la verità, il mio tempo non mi ispira che odio e noia. Se è perché sono diventata vecchia e retrograda, annoiata e ipocondriaca, o se invece quello che provo è un giusto odio, non lo so. Penso che molti della mia generazione si pongano questa mia stessa domanda.”]

33 Criação & Crítica

sentimentos ou uma percepção da vida, mas sim “envolver-se na névoa” (GINZBURG, 1981, p.3).

Essa névoa equivaleria à incapacidade de alcançar a clareza ou até mesmo a um recurso para “dissimular a desordem da própria prosa, a confusão dos seus pensamentos, e também a futilidade e a vacuidade” (GINZBURG, 1981, p. 3). A sensação, em suma, é de que este tipo de escrita não era endereçado a ninguém. Não se tratava, porém, de uma questão exclusiva da representação literária. Mais uma vez, Ginzburg insere as formas de narrar em um contexto social mais amplo. Assim, a névoa é apresentada como um sintoma de um tempo, com profundas implicações para as relações das pessoas com as instâncias de poder.

A névoa consente tudo: e as pessoas de algum modo já estão habituadas; não solicitam mais clareza; assim como não a solicitam e não a procuram na linguagem, não a solicitam e não a procuram na vida pública. A névoa foi alçada ao poder, esta é o poder e as pessoas se submetem à névoa, e contemplam a vida pública como se fosse uma coisa complicada, inextricável, sibilina (GINZBURG, 1981, p.3)⁸

A clareza e a distinção de justo e injusto perdem concomitante a força, seja como ponto de partida para narrar a realidade, seja na política. De certo modo, é como se a literatura deixasse de contornar os desmandos do poder, como nos tempos do fascismo, para adequar-se a um clima homogêneo de nebulosidade em uma sociedade tão complexa, repleta de problemas tão intrincados, a ponto de não ser mais possível marcar um contraponto, contar com a orientação de princípios inegociáveis, ou, para usar as palavras de Ginzburg, “na névoa é impossível distinguir o grande e o pequeno; o bem e o mal; os culpados e os inocentes; o falso e o verdadeiro” (GINZBURG, 1981, p. 3).

O grande e o pequeno

O grande e o pequeno remetem ao ensaio de 1962 que intitula a coletânea *As pequenas virtudes*. Nesse texto, Ginzburg pensa a educação das crianças destacando o que deve pautar a transmissão de ensinamentos. A oposição entre as pequenas e as grandes virtudes é inicialmente exemplificada da seguinte maneira:

No que diz respeito à educação dos filhos, penso que se deve ensinar a eles não as pequenas virtudes, mas as grandes. Não a poupança, mas a

⁸ “La nebbia consente tutto, e la gente è in qualche modo abituata alla nebbia; non chiede chiarezza: così come non chiede e non cerca nel linguaggio, non la chiede né la cerca nella vita pubblica. La nebbia è salita al potere, essa è il potere; e la gente si sottomette alla nebbia, e a contemplare la vita pubblica come qualcosa di contorto, di inestricabile e di sibilino.”

33 Criação & Crítica

generosidade e a indiferença ao dinheiro; não a prudência, mas a coragem e o desdém pelo perigo; não a astúcia mais a franqueza e o amor à verdade; não a diplomacia, mas o amor ao próximo e a abnegação; não o desejo de sucesso, mas o desejo de ser e de saber (...) Na verdade a diferença é só aparente. As pequenas virtudes provêm igualmente do fundo de nosso instinto, de um instinto de defesa: mas nelas a razão fala, sentencia, disserta, como um brilhante advogado da integridade pessoal. As grandes virtudes jorram de um instinto em que a razão não fala, um instinto que me seria difícil dar um nome. E o melhor de nós está nesse instinto mudo, e não em nosso instinto de defesa, que argumenta, sentencia e disserta com a voz da razão (GINZBURG, 2020, p. 111).

Os exemplos da escritora revelam uma característica determinante que também tem relação com a sua ideia de poesia: as pequenas virtudes tendem a prover ganhos individuais e restritos, enquanto as grandes podem promover um vínculo com o próximo. O sentido essencial das grandes virtudes, portanto, reside no estabelecimento de laços que envolvam silêncio e palavra; solidão e alteridade. A importância de ensinar as grandes virtudes, ao invés das pequenas, é explicada pela enorme difusão das pequenas, porque seria possível apreendê-las de uma forma ou de outra na vida em sociedade. Já as grandes, nada inatas, precisariam ser transmitidas, até porque “o grande também pode conter o pequeno: mas o pequeno, por lei natural, não pode jamais conter o grande” (2020, p.111).

O pensamento de Ginzburg é repleto de sínteses de elementos discordantes que seguem a relação entre grande e pequeno, ou seja, opostos que devem ser combinados, mas com o risco de um dos polos existir isoladamente sem o outro. Para chegar à crítica literária da autora, creio que seja oportuno apresentar mais um desses conjuntos de opostos: a vida imaginária e a vida criativa.

