

### 3.2 A FIGURA DE FILUMENA MARTURANO

É natural, ante a figura de Filumena Marturano, a associação com a figura trágica de Medéia. Filumena Marturano é, por muitos, considerada a anti-Medéia. Esta associação, por oposição ou por contraste, entre as duas heroínas, é bastante comum sendo as duas situadas diametralmente opostas em quase todos os campos. Por exemplo, enquanto Medéia mata os filhos, Filumena decide não matá-los, Medéia é nobre e rica, Filumena é uma “sem-casta” e pobre. Até o gênero das duas peças é oposto: tragédia uma e comédia a outra. Mas, saindo das contraposições mais evidentes, pode-se verificar que as duas figuras têm algo em comum, algo que de certa forma pode questionar o conceito que Filumena seja realmente uma anti-Medéia. As duas peças explodem o seu gênero, tornando-se algo de inusitado nos seus peculiares contextos dramaturgicos, tendo um cruzamento às vezes sutil, às vezes evidente, entregêneros, o que permite, mesmo que de forma bastante excepcional, constatar como paradoxalmente as duas figuras têm elementos caracteriais comuns.

Na tragédia clássica grega, o herói devia, por convenção, pertencer à nobreza; o próprio Homero precisou de um artifício para contar as histórias de Ulisses, elevando-o ao *status* de rei, o mais paupérrimo dos reis, último degrau da baixa aristocracia antes da plebe, porém sempre um rei, de alguma forma um aristocrata. Ulisses era, em suma, um mau caráter, o protótipo dos vários anti-heróis que, séculos depois, apareceriam em várias formas nas convenções literárias da Europa e, sobretudo, constituirá o eixo fundamental da novela picaresca espanhola.

Medéia não foge aos padrões da tragédia clássica pertencendo à mais alta aristocracia grega, em clara oposição à nossa Filumena Marturano que, não somente é uma legítima representante do povo, mas é, entre os pobres, a mais desgraçada, forçada, desde a adolescência, a se prostituir na íngreme luta pela sobrevivência. Eurípides descreve Medéia como funesta, imoral, intransigente e sem piedade. Porém estes adjetivos, que já demonstram um prejulgamento moral da personagem, não poderiam ser aplicados, na íntegra, à Medéia escrita anteriormente por Ésquilo, devido ao fato de que a mentalidade da época de Eurípides é substancialmente diferente da mentalidade da época de Ésquilo. Além disso, as tragédias são situadas no universo heróico do mito no

qual existia uma moral diferente da de Ésquilo e de Eurípides. Também nas obras de Ovídio e Sêneca, Medéia é tratada de forma absolutamente anacrônica, devido ao fato de que os autores sempre a descrevem segundo a moral vigente na própria época e pouco levam em consideração quais eram os valores éticos, sociais e políticos que constituíam a sociedade na qual o fato narrado é inserido e compreendido. Desta forma, Medéia, se considerada pela ética atual, é sem dúvida antagônica a Filumena Marturano, mas, se inserida no contexto social da época na qual os fatos deveriam ter acontecido, fica evidente o fato de que Medéia esteja em perfeito acordo com as regras de comportamento e da moral do seu tempo, enquanto uma heroína parecida com Filumena Marturano não só nem seria digna de ser citada como, provavelmente, seria alvo da lástima e repúdio geral.

Com efeito, considerando as duas heroínas segundo os paradigmas morais e sociais de cada época na qual elas estão inseridas, surpreendentemente evidencia-se como Medéia e Filumena são muito mais similares do que antagônicas, sendo ambas plenamente inseridas num sistema de forças que as obriga a agir de determinada forma e ambas reagem às solicitações da sociedade de uma forma plenamente compatível com os padrões esperados na respectiva época. Desta forma, torna-se fácil entender o paradoxo pelo qual Medéia causara tanto horror e piedade na Grécia clássica enquanto a mesma Medéia, na própria época, foi honrada como uma deusa em Corinto e sobretudo, na Tessália.

Medéia é uma personagem difícil de ser entendida pelo nosso código moral, porém ela está perfeitamente em sintonia com o código moral do seu tempo. Assim, ela é uma heroína, a sua linguagem e as suas ações a definem como uma personagem heróica que se recusa a trair o *decorum*<sup>217</sup> da sua origem e do seu *status*. Da mesma forma, Filumena Marturano está em perfeita sintonia com os preceitos morais de uma Nápoles pobre, onde o artifício, a malandragem e até a mentira são meios perfeitamente legítimos na luta cotidiana pela sobrevivência. Filumena, porém, ergue-se acima dos outros, alcançando o seu *status* de heroína, não pelos meios que ela adota e, sim, pelos fins que

<sup>217</sup> *Decorum* é a norma moral, o comportamento preestabelecido que se espera em todas as decisões que a personagem central da tragédia tomara diante do conflito insolúvel. Os conceitos do *decorum* também determinam as soluções dramáticas do drama neoclássico e tem efeitos até nos dramas sociais do realismo europeu. Um exemplo é como Ibsen resolve o conflito de Hedda Gabler, o que indica uma, por assim

ela quer alcançar e pela sua abnegada luta, não só pela própria sobrevivência, mas também pela subsistência e dignidade dos seus filhos.

Da mesma forma que Medéia, Filumena age no interior de uma sociedade machista, devendo lutar com as armas que a natureza lhe disponibilizou contra a hostilidade da sociedade inteira. Assim como Medéia age e vive, não obstante o seu sexo, segundo as mesmas regras de Aquiles, Ajax ou outras grandes figuras consagradas da literatura, e assume o seu heroísmo ao demonstrar, com férrea determinação, a vontade de comandar o próprio destino e defender a própria honra com um sacrifício maior que qualquer sacrifício que qualquer outro herói poderia ter enfrentado: Medéia sacrifica aquilo que, para um grego, era mais importante do que a própria vida: os próprios filhos e, com eles, a sua maternidade. Filumena, paradoxalmente, age da mesma forma que Medéia, demonstrando a mesma férrea vontade de salvar o que há de mais precioso para ela. Numa sociedade que lhe aponta o aborto como a solução dos seus problemas, Filumena reage agarrando-se à própria honra e à própria fé, para conseguir realizar o seu destino e, mesmo que de forma reduzida, assumir a própria maternidade.

Medéia e Filumena só aparentemente são figuras antagônicas, exclusivamente quando analisadas fora do contexto histórico no qual foram criadas e do tecido social onde elas se movimentam e atuam. Na realidade, estas figuras femininas são extremamente parecidas e agem substancialmente de uma forma análoga. Talvez a maior diferença não resida tanto nas suas ações em si mesmas e, sim, na profunda transformação que a sociedade e o teatro sofreram em mais de dois mil anos de história.

*Medéia* ainda é submetida às rígidas regras de uma convenção dramatúrgica onde o objetivo final é alcançar a catarse. Já no caso de Filumena, a catarse é claramente orientada pela realização de ideais cristãos. Filumena é, substancialmente, um sujeito histórico cujas ações são reativas não somente à própria vontade ou do seu oponente, mas também, e sobretudo, são fruto da contínua interferência de fatores sociais e econômicos que determinam o decorrer dos fatos. O conjunto destes fatores acabam impondo às personagens atitudes e decisões diametralmente opostas e incompatíveis com os padrões idealistas do teatro clássico.

---

dizer, ligação bizarra entre os princípios da tragédia clássica e neoclássica e o grande crítico da burguesia europeia do século XIX.

**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!

Sem dúvida, *Filumena Marturano* pode ser considerada um monumento à maternidade, mas a grandeza da obra não pode ser reduzida somente a este aspecto. É bem verdade que a comovente figura da mãe que recusa decididamente a idéia do aborto e que mesmo em situação absolutamente precária, exerce a sua maternidade, chegando, no final, a pôr em risco uma possível estabilidade e uma velhice tranqüila para conseguir dar aos próprios filhos um nome e uma identidade social digna, tem sem dúvida, um comportamento extremamente nobre e desperta sentimentos de compaixão e caridade nos espectadores.

Mas, se fosse somente pela apologia à maternidade, a obra *Filumena Marturano* não despertaria tão grande empatia de público e de crítica. Com efeito, inúmeras são as referências literárias e as histórias populares que relatam comportamentos maternos de extrema heroicidade e absoluta abnegação como, por exemplo, a *Mãe Coragem* de Brecht, além do fato, absolutamente não secundário, de que na época em que foi escrita a peça de De Filippo (1946) fazia poucos meses que tinha acabado a Segunda Guerra Mundial e, na virulência da Itália do pós-guerra, o que não faltava era heroísmo. Mas, assim sendo, por que a figura de Filumena se levanta tão poderosa acima das outras? A resposta se esconde em vários fatores e contingências. Talvez o mais importante resida no fato de que Filumena Marturano não é uma heroína *stricto sensu*, perfeita e inalcançável, mas uma figura com a qual é extremamente fácil e natural identificar-se e transpor nela muitos dos mais nobres sentimentos que gostaríamos de ver reconhecidos em nós. Esta empatia não se abala nem quando somos surpreendidos pela idéia de que, de alguma forma, todos nós nos prostituímos porque a dignidade que Filumena demonstra perpassa e supera todos os preceitos morais para se aproximar das mais puras formas de amor ao próximo.

É nos ideais do neo-realismo, na grande força de reconstrução de uma Itália em ruínas, nesse movimento que une muitos intelectuais e, sobretudo, o entusiasmo da união nacional de origem genuinamente popular, que Filumena alicerça a própria ação na cena e no íntimo do público. O neo-realismo marca o momento de revisão dos conceitos, do confronto das ideologias, de uma nova visão de mundo, enfim, é o momento no qual a

nação inteira começa a rever a moral dos seus últimos trinta anos de história, e a hora de se desfazer definitivamente<sup>218</sup> das mentiras da propaganda fascista.

É no grande vazio preenchido somente com a esperança e a vontade da renovação que o neo-realismo acha a força e as idéias da sua realização, o seu verdadeiro motor, a sua essência e razão de existir. É esta fantástica conjuntura que destacará o neo-realismo como um momento único na cena mundial: a tentativa de resolver, através da união das forças intelectuais e artísticas da Itália inteira, as mazelas catastróficas provocadas pelo regime fascista. E, paradoxalmente, é também a razão do seu rápido declínio, provocado pelo fracasso das esquerdas nas eleições de 1948.

Mas *Filumena Marturano* mantém a sua força não obstante o crepúsculo neo-realista. Com a predominância do *idearium* capitalista norte-americano e com a implantação de um sistema econômico liberal na Itália, Filumena ganha ainda mais força como ponto de referência de valores e de resistência do povo mais humilde diante da ditadura dos novos valores. A mãe Filumena acaba assim se transformando em uma figura que une pólos opostos. A esquerda, com tradições comunistas, e o centro, decididamente sob orientação católica, conseguem ambos identificar, nesta grande figura, os próprios princípios e esperanças, a utopia de uma sociedade mais justa.

Nessa inédita univocidade de opiniões, destaca-se a esquerda, sobretudo aquela ligada ao Partido Comunista, que identifica em Filumena a mulher lutadora, depositária da verdadeira força do povo. Nela vê a revolucionária que sabe resistir e buscar a dignidade própria e dos outros, mesmo quando levada, pelo sistema, para o mais baixo nível de degradação humana, e que, com a força típica do povo, se levanta e consegue impor a própria vontade sobre uma ordem opressora e, assim, alcançar a sua dignidade e redenção. Neste contexto inserem-se também os elogios das representantes feministas que não hesitam em reconhecer em Filumena as sementes de uma mulher nova que, mesmo criada na ideologia da submissão dentro da sociedade machista, consegue tomar consciência dos próprios direitos e luta bravamente para conseguir viver em condições iguais ao lado do marido.

---

<sup>218</sup> Definitivamente: assim se acreditava, mas fatos recentes nos demonstram que estas idéias estão, infelizmente, ainda bem vivas.

No pólo oposto, as forças católicas ficam entusiasmadas com a demonstração de fé de Filumena, a sua irremovível recusa ante o aborto. O diálogo de Filumena com Nossa Senhora das Rosas é tão comovente que, em audição particular com o papa, Titina será solicitada a representá-lo para o Pontífice, fato absolutamente inédito na rotina das audiências no Vaticano. Politicamente correta, Filumena sabe usar a força para defender os próprios ideais sem, por isso, esquecer o perdão e a compaixão. Sempre se equilibrando no estreito espaço entre a tragédia e a comédia, a história de Filumena se desenrola tocando, nunca de forma estereotipada ou superficial, os mais sensíveis temas da existência humana.

