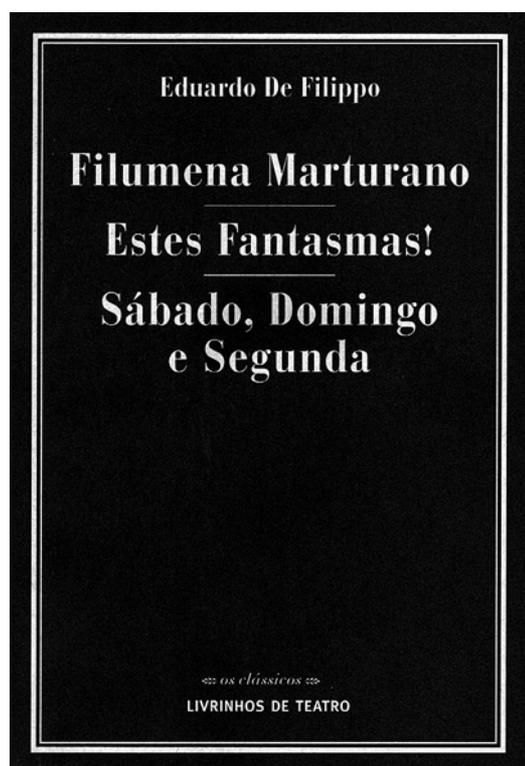


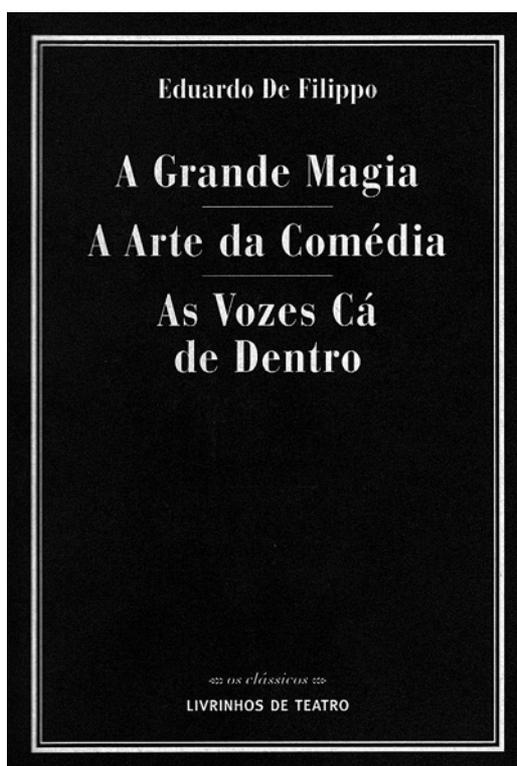
As cantatas de Eduardo

O feitiço do palco

Sebastiana Fadda



Eduardo De Filippo, *Filumena Marturano / Estes fantasmas! / Sábado, domingo e segunda*, trad. José Colaço Barreiros, Lisboa, Artistas Unidos / Livros Cotovia, Livrinhos de Teatro n.º 59, 2011, 260 pp.



Eduardo De Filippo, *A grande magia / A arte da comédia / As vozes cá de dentro*, trad. José Colaço Barreiros, Lisboa, Artistas Unidos / Livros Cotovia, Livrinhos de Teatro n.º 63, 2012, 223 pp.

*Procura a vida e encontrarás a forma,
procura a forma e encontrarás a morte.*

Eduardo De Filippo
(*apud* Savioli 1991: 31 [t.m.])

Há vinte anos a capital portuguesa esteve integrada num roteiro internacional por onde circulou uma importante exposição dedicada a "Eduardo no mundo". No espaço de acolhimento, o Teatro Municipal São Luiz, encontrava-se sediada desde o ano anterior uma Sala Estúdio cedida a Mário Viegas, perfeito anfitrião do evento e que, na direcção da Companhia Teatral do Chiado, homenageou o autor/actor napolitano encenando *Nápoles milionária* em 1991, *A arte da comédia* em 1992 e *A grande magia* em 1994. A exposição, tendo como curadores Isabella De

Filippo e Carlo Molfese, patrocinada pelo Istituto del Dramma Italiano, inaugurada a 31 de Julho e patente ao público até 2 de Setembro, expunha cartas, fotografias e cartazes que testemunhavam a vasta divulgação internacional e a inegável universalidade de um teatro que em pátria, durante décadas e com visão preconceituosa, tinha sido pouco mais do que tolerado pela cultura oficial e institucional, por ser considerado dialectal e popular, por isso local e limitado, quando não folclórico e de segunda categoria.

