

O riso e o senso de proporção no teatro de Natalia Ginzburg

The laugh and the sense of proportion in Natalia Ginzburg's theater.

Iara Machado Pinheiro¹

Resumo: Natalia Ginzburg foi uma das grandes escritoras italianas da segunda metade do Século XX. Conhecida sobretudo por seu romance memorialista *Léxico familiar* (1963) e pelos ensaios de *As pequenas virtudes* (1962), em seus escritos tardios, a autora explorou as formas epistolar e teatral para fugir do que lhe parecia ser uma incontornável prevalência da primeira pessoa e uma impossibilidade da terceira. A proposta deste artigo é analisar alguns fragmentos de comédias teatrais de Ginzburg para discutir as configurações do humor e seus possíveis desdobramentos a nível ético. Como a incursão pela dramaturgia é justificada pela escritora como um recurso para garantir um tratamento igualitário a diversos personagens, sem que uma única perspectiva se sobreponha, a ideia é partir do que Virginia Woolf (2014) propõe acerca do “valor do riso” a fim de sugerir que o cômico pode ser uma ferramenta para retirar a primazia do ‘eu’, narrativamente, enquanto promove um laço pela vulnerabilidade comum e pela falibilidade humana.

Palavras-chave: Natalia Ginzburg; Comédia; Humor; Século XX.

Abstract: Natalia Ginzburg was one of the most important italian writers of the twentieth century. She's most known for her memorialist novel, *Family lexicon* (1963), and for the collection of essays *The little virtues* (1962). In her late writings, the author has also explored the epistolary form and the comedies trying to escape of what it seemed to her like an obligation of the first person and the impossibility of the third. This article's proposal is to analyze some fragments of her theatrical comedies and later discuss the humorous forms and possible ethical unfoldings. Since the incursion by the dramaturgy is justified by Ginzburg as a resource for assigning an equal treatment for different characters, without one's perspective overlapping others, this piece goes from what Virginia Woolf (2014) understands by “the value of laughter” to suggest that the comic can be a tool for withdraw the primacy of the self at a narrative level while promoting a bonding by the common vulnerability and by the human fallibility.

Keywords: Natalia Ginzburg; Comedie; Humour; Twentieth Century.

¹Doutoranda em Letras (Estudos Literários e Culturais) no Programa de Pós-graduação em Letras Estrangeiras e Tradução da Universidade de São Paulo - USP. Bolsista da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo – FAPESP.

E-mail: pinheiro.m.iara@gmail.com.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-1679-7694>

O humor em Natalia Ginzburg foi notado e caracterizado pela crítica de diferentes maneiras ao longo do tempo: a crítica literária Elena Clementelli (1986) lê na perspectiva da escritora um revestimento da “desolação” com uma “camada de humor”; o escritor Italo Calvino (2015) afirma que os romances da autora contam com uma dose de ironia que indica um modo de se relacionar com o mundo; e o poeta e ensaísta Franco Antonicelli sugere que “uma sombra de ironia” escande como um “contracanto” o tom de “tristeza objetiva” das narrativas (ANTONICELLI apud CLEMENTELLI, 1986, p. 127). Em suma, é uma graça que surge junto às dificuldades inerentes ao viver, impura e misturada à dor.

A partir de meados da década de 1960, Ginzburg conforma essa característica agri-doce de sua prosa no gênero teatral, movimento justificado pela escritora como um recurso intermediário entre uma primeira pessoa que estaria se tornando prevalente na literatura do período e a conseqüente impossibilidade que atribui ao uso da terceira. Partindo desse caminho encontrado na escrita teatral e de comentários literários e teóricos acerca das potencialidades do humor na criação de alteridade, gostaria de interpretar fragmentos de comédias da autora pelo viés da ética, para delinear a hipótese de que o riso seria capaz de tornar “o mundo habitável”, fazendo eco ao sentido que Octavio Paz (2013) atribui à analogia.

O riso e a conduta humana

No ensaio “O valor do riso”, Virginia Woolf (2014) pensa a graça em termos de “senso de proporção”: o cômico comportaria uma concepção de humanidade fora da lógica binária de heróis e vilões que nos permitiria conhecer as nossas falhas e rir delas. “Para ser capaz de rir de alguém”, afirma Woolf, “você tem, antes de tudo, de ser capaz de o ver como ele é” (2014, p. 37), associando o riso, portanto, à atenção, à compreensão e à paciência com as diferenças. Como a “acumulação superficial” seria um risco para o humor, mulheres e crianças estariam mais aptas a rir, “porque nem seus olhos foram toldados pela erudição nem seu cérebro obstruído pelas teorias dos livros, e assim homens e coisas preservam ainda os fortes contornos originais” (WOOLF, 2014, p. 38). A curiosidade destinada aos pequenos componentes de uma rotina teria relação

direta com a irrupção da graça, enquanto o excesso de certezas rígidas e atitudes prepotentes seriam incongruentes com o aspecto genuíno do riso.

A analogia, aos olhos de Octavio Paz (2013), teria um sentido próximo do “senso de proporção” que Woolf encontra no humor. Esse recurso da linguagem seria capaz de tornar “o mundo habitável” porque cria simetrias que seriam como “uma ponte que, sem suprimi-las, reconcilia as diferenças e as oposições” (PAZ, 2013, p. 75). Dessa forma, “as exceções, mesmo a de ser homem, encontram seu duplo e sua correspondência” (PAZ, 2013, p. 75). Nos dois casos, haveria uma força de aproximar o que poderia parecer a princípio radicalmente diverso ou particular, e a possível graça poderia emergir justamente pela surpresa de notar a eventual superação de distâncias aparentemente intransponíveis.

Já para Freud (1980), o riso seria um possível recurso do superego para “consolar o ego, protegê-lo do sofrimento” (1980, p. 103). Isto é, poder encontrar graça em alguma coisa seria resultado de uma alteridade própria do funcionamento subjetivo. Como se fosse uma operação para nos salvar de nós mesmos, o humor daria conta de rasgar a carcaça grossa do ‘eu’ e redistribuir as energias de tal maneira que sua sede por contentamento poderia momentaneamente parecer minúscula, “e triviais todos os seus interesses” (FREUD, 1980, p. 101).

