



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
ESCOLA DE DANÇA E TEATRO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS
TESE DE DOUTORADO**

**DRAMATURGO – ATOR – DIRETOR
A COMÉDIA TRÁGICA DE EDUARDO DE FILIPPO**

DIEGO NICOLIN

**SALVADOR-BAHIA
MAIO 2008**

pdfMachine

A pdf writer that produces quality PDF files with ease!

Produce quality PDF files in seconds and preserve the integrity of your original documents. Compatible across nearly all Windows platforms, simply open the document you want to convert, click "print", select the "Broadgun pdfMachine printer" and that's it! Get yours now!



UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
ESCOLA DE DANÇA E TEATRO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS
TESE DE DOUTORADO

DRAMATURGO – ATOR – DIRETOR

A COMÉDIA TRÁGICA DE EDUARDO DE FILIPPO

Diego Nicolin

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da Escola de Dança e Teatro da Universidade Federal da Bahia como requisito parcial para obtenção do grau de Doutor em Artes Cênicas.

Orientador: Prof. Dr. Ewald Hackler

SALVADOR-BAHIA
MAIO 2008

pdfMachine

A pdf writer that produces quality PDF files with ease!

Produce quality PDF files in seconds and preserve the integrity of your original documents. Compatible across nearly all Windows platforms, simply open the document you want to convert, click "print", select the "Broadgun pdfMachine printer" and that's it! Get yours now!

Biblioteca Nelson de Araújo - UFBA

N582 Nicolin, Diego .
Dramaturgo - Ator - Diretor : a comédia trágica de Eduardo de Filippo /
Diego Nicolin. - Salvador, 2008.
311 f. ; il.

Orientador : Profº Drº Ewald Hackler.
Tese (doutorado) - Universidade Federal da Bahia, Programa de Pós-Graduação
em Artes Cênicas.

1. Dramaturgia 2. Biografia - Eduardo de Filippo. I. Universidade Federal
da Bahia. Escola de Teatro. Escola de Dança. II. Título.

CDD - 792

pdfMachine

A pdf writer that produces quality PDF files with ease!

Produce quality PDF files in seconds and preserve the integrity of your original documents. Compatible across nearly all Windows platforms, simply open the document you want to convert, click "print", select the "Broadgun pdfMachine printer" and that's it! Get yours now!



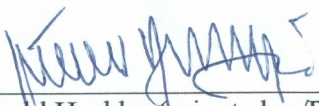
Serviço Público Federal
Escola de Teatro/ Escola de Dança
Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas

TERMO DE APROVAÇÃO

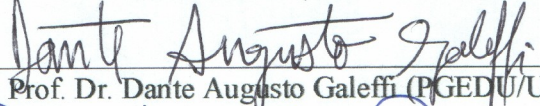
DIEGO NICOLIN

“DRAMATURGO-ATOR-DIRETOR. A COMÉDIA TRÁGICA DE EDUARDO DE FILIPPO”.

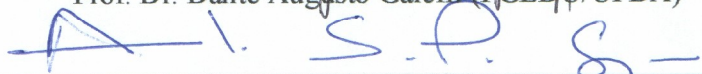
Tese Aprovada Como Requisito Parcial Para Obtenção do Grau de Doutor em
Artes Cênicas, Universidade Federal da Bahia, Pela Seguinte Banca
Examinadora:



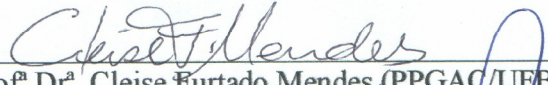
Prof. Dr. Edward Hackler (orientador /PPGAC/UFBA)



Prof. Dr. Dante Augusto Galeffi (PGEDU/UFBA)



Prof. Dr. Angelo Szaniecki Perret Serpa (PPG-AU/UFBA)



Prof.ª Dr.ª Cleise Furtado Mendes (PPGAC/UFBA)



Prof.ª Dr.ª Evelina de Carvalho Sá Hoisel (PPGLL/UFBA)

Salvador, 12 de maio de 2008.

pdfMachine

A pdf writer that produces quality PDF files with ease!

Produce quality PDF files in seconds and preserve the integrity of your original documents. Compatible across nearly all Windows platforms, simply open the document you want to convert, click "print", select the "Broadgun pdfMachine printer" and that's it! Get yours now!

RESUMO

A presente tese parte das origens milenares do teatro napolitano e passa através do anti-herói homérico e picaresco para abordar o *modus operandi* do Pulcinella, máscara que funde em si o *eo ipso* do povo napolitano. O trabalho se propõe a criar uma conexão, uma ponte imaginária e analógica entre Bahia e Nápoles em que o drama de Eduardo de Filippo emerge e forma um elo entre as duas culturas. O estudo da biografia de Eduardo De Filippo revela um autor integrado na mentalidade napolitana: a gênese da sua comédia surge como um espelho fiel do povo dessa cidade com que ele tanto se identifica. O curto período do neo-realismo italiano e as suas interseções com a tradição napolitana constituem o fio condutor, o lastro sobre o qual se fundamenta a segunda parte do trabalho que abrange, e não poderia ser de outro jeito, também alguns aspectos do cinema italiano pós Segunda Guerra. A experiência de De Filippo no cinema se estende ao longo de toda sua vida entrecruzando-se intimamente com a sua carreira no teatro e consolidando-o como ator cinematográfico e como roteirista. O terceiro capítulo é focalizado na peça *Filumena Marturano* (1946), indagando como a figura da mulher é vista e tratada no decorrer da obra de De Filippo. A tradução da peça para o português, as notas e os comentários sobre aspectos da sua dramaturgia e problemas inerentes à sua versão portuguesa, são incluídos neste trabalho para um maior entendimento da obra e sua ponte entre a cultura napolitana e a baiana.

ABSTRACT

The present work through a path that originates in the millenarian tradition of the Neapolitan theatre and by means of the Homeric and picaresque anti-hero, seeks to approach itself to the *modus operandi* of Pulcinella, mask which constitutes in itself the *eo ipso* of the Neapolitan people. It proposes to create an imaginary and analogue bridge between Naples and Bahia, with the dramatic work of Eduardo de Filippo as a link between both cultures. The study of this author's biography reveals an author integrated into the Neapolitan mentality: the origins and conceptions of his comedies are a faithful mirror of the people he proudly identifies with. The second part of this work embraces, almost obligatorily, some aspects of post-World War Two Italian cinema, being the short period of Italian Neo-Realism and its intersections into Neapolitan tradition the guideline of this part. Throughout De Filippo's career he was committed both to theatre and cinema as an actor and scriptwriter. The third chapter is focused on the play *Filumena Marturano* (1946), inquiring how the female figure is seen and treated in De Filippo's work. The translation of this play into Portuguese including notes and comments on behalf of dramaturgic aspects, and problems inherent to the translation are included in this study in order to facilitate the comprehension of De Filippo's literary work and its imaginary bridge between Neapolitan and Bahian culture.

pdfMachine

A pdf writer that produces quality PDF files with ease!

Produce quality PDF files in seconds and preserve the integrity of your original documents. Compatible across nearly all Windows platforms, simply open the document you want to convert, click "print", select the "Broadgun pdfMachine printer" and that's it! Get yours now!

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Pulcinellas innamorato (Giandomenico Tiepolo) _____	54
Figura 2 – O Almoço de Pulcinella _____	54
Figura 3 – L’altalena dei Pulcinella (Giandomenico Tiepolo) _____	55
Figura 4 – Pulcinella (Calcese) _____	55
Figura 5 – Mondo Nuovo (Giandomenico Tiepolo) _____	56
Figura 6 – Saltimbanchi e Pulcinella (Giandomenico Tiepolo) _____	56
Figura 7 – Pulcinella nos trajes do séc. XVIII _____	57
Figura 8 – Pulcinella (Perrucci 1699) _____	57
Figura 9 – Pulcinella apaixonado _____	58
Figura 10 – Pulcinella. Gravura do séc. XVIII _____	58
Figura 11 – Punch _____	59
Figura 12 – Gravura sobre cobre na primeira edição do <i>Simplicissimus</i> Teutsch de 1668 _____	59
Figura 13 – <i>Der Seltzame Springinsfeld</i> . Gravura sobre cobre. Edição de 1683–84 _____	60
Figura 14 – Gravura sobre cobre da primeira edição da <i>Courasche</i> de 1670 ____	61
Figura 15 – <i>Simplicius Simplicissimus</i> , Livro Iº cap. 19 Gravura de Erich Erler (1921) _____	61
Figura 16 – Árvore genealógica da família Scarpetta _____	72
Figura 17 – Retrato de Eduardo De Filippo _____	128
Figura 18 – De Filippo em Veneza _____	128
Figura 19 – De Filippo com Totó _____	129
Figura 20 – Eduardo De Filippo com Titina _____	129
Figura 21 – Companhia humorística “I De Filippo” _____	130
Figura 22 – Eduardo e Titina De Filippo em “Napoli Milionaria” _____	130
Figura 23 – De Filippo em “Napoli Milionaria” _____	130
Figura 24 – De Filippo em “Natale in casa Cupiello” _____	131
Figura 25 – De Filippo em “Natale in casa Cupiello” _____	131
Figura 26 – Eduardo e Titina De Filippo em “Filumena Marturano” _____	132
Figura 27 – Eduardo e Titina De Filippo em “Filumena Marturano” _____	132
Figura 28 – Eduardo e Titina De Filippo em “Filumena Marturano” _____	133
Figura 29 – Bahia – Movimentada rua entre o Mercado Modelo e o Elevador Lacerda _____	202
Figura 30 – Bahia – Mercado informal na beira da praia _____	202
Figura 31 – Bahia – Mercado de rua, venda de panelas de barro _____	203
Figura 32 – Bahia – Feira livre avançando da calçada até a rua pública _____	203
Figura 33 – Bahia – Feira livre avançando da calçada até a rua pública _____	204
Figura 34 – Bahia – Feira livre no porto _____	204
Figura 35 – Bahia – Feira livre _____	205
Figura 36 – Bahia – Baianas vendendo mercadorias na rua pública _____	205
Figura 37 – Bahia – Antigo Mercado na Praia da Preguiça _____	206
Figura 38 – Bahia – Rua Chile _____	206
Figura 39 – Bahia – Cais do Ouro (Praça Deodoro) _____	207
Figura 40 – Nápoles – Teatro San Carlo _____	208
Figura 41 – Roma – Rua Nazionale com o “Teatro Drammatico Nazionale” ____	208
Figura 42 – Nápoles – Teatros romanos _____	209
Figura 43 – Nápoles – Rua Santa Lucia _____	209
Figura 44 – Nápoles – Fábrica de macarrão _____	210

Figura 45 – Nápoles – Napolitanos comendo macarrão com as mãos _____	210
Figura 46 – Nápoles – Rua e Ponte de Chiaia _____	211
Figura 47 – Nápoles – Plano inclinado (Início séc. XIX) _____	212
Figura 48 – Nápoles – Rua Caracciolo (Início séc. XIX) _____	212
Figura 49 – Nápoles – Torretta (Início séc. XIX) _____	213
Figura 50 – Nápoles – Camponeses napolitanos dançando a “Tarantella” _____	213
Figura 51 – Nápoles – Ruela _____	214
Figura 52 – Nápoles – Pescadores em Posillipo (Início séc. XIX) _____	214
Figura 53 – Nápoles – Venda de hortaliças na rua _____	215
Figura 54 – Nápoles – Venda de Frutas no meio da praça _____	215
Figura 55 – Nápoles – Engraxate _____	216
Figura 56 – Nápoles – Fotografia de rua (Lambe-lambe) _____	216
Figura 57 – Nápoles – Venda de carnes na rua _____	217
Figura 58 – Nápoles – Flanelinha _____	217
Figura 59 – Nápoles – Rua completamente tomada por vendedores irregulares (camelôs) _____	218
Figura 60 – Nápoles – Rua completamente tomada por vendedores irregulares (detalhe) _____	218
Figura 61 – Nápoles – Nas ruas pode-se comprar qualquer tipo de mercadoria _	219
Figura 62 – Nápoles – Vendedor ambulante de comida _____	219
Figura 63 – Nápoles – Venda de cigarros contrabandeados _____	220
Figura 64 – Nápoles – Sobre uma mesinha improvisada, joga-se baralho ____	220
Figura 65 – Nápoles – Venda de roupas _____	221
Figura 66 – Nápoles – Carrinho / Empresa _____	221
Figura 67 – Nápoles – A frente da casa torna-se lugar para se vender de tudo	222
Figura 68 – Salvador – Venda de roupas _____	223
Figura 69 – Salvador – Nas ruas pode-se encontrar uma variedade incrível de produtos _____	223
Figura 70 – Salvador – Nas ruas pode-se encontrar as peças de tudo _____	224
Figura 71 – Salvador – Mercado de Sete Portas _____	224
Figura 72 – Salvador – Verduras a venda disputam espaço com materiais de construção _____	225
Figura 73 – Salvador – Nos carros de mão vendem-se frutas no meio da rua _	225
Figura 74 – Salvador – Tabuleiro de camelôs _____	226
Figura 75 – Salvador – Carnes expostas na rua _____	226
Figura 76 – Salvador – Venda de hortaliças na rua _____	227
Figura 77 – Salvador – Vendedora improvisada na calçada _____	227

