

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
Faculdade de Letras
Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários

Anna Gabriela da Conceição Teixeira

Seres humanos, objetos e memórias em *Caro Michele*, de Natália Ginzburg

Belo Horizonte
2025

Anna Gabriela da Conceição Teixeira

Seres humanos, objetos e memórias em *Caro Michele*, de Natália Ginzburg

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, como um dos requisitos para a obtenção do título de Mestre em Estudos Literários: Teoria da Literatura e Literatura Comparada.

Área de concentração: Teoria da Literatura e Literatura Comparada

Linha de Pesquisa: Poéticas da Modernidade

Orientadora: Dra. Lyslei Nascimento

Belo Horizonte
2025

G493ct.Yt-s Teixeira, Anna Gabriela da Conceição.
Seres humanos, objetos e memórias em Caro Michele, de
Natalia Ginzburg [manuscrito] / Anna Gabriela da Conceição
Teixeira. – 2025
1 recurso online (93 f.) : pdf.
Orientadora: Lyslei Nascimento.
Área de concentração: Teoria da Literatura e Literatura Comparada.
Linha de pesquisa: Poéticas da Modernidade.
Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas
Gerais, Faculdade de Letras.
Bibliografia: f. 85-92.
Exigências do sistema: Adobe Acrobat Reader.

1. Ginzburg, Natalia, 1916- – Caro Michele – Crítica e
interpretação – Teses. 2. Ficção italiana – História e crítica –
Teses. 3. Memória na literatura – Teses. 4. Cartas na literatura –
Teses. I. Nascimento, Lyslei, 1966- II. Universidade Federal de
Minas Gerais. Faculdade de Letras. III. Título.

CDD: 853.912



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
FACULDADE DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS: ESTUDOS LITERÁRIOS

FOLHA DE APROVAÇÃO

Dissertação intitulada *Seres humanos, roupas e memórias em "Caro Michele"*, de Natália Ginzburg, de autoria da Mestranda ANNA GABRIELA DA CONCEIÇÃO TEIXEIRA, apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da Faculdade de Letras da UFMG, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Letras: Estudos Literários.

Área de Concentração: Teoria da Literatura e Literatura Comparada/Mestrado

Linha de Pesquisa: Poéticas da Modernidade

Aprovada pela Banca Examinadora constituída pelos seguintes professores:

Profa. Dra. Lyslei de Souza Nascimento - POSLIT/FALE/UFMG - Orientadora

Prof. Dr. Leandro Garcia Rodrigues - POSLIT/FALE/UFMG

Profa. Dra. Cláudia Cristina Maia - CEFET/MG

Belo Horizonte, 28 de fevereiro de 2025



Documento assinado eletronicamente por **Claudia Cristina Maia, Usuário Externo**, em 06/03/2025, às 14:09, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Leandro Garcia Rodrigues, Professor do Magistério Superior**, em 18/03/2025, às 10:03, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Lyslei de Souza Nascimento, Professora do Magistério Superior**, em 18/03/2025, às 17:56, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufmg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **4006386** e o código CRC **7DABFEBA**.

AGRADECIMENTOS

À minha orientadora, Lyslei Nascimento, pelo rigor, paciência e dedicação ao longo de toda a pesquisa.

Aos meus pais, Rose e Moacyr, e minha irmã, Beatriz, pelo apoio e suporte.

Aos meus amigos que me acompanham já há tantos anos.

RESUMO

Caro Michele, publicado por Natalia Ginzburg em 1973, é o primeiro romance epistolar da autora, abordando temas caros a toda a sua produção literária, como a vida familiar, o trauma da violência política e a memória. A narrativa é mobiliada por uma série de objetos que se relacionam com essas temáticas de diversas maneiras. O objetivo básico desta dissertação é, a partir da análise da presença de roupas, objetos domésticos e cartas, estudar a memória e investigar como ela e os objetos se interligam no romance. Desse modo, será analisada a relação entre alguns objetos e a rememoração de acontecimentos passados, sentimentos e subjetividades dos personagens. Essa pesquisa teve como marco teórico textos de Anne Carson, Marcel Proust, Michel Foucault e Walter Benjamin.

Palavras-chave: Natalia Ginzburg; Memória; Roupas; Casa; Cartas.

ABSTRACT

Happiness, As Such was published by Natalia Ginzburg in 1973. The author's first epistolary novel address themes central to her entire literary production, such as family life, the trauma of political violence, and memory. The book is populated by a series of objects that connect to these themes in various ways. The objective of this dissertation, therefore, is to analyze concepts related to clothing, spatiality, and letters within literature, linking them to the concept of memory and investigating how objects and reminiscences intertwine in the novel under examination. Thus, the relationship between material objects and the recollection of past events, emotions, and the characters' subjectivity will be explored. This research will draw on contributions from theorists such as Anne Carson, Marcel Proust, Michel Foucault and Walter Benjamin.

Keywords: Natalia Ginzburg; Memory; Clothing; House; Letters.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	7
CAPÍTULO 1 – A ROUPA COMO METÁFORA	13
1.1 A roupa e a memória: um percurso	13
1.2 As roupas e os livros	21
1.3 O armário de Michele	25
CAPÍTULO 2 – O AMBIENTE DOMÉSTICO	36
2.1 As casas e as coisas	36
2.2 Os objetos em <i>Caro Michele</i>	48
2.3 Tocas em movimento	59
CAPÍTULO 3 – AS CARTAS	63
3.1 As epístolas e autonarração	63
3.2 O objeto carta	66
3.3 A portadora das más e boas notícias	75
CONCLUSÃO	80
REFERÊNCIAS	88

INTRODUÇÃO

Esta pesquisa tem como objeto *Caro Michele*, romance de Natalia Ginzburg publicado em 1973.¹ Nele, o leitor se vê às voltas com as cartas de um grupo de pessoas cujas ansiedades e preocupações giram em torno de Michele, o personagem que dá título ao livro. Ao longo da história, objetos são citados, descritos, trocados e, em vários trechos, eles atuam como motivadores das ações dos personagens, como peças centrais de reminiscências. Diante desse cenário, analisarei a relação entre alguns desses objetos e a memória. De acordo com Umberto Eco,² para contar uma história, é preciso primeiro construir um mundo o mais mobiliado possível. Ao mobiliar o romance, Ginzburg povoa a sua narrativa com elementos que ativam a memória dos personagens e apontam para uma estratégia da escrita contemporânea.

O romance possui uma estrutura semi-epistolar, composta por 42 capítulos, dos quais 36 são reproduções de correspondências. Os principais personagens são o próprio Michele, Adriana (sua mãe), Angelica e Viola (suas irmãs), Mara (uma ex-namorada, cujo bebê recém-nascido pode ser dele) e Osvaldo (amigo e suposto ex-namorado). A trama se desenrola entre o final de 1970 e setembro de 1971, trazendo diversas questões tratadas ao longo de toda a produção literária da autora, como: vida familiar, sexualidade, fascismo, adultério, morte, violência. A partir da troca de correspondências, acompanhamos o processo de mudança, ou fuga, de Michele, da Itália para Inglaterra, bem como suas andanças pela Europa, até o seu falecimento em Bruges, na Bélgica, em uma passeata estudantil.

Entre os objetos que aparecem reiteradamente no romance, é possível citar armas, estufas, livros, um cachecol de caxemira, cobertores, tapetes, peliças (um tipo de casaco feito de pele de animal), blusas esfarrapadas, além das próprias cartas que compõem a estrutura narrativa. Nesse inventário, existem objetos que se destacam pela forma como se relacionam com os personagens, seus sentimentos, suas atitudes e a forma como eles se colocam em relação aos outros e ao mundo externo. Entendemos, portanto, que cada tipo de objeto possui uma carga simbólica diferente na representação ficcional da interioridade de cada personagem. Para esta pesquisa, os objetos serão divididos em três categorias. Primeiro, as roupas: literalmente coladas ao corpo e vistas por todos em ambientes públicos e privados, elas parecem trazer uma

¹ Publicado em português em 1986, pela editora Paz e Terra, com tradução de Federico Mengozzi. Posteriormente, foi reeditado duas vezes com tradução de Homero Freitas de Andrade. Em 2009, pela Cosac & Naify, e em 2021, pela Companhia das Letras.

² ECO, Umberto. *Pós-escrito a O nome da rosa*. Tradução: Letizia Zini Antunes e Álvaro Lorentini. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

comunicação com o mundo exterior; em segundo lugar, a casa: simultaneamente, ela traz uma fachada para o mundo externo e proteção para o interno, atuando de forma intermediária, guardando segredos e compartilhando a intimidade daqueles que são desejados; em terceiro lugar, temos as cartas: uma camada mais privada dos objetos, pois trazem as palavras dos autores, carregando sua interioridade e intimidade.

Natalia Ginzburg nasce em Palermo, em 1916, no seio de uma família judia e engajada na luta antifascista. Ela passa a infância e a juventude tendo como cenário o avanço do governo fascista (1922-1943), testemunha a prisão de seu pai, seus irmãos, inúmeros amigos e, em 1945, teve o marido, Leone Ginzburg, assassinado em Roma.³ Sua experiência durante esse período é narrada em sua autobiografia *Léxico familiar* (1963), na qual ela relata os efeitos da guerra sobre sua vida e obra. Com esse texto, ela vence o Strega, principal premiação literária italiana, em 1963. Falecida em 1991, Ginzburg publica, ao longo de sua carreira, contos e romances, peças teatrais e inúmeros textos e artigos de não ficção, republicados, posteriormente, sob a forma de coletâneas. A sua importância no cenário cultural italiano vai além da produção autoral, pois ela foi uma das primeiras editoras da Einaudi, que publicou Antonio Gramsci, Cesare Pavese, Elsa Morante, Italo Calvino, Leone Ginzburg, Primo Levi, entre outros grandes autores e intelectuais da esquerda italiana.

Em sua produção ficcional, os objetos estão presentes de forma reiterada. Em *Todos os nossos objetos*,⁴ por exemplo, o leitor pode acompanhar uma família de refugiados antifascistas no interior da Itália durante a Segunda Guerra. Uma das personagens, a empregada Maschiona, ganha um caro casaco de inverno do qual gosta tanto que nunca o veste, apenas o alisa no guarda-roupa para sentir a textura do tecido. Ao ver a região ocupada por nazistas, a mulher enterra o casaco no quintal, para evitar que seja roubado pelos soldados alemães. Após serem descobertos, antes de fugir da cidade, Maschiona retorna ao local para recuperá-lo.⁵ O mesmo expediente de manter uma peça de roupa guardada e apenas tocá-la é utilizado em *Caro Michele*, pela personagem Mara, com uma peliça.⁶ Em ambos os casos, a vestimenta é símbolo

³ GINZBURG, Natália. *Léxico familiar*. Tradução: Homero Freitas de Andrade. São Paulo: Companhia das Letras, 2021.

⁴ GINZBURG, Natália. *Todos os nossos objetos*. Tradução: Maria Betânia Amoroso. São Paulo: TAG – Experiências Literárias / Companhia das Letras, 2020.

⁵ GINZBURG, 2020, p. 290.

⁶ GINZBURG, Natalia. *Caro Michele*. Tradução: Homero Freitas de Andrade. São Paulo: Companhia das Letras 2021. p. 146.

de uma possibilidade de melhoria de vida, do desejo de superação da violência e da pobreza e da lembrança de tempos melhores, nos quais a esperança ainda existe.

Além de escritora e editora, Ginzburg também foi tradutora de Marcel Proust. Esse é um dado significativo, uma vez que *Em busca do tempo perdido*⁷ é citado tanto em *Léxico familiar* quanto em *Caro Michele*, e a teoria da memória proposta por Proust parece englobar a relação entre objetos e a lembrança.

Para Walter Benjamin:

Proust não descreveu em sua obra uma vida como ela de fato foi, e sim uma vida lembrada por quem a viveu. Porém, esse comentário ainda é difuso, e demasiadamente grosseiro. Pois o importante, para o autor que rememora, não é o que ele viveu, mas o tecido de sua rememoração, o trabalho de Penélope da reminiscência. Ou seria preferível falar do trabalho de Penélope do esquecimento?⁸

A observação de Benjamin ressalta a natureza subjetiva e interpretativa da memória, indicando que o ato de lembrar está, inextricavelmente, ligado ao de esquecer. Isso pode ser entendido como uma evocação do processo seletivo e transformador da recordação, no qual determinados elementos são retidos enquanto outros são descartados ou alterados ao longo do tempo. Isso se daria, conforme o escritor, “pois um acontecimento vivido é finito, ou pelo menos encerrado na esfera do vivido, ao passo que o acontecimento lembrado é sem limites, porque é apenas uma chave para tudo que veio antes e depois”.⁹

O mito de Penélope como metáfora ilumina o pensamento de Benjamin ao descrever o processo de recordação e de rememoração. Ele sugere que, assim como Penélope tece e desfaz seu tecido, o ato de lembrar envolve a construção e reconstrução da narrativa pessoal ao longo do tempo. A reminiscência, então, seria composta dos restos do passado que, conforme Proust,¹⁰ só pode ser recuperado de formas inesperadas por meio da memória involuntária: “[é] trabalho perdido procurar evocá-lo, todos os esforços de nossa inteligência permanecem inúteis. Está ele [o passado] oculto, fora de seu domínio e de seu alcance, em algum objeto material (na sensação que nos daria este objeto material) que nós nem suspeitamos”.¹¹

⁷ PROUST, Marcel. *Em busca do tempo perdido*. Tradução: Fernando Py. Nova Fronteira: 2017.

⁸ BENJAMIN, Walter. A imagem de Proust. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. Tradução: Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985. p. 37.

⁹ BENJAMIN, 1985, p. 37.

¹⁰ BARBOSA, Antônia F. A. P. *Tempo e memória: A memória involuntária em Proust*. Primeiros Escritos, n. 4, p. 15-19, 2001. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/primeirosescritos/article/view/104532>. Acesso em: 18 out. 2023.

¹¹ PROUST, Marcel. *No caminho de Swann*. Tradução: Mario Quintana. Rio de Janeiro: Globo, 1998. p. 48.

Nesse sentido, a relação entre objeto e memória é colocada de forma explícita por Proust. As menções ao autor feitas por Ginzburg podem confirmar a importância da estratégia ficcional que toma o objeto como ponte entre presente e passado.

Para Pierpaolo Lippolis, na obra da autora:

O objeto atravessa o tempo: de elemento subtraído à realidade, ele se transforma em um sinal da realidade em sua evolução temporal. A voz, dentro do fluxo da memória, procura no objeto um ponto de apoio material e imóvel que possa permitir a continuação da narrativa, estabiliza-se e equilibra-se nele, de modo que a lembrança se desloca entre a instabilidade da palavra etérea e a consistência precisa do objeto sólido.¹²

A dualidade entre a “instabilidade da palavra etérea” e a “consistência precisa do objeto sólido” sugere que, em Ginzburg, a memória é uma interação complexa entre a experiência sensorial e a abstração do pensamento e da linguagem. Na trama, os artefatos forneceriam um ponto de referência confiável, enquanto a lembrança e a narrativa seriam, por natureza, mais fluidas e sujeitas à interpretação. A partir dessa perspectiva, parece possível enfatizar como os objetos desempenham um papel fundamental na forma como as reminiscências dos personagens são construídas e transmitidas. Eles seriam, metaforicamente, âncoras que ajudam a dar forma e consistência às narrativas que contam sobre suas vidas e experiências.

No primeiro capítulo, tratarei das roupas, o que há de mais próximo ao corpo dos personagens, associados à sua subjetividade e à construção de suas narrativas pessoais, mediando as relações entre o indivíduo e a sociedade, indo além da representação direta de um fato social, como gênero, opinião política ou posição do indivíduo naquela sociedade. Será importante assinalar as diferenças entre “moda” e “roupas” (bem como seus sinônimos, como vestuário, vestimenta, trajes, vestes) e, para este objetivo, utilizarei como apoio o trabalho teórico de autores como Daniel Roche,¹³ Gilles Lipovetsky¹⁴ e Valerie Steele.¹⁵

¹² “*l’oggetto attraversa il tempo: da elemento sottratto alla realtà si trasforma in segno della realtà nella sua evoluzione temporale. La voce, all’interno del flusso della memoria, cerca nell’oggetto un appiglio materiale e immoto che possa permettere il proseguire della narrazione, si stabilizza e vi si bilancia, cosicché il ricordo fala spola tra l’instabilità della parola aeriforme e la consistenza precisa dell’oggetto solido*” (Lippolis, 2020, p. 352-373, tradução nossa).

¹³ ROCHE, Daniel. *A cultura das aparências: uma história da indumentária (séculos XVII-XVIII)*. Tradução: Assef Kfoury. São Paulo: Senac: São Paulo, 2007.

¹⁴ LIPOVETSKY, Gilles. *O império do efêmero: a moda e seu destino nas sociedades modernas*. São Paulo: Companhia de Bolso, 2009.

¹⁵ FONTANARI, J. R. P; MITRE, Maria A. D. S. *Roland Barthes e a moda: uma leitura à luz do punctum e do studium. Moda Palavra*, Florianópolis, v. 14, n. 34, p. 308-341, out.-dez. 2021.

Ademais, também usarei o conceito de máscara de Michel de Montaigne,¹⁶ com o objetivo de ressaltar a forma como a roupa pode ser usada para construir uma imagem, que pode ou não ser verdadeira, do seu usuário. Conforme Montaigne: “É preciso representar devidamente nosso papel, porém como papel de um personagem postiço. Da máscara e da aparência não devemos fazer uma essência real, nem do que nos é alheio o pessoal. Não sabemos distinguir entre a pele e a camisa”.¹⁷ A partir dessa ideia, procurarei identificar como o uso da máscara e da aparência ocorre nado romance, afetando a forma como os personagens se portam diante uns dos outros e como a roupa influencia a imagem que eles constroem de si.

No segundo capítulo, o tema será os objetos da casa. Utilizarei do conceito de espaço, uma vez que, conforme Mikhail Bakhtin,¹⁸ o estudo do tempo não pode ser dissociado da compreensão do espaço, de forma que o seu conceito de cronotopo¹⁹ será importante para o desenvolvimento da pesquisa, pois, a partir dele, é possível compreender como o espaço não é apenas o lugar no qual a ação acontece, mas é ele mesmo um acontecimento em si e testemunha da passagem do tempo. Também utilizarei os conceitos de Luis Brandão e Silvana Oliveira como aparato teórico, visto que entendem o espaço como elemento que se relaciona diretamente com os personagens, que só existem em relação direta com os lugares que ocupam, sejam eles espaços físicos (uma casa, uma rua), psicológicos ou outras formas possíveis dentro âmbito literário (um pensamento, um sonho).

Após a discussão sobre o conceito de espaço, será realizada a análise da presença desses objetos na produção de Ginzburg, em especial no romance *A casa e a cidade*, e no romance *Caro Michele*, em particular, onde ambientes poucos confortáveis, casas inacabadas e moradias temporárias dão a tônica da trama, na qual o movimento constante entre os personagens é característico.

No terceiro e último capítulo, tratarei das cartas. Nos livros publicados a partir dos anos 1970, ocorre uma mudança na construção dos romances de Ginzburg, que se tornam majoritariamente epistolares. Isso ocorre porque, para Ginzburg, após o fascismo, houve uma “condenação à primeira pessoa” que estava diretamente ligada à “crise do romance”.²⁰ Diante

¹⁶ MONTAIGNE, Michel de. *Essais*. In: MONTAIGNE, Michel de. *Oeuvres complètes*. Textes établis par Albert Thibaudet et Maurice Rat. Paris: Gallimard, 1962. (“Bibliothèque de la Pléiade”) v. 14.

¹⁷ Montaigne, 1962, p. 341.

¹⁸ BAKHTIN, Mikhail. Os gêneros do discurso. In: BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. Tradução: Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

¹⁹ Bakhtin, 2011, p. 225.

²⁰ GINZBURG, Natalia. *La città e la casa*. Torino: Casa Editrice Einaudi, 1997.

dessa mudança no seu fazer literário, as cartas ganham um lugar de destaque não só por se tornarem a forma como as narrativas são construídas, mas por serem o ponto de contato com a interioridade daquele que escreve.

Ao longo do capítulo, pretende-se investigar a carta como um objeto que traz à tona a subjetividade dos personagens por meio das palavras, mas também pela forma como elas são lidas, produzidas e preservadas, além da maneira que temas como a morte e o amor surgem por meio da missiva. Para tal, autores como Anne Carson, Jacques Lacan e Michel Foucault serão o suporte teórico.

CAPÍTULO 1 A ROUPA COMO METÁFORA

Da máscara e da aparência não devemos fazer uma essência real, nem do que nos é alheio o pessoal. Não sabemos distinguir entre a pele e a camisa.

(Michel de Montaigne)

Na obra de Natalia Ginzburg, a roupa é tema constante e o uso da vestimenta para indicar não só posição social, mas trazer conforto emocional ou atrair recordações é constante, apontando para o fato de que esse elemento faz parte de um cenário no qual a narrativa “acreditava nos objetos”.²¹ Acreditar nos objetos significa elaborar uma obra na qual o papel social da indumentária e da moda reflete o ofício do escritor em sua tarefa de compor o mundo da ficção. A partir de um apanhado sobre a roupa na literatura, observarei como isso se dá no trabalho de Ginzburg de forma geral e, posteriormente, no romance *Caro Michele*,²² em particular.

1.1 A roupa e a memória: um percurso

As roupas integram os estudos literários e filosóficos ocidentais como parte importante da crítica de costumes e de comportamentos há muito. A moda, incluída nas reflexões filosóficas acerca dos hábitos sociais, é usada, por Michel de Montaigne,²³ para refletir sobre como os modos de vestir podem dizer, e muito, sobre a sociedade da época. O uso da máscara social, ou seja, de mecanismos que ajudam o sujeito a participar do “teatro do mundo”²⁴ ao representar o papel esperado, implica o uso da vestimenta – que é, para o filósofo, uma forma de mascaramento.²⁵ Para ele, atitudes, crenças ou ideologias podem ser usadas para revelar, na vestimenta, a moral e os valores do indivíduo. Esse é, no entanto, um recurso sujeito a

²¹ “È una delle pochissime persone che credono ancora alle cose, oggi”. (Calvino, 2003, tradução nossa).

²² GINZBURG, Natalia. *Caro Michele*. Tradução: Homero Freitas de Andrade. São Paulo: Companhia das Letras, 2021.

²³ MONTAIGNE, Michel de. Da dissimulação honesta. In: MONTAIGNE, Michel de. *Os ensaios*, v. XVII. Tradução: Rosemary Costhek Abílio. Prefácio: V.-L. Saulnier. Observações introdutórias aos capítulos, introdução geral e notas: Pierre Villey. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

²⁴ Montaigne, 2001, p. 65.

²⁵ MASIERO, Mateus. *Sobre máscaras e dissimulação nos Ensaaios de Montaigne*. 2015. 163 p. Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Campinas. Disponível em: <https://hdl.handle.net/20.500.12733/1626175>. Acesso em: 27 dez. 2024.

mascamientos, simulações e dissimulações, ou seja, aquilo que é mostrado a partir da roupa não precisa refletir a realidade, a verdadeira índole ou intenções reais do seu usuário, que pode, por meio da forma como se apresenta ao mundo, enganar e fingir sentimentos, ideias e atitudes. Na literatura, esse expediente também pode ser empregado. Em *Sistema da moda*, Roland Barthes afirma:

O vestuário concerne a toda pessoa humana, a todo corpo humano, a todas as relações entre homem e o seu corpo, assim como as relações do corpo com a sociedade; isso explica porque grandes escritores tantas vezes se preocuparam com o traje em suas obras. Encontramos belíssimas páginas sobre esse assunto em Balzac, Baudelaire, Edgar A. Poe, Michelet, Proust; estes pressentiam que o vestuário é um elemento que, de algum modo, compromete todo o corpo.²⁶

A vestimenta é, portanto, para o crítico, um mediador entre a pessoa e a sociedade. Ela é capaz de informar uma série de dados como gênero, idade, situação financeira e afiliação política; mas a sua função não se restringe à representação direta de um fato social. Machado de Assis, por exemplo, de acordo com Antonio Candido,²⁷ utilizava as roupas como um apoio para o seu uso tão característico da ironia, como, por exemplo, em *Memórias póstumas de Brás-Cubas*,²⁸ quando o narrador questiona o tamanho da barretina – chapéu militar – da guarda nacional ao Ministro e sua relação com a saúde e a autoestima dos soldados e, portanto, da pátria:

Três dias depois, discutindo-se o orçamento da justiça, aproveitei o ensejo para perguntar modestamente ao ministro se não julgava útil diminuir a barretina da guarda nacional. Não tinha vasto alcance o objeto da pergunta; mas, ainda assim, demonstrei que eu não era indigno das cogitações de um homem de Estado; e citei Filopêmen, que ordenou a substituição dos broquéis de suas tropas, que eram pequenos, por outros maiores, e bem assim as lanças, que eram demasiado leves; fato que a história não achou que desmentisse a gravidade de suas páginas.

O tamanho das nossas barretinas estava pedindo um corte profundo, não só por serem deselegantes, mas também por serem anti-higiênicas. Nas paradas, ao sol, o excesso de calor produzido por elas podia se fatal. Sendo certo um dos preceitos de Hipócrates era trazer a cabeça fresca, parecia cruel obrigar um cidadão, por simples consideração de uniforme, a arriscar a saúde e a vida, e conseqüentemente o futuro da família.

A câmara e o governo deviam lembrar-se de que a guarda nacional era o anteparo da liberdade e da independência, e que o cidadão, chamado a um serviço gratuito, freqüente e penoso, tinha direito a que se lhe diminuísse o ônus, decretando um uniforme leve e maneiro. Acrescia que a barretina, por seu peso, abatia a cabeça dos

²⁶ BARTHES, Roland. *Sistema da moda*. Tradução: Maria Lucia Machado. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1979. p. 32.

²⁷ BOSAK, Joana. A república mundial das roupas e a modernidade de Machado de Assis. *dObras*. Revista da Associação Brasileira de Estudos de Pesquisas em Moda, [S. l.], v. 5, n. 12, p. 77-86, 2012.

²⁸ ASSIS, Joaquim Maria Machado de. *Memórias póstumas de Brás Cubas/Dom Casmurro*. São Paulo: Abril Cultural, 1978.

cidadãos, e a pátria precisava de soldados cuja fronte pudesse levantar-se ativa e serena diante do poder; concluí com esta idéia.²⁹

Machado se vale da discussão aparentemente trivial sobre o tamanho das barretinas dos soldados para ridicularizar a seriedade desmedida atribuída a “assuntos de Estado”. Ao tratar a questão como um tema digno de um discurso elaborado, que inclui citações históricas e até referências médicas (como os preceitos de Hipócrates), o narrador adota um tom que combina humor e escárnio. A ironia surge na desproporção entre o objeto da discussão – um detalhe menor e quase ridículo como o corte das barretinas – e o tom de gravidade com que o tema é apresentado. O narrador simula se posicionar como um “homem de Estado”, digno das cogitações mais elevadas, mas a própria escolha do tema revela a superficialidade e o vazio de sua pretensão. Além disso, ao justificar a redução do tamanho das barretinas com argumentos como a higiene, o peso e a necessidade de preservar a altivez dos soldados, Machado expõe, de forma irônica, a tendência de transformar banalidades em questões fundamentais. Essa abordagem serve para criticar, de maneira velada, a falta de foco em problemas mais relevantes, ao mesmo tempo em que satiriza a burocracia e a pompa que envolvem decisões políticas e administrativas.

Os autores do Realismo, como Machado, faziam o uso de descrições detalhadas de roupas, acessórios e calçados, tendo como principal função projetar o livro na realidade para a criticar. Conforme Antônio Candido:

Os romancistas do século XVIII aprenderam que a noção de realidade se reforça pela descrição de pormenores, e nós sabemos que, de fato, o detalhe sensível é um elemento poderoso de convicção. A evocação de uma mancha no paletó, ou de uma verruga no queixo, é tão importante, neste sentido, quanto a discriminação dos móveis num aposento, uma vassoura esquecida ou o ranger de um degrau. Os realistas do século XIX (tanto românticos quanto naturalistas) levaram ao máximo esse povoamento do espaço literário pelo pormenor, – isto é, uma técnica de convencer pelo exterior, pela aproximação com o aspecto da realidade observada.³⁰

Para os autores realistas, portanto, cada detalhe ganha significado em relação aos outros, de modo que a sensação de realidade, ou verossimilhança, depende da maneira como os fragmentos se conectam por meio da construção do contexto. Essa estruturação em Machado é fator essencial para além da veracidade dos personagens fictícios, o princípio que os vivifica é a ironia, conferindo-lhes intensidade e tornando-os mais coerentes, compreensíveis e dinâmicos diante da representação de pessoas reais.

²⁹ Assis, 1978, p. 186.

³⁰ CANDIDO, Antonio *et al.* *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2002. p. 26.

Virgínia Woolf, em *Ao farol*, usa uma meia marrom como ponto de partida para um mergulho na vida interna de suas personagens, que, conforme Eric Auerbach, encapsula os procedimentos do gênero:

O que ocorre aqui, no romance do farol foi tentado em toda parte nas obras deste gênero, claro que nem sempre com a mesma introspecção e maestria: enfatizar o acontecimento qualquer, não aproveitá-lo a serviço de um contexto planejado da ação, mas em si mesmo; e, com isto, tornou-se visível algo de totalmente novo e elementar: precisamente a pletora de realidade e a profundidade vital de qualquer instante ao qual nos entregarmos sem preconceito.³¹

O objeto, nesse caso, a meia marrom, é o ponto de partida para a reflexão da personagem que permite a ênfase no cotidiano, na vida comum. Essa abordagem transforma momentos aparentemente insignificantes em portadores de uma vitalidade intrínseca que revela a riqueza do ordinário. Essa técnica cria uma espécie de suspensão do tempo, na qual o foco está na experiência vivida, ao invés de em eventos que levem a um avanço mais acelerado da trama. Esse efeito de realce da profundidade e da complexidade do que poderia ser considerado banal, como o dobrar de uma meia marrom, surge a partir do contato com uma peça de roupa que remete a personagem a um devaneio.

As conexões entre a vestimenta e a palavra escrita estão quase explícitas na etimologia da palavra “texto”, derivada do latim “*textu*” e “*texere*”,³² que significam “tecido”. Conforme observado por Alfred Ernout e Antoine Meillet, esses termos aplicavam-se às coisas materiais (como o trabalho do artesão) e às coisas do espírito, como a *praetexta fabula* (tragédia romana).³³ Assim, a conexão entre a tecelagem e a escrita, como processo textual que se inscreve sobre o corpo, remonta também à simbiose entre essas duas práticas. Mas antes de seguir com as relações entre o texto e o têxtil, é preciso designar o que é a vestimenta e sua relação com a moda, outro item importante para esta discussão. “Roupa” pode ser definida como qualquer tecido utilizado com o objetivo de se cobrir – seja por motivos práticos de sobrevivência, seja como adorno, decoração do corpo, ou de forma simbólica.³⁴ Dessa forma, a sua função vai além da questão prática, envolvendo também o aparato cultural de determinada sociedade.

