

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
FACULDADE DE LETRAS

ANNA MOSCA

***“Signurì, signurì...”* de Enzo Moscato**

BELO HORIZONTE

2018

ANNA MOSCA

“Signurì, signurì...” de Enzo Moscato

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em
Letras Estudos Literários da Faculdade de Letras da
Universidade Federal de Minas Gerais como requisito parcial à
obtenção do título de Mestre em Estudos Literários

Área de concentração: Literaturas Modernas e Contemporâneas

Linha de pesquisa: Poéticas da Tradução

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Tereza Virgínia Ribeiro Barbosa

Coorientador: Prof. Dr. Tommaso Raso

BELO HORIZONTE

2018

M894.Ym-s Mosca, Anna.
"Signurì, signurì..." de Enzo Moscato [manuscrito] / Anna Mosca. – 2018.
146 f., enc.

Orientadora: Tereza Virginia Ribeiro Barbosa.

Coorientador: Tommaso Raso.

Área de concentração: Literaturas Modernas e Contemporâneas.

Linha de pesquisa: Poéticas da Tradução.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Letras.

Bibliografia: f. 142-144.

Anexos: f. 145-146.

1. Moscato, Enzo. – Signurì, signurì. – Crítica e interpretação – Teses. 2. Teatro italiano – História e crítica – Teses. 3. Teatro italiano – Traduções para o português – Teses. 4. Tradução e interpretação – Teses. I. Barbosa, Tereza Virginia Ribeiro. II. Raso, Tommaso. III. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Letras. IV. Título.

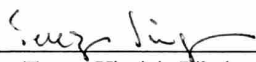
CDD : 852.914

Dissertação intitulada "*Signurì, signurì...*" de Enzo Moscato, de autoria da Mestranda ANNA MOSCA, apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da Faculdade de Letras da UFMG, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Letras: Estudos Literários.

Área de Concentração: Literaturas Modernas e Contemporâneas/Mestrado

Linha de Pesquisa: Poéticas da Tradução

Aprovada pela Banca Examinadora constituída pelos seguintes professores:



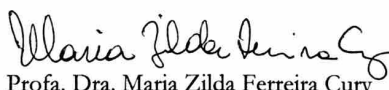
Profa. Dra. Tereza Virgínia Ribeiro Barbosa - FALE/UFMG - Orientadora



Profa. Dra. Anna Palma - FALE/UFMG



Profa. Dra. Maria Cecília Casini - FFLCH/USP



Profa. Dra. Maria Zilda Ferreira Cury

Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da UFMG

Belo Horizonte, 7 de dezembro de 2018.

À minha filha Isabella.

AGRADECIMENTOS

Aos meus orientadores, à Professora Doutora Tereza Virgínia Ribeiro Barbosa e ao Professor Doutor Tommaso Raso, pela suprema competência, pela infinita paciência e disponibilidade e, acima de tudo, pela sincera amizade durante todo o processo.

Ao dramaturgo Enzo Moscato, por abrir as portas da sua dramaturgia e da sua companhia teatral para meus trabalhos de atriz e de pesquisadora. Ao produtor Claudio Affinito, por ter disponibilizado dados, materiais e informações preciosas, e ao ator Giuseppe Affinito, por ter esclarecido, muitas vezes, dúvidas e ambiguidades pontuais.

À escritora Beatriz Magalhães, pelo incansável confronto, sempre construtivo, desde o início do meu percurso de estudo e pesquisa para a pós-graduação.

À minha família, pelo apoio e pelo encorajamento, ao meu marido Rodrigo, pela dedicação e pelo amor, à minha irmã Stefania, pela amizade e pela cumplicidade.

À família Lamounier, pelo carinho e pela torcida.

À Trupersa (Trupe de Tradução e Encenação de Teatro Antigo), pelo compartilhamento de sonhos e de projetos.

Aos atores, diretores, tradutores, alunos e professores integrantes do GTT, Grupo de Tradução do Teatro da Faculdade de Letras da UFMG, vinculado ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq).

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), pelo apoio financeiro durante a pesquisa.

A todos os professores e alunos do Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais que me receberam e muito me têm estimulado.

«Napoli è la più misteriosa città d'Europa, è la sola città del mondo antico che non sia perita come Ilio, come Ninive, come Babilonia. È la sola città del mondo che non è affondata nell'immane naufragio della civiltà antica. Napoli è una Pompei che non è stata mai sepolta. Non è una città: è un mondo. Il mondo antico, precristiano, rimasto intatto alla superficie del mondo moderno. Napoli è l'altra Europa. Che, ripeto, la ragione cartesiana non può penetrare. Non potete capire Napoli, non capirete mai Napoli».