SUMÁRIO

	Pág.
INTRODUÇÃO _____	10
1 AS RAÍZES DO TEATRO DE EDUARDO DE FILIPPO _____	14
1.1 AS ORIGENS DO TEATRO NAPOLITANO ATÉ OS PULCINELLAS__	15
1.2 A MÁSCARA SEM MÁSCARA _____	25
1.3 PULCINELLA E O HERÓI NEGATIVO _____	31
1.4 O TEATRO ITALIANO NA SEGUNDA METADE DO SÉC. XIX _____	39
1.5 O NEO-REALISMO _____	44
2 EDUARDO DE FILIPPO _____	62
2.1 INTRODUÇÃO A DE FILIPPO _____	63
2.2 DADOS BIOGRAFICOS DE EDUARDO DE FILIPPO _____	67
2.3 ÁRVORE GENEALÓGICA DA FAMÍLIA SCARPETTA _____	71
2.4 EDUARDO DE FILIPPO: SUA OBRA TEATRAL_____	73
2.5 O CINEMA DE EDUARDO DE FILIPPO _____	115
2.6 ENTREVISTAS COM DE FILIPPO _____	122
3 FILUMENA MARTURANO, UM NOVO IDEAL DE MULHER _____	134
3.1 A FIGURA DA MULHER NO TEATRO DE DE FILIPPO _____	135
3.2 A FIGURA DE FILUMENA MARTURANO _____	153
3.3 <i>FILUMENA MARTURANO</i> , GÊNESE E RECEPÇÃO _____	166
3.4 <i>FILUMENA MARTURANO</i> : O ENCONTRO ENTRE DUAS CULTURAS _____	173
3.5 ANOTAÇÕES SOBRE <i>FILUMENA MARTURANO</i> _____	179
3.5.1 INTRODUÇÃO _____	179
3.5.2 PRIMEIRO ATO _____	180
3.5.3 SEGUNDO ATO _____	185
3.5.4 TERCEIRO ATO _____	188
3.6 A CONSTRUÇÃO DRAMATURGICA DE <i>FILUMENA MARTURANO</i> _____	192

4 FILUMENA MARTURANO (ORIGINAL E TRADUÇÃO DA PEÇA)_	228
4.1 INTRODUÇÃO A PEÇA _____	229
4.2 <i>FILUMENA MARTURANO</i> : _____	232
4.2.1 PRIMEIRO ATO _____	235
4.2.2 SEGUNDO ATO _____	250
4.4.3 TERCEIRO ATO _____	272
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS _____	285
REFERÊNCIAS DAS FIGURAS _____	290
ANEXOS _____	296
BIOGRAFIA EM DATAS _____	297
ELENCO OBRAS TEATRAIS _____	303
FILMOGRAFIA _____	305
FILUMENA MARTURANO (TEXTO ORIGINAL) _____	313

INTRODUÇÃO

Compreender o mundo de Eduardo de Filippo não se limita a uma análise biográfica ou a uma resenha das suas comédias. Falar de De Filippo significa, antes de tudo, mergulhar nas milenares tradições do povo napolitano. Às vezes é forçoso querer achar relações diretas entre a experiência pessoal de um autor e a sua obra, porém, neste caso específico, será evidenciado como a vida e a obra de De Filippo sejam profundamente interligadas e de como as tradições, não só do teatro napolitano, bem como a específica cotidianidade deste povo, exerçam uma fortíssima influência na vida e na obra deste autor.

A aproximação da realidade napolitana com a realidade baiana não é feita através de uma análise comparativa, que resultaria em um longo catálogo de semelhanças ou discordâncias que as duas culturas obviamente têm, mas ressaltando determinadas analogias que, de certa maneira, possam servir para a construção de uma ponte imaginária que associa estas duas culturas aparentemente tão distantes entre si.

E é exatamente neste sutil fio, nesta improvável ponte entre Nápoles e Salvador, que se desenvolve o *corpus* desta tese. Não é formulada uma pergunta específica, quanto menos uma hipótese a ser convalidada ou refutada, e sim a tentativa, através de um discurso orgânico e sensível, de propor ao leitor um “passeio” que o leve a compreender, ao menos em parte, as bases da tradição teatral napolitana, de como ela seja incindível do “ser” teatral do napolitano e como isto seja uma presença constante na obra de De Filippo da mesma forma que a compreensão das tradições baianas é fundamental para um entendimento mais profundo da obra de Jorge Amado.

É dado particular destaque à típica máscara napolitana *Pulcinella*, da qual existem inúmeras interpretações e tipos de papéis: do servo até o mercante de escravos. De Filippo (1900-1984) em uma entrevista, assim define esta máscara: “Pulcinella não é a caricatura de *um* homem, ele é a caricatura *do* homem, é isto que o faz universal” (Documentário RAI 2). Por isso *Pulcinella* se torna um ponto de referência nesta obra, o ponto de onde podem até se expandir correspondências e elos entre os Pulcinellas e as

figuras antológicas da literatura mundial, como Macunaíma e Dom Quixote, por exemplo.

O primeiro capítulo fornece um indispensável apanhado histórico partindo das origens do teatro napolitano, basicamente diferentes do teatro grego, passando pelo surgimento dos primeiros proto-pulcinellas, até o período neo-realista italiano (1945–1948), período no qual foi escrita *Filumena Marturano* (1946), peça que é aqui utilizada como marco, não somente do neo-realismo italiano no teatro, mas também como uma das mais comoventes figuras da dramaturgia universal.

A escolha da peça *Filumena Marturano*, uma das poucas onde De Filippo não é o protagonista, pode parecer inadequada ou bizarra, mas é resultado de uma escolha ponderada, na qual fatores como atualidade, amplitude do assunto tratado e consistência da dramaturgia foram decisivos desta opção. Não se pode negar que na escolha tenham sido ponderados também fatores subjetivos, afinidades, simpatia – no sentido original da palavra – e admiração ao dramaturgo e sua peça mais marcante.

O segundo capítulo enfoca a figura de Eduardo De Filippo. Por ser um homem que considerava o palco como a sua verdadeira casa, o lugar onde melhor estava à vontade, não possibilita minimamente a dicotomia ator/autor, sendo uma absolutamente dependente da outra. Para entender melhor este autor, necessita-se compreender a origem, os fatos que marcaram a sua vida dentro e fora do palco, e, conseqüentemente, o seu peculiar método dramático.

É importante entender, com a maior clareza possível, quais são as características principais que distinguem e destacam a figura de Eduardo De Filippo dentro da dramaturgia universal. Ele descreve o homem miúdo, humilde, o homem encaixado em uma sociedade que o oprime com suas regras e insensibilidade às próprias necessidades básicas de ser humano. É uma sociedade feita por outros onde se precisa de várias máscaras para garantir a própria sobrevivência. A cultura napolitana é essencialmente uma cultura de sobrevivência, desenvolvida durante longos séculos de opressão e extrema miséria. Neste contexto, nasce *Pulcinella*, máscara que resume em si todas as características do napolitano: oprimido, esfomeado, porém sempre pronto à realizar

espontâneos atos de bondade e a reafirmar, nos momentos mais inesperados, uma grande dignidade e vontade de resgate.

Mesmo De Filippo mantendo-se fiel às próprias raízes e à tradição do teatro napolitano, a sua obra consegue uma transformação: a máscara deixa de existir como elemento físico, posição, no rosto do ator para ser interiorizada e fragmentada nos seus elementos básicos, para alcançar uma extraordinária profundidade psicológica que encontramos, talvez, só na obra de Luigi Pirandello.

É da análise da obra e do autor, porém sem nunca esquecer da enorme influência exercitada por Nápoles, que mais uma vez aparecem características que aproximam, de maneira impressionante, o teatro de De Filippo à realidade brasileira, tornando-o de uma atualidade surpreendente nos inúmeros analogismos que podem ser traçados entre as duas culturas

De Filippo pertence ao mundo popular, não é um intelectual “de berço”, mas afunda as próprias raízes na cultura napolitana e na sua convivência lado a lado com a gente e os problemas do povo e, por isso, gera um teatro extremamente vivo e imaginativo. De Filippo consegue transmitir ao público a sua experiência de vida, a sua sensibilidade e o seu grande amor pela humanidade com um humor simples e espontâneo, porém carregado de profundas ligações com o íntimo do homem, evidenciando tanto os lados mais engraçados e contraditórios da sociedade e de seu peculiar *modus vivendi*, como da beleza simples e criativa do povo napolitano.

A escolha de uma peça que permita exemplificar a essência da dramaturgia de De Filippo, é um caminho natural, obrigatório. Entre a vasta obra disponível, destacou-se, desde o início deste trabalho, *Filumena Marturano*, que é uma das mais tocantes obras da dramaturgia mundial. Nesta obra, raríssima exceção, a protagonista é uma mulher, mulher que geralmente é relegada a segundo plano ou estereotipada, reduzida a personagem tipo, diametralmente oposto ao que acontece não somente nesta peça mas em muitas outras de De Filippo.

E é exatamente no desenrolar do trabalho sobre esta peça que o mosaico da relação entre Nápoles e Salvador assumirá contornos mais definidos, deixará de ser simplesmente um conglomerado desorganizado de idéias e analogias para se constituir na poderosa dramaturgia de *Filumena Marturano*, como uma clara referência e denúncia do sofrimento e das penosas condições em que vive a grande maioria do povo baiano.

A produção de Eduardo De Filippo é extremamente ampla, compreendendo, além de textos para o teatro, também livros de poesia e uma invejável filmografia. Mas os interesses de De Filippo não se resumiam só ao mundo da arte, sempre se demonstrou muito preocupado com os problemas dos jovens, chegando a fazer campanhas de sensibilização a favor dos jovens infratores. O apelo social de De Filippo não parou nos palcos dos teatros, saiu para as ruas, para as cadeias, chegando até as mais altas esferas do poder Italiano.

Feito senador vitalício e insigne do título de doutor *honoris causa* em várias universidades no mundo, mas fiel a si mesmo, De Filippo sempre preferiu a gente simples dos seus velhos bairros napolitanos ao *glamour* de uma vida luxuosa afastada da sua gente, do seu povo.

1 AS RAÍZES DO TEATRO DE EDUARDO DE FILIPPO



pdfMachine

A pdf writer that produces quality PDF files with ease!

Produce quality PDF files in seconds and preserve the integrity of your original documents. Compatible across nearly all Windows platforms, simply open the document you want to convert, click "print", select the "Broadgun pdfMachine printer" and that's it! Get yours now!

1.1 AS ORIGENS DO TEATRO NAPOLITANO ATÉ OS PULCINELLAS¹

Os napolitanos são muito orgulhosos do seu peculiar jeito de ser. Pensam que ser napolitano é ter um jeito todo especial de se comunicar e comportar. Para eles, as ações mais simples e banais comportam uma teatralidade que, aos olhos de um observador espontâneo, poderia parecer excessiva, fora das proporções habituais, não naturais. Mas os napolitanos garantem que eles, e só eles, são assim mesmo.

Um apanhado histórico sobre as origens do povo napolitano é um dos elementos fundamentais para entender o *modo de ser* muito específico deste povo, que tem as próprias raízes na Antiguidade, possivelmente antes dos 3000 a.C., e vem-se construindo através de um longo e demorado processo que começou mais de dois mil anos atrás e continua até os dias atuais. As várias vicissitudes, que se cruzam com inúmeras dominações de exércitos e povos estrangeiros, fizeram desta cidade um lugar único no mundo, uma cidade que soube englobar e assimilar não somente as mais variadas pluralidades culturais, como também conseguiu produzir uma língua e uma cultura absolutamente próprias.

As primeiras evidências arqueológicas de grupos organizados que se estabeleceram nos arredores da área onde hoje é situada a cidade de Nápoles, são datadas aproximadamente de 3000 a.C. A data de fundação da cidade pode ser aproximadamente estabelecida no séc. 11 a.C., fato confirmado por alguns escritos do grego Strabone que, referindo-se a Nápoles, relata que os Cumos fundaram uma colônia e a chamaram de Neópolis, que significa cidade nova e nos indica a área até hoje conhecida como Campi Flagrei, área que também estava sob forte influência dos etruscos.

Será exatamente graça aos etruscos e, sucessivamente, também aos romanos que Nápoles começará a se desenvolver como grande centro comercial.

¹ A forma *pluralis* de *Pulcinella* se refere aos vários tipos dessa figura da *Commedia dell'Arte*, como se coloca mais adiante.

Os etruscos foram uma das sociedades mais evoluídas da época, tanto que a presença deles foi de fundamental importância na fundação de Roma em 800 a.C. A presença etrusca era tão forte que, por muito tempo, conseguiu impor vários reis à jovem cidade. Além de uma sociedade altamente organizada, eles possuíam uma arte refinada e cultivavam uma forma de teatro que dominou a vida pública durante os primeiros séculos a partir da fundação de Roma.

Segundo Oscar G. Brockett², foi, provavelmente, das festas religiosas etruscas, as quais incluíam recitações, danças, acrobacias, malabarismos, corridas de cavalos e competições esportivas, que os romanos desenvolveram o gosto por este tipo de espetáculo que, com poucas diferenças, irá caracterizar as suas próprias celebrações tornando-se parte integrante da civilização romana..

Documentos atribuídos a Tito Lívio (59-17 a.C.) revelam que as primeiras apresentações teatrais em Roma teriam acontecido em 364 a.C., apresentações feitas por atores etruscos que se exibiam dançando e cantando ao som de uma flauta, na tentativa de acalmar a ira dos deuses e afastar a peste que, freqüentemente, se espalhava pela cidade. É o mesmo Tito Lívio que afirma ser o termo latino *histriones* usado para definir os atores derivado da palavra etrusca *histeres*.

