

MARINA PESSINI

O Teatro de Natalia Ginzburg:
Uma Tradução Comentada de
L'Inserzione

Florianópolis
2009

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
CENTRO DE COMUNICAÇÃO E EXPRESSÃO
PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DA TRADUÇÃO

O Teatro de Natalia Ginzburg:
Uma Tradução Comentada de
L'Inserzione

Dissertação submetida à Universidade
Federal de Santa Catarina para obtenção
do grau de mestre em Estudos da Tradução

Mestranda: Marina Pessini
Orientadora: Prof.^a Dr.^a Andréia Guerini
Co-Orientador: Prof. Dr. José Roberto O'Shea

Florianópolis

2009

[aqui vai a folha de aprovação com assinatura dos professores]

Por ter chegado até aqui...

Agradeço aos meus pais, Paulo e Mara;

Agradeço à UFSC e a todos os professores da PGET com quem tive contato, especialmente, à minha orientadora Prof. Dra. Andréia Guerini e co-orientador Prof. Dr. José Roberto O'Shea; à Prof. Dra. Alai Garcia Diniz e ao Prof. Dr. Markus Weininger, por terem participado da qualificação; ao Prof. Dr. Werner Heidermann pela disciplina sobre o livro *Depois de Babel* de Steiner;

Agradeço com muito carinho aos meus colegas Chiara, Fernando, Anna, Miquéias, Nana, Carolina, Tânia, Manuela.

“A tradução (...) não é uma pesquisa de equivalência semântica de dois textos, mas sim a apropriação de um texto-fonte por um texto-alvo”.
(PAVIS, 2008, p. 125)

Resumo

Este trabalho consiste em uma tradução comentada da peça *L'Inserzione*, inédita no Brasil, escrita em 1965, pela escritora italiana Natalia Ginzburg (1916-1991). No âmbito da pesquisa em Estudos da Tradução, ele insere-se no que Chesterman (2002) denomina *Translation with Commentary* e também no que Holmes (1972) define como *Text-Type Restricted Theories*. Natalia Ginzburg é conhecida nas letras italianas sobretudo pela sua narrativa. O presente trabalho busca iluminar a sua produção teatral, a menos estudada. A tradução para o teatro é muito particular, pois aqui o texto passa por uma série de concretizações (Pavis, 2008) desde a publicação original, passando pela tradução textual, pela concretização cênica e pela recepção dos espectadores. Assim, um estudo prévio sobre o estilo de Ginzburg, a crítica da peça, características do gênero dramático e teorias da tradução de e para o teatro serviram de arcabouço para a prática tradutória e os seus comentários, que centraram na fala da personagem principal, Teresa. A conclusão da pesquisa revela que o papel do tradutor sobre o resultado final de um espetáculo teatral é limitado quando este se ocupa somente da tradução do texto, ou seja, além de considerar aspectos sobre a encenação enquanto traduz, o ideal é que exista um trabalho conjunto entre ele e o encenador.

Palavras-chave: Natalia Ginzburg, Pavis, tradução, gênero dramático, teatro.

Riassunto

Questo lavoro di ricerca consiste in una traduzione commentata della commedia *L'Inserzione*, inedita in Brasile, scritta nel 1965 dalla scrittrice italiana Natalia Ginzburg (1916-1991). Nell'ambito della ricerca sugli Studi della Traduzione, s'inserisce in quello che Chesterman (2002) chiama *Translation with Commentary* e in quello che Holmes (1972) definisce come *Text-Type Restricted Theories*. Natalia Ginzburg è conosciuta nell'ambiente letterario italiano soprattutto per la sua narrativa. Questo lavoro cerca di illustrare la sua produzione teatrale, quella meno studiata. La traduzione per il teatro è molto particolare perchè in essa il testo passa per una serie di concretizzazioni (Pavis, 2008) sin dalla pubblicazione originale, passando per la traduzione testuale, per la realizzazione scenica, per l'accoglienza da parte del pubblico. In questo modo, un precedente studio dello stile della Ginzburg, la critica della commedia, le caratteristiche del genere drammatico e le teorie della traduzione di e per il teatro sono serviti di base per la pratica traduttoria e per l'analisi incentrata sul dialogo del personaggio principale, Teresa. La conclusione della ricerca ha mostrato che il ruolo del traduttore sul risultato finale di uno spettacolo teatrale è limitato quando esso si occupa soltanto della traduzione del testo, ossia, oltre a considerare gli aspetti relativi alla messa in scena mentre traduce, l'ideale è che ci sia un lavoro congiunto fra lui ed il regista.

Parole-chiave: Natalia Ginzburg, Pavis, traduzione, genere drammatico, teatro.

SUMÁRIO

Introdução.....	09
Capítulo I - Teatro e Tradução	
1.1 Considerações acerca do dramático como gênero literário com finalidade cênica.....	14
1.2 Tradução do gênero teatral.....	17
Capítulo II - A produção teatral de Natalia Ginzburg	
2.1 Contexto, influências e recepção.....	23
2.2 O estilo na produção teatral de Natalia Ginzburg.....	29
2.3 A crítica de <i>L'Inserzione</i>	32
Capítulo III - A tradução da peça	
3.1 <i>L'Inserzione... O Anúncio</i>	35
Capítulo IV - Tradução comentada da peça	
4.1 Análise da peça para um projeto de tradução.....	82
4.2 A tradução da personagem Teresa	97
Considerações Finais.....	93
Referências Bibliográficas	95

Introdução

Os Estudos da Tradução se constituem em uma disciplina bastante recente. Por isso, muitos termos inerentes à pesquisa na área ainda não foram devidamente definidos, ou ainda não há consenso sobre seus significados. Dentro dessa grande área, mais recente ainda é a atenção dada à análise de gêneros textuais específicos, como o teatro, objeto da presente dissertação.

Este trabalho consiste em uma tradução comentada da peça *L'Inserzione*, escrita em 1965, pela escritora italiana Natalia Ginzburg (1916-1991). Ginzburg foi um dos maiores nomes da literatura do *Novecento* italiano. É conhecida sobretudo como romancista; no entanto sua obra é muito vasta: poesias, contos, ensaios, peças teatrais, traduções. Além de intensa atividade como escritora, Natalia trabalhou como redatora na editora Einaudi, atuou como jornalista e também seguiu carreira política, elegendo-se deputada por uma coligação independente de esquerda, em 1983. Traduziu obras de autores como Marcel Proust, Guy de Maupassant e Gustave Flaubert, todas publicadas pela Einaudi. Foi amiga de Cesare Pavese desde muito jovem e, trabalhando na Einaudi, acompanhou os primeiros passos de Italo Calvino na literatura.

Segundo Clementelli, em toda a sua narrativa, o tema central é o drama da existência, que se desenvolve em situações cotidianas de relações familiares (1972, p.119), e na maioria de suas peças ela explora este aspecto através de experiências de mulheres em casamentos e relações modernas. Sua produção teatral deu-se entre 1965 e 1989, numa nova fase de sua obra, onde as palavras “burguesia” e “família” perderam sua dimensão e sentido, como a perderam na sociedade italiana (SANTIVALE, 1986, p. 35). Ginzburg retratou em suas peças personagens atordoadas pelos rumores de um mundo conturbado, incapazes de se comunicar, desesperadas na solidão (CLEMENTELLI, 1972, p. 97). Não é diferente em *L'Inserzione*, de 1965, a segunda das onze peças escritas pela autora: Teresa, a protagonista, depois de se separar do marido, Lourenço, põe um anúncio no jornal para alugar um quarto de seu espaçoso apartamento. Helena, uma jovem estudante, responde ao anúncio e

passa a ser a sua confidente, mas ao mesmo tempo apaixona-se por Lourenço, desencadeando os ciúmes de Teresa. Scarpa (2005, orelha) afirma que o teatro de Natalia Ginzburg é: “una rappresentazione che dà conto e a volte anticipa le evoluzioni della società italiana e che ancora può essere letta con una buona dose di identificação da parte di molti, se non di tutti”.¹

L’Inserzione, vencedora do Prêmio Internacional Marzotto,² foi escrita em 1965 e publicada pela primeira vez junto a outras três peças em uma antologia intitulada *Ti ho sposato per allegria e altre commedie*, de 1966. Sua primeira representação, no entanto, deu-se nos palcos ingleses em 1968 com o título *The Advertisement*, sob a direção de Laurence Olivier. A tradução para o inglês foi feita por Henry Reed e publicada no ano seguinte pela editora Faber and Faber. Esta mesma tradução foi usada em uma adaptação radiofônica feita pela BBC no mesmo ano, e também em uma antologia americana da editora Dell, *The New Theater of Europe 4*, em 1970. Mais tarde foi publicada em outra antologia: *Plays by and About Women*, de 1973. Nessa última publicação, pela Random House, o tradutor fez algumas alterações em seu texto, como esclarece em nota introdutória.

Na França, a peça foi adaptada para o cinema em 1970 por Michel Arnaud com direção de Gérard Vergez e tradução de Henri Premont. Intitulada *Teresa*, esta tradução para o francês também foi publicada pela Avant-Scène no mesmo ano.

Na Itália, a primeira representação de *L’Inserzione* foi dirigida por Lucchino Visconti em fevereiro de 1969 no Teatro San Babila de Milão, tendo como protagonista no papel de Teresa a atriz Adriana Asti, que também representou outras peças de Ginzburg. Adriana Asti ainda faria o papel de Teresa em 1972, em uma adaptação de um ato para a televisão e em 1989, em Paris, no Petit Montparnasse, e

¹ “Uma representação que dá conta e às vezes antecipa as evoluções da sociedade italiana e que ainda pode ser lida com uma boa dose de identificação por parte de muitos de nós, se não de todos.” Todas as traduções são de minha autoria, exceto quando houver remissão bibliográfica a uma edição em língua portuguesa.

² *L’Inserzione* venceu este prêmio em 1968. Trata-se do mais prestigioso entre os prêmios teatrais europeus que teve, naquele ano, a sua última edição. Entre os jurados figuravam Martin Esslin, ensaísta conhecido pela sua monografia *The Theater of the Absurd* (1962) e diretor do Radio Drama Department da BBC; Kenneth Tynan, diretor da National Theater Company, Jacques Huisman, diretor do Théâtre National de Belgique; Raul Radice, titular da crítica teatral do *Corriere della Sera*; Henning Rischbieter, redator-chefe da *Theater heute*, a maior revista alemã de dramaturgia, entre outros (SCARPA, 2005, p. 402).

em Milão, no Teatro Manzoni, com direção de Giorgio Ferrara. No início de 2007, *L'Inserzione* ganhou nova montagem, com direção de Marcello Cotugno, encenada no teatro Politeama Brancaccio em Roma.

Além da publicação original, esta peça encontra-se também na obra completa da autora, editada pela Mondadori em 1987 e em uma antologia com todo o teatro de Natalia Ginzburg, publicada pela Einaudi em 1990 e reeditada em 2005. Para este trabalho, foi usada a edição de 2005, organizada por Domenico Scarpa. Por se tratar da primeira antologia italiana específica do seu teatro, esta edição traz ainda uma rica apreciação crítica, notas sobre o texto e informações sobre as traduções e representações de todas as peças.

Recentemente, em junho de 2008, a editora da universidade de Toronto publicou todas as peças de Natalia Ginzburg em um único volume intitulado *The Wrong Door*, com novas traduções para o inglês, feitas por Wendell Ricketts. Esta antologia também conta com um prefácio escrito pelo tradutor.

O estilo de Ginzburg inicialmente surpreendeu a crítica teatral, pois ela ignorou alguns dos ditames do gênero e criou o seu próprio modo de escrever teatro, um teatro autêntico, como pensa Clementelli (1972, p. 103). À época, alguns críticos preocuparam-se em como seria uma encenação de suas peças, onde prevalece totalmente a palavra em detrimento do gesto, onde o espectador é chamado mais a escutar que a ver. D'Amico (1999, p. 157) ressalta que Natalia teve sorte, pois pôde contar com atores que souberam trabalhar em favor do texto. A propósito, a primeira peça escrita por Natalia nasceu de um pedido da atriz Adriana Asti.

Dado o exposto nos parágrafos anteriores, a presente dissertação está dividida em quatro capítulos. No primeiro, trato de alguns aspectos do gênero dramático e apresento algumas teorias sobre a tradução de teatro. No segundo, analiso o contexto e o estilo da produção teatral de Natalia Ginzburg, talvez a parte menos conhecida da obra da autora, dando ênfase à peça *L'Inserzione*. No terceiro capítulo apresento a minha tradução do texto integral da peça, inédita em língua portuguesa. Por fim, o quarto capítulo é dedicado à minha leitura da peça e aos comentários sobre a tradução. Neste último capítulo, discuto ainda algumas das minhas escolhas, apoiada

nas teorias referentes tanto à crítica literária sobre a autora e a peça como àquelas sobre teoria da tradução.

Dentro do ‘mapa’ dos estudos da tradução proposto por Chesterman (2002, p. 7) este trabalho insere-se em *Translation with Commentary*. Nesta linha, o pesquisador traduz um texto e escreve comentários sobre o seu próprio processo de tradução. Esses comentários incluem uma discussão sobre a tarefa da tradução, uma análise de aspectos do texto original e uma justificativa para os tipos de soluções encontradas para problemas específicos da tradução.

Holmes (1972, p. 75) também propôs uma classificação de possíveis tipos de pesquisa dentro da disciplina dos Estudos da Tradução. Nessa perspectiva, esta pesquisa enquadra-se no que ele define como *Text-Type Restricted Theories*. Aqui, o pesquisador preocupa-se em esclarecer questões ligadas à tradução de um gênero textual específico.

A escolha da peça *L’Inserzione* para constituir o corpus se deu porque o teatro de Natalia Ginzburg, apesar de premiado, é pouco conhecido no Brasil e também por ser o gênero teatral um desafio particular aos Estudos da Tradução, pois é um gênero que em seu propósito final passa por uma mudança de mídia, o que remete à tradução intersemiótica.³ O objetivo específico deste trabalho é revelar esta faceta da autora, oferecendo aos leitores de língua portuguesa a oportunidade de conhecê-la e também fomentar a discussão sobre as diferentes possibilidades de tradução de e para teatro.

Para a minha tradução, adotei como princípio norteador as teorias de Pavis, que descreve o processo pelo qual passa um texto dramático, partindo do texto-fonte e passando por uma série de concretizações até a recepção pelo público espectador (2008, p. 126). Pavis (2008, p. 124) considera que, no teatro, o fenômeno da tradução para a cena ultrapassa de muito aquele, bastante limitado, da tradução *interlingual* do texto dramático. Ele ressalta a dificuldade de se traduzir teatro observando que este gênero é compreendido apenas na sua “situação de enunciação”. Diferentemente, na dublagem para cinema, a situação de enunciação permanece a mesma qualquer que

³ Este conceito é utilizado por Roman Jakobson (1969, p.65) para designar a tradução que é feita entre sistemas de signos diferentes.

seja a língua, enquanto no teatro ela será concretizada a partir da tradução, de onde surge a dificuldade e a relatividade do trabalho do tradutor (2008, p. 125). Assim, a tradução é vista não como uma realização, mas como uma possibilidade, ou melhor, como um trabalho “incompleto”, que só será concluído em cena. Num trabalho acadêmico de Estudos da Tradução, o encenador e os atores encontrarão ainda o projeto de tradução e a leitura crítica da peça por parte do pesquisador, o que certamente acrescentará às possibilidades de encenação a partir do texto.

Mesmo no teatro de Natalia Ginzburg, onde prevalece a palavra sobre os gestos, ou como define Ryangaert (1996, p.103), onde o próprio fato de falar constitui a ação da peça, o destino do texto teatral é sempre a sua encenação; portanto o tradutor não pode esquecer a oralidade e o contexto da cena em que seu texto irá se concretizar. Dessa forma, procurei considerar este aspecto para a minha prática tradutória, pois mesmo que o texto dramático se baste como obra literária, ele encontrará a sua concretização real no palco, onde se dará simultaneamente a concretização cênica e a receptiva, por parte dos espectadores. Newmark (1988, p. 173) afirma que não deveria existir diferença entre o texto para leitura ou para encenação e que o tradutor deveria preocupar-se com os leitores ou estudiosos somente nas suas notas – o que aqui se dará não através de notas, mas pelos comentários ao longo da dissertação, principalmente os do quarto capítulo, cujo foco são os comentários específicos sobre a tradução.

Capítulo I - Teatro e Tradução

1.1 Considerações acerca do dramático como gênero literário com finalidade cênica

Em maio de 1965, Natalia Ginzburg declarou:

Mi piacerebbe molto scrivere una commedia. Ma non ci penso nemmeno. Ogni volta che ho provato a scrivere in capo a una pagina: Piero: “Dov’è il mio capello?”⁴ mi sono vergognata a morte e ho dovuto smettere in preda ad un acuto ribrezzo (Apud SCARPA, 2005, p. 412).⁵

As razões inerentes ao longo período de recusa a se dedicar ao teatro – elucidadas no prefácio da primeira publicação de *Ti ho sposato per allegria* (1966) – consistem não em hostilidade às dificuldades técnicas da escrita cênica, mas em relutância em afrontar a relação direta com um público preciso, que assume o perfil não mais como o de uma nuvem escura, mas como um grupo de pessoas verdadeiras e corpóreas, a ela estranho e de algum modo hostil (PICCHIONE, 1978, p. 85).

Diante disso, cabe uma reflexão sobre o gênero dramático. Bakhtin, em seu estudo sobre os gêneros do discurso (1997, p. 325) considera que em sua grande maioria, os gêneros literários são gêneros ‘secundários’, complexos, que são compostos de diversos gêneros ‘primários’ transformados. Um exemplo que se aplica ao drama são réplicas de diálogo, ou seja, neste gênero, os diálogos perdem o seu caráter espontâneo, típico de situações de fala cotidiana. São diálogos manipulados pelo autor. Bakhtin também considera os elementos que constituem uma obra literária em seu todo como um único e mesmo enunciado real, que tem um autor real e destinatários que o autor percebe e imagina realmente. Assim, as suas teorias podem explicar o temor inicial da autora. E se o autor de uma peça teatral sofre com essa exposição direta a um público ‘real’, também o tradutor, ao produzir um novo texto, a sofre indiretamente.

⁴ Não casualmente, este é o início da primeira peça da autora - *Ti ho sposato per allegria*.

⁵ “Eu gostaria muito de escrever uma peça. Mas não acredito que venha a fazer isso. A cada vez que tentei escrever no alto de uma página: Pedro: “Onde está o meu chapéu?” me envergonhei absurdamente e tive de parar, tomada por forte aversão”.

Na *Poetica*, Aristóteles afirma que: “per la riuscita degli spettacoli, il lavoro dello scenografo è più importante di quello del poeta” (2001, p. 17).⁶ Dessa forma considero também o trabalho do tradutor de teatro, ou seja, não menor, porém indissociável daquele de um encenador⁷ e dos atores, sempre que se pense em encenação – pois mesmo que o tradutor esteja consciente da finalidade de seu trabalho, são eles que vão operar a mudança de mídia. Entretanto, o trabalho do tradutor é completo quando se considera o texto teatral como literatura impressa. Como afirma Mendes (1995, p. 24), a representação teatral do drama é outra obra, outra realidade artística, construída por outros signos, ou, em termos aristotélicos, por outros meios de imitação.

Um aspecto a considerar acerca deste gênero é a sua escassa publicação, pois conforme observa Aaltonen (2000, p. 35) a propósito do contexto finlandês, o drama não é visto como literatura, por serem raríssimas as publicações de peças contemporâneas e muito caras as reedições dos cânones. Também no Brasil, comparado a outros gêneros, o teatro, sobretudo o contemporâneo, tem uma publicação pouco expressiva. Aaltonen (2000, p. 39) pondera, ainda, que na Finlândia a maioria das peças nacionais e traduzidas está disponível sob requisição como *playscript* em uma biblioteca de Helsinki; entretanto, por ser o acesso muito restrito, essas peças não são lidas pelo público em geral.

Por fim, o que define um texto como dramático não é tanto o critério formal, mas a sua finalidade, que é a encenação. Kinnunen (1985: 30, 34 *apud* Aaltonen, 2000, p. 35) sustenta que: “there is not much difference between drama and the short story, and that drama may be distinguished from a poem or a novel only by its function.”⁸

Ginzburg, que por anos dedicou-se a contos e romances, nas suas primeiras peças ainda trouxe muitas características dessa narrativa de ficção. Segundo D’Amico (1999, p. 157), Natalia Ginzburg não escreveu uma peça, não deu a ela uma estrutura.

⁶ “para a realização dos espetáculos, o trabalho do encenador é mais importante que o do poeta”.

⁷ Neste trabalho, utilizo o termo “encenador” conforme a definição de Pavis (2007, p. 128): “pessoa encarregada de montar uma peça, assumindo a responsabilidade estética e organizacional do espetáculo, escolhendo os atores, interpretando o texto, utilizando as possibilidades cênicas à sua disposição”.

⁸ “não existe muita diferença entre o drama e o conto, e que o drama pode ser distinguido de um poema ou uma novela somente pela sua função”.

Natalia fez o que sabia fazer, isto é, contar uma personagem: “Ha preso un personaggio e l’ha messo lì, l’ha fatto parlare”.⁹ Mesmo assim, na última entrevista relativa ao seu teatro (*Corriere della Sera*, 1º agosto 1991, edição romana), a autora revela particularidades de cada gênero: “Quando ho un brulichio di dialoghi in testa, mi metto a scrivere per il teatro. Mentre invece, se ho in mente un racconto disteso, con riflessioni e pensieri introspettivi, allora scelgo la strada della narrazione.”¹⁰ (GRIGNANI, 1998, p. 157)

Do lado dos homens de teatro, há uma história de condenação da sacralização do texto. Roubine (1998, p. 53) afirma que a relação entre texto e espetáculo é vivenciada como uma situação de conflito e que essa tensão traduz a latente rivalidade que a evolução do teatro suscita entre o autor e o encenador, pois aos olhos daquele, qualquer intervenção do segundo é uma vaga ameaça. Quando a intermediar essa relação está o tradutor, acredito que a este caiba buscar a imparcialidade, o que é tarefa difícil, pois sempre haverá um projeto de tradução, mesmo que inconsciente, e daí decorre que os três envolvidos no processo são agentes criadores sobre o texto. Concluindo suas idéias a respeito da questão do texto, Roubine afirma que “contrariando os receios de uns e os desejos de outros, as experiências contemporâneas, mesmo as mais audaciosas, não inventaram um teatro sem texto” (p. 77) e, portanto, sem potenciais traduções.¹¹

Na verdade, como observa De Marinis (2005, p. 83), o que foi rejeitado não foi o texto dramático em si, mas sim o modo como o teatro o utilizou, sobretudo, nos últimos dois ou três séculos, ou seja, como uma coisa a ser ‘traduzida’ fielmente em cena, como algo que seria já virtualmente teatro, espetáculo, e que então a encenação (uma prática afinal não criativa, privada de uma real autonomia) deveria se limitar a ilustrar, ou, no máximo, mas com prudência, a interpretar. Pavis (2008, p. 26) também acredita que a encenação não é obrigada a ser fiel ao texto dramático, quando afirma: “a encenação não é a realização performativa do texto. Os atores não

⁹ “Pegou uma personagem e a colocou ali, a fez falar”.

¹⁰ “Quando tenho um pulular de diálogos em mente, me ponho a escrever para o teatro. Se, pelo contrário, tenho uma história extensa, com reflexões e pensamentos introspectivos, então escolho a estrada da narração”.

¹¹ Roubine não considera aqui o teatro gestual e o teatro-dança.

estão incumbidos de seguir as instruções do texto e as indicações cênicas para produzir a interpretação, com a força elocutória de uma ‘receita para fazer bolo’”.

O teatro de Natalia Ginzburg, como será apresentado posteriormente, permite grande liberdade de encenação, e chega até mesmo a constituir um desafio aos atores, pois a autora faz uso escasso de indicações cênicas, concentrando-as subjetivamente nos próprios diálogos. Sob esta perspectiva, também a tradução da peça pode ser vista como um desafio. A seguir, apresento algumas teorias sobre a tradução de teatro de que me vali, tanto no momento da prática tradutória, como da análise e sucessivas revisões.

1.2 Tradução do gênero teatral

Duas escolas de pensamento opõem-se, entre tradutores e encenadores, quanto ao estatuto da tradução frente à encenação – para os primeiros, a tradução não está ligada a uma encenação em particular e, por outro lado, os encenadores tendem a ver a tradução como uma operação que comporta fortemente uma encenação. Mas, como afirma Pavis (2008, p. 132) as posições não são tão opostas, talvez, como possa parecer inicialmente. Afinal, “todo texto é teatralizável, a partir do momento que o usam em cena” (PAVIS, 2007, p. 405).

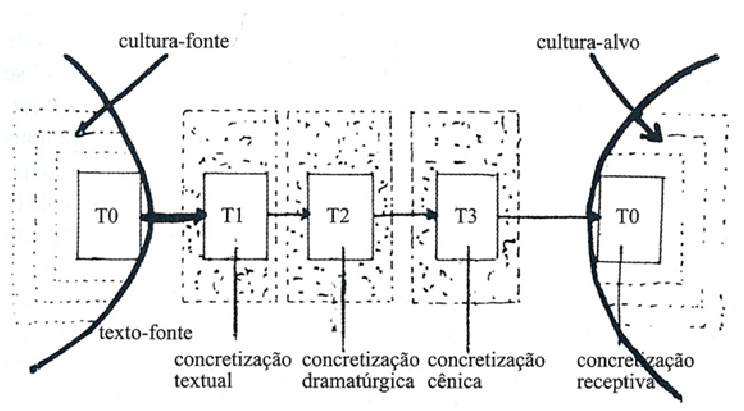
Entre os primeiros teóricos da tradução que escreveram sobre este gênero está Susan Bassnett. Em 1985, em seu artigo intitulado *Ways through the Labyrinth: Strategies and Methods for Translating Theater Texts*, ela mostra-se particularmente a favor de tratar o texto como um trabalho literário, quando afirma que o texto escrito “is the raw material on which the translator has to work and it is with the written text, rather than with a hypothetical performance, that the translator must begin”¹² (p. 102). Mas, dessa forma, o tradutor se exime de traduzir teatro pois, como dito anteriormente, a especificidade de um texto teatral não é textual, porém pragmática, isto é, ligada ao uso de um palco - e este uso é a última finalidade da tradução.

¹² “é o material bruto em que o tradutor deve trabalhar e é com o texto escrito, antes que com uma hipotética representação, que o tradutor deve começar.”

Aproveito um exemplo da tradução de *L'Inserzione* para definir com mais precisão os limites de uma tradução que não leva em conta a encenação: no fim do segundo ato, Lourenço conta a Helena que sua irmã é muito bonita, parece um Botticelli. Teresa, ironicamente, diz que sim, ela parece uma *botticella*, que em italiano significa tonel, barril. Diante deste trocadilho, o tradutor que vise à publicação pode mantê-lo como no original e utilizar uma nota explicativa – já o tradutor que vise a cena, obrigatoriamente deve recriá-lo, pois no palco não cabem notas de rodapé e a mensagem deve ser compreendida rapidamente pelo espectador.

Já em 1988, em seu livro *Translation Studies*, na parte dedicada à tradução teatral, Bassnett conclui que o tradutor deve levar em conta a função do texto como um elemento da e para a performance. Assim também o considera Pavis (2008, p. 124), pois no teatro a tradução passa pelo corpo dos atores e pelos ouvidos dos espectadores. Ele ressalta que o tradutor de teatro trabalha sobre um texto, mas com uma situação de enunciação virtual, passada e desconhecida e uma que será atual, mas que ele não conhece, ou ainda não conhece.

Assim, para descrever e entender melhor este processo, Pavis (2008, p. 126) reconstrói a série de concretizações pela qual passa o texto dramático traduzido, analisado dramaturgicamente, enunciado cenicamente e recebido pelo público. O esquema abaixo ilustra este périplo:



(PAVIS, 2008, p. 126)

O texto de partida, T0, é considerado aqui como o produto das escolhas operadas pelo autor, a partir da interpretação da realidade percebida por ele. Este texto não costuma ser legível fora do contexto da sua situação de enunciação, ou seja, da sua relação com a cultura ambiente. Mounin (2006, p. 154) observa que o teatro, com a sua riqueza de situações que exprimem a vida mais imediata e total de um povo, torna-se a forma literária menos adequada à exportação.

Em seguida, encontra-se o T1, o texto da tradução escrita, objeto de maior interesse para a presente dissertação. Aqui pode-se observar como o tradutor está na posição de leitor e de dramaturgo, pois o seu papel é interpretar o texto lido e recriá-lo nas virtualidades e nos percursos possíveis do texto a ser traduzido (PAVIS, 2008, p. 127). Retomando a epígrafe, assim como Pavis (2008, p. 25), considero que a tradução “não é uma pesquisa de equivalência semântica de dois textos, mas sim a apropriação de um texto-fonte por um texto-alvo.” E em se tratando de teatro, uma tradução teatral representável é produto de uma atividade não linguística, mas dramaturgicamente; de outra forma, teremos traduzido apenas a língua, mas não teremos traduzido a peça. (MOUNIN, 1963, p. 14, *apud* PAVIS, 2008, p. 127).

Então, a partir deste texto criado pelo tradutor dar-se-á a concretização dramaturgicamente, aqui representada por T2. Nesta etapa,¹³ o texto, que deve ser compreendido imediatamente e claramente pelo público, é revisto e são sistematizadas as escolhas dramaturgicas, postas em prova em T3.

Em T3, o texto já entra em contato com o palco e acontece a concretização da *enunciação cênica*. De acordo com Pavis (2008, p. 129), “a encenação, enquanto confrontação de situações de enunciação, virtual em T0 e atual em T3, convida a que se examinem todas as relações possíveis entre signos textuais e signos cênicos.”

Finalmente o texto chega em T4, a *concretização receptiva*. Este é o momento em que o texto-fonte alcança o seu objetivo: tocar um espectador no decurso de uma encenação concreta.

¹³ Pavis (2008, p. 128) diz que pouco importa, de um ponto de vista teórico, que esta função dramaturgica seja ou não especificada e distinta do trabalho em T1 - o que conta é o processo de concretização (ficcionalização e ideologização) que a tradução efetua no texto.

Pavis (2008, p. 130) ainda ressalta alguns fatores que facilitam a recepção da tradução teatral. Ele lembra que a tradução para o teatro deve evitar as eufonias, os jogos gratuitos de significante, a multiplicação de detalhes – porém, esta exigência de um texto *representável* ou *falável* corre o risco de levar a uma banalização sob a aparência de texto “bom de boca”. Ele afirma que alguns estéticos já não reconhecem mais esse critério e consideram que qualquer texto é falável, mesmo traduções que levem mais para um exercício de estilo. E muito mais importante que o simples critério do bem falar é o da adequação convincente do gesto e do discurso, conceito que ele define como *língua-corpo* ou *verbo-corpo*.

Com este conceito, Pavis (2008, p. 139) entende que no teatro o verbo está “atarrachado” no corpo do ator, que este último tem o “verbo no corpo” (como se diz de alguém que tem “o diabo no corpo”). O *verbo-corpo* é “a aliança do texto pronunciado e gestos (vocais ou físicos) que acompanham a sua enunciação, ou seja, a ligação específica que o texto mantém com o gesto” (PAVIS, 2008, p. 139). Assim, para que o texto da tradução saia da página e tome vida no palco, é necessário que o tradutor já crie para si mesmo uma imagem visual e gestual desse *verbo-corpo* da língua e da cultura-fonte para tentar apropriar-se dela a partir do *verbo-corpo* da língua e da cultura-alvo (PAVIS, 2007, p. 415).

Ao considerar que, no teatro, a palavra e o gesto formam uma unidade dialética, então, não se traduz somente signos lingüísticos, mas também gestualidades – e sob esta perspectiva o ator é parcialmente um tradutor: “graças aos seus gestos, ele está em condições de comunicar culturas” (PAVIS, 2008, p. 145). Um ator, enquanto modelizador e intérprete último do seu texto e do seu corpo pode recuperar a mais miserável das traduções, como também pode massacrar a mais sublime (PAVIS, 2008, p. 153). Assim, volta-se a notar a relatividade do trabalho do tradutor de teatro – um dos agentes na série de concretizações apresentadas anteriormente. No entanto, mesmo tratando-se de uma parcela sobre o resultado final, é importante refletir acerca da tarefa que compete ao tradutor deste gênero.

Mounin (2006, p. 155) pensa que a tradução teatral, quando não é feita para uma edição didática, mas para uma encenação, deva tratar o texto de modo que se possa considerá-lo tanto uma adaptação como uma tradução. Antes que a fidelidade

ao vocabulário, à gramática, à sintaxe e até mesmo ao estilo de cada frase do texto, deve vir a fidelidade àquilo que fez da peça um sucesso no seu país de origem. Assim, o tradutor de uma obra teatral recorrerá com frequência aos procedimentos de tradução menos literalmente fiéis – pois além de traduzir enunciados, também cabe a ele recriar contextos e situações que possam ser compreendidos tão imediatamente a ponto de que se possa rir ou chorar.

Já para Pavis (2007, p. 412), por definição, a adaptação escapa a qualquer controle: “Adaptar é escrever uma outra peça, substituir o autor. Traduzir é transcrever toda uma peça na ordem, sem acréscimo nem omissão, sem cortes, desenvolvimento, inversão de cena, alteração das personagens, mudanças de réplicas.” Neste sentido, para o presente trabalho, mesmo buscando ‘recriar’ a peça dentro de uma nova cultura, tratei-a como ‘tradução’, conforme será exposto no terceiro capítulo, com o texto original paralelo ao da tradução. Retomando as idéias de Mounin sobre a fidelidade ao texto, acima mencionadas, é importante lembrar que no teatro de Natalia Ginzburg, a fala das personagens funciona, sobretudo, como delonga e distração em relação aos verdadeiros conteúdos que pretende censurar (PUPPA in D’AMICO, 1999, p. 289). Neste sentido, Clifford, dramaturgo, tradutor e pesquisador, ressalta que:

“Words in a dramatic text are not an end in themselves; they are a kind of scaffolding on which the actor constructs his or her performance. And what counts are not just the words themselves, but the gaps between the words. The feeling behind the words. What is left unsaid matters as much as what is said: and as translators we have to be sensitive to both.”¹⁴ (1996, p. 263-264)

Em *L’Inserzione*, e em outras peças de Natalia Ginzburg, apesar de as personagens falarem incessantemente, elas não comunicam ‘nada’. Por trás de seus longos enunciados logorréicos, Teresa comunica o seu desespero e a sua solidão. Pavis (2008, p. 130) comenta que a transposição rítmica e prosódica do texto-fonte

¹⁴ “Em um texto dramático, as palavras não são um fim em si mesmas; elas são um tipo de andaime sobre o qual os atores constroem a sua performance. E o que conta não são só as próprias palavras, mas as lacunas entre elas. O sentimento que está por trás das palavras. O que não é dito conta tanto quanto o que é dito: e como tradutores nós precisamos ser sensíveis a ambos.”