Curzio Malaparte

RESUMO

“*Signurì, signurì...*” (o termo duplo, em idioma napolitano, traduz, literalmente, em português, a invocação/o vocativo “Senhorzinho, Senhorzinho...” ou “Senhorinha, Senhorinha...”) é o segundo texto da tetralogia *Orfani Veleni* do dramaturgo, ator e diretor italiano Enzo Moscato (Nápoles, 1948), escrito e apresentado em 1982. “*Signurì, signurì...*” e outros textos do autor datados da década de 1980 sinalizam um corte irreversível com a importante tradição do teatro napolitano dos séculos XIX e XX, que tem seus maiores representantes em Antonio Petito (*1822-†1876), Eduardo Scarpetta (*1853-†1925), Raffaele Viviani (*1888-†1950), Totò (*1898-†1967) e Eduardo De Filippo (*1900-†1984), entre outros. A crítica teatral italiana, desde então, define a produção dramatúrgica de Enzo Moscato (e de outros autores, entre os quais Manlio Santanelli e Annibale Ruccello), como a Nova Dramaturgia Napolitana, que representa determinante contribuição para o teatro italiano contemporâneo, assim como para o europeu. “*Signurì, signurì...*” é escrito em língua híbrida, que tem como base o idioma napolitano, com frequentes incursões no inglês e no italiano, médio e áulico. O presente estudo propõe a tradução integral do texto para o português do Brasil, e trata de contextualizar, artística e culturalmente, a proposta dramatúrgica moscatiana.

Palavras-chaves: Teatro; Dramaturgia; Napolitano; Tradução; Enzo Moscato.

RIASSUNTO

“*Signurì, signurì...*”, (termine napoletano, letteralmente in italiano, “Signorino, Signorino...” o “Signorina, Signorina...”) secondo testo della quadrilogia *Orfani Veleni* del drammaturgo, regista e attore italiano Enzo Moscato (Napoli-1948), fu scritto e rappresentato nel 1982. “*Signurì, signurì...*” e altri testi degli anni ‘80 presentano segnali di un taglio irreversibile con l’importante Tradizione del Teatro Napoletano del XIX e del XX secolo, che annovera tra i suoi maggiori rappresentanti Antonio Petito (*1822-†1876), Eduardo Scarpetta (*1853-†1925), Raffaele Viviani (*1888-†1950), Totò (*1898-†1967), Eduardo De Filippo (*1900-†1984), ed altri. Da questo momento, la critica teatrale italiana definisce la produzione drammaturgica di Enzo Moscato (e di altri autori, tra cui Manlio Santanelli e Annibale Ruccello), come la Nuova Drammaturgia Napoletana, che rappresenta un contributo incisivo per il teatro italiano ed europeo. “*Signurì, signurì...*” è scritto in una lingua ibrida, avendo come base il napoletano con frequenti incursioni nell’inglese e nell’italiano, medio e aulico. Lo studio che qui si presenta tratta della traduzione integrale di “*Signurì, signurì...*” in portoghese brasiliano, oltre alla contestualizzazione della proposta drammaturgica moscatiana, dal punto di vista artistico e culturale.

Parole chiavi: Teatro; Drammaturgia; Napoletano; Traduzione; Enzo Moscato.

ABSTRACT

"*Signurì, signurì...*" (Neapolitan term, literally in English, "Mister, mister..." or "Miss, Miss..."), second text of the quadrilogy *Orfani Veleni* by the Italian playwright, director and actor Enzo Moscato (Naples - 1948), was written and represented in 1982. "*Signurì, signurì...*" and other texts of the 80s show signs of an irreversible cut with the important tradition of the Neapolitan Theater of the XIX and XX centuries, which among his major representatives Antonio Petito (*1822 - †1876), Eduardo Scarpetta (*1853 - †1925), Raffaele Viviani (*1888 - †1950), Totò (*1898 - †1967), Eduardo De Filippo (*1900 - †1984), and others. From this moment on, Italian theatrical criticism defines the dramaturgical production of Enzo Moscato (and of other authors, including Manlio Santanelli and Annibale Ruccello) as the New Neapolitan Dramaturgy, which represents an incisive contribution to Italian and European Theater. "*Signurì, signurì...*" is written in a hybrid language, based on the Neapolitan with frequent incursions into English and medium and high Italian. The study presented here deals with the complete translation of "*Signurì, signurì...*" in Brazilian Portuguese, as well as the contextualization of the moscatiana dramaturgical proposal, from an artistic and cultural point of view.