³¹ AUERBACH, Erich. *Mimesis: A representação da realidade na Literatura Ocidental*. Tradução: George Bernard Sperber. São Paulo: Perspectiva, 2021. p. 497.

³² NASCENTES, Antunes. *Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1955. p. 494.

³³ ERNOUT, Alfred; MEILLET, Antoine. *Dictionnaire étymologique de la langue latine*. Paris: Klincksieck, 1951. p. 690.

³⁴ ROCHE, Daniel. *A cultura das aparências*. Tradução: Tradução: Assef Kfourir. São Paulo: SENAC, 2007. p. 20.

Nas religiões judaico-cristãs, por exemplo, o objetivo da vestimenta é “cobrir as vergonhas”, uma parte essencial de sua cosmogonia, uma vez que imediatamente após a expulsão do Paraíso, Adão e Eva “conheceram que estavam nus”³⁵ e precisaram se cobrir. O corpo é a primeira morada do pecado, a princípio com a comida, em sequência com a nudez. Essa associação entre a roupa e a “vergonha do corpo” marca o início de uma longa tradição que vincula a cobertura corporal à noção de pureza, modéstia e submissão a preceitos religiosos. Dessa forma, a partir do século XVII,³⁶ a roupa se torna o centro dos debates entre católicos e protestantes, servindo de mote para discussões sobre “a riqueza e a pobreza, o excessivo e o necessário, o supérfluo e o suficiente, o luxo e a mediocridade”.³⁷ Para pensadores como Erasmo, a roupa é “o corpo do corpo, e dela pode-se inferir o estado da alma de um homem”.³⁸ Na mesma temática, La Salle afirma que:

A negligência no vestir é um sinal de negligência para com Deus, ou de insuficiente respeito por Ele; também mostra falta de respeito pelo próprio corpo, que deve ser reverenciado como o templo vivo do Espírito Santo e o tabernáculo no qual Jesus Cristo tem a bondade de vir amiúde repousar.³⁹

Essa visão reflete um ideal de controle e de disciplina, no qual o vestir-se adequadamente simboliza a moralidade individual e a ordem coletiva. O corpo é colocado sob constante vigilância e a roupa torna-se um indicador de conformidade aos valores espirituais e sociais. Essa perspectiva evidencia a intrincada interação entre religião, moralidade e vestimenta ao longo da história, sugerindo que a forma como o sujeito se veste não é apenas uma expressão externa de identidade, mas uma manifestação de valores espirituais e crenças morais. Logo, se a indumentária transcende seu propósito utilitário, ela se torna um reflexo simbólico das complexidades da relação entre o divino e o humano, o material e o espiritual.

O papel simbólico da roupa, no entanto, não se resume ao sagrado. Especialmente após a ascensão da burguesia na Europa, ela também se torna uma forma de explicitar de antemão o lugar do indivíduo no mundo, sem a necessidade do uso explícito de títulos de nobreza, por exemplo. Conforme Susan Sontag:

Com a nova mobilidade (social e geográfica) que tornou-se possível no século XVIII, o valor e a posição social não são estabelecidos de antemão, tendo de ser afirmados. Eles se afirmavam através de novas atitudes diante da doença. Tanto a roupa

³⁵ Gn 3,7

³⁶ Roche, 2007, p. 21.

³⁷ Roche, 2007, p. 21.

³⁸ ERASMO. *La civilité puerile*. Tradução: Alcide Bonneau. Paris: Petite Piume, 1977. p. 71.

³⁹ LA SALLE, Jean-Baptiste de. *Les règles de la bienséance et de la civilité chrétienne*. Paris: Hachette Livre BNF, 2018. p. 61-62.

(vestimenta externa do corpo) como a doença (uma espécie de decoração interna do corpo) se tornam argumentos de novas atitudes diante da personalidade.⁴⁰

Ao assumir essa atribuição de afirmação de posições sociais, os “modismos” passam a fazer parte da história do vestir de forma mais constante e explícita, podendo ser definidos como organização social da aparência.⁴¹ É ela quem define como uma pessoa rica ou famosa deve se vestir, que tipo de tecido uma donzela deve usar e como um homem casado deve parecer. A moda também está diretamente relacionada ao novo. Roche, em *A cultura das aparências*,⁴² define a moda como a busca por novidades, pela troca dinâmica de aparência. Gilles Lipovetsky fala na busca pela novidade baseada no capricho.⁴³ Para Valerie Steele: “Estar na moda engloba a mais recente estética e o que é definido como desejável naquele momento”.⁴⁴ Sendo assim, embora a moda tenha relação direta com a roupa, nem toda roupa está na moda.

Pelo seu caráter necessariamente temporal, ligado ao aqui e agora, a moda funciona como registro e memória do tempo. Ao ser convertida em objeto museológico, uma sandália romana transmuta-se de item de vestuário em testemunha de sua civilização, sobrevivente daquele tempo histórico específico que conta sobre a vida, em toda a sua complexidade. Mas mesmo a moda que ainda não se tornou objeto de estudo, ainda age como depoente do seu tempo: a roupa de John Travolta em *Os embalos de sábado à noite* é uma marca da cultura disco norte-americana dos anos 1970, informando sobre as relações de gênero, classe, raça e sexualidade daquele período histórico e daqueles que se identificavam com esse movimento, pois a moda é, antes de tudo, contextual, conforme Umberto Eco.⁴⁵

⁴⁰ SONTAG, Susan. *A doença como metáfora/AIDS como metáfora*. Tradução: Paulo Henriques Britto e Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia de Bolso, 2007. p. 20.

⁴¹ ALMEIDA MAIA, Brunno. *A metafísica da moda e a organização social da aparência em Walter Benjamin (1892-1940)*. 2022. 171p. Dissertação (Mestrado em filosofia) – Unifesp – Escola de Filosofia, Letras E Ciências Humanas, [S. l.], 2022. Disponível em: <https://repositorio.unifesp.br/handle/11600/67245>. Acesso em: 29 fev. 2024.

⁴² Roche, 2007, p. 22.

⁴³ LIPOVETSKY, Gilles. *O império do efêmero: a moda e seu destino nas sociedades modernas*. Tradutor: Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia de Bolso, 2009.

⁴⁴ FONTANARI, J. R. P; MITRE, Maria A. D. S. Roland Barthes e a moda: uma leitura à luz do punctum e do studium. *Moda Palavra*, Florianópolis, v. 14, n. 34, p. 308-341, out./dez. 2021.

⁴⁵ “Em Citânia: tem mini-saia – é uma rapariga leviana. Em Milão: tem mini-saia – é uma rapariga moderna. Em Paris: tem mini-saia – é uma rapariga. Em Hamburgo, no Eros: tem mini-saia – e calhar é um rapaz.” ECO, Umberto. O hábito fala pelo monge. In: ECO et al. *Psicologia do vestir*. Tradução: José Colaço. Lisboa: Assírio & Alvim, 1982. p. 9.

De acordo com Walter Benjamin a “história se decompõe em imagens e não em acontecimentos”,⁴⁶ o que coloca os modismos como figuração exemplar de cada época, não apenas por sua capacidade de renovação, mas também de repetição. A moda, tal qual a história, sempre se repete, primeiro rejeitando a tendência que ultrapassou, para, no futuro, retomá-la de uma outra maneira. Para o autor:

A história é objeto de uma construção, cujo lugar não é formado pelo tempo homogêneo e vazio, mas por aquele saturado pelo tempo-de-agora (Jetztzeit). Assim, a antiga Roma era, para Robespierre, um passado carregado de tempo-de-agora, passado que ele fazia explodir do contínuo da história. A Revolução Francesa compreendia-se como uma Roma retornada. Ela citava a antiga Roma exatamente como a moda cita um traje do passado. A moda tem faro para o atual, onde quer que este se mova no emaranhado do outrora. Ela é o salto do tigre em direção ao passado. Só que ele ocorre numa arena em que a classe dominante comanda. O mesmo salto sob o céu livre da história é o salto dialético, que Marx compreendeu como sendo a revolução.⁴⁷

Benjamin, desse modo, concebe o passado não como algo estático, mas carregado de relevância para o presente (tempo-de-agora) que, assim como a moda com seu “faro para o atual”, citando elementos do passado de acordo com as demandas do presente, a história também é reinterpretada e reutilizada de acordo com as necessidades e perspectivas do momento vigente. O salto em direção ao passado, seja na moda ou na interpretação histórica, seria uma ação dialética que rompe com o *continuum* histórico, transformando o agora por meio da reapropriação crítica do passado. Dessa maneira, a moda, ao expressar as contradições entre o indivíduo e a sociedade,⁴⁸ figura o tema da repetição, pois como afiança Benjamin em *Passagens*: “o eterno, de qualquer modo, é, antes, um drapeado de vestido do que uma ideia”.⁴⁹ Nesse contexto, Denize Bernuzzi de Sant’Anna afirma que:

A conhecida expressão de Paul Valéry “o mais profundo é a pele” poderia aqui ser confirmada, especialmente quando as roupas revelam ser arquivos culturais privilegiados: guardam a memória do pudores e sonhos de seu tempo, mas, igualmente servem como instrumentos para modificá-los, ocultá-los e, ainda, como um expressivo prolongamento da vontade de ostentar distinções econômicas e políticas de peso.⁵⁰

De forma semelhante, a moda pode atuar como registro e memória do tempo coletivo. A roupa cumpre, assim, o mesmo papel no plano individual e íntimo. Ainda em Benjamin,

⁴⁶ Almeida Maia, 2022, p. 8.

⁴⁷ BENJAMIN, Walter. Sobre o Conceito de História. In: *Magia e Técnica, Arte e Política*. Tradução: Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1987, tese XV, p. 230.

⁴⁸ SIMMEL, Georg. *Filosofia de Moda e outros escritos*. Tradução: Artur Morão. Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2008.

⁴⁹ BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Tradução: Irene Aron e Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018. p. 145.

⁵⁰ SANT’ANNA, Denize Bernuzzi de. Apresentação. In: ROCHE, Daniel. *A cultura das aparências*. São Paulo: SENAC, 2007. p. 9.

ressalta-se a natureza subjetiva e interpretativa da memória, indicando que o ato de lembrar está, inextricavelmente, ligado ao de esquecer.⁵¹ Isso pode ser entendido como uma evocação do processo seletivo e transformador da recordação, no qual determinados elementos são retidos enquanto outros são descartados ou alterados ao longo do tempo. Isso se dá, conforme o escritor, “pois um acontecimento vivido é finito, ou pelo menos encerrado na esfera do vivido, ao passo que o acontecimento lembrado é sem limites, porque é apenas uma chave para tudo que veio antes e depois”.⁵² Nesse sentido, a vestimenta de uma pessoa pode trazer à tona o acontecimento vivido na memória de quem lembra, pois, como destacado por Ana Schleneser:

A tensão entre tempo e eternidade, que se produz no cotidiano moderno, se rompe numa imagem esmaecida preservada na memória e evocada quando menos se espera pela imaginação despertada por um detalhe da realidade. À fugacidade do tempo contrapõe-se a memória, que constitui a paralisação, em imagens que relampejam no instante, do que se viveu de mais intenso e, por isso, inesquecível.⁵³

A reminiscência, então, seria composta dos restos do passado que, conforme Marcel Proust,⁵⁴ que em *Em busca do tempo perdido* desenvolve uma poética do lembrar, só pode ser recuperado de formas inesperadas por meio da memória involuntária:

[é] trabalho perdido procurar evocá-lo [o passado], todos os esforços de nossa inteligência permanecem inúteis. Está ele oculto, fora de seu domínio e de seu alcance, em algum objeto material (na sensação que nos daria este objeto material) que nós nem suspeitamos.⁵⁵

Nesse sentido, a relação entre objeto e memória é colocada de forma explícita por Proust. Aqui é importante destacar que, além de escritora e editora, Ginzburg também foi tradutora de Proust. Esse é um dado significativo, uma vez que *Em busca do tempo perdido* é citado tanto em *Léxico familiar* quanto em *Caro Michele*. A conexão entre Benjamin, Ginzburg e Proust é ressaltada por Alejandro Zambra em prefácio para a autobiografia da autora:

“A unidade do texto é constituída unicamente pelo *actus purus* de recordar”, diz Walter Benjamin a respeito de *Em busca do tempo perdido*, e o mesmo poderia ser dito de uma obra singularmente proustiana como *Léxico familiar*. Também Natalia apela ao que Benjamin belamente chama de “legalidade da recordação”, que sem

⁵¹ BENJAMIN, Walter. A imagem de Proust. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. Tradução: Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985. p. 37.

⁵² Benjamin, 1985. p. 37.

⁵³ SCHLENESER, Anita Helena. *Os tempos da história: leituras de Walter Benjamin*. Brasília: Liber Livro, 2011. p. 170-171

⁵⁴ BARBOSA, Antônia F. A. P. Tempo e memória: A memória involuntária em Proust. *Primeiros Escritos*, n. 4, p. 15-19, 2001. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/primeirosescritos/article/view/104532>. Acesso em: 29 fev. 2024.

⁵⁵ PROUST, Marcel. *No caminho de Swann*. Tradução: Mario Quintana. Rio de Janeiro: Globo, 1998. p. 48.

dúvida é interna, intransferível, impossível de verificar: só aquele que recorda tem acesso a essa “legalidade”.⁵⁶

As referências e o trabalho como tradutora ampliam a hipótese desta dissertação de que ela usa o objeto como ponte entre presente e passado conforme apregoado por Proust.

1.2 As roupas e os livros

Umberto Eco⁵⁷ afirma que a moda tem um código próprio de linguagem que varia, rapidamente, com a passagem do tempo e com o local, mas que, apesar disso, precisa ser dominado por todos que desejam ter uma vida dentro da norma social. Machado de Assis utilizou essa linguagem com maestria em *Dom Casmurro*, publicado em 1899, ao lançar mão das ambiguidades associadas às vestimentas. No romance, além dos aspectos físicos, como os olhos de cigana oblíqua e dissimulada, os trajes utilizados pelas personagens desempenham um papel crucial na representação de suas personalidades e na condução das dúvidas em torno do caráter de Capitu, contribuindo para a complexidade e a profundidade da narrativa. Conforme Bosak, Machado de Assis:

Quando cita a escumilha de Capitu, que não revela e tampouco esconde os ombros, mostrando, através das roupas, como essa personagem é paradoxal em todos os seus aspectos: Capitu é aquela que, com seu “olhar de ressaca”, jamais é completamente apreendida, ela sempre parece ter uma posição ambígua.⁵⁸

Por meio da roupa, Capitu desafia qualquer tentativa de apreensão total. Ao mesmo tempo que sugere recato, insinua uma abertura que instiga interpretações ambíguas, mantendo-a em um limiar entre a clareza e o mistério. Suas roupas, ao refletirem o paradoxo de revelar e ocultar, tornam-se uma extensão de sua própria narrativa, funcionando como pistas visuais que ampliam as dúvidas do leitor sobre sua personalidade e suas intenções.

Ao se valer desse artifício, Machado não apenas explora o potencial simbólico da vestimenta, mas também reforça a atmosfera de incerteza e relativismo que permeia o romance. A dúvida sobre o caráter de Capitu, como sua escumilha, permanece “não completamente revelada, tampouco escondida”, demonstrando a maestria do autor em entrelaçar elementos concretos e abstratos na construção de uma das personagens mais enigmáticas da literatura brasileira. Dessa forma, as vestimentas em *Dom Casmurro* transcendem seu papel descritivo, participando ativamente da construção narrativa e da elaboração psicológica das personagens.

⁵⁶ ZAMBRA, Alejandro. Prefácio. In: GINZBURG, Natalia. *Léxico familiar*. São Paulo: Companhia das Letras, 2020. p. 5.

⁵⁷ Eco, 1982.

⁵⁸ Bosak, 2012, p. 9.

Já no conto “A igreja do diabo”, de 1884, é um manto de veludo com franjas de algodão que serve como fio condutor da história. Para Lélia Parreira Duarte:

Na mesma linha está “A igreja do diabo” [...], em que o filho das trevas vai disputar com Deus as almas, seduzindo-as a partir das franjas de algodão ou de seda de suas capas. No plano do enunciado a ironia retórica atua nas manobras do bom e do mau e em suas lutas para convencer com a verdade e a mentira, com as legítimas e as falsas virtudes, costurando o sentido a partir do algodão ou da seda. No plano da enunciação, ao contrário, o autor implícito torna evidente o jogo de enganos, a reversibilidade do material com que se constroem as franjas e, consequentemente, a questão de que bem e mal se definem segundo o contexto e os interesses dos contendores.⁵⁹

No conto, as franjas são frequentemente revisitadas, em alusão ao caráter contraditório do ser humano, que é imperfeito e dominado pela ausência e pelo vazio. A franja de algodão, uma falha na imagem de uma rainha vestida em manto de veludo, simboliza um ponto vulnerável pelo qual o Diabo pode alcançar todas as almas, uma vez que aquelas de seda seguiriam às de algodão. As vestes, mais uma vez, são essenciais para a condução da narrativa e expressam a interioridade e as complexidades da religião, da moral e da vida como um todo.

Ao associar trajes a elementos identitários e simbólicos, Machado de Assis oferece ao leitor uma experiência de interpretação rica e complexa, em que cada detalhe – mesmo aparentemente trivial, como os fiapos de uma peça de roupa – se torna significativo na articulação dos grandes temas do romance, como a memória, a dúvida e a subjetividade. Com esses dois exemplos, pode-se inferir como o escritor fazia uso das formas de vestir com objetivos mais amplos do que a mera reprodução da realidade ou o registro histórico, embora esta também seja uma das funções da moda na literatura.

A utilização da roupa como réplica do real pode ser vista, ainda, na representação do dândi, definido por Charles Baudelaire como alguém que “não tem outra ocupação a não ser a de cultivar a ideia do belo em sua pessoa, de satisfazer as suas paixões, de sentir e de pensar”,⁶⁰ sublinhando a centralidade da aparência e do estilo como pilares de identidade. Esses indivíduos são retratados em *Às avessas*, de Joris-Karls Huysmans, publicado em 1884, e *O retrato de Dorian Gray*, de Oscar Wilde, de 1890. Nos dois romances, embora Dorian Gray e Des Esseintes sigam caminhos opostos – o primeiro levando uma vida ativa e pública e o segundo se refugiando longe da cidade, sem contato com a sociedade – as formas de se vestir são centrais para eles, que viam na elegância e no bem-vestir uma missão de vida.⁶¹

⁵⁹ DUARTE, Lélia Parreira. *Ironia e humor na literatura*. São Paulo: Alameda, 2006. p. 149.

⁶⁰ OLIVEIRA, Leandro. *Às Avessas e a Crítica de Arte de J.-K. Huysmans*. *Palimpsesto*, Rio de Janeiro, n. 18, jul.-ago. 2014, p. 171-182. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/palimpsesto/article/view/34898>. Acesso em: 29 fev. 2024.

⁶¹ ECO, Umberto. *História da beleza*. Tradução: Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Record, 2004.

O excesso de dedicação ao belo acaba se tornando a ruína dos dois personagens, que entram em derrocada ao abdicar de seus valores em nome da beleza, que, invariavelmente, é destruída pelo passar do tempo (uma vez que há uma relação direta entre beleza e juventude) e, especialmente no caso de Des Esseintes, sucumbem ao domínio de um tédio avassalador.⁶² Tanto Huysmans quanto Wilde tecem uma ácida crítica a essa cultura que dominou o cenário europeu no dezenove e ao seu destino inescapável, na visão dos autores: a decadência.

Na obra de Ginzburg, a relação entre tédio, moda e consumo também se faz presente. Em sua autobiografia, publicada em 1964, *Léxico familiar*,⁶³ a autora rememora como a gestão dos remendos, consertos e criação de novas peças junto às costureiras era uma das atividades de sua mãe. Era ela quem decidia qual costureira era melhor para trabalhos mais simples e quais seriam chamadas para fazer roupas novas e com finalidades mais nobres que o uso rotineiro. Essa tarefa era uma necessidade, mas após o casamento dos filhos, se torna também uma forma de passar o tempo:

Minha mãe, agora que havia mais dinheiro em casa, mandava fazer roupas. Essa, além do piano e do russo, era uma sua ocupação constante, e, no fundo, um jeito “para não se encher”; porque, depois, minha mãe não sabia quando usar as roupas que mandara fazer, visto que nunca tinha vontade de ir à casa de alguém, a não ser na Francesa ou na Paola Carrara, pessoas que podia frequentar até com a roupa que usava em casa.⁶⁴

Se para Wilde e Huysmans, o excesso levava ao tédio, em Ginzburg, é o tédio que leva ao excesso. O processo de buscar modelos em revistas, comprar os tecidos e selecionar qual costureira tinha a perícia necessária para executar a peça eram, para Ginzburg, uma forma de preencher um vazio na vida de sua mãe, deixado pelos filhos adultos que saíram de casa e pelos traumas da guerra, que afetaram de forma cruel a família, devido à perseguição da própria Ginzburg, à prisão de seus irmãos e ao assassinato de seu marido. Dessa forma, é por meio da roupa que a escritora constrói ou elabora a imagem de sua mãe em forma de texto.

Esse trecho revela, pois, a distinção entre espaços que demandam vestimenta formal e aqueles em que é aceitável utilizar trajes casuais. Essa diferença entre os espaços evidencia a conexão entre vestuário e intimidade. A necessidade de frequentar ambientes novos e desconhecidos para justificar o uso de peças de vestuário recém-adquiridas contrasta com a liberdade de poder vestir-se de maneira informal ao visitar amigas e confidentes. Essa escolha não reflete desdém por essas mulheres, ao contrário, aponta para um sinal de que, junto delas,

⁶² Oliveira, 2014.

⁶³ GINZBURG, Natália. *Léxico familiar*. Tradução: Homero Freitas de Andrade. São Paulo: Companhia das Letras, 2021.

⁶⁴ Ginzburg, 2021, p. 77.

não há necessidade de apresentar uma imagem artificial, destacando a autenticidade e a confiança mútua no relacionamento.

As roupas também eram objeto de sonho que uniam a mãe e a irmã de Ginzburg:

Minha mãe tinha também uma costureira, a Alice, a quem por vezes recorria: mas minha mãe dizia que não era boa.— Como eu gostaria de ter um belo vestido de seda pura! — dizia minha irmã à minha mãe, quando ficavam de prosa na sala de visitas; e minha mãe dizia: — Eu também! — e folheavam revistas de moda; — Gostaria — dizia minha mãe — de uma linda *princesse* de seda pura! — e minha irmã dizia: — Eu também! — Mas não podiam comprar a seda pura porque nunca havia dinheiro; e depois também, não sabendo cortar, a costureira Alice iria estragar a seda.⁶⁵

A conversa entre mãe e filha é marcada por uma cumplicidade e partilha de desejos. As revistas de moda eram um espaço de fantasias, por meio das quais elas podiam se imaginar vivendo uma vida de glamour, elegância e abundância financeira, representadas pelas roupas feitas a partir de tecidos refinados e assinadas por costureiros famosos, agindo assim como um portal para uma outra forma de vida que, na verdade, é mera construção publicitária e um espaço para a vazão de uma fantasia. O diálogo ilustra como o consumo de símbolos de status — representado pelas revistas de moda — pode servir tanto como uma válvula de escape quanto como uma forma de reforço das desigualdades. O sonho do vestido de seda pura é, ao mesmo tempo, uma aspiração legítima e uma manifestação da maneira como os ideais de consumo moldam os desejos, mesmo de quem está longe de poder realizá-los.

O desejo por tecidos mais refinados e peças mais refinadas também se faz presente em sua obra ficcional. Em *Todos os nossos ontens*,⁶⁶ a personagem Anna sofre por querer vestidos de “verdade” no lugar dos seus, feitos de cortina pela empregada, a senhora Maria:

Anna estava num canto da sala com um vestido de veludo amarelo que a senhora Maria havia recortado de uma cortina, pensava que estava cansada de se vestir com cortinas, era impossível que não percebessem que o que tinha sobre o corpo era uma cortina, até as borlas tinham sido deixadas porque a senhora Maria dissera que eram um enfeite bonito e seria um pecado arrancá-las.⁶⁷

A metamorfose das cortinas, inicialmente um item doméstico, em vestuário socialmente aceitável para uso fora do ambiente familiar, causa constrangimento a Anna. De maneira simultânea, a personagem nutre o desejo de participar da luta revolucionária, imaginando-se envolvida em confrontos nas barricadas e empunhando armas contra os fascistas.⁶⁸ Essa dicotomia entre suas aspirações estéticas, que visam luxo e elegância, e seus ideais de mudança

⁶⁵ Ginzburg, 2021, p. 53.

⁶⁶ GINZBURG, Natália. *Todos os nossos ontens*. Tradução: Maria Betânia Amoroso. São Paulo: TAG — Experiências Literárias / Companhia das Letras, 2020.

⁶⁷ Ginzburg, 2020, p. 91.

⁶⁸ Ginzburg, 2020, p. 108.

social, que vão de encontro a esse mesmo luxo e elegância, uma vez que não é factível usar vestidos de seda em barricadas, apesar de paradoxal, é compreensível quando a idade da protagonista é considerada, aproximadamente 15 anos, e as circunstâncias adversas decorrentes da guerra que a rodeia.

Nesse contexto, Anna enfrenta não apenas os horrores do conflito, mas as pressões sociais e as expectativas da vida escolar, que incluem a batalha das aparências e a aceitação pelos pares. O uso da vestimenta nesse romance revela o contrassenso e sinaliza a dissonância da vida interior da personagem, ou, como dito por Vilma Arêas: “Fica exposta assim a convivência entre traços físicos reais de personagens com seus sonhos, fantasias ou impulsos contraditórios”.⁶⁹

Tanto no relato autobiográfico sobre a mãe e a irmã de Ginzburg quanto no trecho de *Todos os nossos ontens*, as roupas deixam de ser objetos utilitários e se tornam uma extensão da identidade, expressando tanto os desejos quanto as limitações das personagens e das pessoas retratadas. O contraste entre o que as roupas representam (luxo e *status*) e o que realmente são (fruto de improvisação ou sonho irrealizável) evidencia uma tensão constante entre aparência e essência.

1.3 O armário de Michele

Começarei esta análise pela última carta, de Osvaldo para Angélica, na qual o leitor pode perceber o apego ao passado pelas lembranças ali evocadas. No final da correspondência, Osvaldo afirma:

Entre os que cultivam lembranças talvez ainda estejamos você, sua mãe e eu, você por temperamento, eu e sua mãe por temperamento e porque na nossa vida atual não há nada que valha os lugares e os instantes encontrados durante o percurso.⁷⁰

Para Osvaldo, o presente é marcado pela falta de sentido e a solidão de seus dias, tão vazios que sequer geram material para recordações no futuro e o fazem ficar apenas rememorando o que já passou. As lembranças estão, assim, ligadas ao valor da vida. Só o que tem valor, merece ser lembrado, portanto, uma vida sem valor é fadada ao esquecimento. A conexão entre esses dois elementos ressalta a ideia de que uma vida desprovida de significado no presente pode levar a uma vivência marcada pela nostalgia e, eventualmente, pelo esquecimento. Osvaldo, nessa carta, também lamenta a incapacidade de Michele de criar

⁶⁹ ARÊAS, Vilma. Posfácio. In: GINZBURG, Natalia. *Todos os nossos ontens*. Tradução: Maria Betânia Amoroso. São Paulo: TAG – Experiências Literárias / Companhia das Letras, 2020. p. 315

⁷⁰ Ginzburg, 2021, p. 173.

memórias, relacionando essa suposta inaptidão como uma característica das novas gerações que pode ser explicada pelo avanço do individualismo na sociedade italiana do período.

Em *Caro Michele*, há uma mudança tanto na forma de escrever de Ginzburg quanto no processo de produção e de consumo de roupas. Essa transformação marca o avanço do individualismo – que seria, em romances, relacionado à perda da memória pelas novas gerações.

Conforme Iara Pinheiro, para Ginzburg, “a prevalência da primeira pessoa fazia parte de um fenômeno social mais amplo, caracterizado 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”.⁷¹ Esse deslocamento era fruto de uma mudança ainda maior, advinda da complexificação do mundo e da impossibilidade de distinguir o certo do errado após a guerra. De acordo com Pinheiro:

É oportuno pontuar um fator histórico e cultural muito forte da geração 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 verdadeira 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).⁷²

Para Ginzburg, o fascismo não foi apenas uma questão de opressão política, mas de esvaziamento do senso de responsabilidade coletiva e da empatia entre os indivíduos. Assim, a superação desse regime não se limitaria à sua derrubada institucional, mas envolveria a reconstrução de valores sociais baseados na solidariedade e na coparticipação. A mudança de percepção de Ginzburg sobre a “facilidade” de distinguir o bem do mal aparenta vir do seu próprio amadurecimento como mulher, cidadã e intelectual, que pode levar a uma visão com mais nuance dos acontecimentos históricos e menos a termos simplistas como “bem” e “mal”. Ainda assim, essa visão mais sofisticada não diminui sua crítica ao impacto do fascismo na redução da vida comunitária e na ênfase crescente no indivíduo como centro das preocupações. De fato, Ginzburg denuncia como o fascismo deixou como legado uma fragmentação social que, mesmo após sua queda, perpetuou a primazia das aspirações individuais sobre os valores

⁷¹ PINHEIRO, I. M. A poética do convívio nos escritos sobre poesia de Natalia Ginzburg. *Revista Criação & Crítica*, n. 33, p. 46-63, 2022, p. 49. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/criacaoecritica/article/view/198424>. Acesso em: 29 fev. 2024.

⁷² Pinheiro, 2022, p. 50.

comunitários. Para ela, essa tendência de enfraquecimento do coletivo representava um perigo para a construção de um futuro democrático e humano.⁷³

Além de passar a fazer uso da primeira pessoa quase de forma integral em *Caro Michele*, há um destaque para a mudança geracional na relação com as vestes. As costureiras saem de cena para dar lugar às lojas de departamento, que vendem roupas com medidas pré-prontas, mais baratas e produzidas em larga escala. O vestuário perde seu caráter individual e torna-se massificado. É um movimento inverso ao da voz, que sai do coletivo para o individual, retificando o que Michele e Osvaldo viam nos elos entre a vestimenta e o ato de lembrar.

