



Fig. 17 Retrato de Eduardo De Filippo



Fig. 18 De Filippo em Veneza.

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!



Fig. 19 De Filippo com Totó.



Fig. 20 Eduardo De Filippo
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!



Fig. 21 Companhia Humorística “I De Filippo”.



Fig. 22 Eduardo e Titina De Filippo em “Napoli Milionaria”.



Fig. 23 De Filippo em “Napoli Milionaria”.

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!



Fig. 24 De Filippo em “Natale in casa Cupiello”.



Fig. 25 De Filippo em “Natale in casa Cupiello”.

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!



Fig. 26 Eduardo e Titina De Filippo em “Filumena Marturano”.



Fig. 27 Eduardo e Titina De Filippo em “Filumena Marturano”.

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!



Fig. 28 Titina De Filippo em “Filumena Marturano”.

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!

3 FILUMENA MARTURANO, UM NOVO IDEAL DE MULHER



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!

3.1 A FIGURA DA MULHER NO TEATRO DE EDUARDO DE FILIPPO.

Uma análise mais apurada da mulher no teatro de De Filippo daria origem a várias linhas de raciocínio, sejam elas na ênfase social, política, psicológica ou antropológica.

Um trabalho tão detalhado, porém, diluiria o foco principal deste trabalho no qual o teatro é o centro das atenções. Por isso mesmo, o campo é limitado a um estudo da evolução do papel feminino nas comédias de De Filippo a partir do início da sua carreira de dramaturgo em 1920, dando particular ênfase até 1946, quando foi escrita *Filumena Marturano*, comédia que é reconhecida como a mais eloqüente na perspectiva do desenvolvimento do papel feminino na sua dramaturgia.

Eduardo De Filippo, sendo autor e intérprete das próprias personagens, geralmente definia o papel principal para a figura masculina, interpretada por ele mesmo. Esta tendência é muito comum no limitado cosmo dos grandes autores-atores e teve, talvez, só uma grande exceção na vasta obra de De Filippo: *Filumena Marturano* escrita expressamente para satisfazer a uma reivindicação de sua irmã Titina De Filippo, que queria uma comédia onde o papel feminino, que seria interpretado por ela mesma, tivesse a mesma importância e expressão que o papel do ator principal.

Mesmo assim, no contexto da sua obra, elevam-se figuras imponentes de mulheres, cuja trajetória – vista dramaturgicamente – evolui, partindo de simples figurantes até, no decorrer dos anos, se constituir como personagens autônomas e complexas, símbolos de uma sociedade em transformação.

O estudo das características das personagens femininas na dramaturgia de De Filippo é fundamental para o entendimento do complexo e poliédrico mundo teatral do autor porque, mesmo no interior da polifonia que é característica das grandes obras teatrais, nas quais o conflito entre as personagens masculinas e femininas é geralmente levado às últimas conseqüências, existe sempre uma dialética que, se analisada no seu complexo, pode fornecer um panorama vasto e intrigante sobre não somente a concepção de mundo do autor, mas também um espelho do uso e dos costumes de quase um século de história italiana. De Filippo apresenta, nas suas obras, temáticas sobre o comportamento das mulheres que antecedem as principais reivindicações do movimento feminista dos

anos 70, além de descrever, com uma forte carga de ironia, os males de uma sociedade machista que reluta em admitir que “elas” não são apenas os anjos do lar e, sim, seres humanos com todas suas complexidades e contradições.

Nas obras de De Filippo do primeiro período, que vai de 1920 até 1942, existem essencialmente dois tipos de mulher: o primeiro é ligado à sociedade patriarcal na qual são apresentadas personagens femininas submissas ao marido, boas donas de casa que são completamente dedicadas à família; o segundo tipo é mais rebelde e age em aberto contraste com as convenções da pequena burguesia que domina a vida social da Itália dessa época.

De Filippo, ao criar estas figuras femininas, “toma carona” numa corrente importante, desde o simbolismo, na qual a mulher que tenta se emancipar, dentro de uma sociedade sob o controle absoluto do homem, desenvolve traços demoníacos nas intenções ativas, fortes, metáforas bíblicas de mulheres desmesuradas e de paixões patológicas e obsessões complexas, como na ópera *Salomé* de Richard Strauss e Oscar Wilde, ou nas obras de Andrey Beardsly, ou na pintura de Munch, com as suas Madonas.

Singular e curioso é o paradoxo irônico criado por Georg Kaiser em uma das suas peças, em que um caixa de banco, enlouquecido pelo fascínio de uma cliente, que ele acredita firmemente ser uma vigarista, abandona a família e apropria-se do dinheiro do banco para fugir com ela. Quando descobre que a “Mulher fatal” não era uma vigarista e, sim, uma respeitável senhora, nada mais tem a fazer senão gastar todo o dinheiro em orgias, para depois cometer suicídio.