No vasto universo de temas que a comédia *Filumena Marturano* traz à tona, o conceito de paternidade como o mais importante e polêmico; possivelmente aquele que, hoje em dia, pode ser considerado o mais atual e controvertido. A dúvida de um pai sobre a verdadeira paternidade do filho não é absolutamente novidade na dramaturgia mundial, basta lembrar da peça *O Pai* de Strindberg. De Filippo porém aborda essa temática de uma forma diametralmente oposta. Para Strindberg o foco central da questão era na impossibilidade de se estabelecer se Julia era filha do capitão. Esta dúvida insolúvel leva o protagonista à morte. Para De Filippo o núcleo da questão se desloca. O que é mais importante agora não é estabelecer objetivamente se e qual dos filhos é realmente seu (com efeito, Domenico tem certeza que pelo menos dois dos três irmãos não são filhos dele), mas demonstrar que a paternidade não é um fator puramente biológico e sim também social e emocional.

Para De Filippo, a aceitação da paternidade nada tem a ver com as regras da honra e da hipócrita mentalidade burguesa e, muito menos, com as leis da biologia, pelo contrário, faz parte da íntima natureza humana, da necessidade elementar que todo indivíduo tem de passar o próprio legado para as novas gerações. E é esta a verdadeira força de Filumena, a capacidade de transformar Domenico, de um burguês humanamente falido, em um ser capaz de amar, além do quanto a sociedade lhe permitiria, além do que as leis e os advogados poderiam regulamentar; de amar a tal ponto que até a própria Filumena será afetada tão profundamente que, no final da peça, finalmente, poderá chorar, em um soluço reprimido há mais de 50 anos.

Quando Domenico aceita os três como filhos, em igualdade de condições sem distinção alguma, renunciando definitivamente em descobrir qual deles era o filho verdadeiro, antecipa de muitos anos um debate que, com o avanço da ciência, se tornará de crucial importância pela ética moderna e revolucionará os conceitos que regulam as relações sociais e, em especial, o modo e os paradigmas que vão definir a paternidade, a maternidade e a família. Na sua profunda sabedoria e sensibilidade artística, De Filippo, não entra em profundidade no debate ético ou político/religioso mas, com uma eficácia dramaturgicamente espantosa, contrapõe as pessoas e os sentimentos, dando uma dimensão absolutamente humana ao drama vivido pelas personagens de Domenico Soriano e de Filumena Marturano.

Se Filumena Marturano é protagonista incontestável da peça, Domenico Soriano é a personagem cuja mudança interior é mais perceptível. É uma figura de extremamente profunda. Domenico personifica uma nação em transformação, em busca de novas orientações, mas também em busca do resgate dos valores mais verdadeiros e eternos. É uma sociedade que oscila entre o novo e a tradição, na tentativa de alcançar um novo equilíbrio interno. De Filippo conhece bem esta situação aparentemente paradoxal, em que se tenta fundir o novo com o velho. Ele mesmo foi criado e aprendeu o ofício na mais antiga e forte tradição teatral. A sua fidelidade à tradição, porém, não o impediu de buscar novas formas da prática teatral, formas que não precisavam rejeitar os ensinamentos milenares do teatro napolitano, mas os remodelavam adaptando-os às necessidades do teatro num tempo novo.

Domenico muda, muda não somente no seu modo de falar e de agir, mas muda também na sua fisionomia, como um Édipo Rei arrogante e raivoso no início da tragédia, e no seu fim humilde e envelhecido. Domenico, de impávido e poderoso patriarca, definhará, passo após passo, inexoravelmente, sob os tremendos golpes da verdade, uma verdade da qual ele sempre quis fugir, mas que agora se apresenta sem lhe dar a mínima *chance* de fuga. Assim, no terceiro ato, mais uma vez, como Édipo, nada mais resta daquele altivo homem. Sobrou apenas um ser angustiado, que tenta desesperadamente remediar um passado que nunca poderá ser mudado. Antes de admitir a verdade, esta verdade terrível, Domenico reage desesperadamente, opondo-se com todas as suas forças, chegando até o patético e ao ridículo. A resposta do autor ante o desespero da própria

personagem é bem clara: nada se pode fazer contra os novos tempos, precisa-se aceitá-los ou desaparecer no vórtice da nova sociedade em formação.

*Filumena Marturano* foi escrita em 1946, no auge do neo-realismo, e, mesmo não sendo uma peça puramente neo-realista, é fortemente inspirada nos conceitos e ideais deste movimento do qual De Filippo absorve as temáticas e as transporta para o palco. De Filippo, porém, nesta comédia, consegue ir além dos preceitos neo-realistas, levando para o palco uma história, mesmo que fictícia, de uma autenticidade única, um espelho implacável e fiel da sociedade e das forças ocultas que nela se enfrentam, dos jogos internos de poder nas famílias e dos seus segredos degradantes destas, projetando *Filumena Marturano* além dos limites temporais de um específico momento histórico para a universalidade da obra-prima.

Mais uma vez, De Filippo explora um tema com bastante afinidade: o da família. Especialmente a família napolitana, da qual escarna, com arguta ironia, os mais variados aspectos, evidenciando as situações ambíguas, as zonas mais sombrias do tecido social e humano de uma Nápoles repleta de conflitos intestinos, conflitos não somente econômicos, que são os mais evidentes, mas sobretudo sociais. É neste contexto que *Filumena Marturano* se destaca de muitas outras peças de De Filippo, porque nela é mais evidente o conflito de classes: o eterno embate entre os pobres e os ricos. E *Filumena Marturano* consegue equilibrar-se no estreito espaço deixado pelas ideologias opostas, sem nunca cair em um moralismo católico do burguês conservador ou, no lado oposto, pregando as ideologias da esquerda radical. Esta pseudo-família formada por Domenico e Filumena sofre dos males típicos da sociedade de que cada um deles provém: Domenico, egoísta e mimado, nasceu rico e sempre acreditou que, com o dinheiro, se podia comprar tudo. E na base do dinheiro, do valor pecuniário do indivíduo, ele estima as pessoas. Já na véspera dos 50 anos, inconformado com uma juventude já perdida há muito tempo, decide casar-se com a jovem e inescrupulosa Diana.

Do outro lado, Filumena, nascida na miséria, sempre teve que lutar pela própria sobrevivência. Mas é nesta sua luta que aprendeu a julgar as pessoas e a avaliar os seus caracteres. Entendeu, já faz muito tempo, que existe algo muito mais importante do que



dinheiro, e que não é através do dinheiro que os pecados são perdoados e se podem estabelecer a dignidade e o respeito alheio.

No universo doméstico de uma família, mesmo que não estabelecida de forma oficial e sempre se movimentando à beira do colapso, instaura-se o grande conflito com a tentativa de Filumena de se casar com Domenico, usando o artifício de se fingir de moribunda, o que, já como tema isolado, poderia dar uma farsa eficiente para De Filippo. Mas é nada mais do que um pretexto para abordar, de maneira profunda, temas fundamentais como os direitos da mulher, mesmo daquela que vive com um homem sem ser casada, levantando polemicamente o problema da partilha dos bens comuns gerados nesta união.

De Filippo nos leva a refletir sobre o fato de que, para ser uma família digna deste nome, não é suficiente estar casados, independentemente de o casamento ser legítimo ou não, mas que é a qualidade da relação entre o casal que determina a real existência de uma família.

De Filippo introduz outro elemento como estabilizador da relação familiar: a necessidade, comum a todo ser humano, de ter filhos, necessidade que Filumena, talvez por fé, talvez por simples instinto materno, viveu com os três filhos enquanto Domenico, envelhecendo, percebe que vive sozinho neste mundo. Mas agora, à beira dos 50 anos, a simples possibilidade de ser pai transforma radicalmente a vida de Domenico. De Filippo sempre acreditou, e insiste nisto, que a família, seja ela tradicional ou absolutamente fora dos padrões, é o verdadeiro núcleo e natural centro da sociedade. É nela que se constroem os vínculos sociais e se forma o carácter do indivíduo.

Mas o processo de transição, a tomada de consciência do homem que deixa de ser apenas motivado pelos instintos, para se tornar uma existência completa e humana, não é indolor. Precisa-se, às vezes, de muitos anos para esta transformação, num caminho longo e acidentado. Domenico e Filumena já não estão mais jovens, já eles perderam o prazer e o gozo de ver os filhos crescerem, mas não estão mais dispostos a abrir mão dos seus direitos elementares. Realizar o sonho de ser pais é a última *chance* que o destino lhes oferece.

Mais uma vez, De Filippo, parece introduzir elementos autobiográficos: a infância perdida dos três irmãos pode ser uma referência à filha morta aos 10 anos de idade, perda da qual sempre se sentiu defraudado no seu direito de pai. Mas também será, de certa forma, um presságio da dedicação, do amor que o autor demonstrará para com as novas gerações, tentando sempre ajudar os jovens na absoluta convicção de que é neles que o ser humano se imortaliza.

Domenico Soriano precisa desesperadamente perpetuar a si mesmo, não tendo filhos, ele se fixa na miragem da eterna juventude e quer casar com Diana. Repentinamente, porém, Diana sai de cena, desaparece sem deixar mais nenhum rasto na peça. Por quê? Simplesmente Domenico enxergou a possibilidade de alcançar a verdadeira imortalidade: ser pai! E esta perspectiva lhe é dada por Filumena. Mas o preço a ser pago é muito alto: ele terá que capitular, terá que, talvez pela primeira vez na vida, ser verdadeiramente homem, aceitar não só a paternidade do seu filho, mas também a paternidade dos filhos dos outros; objetivar a paternidade como mero fator sanguíneo e aceitá-la como escolha livre das regras biológicas e torná-la um ato do mais puro amor. Só assim ele poderá ser pai.

E Domenico capitula; no terceiro ato, já está completamente transformado, o que a primeira vista, sob uma ótica puramente machista, poderia ser considerada a pior das capitulações do patriarca. Mas, na realidade, ele se transforma, nesse tortuoso caminho para a felicidade, e não somente a felicidade dele, mas de toda a família finalmente reunida: Filumena e Domenico poderão envelhecer em paz.

As relações de poder entre os casais é outra temática que De Filippo aborda nesta peça. Domenico e Filumena, mesmo que não oficialmente casados, formam um casal há 25 anos, numa convivência extremamente problemática, imposta principalmente pelo absoluto domínio e poder do marido sobre a mulher, mesmo que este pretense poder, depois, seja aniquilado pela força e sabedoria da companheira. Em todo caso, o que realmente rege a convivência não são o afeto e a estima recíproca e, sim, o hábito, uma sempre menos disfarçada hipocrisia, que, além de ser indispensável para manter o *status quo* dentro da organização familiar, mascara uma profunda incomunicabilidade do casal.

É a relação entre os casais, em geral, que está na mira de De Filippo. A situação entre Domenico e Filumena não é absolutamente rara entre casais: o número de divórcios e separações testemunham isto. E também Domenico e Filumena chegam até a separação, porém De Filippo se questiona sobre o valor da família, sobre o valor do tempo que um casal pode ter passado junto, sobre o valor que pode ter uma pessoa que se conhece há muitos anos e que agora, com a velhice se aproximado, poderá ser a única pessoa amiga na qual poder confiar na hora da necessidade. Mas Filumena Marturano é uma ex-prostituta. E admiti-la como esposa e não mais como concubina é absolutamente impensável para a maioria dos homens. Prostituta é, no sentido mais amplo, aquela mulher que concede seus favores sexuais em troca de objetos de valor ou dinheiro. Mas, segundo esta ótica, quantas boas donas de casa, já cansadas da vida com o próprio marido, só aceitam ficar com ele por razões econômicas? Não seriam também elas iguais a Filumena Marturano?

De Filippo acerta plenamente quando, no final do segundo ato, separa o casal. Aparentemente, nada mais eles têm em comum um com o outro. A convivência tornou-se impossível. Filumena deixará definitivamente de ser prostituta só quando abandonar a casa de Domenico. De Filippo é radical nisto, mesmo sendo um defensor acirrado da família, ele mesmo admite que, diante de determinados fatores, a separação é a saída mais justa e nobre, e que, ao contrário, uma forçada permanência da união do casal representaria um mal pior. Hoje é até rotineiro falar em divórcio ou em separação. Mas, na Itália de 1946, o assunto era ainda considerado tabu. A primeira lei concedendo o direito de divórcio na Itália só seria promulgada na década de setenta, depois de um tumultuado referendo e de fortíssima oposição dos segmentos católicos.

Eduardo De Filippo coloca Filumena e Domenico em uma condição aparentemente sem saída. Parece que a situação entre os dois era insanável e a separação definitiva. E assim seria se não houvesse uma mudança nos paradigmas, na escala de valores que regem uma sociedade. Domenico precisa ter a coragem de mudar, abandonar os velhos conceitos ligados a uma sociedade arcaica e decadente para entrar na nova ordem das coisas. Assim, Domenico, não no palco, mas no longo período de quase um ano que separa o segundo ato do terceiro, muda, envelhece por fora e amadurece por dentro: Domenico, para satisfazer a sua natural necessidade de paternidade e para sobreviver

**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!

aos novos tempos, muda de postura, torna-se símbolo de como deveriam mudar as relações entre casais nos novos tempos, mudança que é peremptória, incondicional, a única saída neste novo mundo, nesta nova ordem social.