(T0) e do texto da concretização cênica (T3) é frequentemente considerada como indispensável para a “boa” tradução. Ele diz que é preciso levar em conta a forma da mensagem traduzida, especialmente de sua duração e seu ritmo, pois a duração da enunciação cênica é parte de sua mensagem. Dessa forma, procurei manter esse aspecto do texto de Natalia Ginzburg, apelidada por Pavese de *la lagna*,¹⁵ ou seja, um fluxo de palavras, por vezes repetidas ou sem nexos, que representa nada mais que o vazio das personagens.

Por fim, outras questões específicas sobre a tradução desta peça serão abordadas no último capítulo. Do que foi dito até aqui, como se pôde notar, a tradução para o teatro está envolvida em um processo bastante complexo. Pavis (2008, p. 144) sustenta que “manter, transferir e adaptar o *verbo-corpo* de uma língua para outra, tal é, atualmente, a tarefa de tradutores preocupados com a representação cênica.” E para pôr isso em prática, torna-se necessário um aprofundamento no estilo do autor e nos temas relacionados à peça a ser traduzida. Assim, o próximo capítulo é dedicado a Natalia Ginzburg e à crítica de *L’Inserzione*.

¹⁵ Este termo é muito citado pela crítica (Borrelli, 2002, p. 33; Clementelli, 1972, p. 125; etc.) para definir uma característica do estilo de Natalia Ginzburg. Garboli (2005, p. 1579) diz que em piemontês significa uma cantilena, um ritmo, um passo narrado, um fraseado monótono como a chuva. O crítico ainda afirma que Natalia Ginzburg é uma escritora muda, por quanto mais ela fale. Em cada texto seu, dos mais longínquos aos mais recentes, ela parece dar corpo a um mesmo sistema imprecisável, incapturável, de impulsos inermes e agressivos.

Capítulo II - A produção teatral de Natalia Ginzburg

2.1 Contexto, influências e recepção

Para Borrelli (2002, p. 29), Natalia Ginzburg, apesar de ter sido muito premiada e ter conquistado o seu público, nunca chegou a se sobressair no mundo das letras italianas, embora alguns fatores externos, como os biográficos, por exemplo, aparentemente devessem tê-la levado a uma maior notoriedade. A estudiosa diz que alguns críticos renomados escreveram sobre Natalia, mas de modo geral em artigos pequenos, nunca se aprofundando na sua obra. Nessa publicação, entretanto, Borrelli se ocupa de toda a produção da autora, à exceção do teatro, sem qualquer esclarecimento.

Justamente no âmbito teatral, o menos estudado de sua produção, como confirma Scarpa (2005, p. 430), Natalia Ginzburg parece se destacar. Para Taffon (2005, p. 97), entre os escritores italianos que nos anos 1960 não se dedicaram de modo específico e contínuo ao teatro, mas que escreveram peças esporadicamente (entre esses Alberto Moravia, Elsa Morante, Ignazio Silone, Leonardo Sciascia, Goffredo Parise), Natalia Ginzburg é aquela que obteve os resultados mais importantes e duradouros.

Taffon (2005, p. 99-100) divide a produção teatral de Natalia Ginzburg em dois blocos. O primeiro é composto pelas peças da metade dos anos 1960: *Ti ho sposato per allegria*, *L'Inserzione*, *Fragolla e Panna* e *La Segretaria*. Neste primeiro bloco figuram personagens femininas submetidas à autoridade de seus maridos ou pais. De modo geral, são mulheres que vêem os seus casamentos se arruinarem, ou personagens que não realizam os seus desejos de amor e de relações sentimentais. A relação entre essas personagens está ligada ao acaso e à *chiacchiera*, como as únicas razões de vidas cinzentas, alienantes, repetitivas, sem esperança.

No segundo bloco estão as peças do fim dos anos 1960 (*Paese di Mare* e *La Porta Sbagliata*), as dos anos 1970 (*Dialogo* e *La Parruca*) e 1980 (*La Poltrona* e *L'Intervista*). Neste segundo bloco são os homens a falarem mais: homens derrotados, intelectuais sem identidade, artistas passivos, patofóbicos, inconcludentes. Muitas personagens

masculinas, entretanto, são evocadas o tempo todo, sem nunca aparecerem: entre as incessantes *chiacchiere*, tornam-se o centro dos discursos conduzidos por quem está em cena. Além das dez peças citadas, Natalia Ginzburg escreveu ainda a breve *Il cormorano*, em 1991, encomendada especialmente para um festival de teatro.

Em muitos países, e inclusive na Itália, nos anos 1960 deu-se o *boom* do teatro gestual,¹⁶ ou teatro sem palavras. De Marinis (2000, p. 5) acredita que a consagração deste “novo teatro”¹⁷ na Itália aconteceu entre 1964 e 1968, e que um marco para a vanguarda italiana foi o Congresso de Ivrea em 1967. Neste congresso foi lançado um manifesto que estigmatizava, entre outras questões, a crescente ingerência da burocracia política e administrativa nos teatros públicos, o monopólio dos grupos de poder, a desatenção dada às iniciativas experimentais. Foram quatro dias de muitas discussões e poucos resultados práticos, mas segundo De Marinis (2005, p. 172) foi um evento importante, pois além de ter reunido muitas personalidades, constituiu uma prova inequívoca do rompimento profundo que se deu na cena italiana. De Marinis (2005, p. 1) afirma que o conceito unificante das experiências do “novo teatro” foi um só: a busca por uma profunda e radical renovação do modo de fazer e conceber teatro em relação às convenções cristalizadas da cena oficial – e nisso pode-se incluir a questão já citada sobre a submissão ao texto. Foi nesse período que Natalia Ginzburg começou a sua atividade como dramaturga e, portanto, o seu teatro pouco gestual representou uma surpresa para a crítica, enquanto teve todo um aspecto de conversão em relação ao meio cênico. As reações foram díspares (CLEMENTELLI, 1972, p. 137).

Remetendo-se à primeira peça de Natalia Ginzburg, Paolo Lucchesini manifestou o temor de um resultado cênico insatisfatório daquelas personagens que ele acredita serem apenas criaturas literárias viventes nas suas imagens refletidas nos longos monólogos e que não se mostram imediatas através de um diálogo cerrado e

¹⁶ Segundo a definição de Patrice Pavis em seu *Dicionário de Teatro* (2007, p. 391), teatro gestual é aquele que privilegia o gestual e a expressão corporal sem, todavia, excluir a música, a fala e os mais diversos recursos cênicos imagináveis.

¹⁷ De Marinis (2005, p. 1) relembra que a esse conjunto de fatos, experiências e propostas teatrais foram atribuídos diversos nomes, como “teatro de vanguarda”, “teatro de pesquisa”, “teatro experimental”, “novo teatro”.

crepitante como deveria acontecer em um texto teatral (*Apud* CLEMENTELLI, p. 137-8). De fato, nas peças de Natalia Ginzburg, o espaço é um fenômeno puramente verbal. Em *L'Inserzione*, todos os fatos importantes ao encadeamento da peça ocorrem fora de cena, até mesmo o disparo no fim da peça, quando 'ouve-se' um tiro (p. 85). Em cena, as personagens relembram, contam, discutem fatos que se deram em outro tempo e em outro espaço. Porém, Scarpa (2005, p. 443) acredita que este aspecto não seja um empecilho para a representação. Ao contrário, ele pensa que só os verdadeiros leitores podem levar este teatro a uma encenação, pois as diretrizes permanecem em um nível não superficial do texto, é preciso deduzi-las com um ato de leitura intersticial.

Depois da estréia de *L'Inserzione* em Milão, com direção de Visconti, Gian Maria Guglielmino (in *Gazzetta del Popolo*, Torino, 22 febbraio 1969 *apud* CLEMENTELLI, 1972, p. 138) acusou o renomado diretor de ter tentado teatralizar demais um texto que teatral não é. Esta vez, a culpa do resultado pouco convincente da peça atribuída pela crítica caiu mais sobre o diretor. É pertinente lembrar que De Marinis (2000, p. 2) cita Visconti como antagonista ao movimento do "novo teatro"; portanto, esta crítica negativa da época não surpreende. Outro crítico que na ocasião julgou com severidade a direção, os intérpretes e também o texto, sempre do ponto de vista teatral, foi Arturo Lazzari (in *L'Unità*, Milano, 22 febbraio 1969 *apud* CLEMENTELLI, p. 138).

Apesar desse choque inicial, o teatro de Natalia Ginzburg acabou se impondo, como afirma D'Amico (1999, p. 156) por virtude própria, porque o público se divertia muito e porque os atores gostavam de fazê-lo. Nos últimos anos, muitas peças de Natalia Ginzburg continuam sendo encenadas na Itália e a crítica tem sido bastante positiva. Em 2003, comentando uma produção de *Dialogo*, Rodolfo di Giammarco (em *La Repubblica*, 17 de novembro de 2003) lamenta com nostalgia: "Purtroppo non si scrive più teatro così".¹⁸ Em 2007, comentando a última produção de *L'Inserzione*, ele elogia particularmente a direção de Marcello Cotugno e conclui: "Dialoghi e

¹⁸ "Infelizmente não se escreve mais teatro assim". Disponível em: <http://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2003/11/17/dialoghi-di-coppie-in-crisi-cosi-compassati.html> (acesso em 29 de outubro de 2008)

parlate da sentire. Spettacolo da vedere”.¹⁹ Sobre esta mesma produção, Virginia Pizzurro²⁰ escreve: “Il testo scritto dalla Ginzburg nel 1968 [sic] rimane di estrema attualità, l’ossessione della famiglia, dei legami che finiscono, argomenti questi, che aleggiano nell’attuale società.”²¹ Scarpa (2005, p. 455) observa que, por mais paradoxal que possa parecer, as peças de Natalia Ginzburg foram escritas para o futuro, perscrutando um possível futuro. A autora percebeu já naqueles anos a evolução que tomariam as relações interpessoais. Em entrevista à revista *Bravo* (maio de 2009, p. 32) a atriz Fernanda Montenegro pondera: a maior subversão que um casal pode praticar nos dias de hoje é permanecer junto.

Toda a vida e a obra de Natalia Ginzburg foram profundamente afetadas pela história italiana, sobretudo pelo período fascista e pela onda de pessimismo do pós-guerra. O teatro que melhor representou este último período foi o Teatro do Absurdo, que igualmente influenciou a produção teatral da autora. Picchione (1978, p. 86) afirma que:

“Il teatro ginzburghiano propone una mediazione fra le istanze di una problematica aggiornata – sensibile alle direttive di un teatro esistenzialista o dell’assurdo nella presentazione di personaggi diseroicizzati, alienati e protesi nel vuoto di discorsi verbosi e fallimentari al tempo stesso – e residui delle strutture tradizionali, tese alla presentazione di uno sviluppo realisticamente comprensibile di fatti, di caratteri psicologicamente fissati, di interazioni linguistiche accessibili in quanto rispondenti all’adozione di un codice espressivo medio.”²²

O teatro do absurdo, assim batizado pelo crítico Martin Esslin, questionou profundamente a existência humana, em uma sociedade que tinha se mostrado um empreendimento falido. Desta forma, Teresa e outras personagens do teatro de

¹⁹ “Diálogos e falas para ouvir. Espetáculo para ver.

<http://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2007/02/23/ginzburg-disamore-che-ricordationesco.html> (acesso em 29 de outubro de 2008)

²⁰ www.controluce.it – arquivo, ano XVI, n. 4, abril de 2007, p. 26. (acesso em 29 de outubro de 2008)

²¹ “O texto escrito por Ginzburg em 1968 [sic] continua extremamente atual, a obsessão pela família, pelas relações que acabam, temas estes que pairam na atual sociedade.”

²² “O teatro ginzburgiano propõe uma mediação entre as instâncias de uma problemática atualizada – sensível às diretivas de um teatro existencialista ou do absurdo na apresentação de personagens deseroicizadas, alienadas e imersas no vazio de discursos prolixos e catastróficos ao mesmo tempo – e remanescentes das estruturas tradicionais, voltadas à apresentação de um desenvolvimento realisticamente compreensível de fatos, de personagens psicologicamente obcecadas, de interações lingüísticas acessíveis enquanto correspondentes à adoção de um código expressivo médio.”

Natalia Ginzburg representaram o que a autora percebeu como uma instituição falida – a família. A crise social do pós-guerra foi a consequência de outra bem mais profunda, a existencial. Barnett (1981, p. 16) diz que esses autores estavam preocupados com a solidão do homem em um mundo privado das certezas permitidas por Deus ou por um racionalismo otimista. Ele diz que essa solidão foi aumentada por um sentimento de impotência, derivado em parte por uma consciência da inabilidade humana de se comunicar em uma sociedade que tornou a língua sem sentido, e em parte por uma consciência da precariedade da existência humana em uma era atômica.

O sentimento da solidão é uma constante nas personagens ginzburguianas, de modo que é possível considerá-lo como “l’unico mezzo che noi abbiamo di partecipare alla vita del prossimo, perduto e stretto in una solitudine uguale”.²³ Como observa De Tommaso (ano, p. 831), este conceito aparece também no seu teatro, só restando aceitar a relação conjugal como uma relação entre duas solidões.

Em 1970, Ginzburg escreveu um ensaio intitulado *Teatro è parola* (publicado posteriormente em *Mai devi domandarmi*). Neste ensaio, ela se mostra contrária à idéia então difundida de o teatro rigorosamente ter de ser “crueldade”²⁴ e o público ser ofendido, dilacerado:

“Hanno anche detto che, a teatro, “il pubblico dev’essere coinvolto”. Mi sembra che queste parole abbiano generato confusione. ‘Essere coinvolti’ in fondo può significare semplicemente cadere in preda all’attenzione. Non significa che il pubblico debba per forza mescolarsi agli attori, salire sulle scene, urlare, o che gli attori debbano mescolarsi al pubblico e fare polvere, barabanda e frastuono. Quello che amo a teatro, non è profondamente diverso da quello che amo e cerco nei romanzi o nei versi che leggo o che ricordo in solitudine. A teatro amo star seduta, immobile, guardare e ascoltare. Penso che la poesia e il teatro richiedano le stesse cose. Penso che richiedano un’assoluta immobilità, un pieno abbandono, una piena attenzione, un profondo silenzio”. (p. 143-4)²⁵

²³ O único meio que nós temos de participar da vida dos outros, perdidos e presos a uma mesma solidão. (GINZBURG, IN: *Lessico Familiare*, 2001, p. 1066)

²⁴ O principal expoente deste Teatro da Crueldade é Artaud (DE MARINIS, 2005, p. 40).

²⁵ “Disseram que, no teatro, “o público deve ser envolvido”. Parece-me que essas palavras geraram confusão. “Ser envolvido”, na verdade, pode significar simplesmente concentrar-se. Não significa que o público deva se misturar aos atores, subir no palco, gritar, ou que os atores devam se misturar ao público e levantar a poeira, fazer confusão e estrondos. Aquilo que eu amo no teatro não é profundamente diferente daquilo que eu amo e busco nos romances ou nos versos que leio e recordo em solitude. No teatro, amo ficar sentada, imóvel, observar e escutar. Penso que a poesia e o teatro

A partir desta declaração, pode-se perceber como suas idéias acerca do teatro são coerentes com a sua produção teatral e, mais uma vez, como essas idéias são contrárias às do “novo teatro”. Entretanto, neste mesmo ensaio, Ginzburg revela ter assistido e apreciado uma produção contemporânea (a tragédia dinamarquesa *Ferai*, muito mais ligada ao gesto que à palavra) e, então, conclui dizendo não concordar que uma coisa deva destruir à outra e questiona por que não pode ser permitido amar diferentes tipos de teatro. Na longa entrevista que gerou o livro *È difficile parlare di sé*, (1990, p. 158), ela reafirmaria acreditar que no teatro e na arte de modo geral tudo pode conviver, e que a vanguarda errava ao dizer que uma coisa mata a anterior. Mesmo assumindo esse posicionamento holístico, Natalia teve os seus mentores e de cada um absorveu um pouco para chegar ao seu estilo. A seguir, apresento e comento os nomes mais citados e autodeclarados como “influências” para Ginzburg e, posteriormente, como a crítica caracteriza o seu estilo.

No ensaio *Teatro è parola*, de 1970, sobre as suas idéias acerca do teatro, Natalia Ginzburg revela sua admiração por Goldoni:

“Disprezzare Goldoni, chiamarlo “evasione borghese”, per il fatto che in sua presenza non siamo dilaniati o lacerati ma invece incantati, deliziati e rapiti, mi sembra una delle tante incertezze che circolano oggi fra noi e che forse sono state generate dalla nostra infelicità. Essendo infelici, vogliamo vedere ovunque intorno a noi visioni tragiche, sanguinose e solenni, e non sappiamo più festeggiare la fragilità, la delicatezza e la misura”.²⁶ (p. 143)

requeiram uma imobilidade absoluta, um abandono completo, uma atenção total, um profundo silêncio.”

²⁶ “Desprezar Goldoni, chamá-lo de ‘evasão burguesa’, pelo fato de que em sua presença não somos dilacerados mas, pelo contrário, encantados, deleitados e absortos, me parece uma das tantas incertezas que circulam hoje entre nós e que talvez tenham sido geradas pela nossa infelicidade. Sendo infelizes, queremos ver em tudo a nossa volta visões trágicas, sangrentas e solenes, e não sabemos mais festejar a fragilidade, a delicadeza e a moderação.”

Outro autor italiano por quem Ginzburg manifestou publicamente a sua admiração (SCARPA, 2005, p. 412) foi Eduardo de Filippo – que, como Goldoni, também escreveu em dialeto. Mas são Tchekhov e Pinter os dramaturgos que a crítica (TAFFON, 2005, p. 97 ou DE TOMMASO, 1963, p. 818) insiste em citar mais frequentemente como grandes “influências” para a dramaturga Ginzburg.

Sobre o primeiro, a própria autora afirma, no prefácio a *Cinque Romanzi Brevi* (*apud* CLEMENTELLI, p. 109), que Tchekhov é para ela um nume. E, mesmo lendo-o em traduções, o que ela mais quis aprender com ele foi o modo de conduzir e articular uma história, o modo de manipular e iluminar a realidade. A propósito desta influência de Tchekhov, SCARPA (2005, p. 440) afirma: “Se fosse vero il luogo comune che il teatro di Cechov è fatto di monologhi mascherati da dialoghi, la Ginzburg avrebbe preso questo dal suo maestro.”²⁷

Já no que se refere a Harold Pinter, Picchione (1978, p. 106) acredita que não passe de uma genérica correspondência. Ela pensa que Natalia Ginzburg possa ser ligada ao dramaturgo britânico na recusa aos módulos lingüísticos subversivos ou experimentalismos técnicos, e na obstinação polêmica sobre a palavra como medida do silêncio entre os homens – que cresce proporcionalmente ao delongar-se dos seus desabafos lingüísticos. Mas, como ressalta Picchione, a obra teatral de Pinter se move no âmbito de uma persistente tensão metafísica, enquanto Ginzburg adere com firmeza ao realismo do quotidiano já perseguido na sua narrativa – e mesmo usando o diálogo como denúncia da incomunicabilidade, diz tudo o que é possível sobre a personagem, para caracterizá-la terrenamente na sua anti-alegórica linearidade.

2.2 O estilo na produção teatral de Natalia Ginzburg

Natalia Ginzburg declarou que começar a escrever para o teatro foi para ela uma libertação, pois então pôde usar a primeira pessoa de forma igual a todas as personagens (SCARPA, 2005, p. 412-3). Mesmo assim, no seu teatro, os diálogos

²⁷ “Se fosse verdade o lugar comum que o teatro de Tchekhov é feito de monólogos mascarados de diálogos, Ginzburg teria apreendido isso de seu mestre.”

ocupam um nível superficial, pois as tramas se desenrolam através de longos monólogos, e não com enredos de ação ou grandes 'nós' dramáticos, senão fora de cena, antes ou depois do momento da ação, como observa Taffon (p. 100).

Scarpa (2005, p. 443) ressalta que Natalia Ginzburg não percebe como um palco o ambiente onde deixa as suas personagens agirem: vencida a repugnância de escrever para o teatro, ela não superaria jamais aquela que lhe proíbe de escrever indicações cênicas. A operatividade das personagens fica limitada a longas conversações domésticas, ritmadas pelo repetir-se de eventos quotidianos (PICCHIONE, 1978, p. 87).

Nesses ambientes domésticos, porém, não existe mais a família. A crise da instituição familiar produz uma topografia teatral que não é nunca a casa tradicional, mas que se passa entre moradias desordenadas, profanas, provisórias, estranhas comunidades rústicas onde as pessoas entram e saem, hotéis: todos símbolos da queda de um centro regulador do mundo (GRIGNANI, 1998, p. 157). Reproduzo, a seguir, alguns excertos de outras peças que podem ilustrar essa característica que Ginzburg explorou em sua dramaturgia:

"No. Gianni ha una moglie, a Roma. Ha anche un figlio, un bambino di sei anni. Va pazzo per quel bambino. Ci muore. La moglie è una grande stronza. Non vuole il dizorzio e del resto nemmeno lui lo vuole. No, io non sono sua moglie. Sono la sua compagna. La sua convivente. Una convivenza che è cominciata solo qualche mese fa, nell'inverno. Una convivenza per modo di dire, perché lui non c'è mai. Schizza sempre da un punto all'altro del mondo. Lo chiamano sempre. È incredibile quanto lo chiamano. Una convivenza che comunque durerà poco. Nel prossimo ottobre, forse vado a stare in Australia."²⁸ Ilaria, em *L'Intervista* (2005, p. 197)

²⁸ "Não. Gianni tem uma mulher, em Roma. Tem também um filho, um menino de seis anos. Ele é louco por aquele menino. Faz tudo por ele. A mulher é uma estúpida. Não quer o divórcio, e nem ele quer. Não, eu não sou sua esposa. Sou sua companheira. Sua convivente. Uma convivência que começou há poucos meses, no inverno. Uma convivência por assim dizer, porque ele nunca está em casa. Está sempre girando pelo mundo. Sempre estão atrás dele. É incrível como sempre estão atrás dele. Uma convivência que, no entanto, vai durar pouco. Em outubro, talvez eu vá morar na Austrália."

“Io sono stanca. Questa casa è un porto di mare. La gente entra, esce, mangia, dorme.” (2005, p. 161) [...] “Una volta c’erano le famiglie.”²⁹ Titina, em *La Segretaria* (2005, p. 173)

“Se non puoi più stare con tuo marito, se non hai dove andare, vieni da me. Riguardo a mia moglie, non darti pensiero. Non c’è gelosia, fra me e mia moglie. Il nostro è un rapporto d’una natura un po’ speciale. Come se non fossimo più marito e moglie, come se fossimo fratello e sorella. Non è più un matrimonio, è un’altra cosa. Lo sa mia moglie di te, e non gliene importa. E poi è una persona d’eccezione, mia moglie. Una donna superiore. Così buona”.³⁰ Cesare, em *Fragola e Panna* (2005, p. 116)

Teresa é uma personagem que consegue se libertar de muitas “atribuições femininas” e, no entanto, não consegue encontrar um meio de viver a sua liberdade. O teatro do absurdo é povoado por personagens frágeis, depressivas, prisioneiras de sua incapacidade de comunicação. Segundo Barnett (1981, p. 16), “their theme is man’s anguish, but their techniques are those of comedy: improbable situations and unheroic characters who say funny things”³¹. A propósito, Pampaloni (*apud* Clementelli, 1972, p. 126) acredita que o quanto de pungente ironia penetrasse em Natalia Ginzburg aflora em sua atividade teatral.

Ricketts (2008, p. xiii), que traduziu todas as peças de Natalia Ginzburg para o inglês, acredita que uma das grandes qualidades da autora é o seu senso de humor. Ele ressalta como as personagens desse teatro infalivelmente escolhem o que é menos importante nas suas vidas e nisso focam uma atenção exagerada e melodramática. Por esse aspecto, que tem um efeito muito mais nítido quando representado, o tradutor acredita que Natalia tenha, apesar de tudo, idealizado as suas peças para o palco.

²⁹ “Eu estou cansada. Esta casa é como um porto (de mar). As pessoas entram, saem, comem, dormem.”

³⁰ “Se você não pode ficar com seu marido, se não sabe para onde ir, venha para a minha casa. Quanto à minha esposa, não se preocupe. Não existe ciúmes entre eu e ela. A nossa relação é de uma natureza um pouco particular. É como se não fôssemos mais um casal, mas irmãos. Não é mais um casamento, é uma outra coisa. Minha esposa sabe sobre você, e ela não se importa. E depois, ela é uma pessoa excepcional, minha esposa. Uma mulher superior, tão boa.”

³¹ “O tema tratado por eles é a angústia humana, porém as técnicas são cômicas: situações improváveis e personagens anti-heróis que dizem coisas engraçadas.”

Ricketts comenta, ainda, que toda a produção de Natalia Ginzburg tem um estilo parecido, marcado pela cor cinza e pela poesia invisível. Mas ele acredita que o tom de lamentação e discordância define a atmosfera das suas peças mais marcadamente do que na língua da sua ficção. Outro aspecto lembrado pelo tradutor (p. xvi) é a sensação de claustrofobia.

Pode-se dizer que Natalia Ginzburg conhece bem as suas personagens, e não teme revelar o pior de cada uma. Para Scarpa (2005, p. 437) as palavras de Natalia Ginzburg são ficção, mas nunca falsidade. Também Eugenio Montale (*apud* Cesare Garboli, II v. *Opere Mondadori*, p. 1578) se manifestou sobre essa naturalidade: “Direi che ogni pagina della Ginzburg sia riconoscibile anche senza firma per la delicatezza e quasi insignificanza del tocco, è l’arte sua di mimare non tanto la voce che discorre, ma la cadenza del suo chiacchiericcio”.³²

2.3 A crítica de *L’Inserzione*

L’Inserzione é a segunda peça de Natalia Ginzburg, escrita em novembro de 1965. Segundo a própria autora,³³ trata-se uma peça essencialmente trágica, apesar de apresentar alguns traços cômicos. A sua estrutura é muito parecida com a primeira, *Ti ho sposato per allegria*: um longo primeiro ato em que as protagonistas abrem o coração à primeira pessoa que encontram – na primeira, a ouvinte é uma faxineira, em *L’Inserzione*, é uma garota desconhecida que toca a campainha da casa onde Teresa vive com os seus fantasmas.

Toda a peça gira em torno de Teresa, personagem reduzida à fala como sua única forma de ação. E,

“più Teresa parla e più si manifesta come persona sola, bisognosa, inerme. Più racconta di Lorenzo, più recrimina i suoi difetti, più si scervella sulle sue

³² “Eu diria que cada página de Natalia Ginzburg seja reconhecível mesmo sem assinatura, pela delicadeza e quase insignificância do toque. É a sua arte de imitar não tanto a voz que discorre, mas a cadência da sua fala.”

³³ <http://www.sparrowsp.addr.com/theatre%20pages/advertisement.htm> (acesso em 20/04/2008).

stravaganze e più lo rende desiderabile per Elena: senza saperlo, lo offre a lei offrendo se stessa come vittima.”³⁴ (SCARPA, 2005, p. 443)

Na época em que a peça foi escrita, grandes mudanças sociais se pré-
anunciavam: o divórcio se tornou legal na Itália em 1970; os métodos contraceptivos
em 1971; um referendun em 1978 legalizou o aborto. Teresa representa um pouco do
caos que essas mudanças sociais geraram nas antes previsíveis vidas de tantas
mulheres. “Tendo sido criada sem nenhum objetivo especial além de conseguir um
homem, ela não é capaz de se sustentar econômica ou emocionalmente” (Sullivan e
Hatch in *Plays by and about women*, p. 10). Embora a relação entre Teresa e Lourenço
não siga mais um modelo tradicional, em muitos momentos da peça eles continuam
nutrindo expectativas em relação ao casamento. Acusam-se mutuamente de não
cumprir com os seus tradicionais papéis de marido e esposa. Teresa afirma que
Lourenço estava sempre dizendo como ela deveria ser, o quão feliz ele teria sido se
ela tivesse sido uma verdadeira esposa (p. 54) Ao mesmo tempo, ela não fazia outra
coisa que dizer como gostaria que fosse um marido (p. 54). Depois de cinco anos
casados eles se separam, e ela jamais saberá como viver sozinha.

Passados mais de quarenta anos, alguns aspectos da peça continuam vivos.
Para Cloris Brosca, que interpretou Teresa em 2007, não existe texto mais atual do
que este, pela nossa incapacidade de comunicação representada, incapacidade de nos
relacionarmos com os outros, de sairmos de nossa própria solidão. A atriz afirma que
frequentemente nos camuflamos, pedimos ajuda de modo errado, jogando sobre os
outros as nossas frustrações e a nossa solidão.³⁵

Por fim, depois de Teresa sentir-se traída tanto por Lourenço como por
Helena, *L'inserzione* termina exatamente como *La leçon* de Ionesco: “un delitto
inaspettato, uno sparo nonsense da fumetto, e alla porta di Teresa bussa una nuova

³⁴ “quanto mais Teresa fala, mais se manifesta como pessoa sozinha, carente, inerme. Quanto mais fala
de Lourenço, quanto mais recrimina os seus defeitos e mais se obstina sobre as suas extravagâncias,
mais o torna desejável para Helena: sem saber, o oferece a ela, oferecendo a si mesma como vítima.”

³⁵ <http://www.cloribrosca.it/leggi.php?id=40&> - acesso em 04/10/08.

ragazza sconosciuta, Giovanna, pronta per ripetere il ciclo che Elena ha appena concluso: pensionante, amica, traditrice, vittima.”³⁶ (SCARPA, 2005, p. 434-5)

³⁶ “um delito inesperado, um disparo *nonsense*, como se fosse uma história em quadrinhos, e na porta de Teresa bate outra jovem desconhecida, Joana, pronta para repetir o ciclo que Helena acabou de concluir: inquilina, amiga, traidora, vítima.”

Capítulo III - A tradução da peça

A seguir, apresento a tradução da peça na íntegra com o texto original em italiano paralelo à tradução para o português, a fim de facilitar a leitura dos dois textos:

L'INSERZIONE

commedia in tre atti

PERSONAGGI

Teresa
Elena
Ragazzo
Lorenzo
Giovanna

ATTO PRIMO

Suona un campanello. Teresa apre. Entra Elena.

TERESA Buongiorno.

ELENA Buongiorno. Avevo telefonato stamattina. Vengo per l'inserzione sul "Messaggero". Mi chiamo Elena Tesei.

TERESA Quale inserzione? ho messo tre inserzioni.

ELENA La stanza.

TERESA Ah, la stanza. Ha bisogno d'una stanza? Ora gliela farò vedere la stanza. È a ponente. Ci batte il sole tutto il pomeriggio. Si vede San Pietro. S'accomodi un minuto. Vuole una tazza di caffè?

ELENA No, grazie.

TERESA Ho un appartamento di cinque stanze. È troppo grande, ma non voglio lasciarlo, perché non mi va di traslocare. Traslocare è triste. Così cederei una stanza a una ragazza, una studentessa, che mi facesse qualche piccola faccenda

O ANÚNCIO

drama em três atos

PERSONAGENS

Teresa
Helena
Rapaz
Lourenço
Joana

PRIMEIRO ATO

Toca uma campainha. Teresa abre. Helena entra.

TERESA Boa tarde.

HELENA Boa tarde. Eu tinha telefonado hoje de manhã, por causa do anúncio no *Mensageiro*. Eu me chamo Helena Tesei.

TERESA: Qual anúncio? Coloquei três anúncios.

HELENA: O do quarto.

TERESA: Ah, o do quarto. Você precisa de um quarto? Então vou mostrá-lo a você. É um quarto muito ensolarado, bate sol toda a tarde. Dá para ver a Basílica de São Pedro. Fique à vontade. Aceita um café?

HELENA: Não, obrigada.

TERESA: Tenho este apartamento de cinco quartos. É grande demais, mas não quero sair daqui, porque não tenho vontade de me mudar. Fazer mudança é triste. Então, pensei em ceder o quarto a uma moça, uma estudante, que me fizesse alguns serviços de casa. Odeio os serviços

di casa. Odio le faccende di casa. Lei?

ELENA Io no. Certe faccende di casa non mi dispiacciono. E non ho soldi per pagarmi una stanza. Per questo ho risposto alla sua inserzione.

TERESA Come dicevo, ho messo tre inserzioni. Una per il buffet. Conosce nessuno che voglia comprare un buffet di palissandro, intarsiato, vero, vero, vero ottocento? Quello lì, vede? Non ci tengo piatti, c'è dentro solo delle vecchie riviste. Non so cosa farmene d'un buffet. Mangio sempre in cucina. Un'altra inserzione era per la mia villa di Rocca di Papa. Vorrei venderla. Una villa di dieci stanze, con un giardino all'inglese. Giardino? direi quasi un parco. Io non ci vado mai. Le poche volte che ci sono stata, son morta di malinconia. Non posso soffrire la campagna. A sentire l'odore del fieno, l'odore delle vacche, mi viene voglia di piangere. Forse perché, da piccola, vivevo in campagna. Ho cominciato a odiare la campagna da piccola. Ho avuto una brutta infanzia.

ELENA Qualcuno le ha risposto?

TERESA Per queste inserzioni? Per il buffet m'ha telefonato una. L'ho trattata male. Mi ha detto: "Quanto chiede?" Ho detto: "Due milioni trattabili". Trattabili vuol dire che son disposta a trattare, no? Mi dice: "È troppo". Come troppo, un buffet di palissandro, vero ottocento! E poi non l'ha neanche visto! Per la villa di Rocca di Papa, non m'ha risposto ancora nessuno.

ELENA Per la stanza?

TERESA Per la stanza, m'hanno risposto quattro. Una è lei. Le altre, una era una ragazza madre, con un bambino di tre mesi. No. L'altra era una violinista. No. Mi piace la musica. Mi piacciono anche tanto i bambini piccoli. Io, purtroppo, non posso avere bambini. Ma soffro di mal di testa, in questo periodo, e ho bisogno di un poco di pace. Un'altra è venuta, stamattina, ma era una vecchia. Nell'inserzione avevo messo "studentessa". Quella lì, invece, era una pensionata. Avrà avuto almeno

de casa, e você?