A origem etrusca do teatro romano é também confirmada por outras fontes que afirmam que de uma cidade da Etrúria³ meridional chamada de Fescennium, situada na mesma área onde surge Nápoles, derivaria o nome de uma composição dialogada em versos extremamente grosseiros com ênfase pornográfica, chamada de fescenino, que teria constituído uma das formas embrionárias do drama latino.

Às atividades teatrais etruscas acrescentam-se, com a expansão territorial de Roma, entre o séc. IV e III a.C., outras formas teatrais oriundas da região da Campânia, que atualmente tem como capital Nápoles. Menciona-se, em particular, um gênero de representação cultivada na cidade Osca⁴ de Atella, de onde Roma, na primeira metade do séc. III, importa um tipo de farsa conhecida como atellana, derivada da farsa fliàica. A farsa atellana era um gênero teatral curto, em boa parte improvisado, com

² BROCKETT Oscar G. *Storia del teatro*. Venezia: Ed. Marsilio 1988. p.57-59.

³ Assim era chamada a área sob direta influência etrusca.

⁴ Grupo étnico que povoava a região *campana* na época.

personagens fixas, cada uma das quais caracterizada por uma máscara e com um figurino específico e individual.

Só mais de um século depois, por volta de 240 a.C., é que se tem notícia das primeiras apresentações teatrais em Roma, segundo os modelos artísticos gregos aos quais foram adicionadas as formas já existentes do drama que estavam amplamente institucionalizadas no contexto das celebrações públicas romanas.

Mesmo Nápoles não aparecendo diretamente ligada aos eventos teatrais que a história nos fornece, é evidente que, enquanto Roma foi o grande centro de aglutinação e miscigenação das várias formas teatrais existentes na Itália, Nápoles, devido à sua posição geográfica, está situada no epicentro da criação dos modelos mais antigos da arte e do teatro da Antigüidade Itálica, e ocupa, por enquanto, uma posição secundária.

É também importante salientar que, na civilização grega, a tragédia e o seu efeito catártico eram bastante valorizados pelo Estado⁵ enquanto, tanto para os romanos quanto para os napolitanos, a farsa e a Commedia constituíam a forma de espetáculo teatral mais aceita pelo gosto popular.

Mas não foram somente as influências dos povos mais antigos da civilização ocidental que determinaram o jeito todo especial dos napolitanos. Depois da queda do Império Romano do Ocidente, muitas outras culturas e civilizações deixaram o seu legado na formação deste povo, contribuindo não somente no seu modo de perceber a realidade, mas, sobretudo, no jeito especial de recriar gêneros teatrais, além de uma enorme multiplicidade de outras manifestações artísticas.

Depois da queda do Império Romano do Ocidente, em 476 d.C., os principais centros urbanos italianos sofreram inúmeras ocupações promovidas, inicialmente, por povos nórdicos, e, sucessivamente, sobretudo no sul da península, também ligadas a povos árabes.

⁵ Prova disso são os inúmeros festivais promovidos pelo Estado na Grécia antiga.

Nápoles, como Roma, não escapou da invasão dos saques dos Visigodos em 476, e a sorte quis que, poucos anos depois, a cidade fosse diretamente submetida à influência bizantina, influência que durou quase sete séculos. Só em 1137, com a progressiva decadência do Império Romano do Oriente, é que Nápoles passa a ser dominada pelos *Normandos* e, conseqüentemente, a ser diretamente influenciada pela Igreja Apostólica Romana.

Uma das características principais do Império Romano era a capacidade de absorver usos e costumes dos povos conquistados. Esta mentalidade não era só circunscrita a Roma, mas irradiava-se pelos maiores centros urbanos de toda a Itália. Assim, mesmo com a queda do império, a cada invasão o povo italiano assimilava o legado cultural dos invasores e o misturava, de modo a transformá-lo e adaptá-lo à sua própria cultura.

O fato de Nápoles só muito tardiamente ter sido exposta à influência direta da Igreja de Roma é importante porque, desde o seu reconhecimento como religião do Estado, a igreja sempre tentou controlar, reprimir e chegou até a proibir, em toda a Europa, as formas teatrais populares como as farsas e as *Commedias*. Entretanto em Nápoles, sob influência a bizantina, celebrava-se certa liberdade na sua vida teatral, desfrutando de uma situação bastante atípica no cenário da Europa medieval.

Depois dos *Normandos*, muitos outros reis estrangeiros assumiram o reino de Nápoles. Em 1186, o poder político passou para a dinastia dos Svevi de origem sueca seguida em 1250, pelo domínio da família dos Angioini de origem francesa, até que, em 1442, o reino de Nápoles passa a ser dominado pela estirpe dos *aragoneses* de origem espanhola e é nesta fase que, finalmente, se preservaram os primeiros documentos que reportam trechos da vida teatral em Nápoles.

Como a história nos relata, por muitos séculos os napolitanos, feitas raríssimas quanto curtíssimas exceções, não tiveram governantes de origem napolitana e nem mesmo de origem italiana, mas estrangeiros que pouco ou nada entendiam das reais necessidades do povo. Esta situação potencializou a já bem radicada tendência a zombar e escarnecer os governantes e a afinar, entre o povo, um senso de humor carregado de ironia e duplo sentido que, ainda hoje, é claramente perceptível, não somente na dramaturgia

napolitana, mas também na irreverência que o povo constantemente emprega nas rotinas das conversas mais ocasionais.

Como já apontado, as primeiras notícias precisas que a história nos fornece sobre o teatro em Nápoles fazem referência à corte aragonesa. Nesta época, ou seja, no final de 1400, as mordanças que a igreja impunha ao teatro já estavam aos poucos afrouxando e permitindo assim que atores e dramaturgos profissionais saíssem de uma longa semiclandestinidade para, finalmente, atuar num nível representativo e reconhecido. As inovações do pensamento renascentista evoluem com toda a sua força humanista e renovadora, ocupando a vida pública até nas mais altas esferas do poder.

É costume peculiar dos historiadores concentrarem a atenção exclusivamente na vida e nos destinos dos poderosos e deixar passar despercebidas as condições dos povos que sofrem sob os seus governos. Por esta razão, mesmo que o teatro em Nápoles fosse, e talvez nunca tivesse deixado de ser, uma realidade, os raros documentos de que dispomos relatam que, na corte de Cariteo, aparece um poeta de nome Pietro Antonio Caracciolo, ativo entre 1490 e 1520, autor da farsa intitulada *La farsa de lo Cito*⁶ (sem data precisa), da qual só chegaram até nós fragmentos. A importância deste documento se dá pela oficialização e aceitação da farsa nos altos níveis da aristocracia napolitana porque, no que se refere ao teatro em geral, já alguns anos antes, em 4 de março do 1492, em uma sala de Castel Capuano⁷, um outro autor napolitano, Jacopo Sannazaro, celebrava as vitórias dos espanhóis culminadas com a tomada da cidade de Granada, na presença de Alfonso D’Aragona duque da Calábria, ridicularizando a figura do profeta Maomé e exaltando os feitos do duque.

Há uma diferença substancial entre a farsa escrita por Pietro Antonio Caracciolo e a obra escrita por Jacopo Sannazaro, intitulada *Arcádia*: a primeira inspirava-se na tradição do teatro napolitano, que sobreviveu ao longo período referente à Idade Média enquanto a segunda reproduzia o estilo dramático de 1500 ou seja, exaltava o rei local, e as tramas e as declamações nada mais eram do que uma descarada adulação feita para agradar o príncipe do momento. Precisa-se enfatizar que as duas obras foram feitas para divertir uma elite que vivia distante da realidade do povo napolitano, e por

⁶ A farsa do *Cito*.

⁷ Castelo Capuano.

isso foram escritas em italiano vulgar⁸ o qual, mesmo que conhecido pela maioria da população, não era falado no seu dia-a-dia, porque na vida efervescente das ruas da cidade era falado o dialeto napolitano.

Naturalmente, este tipo de espetáculo não agradava de forma alguma nem aos cavaleiros nem aos soldados que desejavam uma diversão bem mais próxima à sua realidade.

Uma profunda transformação no estilo dramático aconteceu na mão de Caracciolo com a ópera *Imagico* na qual o autor rejeitava a linguagem bordada e florida usada pelos poetas para glorificar os feitos dos soberanos e preferiu buscar na vida pulsante do povo não apenas o enredo, mas também o idioma, para deixar o povo falar através dos seus próprios personagens.

Mesmo introduzindo fortes elementos de origem popular, Caracciolo, que também participava como ator nas próprias obras, ainda escreve em italiano vulgar, mas não dispensa as formas e expressões em dialeto, aproximando, assim, os seus textos do gosto popular e conseguindo criar uma língua-ponte entre o teatro que se praticava dentro dos muros do palácio e aquele que acontecia nas movimentadas ruas e praças da cidade.

Mas será sob a dinastia dos *Borbones* que Nápoles terá um reflorescer cultural e teatral com a construção, inclusive, de teatros famosos como o San Carlino e o Sannazzaro. Com a unificação da Itália em 1861 sob a dinastia piemontês, o reino de Nápoles foi anexado à recém formada nação. As diferenças econômicas e culturais entre o sul e o norte da Itália já eram tão profundas que até hoje não existe uma verdadeira integração política e cultural entre as duas partes. Para descrever sinteticamente as diferenças entre o sul e o norte da Itália, pode-se utilizar a contraposição entre o conceito de comunidade e o de sociedade. No sul, predomina uma estrutura “comunitária” entendida como organização familiar dominada pelos costumes e tradições, enquanto, no norte, a “sociedade” é organizada de modo a privilegiar a evolução nas relações sociais com grande propensão à mudança.

⁸ Italiano antigo, definido de vulgar para diferenciá-lo do latim.

Quanto ao teatro popular em Nápoles, as poucas notícias referem-se a pequenos grupos de atores que se juntavam para improvisar espetáculos em festas civis ou religiosas com uma organização muito similar à que mais tarde irá dar origem às companhias da *Commedia dell'Arte*, nas quais as máscaras, que nunca tinham deixado de ser usadas pelos atores, começam a ser utilizadas de uma forma mais esquematizada. Uma dessas máscaras, o *Pulcinella* (ver figuras N° 1-10), vai-se tornar símbolo do teatro napolitano e inspirará inúmeras outras máscaras não somente na Itália bem como no mundo, a exemplo da figura do *Punch* inglês (ver figura N° 11), ou na França onde chega em 1685 com Fracanzani, ator da *Commedia dell'Arte*, inspirando a criação do *Polichinelo* francês.

A origem do *Pulcinella*, máscara típica napolitana, é incerta como também o significado do seu nome. É opinião bastante comum, no meio acadêmico napolitano, considerar como verdadeira a hipótese levantada por Maurice Sand segundo o qual *Pulcinella* seria um descendente direto de *Maccus*, um dos protagonistas das antigas farsas antellanas. *Maccus* tinha a particularidade de imitar os sons emitidos pelas aves e especialmente das galinhas, sendo assim apelidado de *Pullus gallinaceus*⁹, e sucessivamente por contração de *Pulcino*¹⁰ ou *Pulcinella*.

George Sand¹¹ (1804-1876), em uma das cartas enviadas para o filho Maurice Sand, confirma em 1852 esta hipótese, chegando até a afirmar que o *Maccus* e o *Pulcinella* seriam a mesma personagem. Para reforçar esta tese, indica uma estátua de bronze encontrada em Roma, em 1727, representando *Maccus*, cujos traços são impressionantemente parecidos com os do *Pulcinella*. Conseqüentemente, para a escritora, estaria assim comprovada a descendência da máscara napolitana das máscaras *oscas*.

Outras fontes propõem origens diferentes, citando, por exemplo, certo Paolo Cinello¹², ator que viveu em Nápoles no fim do séc. XVIII. e um certo Puccio d'Aniello¹³, que era

⁹ Frango, galinha.

¹⁰ Pintinho.

¹¹ Amandine-Aurore-Lucie Dupin, usava como nome artístico George Sand. Escritora e mulher extremamente emancipada para a época, teve uma vida tumultuada por escândalos e vários amantes, entre os quais Chopin e Musset. Escreveu inúmeros romances e deixou uma riquíssima correspondência de mais de 3500 cartas. Entre as obras mais famosas citamos, *O Pântano do diabo* e *A pequena Fadette*.

¹² Paolo Cinello = Polcinello = Pulcinella.

camponês e vinha da vila de Acerra, e também encontramos Dalle Carceri, originário da cidade de Verona, que era famoso intérprete de *Pulcinella*, apesar de o seu nome em nada associá-lo à máscara e ao tipo que ele usava e interpretava.

Mas o que está comprovado através de documentos da época é que *Pulcinella* aparece em uma peça intitulada *La trappolaria*¹⁴ (sem data precisa), de Della Porta, que viveu entre 1538 e 1615, e na peça *La Colonbina* de Verrucci, que por, sua vez, foi escrita em 1628.

Também sobre os atores que assumiram a máscara de *Pulcinella*, as notícias são poucas e imprecisas. Existem relatos de que foi Silvio Fiorillo, aproximadamente em 1620, o primeiro a definir claramente tanto o figurino quanto a personalidade dessa máscara, sendo, por isso, considerado o primeiro *Pulcinella* da história. Mas foi com o seu discípulo Andrea Calcese, apelidado de *Ciuccio*¹⁵, que *Pulcinella* ganhou em Nápoles a sua imensa popularidade.