Quando se abrem as cortinas do terceiro ato, a mudança já aconteceu, mas ainda não está completamente instalada, ainda permanecem poucos resquícios do antigo Domenico Soriano, que serão varridos, no decorrer do ato, transformando-se em patéticas lembranças de algo que já deveria ter sido banido há muito tempo.

Dessa forma a antiga relação entre os dois protagonistas, que era de dono e prostituta, passa a ser mais do que uma relação baseada no amor ideal e romântico no qual nem Filumena nem Domenico nunca acreditaram, uma relação mútua, de mão dupla, que afunda as próprias raízes no respeito recíproco, no reconhecimento recíproco dos próprios defeitos e da dignidade do outro e dos outros. Recusa-se, enfim, a hipocrisia tacitamente aceita e imposta na maioria das famílias como elemento fundamental da co-existência entre o homem e a mulher. A hipocrisia é exposta no palco para que o espectador reflita sobre as próprias condições domésticas e analise a natureza dos seus relacionamentos dentro da família.

Filumena Marturano é uma ex-prostituta. É necessário se perguntar por que uma ex-prostituta trambiqueira e já de meia idade conseguiria obter tanto sucesso perante a um público substancialmente conservador e muito mais disposto a criticar e condenar a ex-prostituta do que de permitir que ela desmascare a pouca solidez moral da classe burguesa. Essencialmente, dois fatores são fundamentais para que isto seja possível: em primeiro lugar, Filumena Marturano foge dos estereótipos das prostitutas que infestam certas peças de teatro. Ela não é uma alegoria de si mesma, espalhafatosa e mundana. Ao contrário, a sua postura e a sua moral são extremamente mais fortes, até mesmo que as de Domenico. De Filippo construiu uma personagem muito bem definida. Peculiar e única em todas as suas contradições, em nada pode ser comparada aos esquemas de caracteres e de personagens-tipo que povoam tão freqüentemente os palcos..

No teatro contemporâneo, as prostitutas geralmente são todas parecidas, sempre utilizando o mesmo modelo comportamental. Este estereótipo limita enormemente a eficácia destas personagens, reduzidas a um mundo absolutamente afastado da

realidade, confinando-as em papéis secundários de pouca ou nenhuma importância e exclusivamente fadados ao ridículo ou ao patético. Porém a realidade é bem mais variada, e não é necessário ser um frequentador de bordéis para ver isto. No teatro romano, por exemplo, muitas e variadas eram as máscaras com que se podiam representar as prostitutas. Mas talvez ainda mais explicito seja o quadro de Toulouse Lautrec, *Rue des Moulins*, no qual o pintor retrata o vestibulo de um bordel em Paris. No quadro, aparecem as mais variadas fisionomias e caracteres de prostitutas, indo da gordinha flamenga, que parece prometer um amor mais passional, passando pela francesinha magra e ossuda, até chegar à recatada, à insinuante, à jovem, quase uma menina, até a mais experiente já com os cabelos grisalhos.

Filumena, antes mesmo de aparecer como prostituta, aparece como uma mulher sofrida. De Filippo antes construiu a humanidade da personagem para, só depois, nos revelar os detalhes do seu tumultuado passado, conseguindo assim fazer que, para o público, o fato de ela precisar se prostituir para sobreviver não fosse mais um fator negativo e, sim, uma trágica necessidade da vida.

### 3.3 FILUMENA MARTURANO: GÊNESE E RECEPÇÃO

As novas comédias, Eduardo De Filippo as planejava em sua mente durante muito meses, anos e, às vezes, até por décadas. Depois da longa gestação, chegava, de repente, o momento da compilação da peça, que precisava levar em conta a disponibilidade de atores, todos os aspectos práticos, as capacidades e habilidades teatrais de cada membro da companhia, para poder compor o elenco.

Em *Questi fantasm!*, para Titina tinha sido reservada uma parte menor, a da mulher traída, que na prática aparece só em uma cena: por outro lado, teria sido demasiadamente velha e pouco atraente para assumir o papel da senhora Lojacono, enquanto as maluquices da irmã do porteiro foram claramente pensadas para as qualidades interpretativas de Tina Pica. Mas, no trabalho seguinte, Titina teria tido muito mais que um bom papel, teria tido a possibilidade de criar a personagem mais importante de toda a sua carreira: Filumena Marturano.

Depois da fantasia cômica e um pouco *naïve* de *Questi fantasm!*, De Filippo volta com uma obra de forte realismo, na qual se desenrolava um acentuado e apaixonante contraste dramático. De um lado, o rancor de uma mulher humilhada, o furor de uma mãe ameaçada, a revolta de uma mulher do povo, cansada de ser usada e escravizada por um patrão sem escrúpulos. Do outro lado, o machismo italiano, a vontade da *revanche*, o egoísmo masculino e o sarcasmo; depois, o choro, a reza, o perdão. Enfim, a descoberta do novo e aconchegante sentimento da paternidade, que se encontra com o antigo e passional da maternidade.

Cada ato é caracterizado por um poderoso monólogo, em que, com Filumena, também o seu autor fala: no primeiro ato, há o episódio de *Nossa Senhora das Rosas* a qual sugere a Filumena fazer viver o filho que ainda não nasceu; no segundo ato, existe a grande revelação aos filhos da própria maternidade, contra “*o mundo com todas as leis e com todos os direitos*”; e o terceiro ato culmina com a tentativa de interromper as indagações de Domenico, que pretende descobrir qual dos três é o seu verdadeiro filho. São três monólogos grandes, todos eles femininos, em que as razões de Filumena se

exprimem em visões de grande sugestão, imagens fortes, carregadas com a densidade da vida real, de sentimentos universais, de dores comuns a todos os seres humanos.

Para reforçar ainda mais o tema da maternidade em oposição às convenções da lei e às angústias da vida, havia, na primeira versão da peça, também uma outra personagem: o de uma menina que traz para Filumena, antes do casamento, um arranjo de flores. É a filha da sua ex-companheira, uma prostituta que foi convencida por Filumena a não abortar. A menina desconhece este fato e simplesmente diz que a mãe a mandou com as flores para Filumena, e que a ela está devendo tudo.

O episódio desaparece da versão definitiva da peça: uma decisão talvez tomada por razões contingentes, como, por exemplo, a disponibilidade de uma atriz adolescente para o papel, ou provavelmente para concentrar melhor na protagonista o foco do drama, evitando assim inúteis dispersões.

Uma outra mudança foi no título da peça, Filumena devia ter o sobrenome de Maisto, mas certa família Maisto, tendo lido no jornal *Il Mattino* sobre a estréia do espetáculo, queixou-se por não querer ter o próprio sobrenome ligado à história de uma ex-prostituta. Assim, Filumena chamou-se Marturano.

De Filippo afirmou ter escrito esta comédia em apenas doze dias, como reserva, para o caso que *Questi fantasm!* tivesse fracassado. Mas, na realidade, a figura de Filumena tinha-se formado no decorrer de muitos anos, observando os traços das mulheres do seu povo, ouvindo com sensibilidade as vozes da gente comum, participando das dores de toda uma nação. Até a famosa frase “*Os filhos são filhos*”, De Filippo, ainda criança, a tinha ouvido de dona Rosa Scarpetta, quando o marido dela, seu avô, tinha-lhe dado um tapa.

Também o monólogo assustador, no qual Filumena conta o horror da vida no beco, na favela, que a tinha empurrado para a prostituição, só poderia sair das inapagáveis lembranças de quando, com a avó Concetta, foi visitar um amigo de família que tinha acabado de perder uma filha, e o coitado consolava-se repetindo com o cinismo amargo gerado pela miséria: “um a menos”; um filho a menos, entre os dez que tinha, a passar fome no escuro beco da favela onde morava.

E o tema dos filhos ilegítimos não era talvez um forte legado autobiográfico? Quem melhor do que ele sabia quantas lágrimas e humilhações podia custar aquela condição que persegue um homem na vida por um pecado nunca cometido? E quantas lágrimas e humilhações deviam pesar sobre aquela mulher que, mesmo assim, tinha feito uma escolha extremamente corajosa repudiando o aborto!

Todos esses elementos já viviam na fantasia e na alma de De Filippo, mas precisavam de uma história para dar-lhes voz e corpo. E a idéia veio de uma pequena notícia de crônica lida em um jornal: uma mulher, que há muitos anos convivia com um homem, conseguiu casar-se com ele fazendo-o acreditar que estava à beira da morte.

Outros elementos de Filumena Marturano foram inspirados na peça *Los chicos crecen*<sup>219</sup> dos autores argentinos Darthes e Daniel, que seu irmão Peppino tinha transformado em *...Di Pasquale del Prado*<sup>220</sup>, uma peça na qual também aparecem três filhos ilegítimos.

A primeira leitura do texto aconteceu, depois de um alegre jantar em casa de De Filippo. O primeiro ato encontrou consensos unânimes, porém, depois da leitura do segundo e do terceiro atos, ninguém ousava falar. Comoção, frieza? Quem quebrou o gelo foi o crítico Achille Vesce, que falou em favor da personagem e das suas vicissitudes. Um ano antes, a leitura de *Questi fantasmi!* tinha acabado com um consenso unânime. *Filumena Marturano* não teve o mesmo imediato sucesso. Talvez parecesse demasiadamente audaciosa e perigosa para a mentalidade da época.

Os ensaios começaram no *Teatro Politeama* em Nápoles, em um clima carregado, ansioso, preocupado, segundo as lembranças de Titina (*apud.* CARLONI, 1984, p. 118), De Filippo estava extremamente nervoso, fumava continuamente, nunca satisfeito de como estavam os ensaios. Parecia ter medo da personagem que tinha escrito. Tinha colocado no palco uma prostituta em camisola, fazia com que ela dissesse palavras violentas, xingamentos, se confrontar com a imagem de Nossa Senhora e agora, na típica solidão em que o diretor trabalha nos ensaios, tinha medo. Ante a força de

<sup>219</sup> As Crianças crescem.

<sup>220</sup> Nome próprio.



Filumena, recuava, tentava amenizar, buscava o meio-termo. O ímpeto, que de maneira orgânica saía da natureza feminina da irmã, ele tentou atenuar: “Menos, menos, não se agite, não se mexa... assim, está bom assim mesmo. Agora fique com os braços parados... Chega, chega, pelo amor de Deus... Não mexa os flancos!”.

Titina sentia a cabeça estourar na tentativa de lembrar todas aquelas dicas e, ao mesmo tempo, conter os impulsos que lhe vinham do coração. Um peso... um peso e um pensamento a atormentavam: “Filumena está fugindo-me, não se deixa conquistar por mim”. De Filippo, sempre mais exigente, a obrigava a repetir a cena mais uma vez. Titina estava desesperada, o que estava acontecendo? Aquela sombra de desconfiança, que se percebia na voz de De Filippo, a deixava com uma ansiedade intolerável.

Em 7 de novembro de 1946, a sala do *Politeama* estava lotada, toda Nápoles estava lá, para a estréia de *Filumena Marturano*<sup>221</sup>. Levanta-se o pano e começa o primeiro ato. Os espectadores logo entendem que a peça é dramática: desta vez não se ri como em *Questi fantasm!*, e não há nem um primeiro ato cômico como em *Napoli milionária!*. Talvez houvesse certa desconfiança na sala, mas no palco alguém estava muito pior, lendo o diário de Titina (CARLONI, 1984, p. 119). Como o domador das feras no circo, De Filippo a seguia com o olhar firme para lembrar-lhe de não se agitar e nem se mexer demais. E ela tentava não esquecer nem os mínimos detalhes que ele lhe tinha indicado para cada cena. Controlada por aquele olhar dominador, Titina sentia-se como uma marionete: “recitava” o seu papel, mas não conseguia “senti-lo”. A ficção da cena não conseguia virar realidade na fantasia e na emoção.

No final do primeiro ato, os aplausos não tiveram aquele calor, aquele entusiasmo com o qual estavam acostumados. Titina foi para o camarim para chorar e De Filippo foi atrás. Quando, buscando uma palavra de conforto Titina lhe perguntou: “So`gghiuta malamente? (Eu fui ruim?)”. Ele respondeu irônico: “Na schifezza! (Uma porcaria!)”. Naquele momento, Titina queria ter desaparecido da face da terra!

<sup>221</sup> O primeiro elenco da peça foi: Eduardo De Filippo (Domenico Soriano), Filumena (Titina), Giovanni Amato (Alfredo Amoroso), Tina Pica (Rosalia Solimene), Elena Altieri (Diana), Clara Crispo (Lucia), Camillo Bonanni (Umberto), Aldo Landi (Riccardo), Giacomo Furia (Michele), Pietro Ragucci (O advogado Nocella), Vittoria Crispo (Teresina, costureira), Ettore Carloni (primeiro carregador), Nicola Marchi (segundo carregador).

Seguem vinte e cinco apresentações e recebem apenas uma discreta aceitação de público e crítica: De Filippo não está satisfeito.