HELENA: Eu não. Não seria um problema. E, além do mais, não tenho dinheiro para pagar um quarto. Por isso respondi ao seu anúncio.

TERESA: Como eu estava dizendo, coloquei três anúncios. Um para o armário. Por acaso você não conhece alguém que queira comprar um armário de jacarandá, marchetado, original do século XIX? Aquele ali, tá vendo? Eu não guardo pratos, tem só umas revistas velhas ali dentro. Não sei o que fazer com um armário. Como sempre na cozinha. O outro anúncio era para a minha mansão em Rocca di Papa, que eu gostaria de vender. Uma mansão com dez quartos, um jardim inglês. Jardim? Parece mais um parque. Nunca vou lá. As poucas vezes que fui morri de melancolia. Não suporto o campo. Quando sinto o cheiro do feno, o cheiro das vacas, me dá vontade de chorar. Talvez porque, quando eu era pequena, morei no campo. Comecei a odiar o campo desde pequena. Tive uma infância horrível.

HELENA: Alguém lhe respondeu?

TERESA: Sobre esses anúncios? Sobre o armário me telefonou uma pessoa. Eu a tratei mal. Ela me disse: "Quanto a senhora pede"? Eu disse: "Dois milhões de liras, negociáveis". Negociáveis quer dizer que estou disposta a negociar, não? Ela me diz: "É muito". Como muito, um armário de jacarandá, legítimo do século XIX! E depois, ela nem o viu! Sobre a mansão de Rocca di Papa ainda não me procurou ninguém.

HELENA: E sobre o quarto?

TERESA: Sobre o quarto, me procuraram quatro pessoas. Uma é você. As outras, uma era jovem, com um menino de três meses. Não. A outra era violinista. Não. Gosto de música. Também gosto tanto de crianças pequenas. Eu, infelizmente, não posso ter filhos. Mas tenho sentido muitas dores de cabeça nesse período e preciso de um pouco de paz. Veio outra hoje de manhã, mas era uma velha. No anúncio eu tinha colocado "estudante". Aquela ali,

sessant'anni. Io preferisco una persona giovane. E poi era rozza, e io invece voglio una persona fine, una che abbia un poco di istruzione. Per scambiare, qualche volta, quattro parole. Prendere insieme una tazza di tè. Sentire dei dischi. Avere un poco di compagnia, perché vivo sola. Cosa me ne faccio della compagnia d'una vecchia? Le pare?

ELENA Certo!

TERESA Allora vuol guardare la stanza? (*Abre una porta in fondo e guardano la stanza*). Oggi non si vede San Pietro perché c'è la nebbia. Sennò si vede. L'aria è buona, siamo sotto al Gianicolo. Lei è studentessa? cosa studia?

ELENA Lettere. Faccio il second'anno. L'anno scorso stavo dagli zii, ma non ci voglio più stare dagli zii perché c'è rumore. Dormo con due cugine e la sera, quando devo stare alzata a studiare, si lamentano della luce. I miei genitori vivono in campagna, vicino a Pistoia. Hanno là una piccola pensione per stranieri. Non mi danno molti soldi, perché non ne hanno molti, e dicono che posso stare dagli zii. Dagli zii non spendo niente. Però non mi piace. No, non è che non mi piace, ma c'è rumore.

TERESA Io non voglio soldi, per la stanza. Un po' di compagnia e qualche piccola faccenda di casa. Vivo sola.

ELENA Non è sposata?

TERESA Sono sposata. Sono separata. Siamo rimasti abbastanza in buoni rapporti, spesso lui mi viene a trovare. Mi ha telefonato anche poco fa. Mi ha detto: "Ma sì, fai bene, cercati una ragazza, una studentessa, per non essere sola in casa". Perché io la notte, sola in questa casa, ho paura. Prima avevo la donna di servizio, ma rubava, e l'ho mandata via. Ma poi era vecchia. Io non mi trovo bene coi vecchi. Forse perché sono cresciuta in casa dei nonni, i nonni paterni. Non mi volevano bene. Preferivano mio fratello. Che brutta infanzia! Per esempio non sto con mia madre perché è vecchia. Non la tollero. Non è che non ci vado d'accordo, del

pelo contrario, era una aposentada. Devia ter no mínimo sessenta anos. Eu prefiro uma pessoa jovem. E ainda por cima era rude, e eu quero uma pessoa fina, que tenha um pouco de instrução. Para conversar um pouco de vez em quando. Tomar um chá em companhia. Ouvir uns discos. Ter um pouco de companhia, porque vivo sozinha. O que eu faria com a companhia de uma velha? Não é mesmo?

HELENA: Claro!

TERESA: Então, quer olhar o quarto? (*Abre uma porta no fundo e olham o quarto*). Hoje não dá para ver a Basílica por causa da neblina. O ar aqui é bom, estamos próximas à colina de Janículo. Você é estudante? O que você estuda?

HELENA: Letras. Estou no segundo ano. O ano passado eu estava nos meus tios, mas não quero mais ficar na casa deles, pois lá tem muito barulho. Eu durmo com duas primas e à noite, quando preciso ficar acordada estudando, elas reclamam da luz. Meus pais vivem no campo, perto de Pistóia. Eles têm lá uma pousada para estrangeiros. Não me dão muito dinheiro, porque não têm muito, e dizem que eu posso ficar na casa dos meus tios. Na casa deles não gasto nada. Mas não gosto. Não, não é que eu não goste, mas tem barulho.

TERESA: Eu não quero dinheiro, pelo quarto. Só um pouco de companhia e uns servicinhos de casa. Eu vivo sozinha.

HELENA: A senhora não é casada?

TERESA: Sou casada, sim. Mas estou separada. Nós ficamos com uma relação amigável, ele vem me ver sempre. Também me telefonou agora há pouco. Ele disse: "Claro, você faz bem, procure uma moça, uma estudante, para não ficar sozinha em casa". Porque eu, à noite, sozinha nesta casa, tenho medo. Antes eu tinha uma empregada, mas ela roubava, e então eu a mandei embora. E depois ela era velha. Eu não me sinto bem com velhos. Talvez pelo fato de eu ter crescido na casa dos meus avós, os avós paternos. Eles não gostavam de mim. Preferiam o meu irmão. Que infância horrível! Por exemplo, não estou com a minha mãe,

resto è impossibile non andare d'accordo con mia madre, perché non dice mai una parola. Penso che in tutta la sua vita avrà detto non più di cento parole. Ma non la tollero, non la sopporto. Va d'accordo lei con sua madre?

ELENA Oh, sì. Mia madre non è vecchia. È tanto giovane. Sembriamo sorelle. E non fa mica niente per conservarsi giovane. Si lava la faccia col sapone da bucato. Alle sei della mattina è in piedi, con la sua sottana scozzese a pieghe, i suoi scarponi, i suoi calzettoni rossi. Sta sempre con gli scarponi perché gira per la campagna, sguazza nei rigagnoli, affonda nel fango. Va nell'orto, va nel pollaio, va nella legnaia, va in paese a fare la spesa col sacco in spalla. Non si riposa un attimo, ed è sempre allegra. Mia madre è una donna straordinaria.

TERESA Tiene una pensione, diceva? Che genere di pensione?

ELENA Per stranieri. Una piccola pensione. Siccome abbiamo una vecchia casa molto grande, con tanta campagna intorno, qualche anno fa i miei hanno pensato di metter su una piccola pensione. È una casa molto bella, però scomoda, fredda, all'antica. Piace agli stranieri. L'idea è stata di mia madre, veramente, perché mio padre, lui non ha idee. Povera mamma, si stanca da morire con quella pensione, le donne di servizio non ci vogliono stare perché è un posto solitario, sempre o le manca la cameriera o le manca la cuoca, tante volte deve accendere lei le stufe, perché ci sono le stufe a legna. Mio padre non fa niente. Tutto quello che fa è giocare a tennis con i pensionanti. Poi fa conversazione in inglese. Parla bene inglese, con l'accento di Oxford. In questo periodo, quando io sono partita, c'erano sei pensionanti. Qualche volta siamo arrivati anche a undici. Però siccome mia madre li fa pagare poco, finisce che ci si guadagna niente. Una fatica, e basta. Una fatica per mia madre, perché mio padre, lui se la gode, parla inglese, gioca a tennis, gioca a ping-pong.

pois ela está velha. Não suporto ela. Não é que não nos demos bem, afinal é impossível não se dar bem com a minha mãe, porque ela nunca diz uma palavra sequer. Acho que em toda a sua vida não deve ter dito mais que cem palavras. Mas não a suporto, não a tolero. Você e a sua mãe se dão bem?

HELENA: Ah, sim! Minha mãe não é velha. É tão jovem. Parecemos irmãs. E olha que ela não faz nada para conservar-se jovem. Lava o rosto com sabão em pó. Às seis da manhã está de pé, com a sua saia escocesa de pregas, as suas botas, as suas meias grossas vermelhas. Está sempre com as botas, pois anda pelo campo, caminha pelas poças d'água, afunda na lama. Vai à horta, vai ao galinheiro, vai ao depósito de lenha, vai à cidade fazer compras com um saco nas costas. Não pára um minuto, e está sempre alegre. Minha mãe é uma mulher extraordinária.

TERESA: Você estava dizendo que ela gerencia uma pousada. Que tipo de pousada?

HELENA: Para estrangeiros. É uma pousada pequena. Já que temos essa casa antiga e muito grande, em meio ao campo, há alguns anos meus pais pensaram em montar uma pequena pousada. É uma casa muito bonita, mas desconfortável, fria, antiga. Os estrangeiros gostam. A idéia foi da minha mãe, realmente, porque meu pai não tem idéias. Pobre da minha mãe, se mata com aquela pousada. As empregadas não querem ficar lá, pois é um lugar muito solitário. Ela sempre está ou sem a arrumadeira ou sem a cozinheira, tantas vezes ela mesma precisa acender as estufas, porque são estufas a lenha. Meu pai não faz nada. Tudo o que faz é jogar tênis com os hóspedes. Depois conversa em inglês. Ele fala bem inglês, com sotaque de Oxford. Nesse período, quando eu parti, tinha seis hóspedes. Às vezes chegamos a ter até onze. Mas como a minha mãe cobra pouco, no fim, não se ganha nada. Um cansaço, e só. Um

TERESA Forse anch'io potrei metter su una pensione, a Rocca di Papa, nella mia villa. È una villa di dieci stanze. Ma allora dovrei stare a Rocca di Papa. Un posto che odio.

ELENA Perché ha preso lì una villa, se odia quel posto?

TERESA È stato Lorenzo. Mio marito. Lorenzo ama la campagna. Voleva che ci stabilissimo a Rocca di Papa. Così ha fatto costruire la villa, e andavamo là tutti i giorni a sorvegliare i lavori, difatti è una casa curata nei minimi particolari, ci abbiamo speso tanto di quei soldi... Poi, quando l'hanno finita, ci abbiamo dormito una notte. Una notte sola. Al mattino, mio marito ha detto che aveva da fare a Roma, e che sarebbe tornato la sera. Ha preso la sua macchina e se n'è andato. Io sono rimasta lì. Mi sono affacciata alla finestra, e ho guardato gli alberi, le colline con la nebbia, i campi, la città. Dio la città com'era lontana! E poi ho sentito uno scampanio di vacche, e un grande odore di vacche, di latte, e m'è venuta malinconia. Allora ho preso la mia macchina, la seicento, perché io avevo una seicento e Lorenzo una Flavia, avevamo una macchina per uno. Sono scesa a Roma. A Roma avevamo ancora la casa, non questa, era un'altra casa in via dei Banchi Nuovi. Però vuota di mobili, perché tutti i mobili li avevamo portati a Rocca di Papa. Completamente vuota di mobili. Ho comprato due reti, due materassi, due coperte, quattro lenzuola, e ci siamo accampati nella casa. Mio marito ha detto: "Va bene, stanotte dormiamo qui, poi domani ci installiamo a Rocca di Papa". Invece lui non ci ha mai più messo piede a Rocca di Papa. Ci sono tornata io, una o due volte, a prendere delle federe e delle lenzuola. Per dei mesi, abbiamo dormito nella casa vuota, solo coi letti. Quando ci portavano il caffè dal bar, le tazzine le posavamo sul pavimento. Per mangiare andavamo in trattoria. Tutto pur di non stare a Rocca di Papa.

ELENA Ma lei non poteva dirglielo a

cansaço para a minha mãe, porque o meu pai, ele aproveita, fala inglês, joga tênis, joga ping-pong.

TERESA: Talvez eu também pudesse montar uma pousada em Rocca di Papa, na minha mansão. É uma mansão de dez quartos. Mas então eu teria que ficar lá em Rocca di Papa, num lugar que odeio.

HELENA: Por que a senhora comprou uma mansão lá, se odeia aquele lugar?

TERESA: Foi Lourenço, o meu marido. Ele ama o campo. Queria que morássemos em Rocca di Papa. Então começou a construir a mansão, e nós íamos lá todos os dias para acompanhar o trabalho, de fato é uma casa perfeita nos mínimos detalhes, gastamos tanto dinheiro... Depois, quando a acabaram, dormimos uma noite. Apenas uma noite. De manhã, meu marido disse que tinha coisas a fazer em Roma, e que voltaria à noite. Pegou o carro dele e foi. Eu fiquei ali. Olhei pela janela, observei as árvores, as colinas com a névoa, os campos, a cidade. Meu Deus, como a cidade estava longe! E depois ouvi os sinos das vacas, e senti um grande cheiro de vacas, de leite, e fiquei melancólica. Então peguei meu carro, o Fiat Seiscentos, porque eu tinha um Fiat e Lourenço um Lancia, tínhamos um carro para cada um. Voltei para Roma. Em Roma ainda tínhamos uma casa, não esta, era outra casa na Rua dos Bancos Novos. Mas a casa estava sem móveis, porque tínhamos levado todos os móveis para a nossa mansão de Rocca di Papa. Completamente vazia. Comprei dois estrados, dois colchões, duas cobertas, quatro lençóis, e então, acampamos na casa. Meu marido disse: "Está bem, esta noite dormimos aqui, mas amanhã nos instalamos na nossa mansão em Rocca di Papa". Mas ele nunca mais pisou lá. Eu é que voltei, uma ou duas vezes, para pegar umas fronhas e uns lençóis. Por alguns meses, dormimos na casa vazia, só com as camas. Quando nos traziam o café do bar, colocávamos as xícaras no chão. Para comer, íamos a alguma *trattoria*. Fazíamos qualquer coisa para não ficar em Rocca di

suo marito, che non le piaceva stare a Rocca di Papa? non poteva dirglielo, prima che facesse costruire la casa?

TERESA È che io non lo sapevo che non mi piaceva starci. Pensavo che mi sarebbe piaciuto. Pensavo che poi avremmo avuto tanti bambini, sette o otto bambini. Pensavo che avrei annaffiato i fiori, che avrei tenuto galline, conigli... Come fa sua madre. Sua madre cura i fiori, no?

ELENA Cura i fiori, sì.

TERESA Ha conigli? galline?

ELENA Sì.

TERESA Be', io poi mi sono accorta che odio anche le galline. Mica solo le vacche. E quel giorno, in quella grande casa così bella, deserta, in mezzo a quegli alberi, m'è venuta una malinconia tremenda. Perché a sentire l'odore della campagna, mi sono ricordata della mia infanzia. Le ho detto, ho avuto un'infanzia tanto infelice. Stavamo coi nonni paterni, la mamma, mio fratello e io. I nonni erano contadini. Contadini poveri. Prima c'era anche mio padre, e io di mio padre avevo paura. Picchiava mia madre. A me non mi picchiava, ma quando mi vedeva giocare in cucina, mi pigliava per un braccio e mi metteva fuori della porta. Diceva che non ero sua. Diceva che mio fratello era suo, ma io no. Io ero dello zio Giacomo. Chissà se era vero che io ero dello zio Giacomo, non lo so, non l'ho mai saputo. Lo zio Giacomo stava all'altro capo del paese e lo incontravo qualche volta per il paese, piccolino, con la pipa in bocca, con gli stivali, con un grosso cane che si portava sempre dietro. Mi guardava, si cercava in tasca, e mi dava due o tre caramelle. Poi fischiava al cane, e tirava avanti. E io pensavo: ma perché non mi porta via, se son sua? perché non mi porta nella sua casa? Aveva una bella casa, con un portone grande, un balcone che girava tutt'intorno. Giocavo vicino al fuoco in cucina, e veniva mio padre, e mi pigliava per un braccio e mi metteva di fuori, sul marciapiede. Io piangevo, e la nonna di

Papa.

HELENA: Mas a senhora não poderia ter dito a seu marido que não gostava daquele lugar? Não poderia ter dito, antes de mandar construir a mansão?

TERESA: É que eu não sabia que não gostava de lá. Pensei que fosse gostar. Pensei que, depois, nós fôssemos ter tantos filhos, sete ou oito filhos! Pensei que eu regaria as flores, que fosse ter galinhas, coelhos... Como faz a sua mãe. Sua mãe tem um jardim, não tem?

HELENA: Tem, sim.

TERESA: Tem coelhos? Galinhas?

HELENA: Sim.

TERESA: Bem, depois eu me dei conta de que odeio também galinhas. Não só vacas. E aquele dia, naquela casa grande, tão linda, deserta, em meio àquelas árvores, senti uma tremenda melancolia. Porque sentindo o cheiro do campo, lembrei da minha infância. Como eu disse, tive uma infância tão infeliz. Morávamos com os meus avôs paternos - minha mãe, meu irmão e eu. Meus avôs eram camponeses, eram muito pobres. Por um tempo, meu pai também morou conosco, e eu morria de medo dele. Ele batia na minha mãe. Em mim, não batia, mas quando me via brincando na cozinha, me pegava por um braço e me botava porta afora. Dizia que eu não era dele. Dizia que meu irmão era dele, mas eu não. Eu era do tio Jacó. Quem sabe se era verdade que eu era do tio Jacó, não sei, nunca fiquei sabendo. O tio Jacó morava do outro lado da cidade e eu encontrava ele às vezes pela rua, baixinho, com o cachimbo na boca, com as botas, com um cão enorme que ele sempre levava junto. Ele me olhava, procurava no bolso e me dava umas balas. Depois assobiava para o cão, e seguia. E eu ficava pensando: mas por que não me leva embora, se sou dele? Por que não me leva prá casa? Ele tinha uma bela casa, com uma porta grande e uma varanda que a contornava por todos os lados. Às vezes, eu estava brincando perto do fogão na cozinha, e vinha meu pai, me pegava por um braço e me colocava prá fora, na

nuovo mi tirava in casa. E lui diceva: "Stai zitta te che non sai. Quella non è mia. Quella è di Giacomo". Giacomo era il fratello di mio padre, ma s'era litigato coi nonni per via di un bosco, e non si parlavano più. Mia nonna diceva: "Anche se è di Giacomo, non ne ha colpa lei". "È vero, però io non la posso vedere, e un giorno o l'altro me ne vado in America, per non vederla più". E la notte, mio padre si svegliava e batteva mia madre, la batteva fino a farle sanguinare il naso e la bocca. Poi mio padre è partito per l'America e noi siamo rimasti coi nonni. I nonni anche loro erano con mia madre tanto cattivi, le urlavano sempre dietro, e mia madre a poco a poco è diventata sempre più cupa, arruffata, spaventata, curva. Mio padre, dall'America scriveva a mio fratello, e gli mandava pacchi di vestiti. Mio fratello aveva panni buoni, aveva dei maglioni di lana colorata con la chiusura lampo, dei guantoni di cuoio, delle giacche di cuoio col pelo dentro. Poi quando mio fratello ha avuto quattordici anni, mio padre gli ha mandato i soldi per farselo venire in America. E così anche mio fratello è partito.

ELENA E sua madre l'ha lasciato partire?

TERESA Sicuro che l'ha lasciato partire. Avevamo una tale miseria! Poi il nonno è rimasto paralizzato e mia madre lo assisteva, lo vestiva, lo imboccava, lo prendeva in braccio come un bambino per sederlo vicino al fuoco. E lui la insultava e la strapazzava, e anche la nonna la strapazzava, e le urlavano sempre che era colpa sua se mio padre se n'era andato, se non c'era più nessuno a lavorare la campagna. Mia madre s'ammazzava a lavorare la campagna, a curare il nonno, a far da mangiare alle bestie. Non diceva mai niente mia madre. Stava sempre zitta. Le era gonfiata una gamba, e camminava trascinando quella gamba gonfia, col piede in una ciabatta. Sempre incontravo

calçada. Eu chorava, e minha avó me puxava de volta para casa. E ele dizia: "Fique quieta você que não sabe de nada. Essa não é minha. Essa é do Jacó". Jacó era o irmão do meu pai, mas ele tinha brigado com meus avôs por causa de um terreno, e eles não se falavam mais. Minha avó dizia: "Mesmo que ela seja do Jacó, a culpa não é dela". "É verdade, mas eu não posso olhar pra ela, e um dia ou outro vou para os Estados Unidos, pra não ver ela nunca mais". E à noite, meu pai acordava e batia na minha mãe, batia nela até sangrar o nariz e a boca. Um tempo depois meu pai foi para os Estados Unidos e nós ficamos com os meus avôs. Meus avôs também eram muito maus com minha mãe, sempre gritavam com ela, e minha mãe foi ficando cada vez mais apagada, desarrumada, assustada, corcunda. Meu pai escrevia para meu irmão dos Estados Unidos, e mandava para ele pacotes de roupas. Meu irmão tinha roupas boas, casacos de lã colorida com zíper, luvas de couro, jaquetas de couro com pele dentro. Então quando meu irmão fez catorze anos, meu pai mandou o dinheiro para que ele fosse aos Estados Unidos. E assim, também o meu irmão partiu.

HELENA: E sua mãe deixou ele partir?

TERESA: Claro que deixou! Vivíamos numa miséria! Depois meu avô ficou paralisado e minha mãe passou a cuidar dele, o vestia, dava comida na boca, pegava ele no colo como se fosse um menino para fazer ele sentar perto do fogo. E ele a insultava e a maltratava, e minha avó também a maltratava, e gritavam sempre que era culpa dela se meu pai tinha ido embora, se não tinha mais ninguém para trabalhar no campo. Minha mãe se matava trabalhando no campo, cuidando do meu avô, preparando a comida dos animais. Minha mãe nunca dizia nada. Ficava sempre quieta. Uma perna dela inchou, e ela caminhava arrastando aquela perna inchada, com o pé em um chinelo. Eu sempre encontrava o tio Jacó pela cidade,

lo zio Giacomo per il paese, ma non mi dava più le caramelle, mi guardava e tirava avanti. E io pensavo: "Perché non viene a prendermi, se sono sua?" A poco a poco abbiamo venduto tutta la terra e le bestie, e c'era una ipoteca sulla casa. Morti i nonni, abbiamo dato via anche la casa, e siamo andate a stare dalla zia Amata, che aveva una merceria. Così mia madre s'è messa a far la serva alla zia Amata, perché è la sua natura di far la serva, non ha fatto mai altro tutta la vita. Io a vent'anni sono scappata via dal paese, perché non volevo star lì nella merceria a vendere bottoni, non volevo finire serva come mia madre.

ELENA Ed è venuta a Roma?

TERESA Sì, sono venuta a Roma, e lavoravo in un negozio di olii e vini. Siccome ero tanto bellina, avevo molti uomini che mi stavano dietro, e uno una volta m'ha detto: "Vieni. Ti porto a fare la comparsa in un film". Era uno che era non so cosa nel cinema, e mi ha portato a Cinecittà, e lì mi hanno messa nuda, con un reggipetto di maglia d'oro, le mutandine d'oro, un velo lungo fino alle caviglie. Che bella che ero! E ho pensato: Adesso sono a posto. Diventerò una diva del cinema. Ho anche scritto a mia madre, che ero a posto, e che venisse a Roma a stare con me. Mia madre però non s'è mossa, e io in fondo ero contenta, perché non la sopporto mia madre, quando la vedo trascinare quella sua gamba vicino a me, provo rabbia e umiliazione insieme, e mi viene in mente quegli anni che eravamo coi nonni a Reggiano Alto, nella miseria di quella casa.

ELENA E poi è diventata davvero un'attrice del cinema?

TERESA Neanche per sogno. Mi prendevano, ma sempre solo come comparsa. Dopo quella volta del reggipetto d'oro, m'hanno presa per un altro film, e questa volta avevo reggipetto e mutande di velluto viola, e dovevo stare sdraiata su una pelle di tigre. Questa volta ero un po' di più di

mas ele não me dava mais balas, me olhava e seguia adiante. E eu ficava pensando: "Por que não vem me pegar, se sou dele?" Aos poucos, vendemos toda a terra e os animais, e tinha uma hipoteca sobre a casa. Depois que morreram meus avôs, acabamos dando também a casa, e fomos nos hospedar na tia Amada, que tinha uma loja de aviamentos. Assim minha mãe se meteu a ser a empregada da tia Amada, porque é a sua natureza a de ser empregada, não fez outra coisa durante toda a vida. Eu com vinte anos fugi da cidade, porque não queria ficar ali na loja vendendo botões, não queria acabar uma empregada como a minha mãe.

HELENA: E veio para Roma?

TERESA: Sim, vim para Roma, e trabalhei numa loja de azeites e vinhos. Como eu era muito bonitinha, tinha muitos homens que ficavam atrás de mim, e certa vez um me disse: "Venha. Vou levá-la para fazer uma ponta num filme". Era um que era não sei o quê no cinema, e me levou ao Cinecittà, e ali me deixaram nua, com um sutiã de malha de ouro, as calcinhas de ouro, um véu longo até os tornozelos. Como eu estava bonita! E pensei: agora estou no lugar certo. Vou me tornar uma diva do cinema. Também escrevi à minha mãe, dizendo que estava bem, e que viesse para Roma para ficar comigo. Mas minha mãe não se moveu, e eu no fundo fiquei contente, porque não suporto minha mãe, quando a vejo arrastar aquela perna perto de mim, sinto raiva e humilhação ao mesmo tempo, e me vem à mente aqueles anos em que estávamos com os meus avôs na miséria daquela casa.

HELENA: E depois a senhora se tornou realmente uma atriz de cinema?

TERESA: Nem sonhando. Sempre me chamavam, mas só para fazer uma ponta. Depois daquela vez do sutiã de ouro, me chamaram para outro filme, e dessa vez eu tinha um sutiã e uma calcinha de veludo violeta, e tinha que ficar deitada sobre uma pele de tigre. Dessa vez fiz um

una comparsa perché dovevo a un certo punto alzarmi, prendere un grappolo d'uva da una fruttiera, mangiar l'uva muovendo i fianchi e fare un sorriso a un marinaio che entrava e si metteva a mangiar l'uva con me. Lì credo che hanno visto che non sapevo né sorridere, né muovere i fianchi. Mi dicevano: "Più voluttuosa! Più languida, più voluttuosa!" M'è toccato ripetere tante volte, alla fine a forza di muovere i fianchi mi dolevano i muscoli della pancia. Poi m'hanno preso per fare una suora che scappava da un ospedale incendiato. Stavo sempre a Cinecittà, sul cancello ad aspettare che mi prendessero, ma guadagnavo pochissimo, però ero sempre piena di speranza. E lì, a Cinecittà, ho conosciuto Lorenzo. Mio marito. Un giorno me ne stavo seduta sulle rovine di Troia, che erano certi sassi tutti sbruciacchiati, e mangiavo pane e pollo, perché davano i sacchetti con la colazione e quella volta m'era toccato un sacchetto col pollo, a me il pollo mi piace e mangiavo di gusto. Ero vestita da troiana, tutta ravviluppata in un lenzuolo, e lui Lorenzo si siede vicino a me e dice: "Ma che bella che sei! cosa mangi? mangi pollo? me ne dai un poco?" Io ho alzato le spalle. Non mi piaceva. Lo trovavo troppo piccolo di statura, a me non piacevano gli uomini piccoli, e aveva un impermeabile bianco tutto sgualcito e un basco nero in testa, un maglione grigio col collo rivoltato, la barba lunga. Sembrava uno studente povero. Poi è venuto un gran vento, un vento di tramontana, e il suo impermeabile sventolava e schioccava, e io il mio lenzuolo svolazzava che dovevo tenermelo fermo alle cosce, eravamo su un piazzale di terra sabbiosa e mangiavo pollo e sabbia. Gli ho detto: "Lei chi è? È uno studente?" Ha detto: "No, non sono uno studente. Ho finito da un pezzo di studiare. Ho trent'anni. Faccio l'ingegnere". E io dico: "E cos'è venuto a fare qui?". Mi ha detto che era

pouco mais que uma ponta, pois em um certo momento eu tinha que me levantar, pegar um cacho de uvas de uma fruteira, comer a uva rebolando e sorrir para um marinheiro que entrava e vinha comer uva comigo. Foi então que perceberam que eu não sabia nem sorrir, nem rebolar. Eles diziam: "Mais voluptuosa! Mais sensual, mais voluptuosa!" Tive que repetir tantas vezes, e no fim, por ter que rebolar tanto, me doíam até os músculos da barriga. Depois me chamaram para fazer uma freira que escapava de um hospital incendiado. Eu estava sempre no Cinecittà, no portão, esperando que me chamassem, mas ganhava muito pouco, no entanto, estava sempre cheia de esperança. E ali, no Cinecittà, conheci Lourenço. Meu marido. Um dia eu estava sentada sobre as ruínas de Tróia, que eram umas pedras chamuscadas, comendo pão e frango, porque davam uns saquinhos com o café da manhã, e aquela vez tinham me dado um saquinho com frango, eu gosto muito de frango e estava comendo com gosto. Eu estava vestida de troiana, toda enrolada num lençol e ele, o Lourenço, se sentou perto de mim e disse: "Como você é linda! O que está comendo? frango? Me dá um pouco?" Eu dei de ombros. Não gostei dele. Achei ele baixo demais, e eu não gostava de homens baixos, e ele tinha um impermeável branco todo amarrotado e uma boina preta na cabeça, uma blusa cinza com a gola virada, a barba longa. Parecia um estudante pobre. Então veio um vento muito forte, um vento do norte, e o impermeável dele se agitava e estalava, e o meu lençol esvoaçava tanto que eu tinha que segurá-lo firme nas coxas, estávamos numa pracinha de terra arenosa e eu estava comendo frango e areia. Eu disse para ele: "Você, quem é? É estudante?" Ele respondeu: "Não, não sou estudante. Terminei os estudos há séculos. Tenho trinta anos. Sou engenheiro." E eu disse: "E o que veio fazer aqui?". Ele me contou que tinha ido parar ali por acaso, com um amigo seu alemão, que fazia as músicas

capitato lì per caso, con un tedesco suo amico, che faceva le musiche per un film. Io lo guardavo e l'unica cosa che mi piaceva di lui erano i suoi occhi, perché Lorenzo ha degli occhi bellissimi, azzurri, grandi, sorridenti, con le ciglia lunghe. Degli occhi fin troppo belli, sprecati in un uomo. Gli ho detto: "Però come mai non s'è fatto la barba?" E lui si tocca le mascelle e dice: "Ah già, è vero. Adesso esco di qui e vado subito dal barbiere. Ci vediamo più tardi". E l'ho ritrovato, la sera, davanti al cancello. Stava appoggiato a un lampione, e fumava. Siamo andati a cena io, lui e quel musicista tedesco suo amico, che si chiamava Gunter. Poi abbiamo seminato il tedesco e lui è venuto a dormire da me. Avevo una stanza in via del Lavatore, una stanzaccia, che pagavo dodicimila lire al mese. Siamo stati insieme per tre giorni. In quei tre giorni, non abbiamo fatto che far l'amore, dormire, fumare, e mangiavamo certe scatolette di carne Simmenthal che avevo sulla finestra. Lui di solito parla come un mulino a vento, ma in quei tre giorni non abbiamo parlato quasi, perché avevamo tutti e due un gran sonno, voglia di far l'amore, sonno e basta. Poi m'ha detto che scendeva un momento a comprare le sigarette. Non è ritornato più. Per sei mesi, non l'ho più rivisto. Ogni tanto pensavo: "Che fine avrà fatto? Magari avrà avuto paura di dovermi pagare? cretino". Mi sentivo però mortificata, e m'è passata la voglia di andare a Cinecittà, pensando che lì s'incontravano tipi strani, che ti portavano a letto e mangiavano la tua carne Simmenthal e sparivano senza una parola. Mi son messa a lavorare in un negozio di parrucchiere. Volevo diventare parrucchiera artistica. Non mi facevano fare niente, solo reggere le forcine e fare qualche shampoo, e mi davano una miseria. Era un bel negozio in piazza di Spagna. E un giorno lo vedo entrare, lui, Lorenzo, insieme a una donna bellissima, alta, con una pelliccia

para um filme. Eu o olhava, e a única coisa que eu gostava dele eram os olhos, porque Lourenço tem uns olhos lindíssimos, azuis, grandes, sorridentes, com os cílios longos. Uns olhos até bonitos demais, desperdiçados em um homem. E eu disse a ele: "E como que você não fez a barba?" E ele se tocou os maxilares e disse: "Ah, é mesmo, saio daqui agora e vou direto ao barbeiro. Nos vemos mais tarde". E eu o reencontrei à noite, na frente do portão. Ele estava apoiado num poste, e fumava. Fomos jantar eu, ele e aquele músico alemão seu amigo, que se chamava Gunter. Depois despistamos o alemão e ele veio dormir na minha casa. Eu tinha um quarto na Rua do Lavador, um quartinho, que eu pagava doze mil liras por mês. Ficamos juntos por três dias. Naqueles três dias, tudo o que fizemos foi fazer amor, dormir, fumar, e comer umas caixinhas de carne Simmenthal que eu tinha sobre a janela. Ele normalmente fala pelos cotovelos, mas naqueles três dias quase não falamos, porque nós dois tínhamos muito sono, vontade de fazer amor, sono, e só. Depois me disse que ia descer para comprar cigarros. Não voltou mais. Por seis meses não o vi mais. De vez em quando, ficava pensando: "Que fim levou? Talvez tivesse medo de ter que me pagar? Cretino". Eu me sentia humilhada, e me passou a vontade de ir ao Cinecittà, pensando que ali se encontravam tipos estranhos, que te levavam pra cama, comiam a tua carne Simmenthal, e desapareciam sem dizer nada. Fui trabalhar em um cabeleireiro. Eu queria me tornar uma cabeleireira famosa. Não me davam nada para fazer, só segurar os grampos e lavar uma cabeça de vez em quando, e me pagavam uma miséria. Era um belo salão na Praça da Espanha. E um dia o vejo entrar, ele, o Lourenço, junto com uma mulher lindíssima, alta, com uma pele de visão. Ele era sempre o mesmo, com a boina, o impermeável, a blusa, a barba longa. Ele me disse: "Ah! Você está por aqui?" como se nos

di visone. Lui era sempre lo stesso, col basco, l'impermeabile, il maglione, la barba lunga. Mi dice: "Oh! Sei qua?" come se ci fossimo lasciati ieri. La donna era venuta a farsi ritoccare le mèches. Era un'americana, non parlava una sillaba d'italiano. Io sottovoce gli ho chiesto: "Ma com'è che hai un'amante così?" Lui mi dice: "È mica la mia amante. È l'amante di Gunter". E io: "Come sta Gunter?" e lui "Bene". L'annoio a raccontarle queste cose?