A primeira, título de um ensaio de 1974 que nomeia uma coletânea de não-ficção, seria a dimensão do devaneio que surge, segundo Ginzburg, já na infância quando a criança descobre como um espaço próprio e a solidão podem ser preenchidos com aventuras imaginárias. Aos poucos, os devaneios se mostram como uma espécie de mecanismo compensatório, que oferece uma imagem de si mesmo mais forte e interessante do que a pessoa que efetivamente conseguimos ser diante do próximo. Em relação à vida criativa, existiria uma espécie de parentesco, porque tanto a instância imaginária quanto o pensamento criador envolveriam a capacidade de “movimentar os fatos dentro de nós” (1974, p.218). No entanto, existiriam também diferenças radicais:

Nos momentos de atividade criativa, em geral, a vida imaginária cessava de existir; em geral; porém nem sempre. A atividade criativa solicitava um profundo silêncio ao seu redor, já a vida imaginária era repleta de risadas, bisbilho e vozes (...) A única diferença sensível entre a nossa ociosa vida imaginária e a vida criativa era que, na vida criativa, o nosso pensamento se tornava vibrante e pungente, como

33 Criação & Crítica

se estivesse cheio de agulhas ou abelhas. Na vida imaginária, o nosso pensamento não tinha agulhas ou abelhas, era docemente líquido e vazio. Por fim, da nossa vida criativa nasciam, ou podiam nascer, obras. A vida imaginária era estéril, dela nunca nascia nada (GINZBURG, 1974, p. 218).⁹

Assim como as pequenas virtudes podem dispensar as grandes, a vida imaginária pode existir sem a criativa. E uma dose de calibragem seria necessária porque a vida imaginária é desprovida de alteridade e configura-se como um filtro que media a percepção da realidade, sempre remediando a insatisfação e a infelicidade com cenários fantasiosos forjados por um impulso compensatório. Enquanto o pensamento da vida criativa é “vibrante e pungente” e pode gerar alguma coisa também a um outro, a vida imaginária é o campo em que o próximo pode ser manipulado segundo as aspirações de quem sonha acordado¹⁰. Além da afinidade de imagens amorfas para descrever a vida imaginária e a escrita nebulosa, seria possível traçar uma aproximação entre as duas em termos de finalidade e endereçamento:

O próximo, do outro lado daquela névoa, não existe como ser vivo; existe, no seu lugar, uma entidade abstrata, de quem se quer obter assentimento; a finalidade de quem escreve não é alcançar o pensamento de um outro ser, de um outro semelhante, a finalidade é dar névoa e obter, com a névoa, respeito e veneração (GINZBURG, 1981, p.3)¹¹

O apreço de Ginzburg pela clareza é lido pela crítica Luciana Picchione (1978) como parte do esforço de romper o isolamento e promover um vínculo, como se quisesse cavar uma passagem subterrânea que ligasse a solidão do escritor à do leitor. A “exigência de honesta adesão ao real” (PICCHIONE, 1978, p.14) da poética da escritora, portanto, partiria da ideia de que a escrita deveria ser endereçada a um semelhante, ou seja, é pautada por uma premissa incontornável de igualdade, muito diferente da escrita de névoa que tem

⁹ “Nei momenti di attività creativa, di solito la vita immaginaria cessava di esistere; di solito, però non sempre. L’attività creativa chiedeva intorno a sé un profondo silenzio, e invece la vita immaginaria era piena di risate, di bisbigli, di voci (...) La sola differenza sensibile fra la nostra oziosa vita immaginaria e la vita creativa, era che nella vita creativa il nostro pensiero diventava ronzante e pungente, come se fosse pieno di aghi e di api. Nella vita immaginaria, il nostro pensiero era senza aghi e senza api, dolcemente liquido e vuoto. Infine, dalla vita creativa nascevano o potevano nascere opere. La vita immaginaria era sterile, non ne nasceva mai nulla.”

¹⁰ “As pessoas verdadeiras conservavam os seus traços reais quando transportadas para os nossos sonhos, porém eram mais pálidas, mais confusas e mais doces. Ficavam mais doces conosco, dispostas a nos dar razão, extremamente atentas a cada mau humor da nossa parte, a cada melancolia, sempre dóceis, maleáveis, pacientes e dispostas a todo tipo de sacrifício por nós” (1974, p.213). [“le persone vere conservavano i loro tratti reali, ma più pallidi, più confusi e più dolci. Esse diventavano con noi più dolci, pronte sempre a darci ragione, estremamente vigili ad ogni nostro malumore o malinconia, docili, malleabili, pazienti, e disposte per noi ad ogni sacrificio.”]

¹¹ “Il prossimo, al di là di quella nebbia, non esiste come essere vivente; esiste, al suo posto, un’entità astratta, di cui si vuole ottenere l’assenso; il fine di chi scrive non è raggiungere il pensiero di altro essere, di un suo simile, il fine è dare nebbia e ottenere con la nebbia, rispetto e venerazione.”

33 Criação & Crítica

como um destino “uma entidade abstrata”. Em última instância, a indistinção entre o grande e o pequeno, o verdadeiro e o falso, poderia ser colocada em termos de geral e particular: a escrita nebulosa que Ginzburg via se proliferar a partir da década de 1970 seria aquela em que inexistia qualquer tipo de esforço de correlação entre o profundamente íntimo e a condição humana.