Osvaldo é um homem com mais de 30 anos, divorciado e que, apesar de ter uma filha pequena e se dedicar muito a seus amigos e conhecidos, se considera um solitário. Já Michele tem por volta de 20 anos e vai embora da Itália sozinho, sem despedir-se dos pais, das irmãs ou de Mara. Ele envia poucas cartas ao longo da narrativa, mantendo maior contato com Angelica, Mara e Osvaldo. Ele não parece se abrir totalmente com nenhum deles e nem se esforçar para manter seus laços familiares, amorosos ou de amizade, chegando a faltar no enterro do próprio pai, porque não queria retornar a Itália, mas sem nunca explicar exatamente o motivo. Ao longo da narrativa, diversos personagens questionam a natureza da relação dos dois e suspeitam que, na verdade, em algum momento eles foram um casal. Essas suposições surgem de ideias preconceituosas e de incompreensão, visto que, para muitos deles, não faz sentido um homem maduro e um rapaz jovem terem uma relação tão próxima. Ou seja, além da sugestão da homoafetividade censurada, o etarismo também surge de forma explícita. Além disso, insinuam que a dificuldade de Michele em se estabelecer vem do fato de ter uma sexualidade “desviante”.⁷⁴

O ressentimento de Osvaldo com a suposta recusa de Michele em criar memórias é um dos momentos em que o leitor pode vislumbrar o sentimento entre os dois, visto que para Osvaldo, a falta de memória do amigo/amante significava que ele não via valor nos momentos que passaram juntos e no relacionamento que tiveram. Porém, na primeira carta que Michele endereça a Osvaldo, com o objetivo de contar que está noivo, o tema é justamente a lembrança dos momentos vividos entre os dois:

No meu porão, acho que no fundo de uma gaveta da cômoda, há um cachecol. É um cachecol lindo, de cashmere verdadeiro, branco com listras azul-celeste. Foi presente do meu pai. Gostaria que você fosse procurá-lo e usasse. Ficaria contente em saber

⁷³ Para Lipovetsky, foi o desejo de exercer a individualidade que levou ao surgimento da moda enquanto tal. O surgimento do indivíduo internamente, pela alma, psiquê, razão, e externamente, como expressão. Assim, o romance, a moda e a renúncia ao coletivo andam juntos (*O império do efêmero*, 2009).

⁷⁴ Ginzburg, 2021, p. 89.

que você traz esse cachecol no pescoço, quando caminha à beira do Tibre, ao sair da sua lojinha. Não esqueci as nossas longas caminhadas à beira do Tibre, indo e vindo ao pôr do sol.⁷⁵

Essa visão da juventude como incapaz de guardar memórias e, por consequência, de dar valor a vida, é uma visão parcial e injusta. Na verdade, Michele também se agarra a uma peça de roupa como forma de lembrar e de querer ser lembrado. Por mais que agora ele viva em outro país e vá se casar com outra pessoa, não deseja ser esquecido por Osvaldo, pelo contrário, ele anseia por continuar fazendo parte da vida e das memórias do amigo/companheiro, tendo como meio para isso uma peça de roupa. O cachecol, dessa forma, carrega um discurso amoroso implícito, cumprindo função semelhante que a fita de Charlotte tinha para Werther, conforme descrito por Barthes: “Todo objeto tocado pelo corpo do ser amado torna-se parte desse corpo e o sujeito se liga a ele apaixonadamente”.⁷⁶ Werther, no romance de Johann Wolfgang von Goethe, ansiava pela fita de Charlotte, enquanto Michele quer que o objeto tocado por ele se ligue de forma apaixonada ao outro.

A resposta de Osvaldo é a que segue:

Não encontrei o cachecol de cashmere. Mas comprei um, acho que não é de cashmere, e sem listras azuis, um simples cachecol branco. Uso e imagino que é o seu. Percebo que é um substituto. Todos nós vivemos de substitutos.⁷⁷

A roupa, ao deixar de ser produzida diretamente no corpo de quem a irá vestir, com um tecido escolhido previamente, torna-se um suporte cujo valor precisa ser construído por quem veste. Diante da impossibilidade de encontrar o cachecol original, que de fato era de Michele, ele se contenta com qualquer um, pois mesmo que encontrasse um exatamente igual, tratar-se-ia de mera reprodução e não da “reliquia”, da herança real de seu ex-companheiro. O valor dado aos objetos não se deve, assim, a nenhuma característica intrínseca da coisa em si, mas do seu papel como veículo da memória. Não importa que o cachecol seja, de fato, aquele usado por Michele, mas que seja possível usá-lo como se o fosse. De acordo com Barthes, a peça está diretamente ligada a “toda emoção suscitada ou conservada pela roupa que o sujeito usava no encontro amoroso”.⁷⁸ Por mais que o leitor não saiba a extensão da relação entre os dois personagens, a partir desta análise, pode-se deduzir que se tratava de uma relação amorosa.

⁷⁵ Ginzburg, 2021, p. 101.

⁷⁶ BARTHES, Roland. *Fragmentos de um discurso amoroso*. Tradutor: Hortênsia dos Santos. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 199. p. 155.

⁷⁷ Ginzburg, 2021, p. 102.

⁷⁸ Barthes, 1994, p. 174.

Na réplica de Osvaldo ecoa o conceito de rememoração proustiana, que não encontra sentido no eterno, mas na semelhança, e remonta a um tempo inespecífico, sem história, que existe apenas na memória comum dos dois homens.⁷⁹ Para Benjamin, em Proust a remontagem do passado não se dá no encontro com o idêntico, mas com o semelhante:

As correspondências entre os acontecimentos são capazes de revelar algo novo que não fora percebido no passado. Por este motivo, Benjamin ressalta que o encontro com o passado não é fazer reviver aquilo que estava dado em um outro tempo mas se perdera. Não se trata de um reencontro com o outrora conhecido. Ao contrário, as relações de semelhança, que em Proust são possíveis por obra do acaso, revelam o que só pode ser percebido através das ligações entre presente e passado.⁸⁰

Esse trecho revela que as correspondências entre eventos passados e presentes têm o poder de expor aspectos que não eram perceptíveis anteriormente. Benjamin argumenta que o encontro com o passado não se resume a reviver o que aconteceu em outro momento, mas a encontrar algo novo que estava perdido ou não totalmente compreendido. Esse encontro não consiste em uma reunião com algo que já foi conhecido no passado, mas uma oportunidade de descobrir conexões e significados que só podem ser percebidos por meio da interação entre presente e passado. Esse procedimento deixa vislumbrar a importância das relações de semelhança e de coincidência entre os eventos, como exemplificado pela obra de Proust, para revelar *insights* e compreensões outras da natureza humana ao longo do tempo. Assim, os substitutos de que falam Osvaldo evocam o tempo passado, mesmo que eles não tenham feito parte diretamente do evento que se pretende rememorar.

A relação entre a roupa como elo se faz presente, também, em uma carta da personagem Mara, ao tratar de uma peliça, presente de um ex-namorado, de quem havia se separado recentemente:

Minhas primas, no entanto, ficaram interessadas pela peliça, que viram estendida numa cadeira. Disseram que, vendendo aquela peliça, eu podia me sustentar durante anos. Entendi que elas pretendiam comprá-la. Mas eu disse que por enquanto não tinha nenhuma intenção de vendê-la. Sou apegada à minha peliça. Lembro o dia em que saímos para comprá-la, eu e o pelicano de mãos dadas, e ele ainda parecia contente de andar nas ruas comigo.⁸¹

Passando por dificuldades financeiras, Mara sofre para vender a peliça, que usa como referência de um dos poucos períodos de sua vida no qual a falta de dinheiro não foi um problema. A peliça é a materialização do seu desejo por coisas boas e belas, mas também por ser amada e respeitada. A peça, portanto, um objeto de luxo, é, ainda, um fragmento do passado

⁷⁹ PENIDO, Stella. Proust: a experiência perdida e o tempo entrecruzado. *O que nos faz pensar*, n. 7, v. 27, 1992.

⁸⁰ Penido, 1992, p. 23.

⁸¹ Ginzburg, 2021, p. 118-119.

que permite a ela revisitar uma versão de si na qual se sentia mais completa, segura e valorizada. Assim, ela se torna um elo entre a memória e o desejo, carregando consigo a narrativa de uma identidade que Mara tenta preservar mesmo diante das adversidades.

Antes da separação, ela usa o casaco como uma máscara (no sentido proposto por Montaigne) de sofisticação e doçura:

Estava usando naquela noite, na casa da sua mãe, uma saia longa, preta e prateada, comprada especialmente de tarde com o pelicano, e a minha peliça de vison, comprada igualmente com o pelicano há cinco dias. Permaneci o tempo todo com a peliça nos ombros, pois na casa da sua mãe faz um frio mortal. Os termossifões estão com defeito. Com aquela saia, com aquela peliça, a princípio, não sei explicar por quê, eu me sentia bem doce e delicada. Queria que todos me olhassem e me achassem doce e delicada.⁸²

A roupa não apenas formava para os outros uma imagem de delicadeza, mas para a própria Mara, que, ao sentir o toque suave da pele animal em seu corpo, bem como ao perceber a mudança de percepção de *status* social que a peça lhe proporcionava, muda o comportamento. O uso da roupa constrói uma imagem social, mas altera a própria percepção de quem a usa e a sua forma de se portar no mundo. A pele de vison é transformada em vestimenta e transforma “a pele” de quem a usa ao alterar o comportamento e influenciar a autoestima de Mara.

Após algum tempo, conforme a decepção amorosa é superada e a personagem passa a se relacionar com um outro rapaz, a necessidade financeira se faz vitoriosa e o casaco é vendido. De acordo com Mara, isso significa um retorno a quem ela realmente é: “não sentimental e com os pés bem plantados no chão”.⁸³ Se vestir uma roupa é usar uma máscara, despir-se dela é assumir outra atitude diante da vida.

A peliça aparece em outras duas outras ocasiões. Uma delas é com a personagem Angélica que, após ser informada da morte do pai, relembra o trecho de uma música que ele gostava: “‘*Non avemo ni canones,/ ni tanks ni aviones*’, cantava, dirigindo no trânsito para sua casa. De repente, percebeu que tinha todo o rosto banhado de lágrimas. Riu, soluçou e enxugou as lágrimas com a manga da peliça”.⁸⁴ Posteriormente, mais uma vez com Mara, após separar-se do namorado: “Então, comecei a chorar, não alto, em silêncio, com lágrimas que molhavam minha peliça”.⁸⁵ Chorar silenciosamente enquanto as lágrimas molham o traje destaca a proximidade física da roupa com as emoções das personagens, enfatizando a intimidade e o conforto que encontram na peça.

⁸² Ginzburg, 2021, p. 111.

⁸³ Ginzburg, 2021, p. 139.

⁸⁴ Ginzburg, 2021, p. 39.

⁸⁵ Ginzburg, 2021, p. 114.

Essas duas situações ilustram como o casaco não é somente um acessório do vestuário, mas um elemento que transcende sua função prática, apontando para conexões emocionais e oferecendo consolo em momentos de angústia e sofrimento. Tanto Angélica quanto Mara nutrem uma relação fria e distante com a família, apesar de Angélica chorar a perda do pai, ele esteve ausente por boa parte de sua vida; Mara poucas vezes menciona seus familiares e só os procura quando não tem mais saída. Afagar-se na peliça é, assim, uma forma de preencher esse espaço de segurança financeira e familiar ausente para as duas mulheres.

A mãe de Michele, Adriana, apresenta uma dinâmica diferente com as vestimentas. Enquanto Angélica e Mara utilizam o casaco como um substituto para afetos ausentes, Adriana tenta usar cobertores e outras roupas para expressar o seu afeto pelo filho, criado longe dela, fonte de culpa para a personagem durante toda a história. Igualmente, há uma diferença na forma como as três personagens lidam com as vestes escolhidas para suprir suas carências emocionais: enquanto Angélica e Mara buscam consolo e pertencimento em elementos que remetem a um ideal de beleza e valor – ainda que de forma nostálgica ou simbólica –, Adriana se afasta dessas questões. Para ela, a relação com as roupas é despojada de vaidades e diretamente relacionada a aspectos práticos, funcionais ou emocionais.

Em carta enviada a Michele, Adriana conta sobre um presente que recebeu de aniversário de suas outras filhas: “As gêmeas deram-me chinelos de presente. Porém, eu sou muito apegada aos meus chinelos velhos.”⁸⁶ Essa frase encapsula a personalidade de Adriana, marcada por uma resistência em abandonar aquilo que lhe é familiar, mesmo que o antigo seja imperfeito. O apego aos chinelos velhos revela sua conexão emocional com objetos que carregam uma história ou significado, mesmo que simples ou coloquiais, em detrimento de novidades que poderiam simbolizar um movimento em direção ao futuro. Esse comportamento traduz uma dificuldade em se desprender do passado, ainda que este seja permeado por imperfeições ou limitações, como seus chinelos desgastados.

Manter os chinelos antigos também pode ser interpretado como uma forma de se agarrar a algo estável em meio às incertezas de sua vida, especialmente considerando sua relação distante com Michele e sua tentativa de reconstruir algum vínculo. Ela acredita ser possível usar calçados velhos e desgastados e fazer uso de relações e crenças igualmente velhas e desgastadas, como sua crença na possibilidade de que Michele irá se tornar, novamente, o filho carinhoso e apegado que era na infância e que irá tomar os rumos que ela deseja que ele tome, como se casar com uma moça que ela aprove, ter um emprego tradicional e formar uma família

⁸⁶ Ginzburg, 2021, p. 6.

dentro dos padrões esperados da sociedade. Para Adriana, as roupas e os objetos do cotidiano transcendem sua funcionalidade, tornando-se âncoras simbólicas que a ajudam a enfrentar o presente enquanto preservam os fragmentos de um passado que, embora imperfeito, oferece algum conforto.

Michele, entretanto, demonstra um profundo desdém pelo consumo, o bem-vestir e o apego a tudo de material em uma afirmação estética do seu posicionamento político: antifascista, anticapitalista, não tem tempo nem dinheiro para perder com temas que ele considera fúteis, como conforto, e a sua recusa à moda (que no século XX, com o avanço do capitalismo e da industrialização do mercado têxtil, havia se desenvolvido enormemente) é a sua forma de se opor à política vigente, um símbolo da sua ideologia e sua afirmação de masculinidade, de pessoa que se coloca de forma séria e viril no mundo (o que poderia, talvez, camuflar o relacionamento que manteve com Osvaldo).

Além disso, é igualmente uma forma de recusa à tradição. Para o personagem, o importante seria a novidade, a mudança constante, a fuga. Nada tem muito valor e, por isso, tudo pode ser abandonado, o que coaduna com a função da moda, que, conforme Barthes: “faz, sem dúvida, parte de todos os aspectos da neomania que apareceram em nossa civilização provavelmente com o nascimento do capitalismo: o novo é, de modo completamente institucional, um valor que se compra”.⁸⁷

Nesse sentido, o personagem usaria as roupas como representação da sua rebeldia e da discordância das formas de vida até então possíveis para si. Ele faz parte de uma juventude que rejeita a tradição e abdica das bases da tradição italiana: família, casa, filhos e o bem vestir-se. Ele até se casa, mas com uma mulher que não apresenta aos pais e conhece há pouco tempo, logo se separa e não tem filhos. Veste-se com trapos,⁸⁸ não compra uma casa, não cuida de suas roupas e não acumula nada, como era esperado. Quando morre, sua parca herança consiste em uma blusa transformada em pano de chão e alguns itens recolhidos pela sua família.

A sua ausência física e emocional é preenchida pelas poucas coisas que deixa pelo caminho, por meio do esforço dos seus familiares e amigos de se recordarem dele com o pouco que têm, enquanto tentam entender o que poderiam ter feito para que o fim trágico de Michele fosse evitado. Para Antonio Candido, “o que passa só ganha significado ao desvendar o que

⁸⁷ “*La Mode fait sans doute partie de tous les faits de néomanie qui sont apparus dans notre civilisation probablement avec la naissance du capitalisme: le nouveau est, d'une façon tout à fait institutionnelle, une Valeur qui s'achète*” (Barthes, 1967, p. 302).

⁸⁸ Ginzburg, 2021, p. 61.

permanece”,⁸⁹ assim, por meio da roupa, o romance realça o choque geracional entre pais e filhos, uma vez que, como observado por Roche, a categoria “romance” utiliza a vestimenta como uma “revelação poderosa da interioridade, um modo obrigatório de decifrar o outro”.⁹⁰

Ettore Finazzi-Agrò, no posfácio a *Léxico familiar*, afiança que Ginzburg intenta

resgatar, na memória, uma dimensão intempestiva e marginalizada: a dimensão doméstica, justamente, colocada na suspensão e na sobreposição de privado e público, de tradição e inovação, de liberdade e sujeição. E tudo isso sem nenhum véu de tristeza ou de ressentimento, mas apenas com uma vontade de recomposição minuciosa, não diria tanto de uma época histórica, quanto de um clima, de uma trama de afetos, de uma dimensão particular e, ao mesmo tempo, pública.⁹¹

Ginzburg parece, assim, utilizar a moda, em seu romance, como forma de expor uma virada cultural na Itália, com o esfacelamento das relações comunitárias, mudanças nos modelos de família e avanço de uma cultura individualista e que é, paradoxalmente, também massificada e se propõe a romper com as tradições.⁹²

Se em sua autobiografia, lançada em 1963, ou seja, dez anos antes de *Caro Michele*, que é de 1973, ela utiliza o ambiente doméstico e as relações de parentela para tentar realizar uma “recomposição minuciosa” do tempo e do espaço, no romance de 1973, os mesmos temas são usados para retratar as mudanças ocorridas no seio familiar e social europeu pós-maio de 1968:

Todas essas famílias vivenciam uma ausência, um vazio deixado pelos jovens, uma nova categoria que entrou forçosamente na narrativa de Ginzburg, justamente por ser o nó central das convulsões de 1968. Isso não significa a ausência dos jovens como tais na sua produção anterior, mas sim a identificação de uma 'mutação antropológica', como Pasolini o havia definido, que os comprimiu em um modelo definível e auto-subsistente. São, de fato, os principais proponentes da impossibilidade de reconstrução do núcleo familiar e, ao mesmo tempo, o acelerador para que este se desfça definitivamente.⁹³

Nesse contexto, Ginzburg registra o despedaçar da família vista, até então, como uma instituição sólida da sociedade italiana. Ao criar uma atmosfera e um ambiente incerto e

⁸⁹ CANDIDO, Antônio. Realidade e realismo (via Marcel Proust). In: CANDIDO, Antônio. *Recortes*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2004. p. 142.

⁹⁰ Roche, 2007, p. 411-412.

⁹¹ FINAZZI-AGRÒ, Ettore. Posfácio. O bordado da memória. In: GINZBURG, Natália. *Léxico familiar*. Tradução: Homero Freitas de Andrade. São Paulo: Companhia das Letras, 2021. p. 180.

⁹² Arêas, 2021.

⁹³ “*Queste famiglie vivono tutte un’assenza, un vuoto lasciato dai giovani, una nuova categoria entrata a forza nella narrativa della Ginzburg, proprio perché nodo centrale degli sconvolgimenti del ’68. Con questo non s’intende l’assenza dei giovani in quanto tali nella sua precedente produzione, ma piuttosto l’individuazione di una ‘mutazione antropológica’, come l’aveva definita Pasolini, che li ha compattati in un modello definibile e sussistente di per sé. Essi sono, di fatto, i principali fautori dell’impossibilità di ricostruire il nucleo familiare, e al tempo stesso, l’acceleratore affinché esso si sgretoli definitivamente* (LIPPOLIS, Pierpaolo. I vestiti nella narrativa di Natalia Ginzburg. *Revista da Associação Brasileira de Estudos de Pesquisas em Moda*, v. 14, n. 29, 2020, p. 367, tradução nossa).

violento, os objetos, como as roupas, ganham destaque, pois eles se desfazem, tal qual as famílias retratadas. Por meio de referências a certos objetos que o narrador e os personagens se expressam diante da incapacidade de pôr em palavras aquilo que sentem ou da falta de coragem de dizer o que precisam, pois, apesar de ser um romance quase epistolar, *Caro Michele* é uma história de silêncios, na qual a solidão é marcante e rege a vida dos personagens.

As roupas se configuram, pois, como um veículo para a expressão dos desejos e expectativas de cada personagem. Adriana tentava emular o carinho materno por meio de cobertores, que envolveriam o corpo do filho e o manteriam aquecido como ela poderia ter feito quando Michele era criança, usando o próprio corpo para embalá-lo, o que não foi possível por ter se divorciado do marido e aceito a “divisão” das crianças: ela ficou com as meninas e o pai, com o menino.

Toda a linguagem de Adriana (em palavras e gestos) gira em torno do amor materno e do afeto, de maneira que ele se inscreve na tradição do discurso amoroso compilada e descrita por Barthes.⁹⁴ A angústia dessa personagem diante da ausência e de suas tentativas de preenchimento desse espaço por meio de roupas e tecidos torna-se ainda mais aflitiva, pois o leitor sabe que elas não conseguirão ocupar o vazio deixado, uma vez que esses objetos têm uma função simbólica e não serão capazes de retomar o vínculo perdido.

Oswaldo, em carta para Angelica, ao tratar de uma peça de roupa de Michele, afirma: “[...] nos consolamos com nada quando não temos mais nada, e até mesmo ter visto naquela cozinha aquela blusa esfarrapada que não recolhi foi para mim um estranho, gélido, desolado consolo”.⁹⁵ Esse consolo é, pois, sem esplendor, sem ilusão, mas ancorado numa narrativa possível, numa felicidade “que vem misturada com o entulho do que se vive, existindo apenas por momentos, ‘uma felicidade de nada’”.⁹⁶ Após a morte de Michele, esses momentos ganham um verniz ainda maior.

Nesse contexto, o “entulho” pode simbolizar os fragmentos do vivido, os restos de experiências e memórias que, embora desprovidos de esplendor, conferem sentido à existência em sua crueza. A felicidade, então, emerge não como uma manifestação grandiosa ou idealizada, mas como um instante efêmero, enraizado na aceitação do caos e da incompletude da vida. Essa mescla entre alegria e dor, entre plenitude e perda, reforça uma narrativa

⁹⁴ Barthes, 1994.

⁹⁵ Ginzburg, 2021, p. 173.

⁹⁶ Arêas, 2021, p. 194

existencial que valoriza o que é residual, desordenado e imperfeito, sublinhando a importância dos vestígios no processo de significação das vivências humanas.

Essa peça de roupa serve como forma de lembrar, de manter algo do passado ainda vivo no presente, mas também marca o fim de uma possibilidade. Montaigne, ao abordar a fusão entre “pele e camisa”, sugere que a vestimenta pode ser um prolongamento da identidade, mas também um recurso de dissimulação. Essa dualidade é intrínseca à ideia de máscara social, em que o exterior pode tanto revelar quanto ocultar a realidade interior e ecoa na peça de roupa de Michele, que atua como um signo de presença e ausência, uma memória carregada de significados, mas desprovida de essência concreta.

A liberdade proposta por Michele não pode ser realizada e o que resta aos personagens é uma “felicidade de nada”, calcada nos resíduos deixados por Michele. Enquanto vestígio material, carrega memórias e significados que conectam os personagens ao passado, evocando a presença de Michele mesmo após sua partida. Contudo, a peça de roupa, por si, não tem capacidade de restaurar a totalidade de quem Michele foi ou o que representou. Ela é um objeto desprovido de essência concreta, incapaz de preencher o vazio deixado. Assim, a blusa se torna um símbolo paradoxal: um testemunho silencioso de uma liberdade idealizada que não se concretizou e uma marca da impossibilidade de reconstruir plenamente o que foi perdido.

CAPÍTULO 2 O AMBIENTE DOMÉSTICO

À custa de muitas voltas é outra casa. Repare bem. Para além do retorno. Como se nunca tivesse sido. Como se sempre tivesse estado. Estrangeira. Trancada por dentro. Ou de agora em diante aberta há tantos anos. Um tapete estendido à vista de todos. O apego é sempre o mesmo. E os sapatos cheios de barro. A mesma hospitalidade. A mesma hostilidade. Esta é a porta. Este é o risco. É sua casa.

(Marcos Siscar)

2.1 As casas e as coisas

Em ensaio intitulado “O filho do homem”,⁹⁷ publicado no jornal *Unità* em 1946, Natalia Ginzburg afirma que sua geração está intimamente conectada à substância das coisas. A casa e os objetos que compõem o lar são, assim, uma presença constante tanto em sua produção ficcional quanto em seus ensaios de não ficção

Ginzburg não escreve palavras, mas nomeia coisas, avaliou Italo Calvino. Na obra da autora, “estes sinais externos funcionam não para definir um personagem, mas como base de um sentimento de proximidade e compaixão”.⁹⁸ Dessa maneira, as casas e os objetos que as compõem não aparecem apenas para caracterizar ou preencher um espaço vazio, mas servem como um convite para uma compreensão mais compassiva e empática dos indivíduos e suas vidas.

Em *Estética da criação verbal*,⁹⁹ Mikhail Bakhtin argumenta que a capacidade de compreender o tempo não está separada da percepção do espaço, mas está intrinsecamente ligada a ela. Nesse sentido, o espaço literário não é estático ou imutável, mas está em constante transformação, em formação contínua. A compreensão do tempo deve, assim, ser dinâmica, não apenas relacionada à passagem linear dos eventos, mas também à sua interação com o espaço circundante. Essa concepção é pensada a partir do conceito de “cronotopo”. Para o autor:

A capacidade de ver o tempo, de ler o tempo no todo espacial do mundo e, por outro lado, de perceber o preenchimento do espaço não como um fundo imóvel e um dado

⁹⁷ GINZBURG, Natalia. O filho do homem. In: GINZBURG, Natalia *As pequenas virtudes*. Tradução: Maurício Santana Dias. São Paulo: Cosac Naify, 2020a.

⁹⁸ “Contano, questi segni esteriori, non per definire il personaggio, ma solo come appigli a un sentimento di vicinanza e compassione” (CALVINO, Italo. Natalia Ginzburg o la possibilità del romanzo borghese. In: GINZBURG, Natalia. *Le voci della sera*. Turim: Einaudi, 2003. p. 7, tradução nossa).

⁹⁹ BAKHTIN, Mikhail. Os gêneros do discurso. In: BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. Tradução: Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

acabado de uma vez por todas, mas como um todo em formação, como acontecimento; é a capacidade de ler os indícios do curso do tempo em tudo, começando pela natureza e terminando pelas regras e ideias humanas (até conceitos abstratos).¹⁰⁰

O espaço, assim, não se configura apenas como o local no qual a ação acontece. Ele é o próprio acontecimento, à medida que a “leitura dos indícios do curso do tempo”, por meio das coisas, está de acordo com a perspectiva apontada no capítulo anterior da moda como a memória, posto que ela vai além dos modos de vestir e inclui os objetos em geral, bem como os estilos arquitetônicos e as tendências de decoração. Assim, num primeiro plano, a casa e os seus objetos têm uma função utilitária, ou seja, eles servem para algo de forma objetiva, mas eles contam muitas histórias.

Luís Alberto Brandão e Silvana Oliveira, ao tratar do espaço na literatura, afirmam:

O espaço da personagem [...] seria, desse modo, um quadro de posicionamentos relativos, um quadro de coordenadas que erigem a identidade do ser exatamente como identidade relacional: o ser é porque se relaciona, a personagem existe porque ocupa espaços na narrativa. Percebemos a individualidade de um ente à medida que o percebemos em contraste com aquilo que se diferencia dele, à medida que o localizamos. Só compreendemos que algo é ao descobrirmos onde, quando, como – ou seja: em relação a quê – esse algo está.¹⁰¹

Embora o estudo do espaço em si não seja o foco desta pesquisa, os objetos que o ocupam (e a casa pode ser entendida também como um tipo de objeto), é importante trazer essa discussão, pois o espaço e as coisas que o compõem possuem uma relação simbiótica e interdependente. Um fogão posicionado dentro de uma cozinha difere, significativamente, de um fogão exposto na vitrine de uma loja. Uma cozinha desprovida de fogão não possui a mesma funcionalidade de uma ricamente equipada. Assim, os lugares e as coisas se influenciam mutuamente. Os indivíduos que ocupam esses locais e se utilizam desses objetos existem em relação tanto ao ambiente físico quanto ao mobiliário, aos objetos de uso cotidiano, às transações comerciais realizadas, às trocas interpessoais e à manutenção dos artefatos.

A relação entre coisa, lugar e função são interligadas, de forma que quando essa relação é alterada, há um estranhamento, e a coisa torna-se objeto. Um meio para visualizar essa interligação pode ser exemplificado com as obras surrealistas, que usavam objetos do cotidiano para alterar a percepção da realidade, confundindo o mundo material com o onírico. Conforme María Jesús Ávila:

Os objectos estão sob o domínio de quem os utiliza, existem para servir-nos, para que as suas funções substituam algumas das nossas como sujeitos e, na modernidade do séc. XX (nas sociedades europeias liberais), surge uma nova objetualidade, entendida

¹⁰⁰ Bakhtin, 2011, p. 225.

¹⁰¹ BRANDÃO, Luis Alberto; OLIVEIRA, Silvana Pessoa de. *Sujeito, tempo e espaços ficcionais*. São Paulo: Martins Fontes, 2011. p. 68.

como a relação de prazer que suscita no sujeito a posseção de um objecto: através dos objectos é possível analisar as tentativas mediante as quais os sujeitos procuram satisfazer o desejo. Neste sentido, o objecto emerge como o campo de acção artística em que podem ser conciliados os aspectos políticos e psicanalíticos da teoria surrealista.¹⁰²

Ávila ressalta outra dimensão do objeto, àquela relacionada ao consumismo. O sujeito capitalista se realizaria, nessa perspectiva, por meio do consumo. Tratar os objetos como itens de desejo, capazes de preencher não só as casas, mas as vidas dos seus consumidores, transforma o acúmulo na forma máxima de realização pessoal, na qual o uso de determinados itens, marcas e grifes é capaz de transferir valor para o usuário.

Essa relação entre o ser, as coisas e o mundo torna-se alvo de crítica dos artistas do surrealismo, de maneira que, de acordo com Fernanda Arêas Peixoto:

Os objetos libertam-se da condição de coisas passivamente manipuladas pela ação dos sujeitos, sendo promovidos à condição de agentes: engendrando relações sociais e afetando o mundo, eles mostram-se inseparáveis das reflexões sobre a pessoa e sobre o corpo.¹⁰³

A ideia de que os objetos “engendram relações sociais” implica que eles atuam como mediadores de interações humanas, facilitam ou complementam ações humanas e conformam a maneiras como as pessoas se relacionam entre si e com o mundo. Os objetos, portanto, longe de serem neutros ou passivos, participam ativamente na construção da subjetividade, na definição de relações sociais e na transformação dos contextos culturais e históricos. Assim, eles fazem parte da vida humana e desempenham papel essencial na maneira como vivemos, nos conectamos e nos definimos enquanto seres sociais e corporais, de maneira que o avanço do capitalismo, da superprodução e do consumismo alteram profundamente as maneiras de produção e manufatura e as relações dos seres humanos com os outros e consigo mesmos.