Woolf e Freud apresentam o humor pelo estabelecimento de determinada postura subjetiva perante a vida, e seria possível construir pontos de contato entre eles e Natalia Ginzburg pela via do arrefecimento da rigidez da individualidade. No ensaio “As relações humanas”, a escritora italiana traça um longo percurso de formação do sujeito diante do enigma que o outro representa para que, nas trocas familiares, de amizade e amor, seja possível “olhar o próximo com olhos sempre justos e livres, não com o olhar temeroso ou arrogante de quem sempre se pergunta, em presença do próximo, se ele será seu senhor ou seu servo” (GINZBURG, 2015, p. 121). Assim como destaca, em “As pequenas virtudes”, que os valores éticos devem ser transmitidos às crianças porque não seriam inatos, a alteridade e a simetria também são apresentadas como parte de um aprendizado longo e nunca efetivamente encerrado.

A firmeza ética é um traço muito característico da prosa de Ginzburg, e em muitos de seus textos não ficcionais a ação humana é pensada entre o habitual e

os rompantes imperativos e misteriosos. Nessa chave, as pequenas virtudes são expostas como os instintos de defesa advindos do cálculo e do pragmatismo, enquanto as grandes “jorram de um instinto em que a razão não fala” (GINZBURG, 2015, p. 121). Outra oposição na mesma linha é estabelecida entre o medo e a coragem: enquanto o primeiro seria o nosso elemento natural porque justificado pelo peso do passado e amparado por dores e desventuras já vividas, “a coragem vive dentro de nós, e portanto, só no presente, em contato direto e imediato com a realidade que temos diante dos olhos” (GINZBURG, 2001, p. 86).

Não se trata de oposição dual, a ação humana seria constituída pelo grande e pelo pequeno. No entanto, como “o grande também pode conter o pequeno: mas o pequeno, por lei natural, não pode jamais conter o grande” (GINZBURG, 2015, p. 125), o componente imperativo poderia se perder se por ventura os parâmetros de conduta se guiassem unicamente pelo valor atribuído à poupança, à prudência, à astúcia, os limites de alcance das “pequenas virtudes” delineados no ensaio homônimo. Se o humor é incompatível com certezas excessivas e, a nível psíquico, opera pelo enfraquecimento das demandas por satisfação do ‘eu’, a graça poderia ser colocada junto às palavras que, no léxico de Ginzburg, delineiam as “grandes virtudes”, como a generosidade, a coragem e o amor à vida, porque as forças das “correspondências” (PAZ, 2013) e do “senso de proporção” (WOOLF, 2014) gerariam nuances diante da complexidade da vida, afastando-se, assim, da univocidade do excesso de razão e da segregação individualista.

A graça do erro

Feita essa contextualização inicial, pretendo analisar e discutir trechos de comédias de Ginzburg destacando que o humor teria uma ancoragem ética, muito vinculada à concepção de ação e limites subjetivos que a escritora desenvolve em seus ensaios. Assim, pelo jogo entre sentidos literal e figurado, tematizando o impossível contentamento e ambientando os enredos no curso da rotina, o teatro de Ginzburg poderia ser entendido como uma pesquisa sobre a conduta humana no decorrer da banalidade dos hábitos e as respostas às insatisfações cotidianas.

Valeria ainda mencionar que a incursão pela linguagem do teatro se dá na produção mais tardia de Ginzburg, posterior ao romance memorialista *Léxico familiar*, de 1963. Em uma entrevista concedida em 1984, a escritora afirma que

o uso do “eu” imaginário ficou inviável depois da narrativa que trata da casa de sua infância e juventude ao longo dos anos do fascismo e da guerra. Concomitantemente, as vicissitudes da produção literária do período e as condições sociais estariam inviabilizando o uso da terceira pessoa, porque aquele tempo apenas licenciaria dizer ‘eu’ (GINZBURG, 1997), como é afirmado por Ginzburg na mesma entrevista. Em relação à dramaturgia, a autora declara ao *Corriere della Sera*, em 1967, que a linguagem teatral seria um meio do caminho entre o ‘ele’ impossível e o ‘eu’ prevalente:

Comecei a escrever comédias por acaso. Ao menos pensava que tinha sido por acaso (...) Creio (...) que hoje ninguém consiga escrever senão em primeira pessoa. Usar a terceira pessoa em um romance se tornou impossível. Por que, eu não sei e não tem tempo e espaço para tentar entender aqui. Escrever comédias significa, para mim, subtrair-me dessa interrogação. Permite dar um relevo igual a muitos personagens. Colocar-se em um ponto e assistir à vida de pessoas diferentes. Pessoas diferentes podem se aproximar e falar. Não ter de me ver diante da necessidade de escolher entre um ‘eu’ autobiográfico e prepotente e um ‘ele’ nebuloso, distante e frígido, representa, neste momento, uma libertação para mim (...) Eu escapei de alguma coisa quando comecei a escrever comédias. Acreditava que fosse por acaso. Acreditava caminhar tranquilamente, fazer um simples passeio: e, pelo contrário, escapava. Escapava daquele ‘eu’ odioso e daquele ‘ele’ impossível (GINZBURG *apud* PEJA, 2009, p. 125).²

A escrita teatral reagiria à condenação ao ‘eu’ pela distribuição fragmentária da primeira pessoa, retirando a sua primazia ao concedê-la a personagens diferentes. Um recurso de garantia de alteridade para responder às conjunturas sociais e narrativas do tempo, enquanto auxilia na superação de um impasse e dá continuidade aos temas e ângulos explorados usualmente pela escritora.

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

Em *Strategie del comico*, Laura Peja (2009) pensa a produção do humor no teatro de Ginzburg pela “dimensão doméstica” das peças, sempre cotidianas, sem muita tragicidade. A comicidade teria relação com um tipo de despreensão notada na composição de personagens, em geral com objetivos sempre modestos e nada ambiciosos, e, mesmo assim, encontrando a todo tempo os limites da ação: “Natalia Ginzburg se dobra à vida com um olhar piedoso e participante, para liquidar, através do humor da modesta rotina, as pretensões do homem de competir com o absoluto” (2009, p. 142). Um riso, então, ambientado na cadência elementar da existência e derivado da falibilidade humana, dos erros e tropeços que deixam implícito a impossibilidade de ter efetivamente o que se crê desejar.

Ao mesmo tempo, as peças conteriam sempre uma “atualidade cultural e sociopolítica”, fazendo frequentes menções a separações, proibição do divórcio e abortos. O alinhamento da escritora com questões próprias do seu tempo é lido por Peja como “marcas do empenho civil que atravessa toda a sua vida” (2009, p.145). E o caráter ético não seria só traço presente no enredo, seria algo como uma matriz de significado geral da escrita teatral: “O caminho indicado pelo teatro (no fundo quase paradoxalmente didático) de Ginzburg é aquele que passa pelo apego à concretude da vida e pela assunção de responsabilidade que liga os homens entre si” (2009, p. 149).