Os escritos de crítica literária de Ginzburg, portanto, surgem de um momento em que a própria atividade de ficcionista passava por uma dobra estética que pudesse permitir à autora “sentar-se num canto e assistir à vida de pessoas diferentes”, isto é, que lhe desse recursos para narrar a alteridade e a materialidade do curso cotidiano da existência. Ao mesmo tempo, ela observava as mudanças na sociedade através das transformações dos modos de representar a realidade e buscava coletar as manifestações que subsistiam da clareza, do convívio, e de tudo aquilo “que é indispensável dizer, isto é, o modo como as pessoas encaram e suportam a dor e a felicidade, a miséria, o medo e a morte” (GINZBURG, 1974, p. 43).

A satisfação, a imagem pública

Mesmo que Ginzburg fizesse reiteradamente a ressalva de que não era propriamente uma crítica literária, em seus artigos sobre literatura, é possível notar algo próximo de um método, talvez menos sob as formas de diretrizes ou sistematizações de procedimentos, e mais como a recorrência de eixos de análise que dão a ver o sentido que a escritora atribuía à linguagem poética. Um desses critérios de leitura poderia ser classificado como o pensamento que origina uma obra. Em geral, para delinear-lo, a escritora traçava relações entre características do estilo de um autor e um sentido geral comunicado por determinado livro, lançando mão de imagens e figuras de linguagem para descrevê-los.

É o que se observa em um texto de 1971 sobre o romance *Io e lui*, de Alberto Moravia, quando Ginzburg propõe uma distinção entre os meandros do funcionamento da mente do autor quando seus livros são “cerebrais” e os romances que surgem de uma origem misteriosa, alheia às maquinações e premeditações excessivas:

Acho que seus livros ruins e equivocados são escritos quando ele se serve de sua cabeça. A sua cabeça é racional, artificial e confusa, como se fosse toda cheia de mecanismos pequenos, contorcidos e rudimentares (...) Me parece que a sua imensa inteligência não está situada na sua cabeça, mas sim em outro lugar, em alguma região secreta do seu ser (...) Não quero dizer que os seus livros bons sejam destituídos de pensamentos. Estes são cheios de pensamentos, mas de um pensamento natural e profundo, como um respiro, um pensamento que se transforma em vida, amargura, dor, juízo moral, respira nos seres humanos e não tem nada a ver com os joguinhos metálicos, grosseiros e barulhentos que se encontram em sua cabeça. Os

33 Criação & Crítica

seus livros bons foram escritos com a aplicação da sua extraordinária faculdade de pousar sobre a realidade um olhar fulminante, penetrante, furtivo e involuntário, extremamente atento e capaz de julgar e ao mesmo tempo casual, descuidado e distraído (GINZBURG, 1974, p.25) ¹²

É interessante observar o encadeamento de adjetivos no fragmento acima, um traço de estilo muito característico de Ginzburg. No caso dos livros de Moravia que ela considera equivocados, nota-se traços de uma cabeça caracterizada como racionalista, artificiosa e confusa; enquanto a imensa inteligência que não está ligada à cabeça está relacionada a um olhar fulminante, penetrante, involuntário, descuidado e distraído. Seria possível depreender, então, um sentido positivo atribuído à vitalidade que surge, digamos, de certa inconsciência, ou seja, algo fora do campo da intenção.

Outro aspecto que se sobressai é a impureza desse olhar ligado ao tipo de inteligência valorizado por Ginzburg, formado tanto por uma atenção penetrante quando pela distração: seja nos escritos em que discute a ação humana, seja nos que concernem a literatura, a autora sempre se dedica a nomear as incongruências que formam a existência. Desse modo, a capacidade de aproximar-se da realidade também dependeria da coexistência de qualidades muito distintas e até discordantes. No caso do texto sobre Moravia, a diferença entre os dois tipos de pensamento está em consonância com a dualidade entre a astúcia das pequenas virtudes e a franqueza e o amor à verdade das grandes.

Por vezes a circunscrição do pensamento que origina uma obra é traçada por meio de uma relação entre os afetos humanas e as suas respectivas propensões a gerar poesia. Este é o ponto de partida para os comentários sobre os poemas de *Epitaffio*, de Giorgio Bassani: a reflexão sobre a esterilidade da satisfação e como esta é diferente da felicidade.

A satisfação é um sentimento de natureza tépida, e de qualidade inferior. É um sentimento incompatível com a poesia. A poesia nasce somente de sentimentos não tépidos, e de qualidade apaixonada. Nasce da dor, ou da cólera, ou da inquietude, ou por fim da felicidade. Nasce dos desejos não realizados, porque, em seus desejos não realizados, o homem vê refletida a sua condição humana (...) Acho que Bassani, ao escrever *Epitaffio*, deu à sua satisfação o nome de felicidade. Mas na verdade era satisfação, e a satisfação não tem nada a ver com a felicidade. A felicidade é infinita, por isso

¹² “Trovo che i suoi libri non belli e sbagliati, li scrive quando si serve della sua testa. La sua testa è raziocinante, lambiccata e confusa, come tutta piena di congegni piccoli, contorti, rudimentali (...) Mi sembra che la sua immensa intelligenza non sia situata nella sua testa, ma altrove, in qualche zona segreta del suo essere (...) Non intendo dire che i suoi libri belli siano destituiti di pensiero. Essi sono pieni di pensiero, ma di un pensiero naturale e profondo come il respiro, un pensiero che è diventato vita, amarezza, dolore e giudizio morale, respira negli esseri umani e non ha nulla da fare con i giochetti logici, metallici, rozzi e rumorosi, che si trovano contenuti nella sua testa. I suoi libri belli li ha scritti usando una sua straordinaria facoltà di posare sulla realtà uno sguardo fulmineo, penetrante, furtivo e involontario, estremamente attento e giudicante e nello stesso tempo casuale, sbadato e distratto.”