>
Capa do catálogo da
exposição *Eduardo nel
mondo: Le opere di
Eduardo De Filippo in una
mostra di materiali
teatrali raccolti nei cinque
continenti*, Roma, IDI,
1991.

Se o teatro de Eduardo De Filippo, em palco, ficou conhecido relativamente cedo em Portugal – a estreia deu-se em 1951 com *Filumena Marturano*¹, produzida pela Companhia Amélia Rey Colaço-Robles Monteiro em tradução de Manuel Monteiro² –, o mesmo não se pode dizer da divulgação editorial, desatenta, para não dizer pobre. É por isso um valioso acerto de contas com o génio do dramaturgo a recente e inestimável iniciativa de Jorge Silva Melo, extraordinário e generoso dinamizador que, valendo-se da competência incedível de José Colaço Barreiros, fino cinzelador do idiolecto eduardiano, promoveu a saída de dois volumes nos Livrinhos dos Artistas Unidos / Cotovia, contendo três peças cada: o primeiro, editado em 2011, reúne *Filumena Marturano*, *Estes fantasmas!* e *Sábado, domingo e segunda*; do segundo, editado em 2012, constam *A grande magia*, *A arte da comédia* e *As vozes cá de dentro*. Com excepção desta última, inédita em palcos lusos, as remanescentes foram todas representadas em português, encontrando-se porém editadas, até à data, apenas *Os fantasmas*, na tradução de Luiz Francisco Rebello e Orlando Vitorino – feita para uma montagem e edição do Teatro d'Arte de Lisboa em 1960 –, e *Sik-Sik, o profissional de magia*, traduzido por Fernando Mora Ramos e Isabel Lopes para o Ensemble Sociedade de Actores. Esta última peça foi integrada em 1997 no espectáculo *De Pirandello a Eduardo* – de que fazia parte também *O homem da flor na boca* – e apresentou-se em co-produção do Ensemble com o Teatro Nacional S. João, promotor também da edição de *Napolitanas*, que ao lado do acto único de De Filippo, colocou *Navalhas*, de Enzo Moscato, em 1998, numa colecção do TNSJ em parceria com as Edições Cotovia.

Quanto à peça de Pirandello, ficou editorialmente emparelhada com *Sonho (mas talvez não)*, noutra volume daquela mesma colecção. Por outro lado, no que diz respeito a espectáculos em língua original, é obrigatório referir a presença na edição de 1999 do Festival Internacional de Teatro de Almada, no Grande Auditório do Centro Cultural de Belém, da versão memorável de *La grande magia* encenada por Giorgio Strehler em 1985 e desde então mantida no repertório do Piccolo Teatro di Milano. Mal compreendida de início pelo público e pela crítica, que achavam a comédia demasiado pirandelliana – apesar de, em geral, os dois autores na aparência ocuparem lugares diametralmente opostos –, a verdade é que não era de todo infundada, gratuita ou abusiva a sua associação no díptico acima referido, nem a sua afinidade e contiguidade na peça de 1948, que só muito mais tarde, já após a morte do dramaturgo e na encenação milanesa, foi devidamente celebrada.

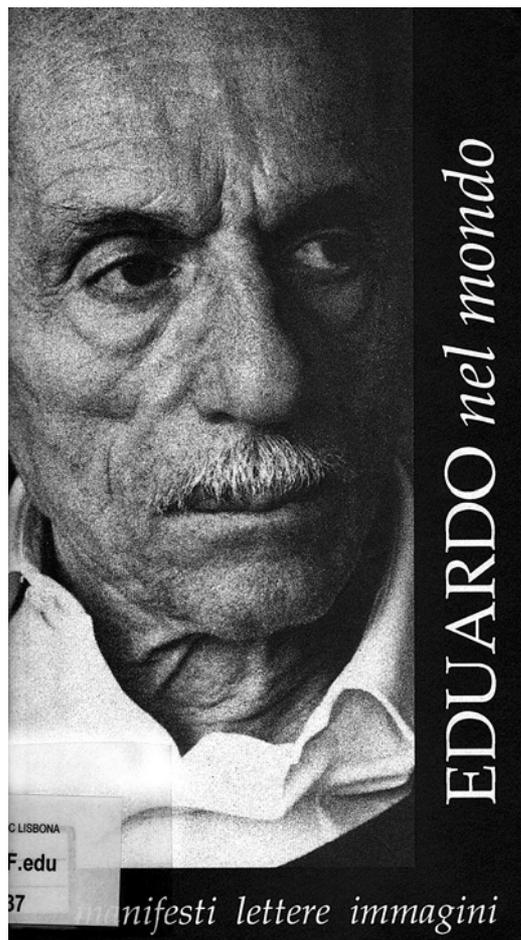
As ligações entre Eduardo e Pirandello são testemunhadas, aliás, pela colaboração directa entre 1935 e 1936, tendo havido a tradução para napolitano das peças *Liolà* e *Il berretto a sonagli* (redigidas em siciliano, em 1916, para o actor Angelo Musco), e a adaptação a quatro mãos da novela *L'abito nuovo* para uma comédia em três actos, igualmente em dialecto napolitano (De Filippo 1991). Estes