Enquanto Titina se prepara para a estréia da peça em Roma, De Filippo, inesperadamente, resolve reensaiar o espetáculo. Ainda ensaios? – perguntou-se Titina, pensando que o irmão quisesse fazer alguns cortes ou acrescentar algo. Um novo ensaio depois de vinte e cinco apresentações era algo extremamente insólito. Mas o que queria fazer De Filippo naquela manhã era muito mais: queria rever completamente a concepção de Filumena. Antes de se apresentar ao público do *Teatro L'Eliseo*, Eduardo queria mudar todas as inflexões, os tons, os movimentos. Tudo aquilo que foi apresentado em Nápoles estava errado.

Humilhada por todas aquelas mudanças que colocava em risco todo o seu trabalho, Titina não escondia a sua decepção. Sentia uma grande vontade de largar tudo e fugir para longe. De Filippo tateava no escuro, em busca da nota falsa, aquela que desafinava a personagem. Queria um ritmo diferente na recitação, e a interrompia e a fazia repetir, mais, e ainda mais...

Depois de muitos outros ensaios, Titina já estava exausta, mas nem ela nem De Filippo estavam realmente satisfeitos com o resultado. Titina parou o trabalho e pediu ao irmão para deixá-la recitar como ela achasse melhor, de maneira como ela sentia a personagem: “Também esta noite será um sucesso. Mas não serei eu a tê-lo e sim você. Por tudo o que você me diz, que você me obriga a fazer... Não quero ser um gramofone!”.

De Filippo entendeu. Foi delicado e persuasivo: “Se eu escrevi esta comédia é porque eu confiava em você, porque tinha a sua voz no ouvido. Você falou certo. Faça como achar melhor, está livre, recite como quiser!”.

A estréia no *Eliseo* em Roma, quarta-feira 8 de janeiro de 1947, foi bem diferente de Nápoles. A interpretação de Titina foi acolhida com uma *avalanche* de aplausos, ainda antes que caísse o pano. Titina, enfim, alcançou o merecido triunfo. Três meses depois, em Milão, por trinta e três vezes o pano subiu para ela, enquanto se prolongavam, eufóricos, os gritos e os aplausos.

Titina, desde a estréia em Roma, sentia-se como um foguete lançado, que não poderia nunca mais ser parado: “Eu vibrava, me mexia, tremia, gritava. Eis a minha personagem! E tinha-a agarrada na sua essência, palpitava, em minhas mãos, como uma borboleta e eu a apertava, a apertava, dizendo-lhe com alegria: Até que enfim, pode gritar, pode berrar, chore... Assim, assim, eu te queria: violenta, fria, calma, trágica, cômica. Oh! Filumena te agarrei, te agarrei! Você não me escapa mais! Você ficará comigo por toda a vida” (*apud.* CARLONI, 1984 , p. 120).

Titina tinha quarenta e oito anos e este era o seu primeiro sucesso completamente seu, como também era a primeira peça de De Filippo com uma protagonista absolutamente feminina.

Entre o público, colhia-se uma adesão total e completa ao tema da maternidade e da família, em si só um tema da ideologia conservadora da Itália católica. E isto foi enfatizado pelo jornalista Carlo Trabucco, em um artigo no jornal *Il Popolo* de clara orientação cristã. Mas também o lado oposto, o comunista Vito Pandolfi, em um artigo no jornal oficial do partido *L'Unitá* elogiava a figura de Filumena, identificando nela o símbolo do povo que luta pela liberdade e para um futuro melhor do país.

As ideologias diametralmente opostas estavam assim de acordo sobre esta personagem. O mesmo De Filippo, nos anos seguintes, iria manifestar-se sobre um ou outro aspecto da percepção da peça. Em uma entrevista em 1956, De Filippo comenta que os críticos não tinham relevado a simbologia que estava na profissão dos três filhos de Filumena (operário, comerciante e escritor), as três forças da Itália, que deviam se unir. Mais de vinte anos depois, pedirá a Franco Zeffirelli para “[...] devolver à comédia o significado correto, que é a capitulação absoluta dos privilégios burgueses em favor do direito de todos à igualdade, que é substancialmente o verdadeiro ensinamento de Cristo” (*apud.* GIAMMUSSO, 2004, p. 231).

O sucesso de público e de crítica e a inédita aceitação da peça em campos opostos levaram a peça a uma apresentação especial para a imprensa parlamentar, com a presença de todos os líderes políticos: Nenni, De Gasperi, Terracini, Orlando, Togliatti.

O presidente da República, Enrico De Nicola, recebeu o elenco depois da antológica apresentação em 6 de março de 1947.

Mas talvez o momento mais significativo foi quando toda a companhia de De Filippo foi recebida em audiência particular pelo Papa Pio XII, em 3 de julho do mesmo ano. O papa, inesperadamente, pediu para Titina recitar a “Prece à Virgem”, de Filumena, a qual tinha lido. Titina, talvez intimidada, sentiu a necessidade de esclarecer: “Santidade, não é uma verdadeira prece. Filumena é filha do povo, é ignorante e analfabeta. A dela não é uma reza. Ela fala com Nossa Senhora coloquialmente, Cara a cara, como se falasse com uma pessoa viva...”. “E não é esta a prece mais linda?” – respondeu o Papa (*apud*. CARLONI, 1984, p.127).

Desde o ano da sua estréia, *Filumena Marturano* volta em cartaz todos os anos até a temporada de 1951-52, quando a peça vira filme, sempre com Titina e De Filippo. Em 1958, Titina grava uma versão discográfica da peça. No ano seguinte o papel passa para Regina Bianchi devido a um grave problema de saúde de Titina e será a mesma Regina que participará da versão televisiva da peça que, em 1962, alcançará o maior índice de audiência de toda a programação anual.

Três anos depois, sai a segunda versão cinematográfica, com Marcello Mastroianni e Sofia Loren, sob direção de Vittorio De Sica. O filme foi intitulado *Matrimonio all’italiana*<sup>222</sup>, que debandou claramente para o gosto dominante na época para a *commedia all’italiana*<sup>223</sup>, o que deixará extremamente insatisfeito De Filippo que figura entre os roteiristas do filme.

Já nessa época, a comédia era o texto italiano mais representado no exterior, o texto que teria proporcionado ao seu autor a maior projeção internacional, que se expressava em mais de quarenta edições na Europa, América e África.

---

<sup>222</sup> Casamento à italiana.

<sup>223</sup> Comédia à italiana.

### 3.4 *FILUMENA MARTURANO*: O ENCONTRO ENTRE DUAS CULTURAS

Desde o princípio, a Bahia parecia-me familiar, parecia que Salvador e Nápoles tivessem uma raiz unívoca, uma razão de existir tão parecida que se sobrepõe uma à outra, mesclando-se, confundindo-se como numa tela impressionista, sem um desenho preciso, ou limites claros e definidos.

Assim, não é a comparação nem a oposição que define a minha sensação quando me deparo com fatos ou fotos destas duas cidades e, sim, o estímulo ao imaginário que isto me produz, algo que transcende a simples semelhança física ou histórica para criar algo mais parecido com “atmosferas” ou analogias do que com cenas reais ou momentos dramáticos na cena.

A fusão entre as duas realidades, a de Nápoles e a de Salvador, transita por uma ponte imaginária que liga virtualmente as duas cidades, mantendo-as distintas sob o ponto de vista físico, mas unindo-as no trânsito das idéias, proporcionando-me uma posição particularmente vantajosa e estratégica, podendo, como observador, mudar o ângulo de observação com a maior facilidade, oscilando livremente entre os pólos das duas culturas.

Assim, a idéia de transferir a peça *Filumena Marturano* para o português e situá-la em Salvador é resultado da observação ponderada das características que Nápoles e Salvador têm em comum de uma forma absolutamente peculiar; duas cidades e duas culturas aparentemente tão distantes que, a primeira vista, em nada poderiam ser comparáveis; duas cidades não somente distantes em termos geográficos, mas, sobretudo, em termos históricos e nas próprias bases culturais. Salvador foi uma das poucas cidades das Américas que praticamente não foi atingida pelos fluxos imigratórios provenientes da Itália nos séculos XIX e XX<sup>224</sup>, os quais não interessaram diretamente o território da capital baiana e não foram absolutamente relevantes para exercitar qualquer influencia sobre a mentalidade da cidade, contrariamente ao que

---

<sup>224</sup> No território baiano, a migração italiana teve certa expressão nas regiões de Jequié, Poções, Jaguaquara e Maracá.

aconteceu em outras regiões como São Paulo, Santa Catarina, Paraná e Rio Grande do Sul.

Não obstante essas enormes diferenças de povos, culturas e ambientes, a leitura de *Filumena Marturano* nos remete imediatamente aos cenários soteropolitanos. Deslumbra o fato de que uma personagem criada 60 anos atrás, em um panorama absolutamente diferente, possa perfeitamente existir na atualidade, hoje, aqui, em Salvador. Decifrar e analisar as razões desta singular associação, deste inusitado encontro entre duas culturas tão diferentes é uma das chaves-mestra para o entendimento da complexidade da obra de De Filippo e caminho obrigatório para nos aproximar da universalidade de *Filumena Marturano*.

Um olhar atento ao acervo de imagens nos permite logo entender como as duas cidades, Nápoles e Salvador, desenvolveram sistemas similares de organização social, sobretudo no que se refere às classes menos favorecidas. Propositamente, a maioria das gravuras referentes a Nápoles é das décadas de 50/60, datas muito próximas à data em que foi escrita *Filumena Marturano* (1946). Ao contrário, as imagens que retratam Salvador são, na sua maioria, atuais, no máximo de um ou dois anos atrás. É exatamente neste lapso temporal de praticamente meio século que está a força e a atualidade surpreendentes da personagem central desta peça em Salvador. Filumena revive hoje em Salvador tão á vontade como quando foi criada em 1946, em Nápoles: com os seus mercadinhos de rua nos bairros, como o das Sete Portas ou de São Joaquim, nas ruelas do centro histórico, na melancólica destinação dos prédios da Ladeira da Montanha, nas favelas como Alagados e, principalmente, na mentalidade, no jeito de encarar o cotidiano da sobrevivência é que as duas culturas revelam surpreendentes similaridades e analogias.

Descrever o napolitano é, de alguma forma, descrever o baiano, e vice-versa. Nas imagens que são incluídas neste trabalho, é freqüente a sobreposição entre o “cômico” e o “trágico” na realidade das duas cidades. É fácil entender por que o “cômico”, que é gerado pelo contraste, seja somente uma máscara que o napolitano usa para cobrir, de qualquer jeito, os seus mil problemas como, da mesma forma, a felicidade inabalável do baiano é usada como escudo contra as inúmeras dificuldades da sua vida.

É no verdadeiro humorismo napolitano, o humorismo de De Filippo, Viviani e Totó, que sempre se encontra, como pano de fundo da cena, a tragédia do sobreviver cotidiano. Os napolitanos, como os baianos, são gente de sangue misto (árabe, grego, espanhol e sueco em Nápoles, e português, africano e índio na Bahia). Ambas as cidades, desde sempre, sustentam uma luta ímpar com a vida, mergulhadas na sua escassa cultura<sup>225</sup> e convivendo com uma situação de crônica superpopulação. Porém, são de alma gentil, à revolução preferem o jeitinho, cultivam o contrabando e a economia informal, para escapar de impostos, das taxas e coisas parecidas.

Mas a verdadeira cidade não é conhecida por todos, sobretudo pelos burgueses que se deslocam de carro entre um bairro nobre e o espaçoso escritório sem nunca parar para entrar nas ruelas secundárias, nas favelas, nos *bassi*<sup>226</sup>, onde se costuma manter sempre a porta aberta para facilitar a circulação de ar, e assim a viela, a rua, acaba tornando-se parte integrante da própria habitação, e as pessoas que passam quase são hóspedes. Nas casas, é comum encontrar mães com dez filhos e pais desempregados, vasos sanitários instalados ao lado das camas ou das cozinhas. As mesmas casas freqüentemente são também utilizadas como ponto comercial, vende-se de tudo, cigarros, balas, produtos de limpeza, geladinhos e inúmeras outras coisas, numa economia absolutamente integrada à vida da rua e do bairro. A mercadoria é exposta nas janelas ou em pequenos tabuleiros na frente da porta de casa. A quantidade depende de muitos fatores, alguns vendem poucos artigos, outros conseguem – só Deus sabe como – oferecer uma variedade enorme de itens.

As semelhanças são surpreendentes, como aparece claramente nas figuras de 29 à 77, não somente devido á intensa vida nas ruas, mas também pelo modelo de desenvolvimento urbano que as duas cidades adotaram. Mas uma cidade não pode ser compreendida somente dentro do seu molde arquitetônico ou urbanístico, no sentido mais estreito. Precisa-se entender o elo íntimo que une os moradores a suas casas, ruas e bairros e de como a estrutura urbana reflete o pensamento, o modo de entender a vida de quem ali mora e de como – numa relação de mão dupla – a estrutura urbana molda os próprios moradores segundo um modelo intrínseco a si mesma.