33 Criação & Crítica

envolve também o desespero. A linguagem da felicidade é universal. A linguagem da satisfação é privada e pessoal. A felicidade não é vaidosa. A satisfação é vaidosa. A felicidade não é esnobe. A satisfação é esnobe, por não ser, como a felicidade, súbita e imemorial, pelo contrário, opera uma escolha entre as coisas, entre os lugares, entes as pessoas, procurando como e onde lhe seja consentido surgir de modo imperturbável (GINZBURG, 1974, p. 94).¹³

A diferenciação entre felicidade e satisfação sugere que a primeira deteria determinada força de alcance que estaria ausente na segunda: a expressão da felicidade é reconhecida por analogia também por quem não a viveu, enquanto a satisfação é particularizada demais, atingindo somente quem a experimenta. Esse aspecto limitado também concerne à linguagem e é reforçado pela escolha do tempo verbal dos poemas:

Cada romancista ou poeta tem um tempo verbal secreto, o qual é sempre igual para ele. O tempo verbal dos livros de Bassani é o *passato remoto*. Essas poesias de *Epitaffio* estão no presente. Também esse presente é fruto da sua satisfação, é uma determinação de viver a vida não à distância mas cordialmente e bem de perto (GINZBURG, 1974, p. 97).¹⁴

Ginzburg insiste em diversos momentos na importância de um autor se separar da experiência para relatá-la. No caso dos poemas de Bassani, a ausência dessa distância é aproximada da satisfação que, em seu caráter imediato, não permite que haja um descolamento entre o acontecimento e quem o narra: assim o registro da vida é reduzido à pureza do deleite, filtrado de qualquer ambivalência. É por isso que o alcance de visão da complexidade da existência fica comprometido, porque a satisfação é plana, enquanto a felicidade também encontra o desespero.

Em suma, a poesia precisaria de certa margem de contraste e antítese, incongruente com uma sensação como a satisfação. No texto sobre Moravia, a escritora comenta que *Io e lui* seria um livro escrito pela imagem pública do autor, descrita como “altiva, autoritária,

¹³ “La soddisfazione è un sentimento di natura tiepida, e di qualità inferiore. È un sentimento incompatibile con la poesia. La poesia nasce soltanto da sentimenti non tiepidi, e di qualità appassionata. Nasce dal dolore, o dalla collera, o dall’inquietudine, o infine dalla felicità. Nasce dai desideri inappagati, perché, nei suoi desideri inappagati, l’uomo vede riflessa la condizione umana (...) Penso che Bassani, scrivendo *Epitaffio*, alla sua soddisfazione abbia dato il nome di felicità. Ma era invece soddisfazione, e la soddisfazione, con la felicità, non ha nulla a che vedere. La felicità è infinita, perciò comprende anche la disperazione. Il linguaggio della felicità è universale. Il linguaggio della soddisfazione, privato e personale. La felicità non è vanitosa. La soddisfazione è vanitosa. La felicità non è snob. La soddisfazione è snob, non essendo come la felicità avventata e immemore, ma operando una scelta fra le cose, fra i luoghi, fra le persone, cercando come e dove le sia consentito di sussistere indisturbata.”

¹⁴ “Ogni romanziere o poeta ha un suo tempo verbale segreto, che è in lui sempre uguale. Il tempo verbale dei libri di Bassani è il passato remoto. Queste poesie di *Epitaffio* sono al presente. Anche questo presente è frutto della sua soddisfazione, è una determinazione a vivere la vita non in distanza ma cordialmente e da vicino.”

33 Criação & Crítica

desdenhosa e satisfeita consigo mesma” (1974, p. 24). Ou seja, é como se a satisfação, como a vida imaginária, estivesse próxima demais de uma operação compensatória e da rigidez da individualidade, oposta, portanto, à dúvida e à espontaneidade.