Essa peça cujo título em português seria, aproximadamente, “*Da manhã até a meia-noite*”, demonstra claramente como os preconceitos e a visão distorcida sobre a mulher proposta por essa corrente esbarram na realidade dos fatos criando, assim, situações paradoxais e absurdas, situações que De Filippo soube reconhecer como potencialmente cômicas e aproveitá-las no seu teatro.

Nas obras desse período, recolhidas posteriormente pelo autor no volume *Cantata dei giorni pari* as figuras das personagens femininas são geralmente fruto da mentalidade e da imaginação machistas da época que coincide, de grosso modo, com o período

fascista. Sobretudo, as primeiras comédias do autor, ainda muito ligado à tradição da comédia, caracterizam as mulheres segundo os padrões cômicos da *Commedia dell'Arte* na qual a mulher é vista como opositora do homem, trambiqueira e traiçoeira ou, no seu oposto, sem vontade e sem impulsos complexos, que só pensa em se casar, como, por exemplo, Colombina²⁰⁹.

Na primeira comédia escrita por De Filippo, *Farmacia di turno* (1920), a mulher é vista como potencial inimiga do homem, e não de um homem qualquer, mas de um homem bom e sábio como o farmacêutico Saverio, felizmente separado da mulher, que não consente anular o vínculo matrimonial por questões sociais.

Por um acaso, acontece uma troca de remédios e Saverio, sem saber, vende para ela, no lugar de aspirina, um potente veneno para ratos. Torna-se, assim, involuntário assassino da sua mulher.

Foram as constantes traições da mulher que levaram o casal à separação consensual, que devolveu para Saverio a alegria da vida e a paz que tanto desejava. Sem mágoas pelos acontecimentos passados e só querendo viver uma relação de harmonia com a ex-mulher, o destino cruel faz que o protagonista se torne um assassino – com efeito, quem acreditaria que foi mesmo um engano? – e ele, injustamente, acaba na cadeia, vítima mais uma vez da própria esposa, que só lhe tinha trazido desgraças e conseguiu destruir o bom homem, mesmo depois de morta.

Parece evidente, nesta peça, uma idealização do gentil sexo que se encontra muito comum nas comédias de Molière e de Goldoni, que não poupava às mulheres de inúmeras alfinetadas até chegar a afirmar, na sua peça *Le baruffe chiozotte*²¹⁰ (1762): “dona dano, dona malano”, ou seja, a mulher é danosa, a mulher é uma desgraça²¹¹.

É bem verdade que De Filippo não apresenta, no palco, a esposa do farmacêutico, mas a forte presença dela em “off” é que governa o desenrolar da peça inteira tornando-a,

²⁰⁹ Colombina ou Esmeralda personagem típica na *Commedia dell'Arte*, jovem pretendida ao casamento pelas outras personagens ao redor da qual se desenvolvia o enredo da comédia.

²¹⁰ As brigas de Chioggia

²¹¹ Tradução do original.

assim, uma entidade sem rosto, na qual o público possa identificar, nas próprias circunstâncias, candidatas que se assemelhem à esposa do farmacêutico.

Criar uma personagem poderosa *in absentia*²¹² no palco é uma arma sofisticada dos bons dramaturgos. Strindberg, nos seus dramas históricos, cria a figura do rei, que na maior parte do drama nem aparece. Só existe no que é falado a partir da imaginação dos seus súditos no palco e assim se torna imagístico para a platéia. Quando, finalmente, o rei aparece, não confere em nada com a figura criada no palco, confirmando assim um antigo provérbio nos teatros alemães que diz: “O rei existe apenas na imaginação dos seus súditos”.

É significativa a réplica de Saverio ao médico e amigo Teodoro para descrever os sentimentos da personagem ante a mulher: “O que você quer! Aquela pensava só em teatro, vestidos, chapéus... o caráter dela não batia com o meu. Antes de se casar não era assim... Certo dia, a minha senhora desapareceu... Doutor... aquilo foi como ganhar na loteria sozinho...” (BARSOTTI, 1998, p.12).

De Filippo, em *Uomo e galantuomo* (1922), também descreve a mulher como fonte de todas as desgraças para o homem: Beatrice, traíndo o marido Carlo Tolentano com o empresário Alberto De Stefano, detona uma situação trágica em que a honra do marido precisa ser lavada com sangue. Mas, diferentemente da peça anterior, agora a personagem aparece fisicamente em cena, tem um rosto, e não se limita a ser infiel: ela também é trambiqueira e oportunista, um ser insensível que não hesita em ferir a dignidade dos outros para satisfazer as suas pervertidas vontades.

A primeira mudança de postura do autor no tratamento do universo feminino acontece em *Ditegli sempre di si* (1927). Aqui, encontramos pela primeira vez, um certo afastamento dos moldes rotineiros da comédia convencional em relação ao papel da mulher dentro da sociedade. É nesta peça que aparece uma figura nova de mulher. Ela se sacrifica pela família a quem dedica toda a sua existência. Esta nova visão de mulher se configura na personagem de Teresa Murri, irmã do protagonista Michele.

