

## 2.1 INTRODUÇÃO A DE FILIPPO

A obra de Eduardo De Filippo se insere numa específica tradição, a tradição do teatro em dialeto napolitano do séc. XIX e XX. Porém o teatro de De Filippo não se limita a explorar os temas típicos da comédia popular, nem propõe comédias cujo fim seja unicamente a diversão e o riso. Desde praticamente o início da sua carreira de dramaturgo, De Filippo busca, mesmo ficando no gênero do cômico, a forma de fazer um teatro socialmente mais engajado. E foi graças ao convívio e à experiência adquirida pelo jovem De Filippo no trabalho com o cético ilusionista Luigi Pirandello que as obras de De Filippo adquirem uma maturidade formal e estilística que será a marca inconfundível do seu teatro.

De Filippo alcançou sua grandeza na medida em que descreve o desespero dos seus personagens, com a superação do *pietismo* e da retórica, quando consegue realizar no palco uma simbiose perfeita entre o cômico e a denúncia social. Dotado de uma sensibilidade vibrante, as personagens por ele criadas ainda hoje nos emocionam pela profundidade e atualidade, constituindo-se em um legado vivo para gerações futuras.

A fase do maior engajamento social de De Filippo começa a partir de 1945, quando o autor envereda decididamente para temas mais profundos, em que os efeitos mímicos, os equívocos verbais, as réplicas, tornam-se um instrumento para um discurso mais universal sobre a vida. No centro, está o *Pulcinella*, não mais nas vestes tradicionais, mas modernizado e sem “máscara”. A máscara que outrora lhe cobria o rosto agora é camuflada no interior mais íntimo de cada personagem, mas a sua presença é claramente perceptível na sua mais profunda essência e universalidade porque, como o mesmo De Filippo (1987<sup>79</sup>) afirma: “*Pulcinella* não é a caricatura de um homem, é A Caricatura do homem”. Assim, as suas personagens-pulcinellas podiam ser ingênuas e sabidas ao mesmo tempo e, quando por todos maltratados e desprezados, sempre têm a capacidade de levantar orgulhosamente a cabeça e recomeçar tudo de novo, transformando as derrotas em vitórias, em um hino à perseverança e ao inabalável espírito do povo mais humilde e sofrido que cada dia enfrenta a extenuante luta pela sobrevivência.

Derrotas que são as derrotas do homem abandonado e isolado em si mesmo em uma sociedade devoradora, à qual *Pulcinella* responde com o riso, o sonho, com a própria amarga sabedoria, no momento mágico em que o homem e a máscara se levantam repentinamente para afirmar a sua dignidade.

De Filippo insere as próprias peças na moldura de um ambiente quotidiano, doméstico, mesmo que o doméstico perpassasse as quatro paredes do apartamento onde se desenvolve a ação, para irradiar-se no beco, na movimentação da rua ou na praça. É um ambiente carregado de uma dor às vezes sutil e melancólica, às vezes gritante e lacerante em que o protagonista, quase sempre interpretado por De Filippo, se movimenta entre espectros e forças terríveis e ímpares, na tentativa desesperada de sobreviver em uma sociedade em conflito entre a decadente tradição moral e as novas leis da antropofagia capitalista .

A ligação de De Filippo com o teatro é tão forte que se torna impossível separar um do outro, como ele mesmo dizia: “A minha verdadeira casa é o teatro, lá eu sei precisamente como me movimentar, o que fazer: na vida sou um desabrigado” (DE FILIPPO, 1986, p. 17).

De Filippo vive e representa a tradição milenar do ator, que passou a vida inteira vivenciando o teatro, que sabe o que quer dizer e como escrever para o público: “Escrever uma comédia empenhada é fácil. O difícil é convencer o público a ouvi-la” (DE FILIPPO, 1986, p. 19). Disto nasce uma humildade profundamente humana, que chega até a religiosidade do teatro: “[...] do teatro, não nos servimos, o teatro se serve [...]. O esforço desesperado que o homem faz na tentativa de dar a vida um sentido qualquer, é teatro” (DE FILIPPO, 1986, p. 65).

Nesses breves trechos, aparece uma consciência lacônica e profunda e, mesmo assim, de uma simplicidade incomensurável, sabedoria que reflete a tradicional sabedoria do povo e dos antepassados mestres do teatro napolitano de quem De Filippo herda e continua sendo a voz maior.

---

<sup>79</sup> Este depoimento se refere a uma entrevista concedida à RAI (em DVD).

Se fosse possível reduzir o teatro de De Filippo a uma estilização, a um único elemento universal que resumisse em si o *eo ipso* da tradição napolitana se deveria eleger a “Fome” como símbolo deste povo.

Na tradição napolitana, a Fome com “F” maiúsculo é a mola que faz mover os feitos e a ideologia da máscara *Pulcinella*; é a protagonista absoluta dos *canovacci*<sup>80</sup> e da *Commedia dell’Arte* e de inúmeras farsas napolitanas que, na tradição, eram muitas vezes recitadas *a braccio*<sup>81</sup>, ou seja, improvisadas pelos intérpretes. Só para dar alguns exemplos de como a fome está presente na dramaturgia napolitana, lembramos da farsa *La campagna dei tre disperati*<sup>82</sup> (sem data precisa) ou da obra-prima de Eduardo Scarpetta (1853-1925), *Miseria e nobiltà*<sup>83</sup> (1888).

O tema da fome é tão popular que rapidamente contamina também outras máscaras e comédias apresentadas em outras regiões da Itália. Até Carlo Goldoni utilizou fragmentos de farsas napolitanas na tentativa de reanimar a grande tradição da *Commedia dell’Arte*. Não é por acaso que Goldoni, quando escreve *Arlequim — Servidor de dois Patrões*, atribui a Arlequim, máscara originária de Bergamo, um tratamento especial que revela, com a força irresistível da sua fome, a sua verdadeira origem: o Pulcinella napolitano. Com efeito, só o napolitano sonha, junto com a sua fome, com banquetes e iguarias e sonha em servir dois Patrões só para poder comer duas vezes.

Fiel a essa tradição, De Filippo frequentemente concentra pontos-chave da narração nos diálogos das cenas relacionadas às reuniões culinárias: em *Non ti pago*<sup>84</sup> (1940), no tradicional almoço de domingo, Ferdinando Quagliolo anuncia aos pasmados participantes o noivado da filha Stella com Procopio Bertolini, empregado da sua loteria, constantemente por ele amaldiçoado porque demasiadamente afortunado e constante ganhador das apostas feitas na própria loteria; em *Natale in casa Cupiello*<sup>85</sup> (1933), Luca, ao despertar, toma um café que “fete ‘e scarrafune” (cheira e fume); Nennillo aceita ressuscitar do letargo só com a condição de que lhe seja servida sopa e leite, a ceia de Natal terá desdobramentos trágicos; Concetta irá se ferir na cabeça

<sup>80</sup> Enredo aproximado da seqüência das cenas que formavam o espetáculo.

<sup>81</sup> De improviso..

<sup>82</sup> A campanha dos três desesperados

<sup>83</sup> Miséria e nobreza.

<sup>84</sup> Não te pago!

<sup>85</sup> Natal em casa Cupiello.

tentando pegar o carneiro em fuga; Ninuccia briga definitivamente com o marido e Luca será vítima de uma grave doença.

A doença de Luca será caracterizada por lembranças de deliciosa “Pasta e fagioli” (massa com feijão) comidas em outros delírios febris, e pelo cafezinho tomado constantemente por todos os presentes; em *Napoli milionaria*<sup>86</sup> (1945), a ceia de aniversário de Enrico Settebellizze faz contraponto à triste presença no outro quarto de Rituccia, filha menor dos Jovine, aparentemente em agonia; em *Questi fantasmi*<sup>87</sup> (1946), o ritual do café é decantado por Pasquale Lojacono ao imaginário professor Santanna, em um monólogo que será um pilar antológico do teatro napolitano; em *Sabato Domenica e Lunedì*<sup>88</sup> (1959), os três dias do título são aqueles dedicados por Rosa Priore à preparação do molho de carne, ritual também sagrado em uma família composta de velhas tias e criadas ingênuas.

Do universo da miséria humana, De Filippo consegue um equilíbrio entre as forças que derrubam o homem, jogando-o na mais terrível desgraça, e a forças da esperança, intrínseca em *Pulcinella*, que, de uma tradição milenar, consegue extrair a sabedoria necessária para reverter as situações mais desfavoráveis, levantando a cabeça e reafirmando o seu “ser”, a própria dignidade de ser humano.

É da inabalável certeza em considerar inalienável a dignidade de todos os seres humanos que De Filippo cria a sua obra. A luta contra a fome, aquela com “F” maiúsculo, se torna assim um símbolo da luta dos pobres e dos deserdados contra toda uma sociedade hipócrita e individualista, que se esconde atrás do falso moralismo para justificar os interesses mais mesquinhos, a absoluta falta de uma consciência social.

---

<sup>86</sup> Nápoles milionária.

<sup>87</sup> Estes fantasmas,

<sup>88</sup> Sábado, Domingo e Segunda.

## 2.2 DADOS BIOGRAFICOS DE EDUARDO DE FILIPPO

Eduardo De Filippo nasceu em 24 de maio de 1900, em Nápoles, filho natural de Luisa De Filippo e de Eduardo Scarpetta, ambos atores de tradição napolitana. Com os outros irmãos, começou bem cedo sua atividade teatral, aos 4 anos de idade, participando na representação de uma *opereta* escrita por seu pai. Aos onze anos, devido ao seu mau desempenho escolar, foi internado no colégio Chierica de Nápoles, de onde foi expulso dois anos depois. Continuou sua instrução teatral sob os cuidados do pai Eduardo que o obrigava, por duas horas ao dia, a ler e copiar textos teatrais. Paralelamente aos estudos, continuou participando das atividades teatrais da companhia paterna, demonstrando uma inata propensão, em particular, pelo repertório farsesco.

Aos quatorze anos, De Filippo entrou para a companhia do irmão Vincenzo Scarpetta, na qual permaneceu ininterruptamente por oitos anos. Nesta companhia, Eduardo trabalhou nas mais diferentes funções: contra-regra, sugeridor<sup>89</sup>, serviços gerais... Até que, em 1920, conseguiu impor-se como protagonista pela sua grande criatividade e pelos seus dotes de ator, especialmente nas partes cômicas. Também é dessa época a sua primeira peça publicada: o ato único *Farmacia di turno*<sup>90</sup>.

Em 1922, depois de ter cumprido as obrigações com o exército, De Filippo deixa a companhia do irmão Vincenzo Scarpetta para atuar, por um breve período, na companhia de Francesco Corbinci, companhia com a qual fez sua estréia no famoso e renomado *Teatro Partenope* em Nápoles, com a peça *Surriento gentile*<sup>91</sup>, de autoria de Enzo Lucio Murolo. É trabalhando nesta companhia que, em 1922, De Filippo escreve, dirige e interpreta *Uomo e galantuomo*<sup>92</sup>, começando, neste momento, a sua longa carreira de autor, diretor e ator.

---

<sup>89</sup> Conhecido também como “ponto”, era situado à frente do proscênio, em um buraco abaixo do palco e escondido da vista do público por uma concha. O “ponto” tornou-se uma instituição nos teatros italianos e servia para lembrar as réplicas aos atores enquanto recitavam.

<sup>90</sup> Literalmente “Farmácia de plantão”.

<sup>91</sup> Sorrento gentil.

<sup>92</sup> Homem e gentil-homem.

Depois de ter deixado a companhia de Francesco Corbinci, De Filippo volta para a companhia de Vincenzo Scarpetta na qual fica até 1930. Neste período, conhece a americana Doroty Pennington, com a qual se casa, e atua também em outras companhias como a de Michele Galdieri e a de Cariniú Falconi, mantendo sempre uma estrita colaboração com a companhia do irmão.

Em 1929, sob o pseudônimo de Tricot, De Filippo escreve o ato único *Sik Sik L'artefice magico*<sup>93</sup>. Em 1931, com os seus irmãos Titina e Peppino, de Filippo constitui a companhia *Teatro Umoristico Eduardo de Filippo*<sup>94</sup>, nome que depois será mudado para *Teatro Umoristico I De Filippo*<sup>95</sup>, estreando no *Teatro Kursaal* de Nápoles em 25 de dezembro de 1931, com a comédia *Natale in casa Cupiello*<sup>96</sup>, até então um ato único. A companhia chefiada por Eduardo De Filippo continuou até 1944, alcançando um discreto sucesso de público e de crítica.

O repertório dessa primeira companhia liderada por De Filippo, além de incluir peças de autoria conjunta dos três irmãos De Filippo (Eduardo, Titina e Peppino), apresenta também textos escritos por Scarpetta, Riccora, Grassi, D'Ambra, Curcio, Setti e Luigi Pirandello, com o qual De Filippo teve uma relação de profunda amizade. O encontro entre os dois mestres aconteceu nos bastidores do *Teatro Politeama* de Nápoles, em 1933; e é promovido pelo grande dramaturgo Pirandello depois de ter assistido a uma representação de De Filippo.

Durante a época fascista, a postura crítica perante o regime mantida por De Filippo lhe causou muitos problemas. Várias vezes De Filippo teve que recorrer às suas amigadas para escapar das brutais retalhações dos figurões fascistas, incomodados com a sua irreverência, chegando até a ser incluído nas listas de deportação para os campos de concentração nazistas dos quais só escapou graças à providencial intervenção do seu amigo Antonio De Curtis, conhecido como Totó.

Em 1948, após já ter desfeito o seu primeiro casamento com Doroty Pennington, De Filippo une-se em casamento com a atriz Thea Prandi. Desta união, nasceram dois

<sup>93</sup> *Sik Sik*, o artífice mágico.

<sup>94</sup> Teatro humorístico Eduardo De Filippo.

<sup>95</sup> Teatro humorístico os De Filippo.

filhos, Luca e Luisella, esta última infelizmente faleceu por hemorragia cerebral com apenas dez anos, enquanto Luca, seguindo a carreira do pai, se tornará um ótimo ator.

Nos anos 50, De Filippo engaja-se na empreitada para a restauração do *Teatro San Ferdinando* em Nápoles, destruído pelos bombardeios na Segunda Guerra Mundial. Mas, depois de apenas sete anos da re-inauguração em 1961, foi obrigado a declarar falência por absoluta falta de fundos e pela insensibilidade das instituições públicas que lhe negaram qualquer tipo de subsídio e ajuda.

Depois do fechamento do teatro, De Filippo parte para uma longa turnê de três anos através da Europa. Em 1964, de volta a Nápoles, reabre o *San Ferdinando* com um projeto ambicioso quanto obstinado: criar uma sede estável do teatro nacional napolitano, em colaboração com o *Piccolo Teatro di Milano*, dirigido então por Paolo Grassi.

A temporada estreou com a peça de Luigi Pirandello *Il berretto a sonagli*<sup>97</sup> (1936), com adaptação de De Filippo. Mas foram muitas as peças desta temporada, entre as quais, destacam-se de sua autoria: *Dolore sotto chiave*<sup>98</sup> (1938) , *Uomo e galatuomo* (1922), *L'Arte della commedia*<sup>99</sup> (1964) e *Le baruffe chiozzotte*<sup>100</sup> (1762), de Carlo Goldoni.

A nova companhia de De Filippo podia contar no seu elenco com atores do mais alto prestígio no teatro napolitano como: Regina Bianchi, Rino Genovese, Gennarino Palumbo, Franco Parenti, Enzo Petito<sup>101</sup> e Carlo Lima. Nesta mesma temporada de 1964-65, alternaram-se no palco do *San Ferdinando* várias companhias estáveis de teatro como as de Florença, Turim, Trieste, Trento, Gênova, Catânia, e L'Áquila, que encenaram textos de Goldoni, Brecht, Svevo, Sciascia, Pirandello, Molière e do mesmo De Filippo. Infelizmente, mesmo com o grande sucesso desta temporada, De Filippo, atolado em dívidas, teve que fechar novamente o *San Ferdinando*.

---

<sup>96</sup> Natal na casa dos Cupiello.

<sup>97</sup> O gorro de chocalhos.

<sup>98</sup> Dor sob chave.

<sup>99</sup> A arte da comédia.

<sup>100</sup> As brigas de Chioggia.

<sup>101</sup> Descendente direto de Antônio Petito, o famoso Pulcinella.

De Filippo não foi somente um grande ator, foi também um grande dramaturgo, diretor e empresário. O seu teatro é ainda hoje um teatro vivo, repleto de significações e de extrema atualidade, feito de experiências reais, que não se limitam a glorificar a figura deste marcante ator-autor, mas que extrapolam a sua importância dentro da Itália e tornam o seu teatro universal.

De Filippo teve seu primeiro reconhecimento acadêmico fora da Itália, pela Universidade de Birmingham, que lhe concedeu, em 1977, o diploma de “Doutor Honoris Causa” em Letras. Só anos depois, em 1980, foi que os acadêmicos italianos perceberam a importância e a estatura deste personagem, concedendo-lhe, não sem resistências internas contra o teatro em dialeto, pela Universidade de Roma, o diploma de “Doutor Honoris Causa” em Dramaturgia.

Em 1981, De Filippo foi nomeado, pelo então presidente da república Sandro Pertini, senador vitalício, ocupando a cadeira do falecido Eugenio Montale.

Eduardo de Filippo falece em Roma em 31 de outubro de 1984.



## 2.3 ÁRVORE GENEALÓGICA DA FAMÍLIA SCARPETTA

A família Scarpetta-De-Filippo é uma família atípica pelos padrões comuns de uma família média burguesa da época, porém não se constitui em uma exceção nos meios teatrais e circenses, nos quais vários núcleos familiares conviviam, às vezes por décadas, no mesmo espaço, formando emaranhado de vínculos e parentescos.

Para melhor esclarecer o intrincado sistema de parentesco entre estas duas famílias, é útil, além de ver o esquema abaixo, lembrar dos seguintes detalhes:

Eduardo Scarpetta, mesmo tendo várias amantes, nunca deixou a primeira esposa Rosa De Filippo com a qual casa em 1876, mantendo as duas famílias, a de Rosa e a da sobrinha desta, Luisa De Filippo, juntas no mesmo núcleo familiar, mas formalmente separadas, dando aos filhos tidos com Rosa o sobrenome Scarpetta, enquanto os filhos de Luisa mantiveram o sobrenome da mãe, De Filippo.