A separação de si mesmo está diretamente relacionada a um atributo que Ginzburg considera ter uma extrema importância em uma obra, possivelmente o critério de leitura determinante em seus textos de crítica literária: o endereçamento a um próximo. A satisfação, por exemplo, não é capaz de significar nada para um outro porque “é opaca, só contenta quem a experimenta e não manda aos outros nem luz nem sombra” (1974, p. 98). Como a distinção entre as grandes e as pequenas virtudes, a grandeza de um livro seria proporcional à disponibilidade de gerar um laço de convívio e fugir, portanto, do ganho que beneficia exclusivamente a individualidade do autor. Assim, a transmissão poderia ser encarada como um legado que ficaria para o leitor e, ainda que de modo inconsciente, restasse como referência para assimilar a vida. É dessa maneira que Ginzburg define o poder da poética de Moravia, muito mais forte que seus livros “equivocados e ruins”:

Se Moravia não tivesse existido, a nossa paisagem interior não seria a mesma. Seria inteiramente diferente. Talvez não nos damos conta, mas ele preencheu a nossa paisagem interior com uma flora e uma fauna que não existiam antes dele, disseminou em nós uma profusão de seres humanos e lugares e pensamentos que acolhemos e que desde então levamos dentro de nós como se fossem nossos (GINZBURG, 1974, p. 28).¹⁵

A escrita para os outros, a melancolia alaranjada

A ideia de uma escrita endereçada “aos outros” aparece em um texto de 1974 sobre o romance *La Storia*, de Elsa Morante. A potência de transmissão da obra é descrita pelo contraste entre a vitalidade narrativa que Ginzburg encontra no livro da escritora romana e as características prevalentes da produção ficcional do período.

La Storia é um romance escrito *para os outros*. Há muitos anos, a ideia de um romance *para os outros* parecia desaparecida da face da terra. A ideia *dos outros*, há muitos anos, é uma ideia que gera angústia, porque *os outros* parecem ser inatingíveis. Em poetas como Kafka ou Beckett, a distância sem fim *dos outros* e a angústia se transformam em um universo noturno, no qual o homem reconhece a si mesmo. Mas quando estão ausentes a poesia e a grandeza, o que resta é uma esqualidez estéril, fátua e triste. Há muitos anos, os romancistas escrevem unicamente para si mesmos. Escrevem para ser menos tristes, menos angustiados, menos sozinhos (...) Como romancista, achei extraordinária, em *La Storia*, a ausência absoluta das coisas que hoje,

¹⁵ “Se Moravia non fosse mai esistito, il nostro paesaggio interiore non sarebbe uguale. Sarebbe interamente diverso. Magari non ce ne siamo accorti, ma lui ha popolato il nostro paesaggio interiore di una flora e di una fauna che non c’era prima di lui, vi ha disseminato a profusione esseri umani e luoghi e pensieri che abbiamo accolto e che ormai ci portiamo dentro come se fossero nostri.”

33 Criação & Crítica

nos romancistas, são os vícios do espírito. Está ausente o desprezo, está ausente a vanglória, está ausente a preocupação pela própria miséria, pela angústia dos próprios limites (GINZBURG, 1974, p. 100)¹⁶

A impossibilidade de encontrar o próximo, portanto, pode gerar poesia no caso de o isolamento promover um “reconhecimento” do homem consigo mesmo, ou seja, no caso de a solidão romper os limites do olhar que concerne apenas a si mesmo e ser colocada em função da condição humana. O ponto que Ginzburg levanta insistentemente é que a literatura dos anos 70 e 80 tendia a encarar a solidão ou a névoa como ponto de partida e ponto de chegada, o que tornava o endereçamento impossível, porque escrever para ser menos angustiado ou sozinho contamina o texto com uma intenção compensatória que ela julgava inoportuna. Seria possível pensar numa aproximação com o que a escritora afirma no ensaio “*Vita imaginaria*”: a dimensão do devaneio deveria aquietar nos momentos de atividade criativa, justamente porque o impulso de compensação desta parte da vida interfere na percepção da realidade e no alcance do olhar que encara o entorno.

Além de pensar o romance de Morante em relação ao contexto literário do período, a análise da narrativa em si traça uma ligação entre o uso dos pronomes e os seus efeitos poéticos. *La Storia* é encaminhado por um narrador em primeira pessoa, mas que sempre destina seu olhar aos outros personagens. Nessa dupla existência como primeira e terceira pessoa, Ginzburg nota uma capacidade notável de “contemplar o mundo” de tal maneira que, embora seja um romance sobre a Segunda Guerra Mundial, a felicidade e desgraça estejam em equivalência:

Um romancista hoje tem medo da terceira pessoa como se ela fosse um tigre. Ele sabe que na terceira pessoa, no “*ele*”, esconde-se toda espécie de perigo. Escrevendo “eu”, ele se sente um pouco mais seguro, porque todos os seus limites são logo denunciados. Em *La Storia*, o “*eu*” que narra existe, mas dá as caras somente de vez em quando, e no espaço de poucas linhas. O “*eu*” que narra, porém, é importantíssimo em *La Storia*, e não denuncia os limites, mas, pelo contrário, é o ponto do qual o mundo é contemplado. É um ponto, ao mesmo tempo, muito alto e subterrâneo, dotado de um olhar que vê a infinita extensão dos horizontes e as ínfimas e mínimas rugas e rachaduras do solo (...) Em um olhar como esse, a felicidade e a desventura, a vida e a morte emitem luzes diferentes, mas é sempre luz (...) A desventura, a doença, a loucura, a morte são ofensas horrorosas contra a felicidade, a infância e a

¹⁶ “*La Storia* è un romanzo scritto per gli altri. Ora da moltissimi anni, l’idea d’un romanzo per gli altri sembrava volata via dalla terra. L’idea degli altri, da moltissimi anni, è un’idea che genera angoscia, perché gli altri appaiono irraggiungibili. Nei poeti come Kafka o Beckett, la sterminata lontananza degli altri e l’angoscia diventano un grande universo notturno, nel quale l’uomo riconosce sé stesso. Ma quando sono assenti la poesia e la grandezza, ciò che resta è uno squallore sterile, fatuo e triste. Da moltissimi anni, i romanzieri scrivono unicamente per sé. Scrivono per essere meno tristi, meno angosciati, meno soli (...) Come romanziera, ho trovato straordinaria, nella *Storia*, l’assoluta assenza di quelli che sono oggi, nei romanzieri, i vizi dello spirito. Assente il ribrezzo, assente la vanagloria, assente la preoccupazione della propria miseria, dell’angoscia dei propri confini.”