As dificuldades em sustentar responsabilidades, expressas de modo jocoso, podem ser notadas em um fragmento de *Fragola e Panna*, de 1966. O enredo se detém numa casa onde os habitantes são surpreendidos pela chegada inesperada de Barbara, uma jovem desorientada e desesperada, amante de Cesare, casado com Flaminia. Como Cesare não está em casa no momento da chegada, a irmã da esposa traída leva Barbara a um convento, onde ela poderia ficar um pouco até descobrir qual seria o próximo passo. Segundo essa personagem, a boa ação já estava feita: a família não era obrigada a nada e ainda assim ajudou a moça. Flaminia não pensa da mesma forma, e as duas irmãs, então, conversam sobre o alcance das boas ações.

Letizia: Talvez se prostitua. O que você quer? Não é como se pudéssemos ser babás dela pelo resto da vida. Hoje, demos uma mão. Amanhã, Deus proverá.

Flaminia: Deus não provê droga nenhuma.

Letizia: Não blasfeme.

Flaminia: Não estou blasfemando. Estou te dizendo que Deus não provê. O que ele provê? Acho que, se Deus existe, ele espera que provemos nós mesmos uns aos outros.

Letizia: E então como é que dizem que é onipresente?

Flaminia: Ah, não sei. Isso ninguém explica.

Letizia: Não vamos começar uma discussão teológica agora. Escute, nós fizemos o possível.

Flaminia: Por aquela moça? Você acha? Me parece que não fizemos nada demais (GINZBURG, 1968, p. 168).³

Diante da mesma situação, uma das mulheres quer crer que efetivamente ajudou uma moça sozinha e confusa; a outra, que deveria ser a mais ofendida pela circunstância, não fez nada pela jovem, mas coloca a sua impotência com firmeza e crueza, sem máximas de bom samaritano. O curioso do diálogo é que Letizia, a mulher que se diz disposta a ajudar, considera a possibilidade de a moça talvez recorrer à prostituição, isto é, ela mesma não crê realmente que sua ação fez diferença. E quando ela coloca que agora restaria auxílio divino, Flaminia rebate que não adianta contar com instâncias superiores: a vida depende das atitudes e das omissões humanas, independente de crenças e convicções, esperar agência externa costuma ser apenas um modo de isentar-se da responsabilidade. Concretamente, o que estaria em questão seria fazer ou não alguma coisa, reconhecer ou não os limites dos próprios desejos ou forças, o resto possivelmente não passaria de subterfúgios.

Na nota introdutória à primeira coleção de textos teatrais, Ginzburg escreve que em geral suas comédias são protagonizadas por “mulheres habitualmente pequenas, graciosas, desordenadas e perdidas” (GINZBURG *apud* PEJA, 2009, p. 140), traços notadamente presentes em Giuliana, protagonista de *Ti ho sposato per allegria*, de 1965, a primeira comédia da escritora. É uma moça tagarela, que fala de seus tropeços aos ouvidos que encontra disponíveis. A desorientação e a pouca assertividade da personagem geram uma graça que nasce do constrangimento do leitor/ espectador: como é pouco adaptada à insatisfação

3 “Letizia: si metterà a fare la puttana. Cosa vuoi? Non è mica che noi possiamo tenerla a balia per tutta la vita. Oggi, le abbiamo dato una mano. Domani, Dio provvede./ Flaminia: Dio non provvede un corno./ Letizia: Non bestemmiare./ Flaminia: Non bestemmio. Ti dico che Dio non provvede. A cosa provvede? Credo che Dio, se esiste, s’aspetta che provvediamo noi altri./ Letizia: E allora com’è che dicono che è onnipresente?/ Flaminia: Mah. Non so. È quello che non si spiega./ Letizia: Be’, non mettiamoci adesso a fare una discussione teologica. Senti, noi abbiamo fatto il possibile./ Flaminia: Per quella ragazza? Ti pare? A me mi pare che non abbiamo fatto un gran che.”

e não sente vergonha ao falar coisas tolas e ingênuas, o riso parece surgir da abertura da jovem ao erro. O enredo, sobretudo no primeiro ato, se dedica bastante aos momentos em que Giuliana conta suas histórias à empregada Vittoria e ao marido Pietro. Peja aproxima a dinâmica comum do teatro de Ginzburg – “a falta de acontecimentos proeminentes e o desbalanço da relação palavra/ação” (PEJA, 2009, p. 141) – à dobra da dramaturgia ocorrida entre o final do século XIX e o começo do XX, apontada por Peter Szondi, caracterizada pelo estatuto secundário dos eventos, transformados em acidentais.

Outro aspecto formal notado em *Ti ho sposato per allegria* e em outras comédias da escritora é a ambientação no espaço doméstico. No teatro de Ginzburg, as peças de conversação – em geral transcorridas na sala de estar e em outros espaços burgueses adequados para receber visitas – passariam por uma releitura quando seus enredos adentram ainda mais no espaço íntimo, atingindo “as zonas mais privadas da casa como o quarto e até o banheiro” (PEJA, 2009, p. 142). Maria Antonietta Grignani (2007), em *Novecento plurale*, também destaca essa recorrência, apontando que o lar das peças de Ginzburg não é mais o protocolar:

Uma topografia teatral que não é mais a casa tradicional, mas que coloca em cena moradas bagunçadas, profanadas, provisórias, estranhas coabitações rústicas por onde as pessoas vêm e vão, hotéis, todos símbolos da queda de um centro regulador do mundo e dos afetos (GRIGNANI, 2007, p. 188).

O esvaziamento dramático dos eventos tem alguns efeitos curiosos. Um deles é a ampliação de um aspecto comum também na prosa: a desproporção apresentada pelos personagens como equivalente no modo de relatarem a própria vida, criando certo efeito de humor ao retirar o peso de acontecimentos tensos. O procedimento como que fura a seriedade ou a tristeza, indicando a abertura dos personagens à vida, enquanto comunica um sentido benévolo da ignorância. Para Peja, o desafio da escritora seria “filtrar no cotidiano uma forma e um léxico doméstico, alinhados ao relato de pequenos episódios escassos de enredo, a profundidade do seu chamado – fortemente ético – para ‘festejar a fragilidade, a delicadeza e a medida’” (2009, p. 143).