Pulcinella, desde o início, sempre teve o papel menos definido do que *Arlecchino*¹⁶, a máscara mais próxima. Podemos considerar *Arlecchino* o irmão maior de *Pulcinella*, pois o *Arlequin* teria nascido como máscara uns 50 anos antes de *Pulcinella*.

Pulcinella aparece em vários papéis: ele pode ser um servo, mas também um camponês, um mercador de escravos, um pintor, um apaixonado, ou até um chefe de família. Como se vê, as suas características atravessam as mais variadas funções e níveis sociais. É evidente que os inúmeros papéis desempenhados pela máscara de *Pulcinella* determinam que o caráter desta não nasça da sua condição social ou da sua eventual profissão e, sim, esteja mais ligada às necessidades particulares da peça e do ator que dela se servia.

A natureza multifacetária da máscara napolitana aparece clara em várias pinturas (ver figuras 1-10) nas quais Giandomenico Tiepolo (1727-1804) representa vários *Pulcinellas* e não um só, como para nos reafirmar que as suas características não

¹³ Puccio D'Aniello = Puccianello = Pulcinella.

¹⁴ A loja das armadilhas.

¹⁵ Chupeta.

nasceram inspiradas numa única profissão ou num nível social determinado. O que se tem é a nítida impressão de que *Pulcinella* não seja uma figura única, inconfundível, mas sim um tipo reproduzível ao infinito. Esta é a chave para entender porque, entre os napolitanos, *Pulcinella eo ipso* representa todos eles, e, a partir disto, através das suas mais variadas edições, penetra na vida teatral parisiense assumindo as feições do *Polichinelo*¹⁷, inspirando a criação do *Pierrot* francês ou de como foi escolhido como figura-patrono na capa da revista inglesa *Punch*¹⁸ (ver figura N°11).

Requer uma pesquisa à parte a história dos vários intérpretes que assumiram a personagem de *Pulcinella* de 1500 até 1954, aparecendo cerca de sessenta nomes de intérpretes napolitanos. Mas o que mais surpreende nesta longa lista de nomes, é a repetição dos mesmos sobrenomes, o que indica como a arte de interpretar foi passada de pai para filho, formando verdadeiras dinastias de intérpretes de *Pulcinella*. Além disto, não se pode excluir eventuais vínculos de parentesco entre os intérpretes, simplesmente pelo fato de não ter um mesmo sobrenome. Exemplo disso é o que acontece com Eduardo De Filippo que, mesmo sendo filho de Eduardo Scarpetta, não pôde desfrutar do sobrenome paterno. Só com o sobrenome *Petito* aparecem cinco *Pulcinella*, precisamente Salvatore, Antonio, Davide, Enrico e Gennaro. E será um ator da mesma família *Petito*, Antonio, que se iria tornar o mais famoso de todos os *Pulcinellas* napolitanos.

A entrega da máscara de *Pulcinella* para o seu sucessor acontecia com uma cerimônia que Don Marzio, em *Vita e morte del San Carlino*¹⁹, descreve minuciosamente, lembrando da passagem da máscara de *Pulcinella* de Salvatore *Petito* para o seu filho Antonio, passagem acontecida em 1852.

Desta singular cerimônia, foram extraídos estes trechos:

Quando acabou a música, muito apaixonada, tenra preparação musical para o próximo comovente acontecimento, saiu das quintas a direita o velho Salvatore vestido de *Pulcinella*, com o chapéu e a máscara,

¹⁶ Arlequim.

¹⁷ *Pulcinella* na versão francesa.

¹⁸ *Pulcinella* na versão inglesa.

¹⁹ Vida e morte do *Teatro San Carlino*. Era neste teatro que os mais famosos *Pulcinella* costumavam apresentar-se.

enquanto da esquerda saía o filho Antonio, também vestido de *Pulcinella* mas sem a máscara.

Salvatore tirou o chapéu, aproximou-se da ribalta e com voz incerta, falando para o público pronunciou as sacramentais palavras: “Respeitável público...”. A sala esperava em silêncio. Parecia que Salvatore não tivesse mais ânimo para continuar. Mas retomada a coragem, o velho *Pulcinella* continuou: “O vosso fiel servidor ficou velho, precisa descansar e vocês não podem lhe negar este descanso depois de trinta anos nos quais ele vós serviu... A partir desta noite ele não usará mais a máscara do *Pulcinella*”.

Assim dito tirou a máscara e a colocou no rosto do filho Antonio depois, comovido disse: “*pe cient'anni!* (DON MARZIO, 1956)²⁰.”

Antonio Petito (1822-1876) ter-se-ia se consagrado como o maior intérprete da máscara napolitana de toda a história, autor de cerca 50 textos, entre farsas, paródias e transcrições em dialeto.

A herança de Antonio Petito foi recolhida por Eduardo Scarpetta (1853-1925), pai de Eduardo, Peppino e Titina De Filippo, que ligou a sua figura à personagem de *Felice Sciosciammocca*, uma verdadeira nova máscara napolitana. Entre as suas comédias mais famosas, temos: *Lo scarfaliotto*²¹ (1881), *Miseria e nobiltà*²², considerada a sua melhor peça que estréia no *Teatro del Fondo* em Nápoles em 7 de janeiro de 1888, além da inesquecível *Santarella*²³ (1889).

²⁰ Por cem anos!

²¹ O Escrínio.

²² Miséria e nobreza.

²³ Sobrenome que pode corresponder a Santinha, em português.

1.2 A MÁSCARA SEM MÁSCARA

A palavra máscara deriva do latim antigo *masca*, e aparece citada em documentos a partir do 643 d.C. Devido a sua função de ocultar o rosto, a máscara é o símbolo imediato da “passagem para uma outra identidade” e pode libertar potencialidades geralmente escondidas. Desta característica “libertadora”, deriva o seu uso tópico em todas as cerimônias baseadas em uma radical subversão dos valores, das hierarquias sociais e das normas, como, por exemplo, no carnaval e na *festa dei folli*²⁴ em que a ambivalência homem–animal está fixada na máscara em uma potente dinâmica de liberação do eu.

No teatro grego, a máscara era denominada de *prósopon*, termo de amplo valor semântico, ligado à raiz do termo *ópis* (ὄραμα - visão, espetáculo); evocava ao mesmo tempo o rosto, a mesma máscara, a personagem e a pessoa, e gerou o termo latino *persona*, equivalente ao moderno personagem, indicado na poética de Aristóteles como *ethos*, que geralmente é traduzido como caráter²⁵. Para os primeiros dramaturgos da tragédia grega a máscara tinha também uma função meramente prática: o teatro operava com apenas dois atores falantes. Os dois atores trocavam as demais máscaras para poderem desempenhar, não somente vários papéis, como também para representar distintas emoções vividas pelas personagens. No *Onomastikon*, Julius Pollux²⁶ faz um levantamento e cataloga mais de cem tipos de máscaras usadas nos vários papéis do teatro grego, um teatro extremamente codificado em que pequenos detalhes, como o tipo de penteado, a cor do rosto, ou até mesmo a forma do nariz identificavam os traços específicos de tipos de personagens e suas mentalidades e pensamentos. Pollux distingue, de maneira muito precisa, os mais variados tipos de prostitutas, como, por exemplo: a concubina, a prostituta jovem, a bela cortesã, a acompanhante e a prostituta experiente, além dos papéis ambíguos que implicavam, direta ou indiretamente,

²⁴ *Festum Stultorum* ou *Festum Fatuorum*: Festa dos loucos - acontecia por um ou mais dias perto do fim do ano. Desapareceu por volta do século XVI. Famosa é a gravura de Pieter Bruegel, datada de 1561, que retrata um momento da festa.

²⁵ O termo caráter, neste caso, responde muito mais ao conceito de coerência e às necessidades dos elementos do conto (*mythos*), e muito menos à conotação psicológica do uso atual do termo.

²⁶ Julio Pollux, filósofo, sofista e gramático romano do segundo século d.C.

funções ligadas ao desejo e às fantasias eróticas do público, como a escrava virgem, a virgem de cabelos encaracolados ou a virgem de cabelos curtos. A tentativa de expressar o infinito universo de tipos e caracteres existentes na realidade, fugindo de modelos estereotipados, é uma constante, tanto no teatro quanto na pintura, em especial modo no que se refere ao universo feminino.

Toulouse Lautrec, em uma pintura de 1894 intitulada *Rue des Mulins*, compõe um conjunto dos mais variados tipos de prostitutas à espera dos fregueses no vestíbulo de um prostíbulo elegante. É impressionante a variedade de fisionomias e caracteres nele retratados. Na tela, aparecem desde a mulher mais idosa até a ninfeta, a gorda e a magra, numa composição extremamente variada a significar a enorme quantidade de possibilidades de tipos existentes no mundo real. É clara a contraposição aos estereótipos demasiadamente monótonos e repetitivos, infelizmente tão presentes em muitas montagens do teatro local, em que a caracterização de uma personagem sempre é feita de maneira superficial, óbvia, previsível e seguindo sempre o mesmo “furor tipificante”.

O uso funcional da máscara no teatro grego e romano, muitas vezes, oculta o seu significado simbólico, reduzindo-a à função de simples amplificador ou acentuador dos traços físicos necessários para a representação. Bem mais do que isto a máscara tinha a função de se comunicar com o público através do imaginário, deixando o ator sem um rosto identificável. Assim, aquela figura no palco podia ser qualquer um dos espectadores escondido atrás da personagem. Consequentemente, com o alto grau de transferência emotiva instaurada entre o público e a personagem-máscara, a catarse provocada assumia uma conotação mais pessoal, extremamente profunda e individual, mesmo que compartilhada coletivamente em um espaço público. O espectador não via mais o ator escondido atrás da máscara e sim, potencialmente, o “eu” de si mesmo.

Já no classicismo francês (Corneille, Racine), do qual se origina o drama burguês, devido às necessidades cênicas sempre mais psicológicas, a máscara tende a desaparecer, tanto como objeto quanto como elemento dramático, mesmo que os seus elementos constitutivos sejam transferidos à arte do ator. O ator, pelo menos até a segunda metade do séc. XIX, utiliza o próprio rosto com uma função parecida com a da

máscara, utilizando uma série de expressões fixas, “um vocabulário mímico”, e cobrindo o rosto com uma grossa camada de tinta branca.

A máscara volta a ser tema central no interior das poéticas dramatúrgicas a partir do início do séc. XX, com Gordon Craig, por exemplo, que chega até a propor a substituição do ator na concepção da super marionete, ou com Copeau, que a utiliza como instrumento para a expansão da expressividade corpórea, ou a ser proposta por Brecht como fator de distanciamento e da natureza épica do seu teatro..

Na sua versão mais anti psicológica, a máscara encontra sua maior expressão em Grotowski, que pede aos próprios atores para criar, com o próprio rosto, uma máscara fixa, para, através desta, propor aos expectadores a própria presença. Até no cinema, Buster Keaton (1895-1966) faz do seu rosto impassível e inexpressivo o logotipo da sua arte.

Mas a mais profunda revolução do sentido da máscara é a de Pirandello. Para Pirandello, a máscara é elemento constitutivo do ser humano: todos nós somos portadores de várias máscaras que se interpõem entre a imagem que temos de nós mesmos e da maneira de como povoamos o mundo. Cada um cria máscaras do jeito que pode - a exterior a qual se confrontará com outra, interior, que nem sempre está de acordo com a máscara exterior. Nada é verdadeiro no que se refere ao homem, sempre mascarado, mesmo sem o querer, sem o saber, mascarando-se de tudo o que ele imagina ser: bonito, bom, feliz, infeliz, etc.

As personagens pirandelianas assumem várias máscaras para disfarçar os conflitos internos, e a consciência tem que se adequar, a depender da máscara que predomina no momento. Por isso cada um de nós interpreta a realidade de forma subjetiva e diferente, da qual faz surgir uma “realidade interior” que nunca se manifesta integralmente e sempre é mediada pelas máscaras que nos impomos ou que são impostas a nós, de acordo com as forças das circunstâncias.

Pirandello realiza a fusão entre o homem, a máscara e a personagem, conseguindo uma união inédita destes elementos que, até então, ficaram separados especialmente no que se refere ao teatro e à dramaturgia em geral. É clara a influência exercida sobre

pdfMachine

A pdf writer that produces quality PDF files with ease!

Produce quality PDF files in seconds and preserve the integrity of your original documents. Compatible across nearly all Windows platforms, simply open the document you want to convert, click “print”, select the “Broadgun pdfMachine printer” and that’s it! Get yours now!

Pirandello pelas novas teorias da psicanálise de Freud, que não se limita a dividir a psique em três níveis: id, ego e superego, mas as põe em constante conflito, enunciando que a parte consciente (ego) teria uma influência bem menor sobre as decisões tomadas pelo indivíduo de quanto era, até então, geralmente aceito.

Pirandello retoma a teoria psicanalítica, simplificando os seus princípios para a própria dramaturgia, e criando toda uma base de sustentação teórica que suporta a criação dos próprios personagens-máscaras das mais variadas faces.

Em *Sei personaggi in cerca di autore* (1921)²⁷, Pirandello expressa, através das palavras do Pai, a sua visão do ser humano:

PADRE – Il dramma per me è tutto qui, signore: nella coscienza che ho, che ciascuno di noi – veda - si crede “uno” ma non è vero: è “tanti” signore, “tanti”, secondo tutte le possibilità d’essere che sono in noi. – “uno” com questo, “uno” com quello – diversissimi! E com l’illusione, intanto, d’esser sempre “uno per tutti”, e sempre “quest’uno” che ci crediamo, in ogni nostro atto. Non è vero! Non è vero!