Mesmo que a personagem fuja dos padrões de infidelidade e maldade com os quais as mulheres, então eram vistas no teatro cômico, Teresa Murri não se afasta de uma

concepção tipicamente pequeno-burguesa da mulher. Pode-se dizer que De Filippo inaugura, com esse papel, uma tipologia de mulher inteiramente nova para o teatro cômico do teatro do século XX.

Tanto em *Cantate dei giorni pari* quanto em *Cantate dei giorni dispari*, aparecerão outras versões deste último tipo de mulher, como na figura de Concetta em *Natale in casa Cupiello* (1931), de Constanza em *Le bugie com le gambe lunghe* (1947) e na personagem de Rosa em *Sabato, domenica e lunedì* (1959).

Teresa Murri, em *Ditegli sempre di si*, tem um grande afeto para o irmão, que vive mentalmente perturbado, pelo qual abrirá mão da própria vida, dedicando-se, com espírito maternal, totalmente a cuidar dele. Ao aceitar o papel de irmã-mãe, Teresa transmite, na sua interpretação, uma doçura que se estende para toda a peça como algo de extremamente esperançoso e atinge um momento que raramente se encontra na atmosfera cética da obra de De Filippo.

No contexto da obra de De Filippo, as qualidades das relações familiares, ao contrário do que acontece nessa peça, aparecem com um traço atípico e destoante, e, com alguma insistência, o autor, na maioria das suas comédias, coloca em evidência o veneno que invade as paredes dos lares, e exhibe com ironia lúcida e aguda os aspectos das famílias pequeno-burguesas que habitam esses infernos domésticos

As personagens de Margherita e Maria, em *Filosoficamente* (1928), são garotas que vivem à espera por um marido, perfeitamente encaixadas nas limitações pequeno-burguesas da mulher da época. Não possuem forte personalidade, mas são dotadas de espírito e sentimentos, o que pode ser considerado um indício de que De Filippo está, já a partir desta época, revendo profundamente o papel feminino na sociedade. Ele começa a se afastar definitivamente dos estereótipos goldonianos para enveredar decididamente para uma análise mais apurada e histórica dos comportamentos sociais e das relações entre os sexos.

²¹² Na ausência.

Mas De Filippo modifica em outro aspecto as suas figuras femininas, pois em *Sik Sik, l'artefice magico* (1929), ele inaugura um outro tipo feminino: o da vítima, personificada na personagem de Giorgetta, que, não obstante a sua gravidez avançada, é obrigada a participar dos espetáculos de mágica do marido e quase morre sufocada em um tão trágico quanto divertido acidente durante um espetáculo.

O autor nessa peça abandona o ambiente pequeno-burguês para entrar na amplitude do mundo, a ele tão familiar, do amado teatro e das dificuldades cotidianas que os artistas enfrentam. Giorgetta ainda é uma criatura sem complexidade psicológica, duplamente mísera: primeiramente porque enquanto mulher é submissa ao marido e também porque, partilhando com ele a vida de artista, é submetida ao destino amargo da dura luta de quem ganha seu sustento no palco.

O olhar de De Filippo sai do estrito cosmo da pequena burguesia para alcançar uma visão mais ampla, abrangente, do mundo e de todas as inúmeras faces que o compõem. Este olhar nos remete a certos romances de Alphonse Daudet que detecta as causas da queda das mulheres na *Metropolis Horribilis* (Cidade Grande) para aproximar-se da origem da crítica marxista e da *Situação da classe operária na Inglaterra*, de Engles.

Nas obras De Filippo do primeiro período, o ápice da opressão nas relações entre os sexos é atingido em *Chi è cchiù felice è me!* (1929) em que Vincenzo, pequeno fazendeiro, está tão satisfeito e acomodado na relação com a mulher, a sábia e parcimoniosa Margherita, que não percebe as traições por ela perpetradas.

A comédia é construída com extrema fineza, cuidado e observação aguda na descrição do gradativo processo em que a protagonista é seduzida para um caso de amor extraconjugal. Não é mais a moral da época que fornece ao autor os elementos para a base da fabula e, sim, a análise da natureza das relações humanas, a consciência de que nas mulheres existem as mesmas necessidades afetivas que também comandam os homens e que as decisões das mulheres não são determinadas exclusivamente pelas considerações da segurança material. Na vida burguesa do século XIX, as teorias darwinianas sobre a sobrevivência das espécies, só aparentemente, nas suas raízes mais primitivas, favorecem a idéia de que a mulher tomaria as suas decisões na base dos

interesses elementares da natureza, como conseguir garantias materiais e afetivas para a criação dos filhos.