São vários os tipos de aparição dessa desproporção equivalente. Quando está contando histórias de sua vida pregressa ao marido, Giuliana menciona um episódio em que flertou com o suicídio, ao mesmo tempo que se preocupava com o destino de um casaco:

Poucos dias antes de te conhecer, em janeiro, eu andava por aí, na chuva, e estava com uma enorme vontade de morrer. Caminhava pela ponte e pretendia me jogar no rio, e pensava que deixaria meu impermeável no parapeito da ponte, com uma carta no bolso para a minha amiga Elena, de modo que o impermeável fosse entregue a ela. De fato, era um casaquinho tão bonito e eu não queria que se perdesse (1968, p. 15).⁴

Mal há tempo para que a cena de um planejamento de suicídio ganhe ares trágicos. Além da menção à preocupação com o casaco, acontece um encontro fortuito com um homem que supostamente tanto Pietro quanto Giuliana conheceriam, e a jovem se lembra das dívidas contraídas com este que cruza seu caminho por acaso e logo adia os planos de morte, contando com a possibilidade de ser apresentada com um almoço:

O Lamberto Genova que eu conhecia era pequeno, com cabelos completamente brancos, duas bochechas ... Então, como eu estava te dizendo, naquela manhã, assim que o vi, pensei: “Droga, eu devo dinheiro a ele”, e pensei: “tomara que ele me convide para almoçar” e pensei ainda “por ora não me mato mais”. De fato, ele me levou para almoçar (1968, p. 15).⁵

Tudo é contado com um tom estável, o que enfatiza o caráter estabonado da moça e sinaliza com simplicidade os estranhos caminhos do pensamento. Ao fazer coexistir, numa mesma anedota, a vontade de morrer e a expectativa por um almoço gratuito, ficam implícitas as forças tão diversas que mobilizam a imaginação de uma pessoa. É uma desproporção, portanto, que estranhamente gera simetria porque aproxima eventos muito distintos entre si. De certo modo,

4 “Giuliana: pochi giorni prima d’incontrarti. Gennaio, era. Io me ne andavo in giro nella pioggia, e avevo una grandissima voglia di morire. Camminavo sul ponte e progettavo di buttarmi nel fiume, e pensavo che avrei lasciato l’impermeabile sul parapetto del ponte, con una lettera in tasca per la mia amica Elena, in modo che l’impermeabile lo dessero a lei. Difatti è un bell’impermeabilino e mi dispiaceva che andasse perso(...)

5 “Il mio [Lamberto Genova] invece era piccolo, coi capelli tutti bianchi, due guancioni ... Allora, sai, ti dicevo quella mattina, ho pensato appena l’ho visto: “Accidenti, gli devo dei soldi”, e ho pensato: ‘speriamo che mi inviti a pranzo’ e poi ho ancora pensato: “per adesso non mi ammazzo più”. Difatti mi ha portato a pranzo.”

é como se Giuliana concentrasse uma dose exagerada de desorientação que, no entanto, é comum a todos: é uma distorção que tem como produto final o “senso de proporção”, para usar as palavras de Woolf (2014).

A constituição da personagem central constrói um caminho bilateral entre suas particularidades cômicas e elementos mais gerais da existência, como o desespero advindo da privação de recursos e caminhos. E a sua forma de reagir, entre pensamentos extremos e a expectativa de uma saída imediata, poderia ser aproximada da força de criar nuances das analogias, como proposto por Paz (2013). O modo da protagonista de enxergar a vida parece dotado da capacidade de assimilar sentimentos limítrofes à experiência cotidiana. Assim, ainda que de um jeito desastrado, a dor e o alívio aparecem entre os limites da ação e a invasão inesperada do acaso, entre a tentação de capitulação e a insistência na vida.

A importância incontornável da responsabilização é um tema recorrente de Ginzburg, notada em suas peças teatrais pelos sentidos atribuídos pelos seus personagens aos descontentamentos e às alegrias. Assim como a interferência divina não parece digna de muita credulidade, são recorrentes os momentos em que o conhecimento aparece como insuficiente para dar conta dos impasses da existência, ou, como coloca Peja, “os alicerces intelectuais, então, não são de ajuda efetiva para a vida” (2009, p. 148). A psicanálise, por exemplo, aparece para Giuliana como uma forma custosa para fazer o que ela fazia desde sempre – tagarelar a quem quisesse escutá-la. O tão caro silêncio do analista diante das condições materiais precárias da personagem quando procura o tratamento, sem casa, dinheiro ou emprego, parece uma coisa absolutamente sem sentido. Ou seja, sem a aura de saber e o vocabulário especializada, uma sessão de psicanálise se apresenta apenas como um gasto de dinheiro, que ela não tem, para falar sem interrupções.

Outra construção de personagem provocativa nesse sentido é a do homem por quem Giuliana se apaixonou antes de conhecer o marido. Era um intelectual melancólico, autor de livros complicadíssimos que ninguém entendia, e com títulos pretensiosos e vazios como “A salamandra inútil” (GINZBURG, 1968), que insistia na falta de sentido da vida: “Dizia como era triste não poder me amar. E eu me sentia consumida pela melancolia (...) e de manhã me dizia para não me levantar, que era inútil se levantar, e assim parei de ir à loja, e perdi o emprego”

(GINZBURG, 1968, p.23). A forma de construir personagens intelectuais ou artistas remete à tentativa de retirar o véu tácito de grandeza geralmente imbuído na cultura. Assim, fica sugerido que os problemas da vida invadem qualquer um, indicando o impossível de proteger-se da existência e de seus percalços e que, na verdade, o excesso de pensamento pode mesmo atrapalhar, promovendo uma hesitação de covardia no trato com coisas banais e rotineiras.

O apelo na composição de Giuliana parece diretamente vinculado à sua ausência de defesas e à sua ignorância: como não sabe de nada da vida, ela nomeia sensações e descobertas com paciência e clareza, de modo análogo a um paciente que tenta explicar seus sintomas a um médico. Desse modo, a experiência de apaixonar-se é apresentada como um estado embriagante, como se estivesse enfeitiçada; já a desilusão amorosa é dolorosa porque “ensina a pensar” e porque altera o modo posterior de olhar os homens: “E me desapaixonava pouco a pouco por Manolo, mas desapaixonar-se é horrível, todos os homens parecem bobos, não se sabe onde é que se enfiaram o que poderiam ser amados” (GINZBURG, 1968, p. 29).