ELENA Oh no. Mi piace sentirla. Racconti ancora.

TERESA Mi ha presentato all'americana, ma tanto lei non capiva un accidente di niente, e diceva solo: "bad, bad" a proposito delle sue mèches, che trovava che erano venute male; lui le parlava rapido in inglese, credo per spiegarle che le mèches non erano poi così male, alla fine si dev'essere stufato e se n'è andato e l'ho visto camminare via per piazza di Spagna col suo impermeabile svolazzante, e ho pensato: "Ecco, l'ho perduto di nuovo". L'americana poi se n'è andata via anche lei dopo avere rotto le scatole a tutti con le sue mèches e dopo avere però comprato un vagone di lozioni e di saponette. La sera, lui m'aspettava sulla porta del negozio. Mi ha portato a cena.

ELENA Anche con l'americana?

TERESA Macché, no. Anzi mi ha detto che non gli piaceva l'americana, l'accompagnava solo un poco a spasso per fare un piacere a Gunter, perché era faticosa l'americana e rumorosa e il povero Gunter ogni tanto chiedeva un po' di respiro. Io gli ho detto: "E le sigarette?" E lui: "Sigarette cosa?" Dico: "Sì, non eri uscito a comprare le sigarette, che poi non ti sei fatto più vedere?" Allora mi ha raccontato che quel giorno, dal tabaccaio, aveva incontrato un suo amico, e s'erano messi a chiacchierare e si era totalmente dimenticato di me. Quando s'era ricordato che doveva ritornare da me, era tardi, era notte fonda e aveva

tivéssemos deixado ontem. A mulher tinha vindo para que retocassem as suas mechas. Era uma americana, não falava uma sílaba de italiano. Eu, em voz baixa, perguntei a ele: "Mas como é que você tem uma amante assim?" Ele me disse: "Não é minha amante. É amante do Gunter". E eu: "Como vai o Gunter?" e ele "Bem". Eu lhe chateio contando essas coisas?

HELENA: Não, não. Estou gostando de ouvi-la. Conte-me mais.

TERESA: Ele me apresentou à americana, mas de qualquer forma ela não compreendia nada, e só dizia: "bad, bad" a propósito das mechas, que achava que tinham feito mal; ele falava rápido com ela em inglês, acho que para dizer que afinal não estavam tão mal aquelas mechas, enfim, deve ter se irritado e foi embora, e eu o vi caminhar pela Praça da Espanha com o seu impermeável esvoaçante, e pensei: "Pronto, perdi ele outra vez". Mais tarde a americana também foi embora, depois de ter enchido o saco de todo mundo com as suas mechas. Pelo menos ela comprou um caminhão de loções e sabonetes. Quando saí, à noite, ele estava me esperando na porta do salão de beleza. Me levou para jantar.

HELENA Junto com a americana?

TERESA Que nada! Aliás, me disse que não gostava da americana, que a acompanhava um pouco a passeio só para fazer uma gentileza ao Gunter, porque ela era chata e espalhafatosa e o pobre Gunter às vezes pedia para respirar um pouco. Eu disse a ele: "E os cigarros?" E ele: "Cigarros o quê?" Eu repliquei: "Sim, você não tinha saído para comprar cigarros, por que depois não deu mais as caras?" Então me contou que aquele dia, na tabacaria, tinha encontrado um amigo; começaram a papear e se esqueceu completamente de mim. Quando se lembrou que devia voltar à minha casa, já era muito tarde, e pensou que eu estivesse dormindo. No dia seguinte a mãe dele quis que ele fosse buscar uns cães no

pensato che dormivo. Il giorno dopo sua madre aveva voluto che andasse a prenderle certi cani in campagna. Tornando coi cani, aveva avuto un incidente di macchina, e s'era slogato una spalla. L'avevano ingessato. Non si ricordava più il numero di via Lavatore, e così non m'aveva scritto. A parte che lui lettere non ne scriveva mai. Non scriveva una lettera da quando aveva otto anni. L'ultima lettera l'aveva scritta a otto anni al Bambino Gesù, perché gli portasse per Natale un elmo da pompieri. Questo elmo da pompieri non era poi arrivato e perciò lui non scriveva più lettere. Così mi ha detto. Quanto parlava! parlava come un mulino a vento. Io restavo incantata a sentirlo parlare. Ma gli ho detto: "Ho l'impressione che mi racconti un mucchio di bugie". Lui ha detto: "No. Io non dico mai bugie, mai. Davvero sono stato in clinica con la spalla ingessata. Ma in questi mesi ho conservato di te un buon ricordo". Io gli ho detto: "Che brutte parole. Parli come se io fossi una cosa, non una persona". Allora mi ha detto: "Non sei ancora una persona, per me. Forse lo diventerai, può succedere che tu lo diventi, ma per adesso ancora non lo sei. E son sicuro che anch'io non sono ancora, per te, una persona, ma un'ombra indifferenziata, confusa". E io gli dico: "No, no, no! Quando ho fatto l'amore con un uomo, per me non è un'ombra, io non faccio l'amore con le ombre! Io faccio l'amore con le persone, e voglio essere per te una persona, voglio che mi consideri e mi stimi, senno è meglio che te ne vai e mi lasci in pace!" E m'è venuto da piangere. M'ha dato il suo fazzoletto. Che fazzoletto sporco! Io l'ho buttato via, ho detto: "Non voglio un fazzoletto così sporco!" L'annoio?

ELENA No.

TERESA Gli ho detto: "Ho avuto già tanti uomini, il primo che ho avuto l'ho avuto a quindici anni, era il farmacista di Reggiano Alto. Tanti mi hanno trattato male, però nessuno mai mi ha detto così,

campo. Voltando de lá, sofreu um acidente de carro, e deslocou o ombro. Foi engessado. Não se lembrava mais o número da Rua do Lavador, e por isso não tinha me escrito. Fora que ele nunca escrevia cartas. Não escrevia uma carta desde quando tinha oito anos. A última carta, ele tinha escrito aos oito anos para o Menino Jesus, para que lhe trouxesse de Natal um capacete de bombeiro. Esse capacete de bombeiro no fim não veio e por isso ele não escrevia mais cartas. Isso foi o que ele me contou. Como falava! Falava pelos cotovelos. Eu ficava encantada ao ouvi-lo falar. Mas eu disse a ele: "Acho que você está me contando um monte de mentiras". Ele disse: "Não. Eu nunca minto, nunca. Eu realmente estive numa clínica com o ombro engessado, mas guardei uma boa lembrança de você nesses meses. Eu disse para ele: "Olha como você fala! Você fala como se eu fosse uma coisa e não uma pessoa". Então me disse: "Você ainda não é uma pessoa para mim. Talvez se torne, pode acontecer que você se torne, mas por enquanto ainda não é. E tenho certeza de que eu também ainda não sou uma pessoa para você, mas uma sombra indifferenciada, confusa". E eu lhe disse: "Não, não, não! Quando faço amor com um homem, para mim ele não é uma sombra, eu não faço amor com sombras! Eu faço amor com pessoas, e quero ser para você uma pessoa, quero que me considere e me estime, senão é melhor que vá embora e me deixe em paz!" E me deu vontade de chorar. Ele me deu um lenço. Que lenço sujo! Eu joguei fora, e disse: "Não quero um lenço tão sujo!" Estou lhe entediando?

HELENA: Não.

TERESA: Eu disse a ele: "Já tive tantos homens, o primeiro homem que tive foi aos quinze anos, era o farmacêutico da minha cidade. Muitos me trataram mal, mas nenhum jamais me disse isso, que eu não era uma pessoa, que eu era só uma coisa que se deixa por aí, uma sombra. Jamais me deixaram, era sempre eu que terminava quando estava cheia, e me

che non ero una persona per lui, che ero solo una cosa che si lascia lì, un'ombra. Mai nessuno mi ha piantata, li ho sempre piantati io quand'ero stufa, e mi stufo presto!" E piangevo come una stupida. Sa perché? perché mi ero innamorata. Era la prima volta che mi innamoravo, e pensavo: "Ecco, sono cascata proprio a innamorarmi di questo qui, sporco, povero, con la barba lunga, questo ingegnere del cavolo che parla come un mulino a vento, e mi racconta chissà quante bugie, e magari fra poco gira l'angolo e sparisce di nuovo per sei mesi!" Mentre piangevo lui mi stava a guardare lisciandosi le mascelle, poi di colpo s'è alzato, ha pagato il conto e se n'è andato via. Gli son corsa dietro, l'ho riacchiappato al posteggio di piazza del Popolo, mentre saliva sulla sua macchina. Allora aveva un'Anglia. Mi sono infilata accanto a lui nella macchina, sempre piangendo, e dicevo: "Non lasciarmi così!" E lui ha detto: "Cosa vuoi da me? perché non ti cerchi un altro, qualcuno che possa farti contenta? cosa abbiamo da spartire io e te?" E io dicevo: "No no, io voglio stare con te! Non so perché, ma voglio stare con te!" Allora è venuto con me, in via del Lavatore. Gli ho detto: "Com'è che hai un'Anglia? non sei povero?" e lui ha detto: "Povero? no, io sono pieno di soldi!" Così quella notte ho saputo che era pieno di soldi. Abitava, con sua madre, in un palazzo in via Venti Settembre, e tutto quel palazzo era suo. Avevano perfino il cameriere. Siamo stati insieme per un po' di tempo senza sposarci, prima in via del Lavatore e poi in un appartamento in via dei Banchi Nuovi, e lui ogni tanto diceva: "Se proprio ci tieni, ti sposo anche, perché ho visto che insieme stiamo bene. Abbastanza bene. Sotto tutti i punti di vista". E io gli dicevo: "Ora sono, per te, una persona?" E lui diceva: "Direi quasi di sì." Stava con me, però ogni tanto ritornava da sua madre, spariva per qualche giorno, e io sempre avevo paura

encho logo!" E chorava como uma estúpida. Sabe por quê? Porque tinha me apaixonado. Foi a primeira vez que me apaixonei, e pensei: "Pronto, fui me apaixonar logo por esse aqui, sujo, pobre, com a barba longa, esse engenheiro de meia tigela que fala pelos cotovelos e me conta sabe lá quantas mentiras, e talvez daqui a pouco vire a esquina e desapareça de novo por mais seis meses!" Enquanto eu chorava, ele me olhava e alisava a barba, depois, de repente, se levantou, pagou a conta e foi embora. Corri atrás dele e o alcancei no estacionamento da Praça do Povo, enquanto ele entrava no carro. Na época ele tinha um Ford. Me enfiei ao lado dele no carro, ainda chorando, e disse: "Não me deixe assim!" E ele: "O que quer de mim? Por que não procura outro, alguém que possa lhe fazer feliz? O que temos em comum nós dois?" E eu dizia: "Não, não, eu quero ficar com você! Não sei por quê, mas quero ficar com você!" Então veio comigo até a Rua do Lavador. Eu disse a ele: "Como é que você tem um Ford Anglia? Você não é pobre?" E ele disse: "Pobre? Não, eu tenho muito dinheiro!" Assim, aquela noite soube que ele tinha muito dinheiro. Morava com a mãe dele num prédio na rua Vinte de Setembro, e todo aquele prédio era deles. Tinham até mesmo um criado. Ficamos juntos por um tempo sem nos casarmos, no início na rua do Lavador e depois num apartamento na rua dos Bancos Novos, e ele dizia a toda hora: "Se você faz mesmo questão, nos casamos, porque vi que estamos bem juntos. Razoavelmente bem. Sob todos os pontos de vista." E eu dizia para ele: "Agora sou uma pessoa para você?" E ele dizia: "Eu diria quase que sim." Estava comigo, mas às vezes voltava para a casa da mãe dele, desaparecia por alguns dias, e eu sempre tinha medo que não voltasse mais. Porque com ele não dava para saber. Quando eu ia na mãe dele, ela fazia cenas furiosas contra mim, e dizia que se ele se casasse comigo o deseritaria, coisa que depois não fez, não sei o porquê. Enquanto isso, eu

portato a casa da sua madre, e sua madre che già mi odiava senza avermi mai vista, appena mi ha vista mi ha odiata ancora più forte, e l'ho odiata cordialmente anch'io, e facevamo tutt'e due sorrisini, io con le mani incrociate sulla pancia e lei nervosissima, sempre ad aggiustarsi sulla fronte la frangia di colore azzurro. Voleva essere un poco gentile e mi ha regalato un anello, ma dopo quando io non ero più lì ha detto a Lorenzo che non capiva cos'avesse potuto trovare in una come me, che non ero niente fine, che dimostravo di più dell'età che avevo, che avevo mani e piedi da cuoca, e Lorenzo si divertiva un mondo a ripetermi tutto quello che aveva detto sua madre, rideva come un matto. Io allora gli ho detto che non ci volevo tornare mai più da sua madre. Ma ci sono ritornata invece, perché lui ogni tanto voleva che ci andassimo e io ubbidivo, finivo sempre col fare le cose che voleva lui.

ELENA Ma perché?

TERESA Perché? perché mi dominava, e mi dominava perché lo amavo. Mi ordinava di leggere, e leggevo. Mi ordinava di stare con i suoi amici, e ci stavo. Mi ordinava di non mangiare sempre pasta e fagioli, perché ingrassavo e grassa non gli piacevo, e io ubbidivo, cucinavo per lui pasta e fagioli e intanto che lui mangiava me ne stavo affacciata alla finestra, oppure brucavo un po' d'insalata. Gli ubbidivo. Non avevo più una volontà mia. Mi ordinava di andare con lui da sua madre, e ci andavo. Mi sforzavo d'essere gentile con sua madre, e anche lei si sforzava d'essere gentile con me. Si metteva a litigare con Lorenzo, non volendo sfogarsi a litigare con me. Discutevano di interessi per quelle terre che avevano in Puglia, in un posto chiamato La Pavona. Litigavano. Io finivo con l'addormentarmi in fondo a una poltrona perché avevo mangiato molto, l'unica cosa che mi piaceva in casa di mia suocera era il mangiare, e sempre mi riempivo di mangiare il più

pouco gentil, e me deu um anel, mas depois, quando eu não estava mais ali, disse a Lourenço que não entendia o que ele podia ter visto em uma mulher como eu, que não era nada fina, que demonstrava mais do que a idade que tinha, que tinha mãos e pés de cozinheira, e Lourenço se divertia demais me repetindo tudo aquilo que tinha dito sua mãe, rindo como um louco. Eu então disse a ele que não queria nunca mais voltar na sua mãe. Mas voltei, porque ele de vez em quando queria que fôssemos, e eu obedecia, eu acabava sempre fazendo as coisas que ele queria.

HELENA: Mas por quê?

TERESA: Por quê? Porque me dominava, e me dominava porque eu o amava. Me mandava ler, e eu lia. Me mandava ficar junto com os seus amigos, e eu ficava. Me dizia para não comer sempre macarrão, pois engordava e ele não gostava de mim gorda, e eu obedecia, cozinhava para ele macarrão e enquanto ele comia, eu ficava olhando pela janela ou beliscava um pouco de salada. Eu o obedecia. Não tinha mais vontade própria. Me mandava ir com ele na sua mãe, e eu ia. Eu me esforçava para ser gentil com a mãe dele, e ela também se esforçava para ser gentil comigo. Ela brigava com o Lourenço, não querendo desabafar e brigar comigo. Falavam sobre umas terras que tinham em Pulha, em um lugar chamado La Pavona. Brigavam. Eu acabava dormindo no fundo de uma poltrona porque tinha comido muito; a única coisa de que eu gostava na casa da minha sogra era a comida, e sempre me estufava comendo o máximo que podia, também porque ele, quando estava na casa da mãe, me deixava comer, sem ficar comentando o meu peso, talvez pensando em me recompensar com o almoço pelo tédio que eram aquelas horas para mim. Então minha sogra dizia que quando uma mulher jovem dorme depois do almoço, tem um fígado que não funciona bem. Ela, pelo contrário, tinha um fígado perfeito. Falava sempre do seu fígado, dos seus

possibile, anche perché lui, lì da sua madre, mi lasciava mangiare, senza tirar fuori la mia grassezza, pensando forse di ripagarmi col pranzo, della noia grande che erano quelle ore per me. Mia suocera allora diceva che una donna giovane, quando s'addormenta dopo pranzo, ha il fegato che non funziona bene. Lei aveva invece un fegato perfetto. Parlava sempre del suo fegato, dei suoi reni, della sua circolazione, della sua milza, era sempre tutto perfetto. Anche sua figlia Paola, che era sposata in Puglia, aveva una salute meravigliosa, la carnagione d'un lattante, l'intestino come un orologio, i denti perfetti. Lorenzo invece da quando se n'era andato da casa, s'era guastato la sua perfetta salute, aveva il colorito giallo, l'occhio torbido, perdeva i capelli. Perché beveva alcolici, stava alzato tutta la notte a chiacchierare nei caffè con gli amici, mangiava grassi cattivi. Io dicevo: "Io no, io non cucino coi grassi cattivi! Io faccio venire l'olio da Reggiano Alto!" Ma lei, nell'olio di Reggiano Alto, non ci credeva. Lei credeva solo nel suo olio, delle sue campagne. Quello solo era puro. Però non ce ne dava mai a noi di quell'olio, lo prometteva ma non ce lo dava mai, io in cinque anni di matrimonio non ho avuto il bene di averne neppure un bicchiere. Quando Lorenzo andava alla Pavona, sempre gli dicevo di pigliarne un po' di fiaschi e portarmeli, che quell'olio era anche suo, ma se ne dimenticava e ogni volta io m'arrabbiavo e m'arrabbiavo contro sua sorella che viveva nel fondo e non aveva spese, vivevano lì lei e il marito e i loro nove bambini consumando l'olio e il vino e i formaggi che erano anche nostri, ma Lorenzo mi diceva che avevo pensieri volgari. In principio noi vivevamo come se fossimo stati poveri, non per un disegno preciso ma perché non ce ne importava d'averne una vita migliore ed eravamo felici, lui aveva quell'unico maglione, due camicie coi polsi sfrangiati e nessuna cravatta, io

rins, da sua circulação, do seu baço, estava tudo sempre perfeito. A sua filha Paula, que tinha se casado em Pulha, também tinha uma saúde maravilhosa, a pele de um bebê, o intestino como um relógio, os dentes perfeitos. O Lourenço não, desde quando tinha saído de casa, tinha estragado a saúde perfeita: estava pálido, com olheiras, perdia os cabelos. Porque bebia muito, passava as noites acordado, tagarelado com os amigos pelos cafés, comia as gorduras ruins. Eu dizia: "Eu não, eu não cozinho com essas gorduras ruins, eu uso o azeite da minha região!" Mas no azeite de lá, ela não confiava. Ela confiava só no azeite das fazendas dela. Só aquele era puro. Mas nunca dava para nós aquele azeite, prometia, mas nada, eu em cinco anos de casamento não tive a graça de ganhar nem mesmo um copo daquele azeite. Quando o Lourenço ia até La Pavona, na fazenda deles, eu sempre dizia a ele para pegar uns frascos e me trazer, porque aquele azeite também era dele, mas ele se esquecia e toda vez eu me irritava e me irritava com a sua irmã que morava nos fundos e não tinha despesas, viviam ali ela e o marido e os seus nove filhos consumindo o azeite e o vinho e os queijos que também eram nossos, mas o Lourenço me dizia que eu tinha pensamentos vulgares. No início vivíamos como se fôssemos pobres, não sei o porquê, mas não pensávamos em ter uma vida melhor e éramos felizes, ele tinha só aquela blusa, duas camisas com os punhos desfiados e nenhuma gravata; eu tinha a mesma saia há três invernos, os sapatos com os saltos tortos. Depois começamos a jogar dinheiro pela janela, já que tínhamos muito. Não sei como ele gastava o dinheiro, saía de casa e comprava tudo aquilo que via. Ele tinha uma paixão por quadros e então começou a comprar quadros, e encheu a nossa casa, tínhamos todas as paredes cobertas de quadros, tínhamos quadros na cozinha e no banheiro, pendurados na parede e amontoados pelo chão. Gastava também

avevo una gonna di tre inverni, le scarpe coi tacchi storti. Poi ci siamo messi a buttare soldi dalla finestra visto che ne avevamo. Io non so come spendevo i soldi, uscivo di casa e compravo tutto quello che capitava. Lui aveva la mania dei quadri e s'è messo a comprare quadri, a poco a poco ne ha messi insieme una quantità e ne ha riempito la nostra casa, avevamo tutte le pareti coperte di quadri, avevamo quadri in cucina e nella stanza da bagno, appesi al muro o ammucchiati per terra. Poi spendeva in motociclette e automobili. Se usciva un nuovo modello di motocicletta subito lui dava via la vecchia e si comprava il modello nuovo, e lo stesso faceva con l'automobile, e andava in motocicletta correndo come il diavolo, aveva avuto già quattro incidenti di motocicletta e due incidenti gravi di macchina, e aveva continuamente contravvenzioni per eccesso di velocità, così quando usciva in automobile o con la motocicletta mi sentivo morire dall'angoscia. Le contravvenzioni non le pagava perché usciva sempre senza soldi, mi diceva che dovevo andare a pagarle io, ma io me ne scordavo e trovavo poi quei fogli di contravvenzioni dappertutto, nei suoi cassetti e nelle sue tasche e in automobile sui sedili e per terra, e non so dirle quanta angoscia mi davano quelle contravvenzioni però non andavo a pagarle perché trovavo che era lui che doveva andarci.

ELENA Era un uomo molto disordinato.

TERESA Sì. E il suo disordine s'era combinato col mio disordine e ne era uscito fuori un disordine spaventoso. Lui diceva che avrebbe avuto bisogno di una moglie ordinata, che gli tenesse a posto i cassetti e pagasse le sue contravvenzioni. Mi diceva sempre come avrei dovuto essere, come gli sarebbe piaciuto che fosse una moglie. E anch'io non facevo che dirgli come avrei voluto che fosse un marito. Intanto avrei voluto un marito che spendesse meno soldi, e

em carros e motos. Se sáísse um modelo novo de moto, logo ele se desfazia da velha e comprava o modelo novo, e fazia o mesmo com o carro. Andava com a moto correndo feito o diabo, já tinha sofrido quatro acidentes e outros dois bem graves com o carro. Não parava de receber multas por excesso de velocidade; então, quando ele saía com o carro ou a moto, eu morria de angústia. Ele não pagava as multas porque saía sempre sem dinheiro, me dizia que eu devia pagá-las, mas me esquecia e depois encontrava aquelas folhas de multas por todos os lados, nas suas gavetas e nos seus bolsos e também no carro sobre os bancos e pelo chão, e não saberia lhe dizer quanta angústia me davam aquelas multas, mas eu não ia pagá-las porque achava que ele é que devia pagar.

HELENA Era um homem muito desorganizado.

TERESA Sim. E a sua desordem se somou à minha desordem e resultou em uma desordem assustadora. Ele dizia que precisava de uma mulher organizada, que arrumasse as suas gavetas e pagasse as suas multas. Sempre me dizia como eu deveria ser, como ele idealizava uma esposa. E eu também não parava de dizer para ele como eu gostaria que fosse um marido ideal. Eu queria um marido que gastasse menos dinheiro, e que fosse meigo, simples, compreensivo, que não me confundisse a cabeça com discursos difíceis, que me trouxesse às vezes uma flor, um pacote de doces, um presentinho, que desse um pouco de atenção para mim. Não me dava atenção. Quando encontrava um amigo pela rua, se esquecia de vir para casa almoçar e eu o esperava por horas e horas, com o almoço todo cozido e pronto, com a angústia de que tivesse acontecido alguma coisa.

HELENA Não podia telefonar?

TERESA Mas não telefonava. Não telefonava porque não pensava em mim. Naqueles momentos, quando estava de papo furado com os amigos, pensava em tudo menos em mim.

che fosse dolce, semplice, comprensivo, che non mi confondesse la testa con dei discorsi difficili, che mi portasse qualche volta due fiori, un pacchetto di dolci, un regalino, che avesse qualche piccola attenzione per me. Non aveva attenzioni. Se incontrava un amico per strada, si scordava di venire a casa per pranzo e io lo aspettavo ore e ore, col pranzo tutto cucinato e pronto, con l'angoscia che gli fosse successo qualcosa.

ELENA Non poteva telefonare?

TERESA Ma non telefonava. Non telefonava perché non pensava a me. In quei momenti, quando chiacchierava con gli amici, pensava a tutto fuorché a me.

ELENA Che persona strana!

TERESA Così allora abbiamo cominciato a litigare non solo una volta ogni tanto, ma tutti i giorni, e le cose a poco a poco fra noi si sono sciupate. Facevamo delle liti tremende, lui mi dava schiaffi e io lo mordevo e lo graffiavo. Certe volte stavamo svegli a litigare tutta la notte, e lui alle cinque di mattina se ne usciva in motocicletta per non vedermi e io restavo nel letto a piangere.

ELENA Litigavate su cosa?

TERESA Su cosa? Non lo so nemmeno più. Sui suoi ritardi, sulle contravvenzioni, sui soldi, sui quadri che lui comprava, sulla sua famiglia, su una parola. Lui correva dietro a una parola che avevo detto distrattamente, la sezionava, ne cavava fuori tutti i possibili significati nascosti, così questa parola ingigantiva e diventava un mostro. E io a un certo punto non capivo più niente, avevo la testa confusa, mi mettevo a singhiozzare, lui mi schiaffeggiava e io gli mordevo i polsi e le mani, e mentre lo mordevo e lo graffiavo pensavo: Ma guarda dove siamo finiti, come siamo scesi in basso! che vergogna, che inferno!

ELENA Doveva essere davvero un inferno.

TERESA Era un inferno. Però poi non so come facevamo la pace e l'inferno spariva. Dopo avermi schiaffeggiato e

HELENA Que pessoa estranha!

TERESA Então começamos a brigar, não só de vez em quando, mas todos os dias, e as coisas entre nós aos poucos se arruinaram. Nossas brigas eram tremendas, ele me dava tapas e eu o mordida, o arranhava. Às vezes ficávamos acordados brigando toda a noite, e ele saía com a moto às cinco da manhã para não me ver mais e eu ficava na cama chorando.

HELENA Por que vocês brigavam?

TERESA Por quê? Já nem sei mais. Por causa dos seus atrasos, das multas, do dinheiro, dos quadros que ele comprava, da sua família, por causa de uma palavra. Ele implicava com qualquer palavra que eu dissesse, a dissecava, extraía dela todos os possíveis significados ocultos, assim essa palavra se agigantava e se tornava um monstro. E eu, a um certo ponto, não entendia mais nada, tinha a cabeça confusa, começava a soluçar, ele me estapeava e eu mordida os pulsos e as mãos dele, e enquanto o mordida e o arranhava, pensava: Mas olha a que ponto chegamos, como nos rebaixamos! Que vergonha, Que inferno!

HELENA Devia ser mesmo um inferno.

TERESA Era um inferno. Mas não sei como, depois fazíamos as pazes e o inferno desaparecia. Depois de ter me estapeado e surrado voltava a ser tão bom comigo. Dizia que me amava e que não me trocaria por nenhuma mulher. Fazíamos amor e depois ele dizia que sentia um pouco de fome e eu me levantava e cozinhava um macarrão. Depois nos deitávamos e dormíamos toda a tarde. Nós dois gostávamos de dormir. Dormíamos até não aguentar mais.

HELENA Mas ele não trabalhava?

TERESA Não. Tinha aquele diploma de engenharia, mas não fazia nada, não queria saber de encontrar trabalho, emprego, dizia que trabalhando teria se sentido aviltado, e estudava para fazer outra graduação em física pura. A sua paixão era a física pura. Tinha uns bloquinhos de papel quadriculado que

picchiato diventava tanto buono con me. Diceva che mi amava e che non mi avrebbe cambiato con nessuna donna. Facevamo l'amore e poi diceva che si sentiva un poco di fame e io mi alzavo e cucinavo la pastasciutta. E poi ci mettevamo a dormire e dormivamo magari fino alle tre del pomeriggio. A tutti e due ci piaceva dormire. Facevamo certe dormite che non finivano mai.

ELENA Ma lui non lavorava?

TERESA Non lavorava. Aveva quella laurea in ingegneria, ma non se ne faceva niente, non voleva saperne di pigliarsi un lavoro, un impiego, diceva che in un impiego si sarebbe sentito avvilito, e studiava per prendersi un'altra laurea in fisica pura. La sua passione era la fisica pura. Aveva certi taccuini di carta a quadretti e li riempiva di calcoli, poi si stufava e strappava i foglietti e io quei foglietti pieni di numeri li trovavo in giro dappertutto, insieme ai conti e alle contravvenzioni. Certo non aveva bisogno di pigliare un impiego perché soldi per vivere ne avevamo. Anzi lui diceva che ne avevamo anche troppi. Buttavamo soldi dalla finestra, tutt'e due. Certe sere andavamo a ballare con gli amici nei night. Eravamo otto o dieci persone e lui pagava per tutti. Poi gli è venuta l'idea della villa a Rocca di Papa. Anche lì non le dico quanti soldi abbiamo buttato via. Studiava una certa disposizione delle stanze, poi non gli piaceva più e faceva buttare giù i muri. Andava e veniva fra Roma e Rocca di Papa in motocicletta o in automobile, correndo come il diavolo, poi andava dagli antiquari e comprava mobili antichi. Abbiamo là dei mobili preziosi, e dei quadri.

ELENA E non ci sta nessuno adesso, in quella villa?

TERESA Nessuno. E chi vuole che ci stia? Fa impressione entrarci. Le case disabitate fanno impressione. C'è odore di chiuso, di umido, perché è un posto umido, in mezzo a tutti quegli alberi. Certo potrei affittarla, però vede, mi fa

enchia de cálculos, depois se cansava e arrancava as folhinhas e eu encontrava aquelas folhinhas cheias de números por toda parte, junto com as contas e com as multas. Claro que ele não precisava encontrar emprego, porque dinheiro para viver nós tínhamos. Aliás, ele dizia que tínhamos até demais. Jogávamos dinheiro pela janela! Às vezes saíamos para dançar com uns amigos. Éramos oito ou dez pessoas e ele pagava para todos. Depois veio a idéia da mansão de Rocca di Papa. Também ali, nem lhe digo quanto dinheiro jogamos fora. Estudava uma certa disposição das peças, depois não lhe agradava mais e mandava derrubar as paredes. Ia e voltava entre Roma e a mansão de Rocca di Papa com a moto ou com o carro, correndo como o diabo, depois ia a antiquários e comprava móveis antigos. Temos lá uma coleção de móveis preciosos, e também de quadros.

HELENA E ninguém está lá nessa mansão, agora?

TERESA Ninguém. E quem você queria que estivesse? Causa uma certa impressão entrar lá. As casas desabitadas causam impressões. Tem um cheiro de fechado, de úmido, porque é um lugar úmido, em meio a todas aquelas árvores. Claro que eu poderia alugar, mas veja, me corta o coração pensar que iriam ali outras pessoas, ali onde nós deveríamos estar. Prefiro vender, vender talvez com todos os móveis dentro, assim estará encerrado e ponto. Não será mais minha, não a verei mais. A mansão está no meu nome. O Lourenço tinha registrado no meu nome.

HELENA Não virão ladrões, já que está deserta?

TERESA Não sei. E depois, no fundo, o que me importa? Sim, temos lá quadros muito valiosos. Eu sempre digo para ele ir lá pegar, mas ele nunca vai, deixa sempre para outra hora, é um homem que vive deixando tudo para outra hora, como se tivesse pela frente um tempo infinito. E depois ele não está nem aí para aqueles quadros. Já passou essa mania dele dos quadros. Então, assim que acabamos de

impressione pensare che ci vada altra gente, lì dove dovevamo stare noi. Preferisco venderla, venderla magari con tutti i mobili dentro, così è chiuso, finito, non è più mia, non la vedo più. È intestata a mio nome. Lorenzo l'aveva intestata a mio nome.

ELENA Non ci verranno i ladri, visto che è deserta?

TERESA Non so. E poi in fondo cosa m'importa? Sì, ci sono là dei quadri molto preziosi. Gli dico sempre di andare a pigliarseli, ma lui non lo fa mai, rimanda, rimanda, è un uomo che vive rimandando sempre tutto, come se avesse davanti un tempo infinito. E poi non gliene importa mica niente di quei quadri. Gli è passata la mania dei quadri. Allora, appena finita la villa, è stato giorni interi a appendere quadri, ha appeso là tutti i quadri che avevamo, più altri che ha comprato apposta. A poco a poco abbiamo spogliato la nostra casa di via dei Banchi Nuovi ed è rimasta vuota. Lui non parlava che di quella villa e della vita che ci avremmo fatto, con tanti amici, animali, bambini. Anch'io desideravo dei bambini e mi incantavo a pensare a tutti i bambini che avremmo avuto, e ai nomi che gli avrei dato, ai vestiti e ai giocattoli che gli avrei comprato. Dei dottori m'avevano detto che non potevo avere bambini. Ma io pensavo che s'erano sbagliati e che invece ne avrei avuto un mucchio. Come le ho detto, nella villa di Rocca di Papa ci siamo stati una notte. Una notte sola.

ELENA E dopo?

TERESA E dopo, le ho detto, abbiamo continuato a vivere nella casa di via dei Banchi Nuovi, ma vuota, e si stava scomodi perché non c'era più nemmeno un tavolino per posarci un bicchiere. Siccome avevamo speso tanto nella villa di Rocca di Papa, ci trovavamo a corto di soldi, e litigavamo sia per i soldi sia perché stavamo così scomodi, ma nei momenti di pace dicevamo che era tutto provvisorio e che fra poco ci saremmo stabiliti a Rocca di Papa. In verità non ne

costruire a mansão, passou dias inteiros pendurando quadros, pendurou lá todos os quadros que tínhamos, e ainda outros que comprou especialmente. Aos poucos retiramos tudo da nossa casa da rua dos Bancos Novos e ela ficou vazia. Ele só falava daquela mansão no campo e da vida que teríamos tido, com tantos amigos, animais, crianças. Eu também queria ter filhos e me encantava pensando em todos os filhos que teríamos tido, e nos nomes que eu teria dado a eles, nas roupas e nos brinquedos que eu teria comprado para eles. Alguns médicos me disseram que eu não podia ter filhos. Mas eu pensava que tinham se enganado e que pelo contrário eu teria tido um monte. Como eu disse, passamos só uma noite em Rocca di Papa. Só uma noite.