A compreensão de que a mulher também, ou, para melhor dizer, antes de tudo, é um ser com uma sexualidade potencialmente maior que a do homem, só chegou relativamente tarde a ser compreendido. O escândalo que os relatórios do Dr. Kinsey nos anos 60 provocaram, descreve, de maneira eloqüente, a ignorância que se escondia por trás do *decorum* machista de séculos. Sempre existiram artistas sensíveis que externam em suas obras suspeitas de uma verdade tão desagradável. De Filippo não entra nas fileiras destes cassandras masculinos que, afinal, só exemplificaram, em figuras únicas, caracteres no modelo da tragédia, do mito e da metáfora, as suas suspeitas obscuras, pelo contrário, nas peças de De Filippo, toda a extensão da tipologia feminina, não apenas as figuras costumeiras mas também exemplares, até lá consideradas excêntricas, finalmente são apresentadas no palco exigindo o próprio espaço: o universo masculino se confronta com um universo feminino de igual complexidade.

De Filippo não justifica a traição feminina nem se limita a criticar fortemente a maneira com que a sociedade vê a si mesma, mas opera em suas peças com elementos que forçam a platéia de reconhecer que as coisas nem sempre são o que parecem e o repúdio da sociedade se dirige a males que ela mesma produz e depois esconde por trás do biombo da falsa moral.

Margherita é a primeira mulher do teatro de De Filippo capaz de se rebelar contra as condições de submissão do casamento burguês. De Filippo é de índole conservadora e sempre simpatiza com a estabilidade da família, defendendo-a ao longo de toda sua carreira de dramaturgo. Porém, nesta peça, mesmo com acentos goldonianos e com algumas pontas de sátira que nos lembram Molière, realça o caráter complexo da mulher, que também pode, como o homem, chegar até a transgressão.

No que, à primeira, vista poderia parecer um recuo ante as novas personagens femininas desenhadas pelo autor em *Quei figuri de trent'anni fa* (1929), as mulheres associadas a Gennaro, gerente de uma casa de jogo clandestino, disputam o poder doméstico, porque o poder socioeconômico é indiscutivelmente prerrogativa dos maridos e dos amantes, num sistema patriarcal e pateticamente hierárquico, típico da sociedade conservadora e

machista da época. Na realidade, a crítica de De Filippo, neste caso, não se concentra no papel feminino em si, mas muito mais na constatação de que as mulheres tendem a reproduzir, mesmo que em escala bem mais reduzida, o modelo de poder adotado pelos homens, criando entre si uma hierarquia e tentando, cada uma com os próprios meios, alcançar quanto mais poder lhe seja permitido pela sociedade.

O conflito entre mulheres para alcançar o poder é explicitado na peça nas personagens de Peppenella, mulher de Gennaro, e na mãe dele, Assunta. As duas lutam pela supremacia do lar enquanto a senhora Filumena²¹³, de traços nobres, porém em decadência, é obrigada a emprestar o nome, serve como empregada e “dama de companhia” na casa de jogos onde vive e é aterrorizada com os abusos e patifarias que nela se perpetuam.

É um retrato cruel da realidade do submundo napolitano em que quem detém o poder é sempre o homem enquanto as mulheres tentam aproximar-se do poderoso para alcançar um bem-estar mínimo, desfrutando dos pequenos privilégios que ele lhes concede quando vendem seus corpos.

A oposição entre a mulher mãe e boa dona de casa com a nova mulher inconformada com o seu papel na sociedade, protótipo da mulher emancipada que irá surgir nos anos setenta, já é antecipada em *Natale in casa Cupiello* (1936). Nesta peça, encontram-se duas figuras femininas de grande relevância, Concetta e Ninuccia, respectivamente mãe e filha, intimamente ligadas afetivamente com o protagonista Luca, construtor de presépios.

Concetta é a típica mãe de uma família patriarcal, mima os filhos e tem um extremo e enfadonho cuidado com eles. É a famosa *mamma italiana*²¹⁴, conhecida e parodiada em todo o mundo. Obstinada nos seus deveres de mãe e esposa, não hesita um só instante em advogar para si também os deveres paternos para manter a família o mais confortável e unida possível.

²¹³ Esta personagem nada tem a ver com Filumena Marturano.

²¹⁴ Mãe italiana.

Em Concetta, De Filippo configura a típica dona de casa. Ela não é apenas escrava da família, mas também nela está a chave para o equilíbrio psicossocial da família: será para ela que Ninuccia confiará o segredo da sua relação extraconjugal, e a ela recorrerá Nennillo para se queixar da incompreensão com o pai.

Ninuccia é o oposto da mãe, tenta libertar-se dos moldes burgueses que lhe são impostos, porém, na tentativa de emancipar-se, aceita um casamento de interesses imposto pelos pais, voltando, assim, a viver uma situação insatisfatória e recorrendo ao adultério como forma de uma vida entre evasão e realização.

Mesmo sem levantar a bandeira do feminismo, o que seria um absurdo na Itália dessa época, De Filippo coloca ao lado da mãe, perfeitamente encaixada no modelo burguês de família feliz, Ninuccia, uma espécie de Madame Bovary napolitana.