O casamento de Giuliana e Pietro é um intrigante contraponto a esse estado de fervor do enamoramento. Nos termos de Peja, trata-se do “sereno cotidiano do amor” (2009, p. 162). Despojada de intensidade destrutiva, e motivada pelo despropósito desmesurado, a união dos dois parece expressar, por meio do hiperbólico, a dificuldade de nomear as razões que expliquem o vínculo entre duas pessoas, também por causa dos abismos e desentendimentos presentes numa relação. A tranquilidade e as poucas palavras de Pietro são contrapostas ao jeito expansivo, ruidoso e inconsequente de Giuliana. Ela procura entender o porquê de ter se casado com ele, tendo a impressão de que se trata de um relacionamento sem sentido; enquanto ele diz saber que se casou “por alegria”.

Giuliana: Se te faço rir, quer dizer que você não se sente enfeitiçado. Quer dizer que nem mesmo você, como eu, se sente enfeitiçado. Quando amava Manolo, eu não ria, não ria nunca. Não ria, não falava, não respirava mais. Ficava parada como uma estátua. Estava alucinada. Enfeitiçada. Entende o que quero dizer?

Pietro: Sim.

Giuliana: Por que você também já foi enfeitiçado alguma vez?

Pietro: Algumas vezes. E não gostava. Nunca me casaria com uma mulher que me enfeitiçasse. Quero viver com uma mulher que me traga alegria (1968, p. 49).⁶

Peja (2009) propõe que essa alegria seja uma configuração de leveza, tecida com a “sobriedade costumeira” de Ginzburg, que não pretende ser “exortação da superficialidade”. Seria, na verdade, uma proposta de redimensionamento da própria noção de insatisfação que deslocaria a insuficiência humana da aceitação de imobilidade:

A coerente expressão daquela visão de mundo feita de *understatement*, de senso da medida e da aceitação serena dos limites que marcam a vida do homem mas que não a tornam menos bonita: ao contrário, é propriamente essa consciência de limites que permite agarrar com precisão os aspectos da vida que, em outras situações, seriam insignificantes e licencia colocar cada experiência na justa perspectiva (...) [a alegria de] *Ti ho sposato per allegria* não parece ter tanto a ver com o “acréscimo de vitalidade” que a poesia produz, como escrevera Leopardi, quanto com o lembrete sábio da aceitação redimensionada da mortalidade, e o conseqüente conselho de contentamento com os dons dos dias (PEJA, 2009, p. 164).⁷

A relação de Pietro e Giuliana é pautada por palavras trocadas no decorrer dos dias comuns. O amor, como o conhecimento intelectualizado, é rebaixado para mostrar-se palpável e parte da existência, por meio do ouvido que alguém pode oferecer a quem quer contar a própria vida, ou da companhia que distrai e diverte. E, de fato, nada disso está no campo da superficialidade: é justamente porque a vida é difícil e dolorosa que é importante procurar seguir disposto e desperto para conseguir notar as pequenas alegrias cotidianas.

6 “Giuliana: Se ti faccio ridere, vuol dire che non ti senti stregato. Vuol dire che neanche tu, con me, ti senti stregato. Quando amavo Manolo, io non ridevo, non ridevo mai. Non ridevo, non parlavo, non fiatavo più. Ero ferma come una statua. Ero allucinata. Stregata. Sai cosa voglio dire?/ Pietro: Sì/Giuliana: Perché, sei stato stregato anche tu, qualche volta?/Pietro: Qualche volta. E non mi piaceva. Non avrei mai sposato una donna, che m’avesse stregato. Voglio vivere con una donna che mi metta allegria.”

7 “Ma piuttosto la coerente espressione di quella visione del mondo fatta di *understatement*, di senso della misura e di accettazione serena di quel limite che segna la vita dell’uomo ma non solo non la rende meno bella: al contrario, è proprio questa consapevolezza del limite che fa cogliere con preziosi aspetti della vita altrimenti trascurabili e consente di collocare ogni esperienza nella giusta prospettiva (...) Questa allegria non sembra aver solo o tanto a che fare con ‘l’accrescimento di vitalità che produce la poesia, come scriveva Leopardi, quanto piuttosto con quel richiamo sapienziale alla accettazione ridimensionata della creaturalità mortale, e il conseguente consiglio di star paghi del dono dei giorni.”

Em outra peça de Ginzburg, *La segretaria* (1967), uma das personagens diz que “a vida é uma peste conosco e nós somos pestes com a vida” (1968, p. 214). A alegria, que Peja nota no teatro de Ginzburg, opera pela mesma premissa, mas pela via oposta: a vida é terrível e ainda assim não devemos ser terríveis de volta, até porque o preço maior é pago por quem a ressentente ou a domestica apressadamente em certezas rígidas demais, já que o risco é perder o que Woolf (2014) considera ser o senso de medida do humor.

É nesse sentido que uma dose de ignorância aparece como benévola e necessária, para manter alguma margem de mistério e estupor diante dos acontecimentos pequenos que movem uma vida. Vem à mente uma passagem de *Todos os nossos ontens*, romance de 1952 de Ginzburg, quando uma jovem lê algumas poesias de Montale com o namorado e não entende muito, mas prefere manter as coisas assim: “Não perguntou a Giuma quem era Cumerlotti, não perguntou sobre o ‘falòtico’, temia que se zangasse, e temia que o ‘falòtico’ se tornasse uma coisa pobre e insignificante se descobrisse o que era” (2020, p. 101). O não saber previne relegar os mistérios à insignificância; outra matriz de humor na escrita de Ginzburg.

Ao mesmo tempo, *Ti ho sposato per allegria* é movida por um tratamento insólito de obviedades. Às vezes, sob a forma de articulações cristalinas de questões muito presentes na vida e complicadas, como “modestas revelações óbvias” (PEJA, 2009, p. 159), que acabam resultando num ruído ligeiramente cômico. Por exemplo, quando Pietro justifica a necessidade da visita da mãe: “por isso disse-lhe para almoçar aqui, assim pelo menos te vê pessoalmente e não vai gostar de você, mas ficará espantada por causa de uma pessoa, ao invés de ficar espantada por causa de uma sombra” (GINZBURG, 1968, p. 39). Medir as insatisfações e escolher a que mais assemelha-se à realidade, em vez de padecer pela imaginação, implica em falar em alto e bom som algo possivelmente grosseiro, inadequado aos padrões calculados de conduta burguesa. É um tipo de sinceridade, típica desses protagonistas estabanados, que soa cômica porque desprovida das mediações de etiqueta e boa educação, como quando Giuliana diz a Pietro: “Acho que você tem um pouco de parentes demais” (1968, p. 36).