33 Criação & Crítica

vida, e no entanto estão, em relação à felicidade, à infância e à vida, em condição de paridade (GINZBURG, 1974, p. 102).¹⁷

A própria estrutura dos textos de Ginzburg sobre literatura transita entre geral e particular, isto é, as minúcias de composição são articuladas ao ângulo de um olhar que encara o mundo. Se no texto sobre Bassani, o presente verbal é associado ao clima de satisfação dos poemas, quando a autora analisa as narrativas breves que formam a coletânea *Sillabari*, de Goffredo Parise, um tipo de aplicação do passado imperfeito é comentado segundo suas relações com a transitoriedade da vida:

Eu tinha a sensação de que o seu imperfeito fosse de uma qualidade nova, sutil e particular, que fosse um imperfeito rápido, triste, fugaz, e que estivesse ao fundo de seus contos como se refletindo o curso fugaz da vida (...) Penso que Parise tenha se encontrado num relance em harmonia com o seu próprio imperfeito, isto é, com aquela secreta cadência que acompanha as nossas ações, promessas, decepções e memórias e conjuga dentro de nós os tempos da nossa vida (GINZBURG, 1974, p. 69)¹⁸

No caso de Parise, a originalidade da aplicação está no modo como uma ferramenta gramatical encontra um sentido mais profundo, ou seja, no modo como a regra é animada pela força poética capaz de transmitir a finitude e os irreversíveis da existência – o que brota no próprio texto literário, sem o arrimo de intenções manifestadas de saída. A atmosfera gerada pela iteração do imperfeito é descrita com o olhar antitético que localiza nas narrativas de Parise uma “melancolia” com a coloração do “pôr do sol”, a coexistência da alegria com a ciência de que tudo, de uma forma ou outra, está destinado a perecer:

Cada história é, de certo modo, a história de uma promessa e de uma decepção. Mas cada decepção aparece aqui não para lastimar pelos enganos e pelas traições e misérias da vida, mas sim para celebrar a medida e a graça, e tal graça é tão estranha, casual e imprevisível que todas as suas promessas e as suas decepções aparecem igualmente carregadas de felicidade e dor, e tanto uma quanto a outra são geradas por circunstâncias caprichosas e obscuras e dominadas por um profundo estupor. Em todos

¹⁷ “Un romanziere oggi, della terza persona, ha paura come di una tigre. Egli sa che nella terza persona, nell’*egli*, si nasconde ogni specie di pericolo. Scrivendo “io” si sente un poco più sicuro, perché tutti i suoi confini sono subito denunciati. Nella *Storia*, l’*io narrante* esiste, ma si affaccia solo ogni tanto, e nello spazio di poche righe. L’*io narrante* è, però, nella *Storia*, importantissimo, e non denuncia dei confini, ma è invece il punto da cui viene contemplato il mondo. È un punto insieme altissimo e sotterraneo, dotato di uno sguardo che vede l’infinita estensione degli orizzonti e le infime e minime rughe e crepe del suolo (...) In un simile sguardo, la felicità e la sventura, la vita e la morte, risplendono di luce diversa, ma sempre è luce. (...) La sventura, la malattia, la pazzia, la morte, sono offese orrende contro la felicità, l’infanzia e la vita, e tuttavia sono, nei confronti della felicità, dell’infanzia e della vita, in condizione di parità.”

¹⁸ “Avevo la sensazione che il suo imperfeito fosse di una qualità nuova, sottile e particolare, che fosse un imperfeito rapido, triste e fuggevole, e che stesse al fondo dei suoi racconto come riflettendovi il corso fuggevole della vita (...) Penso che a Parise sia a un tratto accaduto di trovarsi in armonia con il suo proprio imperfeito, cioè con quella secreta cadenza che accompagna le nostre azioni, promesse, delusioni e memorie e congiunge dentro di noi i tempi della nostra vita.”