Já nessas peças, De Filippo oscila quando opõe a mentalidade machista dos homens à necessidade de emancipação das mulheres, porque o conflito passa por situações ligadas ao cotidiano burguês, em que as tradições do passado e as idéias novas do futuro se enfrentam num choque que só irá explodir nos anos 70 junto com o movimento feminista. De Filippo já antecipa estas mudanças comportamentais do universo feminino e começa a introduzir, mesmo que de forma ainda pouco desenvolvida, figuras femininas “escandalosas” ou, pelo menos, críticas aos princípios morais da época.

De Filippo é notoriamente moralista, conservador, mas não é insensível à condição das mulheres, sobretudo das mais marginalizadas, como as prostitutas, cujo comportamento moral dificilmente julga com os critérios da moral burguesa, tentando, pelo contrário, entender as razões históricas e sociais que as levaram a determinados comportamentos e decisões.

Claramente influenciado pela experiência pirandelliana, De Filippo, em *L'abito nuovo* (1936), cria a figura de Clara, ex prostituta, que, no seu monólogo do segundo ato, defende aqueles que tentam sobreviver mesmo na condição subumana e as razões, que muitas vezes fogem do controle da vontade da própria pessoa, e a levariam a ter uma vida às margens da sociedade, criticando assim, mais uma vez, a falsa moral e a

hipocrisia da sociedade. No monólogo, ela descreve de maneira comovente o real motivo das mulheres que se prostituem.

Uma defesa tão incisiva desses seres rejeitados deixava o público profundamente perplexo, mas representava apenas um prelúdio, uma antecipação das posições mais radicais que De Filippo tomará em defesa das mulheres mais humildes. Esta visão de mulher, uma verdadeira apologia à grande mãe, será encarnada por Titina De Filippo em 1946, na figura de Filumena Marturano.

O volume *Cantare dei giorni pari* se encerra com a peça *Io l'erede* (1942), na qual De Filippo retrata a hipocrisia da beneficência no mundo burguês e, mais uma vez, toca no tema da infidelidade conjugal, mexendo com um ponto tão nevrálgico da sociedade dessa época.

Nas obras sucessivas, recolhidas em *Cantata dei giorni dispari*, De Filippo abandonará a visão de que a mulher tem que servir de maneira obediente às exigências dos homens, criando, no primeiro período pós-guerra, as figuras de Amalia Jovine em *Napoli milionaria!* (1945) e de Filumena Marturano na peça homônima, de 1946.

De Filippo, nos últimos anos da guerra, sensibilizado com as terríveis conseqüências que aquela catástrofe gerou, sobretudo para os mais pobres, passou por uma crise interior que o levou a focar a sua atenção sobre as classes menos favorecidas.

Em *Napoli milionaria!* (1945), De Filippo supera os limites que ainda mantinham as famílias das suas peças indiferentes ao que acontecia ao seu redor para abri-las às tensões e às contradições da sociedade. Nas suas novas peças, a ação teatral sai do universo minúsculo e fechado do apartamento modesto e ganha o beco, a rua, a pequena praça. Agora ele expõe a família às tensões e aos conflitos do resto do mundo. Mesmo que De Filippo, em muitas peças sucessivas, ainda utilize como espaço cênico o apartamento, sempre ecoarão nele as vozes e os gritos do mundo exterior, mudando, assim, definitivamente toda a estrutura das suas peças, que ganharam uma abordagem dos aspectos eminentemente sociológicos.

Essa abertura inédita coletiviza um evento histórico que atingiu a todos: a guerra com os seus efeitos devastadores. E isto foi imediatamente percebido pela platéia, na estréia da peça em Nápoles, que acompanhou comovida o destino da família Jovine.

Em uma entrevista com o jornalista e escritor Enzo Biagi, De Filippo assim lembra deste momento:

É na minha cidade que experimentei a mais profunda comoção de toda minha vida. Foi na estréia de *Napoli milionaria!*. Quase todos os teatros estavam requisitados. Tinha a linha de combate parada perto de Florença. Tinha a fome, e muita gente desesperada. Consegui o *San Carlo* por uma noite [...] Cheguei ao terceiro ato turbado. Recitava e sentia ao meu redor um silêncio absoluto, terrível. Quando falei a última réplica, a réplica final: “Tem que passar a noite”, e desceu o pesado pano, houve um silêncio ainda por oito, dez segundos, depois explodiu um aplauso furioso, e também um choro que não podia parar, todos tinham um lenço na mão, os músicos tinham-se levantado, os técnicos tinham invadido a cena, o público tinha subido no palco, todos choravam e também eu chorava, e chorava também Raffaele Viviani que correu para me abraçar. Eu tinha dito a dor de todos (DE FILIPPO, 1959).

É nessa peça que, pela primeira vez no teatro de De Filippo, aparece a mulher como uma figura autônoma, com um caráter multifacetado e tridimensional, um caráter com contrastes e contradições: a primeira mulher que tinha conquistado o teatro popular de Nápoles como protagonista.