Assim livremente traduzido:

PAI – Para mim o drama, está todo aqui, senhor: na consciência que tenho, que cada um de nós – veja – acredita-se ser “um” mas não é verdade: somos “tantos”, segundo todas as possibilidades de ser que existem em nós. – “um” com este, “um” com aquele outro – absolutamente diferentes! E com a ilusão, entretanto, de ser sempre “um para todos”, e sempre “este um” que acreditamos, em cada nosso ato. Não é verdade! Não é verdade!

Em *Uno nessuno e centomila* (1926)²⁸, as personagens de Pirandello passam a operar de uma realidade objetiva fixa e imutável para uma realidade subjetiva que, quando entra em contato com a realidade dos outros, se desintegra tornando-se desumana e revelando os três níveis de realidade vividos, pela personagem:

- A realidade como é vista pela personagem.
- A realidade exterior que se impõe à personagem.
- Como a personagem acredita que os outros vejam a realidade.

²⁷ Seis personagens em busca de autor.

²⁸ Um, ninguém e cem mil.

Como consequência direta disso, são criadas pela personagem máscaras diferentes, adotadas e muitas vezes inconscientemente usadas, no intento de se proteger de uma realidade que seria, outrossim, inaceitável.

Da união entre o ator, a personagem e a máscara, nasce uma concepção absolutamente nova do que seria definido como real e imaginário, desvalorizando toda e qualquer relação entre o ator e a sua personagem. A personagem nada mais seria que mais uma máscara usada pelo ator, atrás da qual sempre existiria outra personagem, e outra máscara atrás da qual sempre encontraríamos mais uma nova máscara e mais uma nova personagem, em uma espiral sem fim: Um, nenhum e cem mil.

Dessa forma, a máscara finalmente é interiorizada e explicitada em inúmeras facetas e vertentes, contraditórias e ilógicas, que respondem não mais a uma percepção linear e cartesiana, mas a fluxos emocionais constantemente modificados e influenciados por forças internas e externas cujos efeitos são sempre imprevisíveis e devastadores.

E só pode ser no teatro o lugar onde este novo homem-personagem-máscara assume a sua maior força. De Filippo, com a sua intuição, fareja as potencialidades desta nova concepção, sobretudo no que se refere à reforma da tradição do teatro napolitano, e cria as próprias personagens, enxertando-as num mundo não realista no sentido teatral do termo, e sim num mundo suspenso entre a sociedade e o indivíduo, um mundo onde o possível é constantemente questionado e friamente analisado, sem, porém, nunca perder a própria humanidade e, com isso, as suas contradições e incongruências.

Só assim, torna-se convincente quando De Pretore Vincenzo fala diretamente com Deus enquanto o seu corpo agoniza nos braços da única mulher que o amou, e fica crível quando Filumena fala para a Nossa Senhora e ouve as respostas dela, lógicas e cristalinas.

Une-se mito, psique e máscara nesta nova personagem, enfim libertada do sistema ptolomaico que situa o homem preso dentro de oito abóbadas de cristal, que o condenava a ser uma criatura cativa, eternamente presa a este planeta por implacável vontade divina. Libertou-se o homem da máscara postiça e agora ele pode dizer as

verdades, sem o fardo da sua origem divina, pode ser falho, cruel ou imbecil, quebrar os dogmas, deve mostrar o outro lado da sua existência até então escondida.

Nasce uma dramaturgia com uma nova moral, sem valores dogmáticos ou preestabelecidos, na qual as ações devem ser compreendidas não pela ação em si, mas pelo contexto e intenção com que são executadas. Para De Filippo, a escolha do teatro humorístico é uma escolha natural porque nem o cômico nem o dramático teriam conseguido plenamente satisfazer a sua vontade de escrever sobre os temas que lhe interessavam, sem cair no vazio do melodramático. Só o humor, um humor com raízes milenares, podia dar-lhe as ferramentas necessárias para a completa realização da própria arte, uma arte sem máscara, a arte do *Pulcinella*.

De Filippo faz uma clara distinção entre o cômico e o humorístico, distinção que se baseia nas idéias de Pirandello expostas no seu livro *L'umorismo*²⁹(1908). Pirandello retoma a teoria do riso de Bérqson (1900), classificando o cômico como: “percepção do contrário” ou seja como pura intuição de uma contradição, e aqui está o eco de Bérqson, enquanto o humorismo é considerado como “sentimento do contrário”, sendo a elaboração racional e posterior ao cômico, uma reflexão que leva a um sentimento de compaixão e identificação pela pessoa com a qual estamos brincando.

Pirandello, em 1909, nas suas reflexões, explica que um cômico faz rir porque mostra o superficial ao público, o contrário do que deveria ser, enquanto o humorista força o público a pensar sobre as razões do contrário, passando, assim, de um sentimento de aversão, que fazia rir o público, para um sentimento de compaixão, não mais com uma gargalhada divertida, mas com um sorriso de compreensão: “Não paramos nas aparências, o que inicialmente nos fazia rir agora nos faz, timidamente, sorrir”. (PIRANDELLO, 1992)

²⁹ O humorismo.

1.3 PULCINELLA E O HERÓI NEGATIVO

Toda cultura tem o seu protótipo de herói negativo. *Pulcinella* é, para o povo napolitano, a exemplificação desta figura: sem um caráter claramente definido, extremamente ambíguo e versátil, *Pulcinella* reúne em si todos os traços negativos do caráter napolitano sem os quais, nas condições adversas da cidade, a vida se iria tornar impraticável: ele é preguiçoso e irônico. O objetivo maior da sua vida é viver o dia-a-dia de barriga cheia.

Inúmeros exemplos destes heróis negativos podem ser encontrados na literatura universal como, por exemplo, na Alemanha, a personagem do *Simplicius Simplicissimus* e, no Brasil, a figura de *Macunaíma*. Ficaria problemático sustentar tese de semelhança entre *Pulcinella* e *Macunaíma* simplesmente considerando os aspectos exteriores destas duas personagens, porém, observando mais cuidadosamente os traços básicos dos dois heróis, as semelhanças podem aparecer com toda a força dos caracteres míticos.

O uso da máscara tem suas raízes nos rituais. Mas, numa outra função, a máscara revela aspectos sociais ou pessoais que, em condições normais, seriam considerados inaceitáveis pela comunidade. Não é por acaso que as máscaras são geralmente associadas a espíritos negativos, diabos ou entidades malignas. Para reforçar o efeito da máscara, frequentemente estas entidades assumiam uma caracterização grotesca nos movimentos, na expressão verbal e no exagero da indumentária. Também é sintomático que as máscaras são usadas nos tempos do carnaval: esconder e proteger a identidade do portador que libera, nesses dias de absoluta liberdade, os seus desejos que ficam escondidos durante o resto do ano.

Pulcinella incorpora todos esses elementos: usa uma máscara deformante e caricatural, com um enorme nariz, originariamente corcunda, move-se desajeitadamente e se expressa usando um linguajar cheio de erros e com vernáculo viciado. A grotesca figura do *Pulcinella* incorpora em si também uma evidente contradição: não se limita a ser simplesmente uma caricatura do ser humano, porque, mesmo na sua malandragem e falta de caráter, consegue ter certa dignidade que associa a mentalidade social com a imensa sabedoria do povo humilde e sofrido.

Macunaíma se espelha em *Pulcinella*. Herói dotado de amplos poderes de criação e provedor de alimentos para a sua tribo, Macunaíma é ao mesmo tempo malicioso e pérfido. O mesmo Mário de Andrade nos dá um claro indício sobre a origem do nome:

- Como se chama? Perguntou Exu.

– Macunaíma, o herói.

– Uhum... o maioral resmungou, nome principiado por Ma tem má-sina (ANDRADE, 2004, p 62).

A explicação desse trecho pode ser encontrada na análise do nome do herói que é formado por duas palavras de origem tupi: MAKU, que significa “mau” e IMA, “grande”. Assim Macunaíma significaria “O Grande Mau”, nome que se adapta com perfeição ao caráter intrigante e funesto da personagem.

Macunaíma também não foge da caracterização grotesca: truncado, possui uma cabeça de menino, um corpo de homem, além de atributos muito caros às fantasias fálicas do povo. O seu jeito de falar também é recheado de grosseiros erros e ambigüidades em seu português, tornando-se até hilariante quando tenta ser erudito escrevendo asneiras do tipo “testículos da bíblia” por “versículos”, ou “ciência fescenina” por “feminina”.

A ligação entre Macunaíma e *Pulcinella* se expande alcançando a *Commedia dell'Arte* quando no meio do romance, precisamente no Capítulo IX, se encontra um *Intermezzo*, assim chamado pelo mesmo autor. Trata-se da “Carta pras Icamiabas”, sátira feroz ao *beletrismo parnasiano* da época. Macunaíma escreve para suas súditas descrevendo a Cidade de São Paulo, que é construída sobre sete colinas, como a topografia tradicional de Roma, a cidade cesárea, “capitã” da latinidade de que proviemos.

Mário de Andrade assume o termo Rapsódia para a sua obra a partir da segunda edição em 1937. Para ele, erudito em música, a associação com os termos usados pelos músicos era quase natural, mas ele estende o conceito à literatura, determinando assim, com alguma coragem, conceito novo para o gênero. A rapsódia musical estruturou-se a partir de temas e motivos que significam formas e soluções anteriores, repensadas, reelaboradas. *Macunaíma rapsódia* estrutura-se através da combinação do gênero

romance com os contos e lendas de origem popular e folclórica. Neste sentido, em *Macunaíma*, encontram-se elementos inseridos que podem ser entendidos como canto, poesia e, ao mesmo tempo, prosa e narrativa, sendo capaz, portanto, de absorver, em sua construção, soluções de todo tipo. Mas também a *Commedia dell'Arte* pode ser considerada uma rapsódia. Não é, talvez, verdade que a base da *Commedia dell'Arte* era o improviso entendido como reelaboração e repensamento de formas e estruturas dramáticas já consolidadas nos repertórios dos cômicos da companhia, além de utilizar várias formas de expressão como o canto, a dança, a poesia além das formas mais tradicionais da apresentação teatral?

Macunaíma, a figura rapsoda dos mitos antigos e dos novos ocupa-se em transmitir sua história da mesma forma que os antigos textos da *Commedia dell'Arte*, que eram transmitidos essencialmente por uma tradição oral e sujeitos a constantes modificações e intervenções, mantendo-se assim sempre vivos nas suas novas circunstâncias, perpetuando, assim, os mitos e a sabedoria do povo a quem pertencem.

Inúmeras também são as semelhanças no caráter entre *Pulcinella* e Macunaíma. Semelhanças que não se limitam a ser simples coincidências ou características secundárias, mas, ao contrário, qualificam-se como traços fundamentais do caráter dos dois heróis, assim condicionando pesadamente todas as ações e os objetivos de cada um.

O herói negativo caracteriza-se por englobar os sonhos mais simples da parcela mais pobre da população: comida, muita preguiça e uma boa vida, que são entendidas nos modelos mais elementares como complementos à farra, às mulheres e à boemia. É fundamental que o herói negativo consiga suscitar uma forte empatia com o espectador/leitor, não sendo simplesmente um marginal e sim o malandro simpático que, de alguma forma, consiga, mesmo depois de várias reviravoltas e desavenças, sair da situação com algum tipo de ganho, mesmo quando o objetivo principal não for alcançado.

Exemplos clássicos de obras ou personagem que operam com esse tipo de herói são, além dos já citados *Pulcinella* e Macunaíma, *Dona Flor e seus dois maridos*, de Jorge Amado (1966), o mito de Pedro Malasartes, entre outros. Todos respondem ao perfil já descrito, que nada mais é que a projeção da essência do próprio povo do qual, muitas

vezes caricaturalmente, se extrai a própria força das personagens que se impõem como figuras de referência no imaginário popular.

Neste contexto, entre o fantástico e o improvável, até características que seriam abomináveis para o herói neoclássico na Europa ou romântico no Brasil, com seus defeitos e as falhas no caráter tornam-se elo de empatia entre o público e o herói. Assim, ele pode ser covarde diante de um inimigo poderoso, pode utilizar meios não muito ortodoxos para alcançar o seu objetivo, trapacear, mentir, ou cometer muitas ações moralmente questionáveis. Porque a força dele não reside na elevação do caráter e, sim, no fato de ser, sobretudo, um homem e, com isto, um ser com defeitos e fraquezas.

A imagem clássica do herói se diferencia substancialmente do herói de Mário de Andrade, não pelos feitos mirabolantes ou porque submetido de alguma forma às vontades divinas, mas porque o novo herói é um ser épico, na acepção brechtiana do termo, em que as vontades do protagonista são sempre mediadas e condicionadas por fatores históricos, sociais e econômicos. O herói negativo, ou anti-herói, como ser épico, será construído através de uma concepção humorística e não cômica ou trágica.

O herói negativo é também um ser revolucionário, subversivo, porque não obedece ao código de *decorum* e se choca com os princípios da ética e se contrapõe ao Estado das coisas, não por um ideal a ser alcançado, mas simplesmente porque é impulsionado por um desejo egoísta de realização, de um prazer próprio substancialmente anárquico, de interesses individualistas que questionam as bases morais e de comportamento da sociedade.

Pulcinella pode ser considerado o protótipo do herói negativo moderno, em que ainda prevalecem os traços cômicos, mas já são claramente visíveis as marcas humorísticas que serão marcas tanto na obra de Mário de Andrade quanto na de Eduardo De Filippo.