Luisa De Filippo era filha do irmão de Rosa, Luca de Filippo, ou seja, era sobrinha de Rosa De Filippo. Os três filhos não podiam usar o sobrenome do pai porque oficialmente Scarpetta ainda estava casado com Rosa. Assim, os três filhos naturais: Titina, Eduardo e Peppino deviam chamar o pai de tio.

Boatos, nunca confirmados, dizem que Domenico Scarpetta não era filho de Eduardo Scarpetta e sim do rei Vittorio Emanuele II e por isso o pai putativo recebeu uma pensão alimentícia para Domenico com a única condição de que a criança nunca pisasse em um palco.

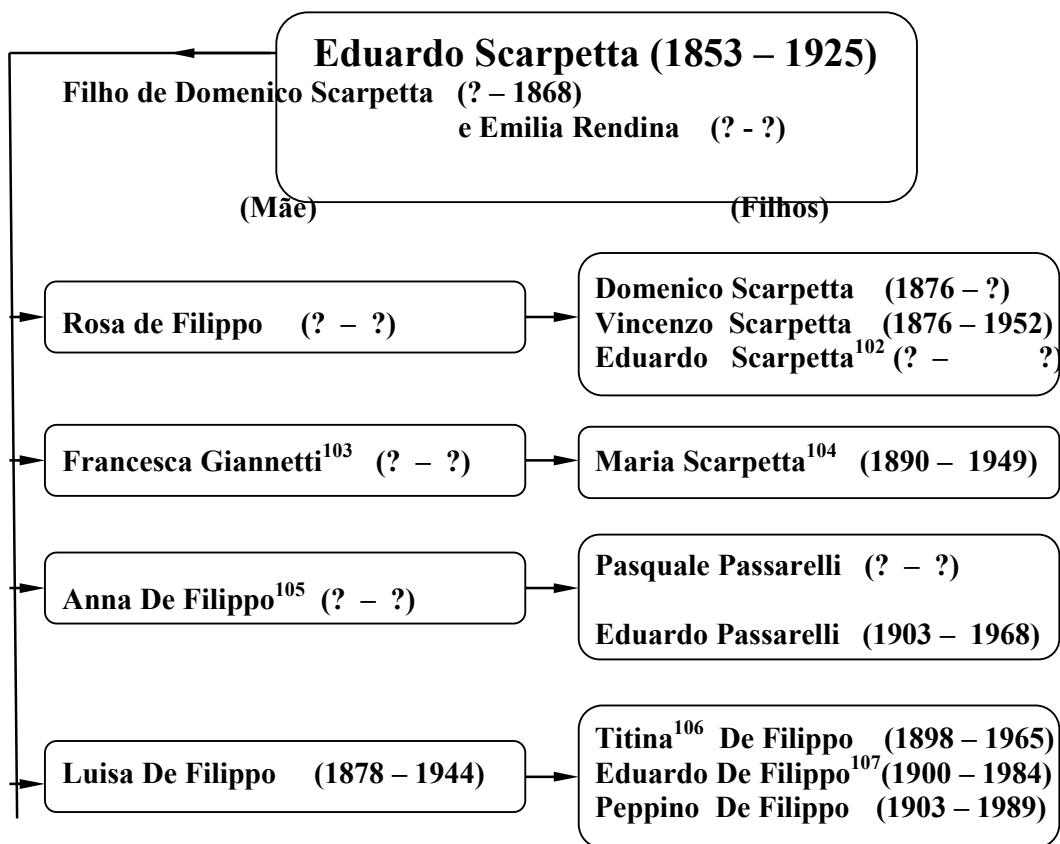


Figura 16. Árvore genealógica da família Scarpetta.

Infelizmente nas bibliografias consultadas não foi possível determinar todas as datas de nascimento ou morte.

Correm também boatos que poeta Ernesto Murolo (1876 – 1939 ) seja filho ilegítimo de Eduardo Scarpetta com Maria Palumbo. Oficialmente, porém o pai de Ernesto Murolo é o comerciante Vincenzo Murolo.

<sup>102</sup> Morreu logo depois de ter nascido.

<sup>103</sup> Amante de Eduardo Scarpetta.

<sup>104</sup> Filha de Eduardo e Francesca, pôde usar o sobrenome do pai porque foi legalmente adotada por Eduardo Scarpetta depois de ser abandonada pela mãe.

<sup>105</sup> Irmã de Rosa De Filippo

<sup>106</sup> Diminutivo de Annunziata.

<sup>107</sup> Eduardo de Filippo teve com a atriz Thea Prava dois filhos: Luisella, que morreu aos 10 anos, e Luca, que continuou a carreira do pai, tornando-se também ator.

## 2.4 EDUARDO DE FILIPPO: SUA OBRA TEATRAL

Quando se conta uma história, costuma-se começar do início. Neste caso, para entender melhor Eduardo De Filippo, talvez valesse a pena começar do “fim”. “O ponto de chegada do homem é – para De Filippo – o seu nascimento, enquanto o ponto de partida é a morte que, além de representar a sua partida do mundo, vai constituir o ponto de partida para os jovens” (BARSOTTI, 2003, p.3) Com este paradoxal aforismo, De Filippo inverte, quase no final da própria vida, o sentido que geralmente damos à existência.

Já poucos anos antes, no seu primeiro encontro com os estudantes de dramaturgia na universidade *La Sapienza* em Roma (4 de Abril de 1981), tinha usado uma metáfora na sua mensagem da aula inaugural na qual compara a vida à uma “sala de espera de um dentista”, um lugar onde se espera para arrancar “este dente definitivo”; Há aqueles que simplesmente esperam, outros que se distraem para não pensar, e aqueles que têm o “dom”, como ele, de se distrair e fazer pensar os outros, os quais “tiveram algumas satisfações... e depois vão ao outro mundo e Tchau! E chega a nova geração: o ponto de chegada, o ponto de partida [...]” (DE FILIPPO, 1986, p. 133).

O comprometimento moral para e com o futuro se exprime nos motivos básicos que constituem o teatro de De Filippo. Substancialmente, encontra-se o conflito entre o indivíduo e a sociedade. A situação dramática, o conflito, é sempre instaurada por um estímulo emotivo: reação a uma injustiça, indignação pela hipocrisia própria ou alheia, solidariedade e simpatia humana por uma pessoa ou um grupo de pessoas, revolta contra as leis obsoletas e anacrônicas, horror diante de fatos como as guerras que devastam a vida dos povos.

Este seu espírito se revela com toda força e eficácia à luz da “fantasia cômica” a mesma que lhe permite “olhar as cenas”, ouvir os ritmos da sociedade e do mundo. No discurso na *Accademia dei Lincei* em dezembro de 1972 ressalta: “Olhos e ouvidos meus sempre serviram [...] a um espírito de observação incansável, obsessivo, que [...] me leva a deixar-me fascinar pelo modo de ser e de se expressar da humanidade”. (DE FILIPPO, 1972). Na visão de De Filippo “o teatro é síntese”(1986, p 73). e nesta força de síntese,

está incluída a utilidade do teatro, porque, com a sua linguagem sintética acentua-se ainda mais a “força de penetração” (1986, p 161), sendo que o teatro: “nos une, nos põe em condições de conversar” e mesmo que “sabemos que as coisas voltaram a ser o que sempre foram, nós temos o dever de tentar salvar o futuro” (1986, p 133).

A morte física para De Filippo é algo que o interessa, o intriga, mas não lhe dá medo; a verdadeira morte seria para ele o fim da ligação entre as gerações e da passagem da herança entre um membro e outro, também porque “[...] quando toda tradição se apaga, a marcha para a desumanidade começou”<sup>108</sup> (DE FILIPPO, 1972). Neste jogo de estafetas artísticas, que retoma o ritual cênico da passagem da meia máscara, preta, de *Pulcinella*<sup>109</sup>, assumem um sentido direto as suas relações com os seus pais-mestres naturais ou adotivos: Eduardo Scarpetta, que o inicia na arte do espetáculo tradicional napolitano, e Luigi Pirandello, que lhe abre o caminho ao teatro moderno, o do séc. XX.

“Não sei quando as minhas comédias morrerão e não me interessa”, dizia De Filippo, e afirmava logo em seguida: “o que importa é que tenham nascido vivas”; porque “o teatro morre quando se limita a contar os acontecimentos; somente as conseqüências dos acontecimentos podem ser narradas em um teatro vivo” (*apud.* DE FILIPPO, 1985a pp. 142 e 151), somente nas “conseqüências” está o núcleo daquela “verdade teatralizável” que contém em si algo de profético, que se exprime através da sua personagem o *capocomico* que na realidade representa o seu *alter-ego* como em *L’arte della commedia*<sup>110</sup> (1965).

Mas o que significa *Capocomico*? O *capocomico* historicamente é o chefe da companhia e, na maioria das vezes, também o ator principal. Ele desempenha várias funções na companhia: ator principal, autor de peças do repertório, “diretor” destas,

ainda que, na origem, este papel não fosse nitidamente definido como hoje em dia, e também, muitas vezes, era o chefe da família que constituía o núcleo básico da companhia e, conseqüentemente, empresário, produtor e cenógrafo: enfim, um

<sup>108</sup> Tradução do original.

<sup>109</sup> Máscara típica de Nápoles, cuja origem são anteriores a *Commedia dell’Arte* onde foi extremamente popular.

verdadeiro *tuttofare*<sup>111</sup>, um coringa. O termo tem origem na *Commedia dell'Arte* e o cargo era transmitido, salvo poucas exceções, de pai para filho e sempre dentro do núcleo familiar. Um dos exemplos mais famosos que a história nos fornece é o de Molière, que alcançou o cargo de *capocomico* casando com a filha do patriarca *capocomico* da companhia onde trabalhava. O poder indiscutível do *capocomico* nos remete ao do *capomafia*<sup>112</sup>, pois a raiz da palavra “capo” significa cabeça, aquele que manda. Não é por acaso que a estrutura da máfia é parecida, no seu princípio, mas não claro nas suas finalidades, como a das antigas companhias de atores porque ambas se baseiam nas estruturas da família. Hoje, talvez, este segundo sentido da palavra “capo”, o da máfia, seja até mais conhecido do que todos os outros.

Em uma nota autobiográfica da década de 70, Eduardo De Filippo define Eduardo Scarpetta (1853-1925) como o “maior ator-autor-diretor e *capocomico* daquela época”<sup>113</sup>. Sempre que De Filippo fala do pai, tende a promover o discurso no plano do próprio palco, focando a sua relação com aquele “genial homem de teatro”, sempre sob o aspecto mais ligado ao teatro.

Difícil é, com efeito, a relação de De Filippo com Eduardo Scarpetta, pai natural (e de arte) também de Titina De Filippo (nascida em 1898) e de Peppino De Filippo (nascido em 1903), tanto que quando Luigi Compagnone lhe pergunta — “O seu pai foi um pai severo ou um pai mau?” De Filippo, desvia-se elegantemente, do assunto respondendo: “Foi um grande ator”. Mas, já da nota precedente, evidencia-se uma relação ambivalente em relação ao *capocomico patriarca*: “[...] se de um lado, tinha orgulho do meu pai [...], do outro, por causa dos maus dizeres, me sentia diferente” (DE FILIPPO, 1980). Diferente porque filho ilegítimo (de pais não casados) em uma época onde esta situação, mesmo não sendo incomum, era considerada “escandalosa” e objeto de discriminação por parte da sociedade. De Filippo de alguma forma exorcizará esta situação, criando várias personagens-espelho de sua mãe, Luisa De Filippo, (1878-1944), mãe solteira como, por exemplo, a personagem da peça *De Pretore Vincenzo*<sup>114</sup>, de sua autoria, escrita em 1957.

<sup>110</sup> A arte da comédia.

<sup>111</sup> Faz-tudo

<sup>112</sup> Chefe da máfia

<sup>113</sup> Tradução do original.

<sup>114</sup> Nome próprio..

Como já citado, a relação não exatamente ortodoxa, para aqueles tempos, Scarpetta-De Filippo, era de conhecimento público e disso Eduardo De Filippo traz um irônico paradoxo: “A paternidade dos filhos legítimos é sempre duvidosa. Aquela dos ilegítimos, ao contrário, é aceita com o consenso popular. A minha paternidade é indiscutível!”(apud. DE FILIPPO, 1985a, p. 8). Deste paradoxo, servira-se para criar duas situações opostas e complementares no seu teatro: aquela de *De Pretore Vincenzo* (cuja personagem principal supre a falta do pai real criando, na sua imaginação, um pai nobre ou até de origens divinas) e a de Guglielmo Speranza, cuja paternidade será impiedosamente investigada pela sociedade em *Gli esami non finiscono mai*<sup>115</sup>, escrita em 1973. Mas De Filippo também questiona não somente a paternidade mas também o ser pai. Assim, assume quase um sabor de vingança a grotesca e patética investigação da personagem Domenico Soriano, no último ato de *Filumena Marturano* (1946), quando tenta descobrir qual dos três rapazes que lhe estão na frente é o seu próprio filho.

Para De Filippo, não é suficiente a repetição de modelos e esquemas já conhecidos somente porque pertencentes à tradição: reinventá-la, *a suo modo*<sup>116</sup> para fazer que ela se torne algo de extremamente vivo, será o caminho, às vezes doloroso, que ele escolherá, mesmo que isto signifique de alguma forma traí-la. Este caminho começa com a sua fuga, na adolescência, da sua primeira companhia-família que, segundo ele, foi motivada pela descoberta da sua “diversidade”.

Fica assim mais claro porque, mesmo sempre mantendo como “pano de fundo” o conflito entre o indivíduo e a sociedade, De Filippo, em nota autobiográfica, acrescenta: “a minha *diversidade* me pesava até o ponto que acabei deixando a casa materna e a escola e fui mundo afora sozinho, quase sem dinheiro no bolso, mas com o firme intento de achar a minha estrada” (DE FILIPPO, 1986, p. 58).

Fortíssima e sempre nítida na memória de De Filippo é a lembrança do seu primeiro impacto com a dramaturgia de quem, depois, se tornará como um “pai adotivo” na arte do teatro: Luigi Pirandello. Em uma entrevista a uma revista italiana, De Filippo conta: “Em 1921, em uma noite de não lembro o mês, no cartaz do *Teatro Mercadante*

<sup>115</sup> Os exames nunca acabam.

<sup>116</sup> Do seu jeito.

estava anunciada a peça *Sei Personaggi in cerca di autore*<sup>117</sup> (1921). Tinha poucas liras<sup>118</sup> e uma grande vontade de ver o trabalho”. Mesmo ficando sem um tostão no bolso, acompanhado por um amigo, consegui comprar o ingresso, para “una serata indimenticabile” (DE FILIPPO, 1937, p 163)). Antes, porém, de enveredar por este novo caminho, o jovem De Filippo teria percorrido outros, sozinho; e, assim, é necessário voltar à sua fuga inicial da “casa materna”, da “Escola”, mas também da família-companhia de sua origem.

A perspectiva de se sustentar e viver *sub specie theatri*<sup>119</sup> começa, com efeito, para De Filippo desde quando brinca com os seus irmãos nos bastidores dos teatros onde a companhia do pai ensaiava e apresentava:

“Tinha seis ou sete anos, e passava dias inteiros no teatro [...]. Lembro com clareza que até os atores que mais admirava [...] despertavam em mim pensamentos críticos: “Quando eu for ator, eu não falarei tão depressa”. [Ou] “Aqui deveria baixar a voz”, e eu ficava lá ouvindo e esquecia de qualquer outra coisa”<sup>120</sup>. (DE FILIPPO, 1985, p. 108).

Essa dedicação inata ao teatro e, sobretudo, à arte do ator, está sempre presente nas suas falas. Significativas são algumas suas declarações, às vezes disfarçadas nas falas dos seus *Sósias tearantis*<sup>121</sup>, que nos revelam a grandeza do amor que De Filippo tinha para e com o teatro. Nestas declarações, são recorrentes algumas palavras-chave, *diversidade* e *talento*, expressões fundamentais como *achar a minha estrada na estrada do teatro, a minha verdadeira casa é o palco, e o teatro nasce do teatro*. De Filippo chega a declarar abertamente com um tom de amargura: “Você pode fazer teatro se você for teatro, [...] porque o teatro nasce do teatro [...] e quando é puro não permite jogos: [...] a árvore é uma só e os frutos são poucos” (*apud*. DE FILIPPO, 1985a p. 146).

O conceito de *Família-Companhia* não é comum no Brasil, mas teve uma importância fundamental no teatro italiano desde a sua criação. Não é por acaso que as companhias da *Commedia dell'Arte* eram constituídas, no seu núcleo básico, por integrantes da mesma família e que o papel principal, geralmente o do Arlequim ou do Polichinelo - a

<sup>117</sup> Seis personagens em busca de autor, de autoria de Luigi Pirandello.

<sup>118</sup> Moeda corrente na Itália.

<sup>119</sup> Com o que oferece o teatro.

<sup>120</sup> Tradução do original.

<sup>121</sup> Sósias no teatro, personagens que são espelhos do autor, voz autoral.

depende da origem geográfica da companhia — fosse transmitido de pai para filho como, também o cargo de *capocomico*.

Essa estrutura patriarcal consentia a *paideuma*<sup>122</sup>, ou seja, o acúmulo do saber, a tradição, e assim a preservação tanto das técnicas do ator quanto do acervo de *canovacci, lazzi e intermezzi*<sup>123</sup> que representavam a base do repertório de todas as companhias italianas deste o século XV (a primeira companhia da *Commedia dell'Arte* oficialmente ligada por um contrato escrito é datada de 1545, mas alguns autores ligam o surgimento da *Commedia dell'Arte* às companhias itinerantes de mimos alguns dos quais bizantinos, que fugiram da queda Constantinopla em 1453; outras hipóteses ligam o nascimento da *Commedia dell'Arte* as improvisações das comédias de Plauto e de Terêncio. Seja qual for a hipótese correta, na época já existiam companhias baseadas no núcleo familiar). Estruturas semelhantes podem ser encontradas também na Áustria e na Hungria enquanto aparecem como exceção na Alemanha e na França. Molière pertence a este grupo de exceções, tendo ele alcançado o cargo de *capocomico* casando com a filha do *capocomico* da companhia onde ele atuava.