É enorme a diferença entre Amalia Jovine, protagonista de *Napoli milionaria!*, e a personagem de Concetta, de *Natale in casa Cupiello*, e das outras figuras femininas da *Cantata dei giorni pari*. Amalia cuida sozinha dos próprios negócios ligados ao contrabando, de um jeito autônomo e agressivo, tanto que se sobrepõe ao seu marido Gennaro que, desde o primeiro ato, rejeita os negócios ilícitos da mulher.

Além disso, Amalia é indiscutivelmente a protagonista da peça pela quantidade de cenas importantes que lhe são confiadas. Só em *Filumena Marturano* pela importância dos monólogos que constituem o esqueleto do drama, será possível achar um papel feminino que supere a profundidade e extrema elaboração da figura de Amalia Jovine.

Amalia é uma mulher acostumada ao comando, ávida nos negócios, dura de coração e, a não ser pela vaidade e por usar meias de pura seda, poderia ser considerada uma *Mãe coragem* napolitana. Mas também contém os ecos da figura grandiosa de Wassa Schelenowa, de Máximo Gorki.

A avidez da protagonista, a sua total falta de piedade, são elementos completamente novos na visão do feminino de De Filippo. Somente um evento perturbador como a guerra poderia desencadear uma mudança tão radical e revolucionária dos costumes e da sociedade, chegando a mudar profundamente as estruturas básicas e a moral das suas personagens. O autor se limita a registrar a realidade, aquilo que realmente aconteceu num modelo recorte de uma família napolitana. Não é por acaso que o filme homônimo dirigido, em 1951, por De Filippo até hoje é considerado o exemplo *eo ipso* do método neo-realista do cinema italiano.

Mas uma verdadeira revolução no teatro de De Filippo será feita com a peça *Filumena Marturano*. Nesta, a figura da mulher não é somente protagonista incontestada de toda a peça, mas também são questionados todos os paradigmas machistas sobre os quais se baseava a sociedade durante milênios até essa época.

Filumena é uma ex-prostituta cujos sentimentos ressecaram nas tribulações de uma vida cheia de sofrimentos. Para ela, todos os homens são iguais, e isto refere-se também ao seu companheiro Domenico Soriano, que a tirou do bordel onde trabalhava, não para ser a sua esposa e companheira, mas para lhe servir como administradora, enquanto ele desfilava nas ruas e gozava a vida agradável do *bon vivant*.

A história de Filumena é contada através de longos e aflitos monólogos que constituem a estrutura lírica da peça, na qual, réplica após réplica, o público, inicialmente levado a simpatizar com Domenico, torna-se consciente das razões de Filumena. Assim, no outro pólo da história, gradativamente a platéia é movida, de forma sutil e sorradeira, não só a refletir sobre as motivações de Filumena, mas também a observar o comportamento de Domenico de maneira mais crítica.

A fábula da peça parte da descoberta, por parte de Domenico, de que Filumena, depois de vinte e cinco anos de convivência, se fingiu gravemente doente para conseguir o

casamento com ele. Para Domenico, ferido no seu orgulho machista, quando se vê enganado por Filumena, acredita que o casamento foi uma armadilha da companheira para apossar-se dos seus bens e para impedir que ele se case com a jovem enfermeira Diana que foi contratada para cuidar da, assim ele acreditava, moribunda Filumena.

Em uma magistral reviravolta cênica, Filumena desmente Domenico. Ela revela ao marido que não tinha sido o dinheiro a razão do casamento – que ela não precisava, já que tinha desviado dinheiro suficiente para si e o sustento dos filhos – mas que ela queria que os três filhos tivessem um pai, pelo menos no papel e pudessem viver com o sobrenome Soriano.

Só imaginando dar o seu sobrenome aos três “filhos da puta”, Domenico fica completamente transtornado: a moral burguesa e os conceitos machistas e radicais sobre a paternidade o impedem de levar em consideração esta hipótese.

Com uma segunda arrasadora revelação, Filumena conseguirá botar em cheque Domenico: dos três filhos cuja existência ela manteve em segredo, um deles tem como pai Domenico Soriano. Como se já esta revelação não fosse suficiente para dar novo fôlego à peça, Filumena recusa-se a revelar qual dos três é o filho dele. Filumena tem certeza de que, se Domenico soubesse qual dos três é seu filho, desprezaria os outros para concentrar todos os seus favores no consangüíneo. Assim, ela força Domenico a aceitar todos os três como filhos legítimos e renunciar definitivamente à possibilidade de identificar o próprio filho, sob pena de ser afastado da nova família. Domenico será obrigado, desta forma, não somente a aceitar o casamento, como também a reconhecer todos os três rapazes como filhos seus.

De maneira muito realista e cruel, Filumena pensa que os homens são todos iguais, chegando a considerar, numa réplica do segundo ato, que um dos três é filho de Domenico, mas os outros são filhos de homens iguais a ele. Nesta réplica, De Filippo introduz um conceito moderno: a co-responsabilidade moral dos clientes das prostitutas com os filhos por elas concebidos.