¹ O título original é *Filumena Marturano*, mas nesta versão o nome próprio ficou entre o aporuguesado e o italianizado.

² Para informações mais exaustivas sobre o percurso do dramaturgo nos palcos nacionais, veja-se a base de dados do Cento de Estudos de Teatro da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa no sítio <<http://www3.fl.ul.pt/CETbase/>>, que lista cerca de duas dezenas de títulos.

³ V. <<http://www.burcardo.org/fondi/defilippo.asp>> (data de acesso: 28 de Setembro de 2012).

⁴ Parece-me inexacto o título dado a um excerto de autoria de Eduardo que surge no programa do espectáculo *Nápoles milionária*, editado pela Companhia Teatral do Chiado em 1991: "Eduardo De Filippo homenageia o seu mestre Pirandello". Trata-se de um texto com indicação da data de 1937, no qual o autor napolitano fala no autor siciliano chamando-lhe "Mestre", assim o considerando naquele tempo: mestre *tout court*.



textos ficaram todos incluídos no repertório da Compagnia di Teatro Umorestico I De Filippo, formada em 1931 pelos três irmãos – Eduardo, Peppino e Titina – e dissolvida em 1944 para dar lugar, em 1945, à companhia II Teatro di Eduardo³. Admitidos os inegáveis pontos de contacto e ressalvadas as devidas distâncias, tratou-se dum encontro auspiciado e procurado por ambos; dois Mestres⁴ que souberam manter, cada um, a sua personalidade e a sua autonomia, reconhecendo a autoridade do outro.

Publicada por Einaudi, a obra do dramaturgo encontra-se coligida sob os títulos *Cantata dei giorni pari* (*Cantata dos dias pares*), que junta as comédias mais leves, de entretenimento e optimistas, escritas desde os anos Vinte até 1943, e *Cantata dei giorni dispari* (*Cantata dos dias ímpares*), que reúne as peças mais sombrias, de travo amargo e não raro negativistas, redigidas entre 1945 e 1971 (houve, porém, alterações e ajustes que o dramaturgo introduziu em reedições posteriores a esta última data). A escolha do termo "cantata" para o título remete para a linguagem musical e, ao evocar uma composição que junta elementos vocais e instrumentais, nela considerados complementares, tenciona aludir à mistura de riso e choro de que este teatro é feito. Os "dias pares" e os "dias ímpares", que pouco diriam no seu sentido literal, reenviam para um idiomatismo napolitano em que estes últimos representam dias aziagos, como foram os do pós-guerra numa Itália mais beata do que moralista, liderada por aqueles democratas cristãos que, ao mesmo tempo que acabaram por reconhecer o valor e o sucesso do dramaturgo, financiando a produção televisiva das suas comédias já no



início dos anos 60, não deixavam de censurar um espírito crítico incómodo e indesejado⁵ cortando aqui e ali nos seus textos.

Os dois volumes agora vindos a lume em português propõem seis peças retiradas, todas elas, de *Cantata dei giorni dispari*, não obedecendo à sequência cronológica da redacção, que é a seguinte: *Questi fantasmi!* (1945), *Filumena Marturano* (1946), *La grande magia* (1948), *Le voci di dentro* (1948), *Sabato, domenica e lunedì* (1959) e *L'arte della commedia* (1964). Premeditada ou casualmente, o volume editado em 2011 segue a cronologia das estreias portuguesas dos textos seleccionados, ou seja *Filumena [Filomena] Marturano* em 1951 e *Estes [Os] fantasmas!* em 1960, como acima referido, *Sábado, domingo e segunda* em 1974, dado a conhecer por uma nova incursão da Companhia Amélia Rey Colaço-Robles Monteiro na mundividência do autor. Entretanto, já desligada de cronologias, a sequência do volume editado em 2012 obedece a outras lógicas e critérios⁶.