Em outros momentos, a desproporção equivalente é desenvolvida por jogos de linguagem e ocorre por causa do entendimento literal de expressões

figuradas. Nesses casos, a graça surge na forma de encadeamento entre o desentendimento do teor metafórico enunciado e a recepção ao pé da letra: “Giuliana: Esta tia Filippa é uma bela fofoqueira. Você não pode mandá-la pastar?/ Pietro: Não, porque é paralítica, e usa uma cadeira de rodas” (GINZBURG, 1968, p. 41).

Grignani (2007) destaca o extremo cuidado de Ginzburg com a língua falada nos textos teatrais, fruto de um “ouvido atento”, tanto capaz de apreender as transformações da língua padrão, quanto dotado da medida de sensibilidade para transformar “meios pobres”, como expressões ou clichês, em “operação estilística” (2007, p. 191). Para Peja, a ambiguidade que os personagens atribuem às expressões, transitando entre os sentidos denotativo e figurativo, também indicaria “um curto-circuito da comunicação” (2009, p. 151), como se por trás do efeito cômico houvesse o intuito de deixar implícita uma ameaça ao entendimento entre as pessoas pela linguagem.

Os deslocamentos do sentido original e as literalidades insólitas do que usualmente é abstraído figurativamente soam mesmo como indicativos de ruídos de entendimento. E o saldo da distorção hiperbólica poderia ser interpretado como o senso de medida das diferentes formas de relacionar-se com as palavras. Se Ginzburg costuma indicar sutilmente os laços de familiaridade por meio de um léxico comum, compartilhado por pessoas específicas, também há momentos em que os impasses de compreensão se tornam visíveis por causa de uma polissemia atribuída às palavras, marcando assim uma significação particular que cruza o sentido geral.

Ainda valeria mencionar as comédias de Ginzburg nas quais a comicidade aparece misturada a um tom geral de desolamento, como *L'intervista*, de 1988. O enredo se detém em longas conversas entre Marco e Ilaria; ele, um jornalista que sai de Roma a caminho de uma cidadezinha na Toscana para realizar uma entrevista muito desejada com Gianni Tiraboschi, um importante intelectual; ela, a companheira de Tiraboschi que recebe o jornalista e conversa com ele para passar o tempo da espera pela chegada do entrevistado.

No primeiro e no segundo ato, intervalados por um período de um ano e cinco meses, Marco percorre um longo caminho para entrevistar Tiraboschi e, nas duas situações, o intelectual marca a entrevista e esquece de avisar o

jornalista que não poderá comparecer, assim Marco vai em vão até a casa de Tiraboschi. O terceiro ato é a única aparição do jornalista sem a motivação da entrevista e, paradoxalmente, é o único momento em que Gianni efetivamente está em casa, já em circunstâncias muito diferentes: doente, deprimido, recluso e esquecido, não mais aquele homem expoente que Marco queria entrevistar. É como se o que é chamado coloquialmente de ‘ironia do destino’ fosse a base do enredo, mas o acaso em Ginzburg é profanado, nunca aparece como manifestação de forças maiores. O que parece importar no final das contas é como se portar diante do que foge do planejamento.

Peja propõe o seguinte acerca do recurso de criar personagens sempre comentados pelos outros que nunca chegam a entrar em cena: “as imagens idealizadas e depois esvaziadas desses personagens correspondem às infladas ilusões com as quais o homem se engana com o poder de dominar a vida” (2009, p. 145). A comicidade agridoce desse texto parece estar precisamente no incontornável desencontro entre as projeções imaginárias e o efetivo curso da vida, materializado em sucessivas frustrações de planos. Não é só a entrevista que não acontece, as aspirações em geral, a cada novo encontro de Marco e Ilaria, seguem não se concretizando.

Em termos de construção, a repetição desempenha papel importante no humor de *L’intervista*. Além dos espelhamentos das aberturas dos três atos, a iteração manifesta-se em algumas frases que vão como que revezando de um personagem a outro ou transpostas em momentos distintos. Alguns detalhes aparentemente insignificantes, como a menção às especificidades da blusa que o jornalista usava em um dos encontros, voltam em outros pontos do texto, em outro contexto. Quando Marco chama Gianni de maldito por ter saído de casa sem avisá-lo, Stella, a irmã de Tiraboschi, diz o seguinte: “Maldito? Não, maldito é você. Ele é meu irmão. Eu devia rasgar essa tua camiseta cor mostarda. De algodão puro” (GINZBURG, 2013, p. 16). Fica a impressão de um texto rigidamente enxuto, no qual nem o mínimo detalhe é supérfluo, cada sutil elemento é deslocado e a sua repetição gera uma discreta comicidade. Ainda, a graça surge dos apelidos jocosos, também em movimento, colocados em cena por um personagem e repetidos por outros, como a forma de Ilaria se referir à

primeira esposa de Gianni, “A Grande Vadia”, repetida por Marco a cada momento em que a personagem é mencionada nos diferentes atos.

No desfecho, o aspirado encontro de Marco e Gianni, por fim, fica na eminência de acontecer. No entanto, a concretude daquilo que foi ansiado e imaginado é experimentada com o gosto amargo de conseguir algo que se queria muito depois do desejo ter sido devorado pelo curso da vida. Ao saber que o jornalista está em sua casa, Gianni decide romper o seu isolamento e se disponibiliza, com dez anos de atraso, a dar a entrevista. Marco resiste, diz que trabalha com outra coisa, que os tempos mudaram, que não é possível. Ilaria responde com dureza:

Você vai se sentar ao lado de Gianni, ali tranquilo, com o gravador em cima da mesa, e fará perguntas, todas aquelas perguntas que os jornalistas sempre fazem. Sobre sua obra. Sobre toda a sua atividade pública. Você não tem a menor vontade, estou vendo. Ficou pálido. Parece um pouco assustado. Não sabia que as coisas sempre acontecem quando não as queremos mais? Você agora deve se comportar como se o tempo não tivesse passado (GINZBURG, 2013, p. 46).⁸

Alguma coisa na pergunta “Não sabia que as coisas sempre acontecem quando não as queremos mais?”, ainda mais à luz das tentativas anteriores frustradas, gera uma graça pesada. O tom de Ilaria é como o de alguém que se dirige a uma criança birrenta que não quer comer verdura, dando a sensação de uma reação anacrônica à insatisfação, ao mesmo tempo em que diz pacatamente sobre um sentido geral da vida: a impossível completude do desejo, a inviabilidade de termos as coisas como as projetamos imaginariamente e o estranhamento de encontrarmos a concretização de uma aspiração quando não a queremos mais.