O *capocomico* centralizava e coordenava todas as atividades da companhia, administrava, escolhia os papéis, mudava e reformulava a estrutura do espetáculo e, sobretudo, organizava e representava para que tudo fosse em função do ator principal que, inevitavelmente, era ele mesmo; enfim, era o que modernamente poderíamos chamar de um pequeno ditador, um verdadeiro rei no reinado da própria companhia

Emblemática é a poltrona usada por Molière que vinha posta no centro do palco, e nela, comodamente sentado, dirigia os atores, levantando-se somente quando o papel o requisitasse. Na peça *O doente imaginário*, esta poltrona entra a fazer parte integrante do cenário e será nela que Molière, durante uma representação, morrerá.

<sup>122</sup> Do grego *αιδευμα*.

<sup>123</sup> *Intermezzi* é um gênero teatral na Itália. É uma peça (opera) séria uma pequena peça, ou parte dela, inserida na pausa entre os atos, Exemplo: *La serva padrona* (Pergolesi, 1728). É o início da ópera cômica. A ópera séria, com o seu conteúdo da mitologia e história, era destinada para um público erudito. Os *intermezzi* eram uma concessão ao gosto do povo. Mozart assiste à forma dos *intermezzi* na sua viagem pela Itália e utiliza o gênero para concepção da sua ópera cômica, ópera buffa. *Intermezzi* é um gênero teatral.



Entre os vários *capocomico* que atuaram no Brasil, destaca-se a figura de Procópio Ferreira ou João Procópio Ferreira, pseudônimo de João Álvaro de Jesus Quental Ferreira (Rio de Janeiro, 8 de julho de 1898 — Rio de Janeiro, 18 de junho de 1979). Procópio Ferreira começou no circo-teatro. Tratava-se de um circo que, além de números de acrobacias, malabarismo e palhaçadas, apresentava a adaptação de peças de teatro. Foi autor, diretor, e é o pai de uma das mais importantes atrizes e diretoras brasileiras, Bibi Ferreira.

No Brasil contemporâneo, temos a figura de Ziembinski, ator e diretor que, mesmo propondo soluções inovadoras como diretor, como, por exemplo, na encenação de *Vestido de noiva*, de Nelson Rodrigues, quando atuava como ator, reproduzia uma estrutura egocêntrica com o “principal” (ele) como centro, foco da peça, e as outras personagens rodando ao seu redor como um carrossel, desempenhando os menores papéis em função da sua figura. Esta estrutura pode ser facilmente reconhecida também no teatro *jidische* do seu país de origem, a Polônia que Ziembinski conhecia profundamente. Além disso, Ziembinski viveu com seus irmãos os quais administravam os seus mambembes.

A “família difícil”, à qual pertenciam os três De Filippo, é dominada pelo patriarca *capocomico*, Eduardo Scarpetta, que, quando viajava, “[...] se mudava com mulheres, cavalos, carroças, crianças, móveis, um verdadeiro Rei!”(DE FILIPPO, 1998, p. 49); dele dependiam aqueles dois núcleos familiares, paralelos na vida normal, mas ambos enquadrados nos limites e regras do teatro mambembe da época.

A dupla família que surge com a junção dos Scarpetta com os De Filippo parece não ter sido acolhedora para Peppino De Filippo, o irmão mais novo de Eduardo De Filippo, que foi, repentinamente, introduzido nela, na idade de 5 anos, o que criou grande desconforto para a criança, que não aceitava a sua condição de filho ilegítimo e todas as pressões sociais a ela conexas. Mas, de qualquer forma, tratava-se de uma *Família-Companhia* genuinamente napolitana, cujo modo de vida não deixará de incidir, no bem e no mal, na biografia artística dos dois irmãos. De Filippo achará regularmente inspiração para os enredos e personagens das suas comédias na rotina diária da sua

família: uma existência precária entre a incerteza econômica e as exigências enormes de um trabalho exaustivo dentro de uma companhia privada no teatro daquela época.

O “espaço do teatro” é, para De Filippo, desde o início, campo de ação e convivência cotidiano da sua família. Aqui mesclam-se as questões econômicas ligadas ao mundo do espetáculo e as preocupações mais pessoais, como a saúde e os afetos; é este o lugar, o ambiente onde nascem os amores e se instauram sentimentos de ódio, fecham-se alianças e se consumam traições.

Nesse universo, reduzido e apertado, emprenhado de uma mentalidade pequeno burguesa, em que a ficção e a realidade se misturam continuamente, é que se formará o jovem ator. A partir deste mundo se cristalizará, peculiar e fundamental ao mesmo tempo, a sua dramaturgia.

É nesse espaço que De Filippo entra e faz parte da família e da pequena sociedade teatral. Aqui, ele tem a possibilidade de experimentar, em primeira mão, o desenvolvimento de ações cênicas que sucessivamente surgem nas suas comédias. Pensamos em uma comédia polifônica, mas com vozes antagônicas intimamente destoantes, como *Sabato, domenica e lunedì*. de 1959, e, especificadamente, na réplica da personagem de Raffaele que descreve uma situação parecida com a situação da família de De Filippo mesmo que recriada com um certo distanciamento pelo autor:

Já a nossa família poderia, sozinha, formar a maior companhia de prosa napolitana. A senhora Elena seria a primeira atriz, Tia Memé, minha irmã, a cômica, Dona Rosa desempenharia o papel da mãe nobre, Giulianella... a boba, Dom Federico o ator jovem. (*Indicando Virginia*) A serva é esta aqui. Meu irmão os papeis genéricos entre outras. [...]. (DE FILIPPO, 1995, p. 417).

Também não é por acaso que uma imagem muito parecida e ligada ao cotidiano da vida no teatro, voltará à memória de Peppino Priore, protagonista da comédia *Sabato, domenica e lunedì*, cujo título refere-se aos três dias necessários para a preparação do *ragú*, ou seja do molho de carne e tomates usado no macarrão. O próprio De Filippo interpreta o papel de Peppino Priore, o profanador do ritual dominical do *ragú*, quando, no final da peça, a personagem amargamente pensa que aquilo que, para ele, era um “drama” comovente, para os outros apenas era algo grotesco e somente uma “farsa”.

Fundamental para De Filippo era conseguir enxergar criticamente o teatro e as situações a ele relacionadas, mesmo estando nelas profundamente envolvido. Este é o *treinamento ao distanciamento*, que ordena os personagens e as situações, que o ator-autor aprende na escola paterna, como surge claramente em *Miséria e nobilitá*<sup>124</sup> (1888), uma das mais bem-sucedidas comédias de Eduardo Scarpetta.

Uma das maiores ambições de Eduardo Scarpetta era o uso da máscara individualizada, da máscara num conhecimento íntimo da psicologia burguesa, que reestruturaria o enredo farsesco através da remoção dos elementos fantásticos em favor da naturalidade e da verossimilhança da “comédia brilhante”, ou seja, da cena particularmente leve e divertida, geralmente sem profundos questionamentos ou críticas sociais.

Porém as fortes bases que o ligavam às tradições teatrais levaram Scarpetta para um outro caminho: Tirando a máscara do seu Don Felice, o ator-autor Scarpetta não formou uma personagem completamente acabada sob as exigências realistas naturalistas por ele desejadas: tinha, pelo contrário, exacerbado com um figurino inspirado nas paródias do “Varieté”<sup>125</sup>, introduzindo um certo refinamento musical, mais próximo à canção napolitana, distanciando-se do modelo do seu mestre e predecessor Antonio Petito<sup>126</sup> (1822-1876), mas, mesmo assim, bem distante de qualquer construção naturalista da cena.

Em *Lu curaggio de nu pompiere napolitano*<sup>127</sup> de 1877, posteriormente também interpretado por Eduardo De Filippo, tem ainda a dupla Don Felice-Pulcinella, Como F. Angelini, no seu estudo *Eduardo negli anni trenta*, (1988, p. 240), acertadamente anota: “e se vê de onde vêm a dupla cômica do Varieté, do bobo e do sabido, honesto, elegante”<sup>128</sup>.

*Ingressar na arte*, como filho ou adepto, significa, para o ator que vem do regulamento do teatro tradicional napolitano, submeter-se a um mundo no qual os códigos e as

<sup>124</sup> Miséria e nobreza.

<sup>125</sup> Gênero teatral que incorporava uma mistura de quadros de dança, música, malabarismo e curtas peças.

<sup>126</sup> Autor, ator e *capocomico*, considerado um dos maiores intérpretes de *Pulcinella* em todos os tempos.

<sup>127</sup> A coragem de um bombeiro napolitano.

<sup>128</sup> Tradução do original.

habilidades são aprendidas exclusivamente na vivência do dia-a-dia e com todas as rotinas de deveres do organismo complexo do palco. “Aqui dentro tem a gíria do teatro. Você não está falando com um acadêmico, mas com *uma besta de teatro*”<sup>129</sup>, desabafa De Filippo com uma jovem estudante da Universidade de Roma, desconcertada pelo seu linguajar.

De Filippo começou a fazer teatro na época de declínio da fase dos atores vedetes e de seus sucessores e que, de alguma forma, reproduziam o modelo centralizador do ator principal, enfim do *capocomico* na acepção mais ampla do termo. Mesmo este modelo estando em declínio nos palcos europeus, De Filippo ainda estava numa daquelas companhias de teatro típicas que tinham surgido em Nápoles desde o séc. XV.

Para muitos, e com certeza para todos os napolitanos, Nápoles é um lugar especial, único no mundo. Para um napolitano ser napolitano, não é simplesmente uma questão geográfica, mas principalmente uma condição que identifica um jeito peculiar e único de “ser”. O povo napolitano acredita possuir uma “personalidade teatralizada” inata, oriunda da sua visão do mundo e da sua vivência na sociedade *partenopea*<sup>130</sup>, com “um fazer da vida um teatro” que se pode considerar como um “talento” natural.

Pode-se dizer que só existe, até onde eu saiba, um outro lugar, único como Nápoles, que poderia concorrer com o desmedido centrismo que o napolitano despensa ao seu ego: a Bahia. Em Nápoles, como na Bahia, vive-se a identidade coletiva de maneira consciente e orgulhosa. É por isso que os napolitanos e os baianos são criticados, parodiados, difamados e, depois de tudo isso, admirados e imitados – pelo menos, em aspectos selecionados.

Enquanto Nápoles precisou, para formar o seu mito, de alguns séculos, porque baseava a sua autopromoção num veículo lento, o teatro popular, a Bahia se convenceu do seu mito, da sua “espetacularidade” (para usar um termo que virou moda acadêmica, ultimamente) através da sua música e do seu carnaval, que se autoproclamou como “o maior do mundo”, e alcançou o seu *status* “de ser único no mundo” num espaço de

<sup>129</sup> Tradução do original.

<sup>130</sup> De Nápoles e arredores.

tempo extremamente curto: baiano não nasce, ele estréia, é o paradigma para a história cultural da Bahia.

Pode-se dizer que, nesse contexto social muito peculiar, um ator da estatura de De Filippo junta o talento que herdou dos seus pais com as condições muito específicas de trabalho da companhia-família de teatro: as regras *se non le apprendi, non le capisci*<sup>131</sup>, e são construídas através de uma tradição milenar, passada de pai para filho e, como no caso de De Filippo construídas sobre o clima literalmente familiar dos ensaios e na enorme extensão do repertório de comédias e outros gêneros que pertencem à tradição (ao pé da letra do significado do termo, que é *tradere*, lat. = levar de uma geração para outra conhecimento, técnicas, truques, “rotinas”<sup>132</sup> e toda a sabedoria e prática teatral milenar).

Além da participação ativa na companhia paterna, De Filippo também trabalha “independentemente” em pequenos teatros como no Orfeo, onde descobre o mundo do *Varietà* e das *macchiette*<sup>133</sup> e conhece, nos camarins, “di quello sporco locale”<sup>134</sup> que para ele parece “bello e sontuoso”<sup>135</sup>, Totó (Antonio De Curtis 1898-1967)<sup>136</sup>, encontro do qual nascerá uma longa e profunda amizade (*apud.* DE FILIPPO, 1985a, p. 152). Esta amizade se tornará particularmente valiosa nos anos do fascismo quando, repetidas vezes, Totó usará da sua influência para livrar De Filippo de vários problemas com o regime por causa das suas peças mais politicamente polêmicas.

É nessa época que De Filippo entra em contato com a companhia de Enrico Altieri, considerado o maior ator dramático e popular napolitano. Aqui experimenta um repertório que alterna farsas *pulcinellesche*, melodramas recitados sem músicas e

<sup>131</sup> Se não forem aprendidas, não podem ser entendidas.

<sup>132</sup> Rotina é uma certa seqüência de gestos, ações físicas, etc., que um ator superpõe a uma situação típica na comédia.

<sup>133</sup> Manchinhas: tipo de personagem cômica da variedade que tem como um dos seus maiores intérpretes Totó

<sup>134</sup> Daquele sujo lugar.

<sup>135</sup> Lindo e requintado.

<sup>136</sup> Antonio Clemente De Curtis, em arte, Totó (1898-1967). Em 1946, o tribunal lhe reconhece o direito de usar o sobrenome paterno de De Curtis. Começa a recitar em teatros secundários, de bairro, com um repertório de imitações e de *macchiette* inspiradas na obra de Gustavo De Marco. Em 1932, Totó trabalha no *avanspettacolo* criando *macchiette* que o tornarão famoso como: "O Louco", "O cirurgião", "O Manequim". Em 1940, passa a se exibir no teatro de revista. Entre 1937 e 1967, Totó participa de 97 filmes com um público estimado em mais de 270 milhões de espectadores, um recorde sem precedentes

enredos de conteúdos histórico-sociais; ele trabalha, assim, também na outra facção do teatro popular de dialeto, que transformava em espetáculo de grandes efeitos o cotidiano de Nápoles, cru e violento. Era um mundo do qual Francesco Mastriani (1819-1891) e Federico Stella (1842-1927) foram os maiores autores e principais intérpretes, um teatro que seria retomado com grande eficácia expressionista pelo teatro de Raffaele Viviani (1888-1950).

A máscara de *Pulcinella* vive, nesse período, um novo esplendor nos palcos não só italianos, mas também, mesmo que de alguma forma modernizada, nos palcos europeus. Isto se deve à plasticidade e à humanidade da figura, que permitia aos autores driblar a censura e expressar, assim, os sentimentos mais profundos do povo. É notável que a máscara napolitana extrapole os limites do teatro tornando-se tema e inspiração do balé de Igor Stravinski, que iria marcar os anos vinte na montagem do lendário *Ballet Russé* de Serge Diaghilev.

Mas seria com a entrada oficial de De Filippo na companhia de Vincenzo Scarpetta, irmão por parte de pai, que já se tinha tornado *capocomico*, que o nosso ator e futuro dramaturgo teria a oportunidade de representar em grandes palcos como o do Mercadante e o do Sannazzaro de Nápoles, ou do Quirino e o do Manzoni em Roma.

De Filippo continuou atravessando os mais variados gêneros e as ramificações das grandes tradições do teatro napolitano, não deixando de manter contatos também com personagens antagonistas ao pai: Libero Bovio, Roberto Bracco ou Ferdinando Russo. Na época, tinha-se desencadeado uma guerra entre aqueles que defendiam o teatro “da ridere”<sup>137</sup> de Scarpetta e os defensores do teatro “d’arte”<sup>138</sup>, auspiciado e praticado desde 1890 por Salvatore Di Giacomo. Desta forma, o contato com o “maior” (em absoluto) ator italiano da época foi-lhe impedido: “Tratava-se de uma escolha: ou meu pai ou Di Giacomo”. Desde então, De Filippo aspirava percorrer uma “via transversal”, a realização de “um teatro de conteúdo que fosse também espetáculo” (DE FILIPPO, 1998, p.54).

---

na Itália. Entre os seus filmes, lembramos *Ucellacci e Ucellini* (1966), com direção de Pier Paolo Pasolini.

<sup>137</sup> Para rir.

De Filippo não apenas atuou como ator em inúmeros papéis do teatro da sua época (nos dramas geralmente desenvolvia *papéis* secundários, mas nas farsas ou nas comédias lhe eram confiados papéis cômicos relevantes), possibilitando-lhe a compilação dos conhecimentos complexos da arte que o tornariam o ator mais memorável da Itália.

De Filippo também participou ativamente das rotinas dos ensaios como diretor quando substituiu o seu irmão Vincenzo Scarpetta, assumindo, mesmo que em caráter interino, as funções de *capocomico*, tendo a responsabilidade das eventuais substituições de atores, como, e sobretudo, cuidando da remontagem e adaptação das peças da companhia, o que o qualifica como autor.

Na história do teatro, os exemplos de figuras que reuniram não apenas a capacidade de ator com a de dramaturgo, diretor e empresário são extremamente raros. As primeiras referências nos remetem à Grécia clássica no séc. VI-V a.C. com Ésquilo, Sófocles e Eurípides, que inauguraram a tragédia no teatro ocidental. Eram eles que escreviam as próprias tragédias, eram os protagonistas, dirigiam-as e também eram os produtores. Funções cruzadas que se tornaram quase uma prática no teatro clássico.

Depois, na história moderna, a simbiose entre ator dramaturgo e diretor aconteceu nos gêneros minimalistas do teatro medieval e da *Commedia dell'Arte*. Mas desapareceu na corrente do teatro regulamentado da Alta Renascença. Na França do século XVII, aparece Jean-Baptiste Poquelin, mais conhecido como Molière, que pratica o tradicional acúmulo de funções e antecipa a figura do *capocomico*.

Menos conhecido do grande público brasileiro, mas de grande relevo no século XIX na Áustria, é Johann Nepomuk Nestroy (1801-1862), cantor, ator cômico, dramaturgo e empresário. Trabalhou por quase trinta anos na companhia de Karl Carl (1782-1854), ativa no Theater ander Wien e no Karl Theater. Nestroy escreveu um número enorme de farsas, paródias e comédias e se tornou o ator mais famoso da sua época. Além de ator e dramaturgo, era também seu próprio empresário, chegando a administrar e movimentar durante três décadas vários teatros vienenses.

Dario Fo e Franca Rame também podem ser considerados membros desse seletivo grupo, sendo os dois atores, diretores, dramaturgos e empresários. Ressalta-se que Dario Fo foi recentemente premiado com o Nobel de Literatura, uma decisão quase inédita da Academia norueguesa em conferir um tão importante reconhecimento, depois de Becket, a um dramaturgo.

---

<sup>138</sup> De arte.



Apenas no cinema aparece a combinação de ator-diretor-roterista com mais frequência. Alfred Hitchcock imprime, com sua aparição inesperada e incidental, a sua marca registrada em seus filmes, quase um comentário irônico aos atores que a dirigem si mesmos nos próprios filmes.