O objeto surrealista é, portanto, definido pela transformação. Não pela transformação material, de sua forma, aparência, estrutura ou capacidade de funcionamento, mas a da sua localização no espaço social, decorrente da intenção do artista, que tira o objeto cotidiano do âmbito para o qual ele fora criado e o transmuta em algo com outro sentido, capaz de gerar novas interpretações por parte daqueles que observam o objeto, como os visitantes de uma exposição de arte, convidando-os a repensar a relação que temos com tais itens em nossas vidas e como elas podem alterar a nossa visão de mundo. Conforme Peixoto:

¹⁰² ÁVILA, María Jesús. Encontros perdidos: objectos surrealistas destruídos. *Revista de História da Arte*, n. 8, 2011, p. 286-305, p. 3.

¹⁰³ PEIXOTO, Fernanda Arêas. Os objetos e suas artes. In: FONSECA, C. et al. *Antropologia da ciência e da tecnologia: dobras reflexivas*. Porto Alegre: Sulina, 2016, p. 63-80.

O pensamento surrealista, dirá André Breton, é presidido por uma “vontade de objetivação sem precedentes” ([1936] 1979: 355). Objetivação que orienta a pesquisa surrealista dos anos 1920 e 1930, amparada na recusa de dualidades como real/surreal; racional/irracional, objetividade/subjetividade; corpo/psique, e que está na matriz de uma profusão de “objetos surrealistas”: objetos sonhados, desejados e encontrados; objetos incorporados, interpretados e “invisíveis” (Giacometti, 1934); objetos matemáticos, naturais e desconcertantes; “ser-objeto”, objeto pornográfico, livro-objeto, poema-objeto, página-objeto e, mesmo, “cidade objeto”, dirá Walter Benjamin, para quem “no centro do mundo de objetos surrealistas” encontra-se a cidade de Paris (1989:121). Todos estes, cabe destacar, objetos que se querem (como as colagens, outra grande expressão surrealista), além dos gêneros convencionais, pintura ou escultura, e que são incansavelmente manipulados, nomeados, listados, colecionados e exibidos: nos ateliês dos artistas, nas revistas e publicações em geral, e nas galerias por eles criadas e dirigidas, como a Galeria Surrealista (1926) e a Gradiva (1937).¹⁰⁴

O surrealismo, nesse contexto, propõe uma ruptura radical com as dualidades tradicionais e com as fronteiras rígidas entre conceitos que, historicamente, têm sido considerados antagônicos, como real e imaginário, racional e irracional, objetividade e subjetividade. Essa perspectiva permite outra abordagem para a arte e a experiência estética, na qual a relação entre o sujeito e o objeto deixa de ser linear ou binária, passando a ser explorada de maneira mais fluida e complexa. Trata-se de uma busca por tornar o subjetivo, o irracional e o inconsciente tangíveis, ou seja, por criar objetos e obras de arte que, ao invés de serem apenas representações de ideias ou sentimentos, busquem trazer à tona esses aspectos do imaginário humano, isso se traduziu na criação de “objetos surrealistas”, que desafiam as categorias convencionais de arte e de percepção, para além da visão e interpretação unívoca da pintura e escultura, por exemplo.

Esses itens não apenas se distanciam do que seria considerado realista ou racional, mas se tornam um espaço para explorar o inconsciente, o sonho e o desejo, de maneira que, ao criar tais objetos, os artistas desse movimento também exploravam a fusão entre as esferas do subjetivo e do objetivo, propondo uma reconciliação (ou dissociação, dependendo da interpretação) entre o mundo da imaginação e o mundo material. Os “objetos surrealistas” – sejam eles sonhados, desejados, encontrados ou invisíveis deixam vislumbrar essa busca pelo inusitado e pelo irracional, ao mesmo tempo em que buscam um tipo de materialização do inconsciente. O surrealismo, nesse sentido, se interessa em extrair do mundo cotidiano objetos e imagens que, ao serem transfigurados ou deslocados, provocariam o espectador a perceber e a interpretar o mundo de uma maneira não adestrada, por intermédio de um olhar não condicionado por lógicas preexistentes. Esse movimento se desviou, assim, da tradicional

¹⁰⁴ Peixoto, 2016, p. 3.

oposição entre forma e conteúdo, e criou um espaço no qual o objeto é visto tanto em forma quanto em seu conteúdo – um lugar onde a ideia e a matéria se fundem.

Os artistas surrealistas, em sua relação com os objetos do cotidiano, sugerem o papel que estes ocupam em nossas vidas e como a sua mera manipulação é capaz de transformar o seu sentido e a própria realidade, ao mesmo tempo em que questionam o próprio sentido da arte, das exposições artísticas e dos museus, como o já clássico caso do urinol de Duchamp. Conforme Benjamin, o movimento surrealista:

Foi o primeiro a ter pressentido as energias revolucionárias que transparecem no ‘antiquado’, nas primeiras construções de ferro, nas primeiras fábricas, nas primeiras fotografias, nos objetos que começavam a extinguir-se, nos pianos de cauda, nas roupas de mais de cinco anos, nos locais mundanos, quando a moda começa a abandoná-los.¹⁰⁵

A percepção de Benjamin indica que os surrealistas foram pioneiros em identificar nos artefatos e espaços abandonados pela moda e pela utilidade contemporânea um potencial crítico e estético. Assim, ao repensar a materialidade e o significado dos objetos, o surrealismo não apenas reinventou o fazer artístico, mas também inaugurou um campo de reflexão sobre os modos de produção cultural e a historicidade dos objetos. Ainda citando Peixoto:

Híbridas por excelência, as exposições surrealistas constroem conjuntos no interior dos quais os objetos, retirados de seus contextos primeiros, transfiguram-se. É verdade que eles carregam consigo a memória de sua origem (é possível conferir que se trata de um sapato, de um relógio ou de um porta-garrafas), mas reutilizados e reaproveitados nas novas séries, revelam sentidos e faces inéditos em função convivência com os demais no espaço da galeria.¹⁰⁶

Essa abordagem revela a capacidade do surrealismo de explorar a dialética entre memória e reinvenção: os objetos preservam vestígios de suas origens, mas são simultaneamente ressignificados por meio das relações que estabelecem no espaço da galeria. Esse processo de transfiguração não é apenas estético, mas também epistemológico, pois desafia as categorias tradicionais de interpretação e percepção. A convivência entre os objetos cria um campo de tensão que provoca estranhamento e reflexão no espectador, desestabilizando convenções sobre arte, materialidade e função. Assim, o surrealismo transforma as exposições em espaços de experimentação, onde o encontro entre objetos e ideias desvela dimensões ocultas da realidade e da imaginação.

A capacidade do surrealismo de transfigurar objetos cotidianos e conferir-lhes novos significados no espaço da galeria encontra paralelo no processo narrativo, mesmo em livros nos

¹⁰⁵ BENJAMIN, Walter. O surrealismo. O último instantâneo da inteligência europeia.. In: BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas: Magia e técnica, arte e política*. Tradução: Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 14.

¹⁰⁶ Peixoto, 2016, p. 13-14.

quais os objetos não sofrem esta transmutação direta de sentido ocorrida por meio das alterações das relações tradicionais entre espaço, coisa e função. Assim como os surrealistas constroem ambientes híbridos que provocam reflexão e estranhamento, o ato de narrar envolve a criação de um universo detalhado, onde cada elemento contribui para a experiência imersiva. Essa relação entre a materialidade do objeto e a construção de sentido se estende à narrativa, na qual as coisas atuam como um alicerce que sustenta a coerência interna e enriquece a interação sensorial e emocional do público com a obra.

Se, de acordo com Umberto Eco, a narrativa deve ser o mais mobiliada possível, até os últimos pormenores,¹⁰⁷ é, a partir da criação desse mundo, que o leitor pode conceber que o “mundo mobiliado” não é somente descrição superficial, mas envolve a criação de um espaço narrativo que permite a imersão do leitor ou espectador, oferecendo-lhe pontos de ancoragem sensoriais, emocionais e conceituais. Sendo assim, a construção detalhada do mundo narrativo não implica excesso de descrição, mas, sobretudo, uma construção cultural “formada pela combinação de diferentes propriedades que constroem as ações e o curso de eventos de diferentes indivíduos”.¹⁰⁸

Os objetos só adquirem alguma significação ao se relacionarem com a trama, com o mundo ficcional e o mundo real a partir do qual são compreendidos e interpretados pelos leitores. A construção desse mundo também implica um processo de significação no qual cada detalhe funciona como um signo que remete a valores, ideias e emoções, muitas vezes ampliando ou subvertendo o significado aparente. Assim, o “romance mobiliado” não é apenas um requisito técnico da narrativa, mas é um convite ao leitor para decifrar as camadas simbólicas do texto, engajando-se em um diálogo ativo com o narrador.

Como observado por Giada Matarucco,¹⁰⁹ embora as narrativas de Ginzburg sejam ricas em objetos, roupas e acessórios, a autora:

normalmente, não oferece descrições detalhadas. Limita-se a fornecer alguns elementos: porém, são elementos essenciais, que pintam bem os personagens e os caracterizam, não apenas fisicamente.¹¹⁰

¹⁰⁷ ECO, Umberto. *Pós-escrito ao nome da rosa*. Tradução: Letizia Zini Antunes e Álvaro Lorencini. São Paulo: Nova Fronteira, 1985. p. 13.

¹⁰⁸ KESKE, Humberto Ivan. Um outro mundo é possível: Castoriadis e Eco na construção do imaginário. *Sessões do imaginário*, n. 10, 2003. p. 11.

¹⁰⁹ MATTARUCCO, Giada. Vestiti e accessori nelle opere di Natalia Ginzburg. In: DIADORI, Pierangela; CARUSO, Giuseppe. *Moda e italiano L2*. Roma: Edilingua, 2022. p. 89-105.

¹¹⁰ “Di solito, non offre descrizioni dettagliate. Si limita a fornire pochi elementi: sono però elementi essenziali, che ben dipingono i personaggi e li caratterizzano, non solo fisicamente” (Matarucco, 2022, p. 89, tradução nossa).

Os objetos possuem uma função dinâmica nas histórias. Transcendendo a sua descrição estática e inscrevendo-se no fluxo narrativo, eles são elementos ativos, carregados de significado. Essa perspectiva dialoga com os conceitos de Bakhtin discutidos anteriormente, que caracterizam o espaço e o tempo não como categorias fixas, mas como dimensões em formação contínua, profundamente interligadas.

Nas narrativas de Ginzburg, os objetos não estão estáticos, mas estão em constante movimento. Quadros são pintados, cartas são escritas, cortinas são abertas e fechadas, telefones tocam. Eles não ancoram os personagens em um ponto fixo nem servem apenas como plano de fundo, mas são acontecimentos, como queria Bakhtin. Mais do que adereços, os objetos constituem um campo simbólico em que o tempo é visível, um registro das mudanças e do movimento da vida. Nesse sentido, o espaço e o tempo estão intimamente ligados aos objetos, são dimensões inseparáveis na narrativa, formando uma tessitura dinâmica que envolve tanto os personagens quanto os leitores em um fluxo contínuo de significação. Apesar da riqueza de significados e simbolismos atrelados ao objetos, a narrativa de Ginzburg não é rica em detalhes, como já mencionado por Mattarucco.

Ao discutir *O caminho que leva à cidade*, romance de Ginzburg publicado em 1942, Emanuela Forgetta ressalta que:

A descrição dos espaços habitados pela protagonista reflete sua condição interior, com ambientações escassamente delineadas que amplificam o senso de opressão e isolamento. Escreve Spagnoletti (1984: 44): "do relato, a descrição realista dos lugares parece ter fugido, deixando apenas escassos pontos ambientais, mal suficientes para delinear as situações de fato". O contexto doméstico, especialmente a cozinha (Petrignani 2018, 430), torna-se o lugar simbólico onde se desenrolam os processos introspectivos mais dolorosos da mulher, como aquele que precede o ato extremo do assassinato do marido.¹¹¹

A ausência de descrições detalhadas dos ambientes não significa uma negligência estética, mas uma escolha narrativa que reforça o sentido de opressão e de isolamento vivido pela personagem. Essa estratégia literária transforma os cenários em símbolos da condição emocional da protagonista, sugerindo que o espaço físico reflete e amplifica seu estado interior.

¹¹¹ “La descrizione degli spazi abitati dalla protagonista riflette la sua condizione interiore, con ambientazioni scarnamente delineate che amplificano il senso di oppressione e isolamento. Scrive Spagnoletti (1984: 44): «dal racconto la descrizione realistica dei luoghi sembra fuggita, lasciando solo scarni punti ambientali, appena sufficienti a delineare le situazioni di fatto». Il contesto domestico, soprattutto la cucina (Petrignani 2018, 430), diventa il luogo simbolico in cui si svolgono i processi introspettivi più dolorosi della donna, come quello che precede l'atto estremo dell'omicidio del marito.” (FORGETTA, Emanuela. Ad intra e ad extra: riposizionamenti spaziali nella letteratura del xx secolo prodotta da donne. *SCRIPTA, Revista internacional de literatura i cultura medieval i moderna*, n. 24, 2024 p. 251, tradução nossa).

Nesse contexto, a cozinha, conforme apontado por Sandra Petrignani,¹¹² emerge como um espaço emblemático onde as tensões alcançam o seu ápice. Esse ambiente doméstico, geralmente associado ao cuidado e à rotina familiar, é ressignificado como palco dos processos introspectivos mais intensos e dolorosos da personagem, culminando no ato extremo do assassinato do marido. Assim, a obra utiliza o espaço não apenas como pano de fundo, mas como elemento narrativo que dialoga diretamente com a construção da subjetividade e das ações da protagonista.

De forma semelhante, em *Caro Michele*, a casa é o espaço no qual as ações se desenrolam, que incita os acontecimentos por meio de objetos que são procurados, dados, vendidos e trocados, o que coloca os personagens em estado de constante movimento, mesmo quando estão em um espaço tradicionalmente associado ao descanso e à introspecção, como é o caso do lar, reforçando o caráter central do ambiente doméstico não só como um cenário, mas como acontecimento.

Em *As cidades invisíveis*,¹¹³ publicado por Italo Calvino em 1972, quando Marco Polo começa a descrever uma cidade para o imperador Kublai Khan, ele opta por abordar inicialmente os objetos urbanos, sobretudo no início da interação entre ambos, quando ainda não compartilham a mesma língua. Para conseguir criar, no imaginário de seu interlocutor, a imagem do local que deseja descrever, Polo parte de pequenos elementos concretos da natureza e do cotidiano. Em determinado ponto, Khan, já cansado, questiona o porquê de descrever as pedras de uma ponte e não a ponte em si, ao que Polo responde que “sem pedra não existe arco”.¹¹⁴

O caminho para chegar até a abstração – ao arco – precisa, assim, passar pelo concreto, pela pedra. Essa resposta ressalta a necessidade de transitar do concreto para o abstrato, evidenciando a compreensão da abstração – no caso, o arco – requerendo a apreensão prévia dos elementos concretos, como as pedras.¹¹⁵ A cidade, a mais complexa das abstrações, é, portanto, composta por elementos do cotidiano, que testemunham a passagem da história. De acordo com Ionara Satin, “quando começamos ler a obra da escritora Natalia Ginzburg,

¹¹² PETRIGNANI, Sandra. *La corsara: Ritratto di Natalia Ginzburg*. Vicenza: BEAT, 2020.

¹¹³ CALVINO, Italo. *As cidades invisíveis*. Tradução: Diogo Mainardi. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

¹¹⁴ Calvino, 1990, p. 79.

¹¹⁵ SATIN, Ionara. Entre o concreto e o invisível: o espaço da casa na narrativa de Natalia Ginzburg. *Revista Letras Raras*, v. 12, n. 1, 2023, p. 117-139.

sentimos de imediato a força da pedra, ou seja, dos objetos, do concreto”,¹¹⁶ uma vez que eles são as colunas que estruturam a narrativa. Dessa forma, tanto Calvino quanto Ginzburg ilustram a noção de Eco de que a criação de um mundo narrativo rico e detalhado, mesmo que por meio de elementos aparentemente simples, é fundamental para que a narrativa adquira profundidade e sustente abstrações que tornam possível a compreensão do todo.

No romance *Orlando*,¹¹⁷ de Virgínia Woolf, lançado em 1928, também é por meio dos itens da casa que o personagem revê a sua relação com o tempo e a tradição. Embora seus ancestrais pertençam à alta sociedade britânica, não deixam nada de sólido e palpável para as futuras gerações, por isso, estão fadados ao esquecimento. Em contraponto, os trabalhadores anônimos constroem um legado por meio de seu trabalho manual:

Pois era de uma futilidade e arrogância extremas tentar superar aquele trabalho anônimo de criação, o labor daquelas mãos desaparecidas. Melhor morrer sem ser conhecido e deixar atrás um arco, um depósito de vasos de plantas, um muro onde os pêssegos amadurecem, do que pegar fogo como um meteoro de que não restam nem as cinzas.¹¹⁸

Chegar a essa conclusão é o que motiva o protagonista a, enfim, atentar-se para a mansão da família, consertar o que está quebrado, fortalecer a sua estrutura e, assim, tentar solidificar seu nome na história. Em *Orlando*, a casa, as construções, os objetos e a aristocracia britânica são fortalezas que resistem à passagem dos séculos e, por isso, se configuram como o local adequado para a criação de uma herança. Também há, em *Orlando*, uma relação entre as coisas e a memória, já que as “mãos desaparecidas” se inscrevem nas construções que sobrevivem a elas próprias e alcançam uma espécie de eternidade anônima.

Uma relação menos direta entre estes dois elementos ocorre na produção de Pedro Nava, conforme análise de Brandão e Oliveira:

[A]s mutações no espaço ocorrem por conta do sujeito de memória, que pretende solicitar a construção textual, simbólica, a partir da materialização de determinados lugares. Casas, ruas, bairros, cidades tornam-se locais privilegiados para a emergência de recordações. É assim que, em Pedro Nava, a busca genealógica das raízes acha-se fundamentada no minucioso levantamento tanto da arquitetura quanto da decoração das casas da família. Mesmo que tais casas tenham sido demolidas (de fato ou na lembrança), ele insiste em recolocar, nos seus devidos lugares, cadeiras, mesas, quadros. Esse procedimento atesta que são indissociáveis a edificação do texto e a destruição das coisas. Na confecção do texto, uma dupla morte: do sujeito nos lugares e dos lugares no sujeito.¹¹⁹

¹¹⁶ Satin, 2023, p. 132-133.

¹¹⁷ WOOLF, Virginia. *Orlando*. Tradução: Jorio Dauster. São Paulo: Penguin/Companhia das Letras, 2014.

¹¹⁸ Woolf, 2014, p. 98.

¹¹⁹ Brandão; Oliveira, 2011, p. 84.

A busca de Nava por raízes genealógicas é fundamentada em um levantamento minucioso não apenas da arquitetura, mas também da decoração das casas de familiares, de maneira que o espaço e a memória são a matéria-prima para criar narrativas que resgatam e reconstroem o passado e, simultaneamente, também implicam a perda e a transformação dos lugares e das experiências vividas ao recriá-los por meio do texto.

Embora trate-se das lembranças reais de Nava, esse procedimento de edificação do texto e de destruição das coisas vem da ficcionalização dessa rememoração, necessariamente falha, mas essencial para a criação de narrativas como a de Ginzburg. Em sua obra, a casa não é retratada como um local seguro e imutável, mas um ambiente sujeito a mudanças, variações, desabamentos e destruição.

No ensaio “O filho do homem”, a autora afiança:

Uma vez sofrida, jamais se esquece a experiência do mal. Quem viu as casas desabando sabe muito bem quanto são precários os vasos de flor, os quadros, as paredes brancas. Sabe muito bem de que é feita uma casa. Uma casa é feita de tijolos e argamassa, e pode desabar. Uma casa não é tão sólida. Pode desabar de um momento para outro. Atrás dos serenos vasos de flor, atrás das chaleiras, dos tapetes, dos pavimentos lustrosos de cera há o outro vulto verdadeiro da casa, o vulto atroz da casa caída.¹²⁰

Os vasos de flor, os quadros e as paredes brancas destacam a aparente solidez e normalidade da vida cotidiana, contrastando com a realidade que, por trás dessa fachada, está prestes a desmoronar. A compreensão de que uma casa não é tão sólida quanto parece evoca uma sensação de insegurança e incerteza, reforçando que a estabilidade aparente pode ser ilusória. A residência, uma demonstração de poder social e financeiro – não por acaso, os personagens mais vulneráveis de *Caro Michele* e *A cidade e a casa* são os que não tem um local fixo para morar e vivem de favor na casa de amigos e parentes –, se transforma, em Ginzburg, em algo sensível que pode ser destruído a qualquer momento por forças muito maiores do que qualquer indivíduo ou família sozinhos, como a guerra.

Diante disso, o ideal é, para a autora, não se deixar apegar nem à casa, nem às coisas que estão da soleira para dentro. No mesmo ensaio, ela pontua: “Quem sabe teremos de novo uma luminária sobre a mesa e um vaso de flores e os retratos dos nossos queridos, mas não acreditamos mais em nenhuma dessas coisas, porque antes tivemos de abandoná-las de repente ou as procuramos em vão entre os escombros”.¹²¹ Nesse contexto, coisas que antes eram símbolos de pertencimento, aconchego e amor perdem sua força, pois não são mais capazes de

¹²⁰ Ginzburg, 2020a, p. 48.

¹²¹ Ginzburg, 2020a, p. 48.

oferecer a mesma ilusão de estabilidade em um mundo que parece em ruínas. A desilusão com a permanência das coisas materiais e a impossibilidade de recuperá-las após a destruição indicam que a verdadeira segurança e o verdadeiro apego devem ser encontrados em algo além do plano físico e material, mas na aceitação da mudança e da perda. Entender a casa como um espaço sólido, seria, portanto, uma atitude inocente perante a natureza essencialmente instável e volúvel da vida.

A relação entre o ambiente doméstico e a guerra se faz presente em *Todos os nossos ontens*,¹²² romance de 1952 no qual o leitor acompanha a vida de uma família desde o pré-guerra até o fim da invasão nazista na Itália em 1945, após capitulação do regime de Benito Mussolini. Quando a Itália entra no conflito, uma das primeiras preocupações dos personagens é comprar panos pretos para colocar no lugar das cortinas na janela:

Ela e Giustino passaram a tarde arrumando as malas, e inesperadamente apareceu Danilo e perguntou por Ippolito, e contou que a Itália tinha entrado em guerra ao lado da Alemanha. Foram para a rua junto com Danilo, pelas janelas abertas das casas os rádios gritavam, as pessoas se agrupavam diante das casas e ao redor dos cafés. A cidade era aquela voz que gritava, e as pessoas estavam reagrupadas em silêncio, e então alguém disse que era preciso pensar no escurecimento, colocar cortinas pretas nas janelas que não deixassem passar nem um fio de luz para fora. E então todos saíram à procura de pano preto [...].¹²³

Quem grita em um primeiro momento não é o povo reunido na rua, são os rádios e a cidade. É por meio deles que a reação ao início do confronto acontece, enquanto as pessoas se calam. Quando alguém enfim se manifesta, é sobre a necessidade de cobrir as janelas, de maneira que a primeira a se vestir com a cor do luto é a casa, com suas cortinas negras, realçando, assim, como o interior e o exterior não são domínios separados e como a vida privada, das pessoas comuns, é atravessada pela História. O personagem Ippolito, na trama, demonstra certa inocência, ou uma negação da realidade, ao tentar tranquilizar os irmãos sobre o que aconteceria dali pra frente: “[...] Ippolito disse que a guerra não era como eles imaginavam, continuavam as coisas de todo dia só que com cortinas pretas nas janelas, continuavam os cinemas, os teatros e as exposições caninas.”¹²⁴ O conflito, portanto, aparece, simbolicamente, pelo uso das cortinas negras, sugerindo que, para o personagem, a única mudança trazida pela morte é o uso do luto, e que nada de substancial de fato acontece para aqueles que ficam. Novamente, é a superfície que deixa transparecer a tentativa de esconder a

¹²² GINZBURG, Natália. *Todos os nossos ontens*. Tradução: Maria Betânia Amoroso. São Paulo: TAG-Experiências Literárias/Companhia das Letras, 2020b.

¹²³ Ginzburg, 2020b, p. 138.

¹²⁴ Ginzburg, 2020b, p. 139.

profundidade dos acontecimentos, dos sentimentos e das mudanças drásticas que acompanham a experiência do mal.

No enredo, Anna, irmã de Ippolito, casa-se com Cenzo Rena, um homem mais velho, amigo de seu falecido pai. Rena aceita casar-se com a menina ainda adolescente, pois ela está grávida de um amigo de escola e precisa de alguém que assuma a criança e a proteja do escândalo social que essa situação traria. É na casa deles, no porão, que um amigo judeu acaba se refugiando quando um batalhão do exército alemão monta uma base na cidade. Essa casa, como todas as outras, consegue fornecer abrigo até certo ponto, mas, em determinado ponto, também desaba, embora apenas metaforicamente, quando o esconderijo é descoberto e a família, bem como o amigo escondido, precisa fugir e se refugiar mais uma vez. Assim, o ciclo da casa como refúgio fugaz, um forte que pode ser invadido a qualquer hora, como um elemento aparentemente banal que esconde uma realidade perversa, é reforçado.

No entanto, na obra de Ginzburg, a casa não aparece apenas associada à guerra. Em *A cidade e a casa*,¹²⁵ a residência La Margherite é o ponto de encontro do grupo de amigos que conduz a narrativa e o lar do casal Lucrezia e Piero. Embora casados há muito tempo, Lucrezia foi amante de Giuseppe por alguns anos e, posteriormente, passou a ter um caso com Ignazio. Foi por meio da reação da casa, expressa pelos comportamentos dos cães e dos cabides no vestíbulo, que ela percebeu que havia algo especial em Ignazio quando ele a visitou acompanhado de amigos em comum:

Os cães começaram a latir. Eles não o queriam aqui. Egisto e Albina estavam atrás dele e ficaram surpresos que os cães latiram, eles normalmente não latem. Naquele instante eu passei a gostar de Egisto e Albina ainda mais e fiquei muito feliz em vê-los. Ele entrou na casa e pendurou seu capote no cabideiro e imediatamente uma lasca saiu da parede e o cabideiro caiu. Só Deus sabe por que uma lasca cairia da parede naquele momento exato. Mais tarde, eu contei a ele que os cães latindo e o cabideiro caindo foram dois presságios.¹²⁶

Lucrezia usa esses dois eventos inesperados não apenas para destacar a atmosfera do encontro, mas também para adicionar uma camada de misticismo à sua própria história com Ignazio, sugerindo que ele, apenas com a sua presença, fora capaz de mudar a ordem das coisas. O cabide, então, não é apenas um objeto funcional, mas um elemento que contribui para a

¹²⁵ GINZBURG, Natalia. *La città e la casa*. Turim: Einaudi, 2013.

¹²⁶ “*I cani si sono messi a abbaiare. Non lo volevano. Dietro di lui c’erano Egisto e Albina, e si sono meravigliati che abbaissero i cani, di solito non abbaiano. Da allora io a Egisto e a Albina gli voglio più bene, vederli mi piace tanto. È entrato in casa, ha appeso all’attaccapanni il suo impermeabile, e subito si è staccato un chiodo dal muro e l’attaccapanni è crollato. Chissà come mai proprio in quel momento si è staccato un chiodo dal muro. Dopo gli ho detto che erano stati tutti dei segnali, l’abbaiare dei cani, l’attaccapanni che crollava*” (Ginzburg, 2013, p. 94, tradução nossa).

construção do suspense e da tensão na história, enquanto os personagens reagem e interpretam esses eventos de maneiras diversas. Dessa maneira, a casa também se manifesta, por meio dos seus objetos e seus habitantes não humanos. A casa e seus objetos se tornam protagonistas nesse processo interpretativo, refletindo a maneira como Lucrezia se relaciona com o ambiente e as dinâmicas de seu envolvimento com o novo amante. É a partir dela que a relação de Lucrezia e Ignazio se inicia que a dela com Giuseppe se torna arredia. Essa questão pode ser observada na referência a uma carta enviada por Giuseppe, na qual ele expressa seus ciúmes:

Ao longo de sua carta, senti algo que me deixou cruelmente ofendido, uma inclinação confusa de fazer uma comparação entre I. F. [Ignazio Fegiz] e eu, e de me julgar de qualidade inferior, menos nobre e menos valiosa. Para ele, seus cachorros latiam. Para ele, o cabide desabou”.¹²⁷

Giuseppe cria uma espécie de hierarquia, na qual os acontecimentos do cotidiano ditam a profundidade das relações entre os três. Nesse contexto, Giuseppe sente-se inferiorizado, como se fosse menos digno de atenção e amor do que Ignazio, e usa os objetos e acontecimentos domésticos para justificar sua própria visão de si mesmo como “menos nobre” ou “menos valioso” em comparação ao novo amante. A carta reflete o sofrimento de Giuseppe diante da percepção de que, para Lucrezia, o cotidiano, com seus pequenos sinais e objetos, tem um peso emocional significativo, enquanto ele, em sua visão, é desvalorizado nessa nova configuração, devido à sua ausência física.

A casa passa, assim, a ser vista, pelos personagens, como uma entidade com agência própria, capaz de validar aqueles que a frequentam, de reagir aos relacionamentos que surgem e de dar a sua opinião a respeito da forma como eles conduzem suas vidas. De certa forma, ela é assombrada, não por espíritos conhecidos, mas por uma consciência própria.