Retirando os seus protagonistas das camadas populares, humildes, ou duma burguesia mais ou menos pequena e mais ou menos abastada, retratando situações em que os mesmos estão à procura de resgate, de dignidade ou de amor, enquanto exibem algumas declinações da crise da instituição familiar tradicional, o primeiro tríptico desenvolve-se em torno de questiúnculas, insignificâncias e monotonias quotidianas, de vidinhas que se sustentam e escondem por trás de banalidades, ou, como diria outro genial actor napolitano, o príncipe António De Curtis, em arte Totò, num célebre aforismo, de "*Quisquillie, bazzecole, pinzillacchere, sciocchezzeuole!*" ("Ninharias, bagatelas, miudezas, parvoíces!" [t.m.]). E surge intencionalmente a recordação deste outro autor / actor, pelo facto eloquente de Mário Viegas, nos mesmos anos em que se debruçou sobre Eduardo, ter escolhido montar – em simultâneo com *Nápoles milionária* – o espectáculo homenagem *Totò* (1991). Fê-lo baseando-se em textos e poemas de autores que tinham em comum o nome António: a primeira parte abria com Tossan, a segunda prosseguia com variados Antónios – Castilho, Nobre, Botto, Lisboa, Aleixo, Pedro, entre outros –, cabendo o epílogo ao partenopeu Totò. Carlo Molfese, vindo com o saudoso Ghigo De Chiara, na altura presidente do IDI, para a inauguração da exposição dedicada a Eduardo, reparou na impressionante semelhança física, pela mobilidade plástica do rosto, entre Totò e Mário

Viegas, que também nesta ocasião recitou poemas dele com tradução de José Colaço Barreiros. E devem-se a Totò, por vezes em dupla com Peppino De Filippo, filmes hilariantes, com personagens improváveis, talvez verosímeis e, sobretudo, irresistíveis e enternecedoras, no filão cómico vindo do *avanspettacolo*, breve representação revisteira que antecedia a projecção do *filmo*, segundo a nomenclatura fascista dos anos 30. E os três irmãos com a companhia I De Filippo, durante os anos da sua existência e dedicando-se inclusive àquele género, teriam sido inspirados pelo brio cómico da *commedia dell'arte*, de que seriam herdeiros. Mas de cada vez que se tenta encontrar uma definição para a actividade de Eduardo, ela revela-se desajustada, insuficiente ou limitadora. A respeito daquela afirmação, por exemplo, Carlo Molfese alerta acerca do seu perigoso reducionismo:

Final, até reconhecer em Eduardo o herdeiro directo da nossa "*commedia dell'arte*", não passava de uma maneira – a mais discreta, a mais educada possível – para lembrar que as quase quarenta comédias incluídas nas duas *Cantatas (dos dias pares e dos dias impares)* permaneciam sempre uns "*canovacci*", para negar ou pelo menos mitigar o seu valor autónomo, a sua vitalidade também independentemente da interpretação feita pelo autor. (Molfese 1991: 12–13 [t.m.])

Este conceito aplica-se a outro excelso virtuoso do palco, Dario Fo, também autor e até Prémio Nobel pela Literatura em 1997, cujo galardão apanhou de surpresa os intelectuais italianos, que sempre o consideraram um intérprete habilidoso, mas um dramaturgo cujos textos só com ele se aguentariam. O que, como no caso de Eduardo, ficou amplamente desmentido pelos factos. A relação de amizade que unia os dois era feita de respeito e estima mútua, mas pouco faltou para haver um cruzamento profissional, já que em *La grande magia*, dirigida por Strehler, deveria entrar Dario Fo, a contracenar com Franco Parenti, na primeira edição do espectáculo⁷. Mas Eduardo e Dario Fo, apesar do êxito de público, foram também, ambos, pedras nos sapatos das instituições, que na mesma óptica reducionista de que se falava acima se ressentiam do facto de utilizarem línguas não oficiais, periféricas, artísticas, que mal cabem na definição de dialecto – código que não alcançou o estatuto de língua –, mas que contribuíram para o reconhecimento e apreço de autores como Ruzante

<<
Cartaz do espectáculo
A arte da comédia,
Leningrado, Teatro da
Comédia, 1968; catálogo
da exposição *Eduardo nel
mondo*, Roma, IDI, 1991.