No teatro, ao longo de dois milênios e meio, a lista desta simbiose entre dramaturgo, ator e diretor ficou muito restrita, e Eduardo De Filippo representa o último exemplo expressivo no século XX. A sua longa trajetória como ator, alcançando níveis de interpretação que fizeram época tanto no teatro quanto no cinema, a sua extensa e renovadora dramaturgia, a sua capacidade como diretor, e o seu exemplo como empresário e *capocomico* posicionam De Filippo neste grupo restrito.

Entre 1920 e 1921, escreve o seu primeiro ato único, *Farmacia di Turno*, na época intitulado *Don Saverio "o farmacista"*<sup>139</sup>. Já neste trabalho podem-se reconhecer algumas características básicas que ficarão presentes em toda a obra de De Filippo. Exemplo disto é o monólogo inicial do protagonista da supracitada comédia, que nos remete aos monólogos “essenciais” muitos freqüentes na sua obra.

A escolha de De Filippo para o monólogo reflete uma tradição teatral que lança as suas raízes na antiga Grécia e introduz um forte elemento lírico nas suas peças possibilitando-lhe um diálogo direto com o público e, também, com o *ego* e os sentimentos mais profundos da personagem. Desta forma, paradoxalmente, a opção pelo monólogo é substancialmente antiteatral se considerada isoladamente, mas extremamente eficaz quando inserida na dramaturgia de De Filippo que elageu, assim, o monólogo como parte “essencial” de grande parte da sua extensa produção dramaturgica.

A segunda peça escrita por De Filippo é uma comédia de natureza metateatral cujo título inicial era: *Ho fatto il guaio?... Riparerò!*<sup>140</sup> (1922), que mais tarde se torna *Uomo e galantuomo*. A estrutura da comédia apresenta uma sucessão rápida de cenas e contracenas que nos lembram o modelo utilizado por Scarpetta, Mas De Filippo, além de se inspirar na dramaturgia do pai, foi influenciado por Pirandello; influência que

<sup>139</sup> Dom Severo, “o farmacêutico”.

<sup>140</sup> Fiz bobagem? Vou reparar!



pode ser evidenciada, entre outros elementos, pela introdução na peça da temática da loucura.

Mas também o teatro torna-se o próprio tema das suas peças: fonte de inspiração constante tanto no enredo quanto pela criação dos personagens, o ambiente do palco é a luta pela sobrevivência de cada dia que atores e comediantes enfrentam.

Assim, para citar alguns exemplos, depois de Gennaro De Sai, o protagonista de *Uomo e galantuomo*, combatido entre os ensaios da comédia e os acidentes de uma profissão que se estende até invadir a sua vida particular, vamos encontrar, em *Sik sik L'Artefice magico*<sup>141</sup> (1929), o protagonista *Sik sik*, dividido entre as artimanhas para substituir de última hora um ator, as reclamações da mulher grávida e histérica e sua obrigação de manter a dignidade do espetáculo. Depois, encontraremos ainda as personagens de Otto Marvuglia, em *La grande magia*<sup>142</sup> (1948), e de Oreste Campese, em *L'arte della commedia*<sup>143</sup> (1964).

No período em que escreve comédias para a companhia de Vincenzo Scarpetta, De Filippo continua experimentando novas roupagens na criação da suas personagem e tentando reinventar as velhas. Acontecimento importante, nesta época, é a sua primeira experiência como diretor na montagem do musical *Surriento Gentile*<sup>144</sup>, escrito em 1922 por Ezio Lucio Murolo, um dos mais importante expoentes do teatro napolitano. Outra experiência para De Filippo foi a sua contratação, em 1926, como ator para partes cômicas, mais precisamente, segundo a definição da época, como ator “brillante” na nova companhia de Luigi Carini, que pretendia divulgar, em nível nacional, o teatro em dialeto.

Mas a sua ambição não apontava apenas aquele “teatro de prosa” que era, para um ator em língua dialetal, a aspiração do máximo reconhecimento, algo como “alcançar a Meca” na “cidade santa do teatro italiano: Nápoles”. De Filippo aspirava a sair do universo napolitano que ele entendia como “algo de imóvel”, para crescer não somente como ator, mas também como dramaturgo.

<sup>141</sup> *Sik sik* o artífice mágico.

<sup>142</sup> A grande magia.

<sup>143</sup> A arte da comédia.

É interessante e, de alguma forma peculiar ao teatro italiano, a contraposição existente entre o teatro de prosa, caracterizado por uma recitação mais realista e, como já se pode intuir, em prosa, geralmente feito no idioma oficial (o italiano), e o teatro em dialeto, de alcance mais limitado, regional, devido as dificuldades de compreensão do público e também do inúmeros dialetos existentes. Ainda hoje na Itália, entre os dialetos, as diferenças são tão profundas que entre cidades distantes poucos quilômetros, se torna difícil a compreensão do idioma e praticamente impossível de uma região para outra. Outra característica do teatro italiano da época é a grande difusão do teatro declamado e em rima, o que rende necessária a distinção entre teatro em prosa, em dialeto e declamado.

A dificuldade em participar do teatro de prosa, mantendo o respeito às próprias origens, enraizadas na tradição do teatro napolitano onde crescia e vivia, além de razões econômicas, fizeram que a experiência com Carini fosse decepcionante: os textos de Niccodemi e de Forzano não lhe pareciam adequados. Se queria olhar para o teatro nacional, devia apostar em algo mais universal, em Pirandello, por exemplo, sobretudo depois de ter assistido a *Sei personaggi in cerca di autore* (1921), que foi um marco na vida de De Filippo. Por enquanto, melhor voltar para o ambiente seguro da família, ficar na sombra do irmão, por parte de pai, Vincenzo Scarpetta, e continuar crescendo no jeito próprio!

Depois da volta para a companhia do irmão, estréia em 1927 outra comédia de De sua autoria: *Ditegli sempre di sí*<sup>145</sup> (1927), a primeira que utiliza as ambigüidades da língua, na qual se delineia o *leitmotiv* da *comunicação difícil*, ou seja, a crise do diálogo entre os seres humanos. Além disso, depois da temporada teatral com Scarpetta filho, De Filippo tem outras experiências significativas que parecem encaminhá-lo para a primeira virada no seu percurso biográfico-artístico: a reunião de três De Filippo, na formação de uma nova *Família-Companhia*.

O trabalho com Michele Galdieri no verão de 1927, na peça *La rivista che non piacerá*, vai representar uma etapa de aproximação em direção àquela meta: De Filippo dirige (é

<sup>144</sup> Sorrento gentile.

<sup>145</sup> Digam-lhe sempre que sim.

a sua estréia como *capocomico*), mas também Peppino De Filippo e Titina De Filippo participam da “cooperativa” e do espetáculo. Um experimento difícil: muito sucesso, mas pouco dinheiro! Mesmo assim, De Filippo estava sempre mais propenso em formar uma companhia autônoma, com os irmãos Titina e Peppino De Filippo.

Com a encenação de *Sik sik L'artefice mágico* (1929), os De Filippo parecem encontrar o caminho certo e a formação da companhia torna-se quase natural. Mas esta peça representa para De Filippo algo mais, nela ele consegue finalmente encontrar a própria comicidade, uma comicidade que contempla em si amargura e dor. Esta comédia é tão marcante na memória de De Filippo que a utilizará, aos 80 anos, para se despedir dos palcos, em Milão, com o filho Luca De Filippo e Angelica Ippolito. É com a personagem de *Sik sik*, que De Filippo encerrará a sua carreira de ator. *Sik sik* não é somente o protótipo do *construtor de sonhos* que se choca com os obstáculos do cotidiano (miséria, marginalização regional, ou simplesmente o fato discriminante de falar em dialeto), mas é o protótipo do ator, o ilusionista universal que quer construir os sonhos também para os outros, para o público.

Foi o grande sucesso de *Sik sik* que incentivou os três irmãos De Filippo a formar, em fevereiro de 1931, a companhia inicialmente chamada “Il Teatro Uморistico di Eduardo De Filippo”<sup>146</sup>, depois rebatizada, com mais equilíbrio entre os três, de “Teatro Uморistico I De Filippo”<sup>147</sup>. Tinham assinado um contrato para uma temporada de apenas duas semanas com o *Cinema Teatro Kursaal*, na rua Filangieri, em Nápoles.

O que se pode considerar como a verdadeira estréia da companhia, que incluía, entre outros, Pietro Carloni, Agostino Salvietti e Tina Pica, acontece no final do ano, em 25 de dezembro de 1931, com *Natale in casa Cupiello* (1931) no Kursaal, ainda um ato único, depois ampliado para três, de autoria de De Filippo. O novo sucesso deste espetáculo é determinante para os De Filippo; pois o contrato será prorrogado até o 21 de maio de 1932.

<sup>146</sup> O Teatro humorístico de Eduardo De Filippo.

<sup>147</sup> Teatro humorístico os De Filippo.

O repertório da companhia, na temporada 1931 – 1932, compõe-se de uma série de atos únicos escritos por Eduardo De Filippo, Peppino De Filippo e Maria Scarpetta<sup>148</sup>, entre outros. Todas as segundas feiras, quando mudava a programação do cinema, eles tinham que representar uma peça nova. Assim relata Magliuolo:

Os textos eram escritos com a constante preocupação do espetáculo que tinha de ser mudado. Os pequenos camarins do *Teatro Kursaal* (que tem um palco de trinta metros quadrados), hospedam quase permanentemente os três “*capocomici*”. Ensaia-se pela manhã, bem cedo (na tarde começava a sessão de cinema e não era mais possível ensaiar); escreve-se com a trilha sonora do filme como fundo, toma-se o café com pão que Mascaria [...] levou para o teatro, quase com vergonha. (MAGLIUOLO, 1959, p 26)<sup>149</sup>.

As peças nasciam da representação de situações cotidianas, mas podem ser ampliadas facilmente para uma estrutura mais complexa. Assim, a macabra farsa de *Requie a l'anema soja*<sup>150</sup>, que estréia no Kursaal em 1932, será depois rescrita com o título *I morti non fanno paura*<sup>151</sup>, pelo “Teatro de Eduardo” no Piccolo Eliseo de Roma em 1952; e o ato único *Il successo del giorno dopo*<sup>152</sup> (1952) é a ampliação da peça já representada no Kursaal em 1932, sob o título *La voce del padrone*<sup>153</sup>. Também *Le bische*<sup>154</sup>, escrito em 1929, tinha estreado no *avanspettaculo* com o título *Quei figuri di trent'anni fa*<sup>155</sup> (neste caso, o título teve que ser mudado para enganar a censura fascista que não permitia a divulgação de atividades ilegais, as *casas de jogo* neste caso. A situação é semelhante ao jogo do bicho no Brasil, que é uma atividade ilegal e, como todos sabem, sujeita ora a forte repressão policial ora a total permissividade).

Como já dito, os De Filippo precisavam apresentar uma nova peça a cada semana quando mudava a programação do cinema. Esta exigência não era casual, pelo contrário, tem origens bastante antigas. Já na *Commedia dell'Arte* era costume, entre um ato e outro, inserir curtas apresentações de malabarismos ou de música para entreter o

<sup>148</sup> Também conhecida como Mascaria.

<sup>149</sup> Tradução do original.

<sup>150</sup> Requer a alma sua.

<sup>151</sup> Os mortos não dão medo.

<sup>152</sup> O sucesso do dia seguinte.

<sup>153</sup> A voz do patrão.

<sup>154</sup> As casas de jogo.

<sup>155</sup> Aquelas figuras de trinta anos atrás.

público durante as mudanças do cenário. Estas apresentações eram chamadas de *intermezzi*<sup>156</sup>.

Na Itália do século XVIII, surgiu um novo gênero de teatro, a *opera buffa*<sup>157</sup>, que nasceu provavelmente dos *intermezzi* da ópera séria, os quais tinham, como na *Commedia dell'Arte*, a função de divertir e entreter o público entre um ato e outro. A primeira *opera buffa* italiana possivelmente foi *Cilla*<sup>158</sup>, de Michelangelo Faggioli, representada em Nápoles em 1707.

Mas a primeira composição que alcançou uma grande notoriedade foi *La serva padrona*<sup>159</sup>, escrita por Giambattista Pergolese em 1733. Variações da *opera buffa* apareceram em toda Europa: na Inglaterra, com a *ballad opera*, na Alemanha, com o *Singspiel*, em França, com a *opéra comique*. Até Mozart se inspira na linguagem popular nas suas óperas. O gênero ficou tão popular que, no fim do século XVIII, muitos dos maiores teatros de ópera mantinham duas distintas companhias, uma para a *opera buffa* e outra para a ópera séria.

A tradição de inserir os *intermezzi* no meio ou até antes do espetáculo principal deu origem ao costume, genuinamente italiano, de utilizar os *intermezzi* também nas salas de cinema, apresentados antes do filme, e, às vezes, também entre o primeiro e o segundo tempo, uma peça curta, geralmente uma farsa, de um ato só.

Essa peculiar e inédita simbiose entre o teatro e o cinema foi denominada de *avanspettacolo*<sup>160</sup> e teve uma difusão enorme em toda a península<sup>161</sup>, sobretudo no pós-guerra, oferecendo um espaço alternativo para apresentação de peças de teatro. Inúmeros cine-teatros surgiram nesta época na Itália, qualquer aldeia com mais de mil moradores possuía um local para o cinema e existiam até cinemas ambulantes que, carregados em velhos carros equipados com um pequeno gerador, percorriam os mais remotos lugarejos projetando filmes em improvisados cinemas ao ar livre. As projeções aconteciam nas praças com um telão feito de tecido para lençóis, esticado entre as

<sup>156</sup> Intervalos.

<sup>157</sup> Ópera bufa, burlesca.

<sup>158</sup> Nome próprio.

<sup>159</sup> A serva patroa.

<sup>160</sup> Antes do espetáculo.

janelas das casas, e quem quisesse assistir ao filme, trazia a própria cadeira e pagava uma pequena taxa.

De Filippo foi contratado, no início da sua carreira, exatamente por um destes cine-teatros que costumavam oferecer junto ao espetáculo cinematográfico também o *avanspettacolo*. Esta é a razão pela qual, a recém-formada companhia precisava apresentar uma nova peça todas as vezes que a programação do cinema era mudada.

A dramaturgia de De Filippo exige apuradas técnicas de interpretação e demanda considerável disposição do ator para experimentar novas soluções cênicas. Era exatamente nestes atos únicos, vistos por um público misto, não apenas das camadas populares, mas também da classe mais culta de Nápoles, que De Filippo, o “ator que escreve” incluía aspectos diversos, começando a misturar as temáticas mais populares com situações ligadas à vida burguesa, refinando a sua linguagem teatral. Mas nunca se esqueceu das suas origens humildes, o seu povo, e tentava sempre manter o equilíbrio e fusão teatral entre o culto e o popular. O mais importante, entre seus trabalhos daquela época, é, sem dúvida, *Gennareniello*<sup>162</sup>, que De Filippo escreveu em 1932 para ser representado em 11 de março no Kursaal, com a sua nova companhia.

O ano de 1932 traz uma outra mudança no percurso artístico de De Filippo e dos seus irmãos: o definitivo desligamento do gênero do *avanspettacolo*, ou seja a passagem do teatro-cinema ao tão aspirado teatro de prosa. Será no Sannazzaro, um velho teatro recém-reformado, que a companhia do “Teatro Uморistico I De Filippo” assina um contrato com o empresário Armando Arduino, que tinha transformado o velho edifício em um lugar elegante, freqüentado pela elite da sociedade napolitana e por artistas e intelectuais. É um momento crucial para a companhia que tem Eduardo De Filippo como diretor artístico, Peppino De Filippo como administrador e Titina De Filippo como primeira atriz. A crítica teatral mais qualificada começa a descobrir as qualidades do teatro dos De Filippo. Massimo Bontempelli (1932) fala de “perfeição de gosto, de arte, de naturalidade e desleixo charmoso”. E pergunta “porque os De Filippo não sobem pelas ruas da Itália?”.

---

<sup>161</sup> Península Italiana.

<sup>162</sup> Nome próprio.

Na temporada teatral de 1933-1934, a companhia se apresenta nas cidades mais importantes da Itália, entre as quais Milão, que na época já era o centro teatral do país e onde representa, com grande sucesso, *Natale in casa Cupiello*. Mesmo com toda a ressonância e as boas críticas que recebe em toda Itália, a companhia continua a montar os textos de Eduardo De Filippo em vez de apostar nos textos dos dramaturgos mais renomados de época.

De Filippo, desde a sua juventude, era extremamente fascinado pela dramaturgia de Pirandello, mas, mesmo assim, em vez de imitar os princípios que revolucionaram a dramaturgia universal, a exemplo de muitas outras companhias de teatro que assim conseguiam um discreto sucesso de público, ele continuou cultivando as tradições do teatro napolitano. Tradições que se tinham formado durante milênios, conservando o legado de uma cultura teatral com grande refinamento, mas, ao mesmo tempo, com grande empatia popular. No entanto como a tradição precisa constantemente se renovar para poder sobreviver, isto forçou De Filippo a uma continua busca entre a tradição e a novidade, o moderno.

Esta busca entre o novo e a tradição é assim descrita por Renato Simoni, que distingue, na arte de interpretar dos De Filippo, “[...] aquele jeito particular da arte napolitana que procede [...] com medidas leves, pensadas [...] que mais que uma representação dos sentimentos é uma alusão a eles”(SIMONI, 1934). É esse traço de ator que De Filippo também emprega na sua dramaturgia e constituirá um marco indelével de toda a sua produção teatral. De Filippo lembra o seu primeiro encontro com os fantasmas de Pirandello:

As seis personagens tinham-me, literalmente, perturbado. Fiquei repensando nisso não sei quantos dias. Parecia-me quase impossível continuar a fazer rir a gente com os quadros das revistas, quando em outro lugar, a arte dramática alcançava aquela potência e aquela originalidade de idéias e expressão ( DE FILIPPO, 1937, p. 164)

Era um encontro crucial e determinante para o jovem De Filippo, que se realizou na temporada de 1931-1932 no *Teatro Sannazzaro*, onde a companhia dos De Filippo



representava *Chi è cchú felice è me!*<sup>163</sup>, escrita em 1931, e culmina, depois de uma das apresentações, com o encontro entre os dois maiores dramaturgos da época.