As figuras picarescas³⁰ no Brasil, que são exemplificadas de forma mais comum através da figura do malandro brasileiro, têm uma origem comum com o *Simplicissimus* na obra de Grimmelshausen e o *Pulcinella*.

Na busca da origem da figura do herói negativo, pode-se reconhecer como protótipo a figura de Ulisses, protagonista da *Odisséia* de Homero. Na época em que Homero criou a *Odisséia*, a distinção entre Commedia e tragédia ainda não existe como gênero teatral, mas podemos claramente reconhecer na *Iliada* características próprias da futura tragédia enquanto a *Odisséia* já contém a construção da Commedia que, com certeza, já existiu em formas de que nós não temos evidências. Ulisses constitui, na obra homérica, a *persona* da astúcia que recorre à mentira e ao engano para obter êxito nas próprias façanhas, como, por exemplo, na ilha dos Ciclopes. Quando Ulisses afirma, para Polifemo, se chamar “Ninguém”³¹, leva assim o monstro a ser considerado louco pelos outros Ciclopes quando, no desespero e na dor da cegueira provocada por Ulisses, Polifemo grita: “Ninguém está fugindo. Foi ninguém que me cegou!” - levando os outros ciclopes a acreditar que Polifemo estivesse louco ou embriagado. Outro engano, utilizado por Ulisses é conhecido como o “Cavalo de Tróia”, pelo qual feito Dante Alighieri, na *Commedia*³², condenará o herói a eterno sofrimento no inferno. Ulisses, porém, não pode ainda ser considerado um herói negativo completo: a sua nobre linhagem sendo ele rei da ilha de Itaca, e a sua bravura o caracterizam como um herói autêntico.

É com o primeiro romance picaresco *Lazarillo de Tormes*, obra de autor anônimo, cujas primeiras edições são datadas de 1554, que o herói negativo aparece na literatura com toda a sua força e definição caracterial. Esta obra prima da literatura espanhola rompia com o modelo do romance de cavalaria, exacerbando a denúncia da hipocrisia social da época e, especialmente, da Igreja Católica e da aristocracia falida, servindo de inspiração a Cervantes na poética do seu imortal *Dom Quixote*.

³⁰ Do espanhol *pícaro*, que significa malandro, mendigo, marginal.

³¹ Nas traduções do grego antigo para os outros idiomas, infelizmente se perde um aspecto importantíssimo da astúcia de Ulisses: o nome Ulisses pronunciado no dialeto de Itaca, a ilha pátria do herói, soava como “ninguém”. Este é o truque que Ulisses aplica – ele diz o seu nome ao Polifemo, mas faz que o Polifemo não escute *Odyss(eus)* (Ulisses), mas *otys* (ninguém).

³² Escrita por Dante com o título de *Commedia* foi sucessivamente adjetivada de divina por Torquato Tasso, desde então é universalmente conhecida como a *Divina Commedia*.

Só muitos séculos depois é que aparecerá na literatura brasileira o primeiro herói negativo, em 1854, na obra de Manuel Antônio de Almeida *Memórias de um sargento de milícias*, que é considerado o primeiro romance picaresco do Brasil.

A enorme influência que o romance picaresco exercita na literatura universal pode ser exemplificada com o romance alemão *Simplicius Simplicissimus*, de Hans Jacob Christoffel von Grimmelshausem, editado pela primeira vez em 1668 com o título de *Der abenteuerliche Simplicissimus Teutsch* (ver figuras 12, 13, 14, 15).

No panorama da época em que foi escrito o *Simplicissimus*, predominavam dois tipos de romances ou novelas: o cortesano-histórico, que retratava a vida nas cortes do séc. XVII. No desenrolar deste tipo de novela, eram freqüentes enxertos do tipo lírico e dramático além de considerações científicas e moralizadoras, a tal ponto que, às vezes, a ação principal era diluída e até encoberta pelas divagações do autor. O tema principal destas novelas era uma história de amor que, depois de varias travessias e peripécias, geralmente acabava em casamento.

O segundo tipo de novela dominante na época barroca é a novela pastoril, que, ambientada num contexto bucólico, sempre narrava uma história de amor que quase sempre acabava na separação do casal. O mundo aqui representado não é mais o cortesão e sim o da pequena nobreza rural.

Em oposição a estes dois tipos de novelas, que geraram inúmeras formas mistas como, por exemplo, a novela “galante” e a “política”, encontra-se a novela picaresca na qual se classifica o *Simplicissimus*. A novela picaresca seria inimaginável na Alemanha sem seus citados modelos precursores e, especialmente, sem o *Lazarillo de Tormes* que, mesmo sendo editado na Espanha desde 1554, só foi traduzido para o alemão em 1617, e mesmo assim com uma tradução que prejudicou bastante a espontaneidade da versão original devido a sua reelaboração moralizadora.

A novela “baixa”, ao contrário da cortesã ou da pastoril, desenvolve-se entre as camadas sociais “irrelevantes”: soldados, artistas de teatro, criados, bandidos e prostitutas. As personagens fazem parte do mundo que gravita fora da corte. O mesmo autor, tão distante nas novelas de cunho cortês, é substituído na novela picaresca por um narrador

em primeira pessoa, em comunicação direta com o leitor. Esta estrutura da novela picaresca está também presente no teatro e, mais precisamente, nas máscaras da *Commedia dell'Arte* em que figuras como o criado foram destinadas a máscaras como o Arlequim e, muitas vezes, também ao Pulcinella, e o soldado era geralmente o Capitão Fracassa, entre outros. A *Commedia dell'Arte* também não dispensava, a depender do caso, um narrador que podia até intervir ativamente na cena ajudando ou atrapalhando o desenrolar dos fatos.

No *Simplicissimus*, Grimmelshausen conta, quase autobiograficamente, a história de uma criança que, depois de ter ficado órfã, é criada por um eremita que o ensina a ler e escrever. Morto o anacoreta, Simplicissimus trabalha como bufão a serviço do governador Ramsay von Hanau. Nas últimas fases da Guerra dos Trinta Anos, o nosso herói é tão intensamente atingido pelas crueldades que testemunha que se transforma no temido *Jäger von Soest*³³, um espadachim mercenário que serve a quem melhor lhe pagar, sofrendo vários altos e baixos. Caído em desgraça, Simplicissimus vive como curandeiro, mosqueteiro e outras inúmeras profissões, até se retirar do mundo e vive como eremita. O autor, contando a história do Simplicissimus, aproveita da ingenuidade da personagem para fazer uma crítica feroz e arguta da sociedade do seu tempo e uma denúncia dos horrores da guerra. Na Itália, outro personagem se inspirará na figura do Simplicissimus para, sempre com a máscara da ingenuidade, denunciar as mazelas dos poderosos: Bertoldino e o seu comparsa Cagaseno serão protagonistas de inúmeros contos e aventuras nos quais o sarcasmo e a sátira dos costumes sociais sempre são disfarçados sob a máscara do idiota inocente.

A influência da obra de Grimmelshausen na dramaturgia moderna pode ser evidenciada na obra de Bertold Brecht que, no seu exílio em Londres e Nova Iorque, converteu a figura da *Courasche* na heroína da peça *Mutter Courage und ihre Kinder: Eine Chronik aus dem Dreissigjährigen Krieg*³⁴. Também Thomas Mann durante o seu exílio na América do Norte, inspirou-se no *Simplicissimus* quando integrou traços da figura no seu *Doktor Faustus*³⁵.

³³ O caçador de Soest.

³⁴ Mãe coragem e seus filhos. Uma crônica da Guerra dos Trinta Anos.

³⁵ Título original: *Die Entstehung des Doktor Faustu* (O nascimento do Doutor Fausto).

Muitos heróis negativos foram criados por De Filippo, mas, de certa forma, o que mais chama atenção é que o autor também criou várias heroínas negativas, entre as quais se destaca Filumena Marturano. Longe de querer ser uma figura das novelas picarescas, Filumena é uma ex-prostituta que não hesita em se fingir moribunda para conseguir casar com Domenico Soriano, além de descaradamente admitir, ao próprio Domenico, de estar roubando o dinheiro dele para sustentar os três filhos dela.

Aparece assim claro o vínculo, não somente histórico, que une os heróis negativos como uma entidade presente nas mais diferentes literaturas, ligados e diferenciados entre si por uma questão lingüística, porém extremamente parecidos nas suas atitudes e origens populares. É nestas semelhanças que a obra de De Filippo mergulha nas suas origens, podendo assim ser facilmente transposta de um país para outro sem perder a força e a vitalidade que lhe são próprias.

1.4 O TEATRO ITALIANO NA SEGUNDA METADE DO SÉCULO XIX

Na segunda metade do século XIX, com a desagregação das grandes companhias estáveis que se formaram nas décadas precedentes e que ainda representavam uma herança direta das companhias da *Commedia dell'Arte*, na Itália, a produção teatral profissional voltou completamente para as mãos de pequenas companhias mambembes, geralmente formadas por poucos atores. Estas companhias, na sua grande maioria, eram constituídas por um núcleo familiar e circulavam pelas províncias transportando em grandes carroças não somente os cenários, a indumentária e os adereços necessários para as encenações, mas também levando todos os pertences relativos a vida da família. Estes grupos ambulantes mais pareciam desabrigados ou retirantes que profissionais da arte do teatro.

Raras eram as companhias maiores cujo elenco podia contar com três ou quatro atores de relevo, que se apresentavam nos teatros mais famosos e organizavam longas temporadas nas grandes cidades, tentando manter um nível decoroso na realização das produções.

É neste período que se desenvolve uma rígida tipologia do elenco e dos papéis, que prolongava o tradicional sistema das máscaras: havia o herói juvenil, a jovem noiva, a velha etc. Mas toda produção – e suas *chances* de sucesso – se baseava na figura central de um ator (ou atriz) de renome capaz de atrair o público e ao redor do qual gravitavam todos os outros papéis.

O grande ator era em geral também *capocomico*³⁶, ou seja, diretor e empresário, e comandava toda a atividade da companhia como a escolha do repertório, adaptação dos textos, disposição cênica e impositação da recitação. Todas estas funções o *capocomico* exercia de acordo com as suas capacidades artísticas determinando, assim, despoticamente o repertório da companhia em função de si mesmo.

O domínio do primeiro ator ou “vedete”, chegou a ser tão opressivo e castrante para os outros atores que aqueles que tinham algum talento ou simplesmente gozavam de

alguma notoriedade, não quiseram mais ficar reunidos na mesma companhia e preferiram fundar o próprio grupo, cercando-se de atores de pouco relevo. Tudo isto, obviamente, provocou um queda na qualidade dos espetáculos, que se apoiavam quase unicamente no “virtuosismo” do ator principal.

Depois da proclamação da Unidade da Itália em 1861, a produção das companhias, principalmente as maiores, orientou-se mais decididamente, para atender aos gostos do novo público com as suas aspirações nacionalistas, especialmente focando a produção para a burguesia, a única que podia arcar com os elevados custos dos ingressos, e que exigia um teatro mais requintado do que o teatro popular podia oferecer, tradicionalmente destinado à diversão do povo mais humilde, que vivia mergulhado em extrema miséria e ignorância e cujos gostos considerados grosseiros feriam o “bom gosto” da emergente burguesia italiana.

Entre os comediógrafos, teve particular sucesso Paolo Ferrari (1822-1889), autor de *Goldoni e le sue sedici commedie nuove*³⁷ (1851), que, retomando alguns episódios das *Memorie*³⁸ de Goldoni, narra a luta sustentada pelo dramaturgo para impor a sua reforma nos palcos italianos do período setecentista. A sua Commedia mais popular foi *La satira e Parini*³⁹ (1856). Sucessivamente, inspirando-se nos modelos de Augier e Dumas Filho, Ferrari escreveu *Il duello*⁴⁰ (1868), *Il ridicolo*⁴¹ (1872), que aborda o problema do adultério, e *Le due dame*⁴² (1877), sobre o tema do casamento entre personagens que pertenciam a classes sociais diferentes.

Paolo Giacometti (1816-1882) escreveu um dos mais célebres dramas do século XIX, um verdadeiro cavalo de batalha dos maiores atores da época: *La morte civile*⁴³ (1861) que, com narrativa forte e com colorido patético, se projetava contra a indissolubilidade do casamento.

³⁶ Chefe da companhia de cômicos

³⁷ Goldoni e as suas 16 Commedias novas.

³⁸ Memórias.

³⁹ A sátira e Parini.

⁴⁰ O duelo.

⁴¹ O ridículo.

⁴² As duas damas.

⁴³ A morte civil.

Um enorme sucesso obteve, em 1863, a Commedia de Vittorio Bersezio (1828-1900) *Le miserie d' monssú Travet*⁴⁴, escrita em dialeto piemontês⁴⁵, que trazia para a cena, com atento realismo, a vida e o ambiente social de um pequeno empregado de Turim. A peça se manteve firme nos repertórios por todo o século, e ainda hoje é encenada. Traduzida em alemão, foi encenada em Berlim, Viena e Munique, teve uma versão em *Veneto*⁴⁶, e o mesmo Bersezio a transpôs para o italiano.