>
Cartaz do espectáculo
Filumena Marturano,
Londres, Lyric Theatre,
1977; catálogo da
exposição *Eduardo nel
mondo*, Roma, IDI, 1991.

>>
Cartaz do espectáculo
A arte da comédia, Zurigo,
Theater Am Neumarkt,
1982; catálogo da
exposição *Eduardo nel
mondo*, Roma, IDI, 1991.

⁵Veja-se, a este respeito, a extraordinária entrevista em que Andrea Camilleri recorda a sua relação com o autor, em especial as declarações sobre as gravações da série *Le commedie di Eduardo* pela RAI, Radiotelevisione Italiana (<
<http://www.vigata.org/eduardo/eduardo.shtml>> e <
<http://lw3.uniroma1.it/c/ta/eduardo/interviste/camilleri.html>>; data de acesso: 26-09-2012).

⁶As únicas falhas a apontar a estes livrinhos são alguns lapsos de revisão, que permitiram a sobrevivência de gralhas e inexactidões nas fichas que antecedem cada peça, faltando ainda a relativa a *Filumena*, no lugar da qual surge repetida a de *Estes fantasmas!*

<>
v

La grande magia,
de Eduardo De Filippo,
enc. Giorgio Strehler,
Piccolo Teatro di Milano,
1984-1985,
fot. Luigi Ciminaghi /
Piccolo Teatro di Milano
- Teatro d'Europa.



e Goldoni, que, com as suas línguas outras, davam voz às outras vidas. Escreveu Dario Fo a este propósito:

Eduardo precisava duma língua maleável que fosse sangue, respiração viática para comunicar. O italiano pelo contrário é rígido, não tem flexibilidade, não o podes massacrar. As palavras do poder são, como diz Eduardo num poema, "todas iguais, e da mesma cor: cinzento-escuro", enquanto a palavra que desce do palco deve ser colorida, estar dentro dos humores, dos fôlegos, dos ritmos. O teatro deveria escrever-se no pentagrama – diziamo-lo muitas vezes com Eduardo – porque tem as tonalidades, os andamentos das notas. (Fo 1986 [t.m.])

Assim como é questionável, ou até desmentível, o recurso ao dialecto puro e simples, também o tão proclamado realismo eduardiano não passará de uma etiqueta desviante, pois, tal como o napolitano utilizado por ele é *sui generis*, a própria Nápoles que retrata, como salienta Ghigo De Chiara, "é um lugar da fantasia que ultrapassa todo e qualquer limite histórico e geográfico para apelar directamente à consciência do homem de sempre" (De Chiara 1991: 6 [t.m.]). O que leva a pôr em causa outro (pre)conceito recorrente quando se fala neste autor e relacionado com o presumido carácter apolítico da sua dramaturgia. Pelo contrário, e ainda segundo Dario Fo:

No centro do teatro de Eduardo De Filippo está o pobre cristo, desarmado, perseguido pela miséria, pela violência do quotidiano e pela força duma ordem que lhe é estranha. E no jogo do paradoxo, do grotesco – porque a sua linguagem não é, como se tem dito com frequência, uma espécie de neoverismo ou neonaturalismo patético – Eduardo fazia um verdadeiro teatro político. Ele defendia-se, recusava a etiqueta que normalmente por político entende o panfleto de protesto, o comício. A ele chegava-lhe a farsa surreal, o riso de escárnio, o jogo da reviravolta [...] para atacar de lado, com uma carambola, os poderosos e a sua retórica. (Fo 1986 [t.m.])