Em “As pequenas virtudes”, Ginzburg sugere que a educação não deveria condicionar recompensas aos acertos, porque, dessa forma, a criança cristalizaria

8 “Tu ti metterai seduto accanto a Gianni, seduto lì tranquillo, col registratore sul tavolino, e gli farai domande, tutte quelle domande che fanno solito i giornalisti, Sulla sua opera, su tutta la sua attività pubblica. Non ne hai nessuna voglia, lo vedo. Sei diventato pallido. Sei come un po’ spaventato. Non lo sapevi che le cose succedono sempre quando non le vogliamo più? Tu ora devi comportarti come se il tempo non fosse passato.”

uma noção de causalidade ausente no ritmo da vida. A concretização do desejo de Marco parece reatualizar essa ideia: ele fez tudo do modo correto e não conseguiu a entrevista, que só vira uma possibilidade quando cai em seu colo, fora do campo da intenção. De certo modo, a graça pesada vem acompanhada de um significado denso: atrelar o desejo ao sucesso de sua realização costuma ser apenas um atalho para a frustração. Querer sem filiá-lo à recompensa é um desafio para a resiliência, mas seria um modo de alimentar o amor à vida sem se colocar numa posição de refém das circunstâncias que escapam da agência.

E a composição de Ilaria retira qualquer caráter de sabedoria edificante: é uma mulher comum, que viveu anos com um homem primeiro sempre ausente, depois incapaz de levantar-se da cama, desprovida de grandes títulos intelectuais que a qualificariam para professar epifanias. O impacto de sua fala final tem forte relação com a despreensão na construção da personagem, ressaltando que saber viver não coincide *per allegria*. Nos dois casos, a dor e o amor respectivamente, estão fora dos registros típicos porque são construídos rentes ao chão. A dor de *L'intervista* seria cotidiana, pequena, nada grandiloquente.

Existe um imaginário poético e literário da dor, e existe uma realidade da vida que transcorre banalmente ancorada ao cotidiano com as suas pequenas coisas mesmo no momento de mais profundo desconforto. A atenção aos detalhes práticos, e no fundo mesquinhos, o sobressalto da banal curiosidade são solidamente banidos da representação, mas não da efetiva experiência da dor. É um pouco como o que uma outra personagem de Ginzburg, Flaminia de *Fragola e panna*, exprime numa fala: “Vocês têm uma estranha ideia do desespero. Quando alguém está desesperado, talvez não faça nada muito diferente das coisas que faz normalmente. Talvez faça aquilo que fez durante toda a vida” (PEJA, 2009, p. 150).⁹

9 “C’è un immaginario poetico e letterario del dolore, e poi c’è la realtà della vita che scorre banalmente ancorata al quotidiano con le sue piccole cose anche nel momento di più profondo sconforto. L’attenzione a dettagli pratici e in fondo meschini, il soprassalto di banale curiosità sono solidamente banditi dalla rappresentazione, ma non dall’effettiva esperienza del dolore. È un po’ quello che un altro personaggio della Ginzburg, la Flaminia di *Fragola e panna*, esprime nella battuta: ‘Avete un’idea strana della disperazione voialtri. Quando uno è disperato, magari non fa mica niente delle cose tanto diverse dal solito. Magari fa quello che ha fatto tutta la vita.’”

O desfecho não indica que Gianni possa ter reagido à depressão, parece sugerir mais que o encontro de Marco com o seu antigo ídolo só é possível quando o intelectual está despido da grandeza, fora, portanto, da lógica de senhor/servo, sem a mediação imaginária que coage à subserviência motivada pela admiração construída em cima do que, na verdade, era só sombra. O desespero de *Fragola e panna* vai na mesma direção: não necessariamente irrompe em algum grande episódio decisivo: as pessoas podem seguir as suas vidas habituais sentindo desespero sem nenhum grande ato que exteriorize o sofrimento. O “senso de proporção”, nos termos de Woolf (2014), aparece pela constatação elementar e complexa ao mesmo tempo, incluindo a frustração e o desespero à economia afetiva regular, comum a todos, presente também na monotonia cotidiana. As histórias de Ginzburg costumam ter esse ritmo estável, constantemente em anticlímax, uma representação da vida de forma que os diferentes afetos se adiram ao seu fluxo comum, sem redenções, sem grandes transformações ou revelações.

Últimas considerações: humor e habitabilidade do mundo

Além da função da escrita teatral como recurso estético para quebrar a hegemonia do ‘eu’ em termos narrativos, como declarado por Ginzburg, fica a sugestão de aproximar a sua incursão pelas comédias do descentramento da individualidade, levando em conta o modo como Freud apresenta o riso em termos de funcionamento psíquico: a capacidade de desinflar o ‘ego’ ao redimensionar momentaneamente sua demanda por centralidade. A dramaturgia como ferramenta de produção de convívio, segundo a declaração de Ginzburg ao jornal *Corriere della Sera*, provoca os encontros e desencontros entre diferentes visões de mundo. Já o desfecho de *L’intervista* revela cruamente como as fantasias podem ser unilaterais e limitadas, incongruentes com a complexidade da realidade.

O contexto histórico e a forma da escritora abordá-lo em seus textos ensaísticos dão um sentido adicional ao investimento na comicidade. A partir de meados da década de 1960, Ginzburg começa a expressar um profundo alheamento com os modos de vida e a organização social, o que é expresso de maneira bastante inequívoca no ensaio “*Vita collettiva*”, de 1970: “se devo dizer

a verdade, o meu tempo não me inspira nada além de ódio e tédio. Não sei se isso acontece porque me tornei velha, retrógrada, irritadiça e hipocondríaca ou porque o meu ódio é legítimo. Penso que muitos da minha geração se fazem esta mesma pergunta”¹⁰ (2014, p. 103). Com abordagens diferentes, mas, possivelmente partido de uma repulsa análoga à de Pasolini (2020) nos *Escritos corsários*, quando detecta a emergência e a prevalência de uma liberdade estéril e codificada na linguagem do poder, Ginzburg declara em seus ensaios contemporâneos às peças teatrais pouco entusiasmo com o mundo em transformação a nível cultural e econômico.