2.2 Os objetos em *Caro Michele*

Ao longo do romance, Michele vai de um lugar ao outro carregando apenas uma mala com o básico: algumas peças de roupa e seus documentos. Nas poucas vezes em que pede alguma coisa, são sempre livros: *Prolegômenos* e *Crítica da razão pura*, de Kant. O que fica implícito, é que Michele está projetando uma ideia de intelectualidade que não reflete a realidade, de forma que seus pedidos não passam de performance. Conforme Áreas: “O narrador usa vários procedimentos para fazer com que os personagens se revelem no avesso do que são, ou no avesso do que pensam que são, exibindo a alienação em que vivem em um nível

¹²⁷ “In tutta la tua lettera ho sentito serpeggiare qualcosa che mi ha crudelmente offeso, una confusa inclinazione a fare un confronto fra I. F. e me, e a giudicarmi di una qualità inferiore, meno nobile, meno pregiata. Per lui, i tuoi cani hanno abbaiato. Per lui, l’attaccapanni è crollato” (Ginzburg, 2013, p. 98, tradução nossa).

quase absurdo”.¹²⁸ Essa situação fica ainda mais evidente em outro trecho do livro, no qual Adriana comenta as visitas que recebe de Osvaldo:

Ele também deve ter se habituado a passar suas noitadas nesta casa, jogando pingue-pongue com as gêmeas e lendo Proust em voz alta para Matilde e para mim. Quando não vem aqui, vai à casa da Angelica e do Oreste, onde faz as mesmas coisas, mas com ligeiras diferenças, por exemplo, lê o Pato Donald para a menina e joga tômbola com Oreste [...].¹²⁹

A aproximação entre Proust e Pato Donald só é possível em um contexto no qual a leitura é um ato inconsequente, observado por Adriana sem implicar qualquer reflexão sobre o conteúdo do que está sendo lido. As leituras de Proust por Osvaldo, bem como as leituras de *Polenta e veneno*, livro escrito pela cunhada de Adriana, Matilde, são apenas uma desculpa para um encontro social, para que aquelas três pessoas permaneçam juntas, de forma que o que está sendo lido não faz qualquer diferença.

A opção de Ginzburg por citar Proust nesse momento, remonta à importância do escritor em sua própria biografia, a forma como ele é visto socialmente e o papel do livro, um objeto como qualquer outro: um romance de quase 3 mil páginas é visto, socialmente, como pertencente ao universo intelectual, dos verdadeiros apreciadores da literatura, em oposição ao Pato Donald, leitura infantil e sem esse verniz de intelectualidade. A aproximação dos dois revela o desejo dos personagens de expor um tipo específico de imagem, mesmo quando encerrados dentro lar e cercados por pessoas que, pelo menos na aparência, são próximas e íntimas.

Outro livro é citado ao longo da narrativa: *As flores do mal*, de Charles Baudelaire. O livro é enviado por Osvaldo a Michele como um presente de casamento. A escolha é interessante: na carta na qual anuncia o casamento, Michele destaca que a esposa, Eileen, apesar de inteligente e de ser uma boa pessoa, é feia:

Comunico-lhe uma coisa que talvez o surpreenda. Decidi me casar. A garota com quem vou me casar chama-se Eileen Robson. É divorciada. Tem dois filhos. Não é bonita. Aliás, em certos momentos chega a ser muito feia. Muito, muito magra. Coberta de sardas. Com óculos enormes como Ada. Porém, é mais feia do que Ada. Talvez seja aquilo que se chama de um tipo. É muito inteligente. Sua inteligência me fascina e tranquiliza.¹³⁰

Michele dedica uma atenção desproporcional à aparência de sua futura esposa, enfatizando sua falta de beleza. Essa postura parece refletir uma tentativa de se antecipar a possíveis julgamentos externos, como se quisesse justificar sua escolha perante os outros. Ao

¹²⁸ Arêas, 2021, p. 191.

¹²⁹ GINZBURG, 2021, p. 138.

¹³⁰ Ginzburg, 2021, p. 95.

fazê-lo, Michele cria uma narrativa que o coloca como um homem de valores superiores, alguém que não se deixa guiar por critérios superficiais como a aparência física. Na sequência, ele reforça o quão importante é o intelecto de sua noiva para a relação dos dois:

Talvez por eu não ser muito inteligente, mas apenas esperto e sensível. Por isso, sei o que é a inteligência e sei o que me faltou. Se escrevi “esperto e sensível” é por lembrar que uma vez você me definiu assim. Não poderia viver com uma mulher burra. Não sou muito inteligente, mas adoro e venero a inteligência.¹³¹

O personagem reforça as tentativas de se mostrar como um intelectual, mesmo que ele mesmo não possua a qualidade que diz admirar. Por meio de suas cartas, constrói a imagem de leitor voraz de livros filosóficos, casa-se como uma mulher muito inteligente, mostra-se intolerante à “burrice” e superior a uma suposta superficialidade em apreciar apenas aquilo que é belo. Essa insistência em destacar que ele enxerga a mulher além de sua forma física, paradoxalmente, revela uma preocupação excessiva com o próprio julgamento social, sugerindo que ele sente a necessidade de reafirmar constantemente sua posição como alguém “diferente” ou acima das convenções.

No entanto, essa atitude pode também evidenciar uma complexa relação de Michele com a ideia de beleza e com a mulher que escolhe para casar-se. Ao sublinhar a falta de atratividade da esposa, ele não apenas reafirma uma visão que valoriza outros atributos, mas também projeta suas inseguranças, como a sua relação com seu próprio intelecto, e um possível distanciamento emocional. Michele parece construir uma relação baseada menos na aceitação genuína e mais na demonstração de um ponto moral ou ético, o que se confirma quando, após sua morte, um amigo revela a Osvaldo que o verdadeiro motivo do casamento foi a crença de Michele em sua capacidade de livrar a moça do alcoolismo, mas que apenas após oito dias de matrimônio, ele se dá conta das dificuldades envolvidas na superação de um vício e já começa a pensar em separar-se.

Essa abordagem, ao mesmo tempo em que o posiciona como alguém capaz de superar as expectativas convencionais, levanta questões sobre a autenticidade de sua conexão com a esposa e sobre até que ponto sua insistência na “falta de beleza” é realmente uma celebração de outros valores ou apenas uma maneira de reforçar sua própria imagem diante do mundo.

Após o recebimento dessa carta, Osvaldo envia seu presente de casamento. Ele não justifica sua escolha nem comenta a decisão do rapaz, escreve apenas: “Desejo-lhe muita felicidade pelo seu casamento, e mandei-lhe de presente uma edição de *Les Fleurs du mal*

¹³¹ Ginzburg, 2021, p. 96.

encadernada em marroquim vermelho.”¹³² Em *As flores do mal*, Baudelaire trata de temas relacionados ao amor, ao exílio, ao tédio, a ausência e, principalmente, à Beleza. Para o poeta “a beleza de uma mulher está mais em sua composição, maquiagem e perfume, do que na graça natural do corpo”.¹³³ Embora não fale diretamente sobre os atributos físicos da Eileen, há um subtexto provocativo e irônico na escolha do presente, deixando a cargo de Michele a interpretação do que ele pode querer dizer com isso.

A partir do casamento, Michele muda-se mais uma vez. Ao longo de toda a narrativa, o leitor toma contato com diversas casas e suas partes: um porão e um pequeno apartamento nos quais Michele vive; as casas de Angelica, Adriana, Osvaldo; a torre do pai de Michele e os muitos quartos temporários de Mara. Em cada um desses locais, destacam-se o ir e vir, o esperar e o desesperar de cada personagem. Esses espaços são mobiliados para essa movimentação, bem como para influenciar diretamente na comunicação entre eles.

Desde o início do enredo, Adriana se muda para uma casa no interior, distante de Roma, cidade na qual viviam todos os seus filhos. Ela tem, a princípio, dificuldade em conseguir uma linha de telefone, de forma que todas as ligações são feitas de um aparelho público no povoado, o que é fonte de muita angústia, uma vez que essa é única forma de contato imediato que ela tem com os filhos, já que as cartas levam tempo para serem escritas, enviadas, recebidas e respondidas. Em determinado momento, ela admoesta Michele por não se comunicar com ela: “Era só ligar para o telefone público do povoado, como fez das outras vezes. É certo que, se não me instalarem o telefone aqui, enlouquecerei”.¹³⁴ A ausência do telefone em casa isola Adriana, que perde o contato instantâneo com o mundo e fica dependente de cartas ou visitas feitas pessoalmente para se informar dos acontecimentos envolvendo a própria família. O telefone é o seu contato entre o mundo privado, da casa, e o público, “lá fora”. O aparelho disponível no povoado é insuficiente para questões urgentes, limita os tipos de assuntos que ela pode tratar, conforme se pode notar no trecho a seguir:

Você me dê o seu número de telefone em Sussex, mas terei que telefonar de um local público, porque ainda não me instalaram o telefone. O local público é uma taberna. Está sempre cheio de gente. Tenho medo de cair no choro se lhe telefono. Ali não é um lugar apropriado para telefonar e chorar.¹³⁵

¹³² Ginzburg, 2021, p. 97.

¹³³ SOUZA, Sueder. Baudelaire: Um Estudo Sobre a Beleza. *Littera: Revista de Estudos Linguísticos e Literários*, v. 5, n. 7, 2 ago. 2014 Disponível em: <https://periodicoseletronicos.ufma.br/index.php/littera/article/view/2659>. Acesso em: 6 jan. 2025.

¹³⁴ Ginzburg, 2021. p. 27.

¹³⁵ Ginzburg, 2021, p. 45.

O objeto privado e que deveria estar encerrado dentro do lar, se converte em item público, desprovido de privacidade. O ambiente da taberna impede Adriana de aprofundar as suas conversas, de acessar seus sentimentos e, afinal, chorar. Dessa forma, a carta se torna a forma mais confortável de expressar seus sentimentos, uma vez que nelas há a privacidade necessária. Adriana, no entanto, apesar de todos esses entraves, insiste para que o filho passe o número e entre em contato, pois falar com ele seria, mesmo que de maneira superficial, o suficiente para criar ao menos uma ilusão de proximidade entre os dois.

A aparente superficialidade das relações em *Caro Michele* esconde uma profundidade maior, de uma família que, em pleno esfacelamento das tradições italianas,¹³⁶ tenta manter-se unida mesmo sem ter muito o que dizer uns aos outros. A preocupação com o aparelho, a insistência para fazer ligações traz uma tentativa de manter contato que é falha por motivos práticos, a falta, por exemplo, de um telefone particular, mas também pelas circunstâncias, pois Michele não fala com a mãe mesmo quando tem a possibilidade. Ele raramente responde às suas cartas e não dá a ela o número de seu telefone. A falta de comunicação não se restringe à dificuldade técnica de manter uma ligação ou da impossibilidade de chorar em público, pois mesmo quando ela enfim consegue instalar uma linha em sua casa, os dois raramente conversam. No momento da morte de Michele, quando ele está no hospital gravemente ferido e pedem o contato de sua família, ele fornece o número da irmã, não o da mãe, pois foi o único do qual se lembrou.

Adriana tenta preencher esse vácuo de contato por meio de uma série de presentes, como estufas, tapetes, cobertores e outros itens que, de forma indireta, a aproximariam do rapaz. A recusa dele em usar esses objetos é outra fonte de angústia para a mãe, pois essas coisas, apesar de preencherem o espaço vazio da casa, não conseguem esconder o vulto da dissolução dos laços familiares. Na sequência, Adriana escreve a Michele sobre a estufa:

[Osvaldo] Perguntou-me se podia levar também aquela estufa verde com arabescos, ou seja, a estufa alemã. Disse-lhe que precisava desemparedar o tubo e que era complicado. Lembrava-me do dia em que tinha ido comprá-la para você e por isso gostava dela. Você certamente achará uma estupidez que alguém possa querer bem a uma estufa.¹³⁷

O apego de Adriana à estufa não tem nenhuma relação com a sua aparência ou funcionalidade, mas com a lembrança que ela traz do momento em que foi comprá-la. Em uma

¹³⁶ LIPPOLIS, Pierpaolo. I vestiti nella narrativa di Natalia Ginzburg. *Revista da Associação Brasileira de Estudos de Pesquisas em Moda*, v. 14, n. 29, 2020, p. 352-373.

¹³⁷ Ginzburg, 2021, p. 31.

espécie de subversão do conceito de Walter Benjamin,¹³⁸ os objetos ligados a Michele adquirem um tipo de aura para Adriana, tornam-se insubstituíveis e dotados de um valor intrínseco mais amplo que suas características utilitárias. Para a personagem, manter a estufa é manter uma parte de Michele, usando o objeto como forma de preencher a ausência deixada pelo filho, como se o simples fato dele ter usado aquele objeto o transformasse em algo mágico, modificado pelo seu toque. Porém, ao descobrir que, na verdade, o rapaz nunca usou o dispositivo, ela diz para Osvaldo fazer o que quiser com ela. O fato de ter sido desprezada por Michele faz com que ela perca a sua aura e se torne uma coisa qualquer e, de certa forma, é um desprezo pela própria Adriana, que se vê implicada naquele aparelho. Para a personagem, a autenticidade do objeto não está ligada a um valor artístico ou a questões práticas, mas ao contato dele com o seu filho. Se não há contato, ele perde sua função afetiva e se torna algo indiferente e sem valor.

Além da estufa, ela também envia uma série de cobertores e se apegua a eles pelos mesmos motivos. Adriana procura ocupar o espaço de mãe zelosa, que tenta manter o filho aquecido e protegido mesmo à distância, que de fato foi o que restou após o seu divórcio com o marido. Ao se separarem, o pai de Michele resolveu ficar com a guarda do rapaz e deixar as quatro filhas com Adriana. Ela se ressentida da atitude do marido e diz ter sofrido com a situação, mas não parece ter tomado nenhuma atitude concreta para reverter a decisão e ficar com a guarda da criança. Adriana aceita a separação dos filhos e, apesar de ter deixado de morar com Michele quanto este ainda era um menino, acredita conhecê-lo melhor do que todos, entretanto, parece não ter nenhuma informação sobre a vida atual do rapaz. Apesar de enviar a maior parte das cartas, quase todas as notícias que recebe de Michele são por meio de outras pessoas, incluindo a sua fuga para Inglaterra, o casamento com Eileen e o seu falecimento na Bélgica.

O discurso de Adriana se aproxima, em diversos momentos, ao de um discurso amoroso, como nos vários verbetes de Roland Barthes.¹³⁹ Essas citações caracterizam uma relação de amor, de forma que a sua angústia perante a ausência do filho e as tentativas de preenchimento desse espaço por meio de objetos tornam-se ainda mais aflitivas, pois elas não conseguirão ocupar o vazio deixado, uma vez que os objetos não são capazes de retomar o vínculo perdido. Essa situação fica explícita em carta de Adriana para Michele, ao comentar sobre um tapete:

Outro dia, lembrei-me de uma vez em que você veio aqui e, logo que chegou, pôs-se a vasculhar todos os armários à procura de um tapete sardo que queria pendurar na

¹³⁸ BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas: Magia e técnica, arte e política*. Tradução: Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.

¹³⁹ BARTHES, Roland. *Fragmentos de um discurso amoroso*. Tradução: Hortênsia dos Santos. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1994.

parede do seu porão. Deve ter sido a última vez que o vi. [...] Você zanzava pelos aposentos e vasculhava todos os armários, que tinham acabado de montar, e eu andava atrás de você, me queixando de que você sempre levava embora os meus objetos. Você deve ter encontrado o tal tapete sardo, porque aqui ele não está. Também não estava no porão. De qualquer modo, pouco me importa aquele tapete, como pouco me importava naquela época. Lembro-me dele talvez por estar ligado à última vez em que o vi. Lembro que, ao ficar brava e ao protestar com você, senti uma grande alegria. Sabia que meus protestos suscitariam em você um misto de alegria e aborrecimento. Penso agora que esse era um dia feliz. [...] eu agora lembrarei esse dia não como um vago dia feliz, e sim como um dia verdadeiro e essencial para mim e para você, destinado a iluminar a sua e a minha pessoa, que sempre trocaram palavras de natureza inferior, jamais palavras claras e necessárias, ao contrário, palavras cinzentas, gentis, flutuantes e inúteis.¹⁴⁰

A felicidade para Adriana estava em protestar com o filho, enquanto ele pegava as suas coisas e as levava embora. O que ele pegava era indiferente na época e o é agora, porque foi um dia que marca todos os outros: as palavras inúteis, flutuantes, sem peso nem valor, e nelas reside a felicidade de Adriana. Uma felicidade sem o esplendor que se espera de um romance, mas ancorada na realidade e no possível, uma felicidade “que vem misturada com o entulho do que se vive, existindo apenas por momentos, ‘uma felicidade de nada’”.¹⁴¹

O pai de Michele, que não é nomeado no romance, também tenta se fazer presente e, tal qual Adriana, acredita conhecer o rapaz melhor do que todos. Quando já estava doente no hospital, uma de suas últimas ações é tratar da compra de uma torre na praia, conforme carta enviada por Adriana, na qual relata os últimos momentos do ex-marido:

Sobre a morte de seu pai, não tenho nada a dizer. No dia anterior, eu e Matilde estávamos com ele na clínica. Ainda proseou, discutiu com Matilde, telefonou ao arquiteto para falar da torre. Disse que tinha comprado aquela torre por sua causa, principalmente porque, gostando tanto de praia como você gosta, poderá passar lá verões inteiros. Poderá levar todos os seus amigos porque haverá um monte de quartos. Eu sei que você não gosta de praia e é capaz de ficar à beira-mar todo vestido e coberto de suor em pleno agosto. Porém, não queria contradizê-lo e não repliquei.¹⁴²

Ele chega a proibir as outras filhas de ir para a torre, pois ela é apenas para Michele, e, em seu testamento, deixa registrado que ela não deve ser dividida na herança e ficar apenas para o filho. Michele, no entanto, nunca visita o imóvel e, quando questionado pela irmã Viola sobre o que pretende fazer com ele, responde: “A respeito da torre, decidam vocês. Não creio que vá viver algum dia naquela torre, nem no inverno nem no verão”.¹⁴³ Apesar de seu pai ter passado seus últimos dias de vida cuidando de um imóvel que comprou para o filho, os dois não trocam

¹⁴⁰ Ginzburg, 2021, p. 139.

¹⁴¹ ARÊAS, Vilma. Posfácio. Ofício de escrever. In: GINZBURG, Natalia. *Caro Michele*. Tradução: Homero Freitas de Andrade. São Paulo: Companhia das Letras, 2021. p. 194.

¹⁴² Ginzburg, 2021, p. 49.

¹⁴³ Ginzburg, 2021, p. 82.

nenhuma carta durante toda a história, e ele não chega nem a perguntar pelo rapaz para os outros membros da família.

A escolha de uma torre como elemento simbólico no contexto dessa narrativa é particularmente significativa, pois remete diretamente ao mito bíblico da Torre de Babel, que carrega uma profunda carga simbólica relacionada à arrogância humana, à quebra de laços e à fragmentação da comunicação. No mito, a humanidade, após o dilúvio, tenta construir uma torre tão alta que chegaria ao céu, um ato de soberba que visava aproximar os seres humanos de Deus. No entanto, em vez de ser punida com a morte, a humanidade é castigada pela confusão das línguas: o que antes era uma comunicação fluida e compartilhada se fragmenta, tornando-se impossível a compreensão mútua. A consequência disso é a divisão e a perda de conexões, um reflexo direto da incapacidade de se entenderem e colaborarem entre si.

Os acontecimentos descritos no mito se reflete na relação entre Michele e seu pai. A torre, que na história teria como objetivo unir os dois, se transforma em um símbolo da distância e da falta de comunicação entre eles. Dado que os dois não conversam diretamente em nenhum momento do livro, Michele não o visita antes de ir embora da Itália e não vai ao seu enterro, assim, ele rechaça as frágeis tentativas de aproximação do pai. A torre, portanto, representa essa falha na comunicação entre pai e filho, simbolizando a frustração de um vínculo familiar que não consegue se concretizar. E após falecimento do pai, o item que tal qual àquela construída em Babel, não chega a ficar pronto, ainda vira ponto de disputa pela herança entre as filhas, causando ainda mais problemas de convivência e comunicação. O projeto que tinha o intuito de simbolizar a tentativa de união e continuidade entre as gerações acaba se tornando um espaço de divisão e mal-entendidos, um reflexo da desconexão emocional que caracteriza a relação de Michele com seu pai e, de certa forma, com toda a sua família.

Além disso, essa situação também confirma a afirmação de Adriana, de que o pai não conhece verdadeiramente o filho, não sabe de seus hábitos e nem de seus desejos, embora procure realizá-los a qualquer custo. Ela chega a duvidar da natureza do amor que ele sentia:

A morte de seu pai foi um duro golpe para mim [...] Ele não me dava nenhum apoio, porque não se importava comigo. Não se importava nem mesmo com suas irmãs. Importava-se somente com você. E o afeto que lhe tinha não parecia dirigido a você, mas a outra pessoa que ele inventara e que não se parecia com você em nada.¹⁴⁴

Não é possível confirmar se a visão de Adriana é verdadeira, pois o leitor só sabe do pai pelo relato de terceiros, mas a frieza e a distância na relação entre os dois são marcadas pela ausência de qualquer tentativa de contato entre eles. Apesar de declarar amar muito o filho,

¹⁴⁴ Ginzburg, 2021, p. 45.

elogiar os quadros que ele pinta e tratar Michele com bastante estima, o pai, cujo nome sequer é mencionado, torna-se apenas uma figura citada por outras pessoas que conheceram e conviveram com os dois.

Anne Carson, em *Eros the Bittersweet*, afirma que: “Prazer e dor ocorrem ao mesmo tempo no amante, na medida em que a desejabilidade do objeto amoroso deriva, em parte, de sua falta”.¹⁴⁵ O amor do pai de Michele parece florescer na lacuna deixada pelo filho, que ele então preenchia da forma como queria e construía, assim, um herdeiro digno do amor que ele tinha para oferecer. A ausência na vida de Michele, em sua visão, poderia ser substituída pela torre e por sua promessa de uma vida cheia de verões juntos, com a visita de amigos e passeios na praia, que na prática, só existiram na imaginação do pai e derivam de sua própria ideiação do que seria uma família unida e feliz.

Retornado à estufa mencionada anteriormente, ela era usada por Michele com objetivo diferente daquele para o qual foi projetada: esconder a metralhadora de um amigo aparentemente envolvido com a luta antifascista que ele esqueceu de jogar fora ao fugir da Itália. Fica a cargo de Angelica, a missão de se livrar da arma:

É preciso que você vá imediatamente à minha casa [...] Dentro da minha estufa há uma metralhadora desmontada e embrulhada numa toalha. Ao partir, esqueci-me completamente dela. [...] Pensando bem, essa metralhadora é tão velha e enferrujada que talvez você pudesse jogá-la no Tibre.¹⁴⁶

O contexto histórico no qual o romance se desenrola não é irrelevante. Em dezembro de 1970, ocorre uma tentativa de golpe de estado por parte da extrema-direita italiana e, nas eleições de 1971, o partido que agrupa os fascistas atinge uma votação expressiva.¹⁴⁷ Fazer parte da militância de esquerda é, portanto, um ato arriscado e não surpreende que Michele perca a vida ao participar de uma passeata estudantil. Apesar disso, o seu envolvimento político parece difuso, sem comprometimento, organização ou objetivos bem definidos. Ele é um militante da esquerda por acaso, pois poderia, da mesma forma, ter se filiado à direita, seguindo o caminho dos jovens fascistas do período que “atiraram-se de cabeça nesta horrenda aventura por simples desespero”.¹⁴⁸ Embora se case com uma integrante do partido comunista, ele

¹⁴⁵ CARSON, Anne. *Eros the bittersweet*. Nova Jersey: Princeton University Press, 2023. p. 52, tradução nossa.

¹⁴⁶ Ginzburg, 2021, p. 34-35.

¹⁴⁷ Arêas, 2021.

¹⁴⁸ PASOLINI, Pier Paolo. O verdadeiro fascismo e portanto o verdadeiro antifascismo. In: PASOLINI, Pier Paolo. *Escritos corsários*. Tradução: Maria Betânia Amoroso. São Paulo: Editora 34, 2020. p. 78-83.

“continua a não ser nada”¹⁴⁹ e admite não ter saído da Itália apenas por motivos ideológicos. A metralhadora desmontada, velha e enferrujada é uma metáfora dessa inútil consciência política de Michele.

Sua atitude, que se desvia de uma compreensão dos conflitos políticos e sociais, pode ser vista como uma representação da apatia e do conformismo de indivíduos que, apesar de estarem inseridos em um contexto de grande agitação e mudança, não se posicionam ativamente em relação aos acontecimentos ao seu redor. A metralhadora enferrujada é uma metáfora poderosa para essa consciência política diluída, incapaz de gerar ação ou transformação. Assim, enquanto o contexto histórico ao redor de Michele exige escolhas e ações conscientes, ele se vê à margem, incapaz de compreender a urgência do momento e de se envolver de forma significativa, agindo de forma inocente e ingênua.

Em “A sequência da flor de papel”, de 1968, Pier Paolo Pasolini sobrepõe imagens de bombardeios, corpos em valas comuns e tiroteios com a de um jovem sorridente, sem nenhuma preocupação aparente com estas cenas de horror. Pela sua displicência, Deus surge por meio de uma narração e sentença Riccetto:

A inocência é um erro, a inocência é uma falta, compreendes? E os inocentes serão condenados, pois não têm mais o direito de sê-lo. E não posso perdoar aquele que atravessa com o olhar feliz do inocente as injustiças e as guerras, os horrores e o sangue. Há milhares de inocentes como tu através do mundo que preferem se apagar da história ao invés de perderem sua inocência. E eu devo fazê-los morrer, mesmo sabendo que eles não podem agir de outra forma, devo amaldiçoá-los como a figueira e fazê-los morrer, morrer, morrer.¹⁵⁰

Ironicamente, Riccetto não entende o teor da mensagem e, nas cenas seguintes, acaba morto no meio da rua onde dançava. Nos romances escritos por Natalia Ginzburg, conterrânea e contemporânea de Pasolini, a temática da juventude ingênua e seu trágico destino também está presente, embora seus personagens não sejam tão inocentes quanto Riccetto e, na verdade, até se envolvam com a luta antifascista, como descrito anteriormente. É o caso de Michele e Alberico (de *A cidade e a casa*, de 1984)¹⁵¹, que encaram a vida de forma desinteressada e acabam mortos, sendo assassinados de forma torpe e sem sentido, amaldiçoados, como o personagem de “A sequência da flor de papel”, pela própria incapacidade de entender o mundo em que vivem e pela sua renúncia à ordem e à responsabilidade de explicar e incorporar numa perspectiva unitária e ordenada do que está agora imerso em caos.

¹⁴⁹ Ginzburg, 2021, p. 111.

¹⁵⁰ PASOLINI, Pier Paolo. *La sequenza del fiore de carta*. (1967-1969). In: SITI, W.; ZABAGLI, K. (ed.). *Per il cinema I*. Milan: Arnoldo Mondadori, 2001, p. 1095.

¹⁵¹ GINZBURG, Natalia. *La città e la casa*. Turim: Einaudi, 2013.

Entretanto, não é apenas o rosto da nova geração que aparece em conflito consigo mesma e com o resto do mundo ao redor, porque a geração anterior de mães e pais também aparece em crise¹⁵² e se horroriza ao ver as suas próprias atitudes refletidas no espelho geracional. Em *A cidade e a casa*, Alberico namora Salvatore e os dois moram juntos em um pequeno apartamento com uma amiga chamada Nadia e, posteriormente, com a bebê da moça. Durante determinado tempo, os três conseguem manter uma família não-tradicional, cuidando da casa e da menina recém-nascida relativamente bem, conforme carta do personagem Ignazio a Giuseppe: “Nadia estava amamentando seu bebê, enquanto conversávamos, e Alberico e Salvatore descascavam feijão. Era uma pequena fotografia de família de grande serenidade”.¹⁵³

No entanto, com o passar do tempo, Salvatore se revela-se violento, agressor de Nadia em alguns momentos. Em outra carta, Lucrezia diz: “Salvatore também não é ruim, [mas] tem temperamento difícil, briga com todos e vira uma fera quando está nervoso”.¹⁵⁴ Aqui Ginzburg joga luz sobre a hipocrisia que cerca o discurso das gerações mais velhas. No quadro que os amigos de Giuseppe pintam do trio, com exceção do trecho mencionado no qual eles são a imagem de uma família feliz, o grupo é descrito como um conjunto de vagabundos, encostados, agressivos e até usuários de drogas. Também há uma ênfase na relação de Alberico e Salvatore, dando a entender que, para eles, a sexualidade é a causa de todos estes problemas. Porém, os demais personagens, mais velhos, com vidas tradicionais e heterossexuais (pelo menos publicamente), também levam vidas instáveis, problemáticas, promíscuas e violentas, o que reforça o caráter contraditório e reacionário das suas atitudes e opiniões.

A quebra de expectativas empreendida pelo trio de jovens cria em seus pais uma incapacidade de compreensão que resulta em uma dissolução da comunicação, inviabilizando um olhar mais generoso e menos severo. O esfarelamento da família burguesa coincide, portanto, com a morte da memória, que assim fica muda, uma vez que esses jovens são vistos como incapazes de criar recordações; por sua vez, o desaparecimento das palavras constitui, para Natalia Ginzburg, o drama da mudança de hábitos na Itália. Ginzburg cria, a partir destes personagens, um cenário que parece refletir a frase de Antonio Gramsci: o velho está morrendo

¹⁵² SALVI, Natalia. *Lo specchio rotto*: L'ultima stagione narrativa di Natalia Ginzburg. Tesi. Università per Stranieri di Siena, [s.d.].

¹⁵³ Ginzburg, 2013, p. 84. “La Nadia allattava la bambina, mentre si chiacchierava, e Alberico e Salvatore sgranavano fagioli. Era un piccolo quadro familiare di grande serenità”, (tradução nossa).

¹⁵⁴ Ginzburg, 2013, p. 163. “Nemmeno Salvatore è cattivo, ma ha un brutto carattere, litiga con tutti e quando litiga diventa una belva” (tradução nossa).

e o novo não pode nascer.¹⁵⁵ As tradições estão perdendo força, deixando de ter espaço, mas ao mesmo tempo, há uma imensa dificuldade em criar uma alternativa e todos os rompimentos se tornam uma versão pouco modificada daquilo que se tenta abolir.