HELENA E depois?

TERESA E depois, como eu disse, continuamos a viver na casa da rua dos Bancos Novos, mas vazia, e ali estávamos mal acomodados porque não tinha mais nem mesmo uma mesinha para pôr um copo. Como tínhamos gasto tanto na mansão de Rocca di Papa, estávamos com pouco dinheiro, e brigávamos ou pelo dinheiro, ou porque estávamos tão mal acomodados, mas nos momentos de tranquilidade dizíamos que era tudo provisório e que logo nos estabeleceríamos em Rocca di Papa. Na verdade, não tínhamos nenhuma vontade, nem ele, nem eu, mas nós dois fingíamos que era o outro a não ter vontade. Ele dizia que era eu que não tinha vontade, porque gostava muito de passar a noite com os amigos pelos bares. E depois começou a dizer que eu tinha arruinado a vida dele, porque tinha tirado dele todo o desejo de ler e de estudar, e que era só ele começar a estudar e eu o chamava para que me fizesse companhia ou para fazer amor, ele nunca conseguia ter um pouco de concentração. Como estávamos tão mal acomodados naquela casa, começou a passar as tardes na mãe dele.

HELENA E lá, ele estudava?

TERESA Que nada! Não fazia nada nem

avevamo nessuna voglia né lui né io, ma fingevamo tutt'e due che era l'altro a non averne voglia, lui diceva che ero io che non ne avevo voglia perché mi piaceva troppo pernottare con gli amici nei night. E poi ha cominciato a dire che io l'avevo rovinato perché gli avevo tolto ogni desiderio di leggere e di studiare, e che appena si metteva a studiare io lo chiamavo perché mi facesse compagnia o per fare all'amore, lui non riusciva a avere mai un poco di concentrazione. Siccome eravamo tanto scomodi in quella casa, s'è messo a passare i pomeriggi da sua madre.

ELENA Studiava, da sua madre?

TERESA Macché. Non faceva niente neanche lì. Si metteva lì coi suoi libri e venivano a trovarlo gli amici e pigliava a chiacchierare. Quanto parlava! Dio quanto parlava con quei suoi amici! Erano amici anche miei e certe volte venivano da me e mi spiegavano che io sbagliavo con lui, che lui era infelice con me perché non lo capivo, lo tormentavo e lo opprimevo con la mia angoscia e con la mia gelosia, e è vero che ero molto gelosa, adesso ogni volta che lui rientrava gli facevo scenate accusandolo d'essere andato con le donne. Mi dicevano che dovevo lasciarlo studiare perché aveva in corso degli studi molto importanti e che dovevo solo preoccuparmi di dargli una vita ordinata e tranquilla e una casa che fosse una casa. Io mi infuriavo contro quegli amici perché trovavo che erano loro che gli facevano perdere il tempo in chiacchiere e discussioni. Ma ero molto infelice anch'io e mi sentivo sola. E allora è successa una cosa. L'ho tradito. Non l'avevo tradito mai. Tante volte ero stata sul punto di tradirlo ma sempre mi ero tirata indietro.

ELENA L'ha tradito con chi?

TERESA C'era un suo amico, un certo Mario, un giornalista che veniva sempre per casa. Erano molto amici, da quando erano bambini. L'ho tradito con questo Mario.

lá. Era só ele pegar os livros e chegavam seus amigos e começavam a conversar. Como falava! Meu Deus quanto falava com aqueles amigos! Eram amigos meus também e às vezes vinham falar comigo e me explicavam que eu tinha errado com ele, que ele estava infeliz comigo porque eu não o entendia, o atormentava e o oprimia com a minha angústia e com o meu ciúme, e é verdade que eu era muito ciumenta, cada vez que ele voltava para casa eu fazia cenas o acusando de ter estado com outras mulheres. Eles me diziam que eu devia deixá-lo estudar, porque vinha desenvolvendo estudos muito importantes e que eu deveria me preocupar somente em dar a ele uma vida organizada e tranquila e uma casa que fosse uma casa. Eu ficava furiosa com aqueles amigos porque pensava que eram eles que faziam o Lourenço perder tempo em conversas e discussões inúteis. Mas eu também estava muito infeliz e me sentia sozinha. E então aconteceu uma coisa. Eu traí ele. Nunca tinha traído. Tantas vezes estive perto de trair, mas sempre voltava atrás.

HELENA E o traiu com quem?

TERESA Tinha um amigo dele, um tal de Mário, um jornalista que vinha sempre à nossa casa. Eles eram muito amigos, desde quando eram crianças. Eu o traí com esse Mário.

HELENA E ele soube?

TERESA Sim. Encontrou nós dois juntos. O Lourenço tinha viajado para La Pavona, estava fora há quinze dias, e voltou de repente, à noite. Eu estava na cama com o Mário. Ouvei a chave girar na fechadura. O Mário estava dormindo, eu sacudi ele. E então entrou o Lourenço, com a sua maleta, a boina, o impermeável todo amarrotado, a barba longa. Ficou por um momento junto à porta, pequeno, pálido, com um rosto sem expressão, um rosto tão apagado, frio... Então, o Mário acordou e eles se olharam. Lourenço foi embora. Ouvei o baque da porta, eu tinha me enfiado o roupão, tremia e chorava, corri atrás dele pelas escadas, e ainda o vi

ELENA E lui l'ha saputo?

TERESA Sì. Ci ha trovati insieme. Era partito per La Pavona, era via da quindici giorni, ed è tornato all'improvviso, di notte. Io ero a letto con Mario. Ho sentito la chiave che girava nella serratura. Mario dormiva. L'ho scosso. Ed eccolo entrare, Lorenzo, con la sua valigetta, il basco, l'impermeabile tutto sgualcito, la barba lunga. È rimasto un momento sulla porta, piccolo, pallido, con un viso senza espressione, un viso così smorto, freddo... Mario s'era svegliato e si sono guardati. Lorenzo è riandato via. Ho sentito il tonfo della porta, io mi ero infilata la vestaglia, tremavo e piangevo, gli sono corsa dietro per le scale, e l'ho ancora visto che entrava nella macchina, la Flavia. Ha sbattuto lo sportello e via. Io sono rimasta lì in vestaglia, sulla strada, di notte, gelata, in lagrime, disperata, perché avevo capito che adesso era finito tutto... Son tornata di sopra. Mario s'era vestito, ha detto: Vado a cercarlo. Era anche lui stravolto. È andato via anche lui, perché non gliene importava mica niente di me, era stata una cosa così stupida, quelle cose che non si sa nemmeno come succedono, c'è un poco di curiosità, e dell'angoscia... Io m'ero attaccata a quel Mario perché credevo di liberarmi per un momento dall'angoscia, m'ero aggrappata a lui, come uno che s'attacca a un albero quando ha freddo e c'è il vento. Ma non me ne importava niente, niente, e così ho cominciato a scrivergli lettere, a Lorenzo, gli ho scritto fiumi di lettere a casa di sua madre, e provavo sempre a telefonare ma rispondeva il cameriere che lì non c'era. Sono andata da sua madre. Lui non l'ho visto. Sua madre era nel salotto, in poltrona, con sua frangia di capelli azzurri, il boa di piume. C'era anche sua sorella. Io non l'avevo mai potuta soffrire sua sorella, però ci eravamo sempre fatte delle gentilezze, io le mandavo regali a Natale per i suoi nove bambini, lei mi mandava delle liseuses

entrando no carro, o Flavia. Bateu a porta e foi. Eu fiquei ali de roupão, na rua, à noite, gelada, em lágrimas, desesperada, porque entendi que agora estava tudo acabado... Voltei para cima. O Mário tinha se vestido, e disse: Vou procurá-lo. Ele também estava transtornado. Então, ele também foi embora, porque ele também não se importava nem um pouco comigo, foi uma coisa estúpida, aquelas coisas que não se sabe nem mesmo como acontecem, há um pouco de curiosidade, e uma angústia... Eu tinha me apegado àquele Mário, pois acreditei que por um momento eu me liberaria da angústia, tinha me agarrado a ele, como uma pessoa que se agarra a uma árvore quando sente frio e tem vento. Mas não significava nada, nada, e então comecei a escrever cartas para ele, para o Lourenço, escrevi carradas de cartas para a casa da mãe dele e tentava sempre telefonar, mas o criado respondia que ele não estava lá. Fui até a casa da mãe dele. Não o vi. Ela estava na sala, na poltrona, com a franja de cabelos azuis, o boá de plumas. Também estava ali a irmã dele. Eu nunca tinha suportado a sua irmã, mas sempre tínhamos feito umas gentilezas uma à outra, eu lhe mandava presentes no Natal, para os seus nove filhos, e ela me mandava uns chambres de crochê que ela mesma fazia. Me disseram que o Lourenço não estava, que não sabiam onde ele tinha ido. Me disseram que deveríamos começar os procedimentos para a separação legal, porque claro, juntos não poderíamos mais viver, estávamos destruindo um ao outro. Eu me pus a chorar e disse que pelo contrário, juntos estávamos muito felizes, que não podíamos ficar um sem o outro, que elas não podiam entender quão grande era o nosso amor. E aos poucos todo o ódio que sentia por elas veio à tona, comecei a gritar que foram elas a colocar o Lourenço contra mim, que não gostavam de mim porque eu era pobre, e com todo o seu dinheiro sujo eu limpava o traseiro, e então minha sogra desmaiou, ou pelo menos fingiu que tinha

che faceva all'uncinetto. Mi hanno detto che Lorenzo non c'era, che non sapevano dove fosse. Mi hanno detto che dovevamo cominciare le pratiche per la separazione legale, perché certo insieme non potevamo più vivere, ci stavamo distruggendo l'uno con l'altra. Io mi sono messa a piangere e ho detto che invece insieme eravamo tanto felici, che non potevamo stare uno senza l'altra, che loro non potevano capire quanto grande era il nostro amore. E a poco a poco tutto l'odio che avevo contro di loro è scoppiato fuori, mi son messa a gridare che erano state loro a metter su Lorenzo contro di me, che ce l'avevano con me perché ero povera, e che io tutti i loro sporchi soldi me li mettevo nel culo, e allora mia suocera è svenuta, o almeno ha fatto finta di svenire, e mia cognata mi ha spinto alla porta e intanto diceva che io mammà l'ammazzavo, "tu l'ammazzi mammà, tu l'ammazzi", e io ho sceso le scale piangendo e gridando col cameriere dietro impenetrabile che mi ha aiutato a infilarmi il soprabito e mi dato il foulard.

ELENA E Lorenzo non l'ha più visto?

TERESA Certo che l'ho visto. L'ho visto pochi giorni dopo. Le ho detto che lo vedo sempre, viene qui sempre, anche adesso forse verrà. Lo incontrerà se sta qui ancora un poco.

ELENA No. È tardi, e devo andarmene via. Devo andare all'università. Ho una lezione.

Suona un campanello. Teresa apre. Entra un ragazzo con una scatola.

TERESA Ah sì. Il droghiere.

RAGAZZO Ecco. Metto qui?

TERESA Sì. Lì. (*A Elena*) Ho ordinato un po' di scatolette. Carne Simmenthal. Frutta scioppata. Mangio sempre scatolette, da quando son sola. Sono tanto brava a cucinare, ma non mi va di cucinare solo per me.

RAGAZZO Per la gatta, ha detto mio padre che gliela manda più tardi. Non

desmaiado, minha cunhada me empurrou para a porta e enquanto isso dizia que eu estava matando a mamãe, "você está matando a mamãe, você está matando a mamãe", e eu desci as escadas chorando e gritando, com o criado atrás de mim impassível que me ajudou a vestir o sobretudo e me deu o xale.

HELENA E o Lourenço, a senhora não o viu mais?

TERESA Claro que vi. Vi poucos dias depois. Eu já lhe disse que o vejo sempre, vem aqui sempre, até mesmo agora, talvez venha. Você o encontrará se ficar aqui ainda um pouco.

ELENA Não. Está tarde, e tenho que ir embora. Devo ir à universidade. Tenho aula.

Toca uma campainha. Teresa abre. Entra um rapaz com uma caixa.

TERESA Ah, sim. O rapaz da mercearia.

RAPAZ Aqui está. Coloco aqui?

TERESA Sim. Ali. (*A Helena*) Encomendei umas caixinhas de carne Simmenthal. Frutas enlatadas. Como sempre enlatados, desde que estou sozinha. Cozinho muito bem, mas não tenho ânimo para cozinhar só para mim.

RAPAZ Quanto à gata, o meu pai disse que manda para a senhora mais tarde. Ela não está na loja, está em casa. Mais tarde meu pai vai pegá-la e a traz aqui. Se a senhora visse que amor de gatinha. E depois, é de raça. De raça pura.

TERESA Sim, está bem. (*A Helena*) Eles vão me dar uma gatinha siamesa.

RAPAZ Meu pai disse também se a senhora pode pagar a conta.

TERESA Mas claro, pagarei.

RAPAZ Meu pai se desculpa muito, mas pediu se a senhora pode pagar até esta noite. Ele precisa fechar o caixa.

TERESA Pagarei. Agora não me aborreça. Você bem vê que estou ocupada. (*O rapaz sai*). Então, você quer o quarto?

HELENA Sim, sem dúvida, obrigada. Já posso vir amanhã?

TERESA Venha amanhã. Eu espero você.

l'ha in negozio, l'ha a casa. Più tardi va a pigliarla mio padre e gliela porta qua. Se vedesse che amore di gattina. E poi è di razza. Di razza pura.

TERESA Sì, va bene. (A Elena) Mi regalano una gattina siamese.

RAGAZZO Mio padre ha detto anche se può pagargli la nota.

TERESA Ma sì, pagherò.

RAGAZZO Mio padre si scusa tanto, ma ha detto se può pagare stasera. Deve chiudere i conti.

TERESA Pagherò. Adesso non mi seccare. Vedi bene che sono occupata. (Ragazzo via). Allora la vuole, la stanza?

ELENA Senz'altro, grazie, penso di sì. Posso venire già domani?

TERESA Venga domani. L'aspetto. Non la disturberò quando deve studiare. Ma quando smetterà un momento di studiare, ci faremo un poco di compagnia. Ho bisogno di compagnia. Sono molto sola. Sono rimasta sola come un cane. E non so stare sola, questa è la cosa orribile. Mi viene l'angoscia.

ELENA Non ha amiche?

TERESA No. Avevo amiche quand'ero ragazza, ma poi le ho perse di vista, perché ero sempre con Lorenzo, e non avevo bisogno di nessuno quando avevo lui. Avevamo amici e amiche in comune, quelli con cui passavamo le serate, ma ora non li vedo più. Non ne ho voglia, perché mi ricordano il tempo che avevo Lorenzo ed ero sua moglie, e si stava così bene, spensierati, felici come due ragazzi, e con tanti sogni.

ELENA Ma non ha detto che era un inferno la vita con lui?

TERESA Sì. Era un inferno. Ma io ero felice in quell'inferno, e darei la vita per tornare indietro, per essere di nuovo come un anno fa. Ci siamo separati solo da un anno. Separazione consensuale. Sua madre voleva che facesse la separazione per colpa, così non mi pagava gli alimenti. Lui non ha voluto. Dopo che ci siamo separati, m'ha aiutato a cercare questa casa, e m'ha dato dei soldi per ammobiliarla. Ho comprato

Não vou incomodar, quando você precisar estudar. Mas quando você parar de estudar por um momento, nos faremos um pouco de companhia. Preciso de companhia. Sou muito sozinha. Fiquei sozinha como um cão abandonado. E não sei ficar sozinha, isso é que é horrível. Me dá uma angústia.

HELENA A senhora não tem amigas?

TERESA Não. Eu tinha amigas quando era moça, mas depois as perdi de vista, porque estava sempre com o Lourenço, e não precisava de ninguém quando tinha ele. Tínhamos muitos amigos em comum, aqueles com quem passávamos as noites, mas agora não os vejo mais. Não tenho vontade, porque me fazem lembrar o tempo em que eu tinha o Lourenço e era sua esposa, e estávamos tão bem, despreocupados, felizes como dois jovens, e com tantos sonhos.

HELENA Mas a senhora não disse que era um inferno a vida com ele?

TERESA Sim. Era um inferno. Mas eu era feliz naquele inferno, e daria a vida para poder voltar atrás, para que as coisas fossem de novo como uma vez. Nos separamos só há um ano. Separação consensual. A mãe dele queria que ele tentasse se livrar da pensão. Mas ele não quis. Depois que nos separamos, me ajudou a encontrar esta casa, e me deu dinheiro para mobiliar. Comprei alguns móveis. O armário.

HELENA O armário de jacarandá? Este que quer vender?

TERESA Sim. O que faço com um armário? Não tenho pratos. Nem convido ninguém para almoçar. Como na cozinha. Estou sempre sozinha.

HELENA Mas então por que o comprou?

TERESA Não sei. Acho que comprei porque pensava que o Lourenço fosse voltar a ficar comigo. E então, se voltasse, eu deveria dar a ele uma casa de verdade.

HELENA E então, não voltará?

TERESA Não voltará nunca. Acabou. Diz que desde quando não está mais comigo, reencontrou a tranquilidade, o equilíbrio. Diz que eu o fazia viver sempre num

qualche mobili. Il buffet.

ELENA Il buffet di palissandro? Questo che vuole vendere?

TERESA Sì. Cosa me ne faccio di un buffet? Non ho piatti. Non invito mica mai nessuno a pranzo. Mangio in cucina. Son sola.

ELENA Ma allora perché l'ha comprato?

TERESA Non so. Credo che l'ho comprato perché avevo l'idea che Lorenzo tornasse a stare con me. E allora, se tornava, io dovevo dargli una vera casa.

ELENA E invece non tornerà?

TERESA Non tornerà mai. È finita. Dice che da quando non sta più con me, ha ritrovato la sua tranquillità, il suo equilibrio. Dice che io lo facevo vivere sempre come in una bufera di sabbia. Dice che gli sembrava, con me, di calare in un pozzo d'acqua nera, torbida, putrida, e di perdere a poco a poco se stesso. Ne dice tante! Ha la parola facile. Dice che mi ha lasciato perché, se restava ancora con me, un giorno o l'altro mi schiaffeggiava tanto da ammazzarmi. O finiva che lo ammazzavo io. Dice che sta tanto bene, senza di me. Io non so se è vero. Non mi sembra niente felice. Non ha una ragazza, una donna. Va con le puttane. Passa le serate nei night, con gli amici, tale e quale come faceva con me. Non credo che studi. Lui dice di sì, dice che studia, ma io non credo. Chiacchiera, chiacchiera, chiacchiera con i suoi amici. L'altro giorno l'ho incontrato per strada. Era con Mario. Non l'avevo mai rivisto Mario, dopo quella famosa notte, e ho sentito un colpo al cuore a vederli insieme. Chiacchieravano. Mi sono avvicinata, e siamo andati a prendere un gelato, noi tre. Mario era un poco imbarazzato. Lui no. Lui ha continuato a chiacchierare come niente fosse. Parlavano di Spinoza. Un filosofo.

ELENA Io sto appunto studiando Spinoza, per il mio esame. Ho l'esame a febbraio.

TERESA Ah sì, ha l'esame a febbraio. Bene. Io la lascerò studiare, non la

vendaval de areia. Diz que, comigo, parecia que afundava num poço de água preta, turva, pútrida, e que aos poucos perdia a si mesmo. Diz tantas coisas! As palavras lhe vêm facilmente. Disse que me deixou porque, se ficasse ainda comigo, um dia ou outro me estapearia tanto a ponto de me matar. Ou eu o acabaria matando. Diz que está muito bem, sem mim. Eu não sei se é verdade. Não me parece nada feliz. Não tem uma moça, uma mulher. Sai com prostitutas. Passa as noites nos bares, com os amigos, tal e qual fazia quando estava comigo. Não creio que estude. Ele diz que sim, diz que estuda, mas eu não acredito. Fala, fala, fala com os tais amigos. Outro dia o encontrei pela rua. Estava com o Mário. Eu nunca mais tinha visto o Mário, depois daquela noite famosa, e tive um choque quando vi eles juntos. Conversavam. Me aproximei, e fomos tomar um sorvete, nós três. O Mário estava um pouco constrangido. Ele não. Ele continuou a conversar como se nada fosse. Falavam de Espinosa. Um filósofo.

HELENA Eu estou justamente estudando Espinosa, para a minha prova. Tenho uma prova em fevereiro.

TERESA Ah, você tem uma prova em fevereiro. Bem. Eu a deixarei estudar, não vou incomodar. De vez em quando vou levar para você um café, ou uma gemada, para mantê-la forte. Serei para você como uma mãe. Você é muito mais jovem do que eu. Quantos anos você tem? Dezoito?

HELENA Ah, não. Tenho vinte e dois.

TERESA E a mim, quantos anos você dá?

HELENA Não sei...

TERESA É inútil que lhe diga quantos anos tenho. Nos últimos tempos estou um pouco acabada, pois não consigo dormir. Estou acabada, e engordei. Cruel, não? Porque estou triste, por isso engordo. Como para me consolar. Você me acha gorda?

HELENA Não. Normal.

TERESA Me acha acabada?

HELENA Um pouquinho pálida.

TERESA Porque tenho insônia. Tomo

disturberò. Qualche volta, le porterò il caffè, o magari lo zabaione, per tenerla in forze. Sarò per lei come una mamma. Lei è tanto più giovane di me. Quanti anni ha? diciotto?

ELENA Oh, no. Ne ho ventidue.

TERESA E a me quanti anni mi dà?

ELENA Non so...

TERESA È inutile che le dica i miei anni. In questo periodo sono un po' sciupata perché non riesco a dormire. Sono sciupata, e ingrassata. Brutto, no? Perché sono triste, per questo ingrasso. Mangio per consolazione. Mi trova grassa?

ELENA No. Giusta.

TERESA Mi trova sciupata?

ELENA Un pochino pallida.

TERESA Perché ho l'insonnia. Prendo sonniferi, ma non mi servono a niente. Quando avevo Lorenzo, come dormivo! dormivo così profondo! Ora dormo un poco e poi mi sveglio, m'addormento e mi sveglio, così tutta la notte. Sovente faccio un sogno, un sogno orribile. Mi sveglio tutta sudata.

ELENA Che sogno è?

TERESA Orribile. Se glielo dicessi, non le sembrerebbe orribile, e io neanche lo so perché è tanto orribile. So che mi sveglio sudata, gelata, senza respiro. Insomma io mi trovo in un cortile, e in fondo c'è un muro, un muro cieco, altissimo... e io so cosa c'è di là da quel muro.

Suona il telefono. Teresa risponde.

TERESA Pronto? chi è? Ah, per l'inserzione? per il buffet? Dunque è un buffet di palissandro, vero, vero ottocento. Venga a vederlo. Due milioni trattabili! Come? trattabili, ho detto trattabili! (*Elena fa segno che se ne va*). Un momento! (*Lascia il telefono*).

ELENA Devo andare. Vengo domani.

TERESA L'aspetto. Vedrà che si troverà molto bene. Nella stanza, tutto il pomeriggio c'è il sole. Perché è a ponente. Esposta a ponente. Io non le darò mai nessuna noia, non la disturberò mai. Le porterò il caffè, il tè, lo

soníferos, mas não me resolvem nada.

Quando eu tinha o Lourenço, como eu dormia! Dormia tão profundamente! Agora durmo um pouco e logo acordo, durmo e acordo, assim, toda a noite. Tenho um sonho muito frequente, um sonho horrível. Me acordo toda suada.

HELENA E que sonho é?

TERESA Horrível. Se eu contasse, não pareceria horrível, e eu nem mesmo sei porque é tão horrível. Sei que me acordo suada, gelada, sem respirar. Enfim, eu estou num pátio, e no fundo tem um muro, um muro intransponível, altíssimo... e eu sei o que tem do outro lado daquele muro.

Toca o telefone. Teresa atende.

TERESA Alô? quem é? Ah, sobre o anúncio? sobre o armário? Então, é um armário de jacarandá, original do século XIX. Venha vê-lo. Dois milhões negociáveis! Como? negociáveis, eu disse negociáveis! (*Helena faz um sinal que vai sair*). Um momento! (*Deixa o telefone*).

HELENA Eu tenho que ir. Venho amanhã.

TERESA Eu espero você. Você vai ver como vai se sentir muito bem. No quarto tem sol toda a tarde, porque fica virado para o oeste. Eu nunca lhe trarei problemas, nunca a incomodarei. Vou lhe levar café, chá, gemada... como se fosse sua mãe.

HELENA Eu lhe agradeço. Até logo!

TERESA Adeus. (*Volta ao telefone*) Eu estava dizendo dois milhões negociáveis. Venha ver o armário. Venha hoje, eu estou sempre em casa. Como muito? Mas se eu disse negociáveis! Mas se a senhora nem mesmo viu! Porque, a senhora, quanto gostaria de gastar? Como um armário não pode custar dois milhões? Um armário antigo? Mas de onde a senhora vem? Mas lhe parece que eu venderia por uma migalha, um armário antigo, de jacarandá marchetado, com quatro meninos alados que sustentam uns ramos? Mas venha aqui ver, eu estou dizendo que venha ver,

zabaione... come fossi sua madre.
ELENA La ringrazio. Arrivederci.
TERESA Addio. (*Torna al telefono*) Dicevo due milioni trattabili. Venga a vedere il buffet. Venga oggi, io sono sempre in casa. Come troppo? Ma se ho detto trattabili! Ma se lei non l'ha nemmeno visto! Perché lei quanto voleva spendere? Come un buffet non può costare due milioni? un buffet antico? ma da dove viene lei? Ma le pare che lo do via per un pezzo di pane, un buffet antico, di palissandro intarsiato, con quattro putti alati che reggono dei tralci? Ma venga a vederlo, le dico di venire a vederlo, lasciamo stare il prezzo perché è trattabile, ha capito, è trattabile!

ATTO SECONDO

Suona il campanello. Apre Elena. Entra Lorenzo.

LORENZO Scusi, la signora non c'è?
ELENA È uscita. Fra poco dovrebbe tornare.
LORENZO Dov'è andata?
ELENA È Lorenzo, lei?
LORENZO Sono Lorenzo, sì. Lei dev'essere la studentessa?
ELENA Sì. Sono proprio la studentessa. Mi chiamo Elena Tesei.
LORENZO Lorenzo Dal Monte. Piacere.
ELENA Piacere.
LORENZO Dov'è andata, Teresa?
ELENA È andata a Rocca di Papa, con certa gente che forse comprerebbe la villa. Aveva messo un'inserzione sul "Messaggero". Questi qui hanno telefonato stamattina presto. Sembravano ben disposti a comprare. Teresa era molto contenta.
LORENZO L'ha vista lei, la villa?
ELENA No.
LORENZO Peccato. È bellissima. Ci abbiamo speso un mucchio di soldi. L'ho disegnata io. Certe volte penso che ho sbagliato mestiere, che dovevo fare

vamos deixar de lado o preço, pois é negociável, entendeu, negociável!

SEGUNDO ATO

Toca a campainha. Helena abre. Lourenço entra.

LOURENÇO Com licença, a dona da casa não está?
HELENA Ela saiu. Mas deve voltar logo.
LOURENÇO Onde ela foi?
HELENA O senhor é o Lourenço?
LOURENÇO Sim, sou eu. A senhorita deve ser a estudante?
HELENA Sim. Sou eu mesma a estudante. Me chamo Helena Tesei.
LOURENÇO Lourenço Dal Monte. Muito prazer.
HELENA Prazer.
LOURENÇO Onde a Teresa foi?
HELENA Foi até a mansão de Rocca di Papa, com umas pessoas que talvez a comprem. Ela tinha colocado um anúncio no *Mensageiro*. Essas pessoas telefonaram hoje cedo. Pareciam bem interessadas em comprá-la. Teresa estava muito contente.
LOURENÇO A senhorita conheceu a mansão?
HELENA Não.
LOURENÇO Que pena. É lindíssima. Gastamos um monte de dinheiro. Eu que a desenhei. Às vezes penso que errei de profissão, que deveria ser arquiteto. O meu problema é esse, sei fazer bem muitas coisas, e nenhuma a fundo. Depois, me divido sempre entre a ciência pura e a aplicada. Não sei escolher entre uma ou outra, sinto-me atraído ao mesmo tempo pelas duas. Entende?
HELENA Sim?
LOURENÇO A verdade é que sou um diletante. No mundo existem os diletantes e os profissionais. Eu não sou mais que um diletante, infelizmente. Está bem, vou embora. Diga a Teresa que voltarei.
HELENA Não, não vá. Com certeza, a Teresa volta logo. Ela o esperou tanto,

l'architetto. Il mio problema è questo, che so fare troppe cose bene, e nessuna a fondo. Poi oscillo sempre fra la scienza pura e la scienza applicata. Non so scegliere fra l'una e l'altra, sono attratto contemporaneamente da tutt'e due. Capisce?

ELENA Sì?

LORENZO La verità è che sono un dilettante. Al mondo ci sono i dilettanti e i professionisti. Io non sono che un dilettante, purtroppo. Va bene, arrivederci, me ne vado. Dica a Teresa che tornerò.

ELENA No, non se ne vada. Certo fra poco Teresa ritorna. L'ha aspettata tanto, tutti questi giorni, e lei non veniva mai! Sono qui da più di un mese io, e ogni giorno Teresa l'aspettava, non voleva mai uscire, qualche volta volevo portarla al cinema e lei niente, non si muoveva di casa, per paura che lei venisse qui e non trovasse nessuno. Le ha telefonato tante volte, ma il suo telefono non rispondeva.

LORENZO Ero in Puglia. Sono stato in Puglia tutto il mese. Il mio telefono non rispondeva perché adesso sto solo. Prima abitavo con mia madre, adesso ho preso un piccolo appartamento sotto di lei. Ero in Puglia. Nelle mie campagne.

ELENA Forse non poteva scriverle un rigo, a Teresa.

LORENZO Scriverle? Io non scrivo mai lettere. Credo che non scrivo una lettera da quando avevo otto anni.

ELENA Lo so. Non scrive più lettere dopo la lettera al Bambino Gesù, che doveva portarle un elmo da bersagliere, e invece non gliel'ha portato.

LORENZO No da bersagliere. Da pompieri.

ELENA Da pompieri. Scusi.

LORENZO Non me l'ha portato. M'ha portato invece uno stupidissimo caleidoscopio, che si è rotto subito. Le sembrano scherzi da fare?

ELENA Eh, davvero!

LORENZO Vedo che Teresa le ha parlato molto di me.

ELENA Teresa parla sempre di lei. Non

todos esses dias, e o senhor nunca vinha! Estou aqui há mais de um mês, e todos os dias Teresa o esperava, nunca queria sair, às vezes eu queria levá-la ao cinema e ela nada, não se movia de casa, por medo que o senhor viesse aqui e não encontrasse ninguém. Ela lhe telefonou tantas vezes, mas ninguém atendia o seu telefone.

LOURENÇO Eu estava em Pulha. Passei todo o mês em Pulha. Ninguém atendia o meu telefone porque agora estou morando sozinho. Antes eu estava com a minha mãe, agora estou em um pequeno apartamento embaixo dela. Estava em Pulha. Nas minhas fazendas.

HELENA O senhor não poderia escrever um bilhete à Teresa?

LOURENÇO Escrever a ela? Eu nunca escrevo cartas. Acho que não escrevo uma carta desde quando tinha oito anos.

HELENA Eu sei. Não escreve mais cartas, depois da carta ao Menino Jesus, que deveria ter lhe trazido um capacete de atirador de elite, e infelizmente não lhe trouxe.

LOURENÇO Não de atirador de elite, de bombeiro.

HELENA De bombeiro, me desculpe.

LOURENÇO Não me trouxe. Ao invés do capacete me trouxe um caleidoscópio estúpido que se quebrou logo. Olha se é coisa que se faça!

HELENA Realmente!

LOURENÇO Vejo que a Teresa lhe falou muito de mim.

HELENA A Teresa sempre fala do senhor. Nunca fala de outra coisa.

LOURENÇO Como ela está?

HELENA Bem. Diz que dorme melhor, agora que eu estou aqui. Não tem mais medo, à noite. Não tem mais aqueles pesadelos que tinha.

LOURENÇO E a senhorita, como está, aqui?

HELENA Ah, eu estou muito bem. Nos fazemos companhia, eu e a Teresa. À noite, quando já estou cansada de estudar, jogamos baralho, conversamos, ouvimos discos. Depois vamos dormir e de manhã, enquanto a Teresa ainda está dormindo,

parla mai d'altro.

LORENZO Come sta?

ELENA Bene. Dice che dorme meglio, adesso che ci sono io qui. Non ha più paura, la notte. Non ha più quegli incubi che aveva.

LORENZO E lei? Lei come si trova, qui?

ELENA Oh, io mi trovo molto bene. Ci facciamo compagnia, io e Teresa. La sera, quando ne ho abbastanza di studiare, giochiamo a carte, chiacchieriamo, sentiamo dischi. Poi ce ne andiamo a dormire e la mattina, mentre Teresa ancora dorme, io mi alzo, esco a fare la spesa, metto la casa in ordine, poi me ne vado all'università. Quasi sempre mangiamo insieme. Siamo diventate molto amiche. Una settimana fa, ho avuto un po' d'influenza, e Teresa m'ha curata, non mi lasciava alzare, mi portava la colazione a letto, su un vassoio.

LORENZO Ho piacere che siate diventate amiche. Teresa è molto sola. Un mese fa, il giorno prima che io partissi per le mie campagne, mi ha telefonato, e mi ha detto: "Sono così contenta, viene a stare da me una ragazza molto simpatica, una studentessa di lettere". Io ho detto: "Sì? Bene, verrò a conoscerla". Invece poi son dovuto partire.

ELENA Siamo diventate amiche. E pensare che io sono venuta qui per caso, per un'inserzione! Se non avessi letto il giornale quel giorno, non avrei mai conosciuto Teresa.