Para De Filippo, Pirandello é algo como um “superautor” porque, embora Pirandello tivesse nascido em uma remota província da Sicília, conseguiu impor-se no repertório teatral nacional, tinha vencido como dramaturgo e era considerado a figura catalisadora de todos aqueles movimentos inovadores que concorreram para formar o “teatro em revolta” de ressonância européia. Mas talvez o que mais tenha atraído De Filippo na dramaturgia de Pirandello é o fato de que o mestre conseguiu isso sem nunca precisar renegar a sua “língua materna”<sup>164</sup>.

Pirandello tinha criado um idioma teatral “médio”, que podia ser entendido por todos tipos os de platéias, sem distinção de camadas sociais ou área geográfica. A sua linguagem era, ao mesmo tempo, literária e recitável. Por isso, De Filippo admirava Pirandello, pela maneira surpreendente pela qual conseguiu criar um idioma acessível a todos os italianos.

O próprio De Filippo dizia que era “[...] quase impossível continuar a fazer rir as pessoas com os quadros das revistas”, assim ele leu não apenas os romances, mas também todo o teatro e todas as novelas<sup>165</sup> de Pirandello. Mesmo assim, o seu primeiro enxerto cênico com elementos da dramaturgia pirandeliiana acontece através do mundo familiar das paródias: parafraseando a famosa peça de Pirandello, ele dá a sua comédia o título *Sei comici in cerca di autore*<sup>166</sup> que, junto a *Sik Sik, L'artefice magico*, constituiu um dos quadros da revista *Pulcinella príncipe in sonho*<sup>167</sup> (1930).

Sintomáticas são a capacidade e a leveza com que De Filippo absorve, no melhor estilo milenar do teatro napolitano, as “novidades” da dramaturgia de Pirandello: quando ele cria o que podemos considerar o próprio sósia, a sua personagem espelho *Sik sik*, propondo uma caricatura, quase um exorcismo, dos fantasmas pirandelianos. Ele os

<sup>163</sup> Quem é mais feliz sou eu!

<sup>164</sup> O dialeto siciliano.

<sup>165</sup> O termo “Novelas” é utilizado na acepção italiana que indica um breve conto ou uma crônica.

<sup>166</sup> Seis cômicos em busca de um autor.

<sup>167</sup> *Pulcinella*. príncipe em sonho.



transforma, então, de “personagens” em “cômicos”, ou seja, em atores: Eduardo De Filippo, o pai, Titina De Filippo, a enteada, Peppino De Filippo, o filho...

Pode-se dizer que, com o encontro entre Pirandello e De Filippo, em 1932/33, começa a aventura pirandelliana do *Teatro Umoristico I De Filippo*. De 1933 até 1936, a companhia encena, de Pirandello, *L'imbecille*<sup>168</sup> (1933) e *Ll'uva rosa*<sup>169</sup> (1936), e as comédias *Liola*<sup>170</sup> (1935) e *Il berretto a sonagli*<sup>171</sup> (1936), todas em um ato único.

É nesse período de convívio com Pirandello (os dois autores chegam a escrever juntos partes inteiras das adaptações das peças de Pirandello) que De Filippo começa a ampliar os seus textos para três atos, mas com características muito peculiares, como, por exemplo, a possibilidade de apresentar os três atos cada um por si, de forma independente.

Os “dramas burgueses” escritos por Eduardo De Filippo entre 1936 e 1942, e que o Teatro Umoristico I De Filippo encena depois da morte de Pirandello, parecem todos centrados nas temáticas do passar inexorável do tempo e do impacto da velhice sobre o homem, da herança, seja ela cultural através de tradição ou relativa aos bens materiais.

Nessas peças, também aparece o evidente desconforto intelectual do autor que deseja se renovar artisticamente, mas também não se sente à vontade em abandonar a longa tradição teatral em que foi criado.

Este mal-estar do autor aparece claramente em *Uno dai capelli bianchi*<sup>172</sup>, escrito provavelmente no mesmo ano de *L'abito nuovo* (1936) mas encenado somente em 1938 no Teatro Quirino, em Roma, para chegar a *Io l'erede*<sup>173</sup>, que estréia em 5 de março de 1942 no Teatro La Pergola de Florença.

As peças podem parecer variações sobre um único tema, tão central na obra de Pirandello, o da “máscara” e o “rosto”, enxertadas em um contexto destoante da família

---

<sup>168</sup> O imbecil.

<sup>169</sup> A uva rosa.

<sup>170</sup> Nome próprio.

<sup>171</sup> O gorro de chocalhos.

<sup>172</sup> Alguém com os cabelos brancos. Algumas fontes datam esta peça de 1935.

alto-burguesa. Este motivo De Filippo analisa, pela primeira vez, como universo com sua linguagem inerente. Mas nestas comédias, a dialética de Pirandello que De Filippo aplica sofre transformações sintomáticas, porque as “roupas novas” que o ator-autor descreve são costuradas diretamente sobre o corpo, a carne viva das suas personagens.

Não é certamente por acaso que De Filippo apela para os princípios da dramaturgia de Pirandello, os da *roupa*, para descrever o seu desejo de se despir dos panos de um repertório herdado, que ele percebe como incompatível com as suas exigências, com o seu corpo de ator. Mesmo se inspirando na lição e na visão de Pirandello, De Filippo muda a relação do ator com a personagem que interpreta e representa; uma relação que se desequilibra em senso crítico, exatamente a que se refere a rica burguesia napolitana, que virou, nesse período, o alvo central da crítica social do seu teatro.

O tom com que estas comédias atacam aspectos do mundo “burguês” resulta em polémicas ainda mais acentuadas que as de Pirandello. Sociologicamente, o confronto poderia ser resumido assim: a denúncia pirandelliana nasce do interior de uma classe à qual o autor declara pertencer; De Filippo, ao contrário, pertence a um universo bem diferente e antagônico.

A relação diametral entre Pirandello e De Filippo é similar ao ponto de partida da crítica social de Ibsen. Talvez mais eloqüente do que qualquer análise de texto dos “dramas de tese”, são as fotografias de Ibsen, que o mostram com o corte altamente conservador da sua barba, com fraque, cartola, e exibindo as medalhas de mérito que as autoridades lhe conferiram. Como Ibsen, Pirandello é representante da classe que ele critica. Já De Filippo observa com um olhar analítico e crítico uma classe à qual não pertence.

Vindo da casta dos atores que cultivam o dialeto, De Filippo sente-se estranho àquela burguesia que ele coloca, como alvo central da sua interpretação crítica. Mas o seu discurso parece, e é, demasiadamente esquemático, determinista: existe, por trás do distinto tom dramático entre o “velho” e o “novo”, uma grande diferença de como ele compreende o mundo. Na perspectiva *existencial* de Pirandello, a burguesia da época não representa — em si — o objeto da crítica; é, antes de tudo, *um exemplo*

---

<sup>173</sup> Eu, o herdeiro.

daquele mal-estar universal que surge com a *multiplicidade e fragmentação do eu*, a incerteza da nossa personalidade, e o mal da vida em si, que define a visão do mundo dos anos noventa. As raízes dos dramas e das comédias de De Filippo são sempre mais históricas do que existenciais: o mal da vida nunca será eterno nem predeterminado, mas produzido ou pelo indivíduo ou pela coletividade, por eventos antecipados, sejam eles familiares, sociais ou políticos.

Quando o clã dos De Filippo passa para viver num novo núcleo, surpreende-se com a extensão dos problemas, não apenas familiares mas também profissionais que precisam ser administrados na complexidade do universo cotidiano.

De Filippo começa, mais e mais, a espelhar as disposições metateatrais das problemáticas enfocadas na dramaturgia pirandelliana, disposição que, mesmo depois do afastamento da companhia do convívio com Pirandello, continuarão refletindo-se na dramaturgia dos “dramas burgueses” encenados pela grande família-companhia.

Junto com essas discrepâncias, surgem fatos biográfico-artísticos que provocam uma sucessão de rachaduras, reações antagônicas e até separações. As mentalidades e o temperamento dos membros da dinastia teatral dos De Filippo não combinam a longo prazo, principalmente entre os irmãos Peppino e Eduardo: o irmão menor, Peppino, muito mais conservador no sentido estrito do termo, quer preservar o tradicional repertório, enquanto Eduardo parte da visão de fundir a dramaturgia e o teatro do passado de Petito, Scarpetta, Bovio e Viviani, numa mesclagem inusitada com o que surgira de mais moderno e iconoclasta nessa época, representado pela dramaturgia de Pirandello.

Para Eduardo De Filippo, a tradição contém, na sua base histórica, elementos inovadores que precisam ser desenvolvidos, enquanto Peppino De Filippo acreditava que esses elementos apenas servem para aperfeiçoar uma arte que perdeu o seu *momentum* de inovação.

Não por acaso começaram a circular rumores de uma eventual separação dos dois, a partir de 1936. Se Peppino De Filippo manifesta “resistências” já na montagem de *Liola*, em que tinha o papel do protagonista, além de ser o responsável da “versão em

napolitano” da comédia, ainda mais frustrante deve ter sido a montagem de peças como *Il berretto a sonagli* e *L’Abito nuovo*, em que desempenha papéis menores do que o irmão ou em que o potencial da sua interpretação era limitado. Ele mesmo conta que em *L’abito nuovo*, no monólogo de Eduardo-Ciampa no segundo ato, foi obrigado, no papel do comissário Spanó, a “ficar imóvel dando as costas para o público”, porque qualquer movimento seu, qualquer gesto seu, até o mais imperceptível, “era percebido pela platéia e comentado com hilaridade”.

Talvez por isso Peppino De Filippo exagere no êxito negativo do espetáculo: “O fiasco foi tão total que foi preciso tirar o trabalho do cartaz depois de apenas duas apresentações”; e exprime a sua opinião sobre aquela obra de jeito drástico: “daquele texto, nunca gostei. Era uma coisa além de velha, maquinosa e com claros reflexos de romance de apêndice”(DE FILIPPO, 1976, p.307-308).

Uma outra crise se apresentará em 1942, na época da estréia de *Io L’Erede*, com Peppino De Filippo interpretando Amedeo Selciano, um papel ingrato. Em uma carta, de 25 de janeiro de 1942, para Eduardo De Filippo, lemos: “se realmente, como você sempre me falou e fez acreditar, eu arruinei os teus propósitos artísticos mantendo-te a mim ligado, me fale francamente” (DE FILIPPO, 1976, p.388-389). Conseqüentemente, em 8 de junho de 1942, os dois irmãos assinam um novo contrato, com duração de três anos, para o exercício da companhia de teatro, e no qual Peppino De Filippo concede a Eduardo De Filippo a completa autonomia no que se refere à direção artística da companhia e reserva, para si mesmo, a parte puramente administrativa.

Mas, paradoxalmente, a primeira a quebrar o pacto foi Titina De Filippo, que saiu, junto com o marido Pietro Carloni, da companhia familiar no fim da temporada de 1938-1939, provavelmente incomodada com os papéis secundários que, como mulher, lhe eram destinados, mas também porque, como caçula da família, precisava experimentar um espaço próprio de auto-afirmação, longe das asas protetoras dos dois irmãos mais velhos.

Em *L’Abito Nuovo*, Titina De Filippo foi sacrificada no insignificante papel de Clara. Mais ainda se sentiu desrespeitada no papel da esposa de Giambattista Grossi em *Uno*

*coi Capelli Bianchi*, representada em 1938. Mas parece que as razões mais profundas são um mal-estar geral entre os três irmãos.

A vontade de Titina de “experimentar a jóia da independência” torna-se irresistível. E será somente quatro anos depois, em outubro de 1942, com o desfecho provisório da segunda crise entre Eduardo e Peppino, que Titina iria voltar, junto com o marido, para *Família-Companhia*.

O ano de 1938 representa o marco de separação entre duas fases importantes da produção teatral de De Filippo anterior à Segunda Grande Guerra . Em 1937, termina a sua colaboração direta com Pirandello, dando assim início ao ciclo dos “dramas burgueses”, em contraposição à costumeira produção dramática de cunho mais popular. As duas fases são intimamente ligadas, uma conseqüência da outra, e fortíssima é a presença inspiradora de Pirandello na produção de De Filippo. Mesmo assim, De Filippo consegue manter-se fiel a si mesmo, criando, às vezes, um complexo jogo de espelhos que lhe permite olhar para os fantasmas pirandelianos sem perder a própria identidade.

De Filippo começa a experimentar linguagens e temáticas diferentes. Nas comédias como *Uno coi Capelli Bianchi* e *Io L'Erede*, com ambientação na alta burguesia, aparece uma comicidade depurada, com inspirações paródicas, com as figuras parecendo lutar contra o fluxo impetuoso do tempo, demonstrando uma clara influência pirandeliana. São figuras que parecem mais combinar com as soluções convencionais do drama em língua italiana do que com as personagens típicas do universo napolitano revelado através do uso do dialeto. São personagens “anômalas” no universo de De Filippo, personagens que parecem ser um prelúdio a uma universalização das temáticas abordadas pelo autor.

A prática teatral de De Filippo durante as décadas de trinta e quarenta não se concentra somente em alternar experimentações entre a tradição e o que for inovação, mas também demonstra muita disposição e um prazer quase explícito de encontrar e introduzir elementos novos. Nesse, período De Filippo testa um novo uso da língua italiana, porém sem nunca abandonar os experimentos com o dialeto no palco.

Um exemplo da contínua busca do autor por novos modelos pode ser a complexa gestação de *Natale in Casa Cupiello* e na “comédia brilhante em três atos” *Non ti Pago*<sup>174</sup>, representada em 7 de dezembro de 1940. Nos anos que precedem a eclosão da Segunda Guerra Mundial, o ator-autor prepara o terreno para a criação de uma nova forma de fazer o seu teatro, a busca de um estilo que o satisfaça plenamente juntando, na nova fase da sua dramaturgia, os modelos tradicionais com as inovações da dramaturgia de Pirandello.

De Filippo continua trabalhando no palco, misturando teatro em língua italiana e em dialeto, e testando a possibilidade de “uma regeneração do ator de teatro em dialeto” (MELDOLESI, 1987, p. 70). Lendo as comédias de De Filippo (1966) deste período, observa-se o crescimento delas e as estratificações de réplica após réplica, para concluir que o teatro não é um gênero literário, e sim “um modo de vida, um jeito de chegar à verdade através de tentativas que envolvem a existência.

Na carreira de De Filippo, então um “artista em busca”, que aspira a um teatro sem limites, *Natale in Casa Cupiello* representa, sem dúvida, o texto-ponte em direção à sua dramaturgia mais madura. Testemunho disto é a singular gestação da comédia que foi escrita originariamente como um ato único, o segundo atual, enquanto o primeiro e o terceiro atos foram acrescentados cada um em épocas diferentes com a função de ser, respectivamente, um prólogo e um epílogo do ato originário.

De Filippo não é somente um ator que escreve a partir da cena, mas, desde o início um *capocomico* que escreve dentro e a partir da companhia. Raciocina, escreve e “interpreta” sobre si mesmo e sobre os atores cujas possibilidades expressivas bem conhece; escreve personagens para corpos bem definidos e, mesmo que depois estes corpos mudem, a construção conserva traços da pessoa do ator. Por exemplo, o papel de Concetta (mulher de Ferdinando Quagliuolo) parece costurado diretamente no corpo de Titina De Filippo, mesmo que, na época de *Non ti Pago*, a irmã estivesse afastada da companhia. Mas De Filippo escreve também sob a perspectiva das representações a serem feitas, da quantidade de réplicas a serem apresentadas e de um contrato a ser

---

<sup>174</sup> Não te pago

mantido e também escreve dentro das complexidades dos limites que todas estas circunstâncias impõem.

Os autores da antiga experiência cômica não partem de idéias abstratas, de princípios morais preestabelecidos ou de ideologias, como os autores das tragédias. Autores como De Filippo observam e sofrem o que a vida cotidiana, miserável na sua rotina das dificuldades constantes e desastres banais, oferece e revivem tudo isto no palco, dentro das práticas teatrais contínuas e também dentro dos limites da sua percepção do momento e do seu talento.

É uma experiência que também inclui no texto escrito o imenso patrimônio dos *papéis* que os atores dominavam, de textos formalizados ou anônimos, com tradição oral, tudo isto preservado, não mais como modelo original, mas transformado devidamente e mantido vivo nas interpretações de gerações de atores geniais.

Eu escrevi por necessidade, por prática de palco, porque me fizeram copiar continuamente textos, botaram-me para escrever, e assim acabei dominando a técnica. A minha escola foi copiando comédias, levando até o fim comédias ruins, comédias boas, ou comédias falsas, que não batiam com minhas idéias. Assim, sobre os erros dos outros, fiquei sarado (DE FILIPPO, 1986, p. 135).

Esta prática implica uma série de habilidades: reescrever uma peça, revendo a idéia inicial; suprimir uma personagem, se faltar o ator (como na cena dos ensaios em *Uomo e Galantuomo*); marcar ou aliviar uma caracterização, se o ator for mudado; transformar o final de um ato quando se decide recompor a dramaturgia para adaptar a peça à ocasião da apresentação ou fazer mudanças para o gosto de um público específico.

Evidencia-se essa habilidade no primeiro e terceiro ato de *Natale in Casa Cupiello* onde foram enxertados trechos no original (o segundo ato), transformando assim o ato único em uma tragicomédia em três atos.

A personagem principal, Luca Cupiello, é um anti-herói devotado até a morte à construção do seu presépio material e simbólico, que é ao mesmo tempo um ritual não apenas dentro da família de Cupiello, mas também uma moldura mais ampla do ambiente social desta. A arquitetura da obra predispõe a *centralidade* de uma



personagem que voltará com força no teatro de De Filippo em várias metamorfoses cênicas, mas sempre em uma relação de ambígua intimidade com o seu autor e intérprete. É como a reencarnação de uma *máscara humana* que acabará sofrendo os estágios sempre mais conscientes do *drama da solidão*.

Começando em *Natale in Casa Cupiello*, o drama do “Eu” extrapola os limites da incompatibilidade psicológica entre os membros da família Cupiello, para transformação em uma incompreensão não excepcional, mas rotineira, numa metáfora teatral do estado da incompreensão entre os seres humanos.