2.3 Tocas em movimento

Michele e Mara são os personagens que mais se movimentam na história. Eles se mudam, moram de favor na casa de parentes, amigos e amantes, estão sempre pela cidade tentando chegar a algum lugar. Mara, logo em sua primeira aparição, está se mudando de uma pensão para a casa que uma amiga a emprestou, ou seja, de um lugar passageiro para outro. Osvaldo vai buscá-la de carro e ocorre o seguinte diálogo entre ele, Mara e a “cacheada”, uma amiga que ajuda Mara a cuidar de seu bebê recém-nascido na pensão:

- Meu irmão veio me apanhar. Vou para casa. Amanhã eu lhe devolvo a garrafa térmica e o resto – disse Mara. Ela e a cacheada beijaram-se vigorosamente nas bochechas. [...]
- Disse a ela que devolvia amanhã. Mas não é verdade. Nunca mais irão me ver neste lugar. Qualquer dia mandarei um vale postal.
- Quando?
- Quando tiver um trabalho.
- E a garrafa térmica?
- A garrafa térmica talvez eu não devolva. Mesmo porque ela tem outra.¹⁵⁶

A garrafa térmica era usada para manter o leite do bebê quente e, por isso, torna-se tão importante para Mara. Ela não amamenta a criança com seu leite, mas usa uma fórmula infantil para alimentá-lo. Todo o processo de preparação da fórmula, pesar a criança, calcular a quantidade de leite necessário, misturar o produto com água, batê-lo com uma colher, esquentá-lo no fogão e então guardá-lo na garrafa, é causa de diversas discussões entre Mara e “a cacheada”. Como ela não gosta de alimentar o filho sozinha e nem dispõe de todos os itens necessários para executar o processo, bate na porta da vizinha de madrugada, diversas vezes, pedindo colheres, panelas e garrafas emprestadas. O cuidado com a criança fez com que levasse a garrafa consigo, pois era o objeto mais difícil de conseguir emprestado e o mais essencial, pois mantinha o leite na temperatura adequada para ser consumido ao longo do dia. A carência de Mara, que tenta chamar a atenção de todos ao seu redor pedindo companhia para amamentar a criança e solicitando produtos emprestados, traduz-se como carência afetiva e material, configurando-a como a personagem mais vulnerável da trama.

¹⁵⁵ GRAMSCI, Antonio. Cadernos do cárcere vol. 3: Maquiavel – Notas sobre o Estado e a política. Tradução: Luiz Sérgio Henriques, Marco Aurélio Nogueira e Carlos Nelson Coutinho. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2017. p. 205.

¹⁵⁶ Ginzburg, 2021, p. 14.

Michele abandona seus objetos por achar que não vai precisar deles, mas também pela certeza de que irá conseguir recuperá-los caso precise, o que contrasta com a pobreza de Mara, que esquece, propositalmente, de devolver várias coisas para seus respectivos donos. No entanto, isso não significa que as trate com especial deferência. Quando vai morar com “a cacheada”, por exemplo, ela descreve: “A cacheada preparou o leite para o meu filho numa garrafa de plástico, eu lhe pedi uma garrafa térmica, mas ela não quis me dar porque só tinha uma, e ela já tinha me dado uma ainda na pensão, e eu com tantas peregrinações perdi”.¹⁵⁷ Ao melhorar sua condição financeira após engatar um namoro com um homem mais rico, deixa de dar valor à garrafa e vai se preocupar com suas roupas, com a forma como é vista pela sociedade e com qual maneira deve se comportar.

Ao separar-se, fica as voltas novamente com empréstimos e ajuda dos outros, que deriva, na maioria das vezes, mais da pena do que da amizade. Mara, apesar de circular por tantos lugares, não chega a lugar algum e termina o romance exatamente como começou. Conforme Cesare Garboli,¹⁵⁸ em Ginzburg há sempre a ideia de destruição de uma primeira toca, primitiva e paradigmática, para a construção de uma próxima. No caso de Mara, e de Michele, esse processo não tem fim e os personagens ficam à deriva, em busca de uma próxima toca, que eles sempre acreditam que será a final.

Os espaços transitórios – casas alugadas, pensões e outras moradias temporárias – simbolizam a instabilidade na vida dos personagens, uma instabilidade que é refletida e reforçada pelos objetos que habitam esses lugares. A casa, enquanto conceito, é tradicionalmente associada à segurança, permanência e identidade; no entanto, para Mara e Michele, esse é sempre um espaço de trânsito, jamais definitivo, que revela sua precariedade existencial e emocional. Essa constante dispersão, frequentemente sem propósito, por vezes sem sentido – na realidade, eles não chegam a lugar algum –, forma a metáfora da jornada. Conforme Arêas, “o tema da viagem, heroica e imprescindível nas epopeias, é aqui degradado e transformado em metáfora vazia.”¹⁵⁹ A jornada, que em muitas obras literárias é um caminho de transcendência e conquista, aqui se apresenta como uma experiência de dispersão e desorientação. A viagem se torna uma busca sem fim, em que o deslocamento físico não resulta em qualquer ganho emocional ou existencial significativo.

¹⁵⁷ Ginzburg, 2021, p. 153.

¹⁵⁸ GARBOLI, Cesare. Opere di Natalia Ginzburg. In: GINZBURG, Natalia. *As pequenas virtudes*. Tradução: Maurício Santana Dias. São Paulo: Cosac Naify, 2020a. p. 141-147.

¹⁵⁹ Arêas, 2021, p. 185.

No ensaio “Viajantes desastrados”,¹⁶⁰ Ginzburg delineia um tipo de viajante marcado pela inquietude, que não consegue elaborar a experiência de exploração de um ambiente desconhecido:

[Os viajantes desastrados] buscam, nos lugares novos, unicamente uma possibilidade de habitá-los para sempre, buscam transformar os lugares das viagens numa morada perene. Para eles, o prazer de viajar consiste simplesmente na sensação acre e vertiginosa de imaginar a própria existência situada num lugar diferente do usual [...] Para os viajantes desastrados, o quarto de hotel não é um simples quarto de hotel – provisório e desinteressante –, mas uma morada verdadeira, ao mesmo tempo segura e inimiga, protetora e repugnante. Eles não conseguem imaginar os hotéis como algo diferente de uma casa. Não conseguem pensá-los como um mundo mecânico e impessoal [...]. E o estranho é que, por mais que não tenham desejado partir, também não desejam voltar para casa. Porque são tomados pela suspeita de que, na ausência deles, alguma coisa de estrangeira e de hostil tenha insurgido nos lugares conhecidos.¹⁶¹

Embora os personagens de Ginzburg não viajem à turismo, há uma confiança constante de que a próxima casa será a última, a definitiva, na qual, enfim, conseguirão criar raízes. Por outro lado, simultaneamente, o medo e a busca por um lugar ainda melhor, mais acolhedor e interessante está sempre a postos, impelindo-os a partir em busca de um novo espaço. De acordo com Pinheiro, “trata-se de alguém que parece sempre estar procurando uma morada. É justamente por não ter uma raiz, por ser incapaz de se prender fixamente a uma casa, que há a necessidade de procurar por uma até mesmo num ambiente “mecânico e impessoal” como um hotel”.¹⁶² A ausência de uma residência permanente, de um vínculo profundo com um espaço específico, força o sujeito a buscar uma morada em qualquer lugar, condenando-o a um estado de constante transitoriedade, como ocorre com Mara e Michele ao longo de todo o romance.

Os objetos domésticos, por sua vez, funcionam como metáforas dessa instabilidade. Michele, ao abandonar seus pertences, demonstra uma confiança ilusória na possibilidade de recuperação futura, o que contrasta com a atitude de Mara, que se apegua aos objetos de forma funcional, mas sem valorizá-los verdadeiramente. Essa relação transitória com os objetos reflete a constante sensação de desencaixe e o caráter provisório das conquistas materiais e afetivas na vida dos personagens.

A análise de Cesare Garboli sobre a destruição e reconstrução de “tocas” na obra de Ginzburg ressalta a busca incessante dos personagens dela por um espaço que os ancore, uma “toca final” que simbolizaria estabilidade e pertencimento. No entanto, essa busca é marcada

¹⁶⁰ GINZBURG, Natalia. *Viaggiatori maldestri*. In: GINZBURG, Natalia. *Mai devi domandarmi*. Torino: Giulio Einaudi Editore, 2014. p. 84-87.

¹⁶¹ Ginzburg, 2014, p. 85-87.

¹⁶² PINHEIRO, Iara Machado. No meio do caminho: as viagens em Caro Michele. *Cadernos de Pós-Graduação em Letras*, São Paulo, v. 19, n. 3, set./dez., 2019, p. 162.

pelo fracasso, e os personagens permanecem à deriva, transitando entre espaços que não conseguem consolidar como lar. Para Mara, mesmo que mude de lugar e de condição, o retorno ao ponto de partida – marcado pela dependência e pela instabilidade – evidencia a repetição de ciclos de perda e reconstrução.

Assim, os espaços transitórios e os objetos que os compõem não são apenas partes do cenário narrativo, mas agentes que traduzem as condições de impermanência e desorientação dos personagens. Eles revelam a precariedade das relações humanas e materiais, expondo a fragilidade dos laços que os personagens estabelecem com os lugares e com suas próprias identidades e retomam o tema da casa que desaba, que é abandonada às pressas, tratado no começo deste capítulo. Mara e Michele, em sua constante busca pela "próxima toca", ilustram a impossibilidade de se alcançar uma estabilidade verdadeira em um mundo marcado por rupturas e transitoriedade.

CAPÍTULO 3 AS CARTAS

Sustento infinitamente o discurso da ausência da pessoa amada; de fato, uma situação absurda; o outro está ausente como referente, presente como alocutário. Essa distorção singular gera uma espécie de presente insuportável; estou preso entre dois tempos, o da referência e o da alocação: você foi embora (o que lamento), você está aqui (já que estou me dirigindo a você). Então eu sei o que é o presente, esse tempo difícil: uma porção de pura ansiedade.

(Roland Barthes)

3.1 As epístolas e autonarração

Na obra de Natalia Ginzburg, a carta aparece com frequência e funciona como estratégia de narração, meio usado como resposta ao crescimento do individualismo no século XX, como apresentado no Capítulo 1, ao tratar do uso da primeira pessoa em seus romances. No momento em que a escritora optou por esse recurso, seus romances passaram a dialogar com a longa história do romance epistolar, que remete ao século XVIII,¹⁶³ e a autores como Henry Fielding, Johann Wolfgang von Goethe e Samuel Richardson. De acordo com Geneviève Harouche-Bouzinac:

No romance epistolar, assiste-se a uma concentração de efeitos; nada do que é dito é inútil. O leitor encontra-se diante de agenciamento restrito de informações. Até os desenvolvimentos supérfluos (pensemos, por exemplo, em algumas “dissertações” de Rousseau ou de Madame de Staël) servem ao propósito do romancista. Os detalhes, quando relatados, têm valor ornamental e suas proporções são sempre limitadas. Tensão e energia se desprendem do todo. Num conjunto de cartas de ficção, a leitura é prevista, guiada, organizada pelo narrador de vozes múltiplas; a descoberta já está ordenada e, no fundo, sem surpresas verdadeiras.¹⁶⁴

Esse tipo de narrativa concentra efeitos específicos e controlados, em que cada elemento – mesmo os considerados supérfluos ou excessivamente discursivos – possui uma função dentro da trama. O romance epistolar, ao se estruturar como um agenciamento restrito de informações, conduz o leitor por uma jornada onde nada é deixado ao acaso e cada detalhe, por mais decorativo que pareça, está a serviço de um propósito maior do romance.

Essa organização é uma característica central do gênero, no qual os múltiplos narradores oferecem uma visão controlada e premeditada dos eventos. A relação epistolar impõe uma certa perspectiva limitada, já que a comunicação entre os personagens se dá através de uma troca que reflete apenas os pensamentos, sentimentos e informações filtrados por cada remetente.

¹⁶³ LODGE, David. *A arte da ficção*. Tradução: Guilherme da Silva Braga. Porto Alegre: L&PM, 2011.

¹⁶⁴ HAROCHE-BOUZINAC, G. *Escritas epistolares*. Tradução: Ligia Fonseca Ferreira. São Paulo: Edusp, 2016. p. 209.

A referência de Haroche-Bouzinac às dissertações de Rousseau e Madame de Staël exemplifica como mesmo os momentos que poderiam parecer digressivos ou excessivamente analíticos possuem uma função dentro do universo ficcional. Esses desenvolvimentos, embora à primeira vista pareçam dispensáveis, fazem parte do mecanismo de construção do caráter e do ambiente emocional, enriquecendo a narrativa e aprofundando a compreensão do leitor sobre as motivações dos personagens. Além disso, o valor ornamental desses detalhes também pode se associar à estética do romance epistolar, que, muitas vezes, privilegia a forma e a estrutura da comunicação tanto quanto o conteúdo.

A dimensão estética do romance epistolar, contudo, não se limita apenas à forma e à estrutura da comunicação, mas também revela a íntima relação entre o remetente e a narrativa que constrói. Nesse contexto, o ato de escrever cartas transcende a mera troca de informações, configurando-se como uma prática que combina reflexões pessoais e narrativas cuidadosamente elaboradas. Ao escolher compartilhar pensamentos e acontecimentos com outrem, o remetente se coloca como narrador da própria vida e das histórias que escolhe contar. Segundo Rosa Montero:

Nós humanos somos pura narração, somos palavras em busca de sentido. Epiteto dizia, com razão, que o que afeta o ser humano não é o que lhe acontece, mas o que se conta do que lhe acontece. De modo que, se você muda o relato, muda a vida, como demonstram as inúmeras terapias que, como a psicanálise clássica, se baseiam na construção de uma nova narrativa pessoal.¹⁶⁵

A carta é, então, território privilegiado da narração de si, uma vez que implica não apenas contar o que aconteceu, mas escolher como e quando será contado, dá a possibilidade de editar, repensar e enviar presentes e outros itens junto à carta, como testemunhas dos fatos narrados, como é o caso da foto do casamento de Michele, enviada para Adriana. A junção de carta e fotografia criam a narrativa de família feliz que o jovem tenta contar para a mãe e, talvez, para si mesmo. Trata-se de uma maneira de aproximar as duas desconhecidas – mãe e esposa – por meio da epístola. Nessa linha, é possível afirmar que as cartas são repositórios de histórias, memórias e sentimentos que podem ser acessados a desejo do leitor. Elas são um portal para a recuperação do passado ou, para usar as palavras de Michel Foucault, são “memória material das coisas lidas, ouvidas ou pensadas”.¹⁶⁶

¹⁶⁵ MONTERO, Rosa. *O perigo de estar lúcida*. Tradução: Mariana Sanchez. São Paulo: Todavia, 2023.

¹⁶⁶ FOUCAULT, Michel. A escrita de si. In: FOUCAULT, Michel. *O que é um autor*. Lisboa: Vega, 1992. p. 147.

Em *Escritas epistolares*, Haroche-Bouzinac afirma que “a origem da correspondência é sempre a ausência”,¹⁶⁷ pois ela empreende o esforço de substituir aquele que está ausente, de permitir a comunicação entre indivíduos distantes no espaço e no tempo, de forma material.

De acordo com Iara Pinheiro,¹⁶⁸ na obra de Ginzburg: “A carta é quase sempre apresentada como benfazeja, por gerar uma ilusão, ilusão de presença, ilusão de diálogo, voz recriada no silêncio de uma leitura muda. Sua força é a de compensação.”¹⁶⁹ A ausência se torna, então, central tanto para quem escreve a carta quanto para quem a recebe, já que, por meio dela, é possível ter contato com quem está distante de forma mais íntima, por ser a “prova de vida interior” daquele que a escreve. Conforme Foucault:

A carta torna o escritor "presente" para aquele a quem ele a envia. E presente não simplesmente pelas informações que ele lhe dá sobre sua vida, suas atividades, seus sucessos e fracassos, suas aventuras e desventuras; presente com uma espécie de presença imediata e quase física.¹⁷⁰

A própria definição em dicionário de carta traz a centralidade da ausência como essencial para a sua caracterização: “CARTA. 1. Comunicação impressa ou manuscrita, geralmente numa folha de papel, acondicionada num envelope, endereçado e selado, feita entre pessoas afastadas ou ausentes; epístola, favor, missiva.”¹⁷¹ Assim, esse objeto mascara a ausência de quem partiu, ao permitir que o remetente conte sua própria história, ao dar ao destinatário meios de participar dessa construção de si por meio da narração da vida.

Ela pode ser usada de formas mais burocráticas, como uma carta formal enviada pelo Governo a um cidadão, ou de maneira prosaica entre duas pessoas que se conhecem e desejam apenas confirmar alguma informação simples ou solicitar o envio de algum material, o que de fato ocorre no romance quando Michele pede favores à irmã e à mãe, solicitando o envio de livros e documentos, no entanto, mesmos estes bilhetes que à primeira vista parecem de menor importância, tornam possível conhecer com mais profundidade o que ocorre na vida do personagem, como o paradeiro de Michele, que só é descoberto nesses momentos de necessidade em que ele solicita algo à alguém e revela a sua constante movimentação e suas andanças de uma cidade para outra. A carta é um item necessário para a comunicação, mas

¹⁶⁷ Haroche-Bouzinac, 2016, p. 105.

¹⁶⁸ PINHEIRO, Iara Machado. No meio do caminho: as viagens em Caro Michele. *Cadernos de Pós-Graduação em Letras*, São Paulo, v. 19, n. 3, set./dez., 2019.

¹⁶⁹ Pinheiro, 2019.

¹⁷⁰ Foucault, 1992, p. 156.

¹⁷¹ CARTA. In: MICHAELIS, *Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa*. São Paulo: Melhoramentos, 2024. Disponível em: <https://michaelis.uol.com.br/busca?r=0&f=0&t=0&palavra=carta>. Acesso em: 31 dez. 2024.

permite, ao mesmo tempo, inferir informações daquele que a produz ainda que tenha uma função mais objetiva, como nos exemplos citados.

3.2 O objeto carta

Na literatura, o ato de produzir uma carta pode ser rodeado de uma ritualística, que envolve escolher um local adequado, a vista, a roupa e o momento, já distante do leitor atual do romance. A escrita de uma correspondência exige do autor um preparo não só mental, no sentido de decidir o que escrever, mas também material, um esboço, um rascunho, e espacial e temporal, sob o risco de perder a privacidade ou, até mesmo, não ter tempo de finalizá-la, uma vez que, ao contrário dos objetos citados, este não pode ser comprado.¹⁷² O papel só se torna carta a partir da mão de quem a escreve, o que a coloca em um lugar privilegiado por ser sempre única, singular. Esse ritual é descrito no capítulo de abertura de *Caro Michele*:

Uma mulher chamada Adriana levantou-se em sua nova casa. Nevava. Era o dia de seu aniversário. Tinha quarenta e três anos [...]. Depois, foi à sala de estar e escancarou as persianas. No espelho que ficava atrás do sofá saudou e contemplou seu porte elevado, os curtos e ondulados cabelos cor de cobre, a cabeça pequena e o pescoço longo e forte, os olhos verdes, grandes e tristes. Depois, sentou-se à escrivaninha e escreveu uma carta ao seu único filho homem.¹⁷³

A apresentação e caracterização da personagem é feita a partir do processo de escrita. Antes de dar início a atividade, Adriana encara a si mesma no espelho e contempla o contraste entre sua figura forte e a tristeza de seu olhar, o que sugere uma tensão interna, reforçando a complexidade do ato de escrever a carta, cujo conteúdo é um aviso sobre a saúde delicada do ex-marido, pai de Michele. Adriana, ao escrever no dia do próprio aniversário, parece confrontar simultaneamente a finitude da vida e a necessidade de transmitir essa realidade ao filho. Esse paralelo entre os ciclos de vida enfatiza o papel da carta como um meio de tecer conexões entre gerações e de enfrentar a inevitabilidade do tempo e da mortalidade.

Embora outros objetos também tenham a capacidade de conectar pessoas e evocar sentimentos, como discutido nos capítulos anteriores, a carta se diferencia dos demais tipos de objeto. Jacques Lacan, ao estudar o conto “A carta roubada”,¹⁷⁴ de Edgar Allan Poe, originalmente publicada em 1844, afirma:

¹⁷² Os manuais de carta que existiam há algumas décadas podiam indicar a forma e a melhor maneira de dizer algo, mas o conteúdo da carta ainda dependia do remetente para ser produzido.

¹⁷³ GINZBURG, Natalia. *Caro Michele*. Tradução: Homero Freitas de Andrade. São Paulo: Companhia das Letras 2021. p. 5.

¹⁷⁴ No conto, há o desaparecimento de uma carta pertencente à Rainha, cujo conteúdo não é revelado ao leitor, apenas sabemos que ele pode depor contra a honra de sua dona.

Mas, se foi primeiro na materialidade do significante que insistimos, essa materialidade é singular em muitos pontos, o primeiro dos quais é não suportar ser partida. Piquem uma carta/letra em pedacinhos, e ela continuará a ser a carta/letra que é.¹⁷⁵

A carta, uma vez lida – seja pelo próprio remetente, pelo destinatário ou por um terceiro – continuará a existir, pois seu objetivo comunicativo foi concluído: “E é por isso que não podemos dizer da carta/letra roubada que, à semelhança de outros objetos, ela deva estar ou não estar em algum lugar, mas sim que, diferentemente deles, ela estará e não estará onde estiver, onde quer que vá”.¹⁷⁶ Essa relação entre a carta, o tempo e o espaço também é referida por Alberto Manguel em *O leitor como metáfora*.¹⁷⁷ No ensaio, ao tratar da relação entre Santo Agostinho e a leitura dos salmos bíblicos, ele pontua que, para Agostinho, “o ato de ler é uma jornada através do texto, reivindicando para a província da memória o território explorado, enquanto, no processo, a paisagem desconhecida que está por vir diminui gradualmente e se torna território familiar.”¹⁷⁸ Igualmente, o leitor da carta também se torna um viajante pelas palavras caso se debruce pelo texto como Agostinho fazia e se aproprie de seu conteúdo, assim, retomando Lacan, a carta pode estar mesmo onde não está, pois ela acompanha o leitor ao se transferir para o universo da memória.

A proposição de Lacan sobre a carta é diretamente ligada à sua materialidade: o conhecimento do conteúdo não encerra o objetivo da correspondência, como ocorre no caso do conto de Poe, no qual a rainha, destinatária original da missiva, já a havia lido, conhecia seu conteúdo e ainda assim o seu desaparecimento torna-se um problema, pois quem guarda a carta, guarda o seu segredo (se tiver o contexto necessário para de fato apreender o que está sendo dito, o que não é o caso do próprio rei e dos policiais envolvidos na investigação, mas é o do Ministro responsável pelo roubo e do detetive Dupin). Por meio deste exemplo, Lacan argumenta que a carta se diferencia dos demais objetos, pois sua comunicação sobrevive ao próprio objeto. Ela pode ser lida, compartilhada, copiada ou até mesmo reinterpretada, fazendo com que sua mensagem evolua ou se desloque de um significado para outro, adquirindo uma espécie de autonomia: ela deixa de pertencer exclusivamente a quem a escreveu ou a quem a recebeu, tornando-se parte de um espaço maior de comunicação e interpretação. Conforme Bruna Guaraná, para Lacan

¹⁷⁵ LACAN, Jacques. *Escritos*. Tradução: Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Zahar, 1998, p. 29.

¹⁷⁶ Lacan, 1998, p. 30.

¹⁷⁷ MANGUEL, Alberto. *O leitor como metáfora: o viajante, a torre e a traça*. Tradução: José Geraldo Couto. São Paulo: Sesc, 2017.

¹⁷⁸ Manguel, 2017, p. 18.

A carta não tem dono nem sentido próprio: Ela é, portanto, estruturalmente voadora e roubada". Esse voo só é possível justamente porque a carta não se limita a ter um único sentido, ela permite que se tenham diversos sem se afixar em nenhum. Poderia se entender que essa multiplicidade lhe daria o movimento.¹⁷⁹

O “voo” da carta é uma metáfora surgida a partir da tradução do título do conto para o francês feita por Baudelaire: *La lettre volée*. *Lettre* pode significar tanto carta quanto letra, já *volée* pode remeter tanto a voo quanto a roubo. Lacan se utiliza desta ambiguidade da língua francesa para tecer uma metáfora para esse dinamismo característico das epístolas, sugerindo que elas transcendem os limites de uma mensagem fixa e definitiva a partir de sua própria materialidade. Sua multiplicidade de sentidos reflete a riqueza da linguagem e da comunicação humana, permitindo que a carta seja reinterpretada, ressignificada e, em certo sentido, apropriada por diferentes leitores ou circunstâncias. Esse movimento incessante de significados é o que dá vida à carta e a torna algo mais do que um simples objeto ou mensagem, mas sim um espaço de troca e transformação.

Como um objeto material, ela pode ser destruída ou jogada no lixo, como a bolinha de papel feita pela Rainha a partir da carta falsa colocada no lugar da verdadeira pelo responsável pelo roubo. Ainda de acordo com Guaraná:

Neste final, a explicação de Lacan pra o modo como Dupin recupera a carta é pelo fato unicamente, dele ter entendido a carta não somente na sua dimensão ligada à mensagem, mas também ter percebido a sua dimensão de materialidade, que é manuseável, passível de ser esquecida, rasgada, adulterada, ou tratada como detrito. Será a partir de Dupin considerar a carta um pedaço de papel escrito, que ele poderá recuperar a carta, antes mesmo que o Ministro se dê conta disso.¹⁸⁰

O trecho enfatiza a dualidade da carta como objeto que transita entre duas dimensões essenciais: a materialidade e a simbologia comunicativa. Por um lado, ela é um simples “pedaço de papel escrito”, passível de ser manipulada, descartada ou adulterada. Por outro, carrega um sentido, uma mensagem que transcende sua fisicalidade. Essa interpretação sugere que a compreensão plena da carta exige a consideração dessas duas naturezas inseparáveis.

No contexto descrito, o detetive Dupin, personagem central de *A carta roubada*, demonstra sua perspicácia ao reconhecer que a carta não é apenas um veículo de significados, mas também um objeto concreto que pode ser “esquecido” ou desvalorizado por aqueles que nela depositam apenas uma dimensão simbólica. A astúcia de Dupin reside em observar o que passa despercebido: a banalidade da materialidade da carta, cuja recuperação não foi realizada anteriormente pela polícia, que havia investigado todo o apartamento do Ministro antes da

¹⁷⁹ GUARANÁ, Bruna. A carta/letra e seu caráter indestrutível: Lacan com Derrida. *Garrafa*, v. 18, n. 53, 2020, p. 14.

¹⁸⁰ Guaraná, 2020, p. 17.

chegada de Dupin, porque estes se tornaram “cegos” para ela, considerando que algo com tamanha importância teria uma aparência igualmente imponente, não seria apenas um pedaço de papel deixado à mesa como qualquer outro, de menor valor simbólico, mas algo dotado de valor estratégico.

O detrito – algo aparentemente sem valor e descartável – reforça a ideia de que a carta, quando reduzida à sua dimensão material, pode perder momentaneamente seu status como portadora de significado. É essa percepção, a capacidade de olhar para a carta como objeto ordinário e não apenas extraordinário, que permite a Dupin manipular a situação. Assim, a análise de Lacan aponta para a habilidade do detetive em compreender a complexidade das coisas: reconhecer que, na simplicidade aparente de um objeto, reside um potencial estratégico que pode ser subestimado pelos outros.

Essa perspectiva também oferece uma reflexão mais ampla sobre como objetos e suas mensagens são tratados: aquilo que é desconsiderado ou relegado ao esquecimento pode carregar significados profundos e possibilidades transformadoras, dependendo de como é observado e compreendido. Esta relação recupera o debate realizado no Capítulo 1 sobre o entulho e a felicidade de nada que marcam a obra de Ginzburg, na qual tanto os vestígios das experiências humanas quanto os objetos desprezados são vistos como elementos essenciais no processo de construção de sentido. Assim, a obra de Ginzburg é resgatada como um espaço de reflexão sobre como o residual, o imperfeito e o marginal podem ser fontes de significado e transformação, permitindo que se encontre felicidade mesmo no que parece insignificante ou caótico.

Na primeira carta, Adriana escreve que “Mas é verdade que a certa altura da nossa vida molhamos os remorsos no café da manhã, como biscoitos.”¹⁸¹ Tais remorsos também podem ser entendidos como fragmentos das experiências humanas – memórias, arrependimentos e restos emocionais que carregamos conosco, muitas vezes de forma banalizada ou incorporada ao cotidiano, como o gesto simples de mergulhar um biscoito no café. Assim como o entulho e os resíduos abordados anteriormente, os remorsos não são grandiosos ou espetaculares, mas fazem parte de uma aceitação madura da vida em sua imperfeição e incompletude. Ao serem comparados a biscoitos, tornam-se uma metáfora para a naturalização desses elementos no cotidiano. Isso sugere que, para a personagem, é preciso aceitar e conviver com os erros e arrependimentos, integrando-os à rotina de forma quase inconsciente, mas ainda assim significativa. Essa relação reforça a ideia de que o valor das experiências humanas não está

¹⁸¹ Ginzburg, 2021, p. 7.

apenas naquilo que é idealizado ou perfeito, mas também no que é desordenado, residual e aparentemente trivial, pois, ainda que pareçam pequenos ou insignificantes, carregam potencial para significação, lembrança e transformação. É nesse processo de incorporar e ressignificar o que é imperfeito que se encontra uma felicidade fugaz, não idealizada, mas profundamente enraizada na aceitação da complexidade da vida.

Osvaldo, ao citar o cachecol de Michele, afirma “a certa altura vivemos de substitutos”, a carta é o objeto que mostra a impossibilidade da substituição total – de forma semelhante, Adriana não pode substituir a contento o filho por Osvaldo, tentar reproduzir uma carta não é o mesmo que tê-la em mãos. Às vezes, porém, pode ser o suficiente, na falta da presença real, em carne e osso, ela substitui essa ausência ao trazer novidade, ao possibilitar a leitura e a releitura e, mais tarde, ao possibilitar o acesso àqueles que já morreram. Os objetos, nesse contexto, não substituem completamente aquilo que representam, mas tornam-se mediadores que carregam fragmentos de significados, emoções e memórias. Essa noção é ilustrada pela carta como símbolo central: embora nunca substitua totalmente a presença de quem a escreveu, ela se torna um elo capaz de preencher, ainda que de maneira parcial, o vazio deixado pela ausência. Ela é, ao mesmo tempo, insuficiente e poderosa: insuficiente porque não substitui o toque, a voz ou a presença física de quem escreve, mas poderosa porque traz consigo a capacidade de preservar uma conexão. A tentativa de reproduzir uma carta, como mencionado, nunca será equivalente ao original, pois a materialidade e o contexto específico daquela escrita carregam significados únicos. Ainda assim, a carta pode ser suficiente ao oferecer novidade, ao permitir interpretações e reflexões contínuas, e ao se transformar em um testemunho que ultrapassa o tempo, conectando os vivos aos mortos.

De forma semelhante, as relações humanas muitas vezes envolvem a busca por substituições imperfeitas. Adriana, ao tentar preencher o vazio deixado pelo filho com Osvaldo, demonstra como os substitutos nunca são completos, mas podem oferecer uma forma de consolo ou reconstrução parcial. Essas substituições não são simples trocas, mas adaptações que moldam novas formas de sentido e continuidade. Essa reflexão sugere que, embora os substitutos nunca reproduzam integralmente o que foi perdido, eles desempenham um papel fundamental na experiência humana, permitindo que se lide com as lacunas inevitáveis da vida. Seja uma carta que guarda traços de alguém ausente, seja uma relação que tenta compensar outra perdida, os substitutos nos ajudam a construir narrativas que, mesmo incompletas, têm o poder de dar sentido à ausência e ao tempo.