Keywords: Theater; Dramaturgy; Neapolitan; Translation; Enzo Moscato.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO: “ <i>Signurì, signurì...</i> ” e os traços distintivos da dramaturgia de Enzo Moscato.....	10
2. POÉTICAS DO TRADUZIR: SUPORTES TEÓRICOS.....	18
3. “SIGNURÌ, SIGNURÌ...”.....	28
4. CURRÍCULO DE ENZO MOSCATO.....	140
5. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	142
6. ANEXO A.....	145
7. ANEXO B.....	146

1. INTRODUÇÃO

“*Signurì, signurì...*” e os traços distintivos da dramaturgia de Enzo Moscato

Esta dissertação propõe a tradução, para o português do Brasil, do texto integral de “*Signurì, signurì...*”, do dramaturgo, ator e diretor italiano Enzo Moscato, assim como busca oferecer a contextualização da obra na perspectiva artístico-teatral.

“*Signurì, signurì...*”, texto teatral livremente inspirado no romance *La pelle* (*A pele*), do italiano Curzio Malaparte (*1898-†1957), pseudônimo do polígrafo Kurt Erich Suckert, nascido em Prato e morto em Roma, é ambientado em Nápoles durante a II Guerra Mundial, após a chegada dos aliados. Lançado em 1949 *La pelle* suscitou forte reação da crítica italiana e estrangeira, esperada pelo autor: “*Terei provavelmente toda a imprensa contra, assim como aconteceu com Kaputt, porque o livro é duríssimo: mas isso não fará senão instigar o interesse do público*” (MALAPARTE apud GUERRI, 1980, p. 236)¹.

O romance de Malaparte ganhou uma segunda edição no Brasil publicada em 2018, na qual participei como revisora da tradução. (MALAPARTE, Curzio. *A pele*. Tradução de Beatriz Magalhães. Belo Horizonte: Autêntica, 2018).

Em “*Signurì, signurì...*”, norte-americanos, *blacks*², alemães, franceses, napolitanos e italianos convivem, por alguns meses, criando um microcosmo histórico e caótico, no qual todas as regras sociais e comunitárias são subvertidas. O texto reflete essa mistura com marcas de perversidade, ironia e sutilezas tragicômicas, traço estilístico característico da linguagem magmática de Enzo Moscato. Apesar da contextualização histórica da peça, o texto aborda temáticas universais como a prostituição, os mercados clandestinos de coisas e pessoas, a perda da dignidade, a tentativa de rebelião contra o poder opressor.

Dessa maneira, a II Guerra Mundial e Nápoles se tornam, na peça, elementos altamente simbólicos e universais, representando não apenas as atrocidades daquele peculiar contexto, mas também, e sobretudo, o derruimento moral que medra nas sociedades em situações de conflito, e que vai sendo construído e alargado em macrocosmo pela dramaturgia. A guerra, na obra, ganha a força corrosiva da perversão moral, e Nápoles representa o retrato de uma cidade

¹ Avrò probabilmente tutta la stampa contro, così come avvenne per *Kaputt*, perché il libro é durissimo: ma ciò non farà che aizzare l'interesse del pubblico.

(Todas as traduções aqui apresentadas, quando não mencionado o autor, são de nossa responsabilidade).

² Em Nápoles, durante a II Guerra Mundial, eram chamados “blacks” os soldados afrodescendentes. No romance, como na peça, eles representam oportunidade de ganho para a população autóctone, de forma participativa ou passiva, na prática da prostituição e de outras atividades ilícitas (MALAPARTE, 2012, p. 29).

ao mesmo tempo genérica e *napolitaníssima* que se conforma à degradação, gerando práticas igualmente depravadas e corruptas.

Portanto, “*Signurì, signurì...*” é ambientado num espaço, Nápoles/Babel, marcado pela abjeção humana, como resultado do conflito bélico e das peculiares conjunturas históricas, políticas e sociais daquele momento específico. Isso posto, é impreterível apresentar, ainda que de forma sucinta e geral, o complexo cenário no qual se passam os acontecimentos tratados no texto.