Se *Natale in Casa Cupiello* parece, aos olhos do seu autor, um texto-ponte, a “comédia histórica” *Napoli Milionaria!*<sup>175</sup> (1945) é sem dúvidas um texto de fronteira. “Tinha o fronte parado perto de Florença. Tinha a fome, e muita gente desesperada [...]”<sup>176</sup>. Quando De Filippo escreve esta peça, já praticamente no final da guerra, a Itália estava ocupada pelos exércitos de Hitler e invadida pelas forças aliadas que, depois da invasão da Sicília, em lutas sangrentas, avançam para o norte, até Florença. Ele não quer mais exorcizar os males endêmicos e contemporâneos da sua cidade com uma “gargalhada” puramente liberatória, mas comunicar o sentido da tragédia que dilacerou tanto Nápoles quanto o mundo inteiro.

Com a primeira representação no *Teatro San Carlo* de Nápoles, em 25 de março de 1945, terminam o que ele mesmo define como os *giorni pari*<sup>177</sup>, para começarem os *giorni dispari*<sup>178</sup> de um romance teatral; logo após a traumática separação de Peppino De Filippo, nasce “Il Teatro di Eduardo”<sup>179</sup> (com Titina De Filippo). O clima do teatro de De Filippo muda sob a “tempestade” bélica daquela “guerra mundial, sem piedade, bestial e inútil” que impede De Filippo a recorrer simplesmente à fantasia cômica para ilustrar os acontecimentos da sua cidade, transformada no cenário da destruição material e da dissolução moral do país. Neste contexto, temos que interpretar a curta mensagem que De Filippo fez ao público na representação em Roma, em 31 de março de 1945, explicando que não teria mais feito, simplesmente, um “teatro para rir [porque] cada ano

<sup>175</sup> Nápoles Milionária!.

<sup>176</sup> Tradução do original.

<sup>177</sup> Dias pares.

<sup>178</sup> Dias ímpares.

<sup>179</sup> O Teatro de Eduardo.



de guerra tem o peso de um século de nossa vida anterior” (BARSOTTI, 2003 p.81). Mas a cada estréia de *Napoli Milionaria!* nas praças mais importantes (Milão, Turim) ele se apresenta ao público, no fim do primeiro ato, para explicar “os seus novos propósitos de artista” a “nova estrada” por ele enveredada e para apresentar a sua nova companhia.

A maneira como esses desastres históricos se reconfiguram no palco, reflete o conflito entre “indivíduo e sociedade” o qual se manifesta com maior evidência – na sua dramaturgia – como oposição entre uma *personagem-protagonista*, ligada a valores éticos ou sociais, que ele não consegue ou, talvez, a que não queira renunciar, e o *coro-antagonista* dos familiares, dos vizinhos e dos amigos, que ignoram ou rejeitam os mesmos valores.

As recordações e o imaginário do artista são, e sempre serão, substancialmente, um terreno polêmico e de difícil interpretação, mas o artista as recupera e as relança em formas artísticas: são princípios e mecanismos do conflito como o *constructum* de qualquer gênero teatral. Assim a mesma oposição se transformará, no decorrer dos *giorni dispari*<sup>180</sup>, em *crise do diálogo*, em separação entre o *código privado* do protagonista e a *linguagem comum* daquele antagonista coletivo que chega a inverter, de forma extremamente dolorosa, o mito eduardiano da solidariedade e da comunicação entre os homens.

Mas existe um outro ponto que enfatiza *Napoli Milionaria!* como uma obra de fronteira: com esta comédia, começa a publicação em livro do teatro de De Filippo, ou seja, o volume que abre, em 1951, a sua *Cantata dei giorni dispari*. É quando o homem de teatro começa a sentir a exigência de ser também um letrado (autor no sentido clássico e moderno), e concebe a idéia de um “romance teatral”, ou seja, uma obra dramaturgica que possa também ser lida pelo leitor comum.

Foi essa idéia a estimular De Filippo em reunir grande parte das suas comédias nas duas publicações: *Cantata dei giorni pari* e *Cantata dei giorni dispari*. A partir da última edição revisada pelo autor em 1979, a *Cantata dei giorni pari* compreende as primeiras

<sup>180</sup> Esta figura de linguagem é utilizada por De Filippo para indicar os períodos de crise ou de transição.

dezessete comédias, até 1942, os três volumes da *Cantata dei giorni dispari* contêm vinte e duas comédias, a começar com *Napoli Milionaria!*, em 1945, até *Gli esami non finiscono mai*, em 1973. Mas, se a metáfora da “*Cantata*” contêm o apelo da oralidade, a canção, legando-se à perspectiva do aqui e agora, os quadros que compõem a coletânea, primeiro pertencem aos “dias ímpares” e, somente depois, aos “dias pares”. Curiosamente, segue um percurso que inverte o calendário biográfico da obra de De Filippo porque a *Cantata dei giorni pari* (1959) é publicada depois dos primeiros dois volumes da *Cantata dei giorni dispari* respectivamente em 1951 e em 1958.

Como já foi dito, De Filippo atribui um “sentido de futuro” à função do artista: interpretar os estados de alma, os sentimentos do público, significa, para ele, também pressenti-los. Assim, através das comédias escritas entre 1945 e 1948, é possível reviver a passagem de uma ilusão de mudança radical da sociedade, como em *Napoli milionaria!*, passando pelo ceticismo presente em *Questi fantasmi!*<sup>181</sup> de 1946, até a completa desilusão em *Le voci di dentro*<sup>182</sup>, escrita em 1948, depois das eleições gerais na Itália, que determinaram uma virada conservadora com o fim do sonho neo-realista e de coalizão social que caracterizou os anos de 1945 até 1948.

*Napoli milionaria!* se transforma em direito à *memória*, em dever à comunicação como único caminho possível para o conhecimento, e forma uma nova consciência na qual se entenda que o terreno para o cultivo dos erros futuros está na falta ou na irrisória vontade de busca dos erros do passado e das causas da barbárie moderna.

Se, por um lado, o lugar e o tempo da obra – escrita e representada simultaneamente ao desfecho da Segunda Guerra Mundial – antecipam os princípios dramatúrgicos do neo-realismo cinematográfico. Por outro lado, na sua independência da herança pirandelliana, a comédia nova de De Filippo não leva para cena “algo diferente”, algo que seja além do cotidiano: conta a aventura arrasadora de uma família envolvida pela “tempestade” da guerra em que as profundas e chocantes transformações revelam a sua verdadeira natureza.

---

<sup>181</sup> Estes Fantasmas!

<sup>182</sup> As vozes interiores.

O drama, na primeira versão de 1945 termina assim (Ato III): “Tem que passar a noite”. *E dizendo esta última réplica* o protagonista *retoma o seu lugar perto da mesa como em espera, mas confiante* (DE FILIPPO, 1945, p.101.). Com esta réplica, que mantém o fim da obra em suspenso, ecoa o som da esperança em uma regeneração moral, não somente histórica e social, animada pelo acordar da época escura do fascismo e da guerra. Espera, ainda confiante na época, da superação de todas as “noites”. Mas aquela réplica será pronunciada *sem esperança* por De Filippo, ator, na sua edição televisiva de 1962; até a rubrica será modificada neste sentido pelo autor no livrinho da ópera de Nini Rota (Representação feita em Spoleto, em 22 de junho de 1977), para significar que a “noite” ainda não tinha acabado; até esvaziar-se do original sentido histórico quando, em 1993, o diretor Peppino Patroni Griffi enfatiza o tom melancólico da famosa réplica de 1945.

Sobre a história desse texto e das suas sucessivas releituras, não incide somente *o sentimento do tempo* do ator-autor-diretor ou dos seus sucessivos intérpretes em função da expectativa do público; um sentido “mitológico”, aquele do artífice global, fica profundamente inscrito no texto, mesmo que o ritual do *duplo final* a predisponha a uma futura reinterpretação. Bem além da interpretação ou da remoção da réplica que conclui a fábula histórica e metafórica de *Napoli milionaria!*, o seu protagonista continua a representar, no romance teatral eduardiano, o homem novo, o “outro homem”, renascido da experiência de uma viagem através do ‘inferno’ de um país devastado.

Como Cervantes faz o seu Dom Quixote fugir da realidade da sua época, o “finto morto” Gennaro Jovine<sup>183</sup>, protagonista de *Napoli Milionaria!*, toma consciência e, só depois disto, nos últimos dois atos da comédia, o seu eu épico falará na tentativa de realizar aquela “conversação de vida” com o público, que será o verdadeiro objetivo do Teatro de Eduardo De Filippo. É também o discurso utópico com o homem e sobre o homem que De Filippo vislumbra para o futuro, que leva o autor a desligar-se da companhia dos De Filippo para elevar-se ao *status* de dramaturgo engajado na vida civil do segundo pós-guerra, com todas as desilusões que inevitavelmente surgirão com este propósito. É isto que também forma o paradoxo artístico, a sua *máscara humana* vira

<sup>183</sup> Personagem protagonista de *Napoli milionaria!*

intérprete e mediador de uma condição que supera todas as fronteiras geográficas, sociais e culturais da sua origem e se tornará universal.

Se, no drama *Napoli milionaria!*, o protagonista, membro de uma de uma família transtornada, mais que dos males da guerra, pela tentativa de enriquecer com os lucros do mercado negro, ainda era capaz de exprimir um sentimento de forte otimismo e de vontade de sobrevivência, em *Questi Fantasmi!*, o protagonista aparece atormentado e perplexo na sua luta com os espectros napolitanos (que de tudo são universais porque povoam as peças de Ibsen a Tchekov, Horvath a N. Rodrigues e, especialmente, anarquizam as obras do Teatro do Absurdo) e se faz porta-voz de uma incerteza alarmante e insegurança moral.

A distância cronológica entre as duas obras é pequena; mesmo, assim a segunda comédia do pós-guerra (representada, em 7 de janeiro de 1946, no *Eliseo* de Roma) introduz o *fantástico no cotidiano* e prefigura uma mudança brusca na mentalidade italiana, que colocará em crise toda esperança e todo otimismo.

A comédia baseia-se em dois núcleos temáticos: *a comunicação difícil*, com a falta da solidariedade entre os *vivos*, e a fragilidade do homem predisposto a crer em aquilo que deseja, às vezes entregando-se à compreensão dos *mortos*. A este fausto napolitano que age num drama humorístico, só resta, para vencer o mal, acreditar ser um homem de bem até que seu medo se transforma em confiança; o protagonista não se confessa com um outro homem e sim com seu fantasma. Para mostrar solidariedade ou expressar as próprias fraquezas, os *vivos* são obrigados a se mascarar de fantasmas ou a confiar, para os fantasmas a miséria cotidiana da existência.

Como alguns antigos poetas romanos, De Filippo achava possível um diálogo até com os homens do poder. Para falar com os governantes, quase contemporaneamente a *Questi fantasmi*, concebe, “em curtíssimo tempo”, *Filumena Marturano* (1946); mas nele existe sempre o *capocomico*, que escreve também para compensar o ator, para o perdoar por um papel modesto na comédia anterior. A Titina De Filippo, por exemplo, ele dedica e confia o papel de Filumena, depois de tê-la negligenciado no papel de Arminda, a mulher traída em *Questi fantasmi!*, que aparece apenas em uma cena, mesmo que de grande efeito: “Escrevi *Filumena* para minha irmã Titina. Ela estava

aviltada” – e lembra – “o verdadeiro sucesso da ribalta, ela dizia, é sempre reservado para o homem, ao primeiro ator” (DE FILIPPO, 1969). E, se a inspiração da comédia deriva de um episódio de crônica, de uma burla<sup>184</sup>, De Filippo começa a peça pelo final, para conseguir um forte efeito teatral quando antecipa o fim trágico.

Filumena fingiu-se de moribunda, mas logo que o padre foi embora, depois de ter celebrado o casamento dela com Don Dummi, ela se levanta, completamente restabelecida. Assim o efeito transforma-se em uma ação judicial, com testemunhas a favor e contra em que a protagonista é a única depositária de valores verdadeiros na visão de De Filippo.

Somente Filumena poderá transformar a burla – aos olhos do público – em um instrumento de reivindicação da própria e universal identidade. Através da segunda revelação do primeiro ato em que ela diz: “Tenho três filhos, Dummi!”, aparece com uma força arrasadora o arquétipo da maternidade, feito ainda mais marcante quando comparado com a biografia do próprio autor. Assim gera-se o *leitmotiv*, que é do resgate da humanidade.

A conquista da palavra pode ser também uma conquista do corpo, e Filumena é costurada no corpo de Titina De Filippo também pela peculiar qualificação da sua linguagem verbal. É a única figura feminina que se torna protagonista absoluta do teatro de De Filippo. Por isso a personagem está na sua mesclagem de atribuições *masculinas* e *femininas* que são geralmente criteriosamente separadas neste gênero teatral: a teimosia e a sabedoria, a obstinação contra tudo e contra todos para afirmar a própria visão de mundo, e o *sensu da realidade*, que nunca lhe falta.

No decorrer dos ensaios, que são retomados depois da estréia insatisfatória da peça no *Teatro Politeama* de Nápoles, em 7 de novembro de 1946, e precedem o seu triunfo no *Eliseo* de Roma, em 8 de janeiro de 1947, De Filippo teria dito para a irmã: “Se eu escrevi esta comédia é porque confiava em você, porque tinha a tua voz no meu ouvido [...] faça como quiser, te deixo livre, pode interpretar como quiser!” (*apud.* CARLONI, 1984, p. 130).

---

<sup>184</sup> Ação burlesca.

Nessa ocasião, Titina consegue levar a melhor sobre o olhar domador do irmão, co-protagonista e também dramaturgo e diretor: “Não quero ser um gramofone!” (CARLONI, 1984, p. 130). Também por isso, na fala de Filumena, o dialeto conquista o sentido e a potência de uma *língua opositora e autônoma*, de uma *língua verdadeira*. Não pode passar despercebido que, em uma comédia de ambiente burguês, a personagem que fala a verdade e se emancipa da mentira, é a marginalizada protagonista, aquela que só fala em dialeto napolitano.

Com a trilogia que De Filippo escreve no período da guerra e na primeira fase pós-guerra (*Napoli milionaria* — *Questi fantasmi* — *Filumena Marturano*), começa uma oscilação entre espetáculo real e espetáculo fantástico, onde surgem dois pólos opostos e distantes um do outro.

Com efeito, aquela “mãe napolitana” representada por Filumena Marturano, nos lembra Medéia de Eurípides, na tragédia grega. Mas Filumena consegue inverter o sentido do mito no epílogo do drama. A intenção do autor era que a comédia falasse com os homens que estão no poder, levantasse a cortina sobre um problema que aflige milhares de mulheres, sobretudo as mais desafortunadas, mas, como conclui De Filippo em 1956, “nada aconteceu”, “e assim eu escrevi *Le voci di dentro* (1948), em que o protagonista não fala mais porque é inútil falar quando ninguém te ouve”<sup>185</sup>.

Depois de *Le bugie com le gambe lunghe*<sup>186</sup> (1947), peça de cunho realista, em que a alternativa ou conflito se apresenta entre a verdade e a mentira, o olhar de De Filippo orienta-se decididamente em direção ao pólo fantástico: em *La grande magia*<sup>187</sup> e em *Le voci di dentro*, outras peças de 1948. Até a gênese cênica das duas comédias está interligada: *Le voci di dentro* nasceu durante os ensaios de *La grande magia*, pela necessidade de substituir Titina De Filippo que tinha ficado doente. De Filippo fechou-se no seu quarto de albergue e começou a escrever desenfreadamente. Em uma entrevista ao jornal *Il tempo*, em 13 de julho de 1983, o autor relembra: “[...] em duas horas o novo texto já estava no *Teatro Nuovo*, onde se ensaiava sem nem uma leitura

<sup>185</sup> Tradução do original.

<sup>186</sup> Mentiras com as pernas compridas.

<sup>187</sup> A grande magia.

preliminar [...] e, naturalmente, sem a personagem principal porque eu estava preso na mesinha naquela massacrante maratona”.

Se, no final do segundo ciclo do pós-guerra, o “discurso profético” aparece cheio de angústias, mesmo assim não é resignado. A decepção não freia De Filippo. Pelo contrário, estimula-o a buscar outros pontos de contato com a vida real. Pontos de apoio que remetem à década de cinquenta, a uma especial releitura das próprias origens e, ao mesmo tempo, à promoção da idéia de si mesmo como autor de um romance teatral. Desde 1947, De Filippo cogita possuir um teatro, mais especificamente pensa na reconstrução do *San Ferdinando* em Nápoles, destruído pelos bombardeios aliados na guerra.

Na temporada de 1951-1952, interrompe suas atividades no teatro e começa a trabalhar exclusivamente no cinema para financiar a empreitada da reconstrução do *Teatro San Ferdinando*. É deste período, mais exatamente de 1951, a publicação da sua primeira coleção de poesias *Il paese di Pulcinella*<sup>188</sup>, bem como do primeiro volume da *Cantata dei giorni dispari*.

Na temporada sucessiva de 1953-1954, De Filippo continua não participando de atividades teatrais com a companhia, recusando até o convite de Giorgio Strehler, diretor do renomado *Piccolo Teatro* em Milão, para interpretar Don Marzio em *La bottega del caffè*<sup>189</sup>, mas termina o seu exílio longe do teatro representando, em 2 de outubro de 1954, no *Teatro Mediterraneo* de Nápoles, *Miseria e nobiltà*<sup>190</sup> (1888), em ocasião do centenário do nascimento do seu pai, Eduardo Scarpetta, autor da peça.

Em 21 de janeiro de 1955, inaugura o *Teatro San Ferdinando* em Nápoles, com a apresentação de *Palumella zompa e vola*, de Antonio Petito, desempenhando o papel de *Pulcinella*. Naquele mesmo ano, no *San Ferdinando*, Titina De Filippo voltará, depois de longa doença, para sua última aparição nos palcos.

<sup>188</sup> O país de *Pulcinella*.

<sup>189</sup> O botequim do café.

<sup>190</sup> Miséria e nobreza.



Chega-se, assim, à terceira fase do percurso dramatúrgico de De Filippo e da sua atividade no teatro, percurso que será caracterizado pelo *boom* econômico, pela hegemonia cultural americana, pela contestação e pela derrubada de antigos preconceitos sobre a homossexualidade e o papel da mulher na sociedade, quando se inicia a época do feminismo e da revolta estudantil que irá eclodir em 1968 na França, mas que é também a época da crise dos valores familiares e sociais.

Dois temas principais se cruzam nesta fase que atravessa a década de cinquenta: o primeiro trata da traumática metamorfose da família que se expressa nas peças *Mia famiglia*<sup>191</sup> (1954) e *Sabato, domenica e lunedì* (1959), e o segundo trata da necessidade, em si problemática, do engajamento ativo na sociedade civil.