3.2.1 Eros age de dentro das cartas

Anne Carson, em *Eros, o doce-amargo*, ao tratar da carta de amor (embora a autora trate especificamente de amor romântico e erótico, a ideia pode relacionar-se a outras formas de amar), defende que esse tipo de carta age de forma triangular entre o amante, o amado e a ausência de um no outro. Ela usa como exemplo a peça *Leucipe e Clitofonte*, de Áquiles Tácio, na qual o personagem Clitofonte recebe uma carta no dia do seu casamento. Ele interrompe a cerimônia matrimonial para ler a mensagem e nela descobre que seu verdadeiro amor, Leucipe, que ele acreditava estar morta, na verdade, ainda está viva. Essa descoberta faz Clitofonte ser tomado por uma profunda culpa e vergonha, pois se sente como um adúltero por estar casando-se com outra mulher enquanto Leucipe ainda vive, então ele escreve a seguinte resposta: “Saudação, minha senhora Leucipe. Sinto-me miserável em meio à alegria porque vejo você presente e ao mesmo tempo ausente em sua carta”.¹⁸² A “miséria em meio à alegria” é, então, a característica principal da epístola, pois, ao mesmo tempo em que traz à tona alguém que não está ali, ela reforça essa ausência ao materializá-la.

Sobre esse momento da peça, Carson escreve:

As cartas escritas têm a presença e a autoridade de uma terceira pessoa, que é testemunha, juíza e condutora de acusações eróticas. As cartas são o mecanismo do paradoxo erótico, ao mesmo tempo conectivas e separativas, dolorosas e doces. As cartas constroem o espaço do desejo e acendem nele aquelas emoções contraditórias que mantêm o amante alerta em relação ao próprio impasse. As cartas interrompem e complicam uma situação dual ao conjurar uma terceira pessoa que não está literalmente ali. De súbito, tornam visível a diferença entre o que é (a relação erótica presente e atual entre Clitofonte e outra mulher) e o que poderia ser (o amor ideal de Clitofonte e Leucipe). As cartas projetam o ideal na tela do real. Eros age de dentro das cartas.¹⁸³

Essa ambiguidade pode ser percebida em *Caro Michele*, pois ali as cartas destacam a diferença entre o que poderia ser (uma família unida, próxima, amorosa) do que ela é (a distância emocional e geográfica entre pais e filhos que marca o romance). Elas retratam os desejos de seus autores, mas, ao mesmo tempo, realçam a realidade. As mensagens que Adriana envia para Michele e nunca são respondidas traduzem a relação fria e distante do filho com a mãe. Adriana escreve para uma terceira pessoa – um filho imaginado, idealizado – mas o silêncio coloca o Michele real em evidência. As cartas no romance revelam o próprio poder: o de mudar a realidade. Elas despertam em Mara o fogo da inveja, ao incitar o desejo de mostrar a Michele que ela também é capaz de constituir uma família por meio do casamento, ainda que de maneira informal. São elas também que informam à Adriana o paradeiro do filho,

¹⁸² CARSON, Anne. *Eros, o doce-amargo*: um ensaio. Tradução: Julia Raiz. Belo Horizonte: Bazar do Tempo, 2022. p. 137.

¹⁸³ Carson, 2022, p. 137.

preenchendo seus dias de preocupação e angústia. Eros age de dentro da carta e cria uma relação de poder e de amor entre quem lê e quem escreve ao sujeitar o destinatário àquilo que o remetente deseja que ele saiba, e o destinatário ao remetente, que fica à sua mercê, sem saber se suas palavras foram lidas e se um dia terá resposta.

Como objeto, apenas olhar para a carta da pessoa amada ou carregá-la consigo intensifica a ambiguidade e o paradoxo que ela representa, criando uma interação constante entre presença e ausência, ideal e real. Esse gesto, aparentemente simples, está carregado de significado e se relaciona com as características apontadas por Anne Carson, uma vez que por meio do objeto, o destinatário transforma o texto em uma presença tangível. Embora a pessoa que escreveu esteja ausente, a carta funciona como um substituto físico, uma prova da comunicação e do vínculo que existiu ou ainda existe, como no caso de Clitofonte e Leucipe, no qual a mera existência do papel escrito com a letra de Leucipe é suficiente para torná-la, novamente, parte da vida de Clitofonte.

No entanto, essa presença é incompleta e agrava a percepção da falta, já que, por mais que a carta esteja ali, o remetente não está, reforçando o paradoxo erótico descrito por Carson: a carta aproxima e separa ao mesmo tempo, mantendo viva a tensão do desejo insatisfeito. Segurá-la é, de certa forma, segurar o ideal que ela projeta. A presença concreta da carta permite ao destinatário revisitar as palavras do remetente, reler suas intenções e desejos, e, em muitos casos, alimentar fantasias sobre o que poderia ser. A carta, nesse sentido, é um portal para o imaginado, para o que não é (ou não foi) vivido, mas ainda assim se mantém vivo na mente.

Dessa maneira, a epístola funciona como um objeto quase sagrado, um relicário que preserva não apenas palavras, mas sentimentos, intenções e pedaços de uma relação. Esse ato carrega um peso simbólico e emocional significativo, transformando a carta em um catalisador de memórias e emoções. Portanto, a presença do objeto-carta reforça e revisita o paradoxo erótico, emocional e relacional que ela representa, tornando-a uma extensão do desejo e do vínculo entre remetente e destinatário, uma presença silenciosa que fala e cala ao mesmo tempo.

Essa relação instável de poder entre autor-leitor só é possível pela natureza das missivas enquanto um objeto material, que se difere da conversa oral, pois além de agir no ambiente ambíguo de presença-ausência, presumem, mesmo nos recados mais apressados, uma preparação e seleção das palavras de forma mais ponderada, além da capacidade de edição, recorte e alteração do conteúdo até o momento do envio. De acordo com Bernhard Jankowsky:

A carta se diferencia da manifestação oral por ser um fenômeno resultativo, visando ao destinatário um modo intencional e atravessando o tempo e o espaço. Entre a redação e a leitura se coloca, portanto, um componente temporal e espacial que resulta

do processo de transmissão epistolar. Este componente se constitui em elemento narrativo de máxima importância.¹⁸⁴

O objetivo dessa forma de comunicação não é entender a si mesmo, refletir sobre os próprios pensamentos ou desenvolver alguma teoria sobre si, mas oferecer-se ao outro por um meio que, uma vez enviado, não estará mais sobre o poder do autor. O destinatário poderá: não a receber, por algum erro da empresa responsável pelo envio e entrega de correspondência ou outro tipo de intempérie; ler e depois jogar fora; ler e reler quantas vezes quiser ao longo da vida; mostrar a outra pessoa, mesmo que haja um acordo implícito de privacidade entre remetente e destinatário. Quem escreve renuncia ao destino das próprias palavras a partir do momento em que garante ao outro acesso à sua própria subjetividade. Tal condição de também é abordada por Foucault,¹⁸⁵ que destaca que a carta “constitui também uma certa maneira de cada um se manifestar a si próprio e aos outros” e vai além da mera transmissão de uma informação, uma vez que:

O trabalho que a carta opera no destinatário, mas que também é efetuado naquele que escreve pela própria carta que ele envia, implica, portanto, uma “introspecção”; mas é preciso compreendê-la menos como um deciframento de si por si do que como uma abertura que se dá ao outro sobre si mesmo.¹⁸⁶

Essa vulnerabilidade necessária para a execução da conversa epistolar está no cerne da carga erótica/amorosa que faz parte dela. Para Ribeiro Lopes: “Com isso [...] os sujeitos se formam a partir do que falamos a respeito deles ou do que eles falam a respeito de si próprios, sem uma essência definida a priori, mas se constituindo no jogo com o outro e com a própria linguagem”.¹⁸⁷ Ao materializar o que é dito por meio da palavra escrita, o sujeito se faz a partir de um objeto material que é construído por ele e, simultaneamente, o ajuda a construir a si mesmo. Ela é um intermediário entre remetente e destinatário, mas também entre o sujeito e sua própria interioridade, pois, ao escrever, o sujeito constrói algo que o representa, mas que, ao mesmo tempo, o ultrapassa. A palavra escrita fixa o que é fluido – sentimentos, desejos, intenções – em um formato que não é mais exclusivamente seu e, ao fixar pensamentos e sentimentos, permite que o remetente veja a si mesmo como um “outro” – algo externo e passível de reflexão. Assim, a vulnerabilidade necessária à troca de correspondências não é

¹⁸⁴ JANKOWSKY, Bernhard. A carta no romance: o romance em cartas. *Letras de hoje*. v. 11, n. 1, Porto Alegre: PUCRS, 1976, p. 26.

¹⁸⁵ Foucault, 1992, p. 156.

¹⁸⁶ Foucault, 1992, p. 157.

¹⁸⁷ LOPES, Wibsson Ribeiro. Cartas para transfigurar o tempo: o romance epistolar em Natalia Ginzburg e Elena Poniatowska. *e-escrita Revista do Curso de Letras da UNIABEU*, Nilópolis, v. 14, número 1, jan.-jun., 2023, p. 275.

apenas um risco, mas um espaço criativo onde o sujeito se constrói e reconstrói, sempre em diálogo com o outro e consigo mesmo.

A forma como Mara narra a própria vida em suas cartas, que costumam ser longas e ricas em detalhes sobre os acontecimentos e como ela se sentiu durante esses momentos, explicitam a sua profunda necessidade de acolhimento e compreensão. Andando sempre de um lado ao outro, devotando elogios a alguém, para, no parágrafo seguinte, tecer críticas ácidas à mesma pessoa, suas cartas demonstram sua personalidade instável e, simultaneamente, infantil, que carece cuidados e atenção constantes. Os cuidados com o bebê recém-nascido parecem ir muito além de suas capacidades e aumentam consideravelmente o seu sentimento de solidão. Mara não parece transformada pela maternidade, como pregam os clichês sobre o assunto, mas solitária e assustada, sem saber o que fazer com a criança e nem a quem pedir ajuda. Ela espelha, de certa forma, Adriana, que apesar de muito mais velha, também não parece saber muito bem o que fazer com os próprios filhos – nem com o amor que sente por eles – e está constantemente solitária, embora raramente sozinha.

A escrita de Mara revela suas limitações e seus medos. Ela tenta dar sentido à sua experiência de maternidade, que a assusta e a isola, mas, ao mesmo tempo, suas palavras deixam evidente que ela está à deriva, sem saber como lidar com a criança ou consigo mesma. Esse aspecto destaca a vulnerabilidade inerente à troca epistolar: ao materializar suas emoções em palavras, Mara se expõe ao destinatário, esperando ser compreendida, mas sem controle sobre como será interpretada. A personagem escreve porque precisa ser ouvida, compreendida e validada, mas, ao mesmo tempo, se coloca em uma posição de vulnerabilidade. As cartas expõem suas fraquezas, seus medos e seu desamparo, mas também lhe dão poder sobre a narrativa de sua vida, permitindo que ela a conte de sua perspectiva.

Essa exposição faz da carta um espaço de autoanálise. Ao escrever, Mara organiza suas emoções e experiências, mas também evidencia suas fragilidades. A carta, portanto, torna-se um objeto que a ajuda a construir uma narrativa de si mesma enquanto busca compreender o caos de sua realidade. A relação de Mara com suas cartas exemplifica como a escrita epistolar transcende o simples ato de comunicação, pois elas são extensões de sua subjetividade, espaços de construção e exposição, carregadas de desejo por acolhimento e compreensão, que revelam sua vulnerabilidade e sua busca por conexão, mas, ao mesmo tempo, reforçam sua solidão, ao evidenciar a distância entre o que ela deseja e o que realmente vive. Nesse processo, a carta reafirma seu papel como objeto privilegiado, onde se encontram os paradoxos do amor, do desejo e da construção do sujeito.

Michele também traz uma hesitação em suas palavras, como no trecho em que pede à irmã para se livrar de uma arma que estava escondida em seu antigo apartamento: “Não dou esta incumbência a Osvaldo. Dou a você. Antes, preferiria que Osvaldo nada soubesse. Não quero que me julgue um completo imbecil. Mas se você tiver vontade de contar a Osvaldo, conte. No fundo, é indiferente que ele me ache um imbecil”¹⁸⁸. Sua forma de pensar e seus sentimentos mudam durante a própria escrita da carta, que ele poderia reescrever para apagar a hesitação e passar uma imagem mais assertiva, entretanto, a falta de edição pode indicar pressa, nervosismo, incapacidade de se decidir ou vontade de se livrar logo da incumbência de escrever a mensagem. Ao ser escrita e entregue, a carta se torna um registro fixo de algo que, no momento da escrita, era fluido e instável. Michele deixa transparecer sua hesitação em suas palavras, mas, ao optar por não reescrever ou editar a mensagem, ele cristaliza essa incerteza em um objeto material. A carta, então, torna-se um testemunho físico de sua dificuldade em decidir e de seus sentimentos ambíguos, ela traz marcas de sua subjetividade: as palavras não editadas, as contradições internas, a pressa ou nervosismo com que foi escrita. Esses elementos conferem a este objeto uma autenticidade que transcende seu conteúdo, transformando-a em um prolongamento de Michele e de seu estado emocional.

Esse aspecto material também confere à carta um peso emocional: ela é um objeto que pode ser guardado, relido e reinterpretado, mantendo viva a hesitação de Michele em um ciclo potencialmente angustiante para quem a lê. Ela espelha o léxico familiar dos personagens: a incerteza, que permeia não apenas o conteúdo das epístolas, mas também a forma como elas são escritas e recebidas. A falta de edição ou clareza espelha o modo como os personagens interagem uns com os outros: hesitantes, incompletos, incapazes de estabelecer certezas ou de agir com segurança.

A carta de Michele, enquanto objeto, torna-se um símbolo dessa dinâmica familiar. Ela não é apenas um meio de comunicação, mas um artefato que carrega em si os traços emocionais e psicológicos dos personagens. Essa materialidade acentua a fragilidade das relações e das intenções que atravessam a narrativa.

3.3 A portadora das más e boas notícias

Ao longo do romance, duas mortes ocorrem: a de Michele e a de seu pai, um pouco antes. A morte do pai é anunciada em um capítulo não epistolar em uma narração em terceira pessoa: “Lida a carta, Angelica se levantou da poltrona e procurou no tapete seus sapatos. Usava

¹⁸⁸ Ginzburg, 2021, p. 27.

meia verde-podre. Ela também vestia uma saia azul, muito amarrotada, porque a trazia desde o dia anterior, tendo dormido na clínica. O pai fora operado um dia antes e à noite estava morto”.¹⁸⁹ Anunciada de forma quase banal, a informação surge após as descrições detalhadas da roupa amarrotada de Angelica, trazendo à tona mais uma vez a ritualidade envolvida nesse tipo de troca. Ginzburg tem uma prosa econômica,¹⁹⁰ mas, quando trata da morte, essa economia de palavras fortifica o impacto do trauma, que pode passar até despercebido pelo leitor em uma primeira leitura, cujo sentimento inicial pode não ser o de tristeza, mas o de confusão, pela maneira prosaica e inesperada com a qual ela surge na narrativa.

A morte de Michele, por sua vez, é anunciada oficialmente por telefone, por uma ligação curta de um conhecido do rapaz. Descobrimos isso a partir de uma carta enviada por Viola à Mara. Composto por três parágrafos, trata-se de um bilhete que, de forma sucinta, dá a trágica notícia e resume a causa da morte e o sepultamento já ocorrido:

Escrevo-lhe para dar uma notícia dolorosa. Meu irmão Michele morreu em Bruges, numa passeata de estudantes. Veio a polícia e os dispersou. Ele foi seguido por um grupo de fascistas e um deles deu-lhe uma facada. Parece que o conheciam. A rua estava deserta. Michele estava com um amigo, que foi telefonar para a Cruz Vermelha. Enquanto isso, Michele ficou sozinho na calçada. Era uma rua onde só havia armazéns e estavam fechados àquela hora, isto é, às dez da noite. Michele morreu no pronto-socorro do hospital às onze. O amigo dele telefonou para minha irmã Angelica. Minha irmã, o marido e Osvaldo Ventura foram a Bruges. Trouxeram-no para a Itália. Michele foi sepultado ontem em Roma, ao lado do nosso pai, falecido em dezembro passado, como deve se lembrar.

Osvaldo pediu-me para lhe escrever. Ele está muito transtornado. Eu também estou, como pode imaginar, porém tento ser forte. A notícia saiu em todos os jornais, mas Osvaldo diz que você não deve lê-los.

Sei que gostava do meu irmão. Sei que se correspondiam. Nós nos conhecemos numa festa, por ocasião do aniversário de Michele, no ano passado. Eu me lembro muito bem de você. Achamos que deveríamos informá-la de nossa imensa perda.¹⁹¹

Há, no trecho, um tratamento ainda frio, mais formal. Ela traz, quase de maneira jornalística, o que ocorreu, como e quando. Chama a atenção o fato de Mara não ter sido avisada a tempo de ir ao enterro, uma vez que ela é a mãe do possível filho de Michele e, como destacado no próprio bilhete, eles sabiam que ela era próxima do rapaz, o que evidencia ainda mais o distanciamento típico da família, que acolhe e afasta na mesma medida e retoma a temática do filho que falta ao enterro do pai: Adriana estava viajando quando seu pai morreu, Michele

¹⁸⁹ Ginzburg, 2021, p. 28.

¹⁹⁰ CALVINO, Italo. Natalia Ginzburg o la possibilità del romanzo borghese. In: GINZBURG, Natalia. *Le voci della sera*. Turim: Einaudi, 2003.

¹⁹¹ Ginzburg, 2021, p. 142-143.

inventou uma desculpa para não ir ao funeral do pai e Mara sequer teve a oportunidade de levar o filho para se despedir daquele que mais perto chegou de assumir o lugar de figura paterna.

Retornando ao tópico da forma inesperada com a qual a morte surge no romance de Ginzburg, Claudia Maia, ao tratar de *Léxico familiar*, afirma que, nesse romance, “a linguagem se vale da economia das palavras, da interrupção ou mesmo do silêncio para tratar o momento de dor”.¹⁹² A abordagem de Ginzburg sugere que, em situações de luto ou sofrimento, a linguagem frequentemente falha em capturar plenamente a profundidade das emoções humanas. Essa falha pode ser observada por meio da carta, que só existe por meio da linguagem e expõe a dificuldade dos personagens em lidar com a dor e o trauma. De forma direta, essa forma é tratada em *Caro Michele*, por Angelica, quando esta entra em contato com Mara, também para tratar da morte do irmão:

Faço companhia à minha mãe, e passamos juntas os dias imóveis que se seguem a uma desgraça. São dias imóveis, mesmo se os enchemos de coisas para fazer, de cartas para escrever e de fotografias para ver, e são dias de silêncio, mesmo se tentamos falar o máximo possível, cuidar dos vivos, e um pouco recolhemos lembranças, até mesmo aquelas mais remotas, que parecem mais inócuas, um pouco perdemos-nos em detalhes mínimos que dizem respeito ao presente, e chega-se a falar alto e a rir intensamente, para ter a certeza de que não perdemos a capacidade de pensar no presente e a capacidade de falar e de rir intensamente.¹⁹³

Escrever para alguém é, então, uma das formas de se ater ao presente e ocupar o vazio dos dias que se seguem ao irromper do sofrimento. Não se trata, aqui, de elaborar o luto por meio das palavras, de escrever sobre o ocorrido ou utilizar as missivas como uma consciente e explícita de análise, é o ato físico de sentar-se e escrever que ocupa o tempo estendido pelo sofrimento. Novamente, a carta se insinua entre os objetos que ajudam a moldar não só a rotina, mas a própria vida e relações dos personagens, ao ser o meio pelo qual a morte é anunciada e refletida, por integrar a maneira pela qual o luto é vivido.

A forma prosaica e súbita com a qual a morte aparece pode soar fria e repentina em um primeiro momento, mas ela emula, justamente em sua frieza, a forma como a violência política, que parece distante, tema dos telejornais, invade a vida cotidiana. Salman Rushdie, ao narrar em *Faca*¹⁹⁴ o atentado sofrido em 2022, no qual perdeu a visão, questiona-se sobre o porquê de não ter reagido, de não ter tentado lutar contra seu algoz e conclui que sua paralisia teria a ver com uma profunda dificuldade de lidar com a realidade quando esta é interrompida de forma

¹⁹² MAIA, Claudia. Natalia Ginzburg: lembranças de tempos sombrios. In: ALVES *et al.* (org.). *A escritura no feminino: aproximações*. Florianópolis: Mulheres, 2011. p. 244.

¹⁹³ Ginzburg, 2021, p. 146.

¹⁹⁴ RUSHDIE, Salman. *Faca*: reflexões sobre um atentado. Tradução: Cássio Arantes Leite e José Rubens Siqueira. São Paulo: Companhia das Letras, 2024.

repentina pela violência: “Uma escola é um local de educação. Uma sinagoga, um local de culto. Um supermercado, um local de compras. Um palco, um espaço para apresentações.” Essa moldura em que vivemos fornece “uma imagem estável do mundo”. Quando a violência emerge, “a realidade se dissolve e é substituída pelo incompreensível”.¹⁹⁵ Essa incapacidade de compreender o que está acontecendo, causada pela súbita invasão do ódio na vida cotidiana, desestabiliza a compreensão do mundo daqueles que são atingidos por ela. Por isso, a forma bruta como Ginzburg introduz essas mortes são como um corte seco na narrativa, uma guinada brusca em outra direção.

A forma como isso se traduz em uma carta curta, mais um bilhete do que uma missiva – palavra que já carrega dentro de si uma conotação bélica –, reproduz a incapacidade dos personagens em lidar com essa incursão da política em suas vidas. Eles, em um primeiro momento, falam do tema de forma rápida e objetiva, como se estivessem anestesiados, incapazes de refletir sobre o ocorrido ou de lidar com a situação de forma mais profunda. Assim, a carta que supostamente revelaria o mais profundo do íntimo dessas pessoas, mascara aquilo que nos é revelado por outras formas, como as roupas e os objetos que usam para continuar unidos àqueles que partiram. A carta é um exemplar da interioridade, mas não sua única fonte de acesso, na verdade pode mais esconder do que contar, por ser também capaz de calar. Nesse sentido, a materialidade da carta se torna um suporte que permite registrar algo, mas sem exigir o enfrentamento pleno da dor. Essa qualidade reflete a sua função ambivalente: enquanto seu formato parece prometer introspecção e revelação, sua brevidade e neutralidade podem servir como um escudo contra a vulnerabilidade, mascarando mais do que expõe.

A carta, como objeto material e elemento narrativo, ocupa um lugar central no romance, revelando-se um dispositivo ambíguo e multifacetado para expressar as complexidades das relações humanas. Sua presença articula tanto a tentativa de comunicar o indizível quanto a impossibilidade de fazê-lo plenamente. A materialidade da carta transcende a função do texto escrito, pois ela não apenas comunica palavras, mas também carrega a carga emocional, o silêncio e as lacunas que fazem parte do processo de escrita. No romance, a carta frequentemente opera como um reflexo da interioridade dos personagens, mas também como um espaço onde hesitações, incertezas e omissões se tornam evidentes e são fixadas no tempo. A brevidade de algumas cartas, por exemplo, pode ser lida como uma forma de evitar o

¹⁹⁵ FERRO, Thiago. A revolução segundo Judith Butler. Revista Piauí, São Paulo. Disponível em: <https://piaui.folha.uol.com.br/revolucao-segundo-judith-butler/>. Acesso em: 23 dez. 2024.

confronto direto com questões dolorosas, funcionando, ao mesmo tempo, como um testemunho do que não é dito.

A carta é marcada pela tensão entre presença e ausência, atuando como um substituto para a interação direta e materializando a ausência daqueles que partiram ou estão distantes. Ela cria um espaço paradoxal que conecta e separa, evidenciando a falta e o desejo. Esse espaço não é apenas emocional, mas também político, já que os personagens se veem incapazes de abordar de forma mais profunda as incursões da violência em suas vidas. Nesse contexto, a materialidade da carta ganha relevo, pois ela não apenas registra o momento, mas também reflete a fragilidade e a hesitação dos personagens diante de situações que desafiam sua compreensão ou capacidade de reação.

Além disso, a carta, enquanto objeto, não é o único elemento a carregar a interioridade dos personagens. Outros objetos materiais, como roupas e itens pessoais, também desempenham esse papel, mas a carta é singular por sua capacidade de dar forma ao silêncio e ao não-dito. Embora a escrita epistolar prometa revelar o íntimo, ela frequentemente mascara ou distorce, funcionando como um escudo para emoções difíceis de articular. Nesse sentido, a carta transcende seu conteúdo e se torna um símbolo da tentativa humana de lidar com a perda, o amor e a incerteza, mesmo que muitas vezes seja incapaz de cumprir plenamente essa função.

Portanto, no romance, a carta se configura como um objeto que expõe a vulnerabilidade e a incompletude da linguagem. Ela não apenas comunica, mas também silencia; não apenas revela, mas também oculta. Sua materialidade e o ato de escrevê-la, enviá-la ou recebê-la tornam-se testemunhos tangíveis das relações humanas e de suas limitações. A carta emerge, assim, como um espaço narrativo e simbólico que reflete tanto as possibilidades quanto as falhas da comunicação e da conexão entre os personagens, destacando a complexidade de seus afetos e dilemas.

CONCLUSÃO

A relação entre os objetos do dia a dia e as rotinas, vidas e até mesmo a alma (como no caso específico das religiões, magias e feitiçarias, que utilizam os objetos da pessoa-alvo como elemento para rituais de cura, amor e outros objetivos) se interpenetram, de forma íntima, na literatura, revelando uma função além do utilitarismo. Ao longo desta pesquisa, observei como essa relação se dá em *Caro Michele*, de Natalia Ginzburg, por meio de diversos objetos que se entrelaçam com as memórias e as reminiscências de cada personagem, revelando sentimentos, ações e influenciando em uma série de decisões.

A teoria da memória de Marcel Proust, em que os objetos desempenham um papel central como gatilhos para a recordação, encontra eco no romance de Natalia Ginzburg. Para Proust, a memória involuntária é despertada por elementos sensoriais, como sabores, sons ou objetos, que têm o poder de reativar experiências passadas de forma vívida e emocional. De maneira semelhante, no romance de Ginzburg, os objetos não são apenas parte do cenário cotidiano, mas catalisadores para que os personagens acessem memórias profundas e complexas, abrindo espaço para reflexões sobre suas vidas, ações e relações interpessoais.

Diversos objetos no romance servem como âncoras para discussões sobre o passado e como símbolos de lembranças que os personagens talvez preferissem esquecer, mas que inevitavelmente os confrontam. A metralhadora deixada na estufa, por exemplo, não apenas remete à militância política de Michele, mas também à sua falta de compromisso e direção, despertando reflexões sobre a sua vida errática e as escolhas que o levaram a um desfecho trágico. A torre inacabada planejada pelo pai simboliza, assim, tanto um sonho de reconexão quanto um lembrete das dificuldades e falhas na comunicação familiar, levando os personagens a reconsiderar a herança emocional e material que compartilham.

Esses objetos, ao desencadearem memórias e associações emocionais, tornam-se instrumentos narrativos que revelam como os personagens processam suas experiências e como o passado influencia suas perspectivas e decisões no presente. Assim como na obra de Proust, em que o sabor de uma *madeleine* mergulhada em chá evoca todo um mundo de memórias, em *Caro Michele*, objetos aparentemente triviais adquirem uma densidade simbólica que conecta os personagens ao que foi perdido, ao que é lembrado e ao que continua a moldar suas vidas.

Esse entrelaçamento entre memória e objetos destaca a importância das coisas materiais como mediadores da identidade e da narrativa pessoal, refletindo a complexidade das relações humanas e das histórias que carregamos e que é ligada diretamente à noção de felicidade desenvolvida no romance, segundo a qual a alegria pode ser encontrada em uma blusa

esfarrapada que o personagem abandona antes de morrer. De acordo com Iara Pinheiro: “A memória, portanto, é o que pode salvar a blusa esfarrapada do estatuto de descarte, é o que pode garantir valor ao que seria entendido pelos “outros”, que acreditam na felicidade oferecida, como condenado. Trata-se então de um valor atrelado ao olhar.”¹⁹⁶

No primeiro capítulo, dediquei-me ao estudo das vestimentas, explorando como elas representavam um movimento constante entre tradição e novidade. A análise partiu da compreensão da roupa não apenas como um adorno funcional, mas como uma forma de expressão pessoal, um reflexo de valores morais e, em determinados contextos, até mesmo de crenças e práticas de fé. Para fundamentar essa abordagem, investiguei o papel histórico e filosófico das roupas, utilizando os conceitos de Walter Benjamin sobre o tempo e a maneira como os objetos serviam como testemunhas vivas da história e da passagem dos séculos.

Procurei, desse modo, compreender o papel da roupa, uma vez que a análise da relação entre a vestimenta e a literatura, mediada por perspectivas filosóficas, culturais e históricas, revela a profundidade simbólica e narrativa dos trajes e adereços em diversos contextos. Desde a reflexão de Montaigne sobre as máscaras sociais até a ironia mordaz de Machado de Assis ao tratar de barretinas, passando pela introspecção de Virginia Woolf e os detalhes realistas dos autores do século XIX, a roupa assume papel central na construção e interpretação das relações humanas e na expressão de valores culturais e sociais. Essa dimensão simbólica é ainda mais ampliada quando se considera a etimologia do “texto” como tecido, destacando a escrita como uma trama que se entrelaça com a vida material e espiritual. A moda, enquanto expressão do novo e testemunho do tempo, registra não apenas as dinâmicas sociais e culturais, mas também os fluxos históricos que conectam passado e presente, como observa Walter Benjamin. A moda não é apenas um reflexo do espírito de uma época, mas também um campo de resistência e transformação, onde elementos do passado são reapropriados para atender às demandas do presente, em um movimento dialético contínuo.