Como sugere Grignani (2007) quando comenta as peças de Ginzburg, estaria ocorrendo naquele período a “queda de um centro regulador do mundo e dos afetos” (2007, p. 188), e a organização sucessora dessa desagregação é vista com receio pela escritora, principalmente porque ela nota uma tendência à desresponsabilização e ao ensimesmamento que incitaria as pessoas a encararem as próprias existências de maneira “separada da comunidade” (2001, p. 44). De certo modo, é também a capacidade de direcionar um olhar analógico à vida que estaria ameaçada, porque a individualidade enrijecida que separa a própria insatisfação e o próprio sofrimento de uma noção comum de descontentamento dificultaria a construção de uma ponte entre elementos distantes, que contrapusesse “à diferença e à exceção, a semelhança” (PAZ, 2013, p. 74).

Para Ginzburg, a atomização na individualidade forneceria a impressão de ausência de futuro, já que a sociedade careceria de um projeto coletivo. Nesse sentido, num texto de 1974, a escritora aproxima a inviabilidade de porvir da impossibilidade de felicidade:

Mas num mundo onde a felicidade está ausente, o futuro está igualmente ausente. A única postura correta talvez seja conhecer e aceitar esta condição, agradecendo com verdadeiro amor, como um presente do destino, cada objeto indiferente, casual, exangue e sem adornos que a vida joga sobre nossas margens (1974, p. 47).¹¹

10 “Se devo dire la verità, il mio tempo non mi ispira che odio e noia. Se è perché sono diventata vecchia e retrograda, annoiata e ipocondriaca, o se invece quello che provo è un giusto odio, non lo so. Penso che molti della mia generazione si pongono questa mia stessa domanda.”

11 “In assenza della felicità, ognuno cerca intorno a sé qualcosa che sostituisca la felicità nel suo spirito (...) l'uomo e la donna sanno che la felicità è invero diversa da ciò che a loro è toccato, sanno che è bene assoluto, generoso e vivificante, un bene che stende i suoi rami verdi e generosi

Diante do vazio de concepção de futuro, restaria o fluxo ordinário da existência, com as suas eventuais e sutis alegrias. Seria necessário, então, algo como uma resignação benévola com os limites impostos pelas formas de existir do período, sem capitular completamente, tentando, ao menos, procurar no que está estritamente próximo do olhar algum destino para o cuidado. Em suma, como o futuro é nebuloso, sobra o comprometimento com o presente e as pequenas coragens cotidianas para viver a realidade árida que se tem diante dos olhos.

Em uma ordem social regida pela particularidade que quer separar-se do todo, a quebra do domínio narrativo da primeira pessoa também poderia ser entendida pela perspectiva ética, porque haveria um ímpeto de narrar os recursos de resposta às pequenas incisões provocadas pelo desenrolar da rotina. A ação que resiste à camada superficial de impotência ou ao refúgio na própria dor seria um elemento capaz de dar corpo a histórias que tematizassem o convívio, com os seus desencontros, sutis litígios e alegrias rebaixadas.

Ao mesmo tempo, a comicidade por si mesma e o seu poder, ainda que discreto e momentâneo, de despojar o 'eu' da centralidade segregadora seriam uma tênue margem para a construção de laços na medida em que o humor geraria uma chance de troca e convívio pela vulnerabilidade comum. Em "O valor do riso", Virginia Woolf também afirma que "tão logo nos esquecemos de rir, vemos as coisas fora de proporção e perdemos nosso senso de realidade" (2014, p. 37). A linguagem teatral, então, sob a forma de comédia na produção tardia de Ginzburg soa como a maneira encontrada não só para se esquivar de impasses narrativos, mas também para seguir perto da concretude do chão e poder habitar um mundo que parecia à escritora tão estranho e incompreensível.

nello spazio e nel futuro. Ma in un mondo dove la felicità è assente, è ugualmente assente il futuro. L'unico atteggiamento giusto è forse conoscere e accettare questa condizione ringraziando con vero amore, come un dono del destino, gli oggetti indifferenziati, casuali, esangui e disadorni che la vita spinge sulle nostre sponde."

Referências

CALVINO, Italo. Natalia Ginzburg o le possibilità del romanzo borghese. In:

GINZBURG, Natalia. *Le voci della sera*. Casa Editrice Einaudi, 2015.

CLEMENTELLI, Elena. *Invito alla lettura di Natalia Ginzburg*. Milano: Ugo Mursia Editore, 1986.

FREUD, Sigmund. O humor. In: _____. *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas v. XXI*. Rio de Janeiro: Imago, 1980.

GINZBURG, N. *Opere: Natalia Ginzburg, volume primo*. 6ed. Milano: Arnoldo Mondadori Editore, 2013.

_____. *Ti ho sposato per allegria e altre commedie*. 2ed. Torino: Casa Editrice Einaudi, 1968.

_____. *Mai devi domandarmi*. 4ed. Torino: Casa Editrice Einaudi, 2014.

_____. *Vita Immaginaria*. Milano: Arnoldo Mondadori Editore, 1974

_____. *L'intervista*. 2ed. Torino: Casa Editrice Einaudi, 2013.

_____. *La città e la casa*. 2ed. Torino: Casa Editrice Einaudi, 1997.

_____. *Non possiamo saperlo*. Torino: Casa Editrice Einaudi, 2001.

_____. *Todos os nossos ontens*. Tradução de Maria Bethânia Amoroso. São Paulo: Tag/Companhia das letras, 2020.

_____. *As pequenas virtudes*. Tradução de Maurício Santana Dias. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

GRIGNANI, M.A. *Novecento plurale: scrittori e lingua*. Napoli: Liguori Editore, 2007

PEJA, L. Natalia Ginzburg: Il Cavallo di troia. Allegria ponderosa e lieve per un teatro della responsabilità. In: _____. *Strategie del comico: Franca Valeri, Franca Rame e Natalia Ginzburg*. Firenze: Casa Editrice Le Lettere, 2009.

PASOLINI, P. *Escritos corsários*. Tradução de Maria Betânia Amoroso. São Paulo: Editora 34, 2020.

PAZ, O. Analogia e Ironia. In: _____. *Os filhos do barro*. Tradução de Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

WOOLF, V. O valor do riso. In: _____. *O valor do riso e outros ensaios*. Tradução de Leonardo Fróes. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

Enviado em: 28/08/2021
Aceito em 16/11/2021