As obras-primas que mais enfatizam a segunda temática são, sem dúvida, *De Pretore Vincenzo*<sup>192</sup> (1957) e *Il sindaco del Rione Sanità*<sup>193</sup> (1960). Mas deve-se lembrar também de *La paura numero uno*<sup>194</sup> (1950), uma comédia que abre o novo ciclo e, até hoje, tem grande atualidade.

Nessa nova trajetória, De Filippo cria novas personagens como Geronta Sebezio, diabólico gurú em *Il contratto*<sup>195</sup>, que estréia em 12 de outubro de 1967 no *Teatro La Fenice* de Veneza, e Ascaino Penna, visionário marechal aposentado em *Il riposo*<sup>196</sup>, que estréia no *Teatro La Pergola* em Florença, em 24 de novembro de 1970. São personagens que pertencem ao percurso civil de um romance teatral no qual se pode também inserir a ambivalência entre ficção real e falsa realidade levadas à cena por De Filippo em *L'arte della commedia*<sup>197</sup> (1964). Nesta comédia, De Filippo critica a falta de interesse das autoridades pelo teatro. O mesmo enredo da comédia cruza-se com a biografia do autor, vítima do ostracismo do poder político, por ter ousado criticar aquelas instituições que consentem e subvencionam o trabalho no teatro.

---

<sup>191</sup> Minha família.

<sup>192</sup> Nome próprio.

<sup>193</sup> O prefeito do Bairro da Saúde.

<sup>194</sup> O medo número um.

<sup>195</sup> O contrato.

<sup>196</sup> O descanso.

<sup>197</sup> A arte da comédia.

Não é por acaso que a peça *L'arte della commedia*, depois da estréia no *San Ferdinando* em Nápoles, em 1964, foi substituída em outras praças, devido as reações que provocava nos altos escalões da política local. Neste caso, não se pode falar claramente em censura, e sim, mais propriamente, de autocensura, levando em conta que a arte do teatro é das que mais dependem, na praxe, das exigências do mercado e da configuração da sociedade (leia-se financiamento público). Por isso, De Filippo retrai-se, mas volta, consumando a sua vingança, propondo novamente *Uomo e galantuomo*, que já enfrentava, sob a roupagem da farsa, as difíceis relações entre o teatro e o poder, porém avisa logo à imprensa, que delega ao “leitor” a tarefa de avaliar-lhe a relevância artística e política.

Eis uma outra confirmação da ambigüidade De Filippo, uma ambigüidade que impede também de esquematizar, em termos maniqueístas, os contrastes dramáticos. Sempre se pode achar uma chave diferente para interpretar os trabalhos do dramaturgo, muito além das formas e dos gêneros segundo os quais foram rotulados: a “farsa napolitana”, a “comédia em dialeto”, o “drama burguês” que antecede a guerra, o “neo-realismo”, o “surrealismo” do pós-guerra e até o “Teatro Épico” da década de setenta.

É na sua última obra, *Gli esami non finiscono mai*<sup>198</sup>, que estréia no *Teatro La Pergola* em Florença, em dezembro de 1973, em que a dramaturgia De Filippo, ao invés de se recompor, fragmenta-se até o extremo: a consciência do protagonista percorre uma vida que representa várias vidas, vidas que poderiam ter sido vividas e aquela vida que, na realidade, existiu.

Os vários quadros interrompidos fragmentos de uma história, são porém costurados juntos pelo diálogo-monólogo desta “personagem protótipo do homem” com o público, simulando as estações de uma imaginária *via crucis*<sup>199</sup> laica, marcada pelos falsos exames da sociedade e da família, que inicia nos anos, vinte na sua juventude, e que chega até os setenta. Mas é na verdade um diálogo entre figura teatral e público, que continua mesmo depois da sua morte.

<sup>198</sup> Os exames nunca terminam.

<sup>199</sup> Estrada da cruz, caminho percorrido por Jesus antes da crucificação.

No mutismo que, no final destes “exames”, antecipa a morte do protagonista, pode-se reconhecer a redução da língua ao *grau zero* que se iguala aos antológicos *clochard*<sup>200</sup> e velhos de Beckett, e a dupla de Ionesco, que tem como único interlocutor um coro de cadeiras vazias.

De Filippo é representante, com efeito, de uma diferente dimensão do teatro: não mais somente teatro de situação e de palavra, mas dramaturgia que nasce dos tabladros, da nova fusão entre os três papéis: do autor, do ator e do diretor, papéis que se dividiram no curso da história do teatro, divisão que foi fortemente impulsionada pela crescente indústria teatral.

De Filippo não é um autor no sentido clássico, aquele que nasce e cresce e se complementa num processo orgânico e contínuo, e se complementa numa carreira comparável e legível nos aspectos estruturais da sua obra. A sua biografia e a sua gênese como ator, diretor e dramaturgo redescobrem as transformações bruscas e sucessivas, próprias da velocidade das mudanças imprevistas e imprevisíveis do movimento cultural e político do século XX.

No seu teatro, interagem correntes contraditórias como os planos do espetáculo popular em dialeto e do teatro erudito do século XX. A cultura europeia torna-se fonte para a originária matriz napolitana e farsesca: De Filippo atenua, progressivamente, as suas referências naturalistas, criando uma nova linguagem que lhe permite fazer uma ponte entre o culto e o popular, integrando-os, para afrontar os problemas universais com uma eficiência cênica nunca antes alcançada na Itália.

Se Pirandello, ao denunciar a fratura entre ficção e realidade, tende a acentuar o lado imaginário, a ficção, De Filippo conclui que a ficção está presente na própria vida, mas é entendida como um obstáculo que precisa ser superado. O sentimento de decepção – que deriva da sua confiança idealista no homem e da desilusão subsequente – exprime a rejeição não da existência da realidade, mas da sua natureza negativa e traiçoeira.

<sup>200</sup> *Clochard*: tipo específico de marginal de Paris, frequentemente ganha o seu sustento com a coleta de papel velho, do qual ele seleciona livros antigos, gravuras, fotos, etc., que vende aos donos de bodega na margem do rio Sena. Não é raro encontrar *clochard*, políglotas e com formação acadêmica.

No teatro de De Filippo, não existem “máscaras nuas”, porque da desagregação da época tenta-se salvar o “rosto” da personagem-pessoa; não existe também aceitação irônica do “mal de viver”, mas uma comicidade que exprime muitas vezes raiva, revolta, amargura e, por isso, o desejo de reatar aquela relação autêntica entre homem e natureza ou entre homem e civilização, em busca da reconciliação com a história.

Por isso a obra teatral de De Filippo se move contra a corrente principal do teatro da sua época: o protagonista eduardiano começa uma coerente viagem através da história quando ela parece ter perdido o próprio rumo. O fio condutor que liga as diversas comédias é o mesmo que conduz, através do *leitmotiv* da *comunicação difícil*, a dramaturgia europeia do século XX, de Pirandello até Ionesco e Becket; mas as técnicas da sua comunicação espetacular não se referem somente às formas verbais, mas compreendem também os códigos mímicos e gestuais, as dinâmicas da marcação do espaço cênico.

No teatro de De Filippo, as palavras têm ainda um sentido, porque elas podem ser usadas como arma de defesa e de ataque, mesmo e, sobretudo, quando elas “estão faltando”. Isto graças a sua bagagem de um repertório imenso nas suas raízes, que são inevitavelmente napolitanas e que contaminam as estruturas dos espetáculos e criam um, pode-se dizer, *Teatro da Memória*. Neste depósito vasto e imenso, servem-se os novos autores-atores, os novos autores-diretores da nova dramaturgia napolitana, como, por exemplo, Manilo Santarelli e Annibale Rucello. Talvez eles tenham passado por Becket, Pinter e Genet, antes de chegarem a dilacerar a tradição, como fizeram antes deles De Filippo e Scarpetta, para se reconciliar numa tradição nova. É o círculo de um teatro extremamente incrustado na memória individual e coletiva, em que a herança milenar pode ser transmitida por caminhos imprevisíveis, deixando crescer novas e inusitadas formas da representação de vida no palco.

Não é por acaso que testemunhas como Eric Bentley, Pier Paolo Pasolini e Dario Fo tenham insistido sobre a *diferença* entre o teatro de De Filippo e o “recitare all’italiana”<sup>201</sup>. “Nada de efeitos, nada de virtuosismo [...] uma seqüência de feitos

---

<sup>201</sup> Recitar ao modo italiano.

corporais e vocais belos em si mesmos, em perfeita economia e com uma precisão incrível” (Eric Bentley). Confirmando o que De Filippo afirmava: “no teatro a suprema verdade foi e sempre será a suprema ficção”, e que “a recitação natural é a coisa mais construída que existe” (*apud.* DE FILIPPO, 1985a. p.152).

É, a meu ver, pertinente concluir este capítulo com um trecho das últimas conversas de De Filippo com o amigo e escritor Paolo Calcagno”:

Sim, eu sei, nos bastidores, a morte me espera... Chegará também aquele dia, mas não penso nele, estou ainda em cena, tenho recitado até pouco tempo atrás e, quem sabe, não volte, faço recital, dou lições na Universidade, escrevo em napolitano “A Tempestade” de Shakespeare... Estou ainda em cena e ela está lá, na sombra [como o público, com quem mantenho o meu último diálogo]. Uma noite irá ao meu encontro e me perguntará: “Você é De Filippo?” “Sou eu, De Filippo” responderei. E ela: “Sinto muito, temos que ir junto (CALCAGNO, 1985, p. 38-39)

## 2.6 O CINEMA DE EDUARDO DE FILIPPO

Questionado, em uma aula de dramaturgia na Universidade *La Sapienza* em Roma, sobre a diferença entre o cinema e o teatro, De Filippo respondeu:

A verdade comparada com uma fotografia. O cinema é uma fotografia, ou melhor, são milhões de fotografias que se seguem e que podem viver além da vida de um homem. Quando o ator morre o vemos reproduzido nos filmes [...]. No cinema, não se percebe o contato que se percebe no teatro. O teatro é tão vivo, tão perto ao público que o cinema nunca poderá alcançá-lo (DE FILIPPO, 1986, p 137).

Dessa declaração de De Filippo, entendemos como, para ele, a vida seja um *continuum* onde cada instante é único, e a tentativa de congelar o passar do tempo lhe parece como a patética luta de Dom Quixote contra os moinhos de vento.

Assim, seguindo esse raciocínio, De Filippo continua ainda mais polêmico:

O cinema nada tem em comum com o teatro, absolutamente nada! Nem dá satisfação – dá somente a futura vergonha que os atores, eu também, não podemos cancelar. Porque em uma época futura, certos filmes farão rir ao invés de fazer chorar, serão patéticos ao invés de conseguir um pleno consenso. O ator quando morre tem que morrer. Chega! Tem que sumir! Não tem que deixar esta sombra, esta falsa vida [...]. Eu fiz também cinema, mas o fiz por necessidade, porque precisava do dinheiro; não o fiz por gosto. Só o teatro é que me deu prazer, sempre. É aquilo que me deu o contato com o público, a possibilidade de falar, a possibilidade de mudar, de evadir... Enfim, por mim a vida passou em um instante. Que bom! (DE FILIPPO, 1986, p 137).

Nesse trecho, De Filippo parece fazer uma grande declaração de amor ao teatro e uma condenação implacável ao cinema. Mas, desta forma, fica difícil entender por que um dos seus últimos projetos, além da tradução da *Tempestade* de Shakespeare, para o dialeto napolitano, fosse exatamente um projeto ligado ao cinema: a realização de um filme de um jovem ator-escritor?

E mais: como se poderia conciliar essas declarações, tão bombásticas, com a imensa produção, não só cinematográfica como também televisiva, que começa em 1932 com *Tre uomini in frack*<sup>202</sup> e só terminaria depois de 52 anos, pouco antes da sua

<sup>202</sup> Três homens de fraque.

morte em 1984, com *Cuore*<sup>203</sup>, contabilizando mais de 50 participações em filmes como ator, diretor, roteirista etc.?

E também se deve incluir aqui todo o seu trabalho, sistemático e duradouro, e a expressa vontade de De Filippo de deixar um documento audiovisual do seu teatro, dos seus textos, das suas encenações e das interpretações suas e dos seus atores; como tudo isto se encaixaria nas suas declarações aparentemente tão adversas ao cinema?

Não é possível entender completamente o espírito e o cunho fundamentalmente poético dessa declaração sem levar em conta que se trata de uma declaração feita por um dos mais importantes atores do nosso tempo e que esta condenação ao cinema não é uma condenação ao cinema enquanto arte, e sim enquanto instrumento de reprodução técnica, capaz de fixar indefinidamente no tempo a interpretação de um ator, de uma interpretação que, uma vez gravada, acabaria sendo eternamente repetível, empobrecendo assim a sua capacidade de renovação e adaptação às mudanças do tempo e das mentalidades da sociedade.

É uma condenação no que se refere à perda da áurea, do *hic et nunc*, o medo do ator de poder perder a alma neste *métier*. Mas, sobretudo, é a condenação a uma arte que não tem como base a arte do ator porque acaba afastando-o da prerrogativa mais importante, da característica fundamental do ser ator: a real gestão dos próprios meios de comunicação e de expressão e, conseqüentemente, da possibilidade de operar escolhas, mesmo que potencialmente irracionais, como último anel da cadeia produtiva, aquele que assegura o contato com o público. E De Filippo era um ator nato e formado dentro de uma tradição milenar, acostumado a se transformar e se adaptar diariamente junto com o seu público.

Ele é extremamente consciente da rápida degradação da arte do ator. Peter Brook afirma que a vida de um espetáculo teatral dura, no máximo, quatro anos, depois envelhece e morre. Já na década de trinta, Marcel Mauss, em um dos seus estudos sobre as técnicas de corpo, apontava como até as práticas mais corriqueiras, como caminhar, nadar, ou falar, têm certo grau de artificialidade e convencionalidade e estão sujeitas às mudanças dos tempos e das modas (*apud*. QUARENGHI, 1995, p. 23).

De Filippo reforça os conceitos de Brook e de Mauss, porém com uma radicalidade ainda maior quando acrescenta: “[...] o que um tempo nos fazia chorar, agora nos faz rir, e vice-versa”. E, assim, ele condena o cinema porque condena o ator a repetir virtualmente, eternamente, os mesmos gestos que, com o passar do tempo, perdem, para os espectadores futuros, as referências e os códigos e, substancialmente, a sua autêntica e original vontade: o que era autêntico, único e exemplar, torna-se anacrônico e desolado.

<sup>203</sup> Coração.



De Filippo assim condena, assim, o cinema que obriga o ator a uma definição inevitavelmente ultrapassada da própria prestação artística, definição que se opõe a um dos pilares da sua ética de ator: buscar sempre a perfeição, mesmo sabendo que nunca poderá alcançá-la. Partindo deste princípio, De Filippo redireciona completamente o foco do resultado para o processo: enquanto, para o cinema, o resultado é o único possível elemento de avaliação, no teatro, o objeto a ser avaliado, pela lógica, nem existe (qual espetáculo seria o escolhido?) e, mesmo em um espetáculo específico, tantas são as variáveis a serem ponderadas e as inúmeras interações entre elas que seria praticamente impossível conseguir fazer uma análise satisfatória forçando uma avaliação eminentemente processual.

Considerando a carreira de De Filippo na sua natureza complexa – como ator, diretor, autor e *capocomico* – podemos reconhecer que sempre tentou alcançar o máximo domínio dos próprios meios, não só expressivos, mas também de produção e, por isso, é mais fácil entender a portada política de sua declaração.

O cinema com certeza é um dos principais instrumentos de alienação para o ator e, de alguma forma, contribuiu para a mais significativa transformação do teatro moderno, propiciando a passagem do poder dos atores para a ditadura dos autores e dos diretores.

As conseqüências estéticas dessa evolução são os temas mais recorrentes na literatura italiana que trata das relações entre o cinema e o teatro. Como ator, De Filippo vendeu a própria sombra ao cinema, mas nunca vendeu a sua alma, não se deixou, como outros atores, alienar pelo cinema, pelo contrário, tentou utilizar o cinema pelos próprios interesses, admitindo-o com desarmante sinceridade: “O cinema eu fiz pelo dinheiro” (DE FILIPPO, 1986, P. 137).

Mesmo assim, muitas foram as interpretações cinematográficas feitas por De Filippo que merecem ser lembradas porque são antológicas. Mas é também verdade que as suas potencialidades de ator poderiam ter sido mais bem aproveitadas pelos seus diretores que, com poucas exceções, como Camerini, De Sica, Comencini e Pietrangeli, deixaram-se, demasiadamente, intimidar pela sua força de intérprete e pela enorme solidez da sua personalidade.

Para o cinema, De Filippo foi talvez excessivamente ator, não no sentido de ator demasiadamente teatral, mas no sentido de uma personalidade demasiadamente forte, definida demais, pouco adaptável ao mercado cinematográfico na pura imagem e não na essência.

Sem dúvida, a experiência teatral de De Filippo influenciou decisivamente o seu desempenho como ator de cinema. Prova disto é uma certa repetição nos *papéis* por

ele desempenhados, herança dos anos do *Teatro humorístico*<sup>204</sup> em que existia uma divisão bastante definida dos *papéis* entre Eduardo e o irmão Peppino: para Eduardo, os *papéis* dos velhos, dos desvairados, dos lógicos, dos mau-humorados, dos antipáticos e dos humilhados. Para Peppino, os *papéis* dos jovens, dos tolos, dos simpáticos, dos atrapalhados, erráticos e dos engraçados.

Esses caracteres são, em parte, reproduzidos também no cinema no qual De Filippo teve várias vezes que interpretar *papéis* em que as personagens eram desacatadas e ofendidas ou, ao contrário, eram sábios professores altissonantes. Mas, se a sua experiência como ator de teatro influenciou a sua atuação no cinema, é também verdade o contrário, levando-o a introduzir, nas suas produções, elementos oriundos da prática cinematográfica como a fragmentação da ordem cronológica da ação, o *flash-back* e o uso de uma série de truques e tecnologias típicas do cinema da sua época.

Mesmo antes de aparecer nas grandes telas do cinema, De Filippo já era apreciado pela perfeita medida das suas interpretações, por ter uma recitação isenta de efeitos, pela sua aparente naturalidade, interpretação que obtinha utilizando-se de técnicas genuinamente teatrais, mas que se incorporavam e completavam com a experiência obtida no cinema. Isto lhe proporcionava assim uma capacidade expressiva única e extremamente genuína que o distanciava enormemente dos outros intérpretes, tanto pela força dos seus personagens quanto pela inata capacidade de se adequar perfeitamente às necessidades orgânicas da cena.