33 Criação & Crítica

esses contos, que realmente parecem evocar e celebrar a alegria de viver, a serenidade das paisagens e o odor e o sabor das comidas, e o florescer e a fugacidade dos sentimentos, há, todavia, o peso da uma melancolia imensa, e não sabemos de onde essa melancolia provém mas parece que provém do imperfeito, que entoa e desaparece ao fundo como um violino ou um rio. E a cor dessa melancolia nos contos de Parise não é cinza e uniforme, é púrpura, e não é a cor dos dias de chuva, mas aquela do pôr-do-sol (GINZBURG, 1974, p. 71).¹⁹

Como no texto sobre o romance de Morante, há um elogio à equivalência do peso atribuído à felicidade e à dor, encadeado ao destaque à capacidade de reagir com estupor à aleatoriedade do destino e aos eventos imprevisíveis. Nesse registro, as decepções não são representadas com ressentimento pelas promessas não cumpridas, mas com certa disponibilidade a experimentar com intensidade semelhante a alegria e a infelicidade, até porque, como o tempo verbal transmite a transitoriedade, tanto a alegria quanto a infelicidade são vistas com o afastamento que advém da ciência de que ambas irão passar em algum momento. A clareza, tão rarefeita naquele período, se manifesta precisamente na representação da vida tendo como premissa o seu fim.

Conjugação de contrários

A ideia de que uma obra literária deveria oferecer algo para os outros ajuda a compreender por que Ginzburg definiu a “crise do romance”, na entrevista de 1984, como a impossibilidade de escapar da primeira pessoa. Como em sua crítica literária as ferramentas narrativas são vinculadas às posturas em relação à vida, a predominância do “eu” às custas da inatingibilidade do “ele” lhe parecia perigosa, porque essa tendência, em consonância com a atitude disseminada de encarar a própria imagem separada da comunidade, indicava um descolamento subjetivo do todo, de modo tão radical que o outro perdia consistência e não existia nem mesmo como endereçamento. Até porque escrever para um outro implicaria em ver o próximo como um semelhante, sem as distorções das abstrações.

¹⁹ “Ogni storia è in qualche modo la storia d’una promessa e d’una delusione. Ma ogni delusione vale qui non a piangere gl’inganni e i tradimenti e le miserie della vita ma invece a salutarne la misura e la grazia, e tale grazia è così strana, causale e imprevedibile che tutte le sue promesse e le sue delusioni appaiono ugualmente cariche di felicità e dolore e appaiono le une e le altre generate da circostanze capricciose e oscure e dominate da un profondo stupore. Su tutti questi racconti, che pure sembrano evocare e celebrare la gioia di vivere, la serenità dei paesaggi e l’odore e il sapore dei cibi e il fiorire e il fuggire dei sentimenti, pesa tuttavia una malinconia immensa, e questa malinconia non sappiamo da dove provenga ma sembra provenire dall’imperfetto, il quale canta e fugge nel fondo come un violino o un fiume. E il colore della malinconia nei racconti di Parise non è grigio e uniforme, è invece purpureo, e non è il colore delle giornate di pioggia ma è quello dei tramonti.”

33 Criação & Crítica

Não seria, no entanto, um atributo da primeira pessoa por si só, mas o sentido que esta adquiriria naquele contexto. Ginzburg, aliás, escreveu sobre obras nas quais a raiz autobiográfica era tão inseparável da “fisionomia” do autor que, ao invés de ensimesmamento, o resultado era um tratamento que dava a ver uma “essência universal” (GINZBURG, 1974, p. 37). Ou seja, existe uma primeira pessoa que consegue atingir a condição humana – o exemplo mais grandioso para Ginzburg é Proust –, o que poderia ser entendido à luz do sentido que Adorno atribui à lírica: “a esperança de extrair, da mais restrita individuação, o universal” (ADORNO, 2003, p.66). É algo dessa ordem que a escritora pontua no prefácio que escreveu para o *Diário de Anne Frank*, destacando que a vitalidade do relato deriva da postura da jovem que “procura na própria história um significado universal” (GINZBURG, 2003, p. xi).

Os artigos de crítica literária também permitem ver como o pensamento que se depreende da obra de Ginzburg é relacional: absolutamente reativo à abstração, este se movimenta entre o contraste e a aproximação. Esse pensamento relacional que estrutura os textos, remete ao que Scarpa (2015) nomeia como paridade entre os planos morais e estéticos. O crítico enfatiza que, para autores como Ginzburg, existe uma equivalência entre “a vida criativa e as relações humanas”, porque ambas seriam regidas por “leis idênticas, límpidas e sagradas” (SCARPA, 2015, p. xv). Ou seja, livros escritos por uma “imagem pública” ou movidos pela satisfação não são analisados somente pelo âmbito estético como escolhas de composição inadequadas ou limitadas. Tais características, aos olhos de Ginzburg, sinalizariam aspectos da organização da sociedade que, em última instância, comprometeriam o convívio, sobretudo porque derivariam de um tipo de olhar que não trata o próximo como um semelhante.