LORENZO Perché questo le sembra strano? Tutti i rapporti umani sono affidati al caso. Andiamo dove ci porta il vento. Io ho conosciuto Teresa perché un amico mi ha portato, un giorno, a Cinecittà. Luogo dove non ero mai andato prima d'allora, e dove non credo che ritornerò mai. Era una giornata di tramontana, Teresa stava seduta sulle rovine di Troia. Tirava un vento arido, sabbioso. Le rovine di Troia si trovavano su uno spiazzo di sabbia. Il vento alzava una sabbia che entrava negli occhi, in

eu me levanto, vou fazer as compras, coloco a casa em ordem, depois vou à universidade. Quase sempre comemos juntas. Nos tornamos muito amigas. Há uma semana, tive um pouco de gripe e a Teresa cuidou de mim, não me deixava levantar, me levava o café na cama, numa bandeja.

LOURENÇO Fico contente que tenham se tornado amigas. Teresa é muito sozinha. Um mês atrás, um dia antes de eu ir para as minhas fazendas, ela me telefonou, e me disse: "Estou tão contente, vem aqui para casa uma moça muito simpática, uma estudante de Letras". Eu disse: "É mesmo? Bem, irei conhecê-la". Mas depois tive que partir.

HELENA Nos tornamos amigas. E pensar que eu vim parar aqui por acaso, por um anúncio! Se não tivesse lido o jornal aquele dia, nunca teria conhecido Teresa.

LOURENÇO Por quê, isso lhe parece estranho? Todas as relações humanas se dão pelo acaso. Vamos onde nos leva o vento. Conheci Teresa porque um amigo me levou, um dia, ao Cinecittà. Lugar onde eu nunca tinha ido até então, e onde acredito que nunca mais voltarei. Era um dia de vento norte, Teresa estava sentada sobre as ruínas de Tróia. Era um vento árido, arenoso. As ruínas de Tróia se encontravam sobre uma praça de areia. O vento levantava uma areia que entrava nos olhos, na boca. Mal nos sustentávamos em pé. Sempre conservei a sensação de ter encontrado Teresa em uma tempestade de areia.

HELENA Eu sei. Teresa me contou. Me contou tudo.

LOURENÇO Teresa sempre espera que eu volte a viver com ela. Mas eu não posso. Isso não acontecerá nunca.

HELENA Não, ela não espera. Não espera mais.

LOURENÇO Ela lhe disse que não espera mais? Não é verdade. Ela sempre espera. Estou sempre pregado nos seus pensamentos. Eu gostaria que ela pudesse encontrar outro homem, que refizesse sua vida.

bocca. Ci si reggeva a malapena in piedi. Ho sempre conservato la sensazione d'aver incontrato Teresa in una tempesta di sabbia.

ELENA Lo so. Teresa m'ha raccontato. Mi ha raccontato tutto.

LORENZO Teresa spera sempre che io torni a vivere con lei. Ma io non posso. Non succederà mai.

ELENA No, non lo spera. Non lo spera più.

LORENZO Le ha detto che non lo spera più? Non è vero. Lo spera sempre. Sono sempre inchiodato nei suoi pensieri. Vorrei che potesse incontrare un altro uomo, che si rifacesse una vita.

ELENA Non vede mai nessuno.

LORENZO Sì, non vede nessuno, perché non ha voglia di veder nessuno, perché pensa ancora a me. Spera in me. Crede che se io l'ho lasciata, è stato per un fatto che è successo. Invece no. Io non l'ho lasciata per quel fatto. Quel fatto è stato un semplice pretesto, ma l'avrei lasciata ugualmente, forse solo qualche giorno dopo. In verità l'ho lasciata perché avevo smesso di amarla. Non sentivo nessuna gelosia. Quando è avvenuto quel fatto, ero già distaccato da lei, lontano da lei migliaia di anni luce. Non l'amavo più. Ho cercato di spiegarglielo tante volte. Ma non l'ha capito. Non vuole capirlo.

ELENA Povera Teresa!

LORENZO In fondo credo d'aver smesso di amarla molto presto, poco tempo dopo che eravamo insieme. Però non me lo sono detto subito con chiarezza. I sentimenti che avevo per lei erano complessi, indecifrabili. Per decifrarli, mi ci è voluto del tempo. Mi sono unito a lei perché ne avevo pietà. Soffriva di incubi, di paure, di angosce. Mi sono unito a lei per una polemica con mia madre. Per unirmi a una ragazza povera, sola, sbandata, che veniva da un mondo tanto diverso dal nostro, da quello della mia famiglia. Mi sono unito a lei per unirmi a una ragazza matta, scombinata, confusa. Volevo guarirla dall'angoscia, portare luce nella sua

HELENA Ela nunca vê ninguém.

LOURENÇO Sim, não vê ninguém, porque não tem vontade de ver ninguém, porque pensa ainda em mim. Tem esperança em mim. Acredita que se eu a deixei, foi por um fato que aconteceu. Mas não. Eu não a deixei por aquele fato. Aquele foi um simples pretexto, mas eu a teria deixado igualmente, talvez só alguns dias depois. Na verdade, eu a deixei porque não a amava mais. Não sentia nenhum ciúme. Quando se deu aquele fato, eu já me sentia indiferente, longe dela milhões de anos luz. Não a amava mais. Procurei explicar-lhe tantas vezes. Mas ela não entendeu. Não quer entender.

HELENA Pobre Teresa!

LOURENÇO No fundo, acho que parei de amá-la muito cedo, pouco tempo depois que estávamos juntos. Porém não afirmei isso logo com clareza. Os sentimentos que eu tinha por ela eram complexos, indecifráveis. Para decifrá-los, precisei de algum tempo. Me uni a ela por piedade. Ela sofria de pesadelos, de medos, de angústias. Me uni a ela por causa de uma disputa com a minha mãe. Para me unir a uma moça pobre, sozinha, rebelde, que vinha de um mundo tão diferente do nosso, daquele da minha família. Me uni a ela para me unir a uma moça louca, atrapalhada, confusa. Queria curá-la da angústia, trazer luz à sua confusão. Na verdade, eu também estava confuso e angustiado, e incapaz de dar segurança e saúde a um ser que, sob muitos aspectos, se assemelhava a mim. Cometi este erro: me uni a um ser que me assemelhava, quando, pelo contrário, somos felizes com um ser que não nos assemelha, somos felizes com os seres que são o nosso oposto, que possuem aquilo que a nós falta. Ao invés de curá-la da angústia, me senti arrastado à sua angústia, parecia que eu descia aos poucos numa água negra, turva, a ponto de perder a respiração e a razão. Uma sensação horrível.

HELENA Mas por quê?

LOURENÇO Como por quê? Porque me sentia assim? Não entende? Talvez a

confusione. In verità ero anch'io confuso e angosciato, e incapace di dare sicurezza e salute a un essere che, sotto molti aspetti, mi rassomigliava. Avevo fatto questo errore: mi ero unito a un essere che mi rassomigliava, quando invece siamo felici con chi non ci rassomiglia, siamo felici con gli esseri che sono il nostro contrario, che possiedono quello che a noi manca. Invece di guarirla dall'angoscia, mi sono sentito travolgere nella sua stessa angoscia, mi pareva di calare a poco a poco in un'acqua nera, turbinosa, di perdere il respiro e la ragione. Una sensazione orribile.

ELENA Ma perché?

LORENZO Come perché? Perché sentivo così? Non capisce? Forse lei è troppo giovane per capire. Sentivo di annegare. Le è mai successo di sentirsi annegare?

ELENA Stavo per annegare una volta, quand'ero bambina.

LORENZO Lei è ancora quasi una bambina. Non dovrei parlarle dei casi della mia vita. Certo anche Teresa le parla dei nostri casi. Lei avrebbe bisogno di aria pura. Si soffoca qui.

ELENA Oh no. Io sto benissimo qui.

LORENZO In questa casa? Ci sta benissimo? Poverina. Chissà come la opprime Teresa, con la storia delle nostre disgrazie. Vede, tanto io che Teresa abbiamo bisogno di rovesciare i nostri guai su qualcuno. Ma né io né lei non guardiamo, se chi ci ascolta è in grado di sopportare il peso dei nostri guai.

ELENA Non so se io sono d'aiuto a Teresa. Quando parla, sto a sentire. Non le do grandi consigli. Che cosa le potrei consigliare? Le dico di non pensare più a lei.

LORENZO Un buon consiglio. Ma inutile. Del resto i consigli sono sempre inutili. Il vero aiuto che possiamo dare al prossimo, è ascoltarlo in silenzio.

ELENA Però lei è così diverso da come lo immaginavo!

LORENZO Sì? perché, come mi

senhorita seja jovem demais para entender. Eu me sentia como se estivesse afogando. A senhorita alguma vez já se sentiu afogando?

HELENA Quase me afoguei uma vez, quando era menina.

LOURENÇO A senhorita é ainda quase uma menina. Não deveria lhe falar dos casos da minha vida. Claro que a Teresa também lhe fala dos nossos casos. A senhorita precisaria de um pouco de ar puro, aqui se sufoca.

HELENA Ah, não. Eu estou muito bem aqui.

LOURENÇO Nesta casa? Está muito bem? Coitada. Sabe lá como a Teresa lhe oprime, com a história das nossas desgraças. Veja, tanto eu como a Teresa temos necessidade de descarregar em alguém os nossos problemas. Mas nem eu nem ela observamos, se quem nos escuta é capaz de suportar o peso dos nossos problemas.

HELENA Não sei se eu ajudo a Teresa. Quando ela fala, fico escutando. Não lhe dou grandes conselhos. O que eu poderia aconselhar? Digo a ela para não pensar mais no senhor.

LOURENÇO Um bom conselho. Mas inútil. Aliás, os conselhos são sempre inúteis. A verdadeira ajuda que podemos dar ao próximo é escutá-lo em silêncio.

HELENA Porém o senhor é tão diferente de como eu o imaginava!

LOURENÇO Sim? por quê, como a senhorita me imaginava? Teresa não me descreve nunca como eu sou. Nunca me entendeu. Eu me assemelho a ela, e mesmo assim nunca me entendeu.

Toca a campainha. Helena abre. Teresa entra.

TERESA Ah, oi. Quem é vivo sempre aparece. Há um mês que não tenho notícias de você.

LOURENÇO Eu estava em Pulha. Então? Ouvi dizer que tem alguém querendo comprar a nossa casa?

TERESA Nossa? não é nossa. É minha. Se

immaginava? Teresa non mi dipinge mai come sono. Non mi ha mai capito. Le rassomiglio, eppure non mi ha mai capito.

Suona il campanello. Elena apre. Entra Teresa.

TERESA Oh, ciao. Beato chi ti vede. È un mese che non so più niente di te.

LORENZO Ero in Puglia. Allora? Ho sentito che c'è qualcuno che vuol comprare la nostra casa?

TERESA Nostra? non è nostra. È mia. Se la vendo, i soldi son miei. Non è intestata a me?

LORENZO Ho mai detto che voglio quei soldi?

TERESA C'era uno che pensava di comprarla. Torno adesso da Rocca di Papa. Ci sono stata con lui. È un direttore di banca.

LORENZO Quale banca?

TERESA Non lo so. Non gliel'ho domandato.

LORENZO Era la prima cosa da domandargli.

TERESA Allora, di questa storia, occupatene tu. Visto che io non faccio le domande buone.

LORENZO Perché devo occuparmene io, dato che la casa è tua?

TERESA Se dici che non faccio le domande buone.

LORENZO Io non ho tempo.

TERESA Anch'io non ho tempo.

LORENZO Perché? cos'hai da fare, tu?

TERESA E tu? tu cos'hai da fare?

LORENZO Più di te.

TERESA Io ho da fare.

LORENZO Cosa?

TERESA Non ti riguarda.

LORENZO Allora la compra, questo direttore di banca? gli piace?

TERESA No. Ha detto che la disposizione delle stanze è assurda. Che per andare in bagno bisogna fare tre chilometri di corridoio. Che la terrazza è esposta a mezzanotte. Che la cucina è buia. Io gli ho detto: "Della disposizione

vendo, o dinheiro é meu. Não está no meu nome?

LOURENÇO Eu disse alguma vez que queria aquele dinheiro?

TERESA Tinha um homem que estava pensando em comprar. Estou voltando agora de Rocca di Papa. Estive lá com ele. É um gerente de banco.

LOURENÇO Qual banco?

TERESA Não sei. Não perguntei.

LOURENÇO Era a primeira coisa que você deveria ter perguntado.

TERESA Então, dessa história, se ocupe você. Já que eu não faço as perguntas certas.

LOURENÇO Por que devo ocupar-me eu, já que a casa é sua?

TERESA Se você diz que eu não faço as perguntas certas.

LOURENÇO Eu não tenho tempo.

TERESA Eu também não tenho tempo.

LOURENÇO Por quê? O que você tem para fazer?

TERESA E você? O que você tem para fazer?

LOURENÇO Mais que você.

TERESA Eu tenho o que fazer.

LOURENÇO O quê?

TERESA Não te interessa.

LOURENÇO Então, esse gerente de banco vai comprar a casa? Ele gostou?

TERESA Não. Disse que a disposição das peças é absurda. Que para ir ao banheiro precisa percorrer três quilômetros de corredor. Que a sacada é virada para o norte. Que a cozinha é escura. Eu disse para ele: "Eu não sou a responsável pela distribuição das peças. A planta foi desenhada pelo meu ex".

LOURENÇO Ah, sim? Você disse assim? Pelo meu ex? (Ri).

TERESA Sim. Você também, quando fala de mim, fala "a minha ex".

LOURENÇO Não, eu nunca digo "a minha ex".

TERESA Sim, eu te ouvi.

LOURENÇO Quando?

TERESA De qualquer forma, ele nem sonha em comprar.

LOURENÇO É um cretino. A sacada está

delle stanze non sono responsabile io. La pianta della villa è stata disegnata dal mio ex”.

LORENZO Ah sì? Hai detto così? dal mio ex? (*Ride*).

TERESA Sì. Anche tu, quando parli di me, dici “la mia ex”.

LORENZO No, io non dico mai “la mia ex”.

TERESA Se ti ho sentito.

LORENZO Quando?

TERESA Comunque non si sogna di comprarla.

LORENZO È un cretino. La terrazza è esposta a mezzanotte per godere il fresco d’estate. E il bagno non è poi così lontano dalle camere.

TERESA Sarà un cretino, ma non vuole comprarla.

LORENZO (*a Elena*) Dovrebbe vederla. Vada a vederla un giorno. Se vuole posso accompagnarla io. È una casa proprio bellissima.

TERESA A cosa serve che Elena la veda? Non vuoi mica che la compri lei.

LORENZO Perché no?

TERESA Perché non ha una lira.

LORENZO Ad ogni modo sono contento se la vede. Per mostrarle come io so far costruire una casa.

TERESA Perché non ci vai a stare tu, se ti piace tanto?

LORENZO Io? a Rocca di Papa?

TERESA Sì?

LORENZO Ma io sto bene dove sono.

TERESA Con tua madre?

LORENZO Se ti ho detto che non sto più con mia madre. Ho un piccolo appartamento per conto mio.

TERESA Così ci puoi portare le tue puttane, la notte.

LORENZO Siccome siamo separati, ci porto chi mi pare a me.

ELENA Senti Teresa, ho messo su il pollo. Facciamo la minestrina in brodo, no?

TERESA Sì, tesoro.

LORENZO Mi invitate a colazione?

ELENA Con piacere, vero Teresa?

TERESA La minestrina in brodo a lui

esposta para o norte para aproveitar o ar fresco no verão. E depois, o banheiro não é tão longe assim dos quartos.

TERESA Pode até ser um cretino, mas não quer comprar.

LOURENÇO (*A Helena*) A senhorita deveria conhecê-la. Vá conhecê-la um dia. Se quiser, eu posso acompanhá-la. É uma casa muito bonita mesmo.

TERESA E o que importa que a Helena conheça a casa? Você não quer que ela compre.

LOURENÇO Por que não?

TERESA Porque não tem um tostão.

LOURENÇO De qualquer forma, eu ficaria contente se ela conhecesse. Para mostrar a ela como eu sei construir uma casa.

TERESA Por que você não vai morar lá, se você gosta tanto?

LOURENÇO Eu? Em Rocca di Papa?

TERESA Sim?

LOURENÇO Mas eu estou bem, onde estou.

TERESA Com a sua mãe?

LOURENÇO Se eu lhe disse que não estou mais com a minha mãe. Moro sozinho.

TERESA Assim pode levar ali as suas putas à noite.

LOURENÇO Já que estamos separados, levo quem eu bem entender.

HELENA Escute Teresa, eu coloquei o frango no fogo. Vamos fazer canja, né?

TERESA Sim, meu anjo.

LOURENÇO Vocês vão me convidar para o almoço?

HELENA Com muito prazer, não é mesmo, Teresa?

TERESA Ele não gosta de canja.

LOURENÇO Não é verdade. Eu gosto muito.

TERESA Você mudou seus gostos, em um ano?

LOURENÇO Minha mãe sempre me faz canja.

TERESA Então, você foi para Pulha?

LOURENÇO Estive em Pulha, sim. (*A Helena*) Tenho uma fazenda lá. Dá lucro. Tem oliveiras, trigo, vinhedos, uns trinta

non gli piace.

LORENZO Non è vero. Mi piace moltissimo.

TERESA Hai cambiato gusti, in un anno?

LORENZO Mia madre me la fa sempre.

TERESA Così, sei stato in Puglia?

LORENZO Sono stato in Puglia, sì. (*A Elena*) Ho là una campagna. Rende bene. C'è ulivi, grano, vigne, una trentina di ettari. Mia sorella e suo marito vivono lì. Hanno nove bambini. Io li invidio. Si vogliono molto bene, non si staccano mai uno dall'altra. Mio cognato si occupa della campagna, e a tempo perso dipinge quadri. A dire il vero, bruttissimi. Mia sorella va un poco a cavallo. I bambini li mandano a scuola a Torcia, che è il paese più vicino. Mio cognato va a caccia. Una bellissima vita.

ELENA Io sono cresciuta in campagna. La campagna mi piace. A Teresa, le mette malinconia. A me, no. I miei genitori hanno, in una campagna vicino a Pistoia, una piccola pensione per stranieri. Anche noi abbiamo ulivi e vigne. Grano no, non ne abbiamo.

LORENZO Già, a Teresa le mette malinconia la campagna. Le ricorda l'infanzia. Non ha avuto una bella infanzia. Gliel'avrà raccontato.

ELENA Sì. Mi ha raccontato tutto. So tutto di lei. E anch'io le ho raccontato tutto di me. È vero che di me c'era poco da raccontare. Fino a vent'anni, sono stata sempre in campagna. Lì non succedeva mai niente. Gli ultimi tempi, m'annoio un poco. Una noia dolce, perché leggevo molto, fantasticavo, pensavo. Quando sono partita, ho pianto tanto, dal dispiacere di lasciare mia madre, e le mie sorelline. Forse è stato il primo grande dispiacere della mia vita.

LORENZO E qui? è successo qualcosa, qui?

ELENA A Roma? poco. L'anno passato stavo dagli zii. Ma c'era rumore. Poi ho letto un'inserzione sul giornale, ho risposto, sono venuta. Con Teresa ci siamo sentite subito in confidenza. Adesso è la mia amica più cara. L'ho

hectares. Minha irmã e o marido dela vivem lá. Eles têm nove filhos. Eu os invejo. Se querem muito bem, não se separam nunca um do outro. Meu cunhado cuida da fazenda, e no seu tempo livre pinta quadros, para falar a verdade, muito feios. Minha irmã anda um pouco a cavalo. Eles mandam as crianças à escola na cidade vizinha, em Torcia. Meu cunhado caça. Uma vida maravilhosa.

HELENA Eu cresci na fazenda. Gosto do campo. A Teresa sente melancolia. Eu, não. Meus pais têm uma pequena pousada para estrangeiros numa fazenda perto de Pistóia. Nós também temos oliveiras e vinhedos. Trigo não, não temos.

LOURENÇO É mesmo, a Teresa se sente melancólica no campo. Ela se lembra da infância. Não teve uma boa infância. Ela deve ter lhe contado.

HELENA Sim. Me contou tudo. Sei tudo sobre ela. E eu também lhe contei tudo sobre mim. É verdade que de mim tinha pouco para contar. Até os vinte anos, sempre estive no campo. Ali nunca acontecia nada. Nos últimos tempos, me entediava um pouco. Um tédio doce, porque eu lia muito, fantasiava, pensava. Quando parti, chorei muito, pelo desgosto de deixar a minha mãe, e as minhas irmãzinhas. Talvez tenha sido o primeiro desgosto da minha vida.

LOURENÇO E aqui? Aconteceu alguma coisa, aqui?

HELENA Em Roma? Pouco. O ano passado morei com os meus tios. O lugar era barulhento. Depois li um anúncio no jornal, respondi, e vim parar aqui. Eu e a Teresa logo nos sentimos íntimas. Agora é a minha amiga mais querida. Escrevi contando também à minha mãe. Nos damos muito bem, não é mesmo, Teresa?

TERESA Sim, meu anjo.

LOURENÇO Vocês mulheres logo fazem amizade. Basta um mês para se tornarem amigas. Com os homens, a amizade procede por etapas, lentamente. Eu, pela minha experiência, conheço só um

scritto anche a mia madre. Siamo così bene insieme, vero Teresa?

TERESA Sì, tesoro.

LORENZO Voi donne fate presto a fare amicizia. Vi basta un mese, per essere amiche. Negli uomini, l'amicizia procede per gradi, lentamente. Io, per me, conosco un solo sentimento che sia subitaneo e folgorante, l'amore.

TERESA Non è vero. Quando mi hai incontrata, dopo sei scomparso per sei mesi, senza dare segno di vita. Dunque non eri tanto folgorato.

LORENZO Quando ti ho incontrata? Sulle rovine di Troia?

TERESA Sì.

LORENZO E chi ti dice che io non sia stato folgorato, altre volte? Credi forse che nella mia vita, non ci sei stata altro che tu?

TERESA E chi altro c'è stato? Quella ragazza che avevi a ventidue anni, che poi non ti ha voluto?

LORENZO Allora è pronta questa minestrina in brodo?

ELENA Fra poco. Il pollo deve cuocere ancora un poco. Vado a grattare intanto il parmigiano. Sei di cattivo umore, Teresa?

TERESA No, ho mal di testa.

Elena via.

LORENZO Hai mal di testa?

TERESA Un poco.

LORENZO Sei di cattivo umore?

TERESA Può essere.

LORENZO È molto carina, questa ragazza. Molto simpatica, semplice.

TERESA Sì.

LORENZO L'idea dell'inserzione è stata un'idea buona. Ora sono anch'io più tranquillo. Mi dispiaceva di saperti sola in casa, specialmente la notte. Dormi bene, ora? La ragazza mi diceva che dormi bene.

TERESA Che ne sa, la ragazza?

LORENZO Hai ancora incubi?

TERESA Faccio sempre quell'orrendo sogno.

sentimento que seja súbito e fulminante, o amor.

TERESA Não é verdade. Quando você me encontrou, depois desapareceu por seis meses, sem dar sinal de vida. Então não estava tão fulminado.

LOURENÇO Quando eu te encontrei? Sobre as ruínas de Tróia?

TERESA Sim.

LOURENÇO E quem lhe disse que eu não fui fulminado, outras vezes? Você acredita, por acaso, que na minha vida não teve outra além de você?

TERESA E quem mais existiu? Aquela moça que você teve aos vinte e dois anos e que depois não te quis mais?

LOURENÇO Então, está pronta essa canja?

HELENA Daqui a pouco. O frango precisa cozinhar um pouco ainda. Enquanto isso, vou ralar o parmesão. Você está de mau humor, Teresa?

TERESA Não, estou com dor de cabeça.

Helena sai.

LOURENÇO Você está com dor de cabeça?

TERESA Um pouco.

LOURENÇO Está de mau humor?

TERESA Pode ser.

LOURENÇO É muito querida essa moça. Muito simpática, simples.

TERESA É.

LOURENÇO A idéia do anúncio foi muito boa. Agora eu também estou mais tranquilo. Eu não gostava de pensar que você estava sozinha em casa, especialmente à noite. Você tem dormido bem, agora? A moça estava me dizendo que você dorme bem.

TERESA E o que é que ela sabe disso?

LOURENÇO Você ainda tem pesadelos?

TERESA Tenho sempre aquele sonho horrendo.

LOURENÇO Qual sonho?

TERESA Eu te contei tantas vezes. Você não tem memória para mim. Como aquela vez que desceu para comprar cigarros, e não voltou mais, porque tinha se

LORENZO Quale sogno?

TERESA Te l'ho raccontato tante volte. Non hai memoria. No, non è che non hai memoria, ma non hai memoria per me. Come quella volta che sei sceso a comprare le sigarette, e non sei tornato più, perché ti eri scordato che esistevo.

LORENZO Ah, non cominciamo a ripescare queste antichissime storie! a che serve esserci separati, se dobbiamo continuare a rovistare in queste vecchissime cose?

TERESA Era un brutto principio. Dovevo capirlo. Dal tabaccaio hai incontrato un amico, ti sei messo a chiacchierare e ti sei scordato di me. Come se fossi stata una puttana qualunque.

LORENZO Ah, basta! Io, allora, ti conoscevo poco!

TERESA No. Stavamo insieme da tre giorni. Da tre giorni facevamo l'amore. Per me, quei tre giorni, contavano qualcosa. Non potevo io dimenticarmi di te, se scendevo dal tabaccaio. Che amico era, quello che hai incontrato dal tabaccaio? Mario? Gunter?

LORENZO Non mi ricordo. E poi, cosa importa?

TERESA Forse era Mario.

LORENZO Forse.

TERESA Lo vedi spesso?

LORENZO Chi?

TERESA Mario?

LORENZO Lo vedo tutti i giorni.

TERESA E non ti ricordi mai, che l'hai trovato a letto con me, quella notte? Mentre lo guardi, non ci pensi, che ti ha tradito? Era il tuo più caro amico, e ti ha tradito. Ci pensi?

LORENZO Lascia stare. Ti prego, lascia stare. È una cosa che ho superato. La mia amicizia per Mario è una cosa molto delicata, limpida, profonda. Non la avveleno con quel ricordo. L'ho lavata di quel ricordo, e adesso è ancora quella che era prima. Ti prego di non toccarmela. Ci sono delle cose che non puoi capire tu.

TERESA Ah, l'hai lavata di quel ricordo?

esquecido que eu existia.

LOURENÇO Ah, não começemos a desenterrar essas histórias tão antigas! De que adianta termos nos separado, se devemos continuar a remexer nessas coisas tão velhas!

TERESA Foi um mau começo. Eu deveria ter entendido. Na tabacaria você encontrou um amigo, começou a conversar e se esqueceu de mim. Como se eu fosse uma puta qualquer.

LOURENÇO Ah, chega! Naquela época, eu mal conhecia você!

TERESA Não. Estávamos juntos há três dias. Há três dias fazíamos amor. Para mim, aqueles três dias, contavam alguma coisa. Eu não poderia ter me esquecido de você, se descesse até a tabacaria. Que amigo era, aquele que você encontrou na tabacaria? O Mário? O Gunter?

LOURENÇO Não me lembro. E depois, o que importa?

TERESA Talvez fosse o Mário.

LOURENÇO Talvez.

TERESA Você vê ele com frequência?

LOURENÇO Quem?

TERESA O Mário?

LOURENÇO Eu o vejo todos os dias.

TERESA E você não se lembra nunca, que encontrou ele na cama comigo, naquela noite? Enquanto olha para ele, você não pensa que ele traiu você? Era o seu melhor amigo, e traiu você. Não pensa nisso?

LOURENÇO Esqueça. Por favor, esqueça. É uma coisa que superei. A minha amizade pelo Mário é uma coisa muito delicada, límpida, profunda. Não a enveneno com aquela lembrança. Eu a lavei daquela lembrança, e agora é ainda como aquela amizade de antes. Eu lhe peço para não tocá-la. Tem coisas que você não pode entender.

TERESA Ah, você lavou aquela lembrança? Por que aquela lembrança era suja? Uma lembrança suja?

LOURENÇO Você deve entender que não é tão agradável encontrar a esposa na cama com o melhor amigo de infância. Mas peço a você, esqueça. Vamos falar de

Perché quel ricordo era sudicio? un ricordo sudicio?

LORENZO Capirai che non era tanto grazioso, trovare la moglie a letto col più caro amico d'infanzia. Ma ti prego, lasciamo perdere. Parliamo d'altro.

TERESA E io? anch'io ti avevo tradito. L'amicizia per Mario l'hai lavata, ripulita, sciacquata, e adesso è come prima, così hai detto. E i tuoi sentimenti per me? Quelli non si potevano lavare, ripulire, sciacquare? quelli si erano insudiciati per sempre, e li hai buttati via? Mario l'hai perdonato, stai con lui dalla mattina alla sera, e a me invece non mi puoi perdonare? Perché forse i tuoi sentimenti per me non erano delicati, né profondi?

LORENZO Teresa. Tu vuoi ostinarti a credere che ti ho lasciato perché mi avevi tradito. No. T'avrei lasciato in qualunque modo. Me ne sono andato via quella sera, perché ho detto: "È con Mario. Meglio andarsene". Ma non ero, come credi tu, sconvolto dalla gelosia. Sentivo solo un po' amarezza, un vago stupore. Ma era finita, capisci? Era già finito tutto, ero lontano da te milioni di anni luce, avevo visto mia sorella in Puglia e le avevo detto che ti avrei lasciato, perché non potevo più vivere con te, perché mi distruggevo e ti distruggevo!

TERESA Amavi un'altra?

LORENZO No, no, no! Su questa terra non c'è mica soltanto l'amore! Io non vivo soltanto di amore, in questo momento non ho amore e vivo lo stesso, parlo con gli amici, vado avanti nei miei studi, compro quadri! Nel tuo mondo c'è soltanto il sesso! Per questo, nel tuo mondo, io non respiro! Io sono stufo del sesso, ne ho fin sopra i capelli!

ELENA (*entrando*) È quasi pronto. Il pollo è quasi cotto.

TERESA Sei stufo del sesso, tu?

LORENZO Stufo da morire.

TERESA Quante bugie racconti! Io ormai ti conosco così bene! Dici che non hai detto mai una bugia nella tua vita, e in

outra coisa.

TERESA E eu? Eu também tinha traído você. A amizade com o Mário você lavou, limpou, enxaguou, e agora é como a de antes, foi o que você disse. E os seus sentimentos por mim? Esses você não pode lavar, limpar, enxaguar? Esses se sujaram para sempre, e você jogou fora? O Mário você perdoou, está com ele da manhã à noite, mas a mim você não pode perdoar? Talvez, porque os seus sentimentos por mim não fossem delicados, nem profundos?

LOURENÇO Teresa. Você quer se obstinar em acreditar que eu lhe deixei porque me traiu. Não. Eu teria lhe deixado de qualquer maneira. Fui embora aquela noite, porque disse: "É com o Mário. Melhor ir embora". Mas eu não estava, como você acredita, transtornado pelo ciúme. Sentia só um pouco de amargura, um vago estupor. Mas já tinha acabado, entende? Já tinha acabado tudo, eu estava longe de você milhões de anos luz, tinha visto minha irmã em Pulha e tinha lhe dito que deixaria você, porque não podia mais viver com você, porque me destruía e lhe destruía!

TERESA Você amava uma outra?

LOURENÇO Não, não, não! Sobre essa Terra não existe só o amor! Eu não vivo só de amor, neste momento não tenho amor e vivo da mesma forma, falo com meus amigos, dou continuidade aos meus estudos, compro quadros! No seu mundo existe só o sexo! Por isso, no seu mundo, eu não respiro! Eu estou cheio de sexo, já estou por aqui!

HELENA (*entrando*) Está quase pronto. O frango está quase pronto.

TERESA Está cheio de sexo, você?

LOURENÇO Muito cheio!

TERESA Quantas mentiras você conta! Eu já te conheço! Diz que nunca contou uma mentira na vida, e na verdade está todo coberto de mentiras, dos pés à cabeça! Você acredita que eu não veja como olha para as mulheres? Acredita que eu não veja que assim que tem uma mulher por perto, você muda de cor, se ilumina, se

verità sei tutto impastato di bugie, dai piedi alla testa! Credi che io non vedo come guardi le donne? Credi che non vedo che appena hai vicino una donna, cambi colore, ti illumini, ti accendi come una lampadina?

LORENZO E invece ti dico che sto benissimo senza donne. È lo stato ideale, per me.

ELENA Ho fatto anche un po' di puré di patate.

LORENZO Non dovrebbe mangiare tante patate, Teresa. La fanno ingrassare.

TERESA E a te cosa te ne importa, se divento grassa? Non ho più bisogno di piacere a te. Siamo separati. Posso mangiare tutte le patate che voglio.

ELENA Ma ne ho fatto poco di puré. Mi è venuto bene, senza grumi. L'ho sbattuto nel frullatore.

TERESA Funziona, il frullatore? Ieri sembrava che non funzionasse.

ELENA Funziona, sì.

LORENZO È la prima volta che io mangio qui.

TERESA Sì. È la prima volta che lui mangia qui. Non si era mai degnato di mangiare con me, da quando siamo separati. Veniva, stava un quarto d'ora, e scappava.

LORENZO Hai voglia di litigare. Io no, oggi non ho voglia di litigare. (A Elena) Le dicevo, prima, di mia sorella, che ha una vita invidiabile. Sono stato un mese là con loro. Che pace. La casa di mia sorella è in un posto bellissimo, è su una piccola collina e si vede, in lontananza, il mare. Io facevo il bagno di mare ogni giorno, andavo alla spiaggia in motocicletta, al mattino presto. Non si vedeva un'anima sulla spiaggia. Era una gran pace, e mi sono rimesso i nervi a posto. Perciò, oggi non ci riesci Teresa a litigare con me.

TERESA Io no che non la invidio, sua sorella. Quel marito che ha è un cretino.

LORENZO Sì, non è mica un'aquila. Però è simpatico. È un'onesta persona.

TERESA Una volta che siamo andati a trovarli, m'ha acchiappata in un

acende come una lampadazinha?

LOURENÇO Pelo contrário, eu lhe digo que estou muito bem sem mulheres. É o estado ideal, para mim.

HELENA Fiz também um pouco de puré de batata.

LOURENÇO Você não deveria comer tanta batata, Teresa. Assim você engorda.

TERESA E para você, o que importa se eu engordar? Você não precisa mais gostar de mim. Estamos separados. Posso comer todas as batatas que eu quiser.

HELENA Mas eu fiz pouco puré. Ficou bom, ficou bem cremoso. Eu bati no liquidificador.

TERESA O liquidificador está funcionando? Ontem parecia que não funcionava.

HELENA Funciona, sim.

LOURENÇO É a primeira vez que como aqui.