Pelo contrário, Domenico, seguindo a mentalidade conservadora, fica escandalizado só em pensar de estar casado com uma prostituta. Para ele, de nada significam vinte e

cinco anos de convivência, os sacrifícios que Filumena precisou enfrentar para deixá-lo feliz, servindo-o com dedicação e cuidando dos negócios, enquanto ele se divertia nas corridas de cavalos e em viagens por toda a Europa. Para ele, Filumena é uma rejeitada, marcada indelevelmente pelo seu passado de prostituta.

Nessa obra, De Filippo questiona a paternidade, como Strindberg em *O Pai*, cujo *leitmotiv* é retomado e ampliado: se todos os homens forem iguais, não importa mais quem é o pai genético, e somente diria respeito à mãe, como nas sociedades matriarcais. A peça reflete a própria biografia do autor: filho ilegítimo de Eduardo Scarpetta com Luisa De Filippo, ataca os pensamentos e conceitos burgueses para ir além dos preconceitos, propondo um novo modelo de paternidade, extremamente moderno e ligado muito mais aos sentimentos entre os seres humanos do que aos vínculos banais do sangue. Em *Filumena Marturano*, De Filippo descreve o conflito mais profundo da sua existência para ensinar, na solução da peça, como poderia ter curado os ferimentos e a vergonha da sua origem ilegítima.

A escolha de Filumena pela maternidade também é acentuada pelo autor num celebre monólogo, que será recitado por Titina, em uma audiência especial para o Papa Pio XII, no qual a jovem Filumena é aconselhada pelas colegas prostitutas a abortar, mas, quando a protagonista, desorientada e perdida na noite, pede conselho à imagem da Nossa Senhora do Rosário, obtém como resposta a famosa frase, que resume em si toda a moral da peça: Os filhos são filhos! Assim, com este estratagema, De Filippo atribui à maternidade um legado divino, algo que independe da vontade própria dos indivíduos para tornar-se algo de sublime, que escapa dos limites da compreensão humana.

A história da vida de Filumena é de extrema miséria, aos treze anos foi induzida a prostituir-se pela pobreza da sua família e ela não esconde isto para ninguém; pelo contrário, fala da sua vida em voz bem alta, quase altiva aos filhos, no final do segundo ato, logo após ter revelado ser a mãe deles, na presença do advogado Nocella e do mesmo Domenico, num dos monólogos que, pela sua dramaticidade e crueza naturalista, pode ser considerado um dos mais incisivos e belos da dramaturgia mundial.

Filumena defende, com orgulho ferino, o seu ideal de família, mesmo que ainda a ser construída, impondo-se imediatamente como matriarca ante os filhos e assumindo de

vez o papel de mãe, por muitos anos mantido no anonimato. A determinação de Filumena é tão grande que ela chega a ameaçar de morte Domenico caso ele revele, para os três rapazes, não ser o pai de todos eles.

Muito sabiamente, De Filippo deixa, entre o segundo e o terceiro ato, um espaço de tempo de vários meses, marcado tanto pela mudança na estação visível na cenografia, quanto pelo efeito do envelhecimento claramente visível no rosto de Domenico. É neste período de tempo que Domenico amadurece a própria mudança, conscientiza-se sobre a importância de Filumena na sua vida e aceita as paternidades impostas pela companheira, mesmo que ainda um pouco recalcitrante, pelo fato de Filumena obstinar-se a não revelar qual dos três seja o verdadeiro filho dele.

O terceiro ato, que deveria ser festivo, é pelo contrário, perpassado por uma grande melancolia: os cabelos de Domenico estão mais brancos, o seu jeito é manso, nada lembra o homem altivo e dono de si dos dois atos anteriores. A razão desta melancolia é a derrota da personagem na sua masculinidade, derrota evidenciada pelo crítico Maurizio Grande neste seu emblemático trecho:

Filumena Marturano é a comédia da castração [...]. A comédia encena a castração como dispositivo de bloqueamento do outro; a castração regula a comédia do *cheque* e da *renúncia* para evitar ao sujeito a ruína definitiva. A castração é, ao mesmo tempo, a aposta em jogo e o espaço simbólico do conflito entre a *potência* da mulher e o *poder* do homem. [...] A batalha entre a potência feminina e o poder masculino tem lugar na linha de demarcação que separa (e junta) o real e o simbólico. É, enfim, um choque pela supremacia da natureza ou do signo (GRANDE, 1994, p. 119).

É impressionante o crescimento da figura feminina na dramaturgia de De Filippo e como, em uma época em que as catástrofes da guerra ainda latejam na carne e na memória da população, o autor coloca o desmantelamento da família patriarcal e a sua sucessiva reconstrução por uma mulher tão forte e, ao mesmo tempo, tão humana e comovente. Pode-se dizer que, junto com a figura de Concetta em *Natale in casa Cupiello*, Filumena ergue no teatro moderno um monumento único e durável à figura feminina.