<sup>225</sup> Escassa cultura refere-se à cultura formal ou escolar.

<sup>226</sup> Favelado bairro típico de Nápoles.

Assim, as duas cidades encontram-se de novo: o napolitano acredita que representa algo de único no mundo e para o mundo, de possuir uma teatralidade inata, ser o melhor cantor, e que a melhor comida é a dele. Como todos nós sabemos, o baiano não nasce: ele estréia. Ele é único e especial, os outros tentam imitá-lo. A música da Bahia é a música melhor e mais popular, sem falar da comida que é única no mundo. É claro que as semelhanças passam pelos estereótipos, mas também são extremamente mais sutis e íntimas e podem ser encontradas em pequenas atitudes do dia-a-dia, escondidas na sabedoria dos mais velhos ou em hilariantes histórias e anedotas sobre os jovens que querem conquistar o seu espaço nesta cidade tão tumultuada e populosa.

Para melhor explicitar algumas dessas semelhanças que envolvem os padrões de pensamento nas duas culturas, são esboçadas algumas curtas crônicas que fazem parte do cotidiano napolitano, mas que bem poderiam ser extraídas de uma das inúmeras coletâneas de crônicas sobre Salvador.

Primeira crônica:

Em frente a um edifício interditado preste a desmoronar: a entrada do edifício está fechada com uma improvisada tábua de madeira e um policial tomando conta do lugar. Chega um cidadão que tenta passar pelo policial e é implacavelmente barrado. Inúteis são as explicações que o cidadão dá para o policial deixá-lo passar. No entanto outro sujeito se aproxima, levanta a tábua e entra tranqüilamente no edifício. O cidadão indignado reclama com o policial: “E aquele ali por que passou sem mais nem menos?”, o policial responde brusco: “Aquele ali é outro caso, ele mora aqui!”.

Segunda crônica:

“Como você se chama?”,  
“Ernesto, guardador de carros autorizado!”,  
“Como autorizado? autorizado por quem?”,  
“Pelos irregulares, Doutor”.

Terceira crônica:

**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!



Uma rua repleta de camelôs vendendo todo tipo de mercadoria e de contrabando. De repente, um garoto passa gritando: “O rapa! O rapa!”.<sup>227</sup> Numa velocidade milagrosa, tudo desaparece, tudo se mexe, tudo se transforma. Uma senhora que vendia cigarros rapidamente joga os pacotes dentro da mesinha de madeira que tinha na frente e senta-se em cima dela, depois apanha o banquinho sobre o qual estava sentada e começa a gritar: “Banquinhos, quem quer comprar banquinhos?”.

Nessas três breves crônicas, evidenciam-se a mentalidade, o jeito de ver o mundo, a ideologia popular que interliga as mentalidades de Nápoles e Bahia . Nas duas cidades, transparece o jeitinho, a estrutura social que, na falta do Estado, se auto-organiza em grupos que cuidam dos próprios interesses mesmo na ilegalidade, porém com o tácito reconhecimento de toda a comunidade. É neste substrato social que De Filippo ergue a sua obra, mas De Filippo não se limita a expor simplesmente os fatos e os costumes mais divertidos do povo napolitano. Ele nunca esquece outro lado absolutamente integrado na vida do povo, a sua religiosidade e, concomitantemente os desdobramentos supersticiosos e a inabalável fé na assistência divina que irá tirá-lo da miséria.

A religiosidade dos dois povos é evidente, no culto ao Senhor do Bonfim numa cidade e a San Gennaro na outra. Tanto as procissões quanto as demonstrações de fé são enormes e envolvem, direta ou indiretamente, a população como um todo. Mas esta religiosidade não se enquadra de maneira obediente aos preceitos religiosos, sempre se encontra um jeitinho de conciliar o sagrado com o profano, assim como rituais propiciatórios, pequenas simpatias para atrair a sorte ou afastar os maus olhares são muito comuns tanto nos baianos quanto nos napolitanos. É comum ver os baianos se benzer antes de sair de casa tanto quanto ver um napolitano se recusar a sair de casa nos dias de sexta-feira 13 ou sem o apropriado amuleto da sorte. E na sorte todo mundo acredita cegamente. Não é à toa que na Bahia o jogo do bicho e, em Nápoles, o *Lotto*<sup>228</sup> se baseiem praticamente na mesma ilegal estrutura de funcionamento e que a busca pelos números a serem jogados passe pelos mais disparados e inusitados sistemas, desde a intercessão de um santo até o sonho revelador em que parente recém-falecido aparece.

<sup>227</sup> Rapa é conhecido em Salvador como o grupo de fiscais municipais que apreendem as mercadorias vendidas ilegalmente.

<sup>228</sup> Lotto: Jogo de apostas parecido com a loteria e o jogo do bicho.

Muitos outros exemplos poderiam ser citados para exemplificar as inúmeras afinidades existentes entre o baiano e o napolitano, porém isto se afastaria do objetivo central desta tese. O que é importante ressaltar é exatamente como, meio século depois de ter sido escrita, *Filumena Marturano* encontra em Salvador uma atmosfera extremamente parecida com a atmosfera napolitana especialmente a dos anos 40 e 50 e de como a sua mensagem de fé e luta pode ser particularmente atual quando inserida nas condições culturais da Bahia.

**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!

### 3.5 ANOTAÇÕES SOBRE *FILUMENA MARTURANO*

#### 3.5.1 Introdução

Traduzir de um idioma para outro nunca é tarefa simples devido às inúmeras diferenças estruturais entre as duas línguas, além da sonoridade e o uso mais ou menos freqüente de trocadilhos e frases idiomáticas. No caso de *Filumena Marturano*, outro fator se torna importante na tradução do texto: o dialeto napolitano. Em geral, todos os dialetos são apógrafos, ou seja, não têm uma estrutura consolidada que permita sua escrita.

Recorre-se assim à escrita fonética para reproduzir sons que as regras importadas do italiano oficial escrito não permitem reproduzir. Mesmo assim, muitas vezes o texto só se realiza completamente quando pronunciado respeitando o muito peculiar sotaque.

Interessante também é um detalhe que diferencia os dialetos do norte da Itália:, do italiano oficial (derivado do antigo dialeto de Florença) e os do sul da Itália: o uso dos verbos no passado. Mesmo que o idioma em si considere as duas formas corretas, o dialeto italiano do norte prefere utilizar o passado “próximo” enquanto os moradores do sul da Itália preferem o uso do passado “remoto”. Esta é uma característica regional, que é mais ligada ao estilo da fala, podendo ser considerada como uma marca, uma espécie de sotaque regional.

Resolvi não utilizar, na tradução, o tempo verbal do passado remoto porque afastaria demasiadamente o leitor e/ou o espectador da ação cênica, e isto estaria em oposição ao meu objetivo e, sobretudo, ao objetivo do autor que escreve em dialeto porque é o idioma que o povo fala e que melhor entende, determinando assim o primeiro “mandamento” da minha tradução: a simplicidade e coloquialidade das falas das personagens. Esta intenção é evidente quando lemos a diferença entre as rubricas do autor, redigidas em italiano formal, com uma linguagem precisa e até rebuscada, e as réplicas das personagens, na maioria em dialeto napolitano e com uma estrutura simples e de entendimento imediato.

### 3.5.2 Primeiro ato

A peça começa com uma extensa apresentação de De Filippo, que não somente nos dá uma visão do arranjo cenográfico, mas também descreve em detalhe as quatro personagens que estão em cena, tanto do lado físico quanto do lado histórico e psicológico, constituindo-se, em parte, como um conto precioso dentro da peça.

A disposição inicial “nos quatro cantos” é de certa forma anômala, mas extremamente eficaz para instaurar, desde o subir do pano, o ambiente de extrema tensão que existe em cena. O pano abre-se sobre o choque de Filumena e Domenico, jogados um contra o outro, como dois cães raivosos: abre-se assim, no ponto de ruptura do equilíbrio, sobre o conflito, porque só no conflito pode-se revelar e mudar a realidade. Isto nos leva diretamente para “dentro da peça”, criando de imediato uma empatia entre as personagens e o público.

Desde a primeira réplica, surge um novo questionamento: manter os nomes originais ou adaptá-los ao português? Optei por manter os originais porque um dos objetivos da pesquisa é evidenciar as características que comungam a cultura napolitana e a brasileira. Assim sendo, é fundamental manter certo “distanciamento” entre o que é napolitano e o que é brasileiro, não caindo na tentação (muito em moda neste período) de “baianizar tudo”. Pela mesma razão, serão também mantidos os nomes dos lugares, bairros etc. Creio que é mais importante, para o espectador, se surpreender primeiro com as circunstâncias em Nápoles para depois, num segundo passo, constatar que aqui, na Bahia, as coisas não acontecem de maneira tão diferente.

Réplica 3: Aparecem metonímias e figuras de linguagem “Cervella”: cérebro, “e sta pelle”: e esta pele. No geral, mesmo que até em português a tradução literal possa fazer sentido, isto iria contrastar com a intenção primária de manter um nível de diálogos o mais simples e direto possível. Resolvi, assim, “[...] trair o texto para não ferir a obra” abandonando a fidelidade literária para tentar transmitir ao leitor a verdadeira natureza e simplicidade do texto<sup>229</sup>.

<sup>229</sup> Quando digo simplicidade quero dizer simplicidade mesmo e não banalidade.

Já em condições corriqueiras, os italianos costumam gesticular muito. Esta característica é ainda mais acentuada nos napolitanos. Agora tentemos imaginar a cena com Domenico absolutamente alterado e Filumena calma, fazendo, assim, aumentar o desnível emocional entre os dois. Rosália e Alfredo; a primeira com medo e o segundo absolutamente tranqüilo fazendo-se de “espelho” para as reais personalidades dos protagonistas. Isto nos lança para dentro de uma situação paradoxal, no limite entre o trágico e o hilário, que será mantida por boa parte da peça e que é uma das características do humor de De Filippo.

Réplica 27: Até então tudo, é a favor de Domenico que aparece como o mocinho da história e Filumena como a trapaceira. Aqui, começa a primeira reviravolta: Filumena agora expõe os próprios argumentos, criando o primeiro abalo no público, até então, muito mais a favor de Domenico do que de Filumena.

Essa primeira reviravolta completa-se na replica 35 em que a “maldade” de Domenico fica claramente exposta. No final da réplica 35, o texto original alude a Diana como “Morta allerta” Se, de um lado, seria até possível manter a forma original traduzindo como “Morta alerte”, provavelmente isto não seria perfeitamente compreensível para o espectador durante a execução da peça. A forma em português mais próximo seria “Mosca morta” ou “Aquela sonsa”, neste caso me reservo consertar a tradução no decorrer dos ensaios.

A partir da réplica 35 até a 45: Consolida-se a nova situação; novo equilíbrio de forças com a “queda vertical” de Domenico. Mas, já na réplica 43, prepara-se algo de novo. Filumena deixa de ser simplesmente vítima para começar a esboçar os verdadeiros motivos das suas ações. A revelação bombástica da replica 45, quando Filumena afirma ter três filhos, aqui está sendo dramaticamente preparada.

Replica 63: Filumena revela para Domenico que além de ter os três filhos ela os criou com o dinheiro dele. Neste trecho, De Filippo abre mão de um recurso muito usado na comédia italiana, ou seja, criar situações em que uma personagem é submetida ao “oltre al danno anche la beffa”, (além do prejuízo também o escárnio). Esta situação é particularmente cara aos humoristas, até mais para os cômicos porque permite, como

nas fábulas, introduzir uma reflexão no público sobre os fatos que se desenrolam na peça.

O escárnio é particularmente temido porque, além de ferir profundamente a honra da vítima, a expõe ao ridículo na frente dos outros. Na literatura italiana, fartos exemplos disto podem ser encontrados, até em obras da Idade Média como no Decamerão de Giovanni Boccaccio (1313-1375) o qual, (mera coincidência?) na segunda jornada<sup>230</sup>, dedica um inteiro capítulo a Filomena.

Replica 73: “*L'idrauliche*”, traduzida como o *hibraúlico*, primeira entre muitas que serão usadas por De Filippo. A palavra é propositadamente alterada; é comum, tanto na Itália quanto no Brasil, que as pessoas errem algumas palavras sobretudo quando pouco usadas. Não é o caso do vício de linguagem como , por exemplo: *probrema* ou *mermo*.

Réplica 86: Esta é uma das partes mais importantes e comoventes da peça. É aqui que Filumena diz, pela primeira vez: “Os filhos são filhos” frase que será repetida muitas vezes no decorrer da peça e que se tornará um fio condutor, a essência de toda a história. Aparece também outro elemento muito forte que une a cultura brasileira à italiana: a fé. Neste monólogo, praticamente completa-se a definição da personagem Filumena, a sua estatura moral e a força interior que a move.