TERESA É mesmo. É a primeira vez que ele come aqui. Não tinha nunca se dignado a comer comigo, desde quando nos separamos. Vinha, passava uns quinze minutos, e escapava.

LOURENÇO Você está com vontade de brigar. Eu não, hoje não estou com vontade de brigar. (A Helena) Eu lhe falava, antes, sobre a minha irmã, que tem uma vida invejável. Passei um mês lá com eles. Que paz. A casa da minha irmã é em um lugar lindíssimo, fica numa pequena colina e se vê o mar à distância. Eu tomava banho de mar todos os dias, ia à praia de moto, de manhã cedo. Não se via uma alma viva na praia. Uma tranquilidade... e então recuperei a minha paz de espírito. Por isso hoje, Teresa, você não vai conseguir brigar comigo.

TERESA Eu é que não invejo a irmã dele. Aquele marido que ela tem é um cretino.

LOURENÇO Sim, não é mesmo um gênio. Porém é simpático. É uma pessoa honesta.

TERESA Uma vez que fomos visitá-los, me agarrou em um corredor e me beijou na boca.

LOURENÇO Meu cunhado?

TERESA Seu cunhado, sim.

LOURENÇO É a primeira vez que ouço

corridoio e m'ha baciata in bocca.

LORENZO Mio cognato?

TERESA Tuo cognato, sì.

LORENZO È la prima volta che lo sento.

TERESA Be', io non te l'avevo detto per non darti un dispiacere. Gli deve mettere tante di quelle corna, a tua sorella. È vero che lei è noiosa come l'olio.

LORENZO Perché, è noioso l'olio?

TERESA Potevi anche portarmi qualche fiasco d'olio di là. (*A Elena*) Ne hanno tanto. Si ricordasse una volta di farmi qualcosa di utile. Dicevo di sua sorella, che è piena di corna dalla testa ai piedi. Poveretta. Altro che invidiarla. Mi fa pena. È vero che ha ventinove anni e ne dimostra quaranta. Ha un culo che non finisce mai.

LORENZO (*a Elena*) In verità mia sorella è una bellissima donna. Sembra un Botticelli.

TERESA Sì, sì, è proprio una botticella. È un barile. Nemmeno un po' di vino, mi hai portato? Hanno tanto di quel vino che lo regalano. Io non ho mai avuto il bene di riceverne un goccio. Sua sorella, tutto quello che ha saputo regalarmi sono delle orrende liseuses. Io invece gli mandavo sempre giù pacchi di regali bellissimi, per tutti i bambini.

LORENZO Su, andiamo a mangiare. Dove mangiamo? Mangiamo in cucina?

TERESA In cucina, sì. Non ho piatti. Non ho nemmeno le posate d'argento. Se avessi le posate e i piatti, apparecchierei qui nella sala da pranzo, bene, con la tovaglia. Siccome non ho che dei piatti di coccio, mangio in cucina. Colpa tua, perché in cinque anni di matrimonio non sei stato buono di comprarmi un bel servizio di piatti. Quando io volevo comprarlo, dicevi sempre che non valeva la pena. Le posate d'argento, tua madre me le prometteva sempre, ma col cavolo che le ho viste. Invece tua sorella ha un servizio di posate bellissimo. Gliel'ha dato tua madre.

LORENZO E perché non ti comprai piatti e posate?

TERESA Adesso? Adesso non ho mica

isso.

TERESA Bem, eu não tinha contado a você, para não dar um desgosto. Ele deve encher a sua irmã de cornos. Tem que se admitir que ela é entediante como o azeite.

LOURENÇO Por que, o azeite é entediante?

TERESA Você também poderia ter me trazido algum frasco de azeite de lá. (*A Helena*) Eles têm tanto. Ah, se ele se lembrasse uma vez de me fazer alguma coisa de útil. Eu estava falando da irmã dele, que é cheia de cornos da cabeça aos pés. Pobrezinha. Imagina, ter inveja dela. Me dá pena. É verdade que tem vinte e nove anos e aparenta quarenta. Tem uma bunda que não acaba mais.

LOURENÇO (*A Helena*) Na verdade a minha irmã é uma mulher muito bonita. Parece com a Vênus de Botticelli.

TERESA Sim, sim, ela é mesmo uma bola! É um barril! Nem mesmo um pouco de vinho, você me trouxe? Eles têm tanto daquele vinho, para dar e vender. Eu nunca tive a graça de receber nem uma gota. A irmã dele, tudo o que me deu até hoje foram aqueles chambres horríveis. Enquanto eu sempre mandava para ela belos pacotes de presentes, para todas as crianças.

LOURENÇO Levante, vamos comer. Onde vamos comer? Na cozinha?

TERESA Sim, na cozinha. Não tenho pratos. Nem mesmo talheres de prata. Se tivesse talheres e pratos, arrumaria decentemente aqui na sala de jantar, com a toalha. Mas já que só tenho pratos de barro, como na cozinha. Culpa sua, porque em cinco anos de casamento não foi capaz de me comprar um belo jogo de pratos. Quando eu queria comprar, você sempre dizia que não valia a pena. Os talheres de prata, sua mãe sempre me prometia, mas nunca vi. Já a sua irmã tem um jogo de talheres lindíssimo. A sua mãe que deu para ela.

LOURENÇO E por que você não compra pratos e talheres?

TERESA Agora? Agora eu não tenho

soldi da buttar via. Tu credi di darmi tanti soldi, ma invece non me ne dai mica tanti, mi bastano appena. Voglio mettere di nuovo un'inserzione per il buffet. Io lo vendo. Cosa me ne faccio d'un buffet? C'è dentro solo delle vecchie riviste. Poi un'altra inserzione, voglio metterla per la gattina.

LORENZO La gattina?

TERESA La mia gattina siamese. Non l'hai vista? Dev'essere sul balcone. Me l'hanno regalata una settimana fa. Voglio sposarla a un siamese di razza pura. Non voglio che si incroci con bastardi. È in amore, e miagola tutta la notte.

LORENZO Chi te l'ha regalata?

TERESA Me l'hanno regalata. Non hai bisogno di sapere chi.

ELENA Gliel'ha regalata il droghiere. Era capitata da lui per caso, scappando da qualche finestra.

LORENZO Mia sorella ha sei cani e cinque gatti.

ELENA E nove bambini?

LORENZO Nove bambini.

ELENA Mia madre ha tre cani. Niente gatti. I gatti non le piacciono.

LORENZO I suoi hanno una casa in campagna, vicino a Pistoia? Mi piace tanto la campagna toscana. Ci va mai a trovarli?

ELENA Ma certo. Ci vado sempre. Sono molto legata a mia madre.

LORENZO Posso venire anch'io con lei una volta, a vedere quella campagna? Amo la campagna toscana. Mi mette a posto i nervi. Mi calma.

ELENA Certo.

TERESA No. Non ce lo portare. Tua madre, quando lo vede, lo piglia per un malvivente. Non ha l'aria d'un malvivente, con quella barba lunga, quel maglione, quell'aria sudicia? Sai, non si lava mai. Hanno poco l'abitudine di lavarsi, nella sua famiglia. Sua sorella puzza di sudore a un metro di distanza.

LORENZO Vogliamo lasciare in pace mia sorella, per favore? Vogliamo andare a mangiare?

ELENA Andiamo a mangiare, sì.

dinheiro para jogar fora. Você acha que me dá tanto dinheiro, mas que nada, me dá uma miséria! Quero pôr de novo um anúncio para o armário. Vou vender. O que faço eu com um armário? Ali dentro tem só umas revistas velhas. Depois, quero pôr outro anúncio para a gatinha.

LOURENÇO Que gatinha?

TERESA A minha gatinha siamesa. Você não viu? Deve estar na varanda. Me deram na semana passada. Quero casá-la com um siamês de raça pura. Não quero que se cruze com vira-latas. Está no cio, e mia a noite toda.

LOURENÇO Quem lhe deu?

TERESA Me deram. Você não precisa saber quem foi.

HELENA Quem lhe deu foi o rapaz da mercearia. A gatinha apareceu na casa deles por acaso, depois de escapar por alguma janela.

LOURENÇO Minha irmã tem seis cães e cinco gatos.

HELENA E nove crianças?

LOURENÇO Sim. Nove crianças.

HELENA Minha mãe tem três cães. Nenhum gato. Ela não gosta de gatos.

LOURENÇO Os seus pais têm uma casa no campo, perto de Pistóia? Gosto muito das fazendas da Toscana. E você vai visitá-los?

HELENA Sim. Vou sempre. Sou muito ligada à minha mãe.

LOURENÇO Posso ir com você alguma vez, conhecer essa fazenda? Amo as fazendas toscanas. O campo me dá paz, me acalma os nervos.

HELENA Claro.

TERESA Não. Não leve ele. Sua mãe, quando ver, vai confundí-lo com um delinquente. Não parece um delinquente, com essa barba longa, esse blusão, esse aspecto sujo? Sabe, ele nunca se lava. Eles não têm muito o hábito de se lavar na família dele. A irmã dele fede de suor a um metro de distância.

LOURENÇO Vamos deixar em paz a minha irmã, por favor? Vamos comer?

HELENA Vamos comer, sim.

TERESA E a gatinha? A gatinha comeu?

TERESA E la gattina? la gattina ha mangiato?

ELENA Le ho dato un osso di pollo.

TERESA Sei pazza? non devono mangiare ossa i gatti, gli fanno male. Sono dei gatti, non sono mica dei cani.

ATTO TERZO

TERESA (*sbadigliando*) Che ore sono? le undici? sono già le undici? facciamo un caffè?

ELENA Il caffè l'ho già fatto. Te lo porto. (*Via. Torna col caffè*).

TERESA Sei rientrata molto tardi ieri sera. T'ho sentita. Non potevo dormire, per via di quella gatta maledetta. Tutta la notte non ha fatto che miagolare.

ELENA Sono andata al cinema.

TERESA Con Lorenzo?

ELENA Sì, con lui e con gli altri.

TERESA Chi gli altri? Mario e Gunter?

ELENA Sì, loro due. Poi siamo andati a prendere un gelato. Così ho fatto tardi.

TERESA Ieri ho messo di nuovo tre inserzioni. Per la gatta, per il buffet, per la stanza. Per la villa di Rocca di Papa non ho messo nessuna inserzione. Non voglio più venderla. Ho pensato che metterò su una pensione, come tua madre. Forse faccio soldi. Potrei vivere qui, e dare in mano la pensione a qualcuno. L'importante è fare soldi. Questo caffè è cattivo, stamattina. Sa di nocciole.

ELENA A me sembra buono. Pensa, è l'ultima volta che prendiamo insieme il caffè. Domattina, sarò dagli zii. Mi dispiace tanto d'andarmene. Mi ero così affezionata a questa casa.

TERESA Solo alla casa?

ELENA Oh, stai zitta. Sai quanto mi dispiace di lasciarti. Ma vedi, devo studiare. Con te, qui, finisce che non studio, lo sai. Non facciamo che discorrere. Dagli zii c'è molto rumore, però in fondo concludo di più.

TERESA Anche Lorenzo diceva sempre

HELENA Eu lhe dei um osso de galinha.

TERESA Você está louca? Gatos não podem comer ossos, faz mal para eles. São gatos, não são cachorros.

TERCEIRO ATO

TERESA (*bocejando*) Que horas são? Onze? Já são onze horas? Vamos fazer um café?

HELENA Já fiz o café. Eu lhe trago. (*Sai. Volta com o café*).

TERESA Você voltou para casa muito tarde ontem à noite. Eu ouvi. Não conseguia dormir, por causa daquela maldita gata. Toda a noite não fez outra coisa que miar.

HELENA Fui ao cinema.

TERESA Com o Lourenço?

HELENA Sim, com ele e com os outros.

TERESA Que outros? O Mário e o Gunter?

HELENA Sim, eles dois. Depois fomos tomar um sorvete. Por isso ficou tarde.

TERESA Ontem coloquei de novo três anúncios. Para a gata, para o armário e para o quarto. Para a mansão de Rocca di Papa não coloquei nenhum. Não quero mais vender. Pensei em montar lá uma pousada, como a sua mãe. Talvez eu ganhe dinheiro. Eu poderia morar aqui, e dar a pousada para alguém cuidar. O importante é ganhar dinheiro. Este café está ruim hoje de manhã. Está com gosto de sabão.

HELENA Para mim está bom. Imagine, é a última vez que tomamos café juntas. Amanhã, estarei nos meus tios. Sinto muito ter que ir embora. Tinha me apegado tanto a esta casa.

TERESA Só à casa?

HELENA Ah, não diga isso. Você sabe quanto eu sinto em deixá-la. Mas veja, tenho que estudar. Com você, aqui, acabo não estudando, você sabe. Passamos todo o tempo conversando. Nos meus tios tem muito barulho, mas afinal produzo mais.

TERESA O Lourenço também dizia sempre que não conseguia se concentrar

che non riusciva a concentrarsi, a studiare, quando viveva con me. Ci dev'essere in me qualcosa che impedisce agli altri la concentrazione. Però per Lorenzo era una bugia, perché anche adesso che non è più con me, non combina niente lo stesso. Chiacchiera. Gira le strade. Dio, quanto chiacchiera!

ELENA Però sta per pubblicare un libro.

TERESA Un libro? un libro su che?

ELENA Sugli atomi. Gunter dice che è molto bello.

TERESA E cosa ne capisce degli atomi, Gunter? Non è un compositore di musica?

ELENA Ieri sera ho fatto tardi anche perché dopo il gelato, ci siamo messi a camminare per la città. Ho camminato un mucchio. Mi fanno ancora male le gambe.

TERESA Sempre voi con gli altri?

ELENA No. Lorenzo e io.

TERESA Con me, non voleva mai camminare. Sempre in automobile andava, con me. Camminava sempre con i suoi amici, e non mai con me. Diceva che io lo esasperavo, perché non avevo il suo passo. Facevo passi troppo corti, diceva.

ELENA Devo dirti una cosa, Teresa.

TERESA Dimmela.

ELENA È difficile.

TERESA Oh, cosa sarà mai? Non ho chiuso occhio, stanotte. Ho un gran mal di testa. Se non trovo un gatto siamese, quella bestia maledetta l'accoppio col gatto del portinaio.

ELENA Le volevi tanto bene a quella gattina, e adesso la chiami "bestia maledetta"?

TERESA Perché non mi lascia dormire.

ELENA Teresa. Quella cosa che devo dirti è questa. Io e Lorenzo ci vogliamo bene. Ci amiamo. È per questo che me ne vado via. Non è perché devo studiare. È perché lo amo. Allora, capisci, non posso più stare qui.

TERESA L'avevo capito da me.

ELENA L'avevi capito? davvero? l'avevi capito? È una cosa che si vede?

para estudar, quando vivia comigo. Deve existir em mim algo que impede a concentração alheia. Mas para o Lourenço era uma mentira, porque mesmo agora que não está mais comigo, continua sem fazer nada. Fica tagarelando. Anda pelas ruas. Meu Deus, como conversa!

HELENA Mas ele está para publicar um livro.

TERESA Um livro? Um livro sobre o quê?

HELENA Sobre os átomos. Gunter diz que é muito bom.

TERESA E o que o Gunter entende de átomos? Não é compositor?

HELENA Ontem eu me atrasei também porque, depois do sorvete, começamos a andar pela cidade. Andei tanto. Ainda me doem as pernas.

TERESA Vocês todos juntos?

HELENA Não. Só o Lourenço e eu.

TERESA Comigo, nunca queria andar. Sempre saíamos de carro. Andava sempre com os amigos, e comigo nunca. Dizia que eu o irritava, porque não tinha o seu ritmo. Dizia que eu dava passos muito curtos.

HELENA Eu tenho que lhe contar uma coisa, Teresa.

TERESA Me diga.

HELENA É difícil.

TERESA Ah, e o que será? Eu não fechei o olho esta noite. Estou com muita dor de cabeça. Se não encontro um gato siamês, eu cruzo aquela gata maldita com o gato do porteiro.

HELENA Você gostava tanto daquela gatinha, e agora a chama de "gata maldita"?

TERESA Porque não me deixa dormir.

HELENA Teresa. Aquela coisa que eu queria lhe dizer é o seguinte: eu e Lourenço estamos nos gostando. Nos amamos. É por isso que vou embora. Não é porque devo estudar. É porque eu o amo. Então, entende, não posso mais ficar aqui.

TERESA Eu já tinha entendido.

HELENA Já tinha entendido? Realmente? Tinha entendido? É uma coisa que se vê?

TERESA Sim.

TERESA Sì.

ELENA L'avevi capito, e sei rimasta tranquilla? senza piangere, senza gridare? tutta fredda, zitta, tranquilla?

TERESA Perché dovrei piangere? Tanto a me non mi vuole più. Che stia con te o con un'altra, è la stessa cosa.

ELENA E potremo ancora essere amiche? Potrò venire a trovarti? mi vorrai bene, come mi volevi bene prima?

TERESA Perché no, tesoro caro?

ELENA Come sei buona! sei una donna così buona, così generosa! Io lo so che tu lo ami sempre!

TERESA È vero. Lo amo sempre. Lo amerò sempre. È la mia disgrazia. Se mi facesse un cenno, dalla parte opposta della terra, correrei da lui. Correrei da lui a quattro zampe. Me lo ripiglierei sempre, anche vecchio, digiuno, randagio, anche pieno di cimici, di sifilide, con le pezze ai calzoni. È vero. Stare con lui per me era un inferno, ma darei la vita, la vita, ti dico, per tornare indietro al tempo che eravamo insieme. Però questo non c'entra. Non ti riguarda. Pensi di sposarlo?

ELENA Come faccio a sposarlo, se è sposato con te?

TERESA Posso dargli l'annullamento.

ELENA Come sei buona! come sono felice! È un uomo così straordinario! Mi sono innamorata di lui subito, appena l'ho visto. E anche lui di me.

TERESA Sì. L'avevo capito.

ELENA Come è strano il destino! Pensare che io son capitata qui per caso, per un puro caso, per un'inserzione! Potevo non guardare il giornale, quel giorno, e non venire qui per niente! e non avrei conosciuto né te, né lui!

TERESA Quando una persona è felice, non la smette mai di meravigliarsi della grande intelligenza del caso, che l'ha portata alla felicità. E invece quando uno è infelice, non si stupisce mica niente a guardare come il caso è stupido. Stupido e cieco. Gli sembra naturale che sia tanto stupido. Si vede che per la gente, l'infelicità è una cosa naturale, e non fa

HELENA Tinha entendido, e ficou tranquila? Sem chorar, sem gritar? Totalmente fria, calada, tranquila?

TERESA Por que eu deveria chorar? Afinal, ele não me quer mais mesmo. Que fique com você ou com uma outra, é a mesma coisa.

HELENA E poderemos ainda ser amigas? Poderei vir visitá-la? Você vai gostar de mim, como gostava antes?

TERESA Por que não, querida?

HELENA Como você é boa! É uma mulher tão boa, tão generosa! Sei que você ainda o ama.

TERESA É verdade. Eu amo ele. Vou amar sempre. É a minha desgraça. Se me fizesse um sinal, do outro lado da Terra, eu correria até ele. Correria de quatro até ele. Sempre aceitaria ele de volta, mesmo velho, faminto, como um cão sem dono, cheio de pulgas, de sífilis, com remendos nas calças. É verdade. Estar com ele para mim era um inferno, mas daria a vida, de verdade, a vida, para voltar atrás, ao tempo em que estávamos juntos. Mas isso não tem nada a ver. Não importa. Você pensa em casar com ele?

HELENA Como faço para casar com ele, se ele está casado com você?

TERESA Posso dar a ele a anulação.

HELENA Como você é boa! Como estou feliz! Ele é um homem tão extraordinário! Logo me apaixonei por ele, assim que o vi. E também ele por mim.

TERESA Sim. Eu já tinha percebido.

HELENA Como é estranho o destino! Pensar que vim parar aqui por acaso, por puro acaso, por um anúncio! Podia não ter olhado o jornal, aquele dia, e nunca ter vindo aqui! e não teria conhecido nem você, nem ele!

TERESA Quando uma pessoa está feliz, não pára de se maravilhar com a grande inteligência do acaso, que a levou à felicidade. E, por outro lado, quando alguém está infeliz, não se impressiona nem um pouco em ver como o acaso é estúpido. Estúpido e cego. Lhe parece natural que seja tão estúpido. Se vê que, para as pessoas, a infelicidade é coisa

stupore.

ELENA Come sei strana, oggi! come ragioni in un modo pacato, giudizioso, freddo!

TERESA A proposito di inserzioni. Ti ho detto che ho messo un'inserzione per la stanza. Uguale a quella che avevo messo per te.

ELENA Uguale?

TERESA Sì. M'hanno telefonato due o tre. Perciò dovrete mettere in ordine. Levare i tuoi vestiti dalle sedie. Così la stanza è in ordine, se viene a vederla qualcuno.

ELENA Ho già fatto la mia valigia. Me ne vado a mezzogiorno. È in ordine, la stanza.

TERESA Viene Lorenzo con la macchina a prenderti?

ELENA Sì. Poi un'altra inserzione l'hai messa per la gattina? e un'altra per il buffet?

TERESA Sì. Però non so se la terrò, la gattina. La vorresti, tu?

ELENA Non posso tenerla, dagli zii. Non la vorranno. E nemmeno mia madre la vorrebbe. Non le piacciono i gatti. Perché tu non la vuoi più? le volevi tanto bene! Quando le avrai dato marito, smetterà di piangere.

TERESA È vero. Stanotte non m'ha fatto chiudere occhio. Mi sono addormentata che era mattina. Ho fatto ancora quell'orribile sogno.

ELENA Quello del muro?

TERESA Sì. Un muro, un cortile, dei mobili vecchi, degli stracci, dei vetri rotti. Io cammino là in mezzo, frugo tra quegli stracci. Poi batto nel muro e vorrei chiamare, gridare, e non mi viene la voce. So che di là dal muro c'è una cosa tremenda.

ELENA E cos'è?

TERESA Qualcuno. Una persona che mi è molto cara. E non posso raggiungerla, perché c'è il muro.

ELENA Anch'io faccio brutti sogni, quando sono stanca, quando devo dare gli esami. È stanchezza. Perché non te ne vai un poco fuori città? da tua madre?

natural, e não impressiona.

HELENA Como você está estranha, hoje! Como pensa de um modo tranquilo, judicioso, imparcial!

TERESA Falando em anúncios. Eu disse que coloquei um anúncio para o quarto. Igual àquele que tinha colocado para você.

HELENA Igual?

TERESA Sim. Me telefonaram duas ou três pessoas. Por isso, você deveria pôr em ordem. Tirar as suas roupas das cadeiras. Assim o quarto fica em ordem, se alguém vier para ver.

HELENA Já fiz a minha mala. Vou ao meio-dia. O quarto está em ordem.

TERESA O Lourenço vem buscar você de carro?

HELENA Sim. Você também colocou um anúncio para a gatinha? E outro para o armário?

TERESA Sim. Mas não sei se vou ficar com a gatinha. Você gostaria de ficar com ela?

HELENA Não posso ficar com ela, lá nos meus tios. Não vão querê-la. E nem mesmo minha mãe iria querer. Ela não gosta de gatos. Por que você não a quer mais? Você gostava tanto dela! Quando você lhe der um marido, ela vai parar de chorar.

TERESA É verdade. Esta noite não me deixou fechar o olho. Só dormi quando já era dia. Tive aquele sonho outra vez.

HELENA Aquele do muro?

TERESA Sim. Um muro, um pátio, uns móveis velhos, uns trapos, uns vidros quebrados. Eu caminho lá no meio, vasculho entre aqueles trapos. Depois bato no muro e gostaria de chamar, gritar, e não me vem a voz. Sei que do outro lado do muro tem uma coisa tremenda.

HELENA E o que é?

TERESA Alguém. Uma pessoa que é muito querida para mim. E não posso alcançá-la, porque tem o muro.

HELENA Eu também tenho sonhos ruins, quando estou cansada, quando tenho provas. É cansaço. Por que você não vai passar um tempo fora da cidade? Na sua

TERESA Sì, forse dovrei andare un poco al mio paese. è tanto tempo che non la vedo mia madre. E neanche le scrivo mai. Vivendo con Lorenzo, lui m'ha attaccato quell'orrendo vizio di non scrivere lettere. Prima ogni tanto le scrivevo, a mia madre. Ero meglio, prima. Come può rovinarti, un uomo! ti rovina, e poi ti lascia lì.

ELENA Perdonalo. Non ne ha colpa, se ti ha fatto del male. Anche tu, senza colpa, ha fatto del male a lui.

TERESA È vero. Anche lui era meglio, prima. Era meno frivolo e meno cinico. Prima di quel giorno maledetto, che ci siamo trovati sulla stessa strada.

ELENA Lui non è né frivolo, né cinico. E tu lo sai.

TERESA Avrei potuto sposare un altro, se non lo incontravo quel giorno. Ero così giovane e bellina. Ne avevo tanti che mi volevano. Potevo pigliarmi un uomo semplice, tranquillo, gentile, avere una vita ordinata e regolare. Invece sono incappata in lui. Che disgrazia! M'ha rovinata. M'ha distrutta. Poi se n'è andato, come uno che pesta un prato e poi se ne va. "Non sei niente", m'ha detto. "Non sei, per me, una persona. Mi hai tradito, ma non me ne importa niente. Sono lontano da te milioni di anni luce". Cosa farò? dimmi, cosa farò adesso? Cos'altro mi resta, che spararmi un colpo in mezzo al cuore? Ce l'ho, sai, la pistola? Ce l'ho da quando abbiamo la villa a Rocca di Papa. Perché pensavo che avevo paura a stare sola la notte, quando lui era via. Poi non ci siamo stati che un'unica notte, lassù. Una notte orribile. Abbiamo litigato, non mi ricordo più perché. Per una stupidaggine. Per una chiave che non si trovava. O magari solo per una parola. Una semplice parola, tra lui e me, poteva diventare un mostro. La sviscerava. La vivisezionava. Ne tirava fuori tutti i minimi significati nascosti. Gli ho morso una mano. Lui m'ha schiaffeggiata. Avevo le orecchie che ronzavano, mi usciva sangue dal naso. Lui aveva i segni

mãe?

TERESA Sim, talvez eu devesse ir um pouco até a minha cidade. Há tanto tempo não vejo minha mãe. E também não escrevo nunca. Vivendo com o Lourenço, ele me passou aquele vício horrível de não escrever cartas. Antes, às vezes escrevia para a minha mãe. Eu estava melhor, antes. Como um homem pode te destruir! Arruína a sua vida, e depois te deixa.

HELENA Perdoe ele. Ele não tem culpa, se fez mal a você. Você também, sem querer, fez mal a ele.

TERESA É verdade. Ele também estava melhor, antes. Era menos frívolo e menos cínico. Antes daquele maldito dia em que nos encontramos.

HELENA Ele não é nem frívolo, nem cínico. E você sabe.

TERESA Eu poderia ter me casado com um outro, se não tivesse encontrado ele aquele dia. Eu era tão jovem e bonitinha. Tinha tantos que me queriam. Podia pegar um homem simples, tranquilo, gentil, ter uma vida organizada e regular. Mas não, fui me topar com ele. Que desgraça! Me arruinou. Me destruiu. Depois se foi, como um que pisa num pasto e depois vai embora. "Você não é nada", ele me disse. "Não é uma pessoa para mim. Você me traiu, mas isso não me importa nem um pouco. Estou longe de você milhões de anos luz". O que vou fazer? Me diga, o que vou fazer agora? O que me resta a fazer, além de me dar um tiro no meio do coração? Sabe, eu tenho um revólver. Tenho desde quando temos a mansão de Rocca di Papa. Porque eu pensava que teria medo de ficar sozinha à noite, quando ele estivesse fora. Depois não passamos mais que uma noite lá naquela mansão. Uma noite horrível. Brigamos, não me lembro mais por que. Por uma bobagem. Por uma chave que não encontrávamos. Ou talvez só por uma palavra. Uma simples palavra, entre mim e ele, podia se tornar um monstro. Ele a dissecava, a ampliava. Tirava para fora todos os mínimos significados ocultos. Eu mordi a mão dele. Ele me estapeou. As

dei miei denti sul polso, sulla fronte aveva una ferita che gli ho fatto con delle forbici. Gli ho tirato addosso delle forbici. S'è dovuto mettere un cerotto. E pensavo: "Ma io lo ammazzo, adesso che ho la pistola!"

ELENA E dove ce l'hai ora questa pistola?

TERESA Cosa importa dove ce l'ho? Ce l'ho. Ce l'ho nella mia borsa. Un giorno mi sparo. Così non avrete bisogno dell'annullamento. Lo faccio vedovo.

ELENA Dammela, questa pistola.

TERESA Un corno.

ELENA Buttala via, la pistola! Ti prego, Teresa, ti prego, buttala via!

TERESA Sì. La butterò via.

ELENA Devo vestirmi. È tardi. Devo chiudere la valigia. Tra poco lui sarà qui sotto. Non sarai sola, Teresa! Ti verrò a trovare sempre, lui verrà sempre! Noi due ti vorremo sempre tanto bene! (*L'abbraccia*).

TERESA Sì.

ELENA Devo andare a vestirmi. (*Via*).

Teresa passa nella sua stanza. Poi nella stanza di Elena.

La scena resta vuota. Si sente un colpo di pistola.

TERESA (*corre al telefono e fa un numero*) Pronto, Lorenzo! Lorenzo! Vieni qui, per carità, vieni qui, l'ho ammazzata! Non volevo, non volevo, ma l'ho ammazzata, è morta, è subito morta! per carità, Lorenzo, vieni, vieni!

Scoppia a piangere. Suona un campanello. Teresa si asciuga gli occhi con le mani. Apre. Entra Giovanna.

GIOVANNA Buongiorno. Ho telefonato qualche ora fa. Vengo per l'inserzione sul giornale. Mi chiamo Giovanna Ricciardi.

TERESA Quale inserzione? ho messo tre inserzioni.

GIOVANNA La stanza.

minhas orelhas zumbiam, me saía sangue do nariz. Ele tinha os sinais dos meus dentes no pulso, na testa tinha uma ferida que eu fiz com uma tesoura. Eu atirei uma tesoura nele. Ele teve que fazer um curativo. E eu pensava: "Mas eu mato ele, agora que tenho um revólver!"

HELENA E onde está esse revólver, agora?

TERESA O que importa onde está? Está comigo. Está na minha bolsa. Um dia eu me mato. Assim vocês não precisam da anulação. Eu faço dele um viúvo.

HELENA Me dê esse revólver.

TERESA Nem falar.

HELENA Jogue fora o revólver! Eu lhe imploro Teresa, lhe imploro, jogue fora!

TERESA Sim. Vou jogar fora.

HELENA Eu tenho que me vestir. Está tarde. Tenho que fechar a mala. Daqui a pouco ele estará aqui embaixo. Você não ficará sozinha, Teresa! Eu sempre virei visitá-la, ele também sempre virá! Nós dois sempre vamos gostar muito de você! (*Abraçando-a*).

TERESA Está bem.

HELENA Tenho que ir me vestir. (*Sai*).

Teresa passa por seu quarto. Depois pelo quarto de Helena. O palco fica vazio. Ouve-se um tiro de revólver.

TERESA (*corre até o telefone e disca um número*) Alô, Lourenço! Lourenço! Venha aqui, por favor, venha aqui, eu matei ela! Não queria, não queria, mas matei ela. Ela morreu, morreu na hora! Por favor, Lourenço, venha, venha!

Explode em lágrimas. Toca uma campainha. Teresa enxuga os olhos com as mãos. Abre a porta. Entra Joana.

JOANA Bom dia. Telefonei mais cedo. Vim por causa do anúncio no jornal. Me chamo Joana Ricciardi.

TERESA Qual anúncio? Eu coloquei três anúncios.

JOANA O do quarto.

Neste capítulo foi apresentada a tradução da peça. O próximo capítulo é dedicado ao projeto de tradução e aos comentários sobre a prática tradutória. Concentrei esses comentários na personagem Teresa. Assim, apresento a minha leitura da personagem, de seu idioleto e de outros aspectos relevantes à caracterização da personagem na tradução.

Capítulo IV - Tradução comentada de *L'Inserzione*

O conceito de texto definitivo não corresponde senão à religião e ao cansaço.
Borges

4.1 Análise da peça para um projeto de tradução

Como dito anteriormente, Natalia Ginzburg ignorou alguns ditames do gênero teatral, sobretudo no que se refere à estrutura “tradicional” de uma peça. Por exemplo, é escassa a atenção dada pela autora às indicações cênicas. O fato de praticamente inexistirem as indicações cênicas permite extrema liberdade de encenação e ao mesmo tempo dá ênfase aos diálogos. Grignani (1998, p. 160) questiona se seria esse aspecto uma feliz distração ou, pelo contrário, um grande senso de respeito pelo trabalho alheio e conclui que, de qualquer forma, a consequência disso é o extremo cuidado com as falas, com o ritmo dialógico e com a dose de diversão própria à língua do teatro.

Segundo Grignani, dentro de um contexto de dificuldades seculares de pôr em cena uma língua verossímil e viva, Natalia Ginzburg realiza uma operação estilística genial, através de um “linguaggio a varia sfumatura regionale ma non mai regionalistica, cioè libera ibridazione delle varie provenienze, in frasi tanto più memorabili e comiche quanto più lontane da qualsiasi controllo di registro.”³⁷ Segundo Scarpa (2005, p. 436) “nel *Novecento* italiano la Ginzburg reterà come uno dei pochissimi scrittori che abbiano saputo inventare un italiano parlato di qualità plausibile”.³⁸ Para Taffon (2005, p. 97) trata-se de uma língua “chiara, semplice, basica e spesso collocabile al di sotto degli standard della lingua ufficiale”.³⁹ Grignani (1998, p. 161-2) observa que esses fenômenos de transgressão à norma aparecem mais intensamente nas primeiras peças, aquelas próximas à polifonia familiar e ao livre

³⁷ “linguagem com vários matizes regionais, mas nunca regionalistas, ou seja, uma livre junção de várias proveniências, em frases tanto memoráveis e cômicas quanto distantes de um controle de registro”.

³⁸ “na Itália do século XX, Natalia Ginzburg ficará como um dos poucos escritores que tenham sabido inventar um italiano falado de qualidade plausível”.

³⁹ “clara, simples, básica e frequentemente colocável abaixo do padrão da língua oficial”.

emprego de traços informais e regionais de *Le Voci della Sera* e *Lessico Familiare*, como por exemplo a duplicação pronominal “a me mi” e a partícula de negação “mica”.