Em 1939, Alemanha e Itália assinam o Pacto de Aço, que estabelece a aliança entre Roma e Berlim. Em agosto do mesmo ano, com a invasão militar alemã na Polônia se desencadeia oficialmente a II Guerra Mundial, resultado de múltiplas tensões políticas e militares, que aqui não cabe analisar, e que envolvem numerosos países, vinculados de um lado ao eixo Grã-Bretanha, França e União Soviética, e do outro a Itália, Alemanha e Japão. O Pacto de Aço dura até 3 de setembro de 1943, quando os generais Giuseppe Castellano e Walter Bedell Smith assinam, em segredo, o Armistício de Cassibile. Cinco dias depois, o general italiano Pietro Badoglio torna público o acordo entre a Itália e o bloco ocidental, que definiu a rendição incondicional da primeira. De setembro de 1943 até agosto de 1945 — com a rendição, em maio, de Berlim, depois do suicídio de Adolf Hitler, e do Japão, em agosto, após a deflagração da bomba atômica em Hiroshima e Nagasaki³ pelas forças armadas estadunidenses —, a península italiana vive meses de caos moral, militar e político.

Os italianos, que se aliaram, inicialmente, ao ditador que veio a se tornar arquétipo contemporâneo do mal no século XX, mais tarde, secretamente, aliaram-se também à frente oposta. Por isso, foram considerados traidores pelos vencidos e pelos vencedores, embora existisse um movimento forte e significativo, de âmbito nacional, de patriotas (*i partigiani*), que organizou revoltas e ações para liberar o território italiano do jugo de fascistas e nazistas antes e durante a intervenção militar dos americanos⁴.

De alguma forma, deste húmus intrincado e multiforme, constituído por fatos e sentimentos contrastantes, alimentam-se as cenas e os personagens de “*Signurì, signurì...*”. Nessa perspectiva poder-se-ia considerar o diálogo entre Consuelo, Bill, Liz, Fabrício e Malaparte nas páginas 117 e 119:

CONSUELO

Por sorte, tudo, na Europa, tende a desvanecer. É muito provável que estejamos nos aproximando de uma Idade Média cor de rosa salmão.

³ HOLDSTOCK, BARNABY, 1995, p. VIII.

⁴ KATZ, 2009, pp. 85-86.

BILL

(*Curioso*) Please, what are you speaking about⁵?

MALAPARTE

Cores... tons... nuances.

LIZ

(*A Bill*) Oh, bastard dirty people! What have I said to you before⁶?

FABRÍCIO

(*A Malaparte*) E ainda somos gentis. Não lhes servimos pivete grelhado com milho. Ou quem sabe seja isso mesmo que desejam?

E ainda, o diálogo entre o Velho, a Vedete, Bill e Liz na página 133:

O VELHO

A diferença, minhas senhoras, está toda aqui: os Americanos nos vendem os inimigos deles, e nós, ao contrário, os compramos...

(*A Vedete vai até Malaparte. Estende-lhe a mão. Malaparte a vira e lhe beija o pulso*)

A VEDETE

Mas (o espetáculo) só foi adiado, não é? Farei bem melhor com algum número a mais... Porém, que pena! Teria sido lindo... como foi dito. (*Fica imóvel*)

BILL

(*A Malaparte*) I must remember to you, gentleman... I must.⁷

LIZ

Now I understand... this bastard, but charming charming Italian people!⁸

Na mesma linha, poder-se-iam considerar as nuances, aparentemente contraditórias, do personagem Malaparte, figura chave no texto moscatiano que é baseada no autor/narrador do romance *A pele*, ponto de partida de “*Signurì, signurì...*”. Malaparte, já em uniforme herdado de oficial do exército aliado, expressa, em vários momentos, não apenas o constrangimento de quem pertence aos vencidos, mas também a desolação de quem enxerga,

⁵ Em inglês, tradução: Com licença, do que estão falando?

⁶ Em inglês, tradução: Oh bastardo, sujo povo! O que eu te disse antes?

⁷ Em inglês, tradução: Eu devo te lembrar, cavalheiro... Eu devo...

⁸ Em inglês, tradução: Agora entendi... este bastardo, mas charmoso, charmoso povo italiano!

na grandiosa manobra de restauração da liberdade na Itália por mão estrangeira, a perda definitiva.

Esses sentimentos, junto com uma mistura variegada de sensações, vão sendo expressos por Malaparte ao longo do texto aqui em análise, com pitadas de sarcasmo e autoironia, invertendo, continuamente, a lógica e os princípios da moral comum. Por esse ângulo poder-se-ia decifrar a fala que Malaparte dirige aos turistas americanos, na cena do bordel (p. 59), referindo-se ao soldado Joe, que molesta uma prostituta napolitana: “Vedes? Não é fácil ter orgulho, quando se venceu a guerra.” Da mesma maneira, a amargura da fala de Malaparte (p. 101) é a de quem está consciente de que a guerra e os territórios conquistados representam, para os vencedores, apenas um lugar de gozo:

MALAPARTE

Oh! Sugar coming from the paradise of the war⁹.