De Filippo, como ator, serviu-se do cinema, prestou-se a ele por dinheiro, atuando até em filmes mais que medíocres, ou desempenhando *papéis* secundários. Mas nunca se vendeu. Em toda a sua vida, desde o começo aos 14 anos, na companhia do irmão Vincenzo Scarpetta, até seus 81 anos, quando se retirou definitivamente dos estúdios, nunca abandonou as suas atividades no teatro para se dedicar exclusivamente ao cinema.

Ao longo de toda a sua enorme carreira, só por duas temporadas De Filippo suspendeu as suas atividades teatrais para dedicar-se ao cinema: a de 1951-52 e a de 1952-53. Mesmo assim, o momentâneo abandono dos palcos foi motivado por uma causa vital do seu teatro: ganhar, e rapidamente, dinheiro para fazer frente aos custos enormes de reconstrução do *Teatro San Ferdinando* em Nápoles, o que representava, talvez, o mais ambicioso sonho de De Filippo.

Também na época fascista, diferentemente de muitos atores, De Filippo nunca abandonou o teatro que era, cada dia mais, controlado e obstaculizado pela política do regime do *Duce*. De Filippo não se transferiu para a mais confortável e rentável atividade cinematográfica. Continuou, mesmo em condições extremamente precárias, fazendo do teatro a sua casa, a produzir e apresentar espetáculos mesmo sob os riscos

<sup>204</sup> A companhia de teatro “Teatro Umoristico I De Filippo”, na qual Eduardo trabalhava com os irmãos Peppino e Titina.

de ser preso ou deportado. Levando para o cinema roteiros ou personagens eminentemente teatrais, ele investiu logo o dinheiro ganho no financiamento das suas próprias montagens teatrais.

Também é preciso evidenciar que foi sempre o teatro, mais do que o cinema, que deu a De Filippo um reconhecimento e um sucesso pleno, um sucesso que sempre se expressava mais pela qualidade dos espetáculos do que pela quantidade dos espectadores. Obviamente, o cinema, como meio de comunicação de massa, como também mais tarde a televisão, possibilitava uma visibilidade muito maior do teatro. E De Filippo se serviu do cinema e da televisão também para divulgar seu trabalho no teatro. E foi graças ao cinema que De Filippo ganhou grande notoriedade no âmbito nacional e internacional.

Contrariamente ao que aconteceu com Vittorio De Sica, que mesmo sendo um grande ator de teatro só conseguiu alcançar fama no cinema, De Filippo é sobretudo lembrado até hoje pela sua obra teatral. De De Sica, ainda hoje, todos se lembram das extraordinárias interpretações por ele criadas no cinema e esquecem por completo suas qualidades como ator de teatro. Neste sentido, De Filippo representa um paradoxo, porque, mesmo com uma filmografia enorme, maior do que a de De Sica, construiu a sua reputação como ator e homem de teatro.

Em um artigo bem-humorado escrito em 1940, quando o abandono dos palcos em favor do cinema já era moda no teatro italiano, De Sica denuncia os males do cinematógrafo, evidenciando a sua capacidade de conquistar platéias inteiras: “[...] tocando as cordas mais fáceis da personalidade do ator, as teclas brancas da sua bela dentadura que um sorriso quase automático deixava a vista no lindo rosto já naturalmente cinematográfico” (*apud.* QUARENGHI, 1995, p. 43).

“Para o cinema eu sou um rosto, um sorriso”, diz De Sica “e isso é o bastante nesse trabalho que não é uma arte; o cinema não sabe como aproveitar os talentos nem as competências adquiridas em longos anos de experiência nos palcos” (*apud.* QUARENGHI, 1995, p. 43). Estas considerações, feitas não somente por um dos maiores atores italianos, mas por um dos fundadores do cinema italiano, têm que ser compreendidas no clima da época em que foram pronunciadas, época em que o cinema ainda não tinha alcançado seu desenvolvimento atual, tanto sob o aspecto técnico quanto nas suas várias concepções estéticas. De qualquer forma, é interessante que De Sica e De Filippo achassem que, no cinema, o trabalho do ator pouco ou nada tinha a ver com a grande arte da interpretação.

No *set* cinematográfico e também nos estúdios televisivos, De Filippo sempre tentou recriar um ambiente com a maior afinidade com ele mesmo. Ele buscava trabalhar com os seus companheiros e amigos, não raramente os mesmos que participavam das suas montagens teatrais, reconstruindo no *set* de filmagem uma atmosfera menos caótica e barulhenta e mais parecida com a atmosfera do palco, para possibilitar um trabalho concentrado e metódico.

O retrato de De Filippo, feito por aqueles que trabalharam mais de perto com ele é de um soberano absoluto, de um rei que dominava com perfeição a arte do teatro. E a dominava em todos os seus aspectos elementares, porque não era um simples ator ou um renomado diretor, mas uma personalidade que representava a essência do teatro napolitano, com sua gloriosa tradição milenar.

De Filippo era uma personalidade que rejeitava conceitos como a originalidade da arte, o individualismo, a perda do sentido da tradição, as rupturas com o passado, a delegação de responsabilidades, a alienação, a fragmentação e a corrupção do trabalho do ator — todos fatores que caracterizam a estrutura básica da atual produção cinematográfica.

Assim, tornou-se inevitável que a atividade como ator cinematográfico tivesse ficado, para De Filippo, em uma posição secundária. Os limites entre o teatro e o cinema são traçados, por De Filippo, de forma nítida e objetiva. Ao amigo Francesco Sávio, quando perguntado se teria amado o cinema, De Filippo respondeu: “O fiz com seriedade [...] Porém, querido amigo, que sorte existir o teatro!” (*apud*. QUARENGHI, 1995, p. 52).

## 2.6 ENTREVISTAS COM DE FILIPPO

Entender uma figura da grandeza de De Filippo não é coisa fácil. A maneira mais direta e contundente para nos aproximarmos da sua estatura são as entrevistas, que revelam a natureza única e a complexidade deste excepcional ator e autor.

São aqui apresentadas as transcrições traduzidas de trechos de entrevistas e declarações feitas por De Filippo ao longo da sua carreira<sup>205</sup>, entrevistas oriundas dos arquivos da Rai – Radio Televisione Italiana –. A tradução foi feita, propositalmente, com a utilização de formas e modos de expressão o mais possível parecidos com a fala original de De Filippo, forçando até o uso da pontuação não da forma sintática ou gramaticalmente correta, mas para dar, quanto mais possível, a idéia do tom e das pausas por ele usados nas gravações. Foram também inseridas algumas legendas, sempre com o intuito de melhorar a compreensão do leitor/ouvinte ante o texto original.

Trecho n° 1: *Introdução (Entre a realidade e o teatro).*

“Desde muito jovem, nunca duvidei de que, quanto àquilo que se refere aos temas a serem tratados, só existe uma arca, um cofre, no qual podemos atingir de mãos cheias, que é a vida em si. Mas ao lado da vida tem que ter sempre uma avaliação iluminada, um crivo de ouro que filtra a realidade e a transforma em teatro: a fantasia”.

Trecho n° 2: *A amizade com Totó.*

“E assim ele cuidava de mim, perto da cama, me fazia os panos de lã com o ferro (*esquentava os panos com o ferro de passar roupa*) [...], esquentava os ferros e, depois, vinha e os colocava (*os panos*) nos meus braços [...] eu usava uma camisa cortada que se podia vestir facilmente porque não podia me mexer pelas dores, entende?, eu tinha vinte anos e ele vinha todos os dias, e depois do espetáculo voltava de novo para me dar assistência. Pense que, na época, havia uma *macchietta*<sup>206</sup> que ele cantava: *O porta-voz*; esta música dizia:

<sup>205</sup> Entrevistas oriundas de um DVD (em minha posse) sem mais especificações.

<sup>206</sup> Personagem-tipo geralmente cômica, muito usada no teatro de variedade.

Seu pai não quer que você se debruce na janela à noite porque fica mau de se ver. Seu pai tem a cabeça demasiado dura; ele aparece e não te deixa aparecer. Mas nos falamos do porta-voz porque é o que nos queremos. E à noite, pelas oitos, ela de cima e eu de baixo, com o apito na mão, calado, calado, devagar, devagar, eu roubo o fogo teu e você rouba o fogo meu.

E, assim, eu sorvia isso rindo, e não podia me mexer, “me deixe em paz, vá embora, vá embora que não posso me mexer, seu “fedido”; assim, acabou uma noite falei: com este “fedido”: “Vá embora!” Porque me fazia rir e eu sentia ainda mais dor”.

Trecho nº 3: *O Começo com o “Teatro umorístico I De Filippo”<sup>207</sup>*.

“E ainda vou pra frente, com as 14.000 liras que botei como capital em 31 para formar a companhia *O Teatro Humorístico I De Filippo*. Fiz um filme que se chamava *Três homens de fraque*. Pagaram-me 14.000 liras, parceladas, por Peppino Amato, que pagava muito pouco... Com aquelas 14.000 liras, 10.000 liras formei a companhia, dei o adiantamento ao empresário Ardovino, lhe dei 4.000 liras para renovar o teatro; estamos em 30, 31, 32 e, por isso, 4.000 liras eram uma bela quantia, e 10.000 liras me serviram para pagar os adiantamentos e também para pagar ao cenógrafo, o professor Spezzaferri, que começou a fazer os cenários para mim e para a minha companhia. Estas 14.000 liras funcionam ainda desde aquela época. Eu nunca fiz um aumento de capital!”

Trecho nº 4: *O encontro com Pirandello*.

“Duas pequenas batidas soaram na porta do camarim: “Está aí o mestre Luigi Pirandello” (*pausa*) e me apareceu este enorme personagem. Enfim, pude conhecer aquele que por anos tinha admirado. Tomei coragem e no jantar lhe falei: “Mestre, mas por que o senhor não escreve uma comédia para nós?” ele falou: “Eu não posso escrever uma comédia em dialeto napolitano... vamos escrevê-la juntos”, porque esta era a beleza deste personagem, era jovem, ele se juntava com os jovens, e eu falei: “Porque não sei se o senhor me acha à altura...Eu li uma sua novela, li *l’Abito nuovo*”. Ele respondeu: “Eu tenho que partir, tenho que ir à América para uma série de conferências. Na minha volta, vou trazer o enredo e, depois, para fazer os diálogos a gente se encontra”. E assim

<sup>207</sup> Teatro humorístico Os De Filippo

na frente dele, na mesma mesa, eu dialogava a comédia em dialeto, com ele ditando para mim. Ele em língua (italiano) ou em siciliano e eu em napolitano. Acabamos sendo colaboradores [...].

Finalmente depois de um ano, um ano e meio, tive que me decidir e começar os ensaios da comédia no *Teatro Quirino*, em Roma. Ele presenciou o primeiro ensaio, somente o primeiro ensaio. Um dia depois, recebi uma ligação de Stefano, o filho, que falou: “Papai não está muito bem, ensaie você, vá em frente com os ensaios, amanhã ou depois de amanhã você o verá chegar”. Assim foi pra frente por mais três dias, no quinto dia, Pirandello tinha falecido”.

Trecho nº 5: *Filumena Marturano*.

“Como e por que eu escrevi *Filumena Marturano* para Titina. Tinha escrito *Questi Fantasmi!* e já tinha falado disto com Titina e ela tinha-me dito: “É maravilhosa”. Depois, eu a escrevi e levei para ela ler, ela me respondeu: “Olha é maravilhosa sim, porém eu estou muito triste”, eu perguntei o porquê: “Porque entendi que no teatro quem aparece é sempre o homem. Eu estou no meio de vocês, eu sou como uma almofada, um amortecedor”. “Mas não é verdade Titina, você é uma grande atriz! Me deixe pensar um pouco sobre este assunto, sobre este teu mau humor, com certeza alguma coisa vou fazer...” [...] Em doze, dias eu escrevi *Filumena Marturano*. O primeiro ato em uma noite, depois parei um pouco, porque cheguei ao segundo ato, mas não sabia como ir para frente: “Tá bom, aqui tem o advogado, o casamento vai ser anulado mas como...” — assim eu pensei, à noite mesmo: “Um daqueles três... é seu filho!”. Eis a flecha envenenada de Filumena nas costas de Domenico Soriano. Era noite e pensei: agora posso ir dormir. Amanhã, ao amanhecer, vou escrever. O segundo ato três dias, o terceiro ato acredito que demorei... talvez, uma noite.

Depois reuni todos, chamei Titina, Titina não sabia de nada, abri o texto em cima da mesa, estavam Quirirci, estavam amigos, e eu li a comédia. Depois de ter lido a comédia, um silêncio profundo, levantei os olhos do texto: todos estavam chorando. Titina se levantou e veio me beijar as mãos... E depois teve aquele sucesso enorme [...]”.

Trecho nº 6: *Filumena Marturano, a última representação com Titina*.

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!



“Ela sentia muito este monólogo<sup>208</sup>. Em certo ponto, senti que a sua voz se “quebrava...” senti ela dar uns “golpezinhos” que anunciavam a futura perda da minha irmã. Fiz imediatamente baixar o pano [...], eu preenchi toda a sua réplica improvisando, depois baixamos o pano e fomos aos bastidores.. [...] chegou um médico e falou: “A senhora nunca mais poderá recitar” (*Longa pausa comovida*)... Nós nos amamos de verdade, admirávamo-nos reciprocamente. Titina ficou comigo”.

Trecho N°7: *Eduardo e o presépio*

“Muitos se perguntaram, depois de ter visto *Natale in casa Cupiello*, e isto desde 1931. Esta pergunta que você me fez, este desventurado Cupiello é ingênuo, mas até que ponto? Tudo bem; eu digo se o presépio é tratado como artigo de consumo... assim eu não estou de acordo, mas, ou seja, trata-se dele como meio de evasão, como meio de consumo, não concordo. Mas se for um fator religioso, o presépio vêm de São Francisco, enfim, de São Francisco de Assis, eu gosto, eu gosto do presépio, para mim, Eduardo de Filippo, gosto do presépio!”.

Trecho N°8: *O Camarim*.

“No camarim, no camarim dos atores, se passa a maior partes da sua vida; aqui se trabalha, aqui se medita, aqui se sofre, aqui nascem os personagens; eu, por exemplo, — podem me dar um pouca da água por favor — muitos personagens os tenho escrito, muitas comédias as tenho escrita no camarim mesmo, porque, quando eu comecei a trabalhar, comecei o meu trabalho, certo ponto, tenho que dizer que fazia o cinema-teatro, e por isso eu tinha a obrigação de recitar um ato único depois do cinematógrafo, e, durante todo o filme, eu devia escrever um outro ato único porque, depois de sete dias, devia apresentar mais um”.

Trecho N°9: *“A minha família”*

<sup>208</sup> Quando Filumena fala com nossa Senhora das Rosas.

“Esta comédia a escrevi em 1954 e a apresentei em Roma até com sucesso. Apresenta uma família que se desestrutura, e naturalmente eu tenho que apresentar os defeitos para, depois, fazer umas conclusões e dar, não sei... um construto no fim do terceiro ato. E me parece ter conseguido, alguém poderia pensar que eu fosse contrário a instituição do casamento, por caridade; pelo contrário, em todas as minhas comédias, sempre gastei algumas palavras em favor da família”.

Trecho N<sup>o</sup>10: *O gesticular dos napolitanos.*

“Tem uma razão, que pelo menos eu sempre pensei que fosse aquela, tem a razão das dominações que nós temos tido, e a necessidade de nos expressar não com palavras mas com gestos, porque não podíamos falar turco, alemão, francês, espanhol... entendeu? É por isso que eles (os napolitanos) dizem EU (indicando a si mesmo), TU (indica o interlocutor)... Depois, passam-se os anos e, assim, a classe média, a aristocracia, e a burguesia depois, têm refinado estes gestos, mas se nós vemos os gestos, como gesticulam os do povo, a plebe, Ahhh tteho...Eu, não os entendo, eu! Imagine se os entendem os outros!”.

Trecho N<sup>o</sup>11: *Professor e educador.*

“[...] tanto em Florença, quando tinha a escola em Florença, houve uma interpretação errada, talvez por minha culpa, provavelmente, por parte dos rapazes que pensavam que eu tivesse um método, que ensinasse a escrever comédias. Eram 300 e mais alunos, por isso eu deveria ter inventado 320-330 novos pirandellos. Enfim... entende... e com quê? Com uma técnica, com a técnica não se faz teatro, teatro se faz quando temos fantasia, faz teatro quando se têm afinidade com o teatro, e isto eu queria achar, e quero achar, entre os alunos da universidade [...].

Eu me ocupo dos presídios para menores, e já perdi um bocado de dinheiro, Fiz isso de boa vontade, com muita jóia, mas...[...] O meu sonho é de levar os jovens os rapazes, aqueles das prisões para menores, leva-los, em especial aqueles meridionais, são bons são... Cada um pode fazer o seu caminho, não confiem, e isto eu posso dizer a vocês, quando vão sair daqui, porque vocês vão sair, com certeza, tenho certeza que vocês não querem ficar aqui dentro, vocês me dizem que o ponto é esse, achar um lugar (de

trabalho) até um pequeno trabalho vocês podem achá-lo, mas terá com certeza quem vai dizer: Mas por que isso? Trabalhar? Você é otário, é melhor viver roubando, mas como acabam aqueles que roubam? Busquem na sua consciência...”

Trecho nº 12: *A despedida*.

“Fazer teatro com seriedade significa sacrificar uma vida. Cresceram os filhos e eu não reparei; menos mal que meu filho cresceu bem. Este é o presente maior que eu tenho tido da natureza, sem o meu filho, talvez, eu (*longa pausa comovida*), desculpem (*longos aplausos*), teria ido ao outro mundo muitos anos atrás [...]. Ele veio do baixo, do nada, debaixo do gelo dos meus hábitos teatrais: quando estou no palco ensaiando, quando estava no palco recitando, foi toda uma vida de sacrifícios e de gelo! Assim se faz o teatro, assim eu fiz. Mas o coração sempre tremeu. Todas as noites. Em todas as estréias. E eu paguei por isso. Também esta noite o meu coração bate, e continuara batendo (*longa pausa*), mesmo quanto estiver parado...”