Em sentido oposto parece apontar outro exigente criador no texto de apresentação do espectáculo *Simpatia*, levado à cena pelo Teatro da Cornucópia em 1984, traduzido e encenado por Luís Miguel Cintra. O director da companhia, ao explicar a necessidade de fazer uma peça de Eduardo depois de se ter dedicado a Heiner Müller naquele mesmo ano, refere tratar-se duma espécie de mergulho num universo situado nos antipodas de *A missão: Recordações duma revolução*, para voltar a treinar e vivenciar um teatro com raízes na melhor tradição actoral, e não só:

Eduardo toda a vida quis pôr no palco imagens de vida reconhecíveis [...] escreve comédias para atrás delas se esconder [...] é a tradição, a fidelidade em pessoa [...] só trabalha a situação, traz as palavras



para o palco [...] sente-se apóstolo da vida [...] reclama um teatro apolítico [...] Eduardo que representou mais do que ninguém, sabe, como nós também já vamos aprendendo, que o teatro é fingimento, que pano de boca a mais, pano de boca a menos, sofá à direita ou mesa à esquerda, deixa a mais ou deixa a menos, o que fica do teatro é só uma coisa: a atitude, a posição moral. (Cintra 1984)

As citações que até aqui foram feitas, esperando não ter desvirtuado os sentidos originais pelas extrapolações seleccionadas, foram convocadas para demonstrar que todas elas, vindas de ilustres homens de teatro com as experiências mais diversificadas, são possíveis e plenamente justificáveis mesmo quando parecem entrar em colisão: o teatro de Eduardo é um teatro de situações e de palavras, tradicional e irreverente, napolitano e internacional, terno e humano, corrosivo e engenhoso. E muito mais. Sempre muito maior do que se supõe. Emma Giammattei (1983) de modo elucidativo demonstra que Eduardo assimilou e reinventou, articulando-a como poucos e de modo original, a tradição de séculos, de tudo se servindo e de tudo se distanciando, encarnando muitas heranças sem servilismo, porque delas conseguia reter os ingredientes de que precisava, como excelente gastrónomo que era, para gerar misturas impensáveis, atravessando tempos, camadas sociais, géneros, técnicas, recursos formais, referências elevadas ou vernaculares, para tudo moldar numa convenção própria e popularizada, no sentido mais nobre do termo. Supostamente o exacto reverso dum expoente da vanguarda teatral como Carmelo Bene, os dois autores / actores partilharam uma amizade que os levou a fazer recitais juntos. Longe do teatro abertamente inovador ou comprometido, todavia sem deixar completamente de ser também uma coisa e outra, Eduardo cultivava um teatro feito dos pequenos nada do dia-a-dia e das grandes questões do homem de sempre. Mas era, acima de tudo, um profissional de excepção, com um pudor, uma modéstia e uma honestidade artística enormes. Nunca teria pretendido



apelidar o seu teatro como sendo de protesto ou político, não se teria reconhecido nesse perfil. Todavia, haverá posição moral, social e humana que não seja também política, tal como o texto integral de Luís Miguel Cintra também deixa entender? Com a discrição que lhe era própria, quando muito, o dramaturgo podia afirmar: "Geralmente, se uma ideia não tem significado e utilidade sociais, não me interessa trabalhá-la" (*apud* Savioli 1991: 31 [t.m.]). No entanto, na verdade, e nos factos, vai muito mais longe ao escrever uma peça como *A arte da comédia*, incluída no segundo tríptico dos Livrinhos, que encara mordaz e frontalmente as tensões, quando não oposições, que regem as relações entre a arte e o poder. Pela via da farsa ou da sátira, denuncia-se a obtusidade dos poderosos, que procuram distração e subserviência, e defende-se a dignidade dos artistas, que exigem o respeito e as condições necessárias para oferecerem os seus serviços à comunidade.

Embora a *Arte da comédia* interpele a cegueira institucional em relação às artes, ao surgir entre *A grande magia* e *As vozes cá de dentro*, ela aponta para outra leitura deste conjunto, numa dramaturgia criada por Jorge Silva Melo ao apresentá-las, tal como o tríptico anterior, ligadas por sentidos e atmosferas comuns: assiste-se aqui ao triunfo de elementos, cenas e ambientes mágicos, surreais,



ilusórios e oníricos que, de forma mais pontual, salpicam muito do teatro de Eduardo, havendo também, com saborosa efervescência e brio, a assimilação do metateatro pirandelliano, os seus psicologismos e a sua ambiguidade de fundo. Estes elementos, aliás, já afloravam no espectáculo *Simpatia*, onde se notavam claras ressonâncias, como em síntese se lê na seguinte formulação:

[...] ora aí está um dos outros grandes segredos que apaixonadamente amamos no teatro de Eduardo: a sua ambiguidade. Porque Eduardo é actor. Só um actor pode entender que nunca se saberá se é ou não ele quem fala pela boca do personagem. Só um actor poderá entender o prazer de reduzir a um nada a barreira entre si e o personagem, ou o prazer de a esconder. O prazer de brincar na linha de fogo da verdade e da mentira, a tremenda responsabilidade que isso implica. A discussão final na peça sobre o poder da simpatia, é a meus olhos uma transposição de uma discussão igual sobre o poder do actor. (Escreveu-a Eduardo noutra peça: *A arte da comédia*, uma obra-prima que um dia representaremos e de que já neste espectáculo não resistimos a utilizar um troço.) (Cintra 1984)

Este parêntesis sublinha a constante oportunidade – e o carácter cada vez mais urgente, ainda e até nos nossos dias – da reafirmação da necessidade da cultura e das artes nas nossas vidas, bem como da luta contra a guerra declarada pelos poderes políticos, pela aversão ou ódio atávico que têm, e se vai encarniçando, contra a liberdade criadora e contestatária dos pensadores e dos artistas. Um ano depois de ter encenado *A grande magia*, Mário Viegas candidatou-se à Presidência da República com o slogan "O sonho ao poder", facto que não teria sido possível se, como Eduardo, não tivesse acreditado no poder do sonho, contrapondo-o à fria resignação aos princípios da realidade materialista e economicista.

Não é de todo casual que, nas três peças editadas em 2012, a tónica incida ainda noutras questões ligadas com aquele poder transfigurador. Afinal, que situações e que

^

< >

v

Simpatia,
de Eduardo De Filippo,
enc. Luís Miguel Cintra,
Teatro da Cornucópia,
1984

^ Márcia Breia,
Raquel Maria
e Luís Miguel Cintra;
< Luís Miguel Cintra,
Alda Rodrigues
e Gilberto Gonçalves;

> Raquel Maria,
Dalila Rocha,
Francisco Costa,
Luís Lima Barreto, Alda
Rodrigues,

Luís Miguel Cintra
e Gilberto Gonçalves
v Francisco Costa,

Luís Lima Barreto,
Luís Miguel Cintra,
Dalila Rocha
e Rogério Vieira),
fot. Paulo Cintra.

personagens são estas? Excêntricas, bizarras, insensatas, fantasmáticas e inverosímeis, elas apontam para entidades e mundos irreais e fantasiosos que, apesar de não serem vida, não deixam de o ser, no plano talvez paralelo e infinito da imaginação. Com frequência o autor assegurava ter conhecido pessoas ou ter ouvido contar casos parecidos com aqueles efabulados na sua obra, mas que vida ou que mente poderiam admitir ou conceber as personagens e os sonhos de *As vozes cá de dentro*, com um Ti Nicola amargo, patético e poético, uma presença grotesca, inquietante e silenciosa, que deixara de falar com a voz para comunicar através de recursos pirotécnicos, a viver numa sobreloja da qual cospe para a vida e a humanidade miseráveis que desfilam ou rastejam no rés-do-chão? Como no mistério da liquidificação do sangue durante a procissão da festa de San Gennaro, enigmática e significativamente, Ti Nicola recupera o dom da palavra, pouco antes de morrer, para rogar: "Por favor, um bocadinho de paz" (p. 229). Que aparição surpreendente, e que desaparecimento inesperada! Seja ele quem for, seja quem for a calar ou a falar pela sua boca, dediquemos-lhe a muita admiração que suscita.

Uma citação final – que vai ao encontro das afirmações de Luís Miguel Cintra sobre a importância da contracena, da postura e da ética em palco, a todos os níveis – fica reservada para um episódio expressivamente pedagógico, recordado por Andrea Camilleri, do tempo das gravações para a RAI:

Enquanto fazia *Ditegli sempre di sí*, havia um jovem actor muito bonito como rapaz, Lima, que não concordava com a construção criada por Eduardo para a personagem: fazia resistência, mas ninguém ousava dizer "não concordo" a Eduardo, que todos chamavam director. Nós éramos obrigados a gravar um acto completo e Lima, quando chegou perto de Eduardo na cena que tinha com ele, recitou de modo totalmente diferente de como tinham ensaiado até então [...] Eduardo não interrompeu, mas deu uma interpretação à sua personagem [...] extraordinária, imprevista também para nós. No fim deste acto chamou-me e disse: "Camillé venha comigo". Fomos ao seu camarim, sentou-se e depois disse: "Chame-me o Lima!". Quando este jovem actor chegou, fê-lo acomodar-se e disse-lhe: "Então, faça-lhe uma pergunta: o que é a recitação não improvisada entre dois actores? Eh, Lima? Dois actores que ensaiaram durante dias, talvez com enfado, talvez tivessem outras preocupações. O que é?". "Mas, director, não sei porque me faz esta pergunta". "Faço-lhe a pergunta porque você é uma pessoa que faz batota. E a recitação é um acordo de honestidade, antes de mais nada, e de lealdade, entre dois actores que estão no mesmo palco, que concordaram como deviam coincidir na recitação, naquilo que o público deve ver. Você troca as cartas na mesa e não só faz batota, como ainda me põe numa dificuldade infinita. Eu hoje quis demonstrar que, mal me apercebi do que estava a fazer, eu

podia arrasá-lo. E fi-lo". "Podemos refazê-la, director?". "Não meu caro, fica como está!" (Camilleri s/d [t.m.])

Referências bibliográficas

- [ANÓNIMO] (2009), "Eduardo, il teatro: *La grande magia*", in *Repubblica*, 23 dicembre 2009, artigo consultado no sítio <<http://temi.repubblica.it/iniziativa-commedie-eduardo/2009/09/22/la-grande-magia/>>; data de acesso: 2-10-2012.
- CAMILLERI, Andrea (s/d), *Intervista*, consultada no sítio <<http://www.vigata.org/eduardo/eduardo.shtml>> e <<http://w3.uniroma1.it/cta/eduardo/interviste/camilleri.html>>, data de acesso: 29-09-2012.
- CINTRA, Luís Miguel (1984), "*Simpatia*: Este espectáculo", texto consultado no sítio <<http://www.teatro-cornucopia.pt/htmls/conteudos/EEIVkpAAFVCZomgFLc.shtml>>; data de acesso: 29-09-2012.
- DE CHIARA, Ghigo (1991), "Nel prendersi carico della gestione...", in Isabella De Filippo / Carlo Molfese (a cura di), *Eduardo nel mondo: Le opere di Eduardo De Filippo in una mostra di materiali teatrali raccolti nei cinque continenti*, Roma, Istituto del Dramma Italiano, p.6.
- DE FILIPPO, Eduardo (1991) "Eduardo De Filippo homenageia o seu mestre Luigi Pirandello", in programa do espectáculo *Nápoles milionária*, Lisboa, Companhia Teatral do Chiado.
- DE FILIPPO, Isabella / MOLFESE, Carlo (a cura di) (1991), *Eduardo nel mondo: Le opere di Eduardo De Filippo in una mostra di materiali teatrali raccolti nei cinque continenti*, Roma, Istituto del Dramma Italiano.
- FO, Dario (1984), "Mi mancherà il suo coraggio", in *L'Unità*, artigo consultado no sítio <<http://www.archivio.francarame.it/scheda.asp?id=010581&from=1&descrizione=CULT>>; data de acesso: 29-09-2012.
- (1986), "Teatro: Eduardo e i politici secondo Dario Fo: 'Quant'è griggio 'o potere'", in *Panorama*, artigo consultado no sítio: <[>; data de acesso: 29-09-2012.](http://www.archivio.francarame.it/cronologia.asp?numPagina=3&target=Successivo&ricerca=eduardo+de+filippo&IdTipologia=Et&descrizione=Et&ricerca=)
- GIAMMATTEI, Emma (1983), *Eduardo De Filippo*, Firenze, La Nuova Italia.
- MOLFESE, Carlo (1991), "Il mondo come platea", in Isabella De Filippo / Carlo Molfese (a cura di), *Eduardo nel mondo: Le opere di Eduardo De Filippo in una mostra di materiali teatrali raccolti nei cinque continenti*, Roma, Istituto del Dramma Italiano, pp. 12-14.
- SAVIOLI, Aggeo (1991), "L'universalità del teatro di Eduardo De Filippo", in Isabella De Filippo / Carlo Molfese (a cura di), *Eduardo nel mondo: Le opere di Eduardo De Filippo in una mostra di materiali teatrali raccolti nei cinque continenti*, Roma, Istituto del Dramma Italiano, pp. 20-31.

Sitografia complementar

- <<http://www.burcardo.org/fondi/defilippo.asp>>
<<http://www.piccoloteatro.org/>>