Em geral, porém, na segunda metade do século XIX, o teatro em dialeto se separou nitidamente do teatro em italiano. Contudo as obras em italiano eram escritas, para um público “nacional” que estava, devido à recém-unificação da Itália sob os Savoia⁴⁷, ainda na primeira fase de formação e por isso podia atingir uma parcela muito limitada da população, aquela mais favorecida. Ao contrário, as peças escritas e representadas em dialeto conseguiam a própria eficácia na representação, autêntica ou presumida na realidade vivida, para um público local e humilde que acolhia com fervor os espetáculos diretamente voltados para os seus gostos e que refletiam às suas expectativas, extremamente fragmentadas e regionalizadas, tanto na língua quanto nos modelos sociais que reproduziam.

Em 1859, Giovanni Toselli (1819-1896), fundou a *Companhia Nazionale Piemontese*⁴⁸ que conseguiu, por dez anos, um amplo sucesso de público. Em 1870, Angelo Moro Lin (1831-1898), com a esposa Mariana Torta, formou em Veneza uma companhia dialetal que apresentou textos em dialeto piemontês, geralmente textos goldonianos e franceses traduzidos para o dialeto do Veneto. Depois surgiu o autor Giacinto Gallina (1852-1897), que escreveu para Moro Lin *Le barufe in famegia*⁴⁹ (1872), além de inúmeras obras em dialeto, entre as quais a famosa *La famegia del santolo*⁵⁰ (1892).

Em Nápoles, foi extremamente célebre, na máscara de *Pulcinella*⁵¹, Antonio Petito (1822-1876), autor de cerca de cinquenta textos entre farsas, paródias e transcrições para o dialeto dos mais variados textos. A sua herança artística foi recolhida por

⁴⁴ As misérias do senhor Travet.

⁴⁵ Dialeto Piemontês, região do norte da Itália.

⁴⁶ Dialeto falado na região de Veneza.

⁴⁷ Família real italiana.

⁴⁸ Companhia Nacional do Piemonte.

⁴⁹ As brigas em família.

⁵⁰ A família do padrinho.

Eduardo Scarpetta (1853-1925), pai de Eduardo De Filippo. Scarpetta associou a própria imagem à personagem/máscara de *Felice Sciosciammocca*, uma verdadeira nova máscara napolitana. Entre as suas Comedias mais conhecidas, estão *O scarfialietto* (1881), *Miseria e nobiltá* (1888), *Santarella* (1889).

Em Milão, Edoardo Ferravilla (1846-1916), ator cômico de extraordinário talento, criou uma série muito eficiente de tipos e de *macchiette*⁵² extraídos da vida cotidiana da sociedade local. As *macchiette* constituíram-se logo em uma fonte inesgotável de personagens e de hilariantes tipos para o teatro, tomando as cenas nos cabarés e nos espetáculos de *Varietà*⁵³, e sucessivamente foram levadas do teatro para o cinema por Antonio de Curtis, o grande Totó.

A fama do teatro italiano no exterior foi confiada às figuras dos grandes atores que cumpriram longas *tournées* através da Europa e da América, e foram considerados iguais aos outros grandes intérpretes do teatro da época. Atores consagrados para as platéias do período oitocentista foram Adelaide Ristori e Tommaso Salvini. Adelaide Ristori (1822-1906), filha de atores, pisou os palcos na idade de três anos. Com quatorze desempenhou o papel de protagonista na *Francesca di Rimini* de Silvio Pellico. O sucesso lhe abriu as portas de várias companhias, e o pai escolheu por ela a *Reale Sarda* onde a Ristori atuou ao lado da célebre Marchionni. Em três anos, firmou-se como primeira atriz e alcançou rapidamente uma ampla fama nacional. Em 1855, foi para a França onde conquistou público e crítica, interpretando obras de Alfieri, Schiller e Silvio Pellico. Depois de trinta anos contínuos nas suas *tournées*, sobretudo no exterior, a atriz célebre se retirou da cena em 1885.

Tommaso Salvini (1829-1915) começou a sua carreira na idade de quatorze anos na companhia de Gustavo Modena, em Pádua. Em 1847, atuava com Adelaide Ristori e, no ano seguinte conquistou o seu primeiro sucesso em Roma no *Oreste* de Alfieri. Após 1870, Salvini atuou sobretudo no exterior, cumprindo uma série de *tournées* triunfais. Salvini era excelente nas interpretações de Macbeth, Lear, nos heróis de Alfieri e sobretudo em Otello. Ator de forte passionalidade e energia, foi célebre pela sua

⁵¹ Polichinelo

⁵² Manchinhas. Personagens-tipo extremamente engraçadas mas sem nenhuma profundidade psicológica ou intenção realista.

capacidade de assimilar por completo o caráter do personagem, identificando-se totalmente com ele, e foi fonte de inspiração para Stanislavsky que o observou, em Moscou, em *Otello*, julgando-o como “o rei dos atores trágicos”. Salvini retirou-se das cenas em 1890.

Também Ernesto Rossi (1827-1896) foi célebre na Itália e no exterior. Ator de temperamento exuberante, foi-lhe repetidamente cobrada a falta de um rigoroso controle, mas ele conseguiu, mesmo assim, conquistar um público internacional, amplo e entusiasta.

⁵³ Variedades. Espetáculos onde misturava-se dança música circo, magia etc.

pdfMachine

A pdf writer that produces quality PDF files with ease!

Produce quality PDF files in seconds and preserve the integrity of your original documents. Compatible across nearly all Windows platforms, simply open the document you want to convert, click “print”, select the “Broadgun pdfMachine printer” and that’s it! Get yours now!

1.5 O NEO-REALISMO

Depois do fim da Segunda Guerra Mundial, a situação social e política na Itália era de completa desagregação e total falta de infra-estrutura básica. A guerra não foi somente a derrota do sonho fascista, o fim de uma época de megalomania nacionalista, mas, sobretudo, a derrubada de um universo mítico que tirava do passado grandioso do Império Romano as justificativas ideológicas para sustentar o regime totalitário.

A situação criada durante os vinte anos do regime fascista é muito bem descrita por Ewald Hackler (1988 p.107) em um artigo sobre Gianni Ratto:

Durante a repressão do sistema fascista e das misérias da guerra, a propaganda e uma arte pseudo-classicista escondiam, por detrás de fachadas bombásticas, o fiasco social e as calamidades inimagináveis dos subúrbios dos grandes centros e das regiões rurais.

Depois da derrubada do fascismo e da rendição das tropas de ocupação nazistas, a Itália encontrava-se dividida em várias facções: de um lado, os fascistas derrotados, que agora, perdido o poder que por décadas tinham mantido pela a força e violência, temiam a vingança da população; do outro, a aliança das forças de liberação, agora vitoriosas, mas divididas entre aqueles que apoiavam e eram apoiados pelos anglo-americanos e os membros do partido comunista, que era o maior instigador e organizador de toda a rede clandestina antifascista e claramente apoiada pela União Soviética. A tensão entre estas três correntes antifascistas chegou a beirar a guerra civil, que podia ser particularmente desastrosa porque o Partido Comunista Italiano, que na prática tinha organizado a resistência ao fascismo e às tropas de invasão alemã, recusava-se a desmantelar a sua organização clandestina e a entregar suas armas.

Mesmo depois do armistício e da rendição incondicional do exército italiano às tropas anglo-americanas, o Partido Comunista não entregou as armas nem tampouco desmontou a sua estrutura clandestina na espera de, se necessário, tomar o poder com a força, instaurando um governo filo-soviético na Itália.

Nesse contexto explosivo, que antecipa os moldes e as características da guerra fria preste a ser detonada entre os Estados Unidos e a União Soviética, nasce entre os

pdfMachine

A pdf writer that produces quality PDF files with ease!

Produce quality PDF files in seconds and preserve the integrity of your original documents. Compatible across nearly all Windows platforms, simply open the document you want to convert, click "print", select the "Broadgun pdfMachine printer" and that's it! Get yours now!

intelectuais italianos, e não somente os esquerdistas, a necessidade de uma profunda reflexão sobre os desastres da guerra, mas não uma reflexão puramente historicista ou compensativa e, sim, uma ação que levasse a um engajamento concreto na vida social e política do país.

Os meios que esses intelectuais utilizaram predominantemente foram a literatura e o cinema, considerados os instrumentos mais eficazes de luta contra o fascismo e as suas conseqüências catastróficas, tomando, assim, claras posições esquerdistas e rejeitando o *Hermetismo* e o *Decadentismo*, correntes literárias que historicamente tendiam a recolher-se em dimensões abstratas, a fim de evitar o confronto direto com o movimento fascista. Os herméticos, além disso, não foram perdoados por não terem participado ativamente da resistência; apoiando-a somente em um momento posterior.

Esta necessidade de engajamento ativo procurava fornecer uma explicação para a nova sociedade ainda a ser construída, em contraposição à velha que a guerra tinha definitivamente derrubado.

Conseqüentemente, esse esforço se traduziu em obras literárias que exaltavam a resistência e propunham-se também a abrir debates e reflexões, com o fim de evidenciar o papel e os deveres dos intelectuais na sociedade, investigando a relação deles com o fascismo e com o recém-oficializado Partido Comunista Italiano, utilizando a criatividade artística e o engajamento político como meio para a criação de uma nova visão social que permitisse o equilíbrio entre a ideologia e a literatura.

Por esses motivos, o Neo-Realismo não pode ser considerado uma escola, com um *idearium* fechado e, sim, um conjunto de vozes, uma múltipla descoberta das diferentes Itália, também daquelas inéditas na literatura; não algo ligado a um manifesto monocromático de intenções e objetivos, mas uma extensa policromia intelectual em que o artista se dispunha a participar e colaborar num projeto maior, de identidade nacional, de reconstrução, não só física mas sobretudo moral da sociedade italiana.

O Neo-Realismo foi alimentado pelos ideais próprios da resistência que levaram o povo à conquista da sociedade civil. Era necessário acreditar no progresso da inteira humanidade e mostrar nisso total confiança.

pdfMachine

A pdf writer that produces quality PDF files with ease!

Produce quality PDF files in seconds and preserve the integrity of your original documents. Compatible across nearly all Windows platforms, simply open the document you want to convert, click "print", select the "Broadgun pdfMachine printer" and that's it! Get yours now!

É importante entender que a poética do Neo-Realismo tem significados ideológicos, com elementos extremamente inovadores; e por isso incompatíveis com as regras e as rotulações impostas por outros movimentos anteriores. A partir disso, torna-se compreensível a rejeição dos Neo-Realistas aos movimentos mais formais, caracterizados e rejeitados nos manifestos Neo-Realistas como *herméticos* e de poética *decadentista*..

O forte engajamento político condicionou a literatura levando-a a um certo populismo, pois via no povo a única fonte de idéias positivas, esquecendo a necessidade de uma análise mais apurada das causas e conseqüências da realidade que, até então, tinha movido só os poucos espíritos mais atentos do momento. Isto levou os escritores de volta a uma tradição realista que tinha suas raízes no séc. XIX, retomando também os modelos estrangeiros, como a influência da literatura americana na obra de Cesare Pavese, por exemplo. Tende-se a privilegiar e teorizar a realidade com uma representação documental ou, a depender dos casos, épica, épico-lírico, mítico-lírica. A necessidade de criar um *épos* da resistência é uma das razões que leva muitos escritores a participar das lutas na clandestinidade contra as forças da ocupação nazista.

Os autores utilizam-se do testemunho pessoal, da crônica, do memorial, empregando nesses modelos uma linguagem simples e despojada, ligada freqüentemente a formas dialetais, as únicas capazes de definir com clareza a variedade imensa de matrizes existentes na Itália e em condições de penetrar no íntimo do leitor, aproximando-o de uma literatura não mais feita para que se dê exemplo de erudição e declamatória, como a literatura do tempo fascista, e sim como algo de essencialmente emanado do povo para o povo, uma releitura dos mais simples e elementares sentimentos que devem permear o espírito nacional de fraternidade e luta contra os opressores.

No que se refere à literatura, vê-se que os eventos do atormentado período da década de 40 reforçam, nos escritores italianos, a consciência de quanto era importante adequar a literatura às novas condições sociopolíticas, disponibilizando os próprios instrumentos ao serviço da sociedade contemporânea com seus problemas que exigem soluções urgentes.

Como muitas vezes acontece no âmbito das experiências culturais, as correntes literárias e do pensamento que se formaram neste período, foram conseqüência direta de uma situação histórica e social em contínua transformação e, conseqüentemente, de uma progressiva mudança da “visão de mundo” (*Weltsicht*)⁵⁴ e das relações que regulam a sociedade. Estas novas correntes de pensamento nasceram sob a égide da ruptura com o passado e da busca de novas proposições que, todavia, conservaram significativos laços com a tradição.

O Neo-Realismo, como já foi dito, não é propriamente uma distinta corrente literária, mas, para melhor dizer, uma orientação geral dos movimentos culturais encapsulados em um curto período histórico extremamente peculiar, que responde a parâmetros homogêneos no campo temático e formal, e que abraça vários setores alcançando, porém, sua maior expressividade no cinema, mas que também no teatro e na literatura atinge níveis significativos. Ainda mais genérico é o rumo seguido por outros autores que, no segundo pós-guerra, individualizam ainda mais as problemáticas existenciais, aproximando-se dos modelos expressionistas.

A fórmula neo-realista reuniu escritores extremamente diferentes tanto por estilo quanto pela escolha dos seus temas, mas ligados pela rejeição dos modelos estilísticos convencionais, propondo, em contraposição, a tendência a sobrepor vários registros como, por exemplo, linguagem culta com linguagem falada e com dialeto, além de deformar a linguagem e o estilo, desordenando as estruturas narrativas com soluções anômalas, antes as tradicionais, através das quais se criam obras “irregulares” mas, por isso mesmo, dotadas de uma particular carga de inovação. Na base destas escolhas, está quase sempre uma desconfiança, mais ou menos abertamente declarada, pelos meios de expressão tradicional e da capacidade destes de retratar as múltiplas e fugidias formas em que a realidade se apresenta.