A perspectiva de Benjamin foi crucial para compreender como as vestimentas carregavam significados que iam além de sua materialidade, funcionando como âncoras para a memória. Nesse sentido, as roupas revelavam-se capazes de evocar lembranças e transportar para o presente pessoas, momentos e histórias do passado. Elas operavam como mediadoras entre o vivido e o imaginado, conectando o que já se foi ao que ainda permanece na memória. Essa característica permitia que as vestimentas não apenas ajudassem a refletir sobre a trajetória

¹⁹⁶ PINHEIRO, Iara Machado. Os resíduos e as sombras errantes: a alegria amarga de Natalia Ginzburg. *Outraversia*, v. 2, n. 28, 2019.

pessoal e coletiva, mas também impulsionassem uma recontagem das experiências vividas, reforçando o papel dos objetos cotidianos como agentes ativos na construção e perpetuação das narrativas humanas.

Procurei demonstrar como a roupa traz uma camada de expressão pessoal e influencia não só como os personagens veem uns aos outros, mas também como eles se comportam em diferentes situações. Conforme Daniel Roche, o romance utiliza a vestimenta não como um adorno, disfarce ou símbolo de um papel ou estado, mas como uma expressão profunda da interioridade, indispensável para compreender o outro.¹⁹⁷ Ginzburg, assim, emprega as vestes como forma de expor uma virada cultural na Itália, com o esfacelamento das relações comunitárias, mudanças nos modelos de família e avanço de uma cultura individualista que, ao mesmo tempo, também é massificada e se propõe a romper com as tradições.¹⁹⁸ Em *Caro Michele*, para o personagem-título, o importante seria a novidade, a mudança constante, a fuga, é por meio delas que o seu rompimento com a tradição se traduz de maneira mais intensa.

No segundo capítulo, concentrei-me na análise da casa e dos objetos domésticos, buscando entender como eles articulam memória, relações familiares e transformações sociais. Para atingir esse objetivo, baseei-me no conceito de espacialidade, explorando as interações entre tempo e espaço. Nesse contexto, a casa e seus objetos foram interpretados como testemunhas e agentes dessas dinâmicas, conforme proposto por Brandão e Oliveira, para os quais a casa e as coisas que a compõem podem agir como “fragmentos, imagens desgarradas que parecem ‘posar’ diante do sujeito de memória e que constituem índices de um espaço-tempo perdido (que é também espaço-tempo que se redescobre), insígnias que se sustentam por seu absurdo desejo de negar a perda”.¹⁹⁹ Dessa forma, “descrever os objetos situados nesses espaços funciona como tentativa de cristalizar o tempo passado, petrificar os lugares da memória”.²⁰⁰

Nessa perspectiva, a casa surge como um espaço privilegiado das interações familiares, um local onde vínculos e valores são moldados, transmitidos e, por vezes, desafiados. Em *Caro Michele*, Ginzburg explora como essas dinâmicas sofrem rupturas significativas, especialmente diante das mudanças sociais que marcam o período pós-Segunda Guerra Mundial e o avanço

¹⁹⁷ Roche, 2007, p. 411-412.

¹⁹⁸ ARÊAS, Vilma. Posfácio – Ofício de escrever. In: GINZBURG, Natalia. *Caro Michele*. Tradução: Homero Freitas de Andrade. São Paulo: Companhia das Letras, 2021.

¹⁹⁹ SANTOS, Luis Alberto Brandão; de OLIVEIRA, Silvana Pessôa. Sujeito, tempo e espaços ficcionais: introdução à teoria da literatura. São Paulo: Martins Fontes, 2001, p. 85.

²⁰⁰ Santos; Oliveira, 2001, p. 85.

do capitalismo. No romance, a recusa em formar uma família tradicional e dar continuidade a este movimento são marcas das mudanças sociais e da falha da sociedade italiana em levar adiante um estilo de vida que, na visão de Ginzburg, foi profundamente transformado após o período da II Guerra Mundial e com o avanço do capitalismo que marcou o pós-guerra na Europa, e está diretamente relacionada com a inocência e ingenuidade das novas gerações. Para realizar esta discussões, mobilizei também as ideias de Pasolini sobre o tema, a partir de uma discussão motivada pelo curta-metragem “A sequência da flor de papel”, que condena de forma direta as transformações sofridas no ambiente político. Tanto Pasolini quanto Ginzburg exploram a fragilidade e a inadequação das novas gerações, expostas ao caos de um mundo que exige responsabilidade, engajamento e compreensão das contradições sociais. Riccetto, com sua alegria descompromissada, é condenado por sua desconexão, enquanto os jovens de Ginzburg, embora mais envolvidos politicamente, também sucumbem à falta de um sentido unificador para suas vidas.

Simultaneamente, a narrativa se estende para além dos jovens e alcança as gerações anteriores, expondo suas hipocrisias e o fracasso em oferecer modelos sólidos ou significativos de conduta. A dissolução da família tradicional, a crise da memória e o silêncio entre pais e filhos compõem um retrato de ruptura que evidencia a frase de Gramsci: "O velho está morrendo e o novo não pode nascer". Nesse limiar, as tentativas de transformação se mostram insuficientes, marcadas por reiteraões de valores que se pretendiam abolir.

Assim, a inocência condenada por Pasolini não é apenas uma falha individual, mas o reflexo de uma sociedade em colapso, incapaz de sustentar suas próprias tradições ou de criar alternativas viáveis. Ao cruzar os destinos de Riccetto, Michele e Alberico, Pasolini e Ginzburg oferecem um espelho incômodo de um mundo onde tanto a resignação quanto a ruptura parecem conduzir à mesma tragédia inevitável: a incapacidade de compreender e transformar verdadeiramente o caos. Os objetos domésticos, então, funcionam como testemunhas destas mudanças, no sentido benjaminiano tratado no capítulo em questão. Assim, a inocência condenada por Pasolini não é apenas uma falha individual, mas o reflexo de uma sociedade em colapso, incapaz de sustentar suas próprias tradições ou de criar alternativas viáveis. Ao cruzar os destinos de Riccetto, Michele e Alberico, Pasolini e Ginzburg oferecem um espelho incômodo de um mundo onde tanto a resignação quanto a ruptura parecem conduzir à mesma tragédia inevitável: a incapacidade de compreender e transformar verdadeiramente o caos.

Nesse contexto, os objetos domésticos emergem como testemunhas silenciosas dessas transformações, funcionando, no sentido benjaminiano, como vestígios de uma memória em desintegração. Walter Benjamin destaca como os objetos cotidianos carregam em si camadas

de história, encapsulando não apenas os hábitos e valores de uma época, mas também os conflitos e as tensões que se projetam sobre eles. Em *A cidade e a casa*, os cenários descritos – como o pequeno apartamento de Alberico, Nádia e Salvatore, com seus utensílios e atividades prosaicas, como descascar feijão – revelam um instante de aparente harmonia familiar, mas também sinalizam a fragilidade dessa construção e sua iminente dissolução.

Os objetos, como a mesa de jantar ou os utensílios de cozinha, que testemunham os gestos de cuidado e convivência entre os jovens, tornam-se símbolos do que poderia ser uma ruptura com o modelo tradicional de família. Porém, ao mesmo tempo, são marcados pelas contradições desse novo arranjo: a violência, os preconceitos e a instabilidade que permeiam as relações. Esses elementos materiais, impregnados de significado, também apontam para a falha da geração anterior em compreender as mudanças – sua resistência em reconhecer os objetos e os espaços domésticos como parte de uma nova configuração social.

Desse modo, os objetos domésticos funcionam como mediadores entre passado e presente, memória e esquecimento, testemunhando tanto as tentativas de ruptura quanto as inevitáveis repetições. Eles são fragmentos de um cenário maior, no qual as gerações, presas em sua incapacidade de compreender e transformar o caos, projetam suas histórias de fracasso, resistência e, por fim, condenação.

A casa também foi analisada enquanto toca e espaço de instabilidade, sujeito a desmoronamentos, subvertendo a visão tradicional da casa como espaço de conforto, paz e enraizamento. No romance de Ginzburg, a toca ganhou camadas interpretativas ao se associar aos movimentos físicos e emocionais dos personagens. Eles oscilaram entre a tentativa de preservar o que restava de um passado reconhecível e a necessidade de se adaptar às transformações do presente. Michele, por exemplo, permanece em constante movimento, recusando um enraizamento definitivo e uma conexão plena com os espaços que ocupava. Sua trajetória foi marcada pela busca por liberdade, mas também pela incapacidade de estabelecer vínculos duradouros, seja com pessoas, seja com lugares.

Assim, a toca, enquanto metáfora, articulou um paradoxo essencial: a tensão entre o impulso de se isolar para proteger a si mesmo e o desejo de se lançar ao mundo em busca de algo mais. Ao longo da narrativa, a toca deixou de ser apenas um lugar físico para se tornar um estado de espírito, encapsulando os dilemas existenciais enfrentados pelos personagens. Ela evidenciou que o movimento – seja ele de partida ou de retorno – não era apenas uma ação concreta, mas também um reflexo das inquietações internas de cada um, reforçando a complexidade das relações entre espaço, memória e identidade.

No terceiro capítulo, foquei na utilização das cartas e como elas se diferenciam dos demais objetos estudados até o momento e a sua centralidade na manutenção dos laços familiares, ao mesmo tempo em que materializa a incapacidade de aprofundamento destes mesmos laços. Diferentemente de objetos físicos que ancoram a memória e o passado de forma concreta, as cartas são veículos de comunicação que operam no presente e têm a sua simbologia construída no agora e não baseada na sua relação com acontecimentos passados.

Para João Fábio Bertonha:

Nada identifica mais os italianos que a importância que atribuem à família. [...] Claro que famílias desfeitas, ódios e conflitos entre familiares, traições e ciúmes sempre existiram, mas sempre houve a concepção de que, apesar dos pesares, a união da família era algo a ser defendido, assim como que nenhum dever era mais caro a uma pessoa do que garantir sua preservação e prosperidade.²⁰¹

A centralidade da família e dos laços familiares se faz presente não só neste romance, mas perpassa toda a produção literária de Natalia Ginzburg, na qual ela não é apenas um núcleo afetivo, mas também um espaço simbólico de conflitos, afetos e transformações. A carta torna-se, portanto, o símbolo da crise das palavras dentro do núcleo afetivo-familiar e inaugura o nascimento de uma forma de comunicação que se baseia na ausência do interlocutor.

A carta, como objeto, assume um papel essencial na narrativa de *Caro Michele*, pois carrega em si a tensão entre proximidade e distância que permeia os laços familiares. Em toda a obra de Natalia Ginzburg, a família emerge não apenas como um espaço afetivo, mas como um palco de intensos conflitos, afetos contraditórios e profundas transformações. Dentro desse contexto, as cartas funcionam como símbolos dessa dinâmica, materializando tanto os esforços de reconexão quanto as barreiras que impedem uma comunicação plena. A fragmentação das palavras, os silêncios e as interpretações subjetivas das mensagens revelam as dificuldades de entendimento entre os personagens. Assim, a carta é um meio de transmissão de informações e um objeto que carrega o peso simbólico das tentativas e fracassos na reconstrução de relações afetivas. Ao mesmo tempo, a carta, como objeto, cristaliza os conflitos internos dos personagens, funcionando como um espelho de suas angústias e desejos. Dessa forma, a centralidade da família na obra de Ginzburg é reforçada pela capacidade simbólica da carta de fazer refletir e questionar as complexidades das relações humanas.

Roland Barthes em *Fragmentos de um discurso amoroso*,²⁰² ensina como a correspondência de amor tem o poder de afetar aquele que a lê:

²⁰¹ BERTONHA, João Fábio. *Os italianos*. São Paulo: Contexto, 2005. p. 254.

²⁰² BARTHES, Roland. *Fragmentos de um discurso amoroso*. Tradutor: Hortênsia dos Santos. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1999. p. 99-100.

A linguagem é uma pele: fricciono minha linguagem contra o outro. Como se eu tivesse palavras à guisa de dedos, ou dedos na ponta de minhas palavras. Minha linguagem treme de desejo. A comoção vem de um duplo contato: de um lado, toda uma atividade de discurso vem realçar discretamente, indiretamente, um significado único, que é “eu te desejo”, e libera-o, alimenta-o, ramifica-o, fá-lo explodir [...]. Falar amorosamente, é gastar infinitamente, sem crise; é praticar uma relação sem orgasmo.

A metáfora da linguagem como “pele” sugere que o ato de comunicar não é apenas cognitivo, mas profundamente encarnado, envolvendo sensações, desejos e proximidade. Nesse sentido, ao falar, especialmente em contextos de desejo ou amor, o sujeito não apenas expressa, mas também estabelece contato com o outro. Entretanto, em especial no caso da carta, essa é uma relação sem clímax, uma vez que a comunicação é realizada entre pessoas que não estão próximas fisicamente ou que não podem falar de maneira aberta e direta sobre o que sentem e como se sentem.

A carta é transformadora, pois ela é mais do que uma maneira de transmitir informações e compartilhar notícias, ela é uma auto narração no qual o autor constrói a si mesmo diante dos olhos do leitor. Um se desnuda diante do outro em uma relação ambígua de poder que ocorre por meio da epístola de forma diferente daquela de outros objetos. Enquanto roupas e demais itens tem uma dupla função: aquilo para o que de fato foram feitos e a sua capacidade de indicar carinho, atenção, poder aquisitivo ou desprezo; as cartas exercem seu poder e sua influência por meio daquilo para o qual existem em primeiro lugar: comunicar. É por meio da palavra que ela afeta remetente e destinatário, tornando possível a presença daquele que está ausente e amenizando o distanciamento espacial entre os que trocam epístolas entre si.

A carta retoma a discussão do substituto que ocorre no Capítulo 1, no qual a roupa é substituída por uma similar como forma de manter um vínculo amoroso, no entanto, a carta é um objeto singular por não poder ser substituída por outra: não é possível ir ao mercado e comprar uma igual a outra que você recebeu, escrita à mão por alguém. Ela retrata, então, a impossibilidade da substituição e da recuperação do tempo e das relações perdidas, que podem ser lembradas e narradas, mas não revividas. Simultaneamente, ela sobrevive ao próprio objeto, ao transferir-se do plano real e material, para a memória daquele que a lê.

As memórias não são representações exatas do que ocorreu, da mesma forma a carta não pode ser entendida como uma transcrição direta dos desejos e sentimentos de quem escreve, no entanto, é o mais próximo que podemos chegar de vislumbrar esta vida interna, assim como lembrar é o único consolo daqueles que já não veem sentido no presente e não acreditam no futuro, como é o caso dos personagens Adriana e Osvaldo.

Os objetos analisados ao longo deste estudo desempenharam um papel central na construção do universo ficcional de Natalia Ginzburg. Neste trabalho, portanto, o objeto é

utilizado pela escritora como elemento de cena e como mediador entre os personagens e a memória, além de catalisadores de reflexões e ações. Cada objeto, por sua vez, teceu uma narrativa particular, conectando os indivíduos às suas histórias pessoais e coletivas de maneira distinta. Eles simbolizaram possibilidades e limitações, expondo desejos, conflitos e o peso do tempo sobre as relações humanas.

Por um lado, os objetos funcionaram como máscaras, projetando anseios e expectativas dos personagens e sugerindo caminhos alternativos, vidas não vividas ou ideais inalcançados. Por outro, os ambientes criados por esses objetos, como a casa e a estufa, transcenderam sua função de cenário, tornando-se testemunhas da passagem do tempo, da transformação dos laços familiares e das mudanças na sociedade. Esses espaços tangibilizaram a memória, permitindo que os personagens revisitassem o passado e refletissem sobre o impacto de suas decisões.

Por fim, ao analisar as cartas, foi possível perceber como os objetos também serviram como veículos de expressão, permitindo a transmissão de ideias, emoções e pensamentos em um contexto de comunicação fragmentada. A materialidade das palavras inscritas nesses papéis gerou ações concretas, influenciando os rumos da narrativa e preenchendo os vazios emocionais que permeiam a obra. Assim, os objetos, em sua multiplicidade de funções, se revelaram não apenas como parte integrante da trama, mas como elementos essenciais para compreender as dinâmicas entre os personagens, suas memórias e o tecido narrativo de *Caro Michele*.

REFERÊNCIAS

- ALMEIDA MAIA, Brunno. *A metafísica da moda e a organização social da aparência em Walter Benjamin (1892-1940)*. 2022. 171p. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Unifesp – Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, [S. l.], 2022. Disponível em: <https://repositorio.unifesp.br/handle/11600/67245>. Acesso em: 29 fev. 2024.
- ASSIS, Joaquim Maria Machado de. *Memórias póstumas de Brás Cubas/Dom Casmurro*. São Paulo: Abril Cultural, 1978.
- ARÊAS, Vilma. Posfácio. In: GINZBURG, Natalia. *Todos os nossos ontens*. Tradução: Maria Betânia Amoroso. São Paulo: TAG – Experiências Literárias/Companhia das Letras, 2020.
- ARÊAS, Vilma. Posfácio: Ofício de escrever. In: GINZBURG, Natalia. *Caro Michele*. Tradução: Homero Freitas de Andrade. São Paulo: Companhia das Letras, 2021.
- AUERBACH, Erich. *Mimesis: A representação da realidade na Literatura Ocidental*. Tradução: George Bernard Sperber. São Paulo: Perspectiva, 2021.
- ÁVILA, María Jesús. Encontros perdidos: objectos surrealistas destruídos. *Revista de História da Arte*, n. 8, 2011, p. 286-305.
- BAKHTIN, Mikhail. Os gêneros do discurso. In: BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. Tradução: Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2011.
- BARTHES, Roland. *Fragmentos de um discurso amoroso*. Tradução: Hortênsia dos Santos. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1999.
- BARTHES, Roland. *Sistema da moda*. Tradução: Maria Lucia Machado. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1979.
- BARBOSA, Antônia F. A. P. Tempo e memória: A memória involuntária em Proust. *Primeiros Escritos*, n. 4, p. 15-19, 2001. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/primeirosescritos/article/view/104532>. Acesso em: 18 out. 2023.
- BENJAMIN, Walter. A imagem de Proust. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. Tradução: Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas: Magia e técnica, arte e política*. Tradução: Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BENJAMIN, Walter. Sobre o Conceito de História. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e Técnica, Arte e Política*. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- BENJAMIN, Walter. O surrealismo. O último instantâneo da inteligência europeia.. In: BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas: Magia e técnica, arte e política*. Tradução: Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Tradução: Irene Aron e Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018.
- BERTONHA, João Fábio. *Os italianos*. São Paulo: Contexto, 2005.
- BOSAK, Joana. A república mundial das roupas e a modernidade de Machado de Assis. *dObra[s] – Revista da Associação Brasileira de Estudos de Pesquisas em Moda*, [S. l.], v. 5, n. 12, p. 77-86, 2012.

- BRANDÃO, Luis Alberto; OLIVEIRA, Silvana Pessoa de. *Sujeito, tempo e espaços ficcionais*. São Paulo: Martins Fontes, 2011.
- CALVINO, Italo. *As cidades invisíveis*. Tradução: Diogo Mainardi. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- CALVINO, Italo. Natalia Ginzburg o la possibilità del romanzo borghese. In: GINZBURG, Natalia. *Le voci della sera*. Turim: Einaudi, 2003.
- CANDIDO, Antonio et al. *A personagem de ficção*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002.
- CANDIDO, Antonio. Realidade e realismo (via Marcel Proust). In: CANDIDO, Antonio. *Recortes*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2004.
- CARSON, Anne. *Eros the Bittersweet*. Nova Jersey: Princeton University Press, 2023.
- CARSON, Anne. *Eros, o doce-amargo: um ensaio*. Tradução: Julia Raiz. Belo Horizonte: Bazar do Tempo, 2022.
- DUARTE, Lélia Parreira. *Ironia e humor na literatura*. São Paulo: Alameda, 2006.
- ECO, Umberto. *História da beleza*. Tradução: Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Record, 2004.
- ECO, Umberto. O hábito fala pelo monge. In: ECO et al. *Psicologia do vestir*. Tradução: José Colaço. Lisboa: Assírio & Alvim, 1982.
- ECO, Umberto. *Pós-escrito a O nome da rosa*. Tradução: Letizia Zini Antunes e Álvaro Lorentini. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.
- ERASMO. *La civilté puerile*. Tradução: Alcide Bonneau. Paris: Petite Piume, 1977.
- ERNOUT, Alfred; MEILLET, Antoine. *Dictionnaire étymologique de la langue latine*. Paris: Klincksieck, 1951.
- FERRO, Thiago. A revolução segundo Judith Butler. *Revista Piauí*, São Paulo. Disponível em: <https://piaui.folha.uol.com.br/revolucao-segundo-judith-butler/>. Acesso em: 23 dez. 2024.
- FINAZZI-AGRÒ, Ettore. Posfácio. O bordado da memória. In: GINZBURG, Natália. *Léxico familiar*. Tradução: Homero Freitas de Andrade. São Paulo: Companhia das Letras, 2021.
- FORGETTA, Emanuela. Ad intra e ad extra: riposizionamenti spaziali nella letteratura del xx secolo prodotta da donne. *SCRIPTA*, Revista Internacional de Literatura i Cultura Medieval i Moderna, n. 24, 2024.
- FONTANARI, J. R. P; MITRE, Maria A. D. S. Roland Barthes e a moda: uma leitura à luz do *punctum* e do *studium*. *Moda Palavra*, Florianópolis, v. 14, n. 34, p. 308-341, out.-dez. 2021.
- FOUCAULT, Michel. A escrita de si. In: FOUCAULT, Michel. *O que é um autor*. Lisboa: Vega, 1992.
- GARBOLI, Cesare. Opere di Natalia Ginzburg. In: GINZBURG, Natalia. *As pequenas virtudes*. Tradução: Maurício Santana Dias. São Paulo: Cosac Naify, 2020a. p. 141-147.
- GINZBURG, Natalia. *Caro Michele*. Tradução: Homero Freitas de Andrade. São Paulo: Companhia das Letras, 2021.
- GINZBURG, Natalia. *La città e la casa*. Torino: Casa Editrice Einaudi, 1997.
- GINZBURG, Natália. *Léxico familiar*. Tradução: Homero Freitas de Andrade. São Paulo: Companhia das Letras, 2021.
- GINZBURG, Natalia. O filho do homem. In: GINZBURG, Natalia *As pequenas virtudes*. Tradução: Maurício Santana Dias. São Paulo: Cosac Naify, 2020.

GINZBURG, Natália. *Todos os nossos ontens*. Tradução: Maria Betânia Amoroso. São Paulo: TAG – Experiências Literárias/Companhia das Letras, 2020.

GINZBURG, Natália. Viaggiatori maldestri. In: GINZBURG, Natália. *Mai devi domandarmi*. Torino: Giulio Einaudi Editore, 2014.

GRAMSCI, Antonio. *Cadernos do cárcere vol. 3: Maquiavel*. Notas sobre o Estado e a política. Tradução: Luiz Sérgio Henriques, Marco Aurélio Nogueira e Carlos Nelson Coutinho. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2017.

GUARANÁ, Bruna. A carta/letra e seu caráter indestrutível: Lacan com Derrida. *Garrafa*, v. 18, n. 53, Rio de Janeiro: UFRJ, 2020, p. 6-24.

HAROCHE-BOUZINAC, G. *Escritas epistolares*. Tradução: Ligia Fonseca Ferreira. São Paulo: Edusp, 2016.

HUYSMANS, Joris-Karls. *Às avessas*. Tradução: José Paulo Paes. São Paulo: Penguin/Companhia das Letras, 2011.

JANKOWSKY, Bernhard. A carta no romance: o romance em cartas. *Letras de hoje*. v. 11, n. 1, Porto Alegre: PUCRS, 1976.

KESKE, Humberto Ivan. Um outro mundo é possível: Castoriadis e Eco na construção do imaginário. *Sessões do imaginário*, n. 10, 2003.

LA SALLE, Jean-Baptiste de. Les règles de la bienséance et de la civilité chrétienne. Paris: Hachette Livre BNF, 2018. p. 61-62.

LACAN, Jacques. *Escritos*. Tradução: Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

LIPPOLIS, Pierpaolo. I vestiti nella narrativa di Natalia Ginzburg. *Revista da Associação Brasileira de Estudos de Pesquisas em Moda*, v. 14, n. 29, 2020.

LIPOVETSKY, Gilles. *O império do efêmero: a moda e seu destino nas sociedades modernas*. Tradutor: Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia de Bolso, 2009.

LODGE, David. *A arte da ficção*. Tradução: Guilherme da Silva Braga. Porto Alegre: L&PM, 2011.

LOPES, Wibsson Ribeiro. Cartas para transfigurar o tempo: o romance epistolar em Natalia Ginzburg e Elena Poniatowska. *e-scrita Revista do Curso de Letras da UNIABEU*, Nilópolis, v. 14, número 1, jan.-jun., 2023.

MAIA, Claudia. Natalia Ginzburg: lembranças de tempos sombrios. In: ALVES et al. (org.). *A escritura no feminino: aproximações*. Florianópolis: ed. Mulheres, 2011, p. 244.

MANDIL, Ram. *Os efeitos da letra: Lacan leitor de Joyce*. Rio de Janeiro/Belo Horizonte: Contra Capa Livraria, 2003.

MANGUEL, Alberto. *O leitor como metáfora: o viajante, a torre e a traça*. Tradução: José Geraldo Couto. São Paulo: Sesc, 2017.

MASIERO, Mateus. *Sobre máscaras e dissimulação nos Ensaio de Montaigne*. 2015. 163 p. Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Campinas. Disponível em: <https://hdl.handle.net/20.500.12733/1626175>. Acesso em: 27 dez. 2024.

MATTARUCCO, Giada. Vestiti e accessori nelle opere di Natalia Ginzburg. In: DIADORI, Pierangela; CARUSO, Giuseppe. *Moda e italiano L2*. Roma: Edilingua, 2022. p. 89-105.

MONTAIGNE, Michel de. Essais. In: *Oeuvres complètes*. Textes établis par Albert Thibaudet et Maurice Rat. Paris: Gallimard, 1962. (Bibliothèque de la Pléiade) v. 14.

MONTAIGNE, Michel de. Essais. In: MONTAIGNE, Michel de. *Oeuvres complètes*, v. 14. Textes établis: Albert Thibaudet et Maurice Rat. Paris: Gallimard, 1962.

MONTAIGNE, Michel de. Da dissimulação honesta. In: MONTAIGNE, Michel de. *Os ensaios*, v. XVII. Tradução: Rosemary Costhek Abílio. Prefácio: V.-L. Saulnier. Observações introdutórias aos capítulos, introdução geral e notas: Pierre Villey. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

MONTERO, Rosa. *O perigo de estar lúcida*. Tradução: Mariana Sanchez. São Paulo: Todavia, 2023.

NASCENTES, Antunes. *Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Editora, 1955.

OLIVEIRA, Leandro. Às avessas e a crítica de arte de J.-K. Huysmans. *Palimpsesto*, Rio de Janeiro, n. 18, jul.-ago. 2014, p. 171-182. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/palimpsesto/article/view/34898>. Acesso em: 29 fev. 2024.

PASOLINI, Pier Paolo. *La sequenza del fiore de carta*. (1967-1969). In: SITI, W.; ZABAGLI, K. (ed.). *Per il cinema I*. Milan: Arnoldo Mondadori, 2001.

PASOLINI, Pier Paolo. O verdadeiro fascismo e portanto o verdadeiro antifascismo. In: PASOLINI, Pier Paolo. *Escritos corsários*. Tradução Maria Betânia Amoroso. São Paulo: Editora 34, 2020. p. 78-83.

PEIXOTO, Fernanda Arêas. Os objetos e suas artes. In: Fonseca, C., Rodhen, F., Machado, P. S., & Paim, H. S. (2016). *Antropologia da ciência e da tecnologia: dobras reflexivas*. Porto Alegre: Editora Sulina, 2016. p. 63-80.

PENIDO, Stella. Proust: a experiência perdida e o tempo entrecruzado. *O que nos faz pensar*, n. 7, v. 27, 1992.

PETRIGNANI, Sandra. *La corsara*: Ritratto di Natalia Ginzburg. Vicenza: BEAT, 2020.

PROUST, Marcel. *Em busca do tempo perdido*. Tradução: Fernando Py. Nova Fronteira: 2017.

PROUST, Marcel. *No caminho de Swann*. Tradução: Mario Quintana. Rio de Janeiro: Globo, 1998.

PINHEIRO, I. M. A poética do convívio nos escritos sobre poesia de Natalia Ginzburg. *Revista Criação & Crítica*, n. 33, p. 46-63, 2022, p. 49. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/criacaoecritica/article/view/198424>. Acesso em: 29 fev. 2024.

PINHEIRO, Iara Machado. No meio do caminho: as viagens em Caro Michele. *Cadernos de Pós-Graduação em Letras*, São Paulo, v. 19, n. 3, set./dez., 2019.

ROCHE, Daniel. *A cultura das aparências*: uma história da indumentária (séculos XVII-XVIII). Tradução: Assef Kfoury. São Paulo: Senac, 2007.

RUSHDIE, Salman. *Faca*: reflexões sobre um atentado. Tradução: Cássio Arantes Leite e José Rubens Siqueira. São Paulo: Companhia das Letras, 2024.

SALVI, Natalia. *Lo specchio rotto*: L'ultima stagione narrativa di Natalia Ginzburg. Tesi. Università per Stranieri di Siena, [s.d.].

SANTOS, Luís Alberto Brandão; de OLIVEIRA, Silvana Pessôa. *Sujeito, tempo e espaços ficcionais*: introdução à teoria da literatura. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

SANT'ANNA, Denize Bernuzzi de. Apresentação. In: ROCHE, Daniel. *A cultura das aparências*. São Paulo: SENAC, 2007. p. 9.

SATIN, Ionara. Entre o concreto e o invisível: o espaço da casa na narrativa de Natalia Ginzburg. *Revista Letras Raras*, v. 12, n. 1, 2023, p. 117-139.

SCHLENESER, Anita Helena. *Os tempos da história: leituras de Walter Benjamin*. Brasília: Liber Livro, 2011. p. 170-171

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

SIMMEL, Georg. *Filosofia de Moda e outros escritos*. Tradução: Artur Morão. Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2008.

SONTAG, Susan. *A doença como metáfora/AIDS como metáfora*. Tradução: Paulo Henriques Britto e Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia de Bolso, 2007.

SOUZA, Sueder. Baudelaire: Um Estudo Sobre a Beleza. *Littera: Revista de Estudos Linguísticos e Literários*, v. 5, n. 7, 2014. Disponível em: <https://periodicoseletronicos.ufma.br/index.php/littera/article/view/2659>. Acesso em: 6 jan. 2025.

WILDE, Oscar. *O retrato de Dorian Gray*. Tradução: Paulo Schiller. São Paulo: Penguin/Companhia das Letras, 2012.

WOOLF, Virginia. *Orlando*. Tradução: Jorio Dauster. São Paulo: Penguin/Companhia das Letras, 2014.

ZAMBRA, Alejandro. Prefácio. In: GINZBURG, Natalia. *Léxico familiar*. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.