Réplicas 90-102: um momento tão denso como do monólogo de Filumena, poderia levar a peça para o rumo mais de tragédia que de comédia, mas De Filippo reserva, para nós, mais um momento de descontração, uma “ruptura”, que já vinha sendo preparada desde o início: Logo em seguida, entram carregadores trazendo a farta ceia do “velório”. A contínua mudança no ritmo e nas situações, a ininterrupta oscilação entre o sagrado e o *faceto* (farsesco), é uma das mais belas características desta peça e marca registrada do autor.

Réplica 102: Sobre “Mosca Morta” vale o mesmo que na réplica 35

<sup>230</sup> O *Decameron*, de autoria do Boccaccio, é também conhecido com o título: *Principe Galeotto* no qual são contidas cem novelas, narradas em dez jornadas, por sete mulheres e três homens.

Réplicas 103-119: Aqui está um dos problemas mais difíceis desta tradução. De Filippo desfruta do fato de que as personagens principais falam em dialeto napolitano enquanto Diana (a amante de Domenico) fala em italiano. Na Itália, isto não representa algum problema devido ao fato de ser comum falar o dialeto local e entender perfeitamente o idioma oficial (o italiano). A recíproca não é verdadeira: quem fala um dialeto pode não entender o que é dito em outro dialeto. Esta “incomunicabilidade” entre dialetos é tão acentuada que, às vezes, entre lugares que distam poucas dezenas de quilômetros, dois falantes podem não entender um ao outro, tão profundas são as diferenças da língua.

Essa peculiaridade é desfrutada para criar uma situação cômica entre Filumena e Diana, em que Diana precisa de um “tradutor”, Rosalia, para entender as falas de Filumena. A solução mais óbvia teria sido traduzir toda a peça em um dialeto regional (se de dialetos se pode falar no Brasil), por exemplo, imitando a fala do sertanejo ou do gaúcho, e deixar as outras personagens, quando for o caso, falarem no português da norma culta. Esta hipótese foi descartada porque, uma das intenções desta tradução é de ser facilmente compreensível para a maioria dos brasileiros, independentemente da região de origem. A salvação veio, em parte, pelo fato de que o autor introduz, nas falas de Filumena, alguns erros de dicção (falas propositadamente erradas) que ajudam a justificar o porquê de Diana não entender muito bem Filumena.

A solução adotada é o uso de termos relativamente pouco usados no cotidiano como, por exemplo, “jaleco” (Filumena 104), no lugar de avental ou deixar a frase com ambigüidade “bota aí no encosto” (Filumena 108), “traduzida” com “bota ali, na cadeira” (Rosalia 109) por Rosalia. Se necessário, o efeito de não compreensão da fala de Filumena por parte de Diana pode ser acentuada na encenação fazendo, por exemplo, que Diana seja mais “perua” ou de outra região (O fato de Diana precisar de alguém que traduza, já provoca a distância necessária na caracterização das duas personagens).

Réplica 123: Nesta parte, Filumena utiliza o trecho de uma música popular, mas não simplesmente de uma música qualquer; esta é uma forte ironia para Domenico. Por isso foi necessário traduzir as letras da canção, deixando claro que o passarinho em questão é Domenico e é ele mesmo que ainda vai precisar aprender muito na vida antes de se tornar um homem “honrado”. A ornitologia não faz parte dos campos onde o meu conhecimento possa ser considerado razoável, por isso utilizei o cardeal como pássaro.

Mas qualquer outro pássaro comum, que possa ser mais ou menos domesticado, pode ser utilizado como canário, periquito etc.

Réplica 128: Filumena volta a afirmar que “Os filhos são filhos”, como já foi dito. Esta frase torna-se o marco da peça. Todas as vezes que esta frase “de origem divina” (Foi Nossa Senhora das Rosas quem a disse a Filumena) é utilizada, algo de importante vai acontecer e, no final do primeiro ato, Filumena revela finalmente o que ela realmente quer de Domenico: o sobrenome dele para os próprios filhos! (Réplica 132).



### 3.5.3 Segundo ato

O segundo ato começa com uma aparente “volta à normalidade” quase a “calma depois da tempestade”. A imagem é que o furacão já passou e que as coisas, mesmo que devagar, voltem ao normal.

Neste segundo ato, De Filippo ironiza duas manias típicas italianas: o uso quase sagrado do café e o recurso aos tribunais. O culto do café é tão forte, sobretudo no sul da Itália, que um café mal feito pode literalmente virar um caso de polícia e acabar num tribunal. Aqui, o feitiço irá virar contra o feiticeiro, dando espaço para um dos trocadilhos mais usados na comédia em geral: uma personagem fala a respeito de uma coisa enquanto a outra responde pensando que se esteja falando de outra, dando assim espaço para a construção de ambigüidades hilariantes (Como, por exemplo, no programa televisivo “A praça é nossa”).

Réplicas 183,189 190 e 191: Rosalia faz um pequeno retrato do que foi a sua vida. É impressionante de como este relato poderia bem ser o de uma mãe nordestina cujos filhos emigraram para outro Estado, por fome, sem oportunidade de uma vida melhor onde nasceram. Vítimas do analfabetismo e da miséria, são forçados a quebrar até os mais firmes laços de família, deixando uma frágil esperança e um grande vazio nas relações familiares. Em particular, as réplicas 189, 190 e 191 utilizam um duplo sentido que faz referência ao jogo da *Tômbola*<sup>231</sup> cujo prêmio é dividido em *ambo* (dois), *terno* (três), *quaterna* (quatro), *Quintina* (cinco) e *Tômbola* (cartela completa). Alfredo brinca com Rosalia que diz ter perdido AMBO (os dois) pais fazendo uma alusão ao AMBO da tómbola. Sendo de difícil compreensão esta alusão, na tradução, a réplica de Alfredo (190) foi modificada no sentido de ele ironizar o fato de Rosalia dizer-se – *órfã dos pais, todos dois* – insinuando que ela poderia ter três ou mais pais.

Réplicas 230 – 240 de Domenico: Aqui, nas lembranças de Domenico, podemos começar a perceber o início da mudança, o amadurecimento e a constatação de não ser mais um jovem e que o tempo passa inexorável também para ele. Na tradução,

<sup>231</sup> Tômbola: Jogo muito parecido com o bingo, muito popular até 1960 e jogado em reuniões de vizinhos e de famílias

esta parte precisa de uma particular sensibilidade devido ao equilíbrio entre as lembranças e a idéia de amadurecimento pelo qual Domenico está passando. O contraponto de Alfredo é, neste caso, importantíssimo porque funciona como espelho do dono, nele é que Domenico vê o que não queria até então admitir.

Domenico Soriano é uma personagem imóvel enquanto se recusa a amadurecer, a envelhecer com sabedoria. Quando se vê vencido e muda, o espectador sentirá compaixão por ele, mas não sem reviravoltas e momentos cômicos. De um modo específico, a partir da réplica 226 até a 230, tem-se uma tendência ao grotesco, que introduz um “motivo” tchecoviano, o dos “anos que passam para todos”: a melancolia de envelhecer que percorre todo o teatro eduardiano. Mas o tema se conjuga nesta comédia com o grande “motivo” da vida que se estende além da morte, através dos filhos, de todos os filhos do mundo...

Réplicas 280 – 305: Diana, Nocella Domenico. Ainda temos o problema, como no primeiro caso entre Filumena e Diana, em que a distância entre o italiano e o dialeto é clara e precisa ser mantida. Tanto Diana quanto Nocella falam italiano; Domenico e Filumena napolitano. Uma possibilidade que poderia ser levada em consideração é a de utilizar, para estas personagens, um português mais próximo ao de Portugal e também mais rebuscado.

Réplicas 418 – 422: Constituem mais um monólogo de Filumena, mesmo que seja interrompido por curtas interjeições de Domenico. Esta parte de Filumena é uma das mais importantes de toda a peça. Nela, Filumena revela mais uma parte da própria história. É fácil identificar características comuns entre a cultura napolitana e a brasileira: a descrição dos lugares nos remete diretamente a *O cortiço* de Aluísio de Azevedo; as mesmas personagens, de alguma forma, podem ser facilmente comparadas com as de Jorge Amado (seria

talvez atrevido comparar Filumena com Tieta do Agreste?). Mas, de alguma forma, o universo de interação entre os dois mundos poderia dar um livro inteiro só nesta réplica. Também a tradução deste trecho precisa de um cuidado especial devido ao ritmo e às emoções usadas por Filumena. São, em geral, monólogos feminis: não comunicam através do *cavilo* ou da dissertação (de quem usa papel e caneta), mas com a sugestão e a força das imagens. Língua e personagem fundem-se em uma única entidade: não somente porque a personagem de Filumena é analfabeta e fala em napolitano, mas também porque De Filippo tinha “no ouvido” a “voz” de Titina. Por isso, esta fala é extremamente difícil de ser traduzida, não pela complexidade dos termos empregados e sim pela dificuldade de manter equilíbrio no trinômio ritmo-imagens-emoção, sem o qual boa parte do texto perderia sua beleza. Mais uma vez, a leitura dramática da peça será fundamental para “afinar” os vários elementos.

Réplica 448: O final desta fala é um pouco obscuro, o próprio autor não é tão claro quanto costuma ser. Até onde me é dado perceber, Filumena esperava um sinal de Domenico, que ele tivesse mudado, talvez assumindo os sentimentos que os uniram na noite indicada, e, assim, ela pudesse falar do filho. Devido à negativa, ela volta a ser a mesma da sempre, ou seja, a prostituta.

Réplicas 449-450: A não revelação de qual seja o verdadeiro filho de Domenico é um grande trunfo da dramaturgia de De Filippo.. Desta forma, força o protagonista a aceitar como filhos todos os três rapazes. De Filippo enfrenta o preconceito e os tabus burgueses colocando em xeque o conceito da paternidade como mito. É impossível não nos lembrar da peça *O pai*, de Strimberg, que trata, mesmo de forma bastante diferente, do mesmo assunto.

### 3.5.4 Terceiro ato

O terceiro ato começa com um intervalo temporal de cerca de dez meses. Este é um tempo bastante longo para ser representado.

O lapso é de aproximadamente um ano. Assim sendo, as condições climáticas entre os atos serão parecidas não se podendo evidenciar o tempo passado através do figurino (mais pesado ou mais leve) ou até pela varanda (Neve ou sol forte).

Substancialmente, a passagem do tempo será marcada pela maquiagem (Cabelos mais brancos) e talvez com um folheto na parede no qual o mês, bem em evidência, tenha sido mudado por um anterior exemplo: se, no primeiro ato, a data era 10 de dezembro, no segundo 11 de dezembro, no terceiro ato será 5 de outubro. A data dependerá da indicação do autor que, no primeiro ato, sugere que é primavera adiantada, quase verão (Quero lembrar que, no Hemisfério Norte, as estações estão invertidas em referência ao Hemisfério Sul. Por isso se aqui, no Brasil, for dezembro, verão, na Itália será dezembro, inverno).

Por outro lado, a passagem de tempo não é ligada a fatores externos (clima, envelhecimento, etc.), e sim à mudança interior de Domenico: “[...] completamente mudado. Não um gesto, não uma entonação, que caracterizavam a sua natureza autoritária [...]”.

Outro detalhe que chama atenção nas indicações do autor é a cor das flores que tem que ser “delicada”, porém não branca. As razões desta escolha são principalmente duas e ligadas ao significado simbólico desta cor: o branco é símbolo tanto da rendição quanto da paz imposta, mas, sobretudo, é usado nos casamentos, como neste caso, para “anunciar” a virgindade da noiva. Este costume era tão forte que até o vestido da noiva só poderia ser branco se esta fosse virgem. Em algumas regiões do sul da Itália, sobretudo na Sicília, a virgindade era tão importante que o casal, depois da primeira noite da núpcias, estendia, na janela do quarto, o lençol manchado pelo sangue da

ruptura do hímen da noiva para que todos pudessem constatar que ela era mesmo virgem.

Outro costume muito comum na Itália era de reservar as melhores roupas para os dias de festa, e disto deriva o modo de dizer: “vestida à festa”, o que não comportava necessariamente roupa nova ou demasiadamente elegante e, sim, algo melhor, menos gasto e/ou mais decente, geralmente também usado para ir, ao domingo, à missa.

Réplica 466: Enquanto o “Pagamento” de Filumena, era de 100 liras, agora a oferenda é de 1000 liras. Esta diferença é em parte devida à generosidade, mas também à inflação de 25 anos, acentuada por duas guerras. Considero apropriado mudar a réplica onde se lê: *e quis que...[.] das flores e das lamparinas*.. Para esta forma: *e me pediu para acertar com uma velha moradora do beco que cuida das flores e das lamparinas*. Outro fator que une a cultura brasileira e napolitana é a fé, uma fé incondicional, mas também uma fé sincrética e supersticiosa que não chega a ter, como no Nordeste, uma religião “paralela” como o Candomblé ou a Umbanda, mas muitas vezes chega até o uso da magia negra nas suas manifestações mais radicais.