⁵⁴ *Weltsicht*, termo do alemão que surge no Romantismo: é a visão, contemplativa ou analítica, do mundo. Tem uma carga considerável de dinâmica política que surge na Alemanha do século. XIX e prepara a base para a *Weltansicht*, a imagem que a *Weltsicht* desenvolve. *Weltsicht* é na maioria dos seus traços, comparável com ideologia, termo moderno do século. XX, que, por sua vez, representa um sistema de idéias e concepções para explicar, conservar ou mudar o mundo. Por certo, a última intenção não se aplica à *Weltansicht*, quando consideramos o uso que os regimes totalitários do século. XX fizeram da ideologia.

Com o fim da guerra e a queda do regime fascista, uma nova geração de artistas se une num empreendimento sem precedentes:

[...] o de mostrar no teatro e no cinema a verdadeira face do país. O movimento Neo-Realista se torna emblemático para o resto do mundo: até hoje os nomes de Vittorio De Sica, Rossellini, Visconti, Pietro Germi, Giorgio Strehler, Vittorio Gassman, Fellini e muitos outros não apenas representam a ressurreição de toda uma cultura da barbárie fascista, mas servem também como o parâmetro para gerações de diretores de teatro e de cinema (HACKLER, 1988, p. 107).

É emblemático o novo modo de interpretar e reler textos já consagrados como fez, por exemplo, Strehler com a *Commedia Arlequim Servidor de Dois Patrões*, de Goldoni:

Strehler, no clima específico da época pós-guerra, projetou a figura do Arlequim como protótipo do conformista moderno, servidor hábil e oportunista de diferentes padrões e sistemas. O Arlequim de Strehler denuncia os burgueses italianos (e não apenas os italianos), que como católicos devotos se submeteram, servilmente, às ideologias do regime fascista.

O *Servidor de Dois Patrões*, na encenação do *Piccolo Teatro* se torna metáfora do fracasso da burguesia européia. Pode-se dizer que três, ou talvez quatro peças são “marcas registradas” do “Zeitgeist” (mentalidade da época) do século XX: *Esperando Godot*, *Servidor de Dois Patrões* na encenação de Strehler, *A Ópera dos Três Vinténs* e talvez *Mahagonny*” (HACKLER, 1988, p. 107).

Entre os pólos do neo-realismo e do expressionismo, coloca-se uma série de experiências as quais, de forma mais ou menos explícita, estão ligadas a um dos dois modelos. Protagonistas deste novo movimento são numerosos escritores que, partindo da crise do Neo-Realismo no final da década de 50, tentam construir um percurso próprio, reelaborando temas já abordados e experimentados, enriquecendo-os com uma visão mais pessoal e crítica.

Pertencem a esse grupo artistas como Giorgio Bassani, Giuseppe Tomasi di Lampedusa, Vitalino Brancati, Primo Levi, Carlo Cassola, mas também há uma grande parte de artistas que prefere aventurar-se no território da experimentação como, por exemplo, Elio Vittorini, Cesare Pavese, Lucio Mastronardi. Uma posição particular ocupam, pela

originalidade da obra, Alberto Moravia e Ítalo Calvino, que, com Carlo Emilio Gadda, estão entre os maiores narradores italianos do século.

Mas a máxima expressão no Neo-Realismo é alcançada pelo cinema, expressão que chega a níveis tão elevados que ainda hoje é considerado um marco nacional. O Neo-Realismo italiano, semelhantemente à corrente literária, não é exatamente uma escola cinematográfica, porque lhe faltam manifestos, programas e documentos de fundação. O que reúne esses artistas é uma atitude nova ante a função do cinema em um momento dramático como o pós-guerra e o da reconstrução nacional.

O Neo-Realismo aparece no cinema italiano depois do fim da Segunda Guerra Mundial e não poderia ser diferente, porque, enquanto o movimento literário tinha, mesmo que de forma semiclandestina, a possibilidade de produzir os próprios trabalhos, o cinema era submetido a um controle praticamente absoluto por parte do regime fascista que não podia admitir, na sua retórica e demagógica campanha de auto-elevação, que um meio tão poderoso como o cinema pudesse expor de uma forma tão cruel e eficaz as verdadeiras condições em que o povo se encontrava.

Principal característica das películas neo-realistas é a representação do quotidiano, no preciso momento em que ele se realiza, adotando um corte entre o real e o documentário e utilizando, freqüentemente, atores amadores diretamente “contratados” nas ruas, em lugar de atores profissionais. Esta escolha é só em parte determinada pela grande escassez de meios e pela indisponibilidade de estúdios ou de teatros, que, após 1944, obriga a produção de filmes a serem rodados diretamente nas ruas, ambientando os longas metragem diretamente nos lugares autênticos. Mas, para o Neo-Realismo, esta escolha é consciente e predeterminada pelo tipo de convenção adotada e pela necessidade de relatar, o mais fielmente possível, a realidade nos seus aspectos mais íntimos e cruéis. Esta característica virou uma marca estilística do Neo-Realismo, que atingiu uma inusitada medida de veracidade apesar das limitações na produção.

Outros traços salientes do Neo-Realismo são identificáveis no deslocamento da ênfase do singular para o coletivo, ou seja, em uma história um determinado fato é fragmentado e contado não por um só protagonista, mas por um grupo de pessoas que expõem a própria experiência e a própria percepção do fato utilizando-se de uma

evidente predileção por uma narração de cunho coral⁵⁵ e privilegiando as formas de expressão ligadas à oralidade e à gestualidade, tão intrínsecas ao povo italiano. A natureza multivocal do fato narrado é associada a uma análise lúcida e profunda dos dolorosos cenários evocados, de aberta crítica à crueldade da sociedade e de contundente denúncia da indiferença das autoridades constituídas.

A acepção de “novo” realismo origina-se da necessidade de sublinhar o caráter inédito do movimento para distingui-lo de outras obras com características realísticas que já estavam presentes em alguns filmes e peças teatrais italianas do início do século como *Sperduti nel Buio*⁵⁶ (1914), de Nino Martoglio, e *Assunta Spina* (1915), de Gustavo Serena. De certa forma, pode-se considerar como precursoras do Neo-Realismo certas obras de Alessandro Blasetti como *Terra Madre*⁵⁷ (1931) e *1860* (1934), que tentavam dar uma idéia menos polida e abstrata da Itália, distante da retórica bombástica do regime fascista.

A elaboração teórica do futuro movimento encontra-se, ironicamente, na revista *Cinema* nos números editados de 1936 até 1938, dirigida por Vittorio Mussolini⁵⁸, e *Bianco e Nero*⁵⁹, revistas ligadas e controladas pelo regime, que se tornaram inesperados lugares de eleição para um debate cujas matrizes são tão abertamente antifascistas, constituindo-se em claros sinais de uma mudança iminente e que se realizará em obras como *Quattro passi fra le nuvole*⁶⁰ (1942), de Alessandro Blasetti, e *I bambini ci guardano*⁶¹ (1943), de Vittorio de Sica. Obras que usam como protagonistas uma garota mãe, uma esposa adúltera ou um marido suicida, temas que eram absolutamente tabus, na plúmbea e forçosa capa de decoro e moralidade própria da cinematografia do regime, que já não consegue controlar os artistas com a mesma eficácia de anteriormente.

Lucchino Visconti, com *Ossessione*⁶² (1943), rompe definitivamente com a ultrapassada estética do já moribundo regime fascista, mostrando uma Itália verdadeira, atormentada

⁵⁵ Que privilegia a narração feita por várias personagens, criando uma “coralidade”, ou seja, uma multiplicidade de vozes e ângulos de visão.

⁵⁶ Perdidos no escuro.

⁵⁷ Terra mãe.

⁵⁸ Parente de Benito Mussolini, o *Duce*.

⁵⁹ Preto e branco.

⁶⁰ Passeando nas nuvens.

⁶¹ As crianças nos olham.

⁶² Obsessão.

pela miséria e pelo desemprego, subjugada por uma polícia que persegue e controla o seu povo. Paixão, traição e morte são evidenciadas sem reticências ou medos. A tardia intervenção da censura, mais uma vez, torna-se o instrumento do regime para ocultar uma realidade para todos já demasiadamente evidente. Tarde demais, a nova época já era um fato inevitável.

Outro precursor dos Neo-Realistas é Leo Longanesi que, já em um artigo de 1935, na revista *L'Italiano*⁶³, afirmava: “Precisa descer nas ruas, nos quartéis, nas estações: somente assim poderá nascer um cinema italiano”⁶⁴. A concepção do Neo-Realismo baseia-se, com efeito, na assim chamada teoria zavattiniana⁶⁵ do rastreamento, que consiste no registro do cotidiano de personagens escolhidas entre gente comum. A câmera está ao serviço do real e não do diretor do filme, fazendo assim que eventos cotidianos e de certa forma banais se transformem em uma história no enredo-base do filme.

Essa atitude fica evidente desde o primeiro enredo de Cesare Zavattini (1902-1989), *Daró un Milione*⁶⁶ (1935), dirigido por Mario Camerini, que, mesmo dentro de uma história fabulosa, foca sua atenção no universo dos humildes e da autenticidade dos sentimentos, em clara oposição às temáticas do regime.

O filme que se pode considerar como marco fundamental pelo nascimento do Neo-Realismo é *Roma Città Aperta*⁶⁷ (1944-45) de Roberto Rossellini. A experiência dolorosa da guerra, o trauma da ocupação nazista, a organização da resistência popular, acham nesta obra uma eficiente representação, mesmo que às vezes aponte para uma tendência populista e melodramática: o impacto é todavia enorme e abre o caminho a todas as obras dos três anos sucessivos.

Em *Sciusciá*⁶⁸ (1946), Vittorio de Sica indaga os desastres da experiência bélica na alma dos mais fracos, das crianças proletárias; em *Paisá*⁶⁹ (1946), Rosellini dá vida – em seis

⁶³ O italiano.

⁶⁴ Tradução do original.

⁶⁵ Relativo a Cesare Zavattini.

⁶⁶ Darei um milhão.

⁶⁷ Roma cidade aberta.

⁶⁸ Nome próprio.

⁶⁹ Conterrâneo.

capítulos de guerra e resistência – a uma espécie de afresco estilisticamente nervoso e fragmentado sobre a Itália revolvida do ano de 1944.

Em 1947, Rossellini sai dos limites nacionais com o filme *Germania anno zero*⁷⁰, para contar a debandada moral de uma nação que se explicita no suicídio de uma criança, De Sica oferece, com *Ladri di Biciclette*⁷¹ (1948), o claro retrato de uma nação suspensa entre esperanças e frustrações, e Visconti faz uma releitura marxista dos *I Malavoglia*, de Giovanni Verga em *La terra trema*⁷² (1948), enquanto De Santis, com *Riso Amaro*⁷³ (1949), busca um caminho pessoal para o cinema popular-realista, levando a extrema consequência certas instituições gramscianas em mesclar instâncias sociais e explosiva carnalidade.

Entretanto, a história cumpre o seu curso: as eleições de 1948 levam a uma esmagadora derrota das esquerdas, confinando-as na oposição depois do curto parêntese do primeiro período pós-guerra. O clima cultural começa a mudar no sentido mais conservador e começa assim o lento, porém inexorável, declínio da experiência neo-realista.

Instaurando-se um governo moderado abertamente pró-americano, a quebra da solidariedade que se tinha instaurado no primeiro período pós-guerra torna-se definitiva: enquanto o grande capital volta a afirmar-se. Ventos conservadores e poderosos sopram em todo o país. A política cultural tende para um otimismo de fachada, a exposição das dores e das misérias de um povo vencido começava a ser incômoda para o poder público.

Vittorio De Sica, já no centro de várias polêmicas pelas suas obras, é atacado pelo filme *Umberto D.* (1952) e acusado de apresentar uma realidade demasiadamente impiedosa da vida quotidiana.

Lucchino Visconti, depois de *Bellissima*⁷⁴ (1952), epítome do Neo-Realismo e, contemporaneamente, exemplo da sua superação crítica, volta-se para um realismo

⁷⁰ Alemanha ano zero.

⁷¹ Ladrões de bicicletas.

⁷² A terra trema.

⁷³ Riso amargo.

⁷⁴ Muito linda.

burguês com tons melodramáticos, como em *Senso*⁷⁵ (1954), obra já longe dos moldes expressivos da precedente produção artística.

Rosellini, com *Stromboli terra di Dio*⁷⁶ (1951), *Europa* (1952), e *Viaggio in Italia*⁷⁷ (1954), parece enveredar rumo a um disfarçado pessimismo, bem longe da fé na história ou do otimismo progressista que o tinham caracterizado.

De certa forma tardia para o cenário neo-realista italiano, Eduardo De Filippo dirige, em 1950, *Napoli Milionaria*⁷⁸, versão cinematográfica da peça de sua autoria escrita em 1945. Apesar das limitações técnicas e de uma evidente teatralização na filmagem, a película é considerada um dos maiores marcos do Neo-Realismo cinematográfico.

⁷⁵ Sentido.

⁷⁶ Stromboli terra de Deus.

⁷⁷ Viagem em Itália.

⁷⁸ Nápoles milionária.