Apesar de *L’Inserzione* ter um final trágico, o humorismo também faz parte da peça. Scarpa (2005, p. 440) acredita que “la comicità della Ginzburg non somiglia a nessun’altra; è una comicità impassibile, impalata, cocciuta e ripetitiva”.⁴⁰ Ele ainda afirma que a sua comicidade se serve de meios pobres, austeros (p. 444). Picchione (1997, p. 107) ressalta que o humor permite o riso sem esquecer a negatividade das situações apresentadas.

Além de efeitos cômicos produzidos por trocadilhos e repetições, Grignani (1998, p. 165) afirma que Natalia usa também o *non-sense*. Esse recurso literário também produz efeitos cômicos, através de palavras que concordam gramaticalmente e, no entanto, não formam um sentido.⁴¹ A definição deste termo pelo dicionário de retórica e estilística de Marchese é: “forma letteraria consistente nel comunicare, attraverso frasi o versi semanticamente e linguisticamente incoerenti, il sentimento moderno dell’assurdità e dell’alienazione esistenziale [...]”.⁴² Um exemplo desse recurso encontra-se na página 77:

TERESA Bem, eu não tinha contado a você, para não dar um desgosto. Ele deve encher a sua irmã de cornos. Tem que se admitir que ela é entediante como o azeite.
LOURENÇO Por que, o azeite é entediante?
TERESA Você também poderia ter me trazido algum frasco de azeite de lá. [...]

Teresa fala tanto, e incessantemente, que em alguns momentos confunde suas idéias. Ser entediante como o azeite não é nenhuma expressão idiomática, mas simplesmente um lapso de sentido na sua fala, o que poderia acontecer numa situação de diálogo cotidiano, ou numa situação de improvisação em cena, mas não em um texto previamente pensado, onde o efeito é de perplexidade. Logo em

⁴⁰ “a comicidade de Natalia Ginzburg não se assemelha a nenhuma outra; é uma comicidade impassível, tesa, obstinada e repetitiva”.

⁴¹ Noam Chomsky, em 1957, compôs a célebre sentença “idéias verdes incolores dormem furiosamente”, um exemplo de que qualquer procura por uma definição de 'gramaticalidade' baseada na semântica será fútil. - <http://www.unb.br/il/liv/ecoling/linguaemeio.htm> (acesso em 24/05/09).

⁴² “forma literária que consiste em comunicar, através de frases ou versos semanticamente e linguisticamente incoerentes, o sentimento moderno do absurdo e da alienação existencial [...]”.

seguida, a personagem muda de assunto, como que ignorando o seu interlocutor, em uma contínua verborragia. Esse recurso é usado também em outros momentos. Tudo para tentar enganar o silêncio.⁴³

Acredito que cada texto dramático, segundo diferentes propósitos de tradução, requeira o emprego de diferentes estratégias. Julguei ser coerente para este trabalho usar uma língua de fácil compreensão, em primeiro lugar por Natalia Ginzburg ter adotado um estilo simples, segundo alguns críticos até mesmo minimalista (PUPPA, 1997, p. 275) ou *naïve*⁴⁴ (PICCHIONE, 1978, p. 108) e também pelo texto original ter sido escrito em uma língua que não segue a norma culta e apresenta um léxico bastante informal. A protagonista, Teresa, por exemplo, usa *panni* ao invés de *vestiti* (p. 41); *vecchia* e não *anziana* (p. 36); *un mucchio* antes que *molti* (p. 54). Além disso, busquei uma língua contemporânea, como aconselha Newmark (1988, p. 172) aos tradutores de teatro.

Mas, por mais que o tradutor aja no sentido de simplificar o texto ou a linguagem, concordo com Gadamer quando afirma que mesmo uma redução a um sentido simples como forma de facilitar a compreensão é um equívoco, afinal “nenhuma tradução é tão compreensível como o original” (2004a, p. 182). Entretanto, sendo uma prática necessária, Gadamer sustenta que a tarefa do tradutor deve, portanto, sempre consistir em não copiar o dito, mas antes em se colocar na direção do dito, ou seja no seu sentido, para verter o a ser dito na direção do seu próprio dizer. Para o filósofo alemão, “o tradutor deve agarrar-se à lei de sua própria língua materna para a qual ele traduz e, ainda assim, fazer valer para si o elemento estrangeiro e mesmo opositor do texto e da sua forma de expressão” (*Apud* SELIGMANN-SILVA, 2005, p. 173).

Essas idéias são muito semelhantes às de Pavis (2008, p. 125), quando fala na reapropriação de um texto por outro, como citado anteriormente no primeiro

⁴³ Em seu ensaio *Silenzio* de 1951, publicado em *Le Piccole Virtù*, Natalia Ginzburg diz que o silêncio é uma doença mortal da nossa época. (*Opere*, v.1, p. 858-9)

⁴⁴ Calvino, em um ensaio dedicado a Natalia tomou a defesa da autora antecipadamente, em 1961, quando afirmou: “lo scrittore o l’artista che per l’ostinazione primitiva dei suoi mezzi espressivi viene detto *naïf* non è in verità affatto ingenuo e floreale: è prima di tutto caparbio e feroce e sbigottito e disperato” (2001, p. 1091). “o escritor ou o artista que pela obstinação primitiva dos seus meios expressivos é considerado *naïf*, na verdade, não é mesmo ingênuo ou floral: é antes de tudo teimoso e feroz e assombrado e desesperado”.

capítulo desta dissertação (p. 19). Indo além de questões linguísticas, Pavis (2008, p. 147) sustenta que um caminho intermediário, o mais frequentemente empregado na tradução para o teatro, consiste em “transigir entre as duas culturas, em produzir uma tradução que seja como um ‘corpo condutor’ entre elas e que respeite a proximidade e o afastamento, a familiaridade e a estranheza.” Assim, no palco, as duas culturas são colocadas em comunicação.

Não realocando a peça, muitos elementos remetem à Roma dos anos 1960, como o mítico Cinecittà, complexo de teatros e estúdios onde foram rodados clássicos como *La Dolce Vita*; a moeda nacional que na época era a lira; um dos carros de Lourenço foi o Flavia, da Lancia, produzido entre 1960 e 1970; Teresa comia latinhas de carne Simmenthal, segundo um site de alimentação,⁴⁵ um elemento do imaginário coletivo italiano. Ao mesmo tempo, outros elementos foram traduzidos, quando considere que literalmente não teriam sentido na cultura alvo: por exemplo, um prato típico na Itália, ‘pasta e fagioli’, traduzi por ‘macarrão’ pois no contexto em que aparece (p. 49) reproduz o mesmo sentido que o original, ou seja, que Teresa engordaria se comesse este prato. No fim da peça, Teresa comenta que o café estava ruim, com ‘sabor de avelã’, o que literalmente não daria o mesmo efeito, portanto, optei por recriar a idéia, usando ‘gosto de sabão’.

Passadas mais de quatro décadas após a estréia de *L’Inserzione*, apesar de questões pontuais como o divórcio já serem tão corriqueiras tanto na Itália como no Brasil, em muitos aspectos a peça continua bastante instigante. O encenador Marcello Cotugno, que levou *L’Inserzione* ao palco em 2007, em Roma, pondera: “L’ossessione della famiglia, dei legami che finiscono, e, quindi della paura della piccola morte, aleggiano per tutto il testo, e nel ventunesimo secolo mi pare che questo sia un tema fondante e centrale della vita di tutti noi.”⁴⁶

Concordo com Ricketts (2008, p. xiv), tradutor das peças de Ginzburg para o inglês, quando ele afirma que “no one is ever happier at the end of a Ginzburg play

⁴⁵ <http://www.equilibrioalimentare.it/qualita/storia.php> - acesso em 5 de agosto de 2008

⁴⁶ “A obsessão pela família, pelas relações que acabam e, então, pelo medo de uma pequena morte, pairam por todo o texto e no século XXI me parece que este seja um tema fundamental e central na vida de todos nós”. <http://www.apriteilsipario.it/archivio/panoramica06-07/schede/sch344.htm> - acesso em 03 de maio de 2009.

than she or he was at the beginning. And yet her characters cling with remarkable tenacity to their wrecked lives.”⁴⁷ Assim, da mesma forma que Helena, o público torna-se vítima do desabafo de Teresa, uma mulher que viveu fragilmente a rápida mudança de paradigmas ocorrida na sociedade daquela época.

Segundo a escritora italiana Elsa Morante (Apud SCARPA, 2005, p. viii), em *L’Inserzione* sente-se “uma verdadeira dor.” Sobre este comentário, resalto como particularmente pungente o seguinte momento da peça, quando Helena, já envolvida com Lourenço, dá um conselho um tanto ambíguo a Teresa:

TERESA Sim. Mas não sei se vou ficar com a gatinha. Você gostaria de ficar com ela?

HELENA Não posso ficar com ela, lá nos meus tios. Não vão querê-la. E nem mesmo minha mãe iria querer. Ela não gosta de gatos. Por que você não a quer mais? Você gostava tanto dela! Quando você lhe der um marido, ela vai parar de chorar. (p. 78)

Analisadas algumas questões sobre a língua e os temas tratados na peça, para a prática da tradução, concentrei-me especialmente nas idéias de Pavis. Neste sentido, a partir da união do estilo da autora ao conceito de *verbo-corpo* e ao de reapropriação do texto, apresentados anteriormente no primeiro capítulo desta dissertação, exponho a seguir algumas considerações, enfocando a protagonista da peça, a personagem Teresa. Escolhi aprofundar os comentários sobre Teresa, pois como afirma Candido (2007, p. 84), “no teatro, ao contrário (dos romances) as personagens constituem praticamente a totalidade da obra: nada existe a não ser através delas.”

⁴⁷ “nunca alguém se sentirá mais feliz ao final de uma peça de Natalia Ginzburg do que estava antes. E, além disso, suas personagens se agarram com tenacidade considerável às suas vidas destruídas.”

4.2 A tradução da personagem Teresa

Quando una persona è felice, non la smette mai di meravigliarsi della grande intelligenza del caso, che l'ha portata alla felicità. E invece quando uno è infelice, non si stupisce mica niente a guardare come il caso è stupido. Stupido e cieco. Gli sembra naturale che sia tanto stupido. Si vede che per la gente, l'infelicità è una cosa naturale, e non fa stupore.
(Teresa, p. 77)

Toca uma campainha, Teresa abre a porta a Helena e logo no início da peça percebe-se a sua “solitudine vischiosa, il bisogno di consegnarsi al primo venuto, di striminzire lo spazio in cui vive e alzare polveroni nella propria esistenza per non vederne con troppa precisione i contorni (SCARPA, 2005, p. 434).”⁴⁸

Assim, durante o primeiro ato, Teresa conta a história de sua vida à nova inquilina, mas de modo geral tenta manter uma aparência de pessoa culta e equilibrada. Apesar de dizer a Helena que vive muito sozinha, conta que manteve uma relação amigável com Lourenço, mesmo após a separação (p. 37). No início da peça, Teresa também se dá ares de erudita. Isso pode ser constatado no excerto transcrito abaixo:

TERESA [...] No anúncio eu tinha colocado “estudante”. Aquela ali, ao contrário, era uma aposentada. Devia ter no mínimo sessenta anos. Eu prefiro uma pessoa jovem. E ainda por cima era rude, e eu quero uma pessoa fina, que tenha um pouco de instrução. Para conversar um pouco de vez em quando. Tomar um chá juntas. Ouvir uns discos. (p. 37)

Porém, ainda no primeiro ato ela começa a dar pistas de quem é realmente. Um momento em que se contradiz é quando conta a Helena sobre a sua relação com a mãe de Lourenço:

TERESA [...] Queria ser um pouco gentil, e me deu um anel, mas depois, quando eu não estava mais ali, disse a Lourenço que não entendia o que ele podia ter visto em uma mulher como eu, que não era nada fina, que demonstrava mais do que a idade que tinha, que tinha mãos e pés de cozinheira. (p. 49)

⁴⁸ “solidão pegajosa, a necessidade de se entregar à primeira pessoa que apareça, de encolher o espaço em que vive e levantar uma nuvem de poeira sobre a própria existência para não ver mais com tanta precisão os contornos.”

Em todo o primeiro ato, é recíproco o tratamento formal, através do pronome italiano *Lei*. A partir do segundo ato, Helena já está morando com Teresa, e elas passam a tratar-se informalmente, através do pronome *tu*. Esta é a única variação nítida na fala de Teresa, que em toda a peça usa uma língua bastante informal. Na tradução, explorei esse processo de entrosamento entre elas de modo que, com o desenrolar da trama, ao mesmo tempo em que o caráter de Teresa vai sendo revelado ao leitor, também a sua fala vai se tornando mais popular, sobretudo no segundo ato, quando entra em cena Lourenço, fazendo com que ela se exalte e fale de modo extremamente espontâneo.

Uma forma que encontrei de reproduzir esse processo foi através dos pronomes pessoais oblíquos já que, no português falado no Brasil, é minoritário o uso das formas átonas *o(s)*, *a(s)*, *lhe(s)*, como pediria a norma culta. Ilari (2002, p. 159) afirma que duas práticas são muito comuns em relação à terceira pessoa: a elisão do objeto, ou o uso da forma tônica “do caso reto”.

Exemplifico, a seguir, como me vali desses pronomes para representar o grau decrescente de formalidade no registro da fala de Teresa. Logo no início da peça, quando ela está contando a Helena sobre a negociação da venda do armário, usei na tradução o pronome na sua forma átona, como pede a norma culta:

TERESA [...] Come troppo, un buffet di palissandro, vero ottocento! E poi non l'ha neanche visto! (p. 36)

TERESA [...] Como muito, um armário de jacarandá, original do século XIX! E depois, ela nem o viu! (p. 36)

No segundo excerto, na metade da peça, quando Helena e Teresa estão falando sobre Lourenço, optei por um meio-termo, através da elisão do pronome átono:

ELENA E Lorenzo non l'ha più visto?
TERESA Certo che l'ho visto. (p. 57)

HELENA E o Lourenço, você não o viu mais?
TERESA Claro que (o) vi. (p. 57)

Já no fim da peça, em um momento de discussão com Lourenço, quando Teresa aparenta estar exaltada, optei por usar o pronome 'ele' do caso reto, com função de oblíquo.

TERESA Lo vedi spesso?
LORENZO Chi?
TERESA Mario?
LORENZO Lo vedo tutti i giorni. (p. 70)

TERESA Você vê ele com frequência?
LOURENÇO Quem?
TERESA O Mário?
LOURENÇO Eu o vejo todos os dias. (p. 70)

Essa escolha do uso diferenciado dos pronomes não se deu de forma rigorosamente linear, pois pressuponho que Teresa, no início, finja dominar a norma culta. Então, inclusive para que se torne uma interpretação convincente, Teresa já deve cometer algum desvio, mesmo no primeiro ato. Assim, ao concluir suas longas falas, ela pergunta a Helena:

TERESA [...] L'annoio a raccontarle queste cose? (p. 45)
TERESA [...] Eu lhe chateio contando essas coisas? (p. 45)

TERESA [...] L'annoio? (p. 46)
TERESA [...] Estou lhe entediando? (p. 46)

'Chatear' ou 'entediado', usados como nos exemplos acima, são verbos transitivos diretos e, portanto, requerem um pronome direto. O *lhe* representa, aqui, um esforço de Teresa em tentar usar a norma culta.

Gradualmente, Teresa vai se revelando a Helena. Por exemplo, ainda no primeiro ato, na p. 54, ela conta que Lourenço a considerava "ignorante como uma

cozinheira” e que ele confundia a sua cabeça com “discursos difíceis”. É verdade que ela, em comparação a Helena, que estuda Letras, e a Lourenço, um “diletante” (p. 61), usará uma língua mais simples. Dessa forma, busquei ressaltar na tradução a diferença entre a fala de Teresa em relação às outras personagens, de modo que os desvios cometidos por ela sejam sempre mais relevantes. Considero interessante ressaltar esse aspecto, pois, além de todo o contexto em que Teresa está inserida, este pode ser um motivo a mais para que o espectador sinta pena dela. A seguir, exemplifico dois casos de duplicação pronominal, uma marca em sua fala, no texto original.

TERESA [...] **a me** il pollo **mi** piace e mangiavo di gusto. (p. 43)

TERESA [...] eu gosto muito de frango e comia com gosto. (p. 43)

TERESA La minestrina in brodo **a lui** non **gli** piace. (p. 67)

TERESA Ele não gosta de canja. (p. 67)

Pela construção verbal do português, não é possível reproduzir o efeito redundante que ocorre nestes casos no italiano. Dessa forma, procurei fazê-lo em outros momentos do texto, como no citado acima, do uso do pronome ‘ele’ como objeto.

Um verbo utilizado diversas vezes por Teresa é *chiacchierare*, ou seja, *papear*, *tagarelar*, *palavrear* (Parola Chiave, 2007, p. 115 e Hoepli, 2003, p. 134). Apesar de acusar Lourenço de falar tanto, pode-se dizer que ela é a incorporação do verbo. Além de passar toda a peça infernizando a todos, Teresa também põe continuamente anúncios no jornal - outra forma de manifestar a sua necessidade obsessiva de falar, até mesmo para discutir o preço de um móvel antigo. Por não existir uma palavra que contenha toda a amplitude deste termo, me vali de diferentes correspondentes, observando o contexto de cada enunciação. Reproduzo a seguir alguns excertos:

TERESA [...] In quei momenti, quando **chiacchierava** con gli amici, pensava a tutto fuorché a me. (p. 51)

TERESA [...] Naqueles momentos, quando **estava de papo furado** com os amigos, pensava em tudo menos em mim. (p. 51)

TERESA [...] Lui dice di sì, dice che studia, ma io non credo. **Chiacchiera, chiacchiera, chiacchiera** con i suoi amici. (p. 59)

TERESA [...] Ele diz que sim, diz que estuda, mas eu não acredito. **Passa o tempo todo falando** com os seus amigos. (p. 59)

TERESA **Chiacchieravano**. Mi sono avvicinata, e siamo andati a prendere un gelato, noi tre. Mario era un poco imbarazzato. Lui no. Lui ha continuato a **chiacchierare** come niente fosse. (p. 59)

TERESA **Conversavam**. Me aproximei, e fomos tomar um sorvete, nós três. Mário estava um pouco embaraçado. Ele não. Ele continuou a **conversar** como se nada fosse. (p. 59)

Por fim, Pavis (2008, p. 143) afirma que a dificuldade no uso da noção de *verbo-corpo* está, justamente, em aprofundá-la e medi-la em exemplos de tradução. Acredito que esta noção possa ser bem aplicada a Teresa, personagem que, como dito anteriormente, foi reduzida a falar como a sua única forma de ação. Pode-se dizer que Teresa é uma personagem-estado,⁴⁹ pois, contrariamente à fórmula aristotélica, em *L’Inserzione* a análise das personagens adquire predomínio sobre a ação. Dessa forma, os gestos da protagonista são essencialmente vocais, representados pelo fluxo incansável de palavras inúteis. Natalia Ginzburg⁵⁰ declarou ter a sensação de que as suas peças deveriam ser recitadas “con voce atona, in forma sommessa, grigia.”⁵¹ Como são pouquíssimas as indicações cênicas, talvez Teresa passe a maior parte do tempo sentada em uma poltrona na sala de seu apartamento. Uma informação importante sobre a sua gestualidade é revelada pela própria personagem, quando conta a Helena sobre um de seus frustrados testes para atriz no Cinecittà e revela não se mover com muita desenvoltura (p. 43).

Teresa é uma personagem instigante, pois questiona um bem tão precioso alcançado pelas mulheres nas últimas décadas, a liberdade. Ela não trabalha, mas recebe uma pensão do marido, vive sozinha e, no entanto, não consegue lidar com a sua situação. É uma personagem que nega a sociedade em que vive, alienando-se de si. Não é possível prever um futuro para Teresa, pois o final da peça denota que sua vida continua um ciclo vicioso, quando bate à porta uma nova vítima, Joana. Afinal,

⁴⁹ Conceito usado por MENDES, 1995, p. 37.

⁵⁰ <http://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2005/02/20/natalia-ginzburg-ritratto-di-una-famiglia-sfasciata.html> - acesso em 20/10/2009.

⁵¹ “com voz átona, baixa, cinza.”

Teresa revela muitas fragilidades humanas a um espectador e, por não reagir, o incita a viver, a encontrar um meio melhor de viver. Se tudo o que diz é inútil, sua presença é marcante e fica, como um eco confuso, na memória.

Considerações Finais

Certamente, quando escreveu suas peças, Natalia Ginzburg não teve uma recepção muito positiva pois, apesar de ter sido premiada, o seu estilo foi totalmente contracorrente. No período em que ocorreu o *boom* de um teatro sem palavras e da quebra da supremacia do verbo, *L'Inserzione*, assim como as outras peças da autora, desafiou as tendências teatrais no momento em que foi concebida.

Naqueles anos, o ofício do dramaturgo foi relegado a um segundo plano; entretanto, o que ocorreu em seguida no âmbito italiano, como afirma Puppa (2003, p. 159), foi a marginalização do teatro e o retorno da *drammaturgia di parola*, ou seja, do teatro de autor.

Da mesma forma, nos últimos anos, a vida e o teatro de Natalia Ginzburg passaram a receber mais atenção em um contexto internacional, como pode-se perceber através de algumas publicações, como a biografia da autora, escrita por Maja Pflug e publicada originalmente em alemão, 1995, pela editora Fischer; a compilação de todas as suas peças em um único volume, em 1990, e reeditado em 2005, pela Einaudi; além dos estudos sobre a autora promovidos pela Universidade de Toronto, que renderam, entre outros, um livro de ensaios intitulado *Natalia Ginzburg: A Voice of the Twentieth Century*, publicado em 2000 e, recentemente, a antologia com todas as peças traduzidas para o inglês, em 2008.

Quanto à encenação das peças de Natalia Ginzburg, muitas produções continuam sendo realizadas na Itália - o que reflete, talvez, a dificuldade de o teatro transpor diferentes culturas. Entretanto, Wylter (2003, p. 104) considera que no Brasil, historicamente e até os dias atuais, predominam peças estrangeiras traduzidas. A autora afirma que

“o empenho rumo à construção de uma dramaturgia nacional foi-se esgotando e hoje constata-se, folheando os jornais e revistas de fim de semana, que o número de peças adaptadas de originais estrangeiros é superior ao de inspiração nacional, o que confirma a avaliação de Magaldi de que ‘toda a história do teatro brasileiro até agora se resumiu em um jogo dialético de pequenos surtos de afirmação nacionalista e

grandes hiatos de imitação dos padrões europeus'. Grandes hiatos ocupados pelo teatro traduzido." (2003, p. 104)

Esta constatação pode ser lida como um alerta para que aqui se desenvolvam mais intensamente os estudos da tradução na área de teatro. Minha experiência fez notar a limitação do tradutor que tem diante de si como único elemento concreto o texto e além dele, a sua imaginação para a cena em um plano virtual. Acredito firmemente nas teorias de Pavis, que tão bem situam a posição do tradutor na série de concretizações pela qual passa o texto dramático.

Como dito anteriormente, a tradução de uma obra dramática sempre ultrapassará muito as questões puramente linguísticas envolvidas nesse processo. Considero fundamental para bem traduzir este gênero, o envolvimento com a obra do autor e uma leitura profunda da peça, a fim de que se possa recriar não a letra, mas o espírito, não o que as personagens dizem, mas uma intenção do que querem dizer.

Antonio Candido (2007, p. 84) afirma que "tanto o romance como o teatro falam do homem - mas o teatro o faz através do próprio homem, da presença viva e carnal do ator." Assim, a tradução apresentada neste trabalho tem como propósito final servir a uma encenação. Entretanto, considerando-a como uma das concretizações pela qual passa o texto dramático, de modo que, antes de se realizar, deverá passar pela concretização dramatúrgica, onde será testada em um palco e então, revista pelos atores e pelo encenador.

Por fim, este trabalho contribui com a divulgação do teatro pouco conhecido de Natalia Ginzburg e proporciona uma amostra bibliográfica que apresenta discussões importantes sobre a tradução teatral, que inclui a finalidade do texto e reflexões sobre a tradução como uma nova leitura da peça. Se "tradurre è il vero modo di leggere un testo"⁵² (Calvino, 2002, p. 87), então, espero com esta tradução, inédita em português, oferecer uma nova leitura ou, como pondera Gadamer (2004, p. 500), projetar sobre o texto uma outra e nova luz.

⁵² "traduzir é o verdadeiro modo de ler um texto".

Referências Bibliográficas

AALTONEN, Sirkku. *Time-Sharing on Stage: Drama Translation in Theater and Society*. Topics in Translation 17. Clevedon: Multilingual Matters, Ltd., 2000.

ARISTOTELE. *Poetica*. Tradução de Guido Paduano. Editori Laterza: Bari, 2001.

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da Criação Verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

BARNET, Sylvan; BERMAN, Morton; BURTO, William. *Types of drama: plays and essays*. 3th ed. Boston; Toronto: Little Brown, 1981.

BASSNETT, Susan. "Ways through the Labyrinth: Strategies and Methods for Translating Theater Texts." *The Manipulation of Literature*. Ed. Theo Hermans. New York: St. Martin's P, 1985. p. 87-102.

BASSNETT, Susan. *Translation Studies*. London: Routledge, 1988.

BASSNETT, Susan. "Translating for the Theater: the Case Against Performability." *Traduction, Terminologie, Redaction*. Montreal: Concordia University. Vol. IV 1 (1991): p. 99-111

BORRELLI, Clara. *Notizie di Natalia Ginzburg*. Napoli: L'Orientale, 2002.

CALVINO, Italo. *Mundo scritto e non scritto*. Milano: Mondadori, 2002.

CANDIDO, Antonio [et al]. *A Personagem de Ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2007. 11^a ed.

CHESTERMAN, A. e WILLIAMS, J. *The Map – A Beginner's Guide to Doing Research*. Manchester, UK: St. Jerome, 2002.

CLEMENTELLI, Elena. *Invito alla lettura di Natalia Ginzburg*. Milão: U. Mursia, 1972

CLIFFORD, John. *Translating the Spirit of the Play*. IN: JOHNSTON, David (edt.). *Stages of Translation*. Bath: Absolute Press, 1996.

CUNHA, C. e LINDLEY, C. *Nova Gramática do Português Contemporâneo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001. 3ª ed.

D'AMICO, Masolino. in: *Natalia Ginzburg - È difficile parlare di sé. Conversazione a più voci condotta da Marino Sinibaldi*. A cura di Cesare Garboli e Lisa Ginzburg. Torino: Einaudi, 1999.

DARDANO, M. e TRIFONE, P. *La nuova Grammatica della Lingua Italiana*. Bologna: Zanichelli Editore, 1997.

DE MARINIS, Marco. *Il Nuovo Teatro 1947-1970*. Milano: Bompiani, 2000.

DE TOMMASO, Piero. *Natalia Ginzburg, em I contemporanei*, vol. II, Milano: Marzorati, 1963.

DEVOTO, Giacomo e OLI, Gian Carlo. *Vocabolario della Lingua Italiana 2007*. Firenze: Le Monnier, 2006.

ECO, Umberto *Dire quasi la stessa cosa: Esperienze di traduzione*. Milano: Bompiani, 2003.

GADAMER, Hans-Georg. *Verdade e Método I - Traços fundamentais de uma hermenêutica filosófica*. Tradução de Meurer, Flavio P. e revisão de Giachini, Enio P. Petrópolis: Editora Vozes, 2004.

GADAMER, Hans-Georg. *Verdade e Método II - Complementos e índice*. Tradução de Giachini, Enio P. e revisão de Schuback, Marcia Sá C. Petrópolis: Editora Vozes, 2004a.

GINZBURG, Natalia. *Lessico Familiare* (1964) IN: *Opere*. Milano: Arnoldo Mondadori Editore. (1986) 5ª ed. 2001.

- GINZBURG, Natalia. *Opere*. Milano: Arnoldo Mondadori Editore. (1986) 5ª ed. 2001.
- GINZBURG, Natalia. "The Advertisement". Translated by Henry Reed. in: *Plays by and About Women: An Anthology*. edited by Victoria Sullivan and James Hatch. New York: Random House, 1973. 295-344.
- GINZBURG, Natalia. *The Wrong Door*. Trad. de Ricketts, W. Toronto: Editora Toronto, 2008.
- GRIGNANI, Maria Antonietta. *Dialoghi di Natalia*. IN: ANGELINI, Franca (org.) *Il puro e l'impuro*. Roma: Bulzoni Editore, 1998.
- GUERINI, Andréia e ARRIGONI, M. Teresa (orgs.). *Clássicos da Teoria da Tradução*. Florianópolis: UFSC, Núcleo de tradução, 2005. (Antologia bilíngüe, italiano-português; v.3)
- GUYETTE, Curt. *Critical Essay on The Advertisement in Drama for Students*. The Gale Group, 2002. v. 14, p. 1-19.
- HEIDERMANN, Werner (org.). *Clássicos da Teoria da Tradução*. Florianópolis: UFSC, Núcleo de tradução, 2001. (Antologia bilíngüe, alemão-português; v.1)
- HOLMES, James. "The Name and the Nature of Translation Studies" in: *Translated! Papers on Literary Translation and Translation Studies*. Amsterdam: Rodopi, 1988.
- HOUAISS - *Dicionário Eletrônico da Língua Portuguesa* 1.0
- HUMBOLDT, Wilhelm Freiherr von. *Wilhelm von Humboldt: Linguagem, Literatura e Bildung*. HEIDERMANN, Werner e WEININGER, Markus (orgs.) Florianópolis: UFSC, 2006.
- ILARI, Rodolfo et. al. IN: BASILIO, Margarida e CASTILHO Ataliba Teixeira (Orgs.) *Gramática do Português Falado*. Campinas: Editora da Unicamp, v. IV, 1996.

JAKOBSON, Roman. *Lingüística e comunicação*. Tradução de Isidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix; Editora da Universidade de São Paulo, 1969.

MARCHESE, Angelo. *Dizionario di Retorica e di Stilistica*. Milano: Mondadori, 1985.

MELOTTI, Franco e SORDI, Italo (Orgs.) *Dizionario dei modi di dire della lingua italiana*. Milano: Rizzoli, 2003. 3ª ed.

MENDES, Cleise Furtado. *As estratégias do drama*. Salvador: Centro Editorial e Didático da UFBA, 1995.

MOLINARI, Cesare. *Storia del Teatro*. Roma-Bari: Editori Laterza, 2002.

MOUNIN, G. *Os problemas teóricos da tradução*. Tradução de Dantas, H. São Paulo: Cultrix, 1975.

MOUNIN, G. *Teoria e Storia della traduzione*. Tradução de Stefania Morganti. Torino: Einaudi, 2006.

NEWMARK, P. *Approaches to translation*. Oxford: Pergamon Press, 1981.

NEWMARK, P. *A Textbook of Translation*. New York: Prentice-Hall International, 1988.

OXFORD *Advanced Learner's Dictionary*. Oxford: Oxford University Press, 2000.

PAROLA CHIAVE: *Dizionario di Italiano per Brasiliani*. [Giunti Editore] Tradução de Carlo Alberto Dastoli, [et. al.] São Paulo: Martins Fontes, 2007.

PATOTA, Giuseppe. *Grammatica di riferimento della lingua italiana per stranieri*. Firenze: Le Monnier, 2003.

- PAVIS, Patrice *Dicionário de Teatro*. (1947) Tradução para a língua portuguesa sob a direção de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. 3ª ed. – São Paulo: Perspectiva, 2007
- PAVIS, Patrice. *O Teatro no Cruzamento de Culturas*. (1992) Tradução de Nanci Fernandes. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- PFLUG, Maja. *Natalia Ginzburg – Uma biografia*. (1995) Tradução de Barbara Griffini. Milano: La Tartaruga Edizioni, 2004.
- PICCHIONE, Luciana M. *Natalia Ginzburg*. Il Castoro, nº 137. Firenze: La Nuova Italia, 1978.
- PUPPA, Paolo. *Natalia Ginzburg: una lingua per la scena*. in: D'AMICO, Alessandro. *La Passione Teatrale – Tradizioni, prospettive e spreco nel teatro italiano: otto e novecento*. Roma: Bulzoni Editore, 1997.
- PUPPA, Paolo. *Il teatro dei testi. La drammaturgia italiana nel Novecento*. Torino: UTET, 2003.
- ROUBINE, Jean-Jacques. *A linguagem da encenação teatral, 1880-1980*. Tradução de Yan Michalski. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998. 2ªed.
- RYNGAERT, Jean-Pierre. *Introdução à análise do Teatro*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- SANTIVALE, Francesca et. al. *Natalia Ginzburg – La narratrice e i suoi testi*. Urbino: La Nuova Italia Scientifica, 1986.
- SCARPA, Domenico. (Org.) *Natalia Ginzburg – Tutto il Teatro*. Torino: Einaudi, 2005.
- SELIGMANN-SILVA, Márcio. *O local da diferença. Ensaio sobre memória, arte, literatura e tradução*. São Paulo: Editora 34, 2005.

SINIBALDI, Marino. IN: *Natalia Ginzburg - È difficile parlare di sé. Conversazione a più voci condotta da Marino Sinibaldi*. A cura di Cesare Garboli e Lisa Ginzburg. Torino: Einaudi, 1999.

SPINELLI, Vincenzo e CASASANTA, Mario. *Dizionario Completo Italiano - Portoghese (Brasiliano) e Portoghese (Brasiliano) - Italiano*. 2 v. Milão: Ulrico Hoepli Editore, 2003.

STEINER, Gorge. *Depois de Babel - Questões de Linguagem e Tradução*. Traduzido da 3ª edição por Carlos Alberto Faraco. Curitiba: Editora UFPR, 2005.

TAFFON, Giorgio. *Maestri Drammaturghi nel Teatro Italiano del Novecento - Tecniche, Forme, Invenzioni*. Roma: Laterza, 2005.

UPTON, Carole-Anne, ed. *Moving Target: Theater Translation and Cultural Relocation*. Manchester: St. Jerome, 2000.

VANOYE, Francis. *Usos da linguagem. Problemas e técnicas na produção oral e escrita*. São Paulo: Martins Fontes, 2002. Tradução de

WYLER, Lia. *Línguas, Poetas e Bacharéis - Uma crônica da tradução no Brasil*. Rio de Janeiro: Rocco, 2003.

ZINGARELLI, Nicola. *Lo Zingarelli - Vocabolario della Lingua Italiana*. Bologna: Zanichelli editore, 2003.

Internet:

- Arquivo do jornal La Repubblica: www.repubblica.it

- Dicionário de termos literários de Carlos Ceia: www2.fcsh.unl.pt/edtl/index.htm

Revistas:

- Bravo, ano 11, n. 141 - maio de 2009