Réplica 468: É interessante como o envelhecimento de Domenico pode dar a idéia do tempo que se passou entre o segundo e o terceiro ato. Porém, agora, Filumena aparece “mais jovem” milagre que só o casamento pode fazer a uma mulher. Além de acentuar o novo estado anímico das personagens.

Réplica 472: Ainda hoje, mas muito mais difundido no passado, é o hábito dos mais velhos de reservar as roupas com as quais serão enterrados. Este costume não é somente napolitano, mas muito difundido em toda a Itália e também em algumas áreas do Brasil.

Réplicas 474 - 481: Qualquer semelhança entre o napolitano e o soteropolitano no que toca o assunto “pontualidade” é mera coincidência...

Réplicas 495 - 541: Domenico começa a última indagação para descobrir qual dos três possa ser o seu filho. Para sua grande decepção, eles ou são completamente diferentes do esperado ou todos apresentam as mesmas características. Isto naturalmente nos lembra a fala de Filumena quando afirma que “os filhos são todos iguais”. Este é um

dos contragolpes cômicos no qual o pai começa uma indagação fracassada onde descobre no coro desafinado e desarmônico “*Três napolitanos que não sabem cantar!*”.

Réplica 501: Nesta parte, é proposto um tema extremamente atual: a da paternidade biológica versus paternidade afetiva (Aquele que criou). Este tema, mesmo não sendo tão polêmico na época em que a peça foi escrita, nos remete a questões éticas muito contemporâneas, sobretudo no Brasil onde ainda é bastante comum alguém ser “criado” por pessoas estranhas à própria família.

Réplica 543: A música “Monastero di Santa Chiara” é, ou melhor, era extremamente popular na Itália, fazendo parte do repertório, da memória de cada cidadão italiano. Assim, é perfeitamente viável mudar esta canção por outra qualquer mais conhecida no Brasil. No entanto, não considero apropriado utilizar uma canção em português pelas mesmas razões que me levaram a manter os nomes das personagens e dos lugares como no original.

Réplica 566: Uma tradução literária desta réplica não teria o menor sentido, até mesmo para a maior parte dos italianos, a referência ao San “Carlo” não teria o menor sentido. Além disso, em italiano, o “Portiere” se refere tanto ao “Porteiro do prédio” quanto ao goleiro de futebol. Na primeira versão, pensei traduzir como: “... *you should be a porter*”. Mas sucessivamente e aproveitando o “jeito” e o aspecto físico de Michele (gorducho) optei por: “...*you should be a security guard*”, que responde muito mais ao contexto cênico.

Réplica 577-579: É nesta fala de Domenico que a mudança interna, que já estava visível no seu modo de agir, é explicada, evidenciando sua profundidade. Mesmo assim, algo ainda não está resolvido, Domenico prepara a última tentativa para descobrir qual, entre os três, é o filho verdadeiro.

Réplica 589: Eis o momento da rendição incondicional de Domenico, só graças à rendição de Domenico é que também Filumena terá a possibilidade de revelar os seus verdadeiros sentimentos e, no final da peça, cair em um catártico choro.

Réplica 590: É assim que Filumena, ante a rendição de seu antagonista, já completamente mudado e dócil, quase humilde, pode, na sua *revanche*, dar espaço até para uma doce e afetuosa preocupação com ele. É neste último diálogo, finalmente de par para par, que Filumena utiliza até o italiano: “[...] e sarebbe la nostra rovina. [...] L’inferno!!!... Tu capisci che l’interesse li meterebbe uno contro l’altro... Sono tre uomini”. Infelizmente, na tradução, este detalhe perde-se não é possível fazer que Filumena, neste momento tão intenso e sensível, mude o seu português para um linguajar mais rebuscado ou sofisticado, não caberia de jeito nenhum. Prefiro, assim, perder este detalhe para delegar a sensibilidade do ator e do encenador à resolução cênica desta peculiaridade. ( O tom de voz da atriz, sua impostação e postura podem declarar esta nuance).

Réplica 594: A atmosfera tanto mudou depois dos últimos eventos que “milagrosamente” os três “Filhos” de repente chamam Domenico de pai. Teoricamente, nada para eles deveria ter mudado, mas para o espectador sim, agora o espectador está pronto a aceitar que o mistério não lhe seja revelado, o público compartilhou a dor de Domenico e entendeu as razões de Filumena e agora nada de mais natural de que o pai seja assim recompensado.

Réplicas 618 - 620: Retorna o tema do teatro eduardiano (e também tchecoviano dos “anos que passam para todo mundo”): da melancolia, do envelhecer e do medo da morte; porém, desta vez, o tema se conjuga nesta comédia com o grande tema da vida que se estende além da morte, na esperança de uma regeneração terrena através dos filhos, todos os filhos do mundo... e esta é a última *chance* para *Mimí Soriano*, amante de mulheres e de cavalos, de assumir o próprio lugar na história: “os nossos cavalos [...] pararam [...] (*mostra os jovens*) Agora são eles que têm que correr!...”

Réplica 632 - 634: Como no final de *Napoli Milionaria!*, a linguagem do protagonista, aqui excepcionalmente feminino, contagia a dos outros, também através da reapropriação do dialeto por parte do antagonista redimido; só assim a mulher, que personifica concretamente o mito da Mãe, pode mostrar as suas fraquezas, conseguindo enfim chorar. Como já aconteceu antes, a armadilha para o tradutor está armada. Como traduzir esta mudança do italiano para o dialeto quando se dispõe de um só idioma? Este caso é o mesmo que na réplica 590, só que não mais com Filumena do napolitano para o

italiano, mas com Domenico do italiano para o napolitano. Da mesma forma, apelo para a experiência do ator e do encenador para, se possível, resolver através da sensibilidade e dos recursos cênicos este problema.

**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!



### 3.6 A CONSTRUÇÃO DRAMATURGICA DE *FILUMENA MARTURANO*

A peça é dividida em três atos, conforme o costume da época; o primeiro ato tem a função de introdução à trama e de criar, entre o público e os atores, um vínculo empático, vínculo que sofrerá várias reviravoltas no decorrer da peça. De Filippo começa a peça já com a instalação da suspense pondo os dois atores principais, Domenico e Filumena e os dois coadjuvantes, Rosalia e Alfredo, já em cena em um momento de grande tensão, com Domenico extremamente irado e Filumena em atitude desafiadora.

Desde os primeiros minutos, pode-se intuir a função de Rosalia e de Alfredo, cada um partidário de um lado da disputa. Fiel à tradição cômica napolitana que aprecia bastante a introdução de substituições no decorrer da ação principal, sobretudo a introdução do cômico no decorrer do trágico, De Filippo esvazia a vontade homicida de Domenico, que pede ao seu fiel Alfredo para lhe dar os revólveres, com o fato de que o mesmo Domenico tinha dado ordens para levar os dois revólveres para conserto, deixando assim a fúria de Domenico ainda mais emocionalmente carregada no palco, porém bastante hilária ao olhos do público.

É evidente que o autor estrutura o primeiro ato para que o público simpatize com Domenico, na parte da vítima, e desaprove as atitudes da Filumena, que é descrita como uma aproveitadora, ingrata e sem moral alguma.

As razões da briga aparecem aos poucos, mescladas aos fatos que levaram à situação conflituosa. Domenico foi levado a acreditar que Filumena estivesse a beira da morte, fato confirmado tanto pelo médico quanto pelo padre, e Domenico aceita se casar com Filumena para realizar o último desejo de uma moribunda, certo que, em poucas horas, estaria viúvo. Novamente De Filippo introduz uma saída tragicômica para a situação em que Filumena “milagrosamente”, logo depois do casamento, se levanta completamente sarada levando ao desespero Domenico sobretudo devido ao fato de ter sido enganado, ou seja, ofendido na própria honra, fato extremamente grave na sociedade machista dos anos 40 e que justificaria sozinho o direito de Domenico de matar Filumena.

Enquanto os dois se enfrentam, são também introduzidos fatos vivenciados pelo casal, são expostas mágoas dos dois os lados mas, sobretudo, é inserido, pela primeira vez, um detalhe cuja importância será plenamente revelada só no final de terceiro ato: Domenico, em 25 anos de convivência, nunca viu Filumena chorar, nem uma só vez.

No decorrer do ato, a simpatia despertada inicialmente por Domenico começa a ser seriamente abalada pelas revelações de Filumena, e a verdadeira personalidade de Domenico aparece, tirando-o da cômoda posição de vítima para a desconfortável posição de réu. As contínuas traições, aventuras e vida boêmia de Domenico são expostas pontualmente, culminando com a revelação do caso que Domenico estava mantendo com a jovem enfermeira Diana com a qual, descaradamente, chegou a se beijar na frente da presumida moribunda.

A situação de Domenico é ainda mais agravada pelo fato de a mesa estar paramentada com um vistoso arranjo de rosas vermelhas. Este fato que, inicialmente, podia passar despercebido, agora assume uma importância fundamental porque, mesmo com Domenico negando qualquer nexos entre as rosas e a jovem amante, a sua situação é sempre mais passível do desprezo do público.

Até então o ato decorreu extremamente tenso e cheio de revelações que determinaram o caráter de cada um dos oponentes, mas agora chegou o momento de responder a mais uma pergunta que, desde o início, estava latente: Quais as verdadeiras razões de Filumena para montar toda aquela truculenta encenação? A pergunta é feita diretamente por Domenico, o qual, obviamente, pensa que a razão seja o dinheiro. É neste momento que a genialidade do autor aparece mais uma vez, na negativa de Filumena, que declara ter boa saúde e dinheiro, mas que queria outra coisa dele, embora ainda não revele diretamente o que é. Com um magistral golpe de cena, porém, Filumena revela ter três filhos!

Depois dessa estrambótica revelação, o clima no interior da peça muda completamente. O que, para muitos dramaturgos, poderia ser um ótimo motivo para criar um novo *suspense*, algo a ser desenvolvido e usado imediatamente na peça, para De Filippo não.

Incrivelmente, o autor faz que Filumena não declare que os filhos sejam de Domenico, mas, sibilinamente, afirme que são filhos de “homens como você”. Mesmo mais aliviado, Domenico continua inquirindo Filumena. É assim que Domenico descobre que Rosalia era, desde sempre, cúmplice de Filumena e que os três filhos têm aproximadamente 26 anos (Domenico e Filumena vivem juntos há 25 anos, mas se conheciam bem antes). Além disso os três rapazes não sabem quem é a mãe deles, mesmo Filumena admitindo que, sem se revelar, manteve sempre contato com eles e sempre cuidou de sua manutenção.

De Filippo também, nesse momento, não deixa de inserir algo de humorístico no diálogo entre os dois a fim de aliviar a tensão do momento. A afirmação de que Filumena manteve os três filhos “roubando” Domenico parece como uma vingança perpetuada por ela ao longo de 25 anos, mais uma razão para Domenico não aceitar o casamento fraudulentamente por ela obtido.

Agora, o que no início parecia ser um homem direito e honrado, nada mais é que um trouxa que se deixou enganar por 25 anos pela própria mulher, aquele que foi explorado para sustentar os filhos dos outros. Domenico está no limite da resistência humana, uma bomba-relógio pronta a explodir a qualquer instante. É neste contexto que De Filippo insere o primeiro dos três monólogos que formam a espinha dorsal da peça: o monólogo em que Filumena relembra a sua primeira gravidez e a escolha de não abortar, tomada por sugestão de Nossa Senhora das Rosas.

O monólogo inserido com um sentido de tempo perfeito confere à peça um profundo momento de reflexão e comoção, momento que, como De Filippo bem sabia, precisava ser compensado com algo de mais leve, alguma situação cômica que aliviasse a tensão e preparasse o público para o final do ato.

A chegada da ceia encomendada para duas pessoas, com direito a vinho especial e doce, trazida por dois inoportunos entregadores, é a situação criada por De Filippo para aliviar a situação e voltar novamente a atenção do público para Domenico e sua amante Diana. Os dois entregadores, absolutamente alheios ao tenso clima existente na casa, não somente denunciam as verdadeiras intenções de Domenico em ter encomendado a ceia, criando assim mais uma situação tragicômica, mas também expõem uma tradição muito

comum na Europa: pedem que Domenico lhes doe um dos seus ternos usados, como prometido anteriormente. O costume de doar peças de indumentária, sobretudo as que pertenciam a um parente falecido, não era comum só entre as classes menos privilegiadas mas era difuso também entre a aristocracia, com uma curiosa peculiaridade: os nobres não queriam usar a roupa já usada por outro e muito menos queriam que um plebeu qualquer pudesse se vestir como um nobre. Doavam, então, as vestimentas às companhias de teatro. É comum ver nas gravuras dos séculos XVI e XVII companhias de teatro usando figurinos particularmente requintados obtidos através destas doações.