Essa “equivalência entre a vida criativa e as relações humanas” permite circunscrever a importância que Ginzburg atribuía a poesia como tentativa de alcançar a realidade. Para tanto, nesse ponto vale retornar à noção de vida imaginária. Nesse ensaio, a percepção humana é pensada segundo as distorções que o devaneio exerce na assimilação da realidade quando busca remediar os aspectos insatisfatórios da existência. Como o devaneio é da ordem do estritamente particular, apenas a realidade pode ser um terreno comum, permitir o diálogo e o convívio, e encarar um semelhante “sem se perguntar a todo momento” se ele “será seu servo ou seu senhor” (GINZBURG, 2020, p.108). Esta é a base do vínculo tão estreito entre a poesia e as relações humanas: a realidade em todo o caso é difícil de ser alcançada. Na concepção de Ginzburg, a poesia é um meio de, justamente, pesquisar a realidade em seu caráter simultaneamente exato e infinito:

Mover-se na direção da realidade significa mover-se na direção de um ponto onde todos os contrários se encontram e se conjugam. Existe na geometria uma lei que diz que duas linhas paralelas nunca se encontram, mas há um ponto no infinito onde estas se encontram. Penso que o dever e a

33 Criação & Crítica

honestidade dos poetas correspondem a seguir em direção a esse ponto, porque é lá que a verdadeira realidade está situada. A realidade é exata como as ciências exatas e é ao mesmo tempo vacilante, incoerente, vertiginosa, traiçoeira e infinita. Somente na poesia, ou seja na arte, a realidade se revela em sua natureza exata e infinita (GINZBURG, 1974, p. 197).²⁰

A clareza, a perspectiva ampla que ultrapassa as demandas individuais e a coexistência de opostos, segundo os critérios de leitura de Ginzburg, dão a ver um senso de medida que ampararia o percurso em direção a esse ponto no infinito onde as linhas paralelas se encontram, porque permite que a vida imaginária e as aspirações individuais cessem momentaneamente. Assim, é como se um caminho para uma percepção mais limpa da realidade, sem intermediários excessivos, fosse aberto para distinguir o estritamente particular do geral, o momentâneo da instabilidade da vida, o pequeno do grande.

Seja por meio dos escritos que refletem sobre a particularidade que se desvincula do geral e não consegue endereçar-se aos outros, seja por meio do registro das raras manifestações da clareza, a crítica literária de Ginzburg poderia ser encarada como a insistência no estabelecimento de um referencial comum de condição humana. Em outras palavras e recorrendo à definição de Octavio Paz (2013) da analogia como uma “ponte verbal” que “reconcilia as diferenças e as oposição” sem suprimi-las, a imagem do ponto no infinito onde as linhas paralelas se conjugam e as antíteses, tão presentes nos textos da escritora, comunicam que a realidade só poderia ser alcançada por meio de uma ponte verbal, que conjugue exatidão e vastidão; vida e morte, alegria e melancolia; dor e esperança; o eu e o outro.

Referências

- ADORNO, T. “Lírica e sociedade”. In: ADORNO, T. *Notas de literatura I*. Tradução de Jorge de Almeida. São Paulo: Editora 34, 2003.
- GINZBURG, N. *Le piccole virtù*. Torino: Casa Editrice Einaudi, 2015.
- _____. “I nostri figli”. *L’Italia Libera*, Roma, n. 165, A.11, p. 3, 1944.
- _____. “Prefazione”. In: FRANK, A. *Diario*. Torino: Casa Editrice Einaudi, 2003.
- _____. “Parole nella nebbia”. *La Stampa*, Torino, n. 253, A.115. p. 3, 1981.
- _____. *Mai devi domandarmi*. Torino: Casa Editrice Einaudi, 2014.
- _____. *La città e la casa*. Torino: Casa Editrice Einaudi, 1997.

²⁰ “Muoversi in direzione della realtà, significa muoversi verso un punto dove tutti i contratti s’incontrano e si congiungono. Esiste in geometria una legge, che dice che due linee parallele non s’incontrano mai, ma c’è un punto nell’infinito dove invece s’incontrano. Penso che dovere e onestà dei poeti sia dirigersi verso quel punto, essendo là situata la vera realtà. La realtà è esatta come le scienze esatte, ed è nello stesso tempo vacillante, incoerente, vertiginosa, infida e infinita. Solo nella poesia, ovvero nell’arte, la realtà si rivela nella sua natura esatta e infinita”.

33 Criação & Crítica

- _____. *Vita Imaginaria*. Milano: Arnoldo Mondadori Editore, 1974.
- _____. *Non possiamo saperlo*. Torino: Casa Editrice Einaudi, 2001.
- _____. *As pequenas virtudes*. Tradução de Maurício Santana Dias. São Paulo: Companhia das Letras, 2020
- _____. *Léxico familiar*. Tradução de Homero Freitas de Andrade. São Paulo: Companhia das letras, 2018.
- PAZ, O. “Analogia e Ironia”. IN: PAZ, O. *Os filhos do barro*. Tradução de Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2013.
- PEJA, L. Natalia Ginzburg: “Il Cavallo di troia. Allegria ponderosa e lieve per un teatro della responsabilità”. In PEJA, L. *Strategie del comico: Franca Valeri, Franca Rame e Natalia Ginzburg*. Firenze: Casa Editrice Le Lettere, 2009.
- PICCHIONE, L. *Natalia Ginzburg*. Firenze: La nuova Italia, 1978.
- RONDINI, A. “Un attimo di felicità. La critica letteraria di Natalia Ginzburg”. *Rivista di letteratura italiana*, Pisa, v.3, p. 53-85, 2005.
- SCARPA, D. “Le strade di Natalia Ginzburg”. In: GINZBURG, N. *Le piccole virtù*. Torino: Casa Editrice Einaudi, 2015.

Recebido em: 30/05/2022

Aceito em: 01/09/2022