As personagens femininas presentes até aquele momento no teatro de De Filippo são mulheres que aprendem, entre inúmeras dificuldades, a conquistar uma identidade que as satisfaça, mesmo quando agem violentamente para, depois, recuar e se recolher na configuração burguesa da mulher da época.

O que realmente importa é a inquietação que perpassa o seu modo de agir, importa que estejam conscientes do próprio papel na sociedade, mesmo no difícil percurso rumo à maturidade, à emancipação; constante e claramente perceptível na evolução das mulheres do teatro de De Filippo.

Consciente disso, De Filippo em 1955, na comédia *Bene mio e core mio*²¹⁵, cria uma personagem feminina, Virgina, que, mesmo sendo oriunda da classe dos proprietários agrários, dispõe de uma simplicidade e simpatia típicas das mais populares mulheres napolitanas.

Esta tendência em definir um papel positivo para as personagens femininas mais simples e sinceras no caráter e, no geral, de origem popular, já faz, há muito tempo, parte do estilo do autor. Mas é com a personagem de Bonaria, amante do protagonista Guglielmo Speranza em *Gli esami non finiscono mai* (1973), que De Filippo alcançará o ápice. O autor será capaz também de investigar o mundo burguês e o mal estar existencial que a mulher desta classe social está vivendo em comédias como *Sabato, domenica e lunedì* (1959) e em *La paura numero uno* (1950).

De Filippo, depois da monumental figura de Filumena Marturano, investigará ainda a temática da maternidade, sem, porém, chegar de novo aos níveis de dramaturgia e profundidade alcançados anteriormente. Exemplo disto é Luisa Conforto, protagonista feminina em *La paura numero uno*. Nesta peça, o autor exacerba o sentimento de posse da mãe pelos filhos, a qual chega ao extremo e paradoxal feito de murar vivo, dentro de um pequeno quarto, o próprio filho, como em um simbólico ventre materno, em uma luta tão desesperada quanto vã contra a natureza que leva os filhos a se afastar dos pais para criar a sua própria independência.

²¹⁵ Meu bem e meu coração.

O conflito entre a alienação da mulher, imposta por uma sociedade ainda firmemente ancorada nos conceitos machistas, e a nova consciência dos próprios direitos e deveres da mulher “moderna” aparece claramente em *Sabato, domenica e lunedì*, em que a personagem Rosa Priore é apresentada como uma mulher ainda extremamente ligada tanto à família quanto ao seu papel de dona de casa, chegando até a comportamentos quase histéricos diante do fato de o marido ter elogiado o molho para o macarrão da nora. O simples fato de que o próprio reinado culinário seja posto em perigo desencadeia uma série de desentendimentos que põem em perigo a estabilidade de toda a família, e tudo isto sempre tendo como pano de fundo o motivo do maldito molho de carne...

À alienação de Rosa, e de muitas mulheres até hoje, que existem somente simbolicamente pelo que fazem na cozinha, é contraposta uma personalidade extremamente forte e consciente dos próprios deveres e direitos. Rosa não é uma mulher submissa ao marido, como muitas figuras femininas de De Filippo. Ela sabe reagir como uma fera às acusações de adultério do marido e está firmemente decidida a obter o respeito de todos.

Como ator, diretor e autor, De Filippo construía as suas figuras femininas em função do espetáculo vivo. As entradas e saídas das personagens, a linguagem gestual de determinadas atrizes, eram por ele escolhidas cuidadosamente para poder interagir com sua personalidade forte de intérprete. O espaço que ele reservava para suas figuras femininas faz compreender a importância da mulher na construção teatral de De Filippo. São personagens concebidas dentro do universo do teatro para o teatro e, ao mesmo tempo, são criaturas de uma força e realidades impressionantes, capazes de se comunicar com o público não somente pelas ações dramáticas, mas por uma força interior que perpassa e ultrapassa os limites físicos do palco para chegar até o mais profundo íntimo do ser humano, para reivindicar inexoravelmente uma dignidade que sempre lhe foi negada por uma sociedade de exclusiva dominação masculina

Parece que o papel de Filumena foi tão marcante para Titina que a atriz, nos seus últimos momentos de vida, falava com a própria enfermeira chamando-a de Diana, a enfermeira-amante de Domenico Soriano, talvez revivendo pela última vez, num delírio

fantástico, a personagem que a consagrou como uma das maiores intérpretes da história do teatro italiano..

De Filippo fez uma homenagem à interpretação da irmã no papel de Filumena em 30 de junho de 1978 quando, por ocasião de um espetáculo no *Teatro Tenda* em Roma,. De Filippo recitou trechos da comédia ante uma poltrona iluminada mas vazia, enquanto a voz gravada de Titina dialogava com ele²¹⁶.

²¹⁶ O evento estava relacionado com a inauguração da segunda “Rassegna Internazionale di Teatro Popolare”.

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!