A chegada de Diana é mais um momento no qual o cômico se confunde com uma situação extremamente delicada. O perfeito equilíbrio entre estas duas facetas da dramaturgia é o que diferencia a obra de De Filippo das demais, pois a constante inserção do humor, mesmo nos fatos mais trágicos, é o grande diferencial que se encontra praticamente em todas as peças do autor e faz que temas fundamentalmente trágicos possam ser tratados mantendo toda a sua carga emocional e, mesmo assim, ser classificados como comédias.

O embate entre Filumena e Diana, em que Filumena aparece extremamente firme, e decidida em afastar a desavergonhada concorrente, enaltece ainda mais a figura poderosa desta mulher, deixando Domenico sempre mais em uma posição insustentável diante dos olhos do público. A cena acaba com a saída precipitada de Diana, literalmente expulsa pelo olhar inexorável de Filumena.

Agora que a situação está completamente subvertida, e Filumena já possui não só o controle e o domínio da situação em cena, bem como conquistou as simpatias da grande maioria do público, estrategicamente De Filippo faz com que a protagonista revele as verdadeiras razões da farsa encenada a fim de conseguir se casar com Domenico.

O ato termina com a furiosa saída de cena de Domenico, ameaçando tomar providências legais contra Filumena para desfazer o casamento e afastá-la definitivamente da casa. Enquanto isto, Filumena, absolutamente segura das próprias razões e decidida em levar até o fim o seu plano de dar um sobrenome aos próprio filhos, muito teatralmente, senta-se à mesa de frente para o público.

O segundo ato é o maior, sendo nele que não somente é apresentada a maioria dos integrantes da companhia de De Filippo com também as personagens principais definitivamente abandonarão qualquer vestígio de personagem-tipo para assumir plenamente as características de personagens complexas.

Como já dito nesta tese, De Filippo escreve as próprias peças não somente como dramaturgo, mas também como *capocomico*, tendo sempre em vista o fato de ter que encaixar na peça todos os componentes da companhia, tentando aproveitar ao máximo a capacidade de cada um deles. Desta forma, não é de se estranhar o comparecimento de um grande número de personagens com papéis mais ou menos secundários mas perfeitamente funcionais aos interesses da peça.

A cena se abre com o fiel empregado Alfredo e a jovem arrumadeira Lucia. O diálogo entre os dois falando amenidades, entre as quais a vontade de Alfredo em tomar um café, permite ao autor não só se aprofundar na vida de Alfredo mas também preparar o terreno para a próxima ação cômica, que será descrita mais adiante.

O clima intimista assim criado é bem longe do agito do dia anterior (primeiro ato). O diálogo entre Rosalia e Alfredo, acrescenta alguns particulares da vida dela, e revela uma cúmplice intimidade entre os dois. Porém este clima saudosista é interrompido com a entrada improvisa de Lucia que traz para Alfredo a última xícara de café, deixando na cozinha só uma sobra alongada com água; ocorre, também, a entrada de Domenico ainda sonolento e a campainha da porta começa a tocar.

De Filippo sabe perfeitamente que, para o público, as cenas mais descritivas do caráter das personagens não podem ser muito demoradas e que, logo depois, é preciso introduzir algum elemento que levante o ritmo da peça e crie uma expectativa para o público. Na cena, temos dois elementos que concorrem para despertar a curiosidade do público: quem será que tocou a campainha? e depois, mais sutilmente, desfrutando de uma situação típica das comédias, De Filippo faz que o café tão desejado por Alfredo seja desviado para Domenico que o toma sem mais nem menos. Fiel à tradição cômica, o autor não perde a ocasião para criar um divertido trocadilho entre Domenico e Alfredo quando, por ordem de Domenico, Lucia é incumbida de servir mais um café para

Alfredo. Infelizmente o café tinha acabado e Lucia serve para Alfredo aquela sobra aguada, permitindo assim que, enquanto Domenico se queixa do acontecido com Filumena, no dia anterior, Alfredo, distraído, se queixe de quanto é ruim aquele café, criando assim um quiproquó (trocadilho) que lembra bastante o início do *Rinoceronte* de Ionesco onde a interseção das falas contribui para formar um discurso com um sentido completamente diferente para cada personagem.

A resolução do mal-entendido, além de despertar o riso da platéia, também evidencia algo mais profundo na relação de Domenico com Alfredo. A idade avançada de Alfredo o faz de espelho para Domenico que, relembando os feitos junto com o seu escudeiro, começa a perceber que o tempo passou também para ele e não somente para os outros. Acertadamente, De Filippo aproveita o clima instaurado desde o início do ato para evidenciar, não somente o fato de Domenico não ser o mostro cínico que apareceu no primeiro ato, mas também para acenar que algo nele está preste a mudar.

Mais uma vez a, dramaturgia de De Filippo se mostra na sua eficácia e capacidade de manter aceso o interesse do público quando, de repente, Diana é reintroduzida em cena. Mas, antes da personagem entrar em cena, De Filippo não perde a ocasião para criar mais algumas situações engraçadas, como o medo de levar uma surra demonstrado por Diana em não querer nem entrar em casa mesmo “protegida” pelo advogado Nocella, Alfredo e Domenico. Este contínuo alternar-se de situações dramaturgicamente cheias de tensão e *suspense*, com situações se não propriamente cômicas ao menos engraçadas, é que permite à dramaturgia de De Filippo abordar temas que dificilmente poderiam ser debatidos sem se tornar extremamente tediosos e fugir assim da demagogia e da retórica com a qual geralmente são enfrentados temas sensíveis como o aborto, a paternidade etc.

A conversa de Domenico com o advogado, não é revelada de imediato porque todos saem de cena enquanto a campainha toca de novo, anunciando a chegada de mais alguém. A partir deste ponto, são introduzidos em cena também os três filhos de Filumena, convocados por ela mesma com o intuito de revelar-lhes a sua verdadeira identidade.

De Filippo cria as três personagens dos filhos com caracteres e personalidades absolutamente diferentes, mas cada um deles tem algo de específico que poderia identificá-lo como filho de Domenico, com também cada um deles tem alguma característica que o descartaria do leque de possíveis filhos de Domenico. Este detalhe será muito útil depois, quando Domenico tentará identificar qual dos três poderia ser seu filho. A exposição da personalidade de cada um dos três é incumbida a Filumena que os interroga amistosamente, enquanto eles mesmos se perguntam a razão de ter sido convocados àquela casa. A volta, para a sala, de Domenico e do advogado força Filumena a, precipitadamente, esconder os três hóspedes no terraço.

O embate que se seguirá entre Filumena e o advogado Nocella expõe a abissal diferença entre a justiça ágrafa dos pobres analfabetos e a incompreensível lei escrita nos pergaminhos dos tribunais. O desespero de Filumena em se ver acuada pelas investidas legais do advogado, ameaçada de não somente ter o casamento invalidado mas também ser acusada de vários crimes, a força a chamar novamente em cena os três filhos com o intuito de se declarar como mãe deles.

É nesse momento que de De Filippo introduz o segundo grande monólogo de Filumena, em que, além de revelar aos filhos ser a mãe deles, conta a própria história numa comovente descrição dos ambiente onde passou a sua infância. Este monólogo foi escrito com um realismo e uma crueza muito fortes para provocar no público uma profunda comoção e uma certa catarse em se identificar emocionalmente com o sofrimento da protagonista.

É ainda com a comoção gerada por esse monólogo e praticamente no final do segundo ato que De Filippo faz com que Filumena revele a Domenico que um dos três rapazes é mesmo filho dele, mas que nunca irá revelar qual é por querer que todos os três gozem dos mesmos direitos e privilégios.

O ato se conclui com Filumena saindo da casa acompanhada por Rosalia e os filhos, deixando Domenico atormentado pela descoberta de ser pai e a impossibilidade de estabelecer qual deles poderia ser o filho. Do ponto de vista dramático, De Filippo não podia ter escolhido maneira e momento melhores para finalizar o segundo ato. A situação está em suspenso, mas não é tanto a *suspense* de qual dos três é filho de

Domenico que vai afetar o público, mas, sobretudo, o perguntar-se: “Como eu reagiria em uma situação assim?”; “O comportamento de Filumena é ou não moralmente aceitável?”; ”Quais seriam as mudanças necessárias em Domenico e na sociedade para que este tipo de situação não continuasse a se repetir?”. O poder do humorismo consiste exatamente nisto, na capacidade de fazer pensar e refletir sem por isso ser demagógico ou retórico, não são o cômico nem o trágico que permeiam esta obra-prima e, sim, um uso impecável dos recursos dramaturgicos e uma profunda reflexão sobre os males da sociedade que permitem a criação de obras em que o humorismo seja a condição fundamental, a razão de ser deste tipo de teatro.

O terceiro ato é o menor dos três. Desde a primeira rubrica, De Filippo dá indicações importantes sobre o clima no qual se desenvolverá a cena. Em primeiro lugar, a sala é enfeitada com flores de várias cores, porém nem vermelhas nem brancas, provavelmente porque as vermelhas indicariam uma paixão que já a muito tempo não existe entre Filumena e Domenico, e as brancas são muito usadas nos casamentos para simbolizar a virgindade da esposa, o que também devia ser excluído. A segunda dica é que se passaram dez meses. De Filippo não dá maiores informações de como esta passagem do tempo poderia ser acentuada cenograficamente, porém na Itália as estações são particularmente bem definidas e, no primeiro ato, temos a indicação que estamos nos primeiros sóis da primavera. Conseqüentemente, é muito provável que a cena seja no inverno, fato que poderia ser facilmente marcado com o uso de indumentária mais pesada e aconchegante.

Também o Domenico que conhecíamos dos atos anteriores está completamente mudado, nada mais aparece do seu caráter autoritário, até mesmo os cabelos, mais brancos, e o seu jeito de se movimentar e falar exprimem uma humildade absolutamente contrastante com o Domenico Soriano anterior. É desta forma que o autor reforça o que no texto só aparecerá mais devagar, Domenico mudou, mudou interiormente. Em dez meses, ele amadureceu 50 anos, um amadurecimento que marcaria profundamente qualquer ser humano.

É o dia do seu casamento com Filumena, desta vez sem truques ou enganos, foi Domenico mesmo a pedir para Filumena se casar com ele, aceitando assim a paternidade dos três filhos, aos quais já concedeu o próprio sobrenome. Até a relação



com Rosalia agora está caracterizada por diálogos amistosos, até confidenciais como, por exemplo, quando Rosalia revela ter já pronto o enxoval para o seu enterro. Pode parecer bizarro mas esta prática era bastante comum entre os velhos na época, os quais, além do enxoval para o enterro, geralmente entregavam para alguém de confiança as últimas vontades bem como se o caixão já estivesse pago ou não.

A chegada dos três irmãos, sempre extremamente diferentes um dos outros tanto, no caráter quanto no modo de se comportar, traz um certo alívio à cena. Os três, continuam fofocando descontraidamente, como geralmente os irmãos gostam de fazer um com o outro.

Mesmo parecendo conformado a assumir a paternidade dos três rapazes, Domenico tenta mais uma vez descobrir qual é o seu filho verdadeiro. As tentativas de Domenico fracassam uma depois da outra, ninguém tem algo que o possa identificar com certeza como filho dele: se, de um lado, os três são namoradeiros, do outro, por uma coincidência altamente improvável, os três são desafinados, três napolitanos desafinados!!! É uma cena que certamente deve ter tido um efeito altamente hilariante nos teatros napolitanos.

Mas é na cena seguinte, entre Domenico e Filumena, que realmente aparece a profunda mudança que ocorreu em Domenico, mas não só em Domenico, também Filumena parece mudada, mais compreensiva, mais disposta a amar, a antiga amargura que sempre a acompanhava está quase totalmente desaparecida. Talvez também por isso é que Domenico, mais uma vez, pede para Filumena lhe revelar a identidade do verdadeiro filho. É na enésima recusa da futura esposa que, por um instante, em um momento último de cólera, reaparece a antiga personalidade de Domenico, mas esta fúria logo se apaga ante a renovada firmeza de Filumena em não revelar o seu segredo.

Esvaecida a raiva de Domenico, De Filippo aproveita a situação para introduzir mais um monólogo de Filumena, não mais um desabafo pedindo justiça ou denunciando ao mundo as condições miseráveis em que boa parte do povo napolitano vivia, mas um apelo aos sentimentos, uma terna lembrança do que podia ter sido uma paternidade e uma maternidade para sempre perdidos

É somente depois do apelo de Filumena que Domenico desiste definitivamente da idéia de saber a identidade do filho e se entrega, reconciliado consigo mesmo, ao sacramento do matrimônio.

O terceiro ato acaba com a família reunida brindando ao redor da mesa, e os hóspedes se despedindo do casal até os dois ficarem completamente sós. O pano cai com Filumena, depois de mais de 25 anos, finalmente conseguindo chorar enquanto Domenico, carinhosamente, faz mais um brinde aos próprios filhos.

**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!