LIZ

Who? What? Have you said sugar... paradise¹⁰... Maná?

MALAPARTE

Of course, of course¹¹... Maná!

E ainda, na página 121 a fala dirigida a uma aristocrata napolitana:

MALAPARTE

(Sufocando uma risadinha no lenço) Consuelo, a senhora é adorável quando se obriga ao sarcasmo. Mas, afinal, não são apenas os americanos que devem nos pedir desculpa. Também os ingleses ganharam a guerra... mas nunca nos pedirão desculpa.

Ademais, paralelamente ao quadro macropolítico em que é inserida a Itália nesse momento histórico, parece fundamental, para a interpretação, contextualização e tradução corretas do texto aqui em objeto, levar em consideração a micropolítica e a peculiar condição de Nápoles.

Antiga capital do reino composto pelas duas Sicílias, até a unificação da Itália de 1861 (ocorrida cerca de oitenta anos antes dos fatos tratados em “*Signurì, signurì...*”), Nápoles conserva uma alma rebelde e irreverente, que foi se forjando ao longo de séculos na convivência de inúmeras dominações estrangeiras (grega, romana, árabe, espanhola,

⁹ Em inglês, tradução: Oh! O açúcar que vem do paraíso da guerra!

¹⁰ Em inglês, tradução: Quem? Quê? Disseste açúcar... paraíso...

¹¹ Em inglês, tradução: Claro, claro...

francesa), e que se estabeleceu como forma de resistência e de sobrevivência em língua, cultura e identidade próprias. Nápoles rebela-se também contra a ocupação nazista após a ruptura do já citado Pacto de Aço em 3 de setembro de 1943, quando retaliações germânicas flagelam o território italiano. Um evento emblemático dessa personalidade coletiva se estende de 27 a 30 de setembro de 1943, no episódio registrado na história italiana como “*Le quattro Giornate di Napoli*”, quando a população napolitana, antes da chegada dos americanos, insurge-se contra os nazistas e libera a própria cidade¹².

À vista disso, “*Signurì, signurì...*” poderia ser enquadrado como o retrato de uma sociedade atravessada frequentemente por múltiplas forças contrastantes, que determinam o desmoronamento de seus valores. Trata-se do mesmo fenômeno de arruinamento que já se observou em *Scannasurice* (*Degolarratos*), primeira parte da tetralogia de *Orfani Veleni* (de que faz parte também “*Signurì, signurì...*”). O texto foi objeto da monografia apresentada por mim no curso de Graduação em Letras na FALE/UFMG, tendo sido publicado pela Relicário Edições em 2016. De acordo com o prefácio do autor à tetralogia *Orfani Veleni*, o terremoto em *Scannasurice* e a guerra em “*Signurì, signurì...*” representam as causas externas de um aniquilamento inevitável de Nápoles/Babel:

Seja mesmo uma Nápoles insólita, um tanto fora dos eixos, antissolar, ventral, profunda, substancialmente insondável e incircunscritível nos seus fundamentos, e menos ainda representável, portanto, ou gerenciável de modo unívoco e canônico, posta como é já à beira de um vago — próximo ou já acontecido, não se sabe... — sinistro desmoronamento geográfico-civil (o terremoto em *Scannasurice*, a guerra em *Signurì, Signurì...*); de um arruinar-decrepitar irrefreável de Tudo e, no Tudo, em especial, o gangrenar-se (finalmente!) daquele seu estereotípico, de postal, folclórico, bandolínico “ser cantável”, que a tornou desde sempre, desgraçadamente, notável no mundo inteiro. (MOSCATO, 2007, p. 7).¹³

“*Signurì, signurì...*” é estruturado em um prólogo “*Bell’è Babbele*” (Bela é Babel), poema em versos livres que descreve uma Nápoles/Babel transfigurada pela guerra e pela miséria, onde uma miscelânea de línguas e culturas representa, metaforicamente, a infecção das várias camadas da sociedade.

¹² DE JACO, 2016, pp. 6 - 38.

¹³ Sia pure una Napoli insolita, alquanto fuori dalle righe, antisolare, ventrica, profonda, sostanzialmente insondabile e incircoscivibile nei suoi fondamenti, e tantomeno rappresentabile, dunque, o gestibile in modo univoco, canonico, posta com’è già sulla soglia di un vago – prossimo, o già avvenuto, non si sa... – sinistro sfaldamento geocivile (il terremoto in *Scannasurice*, la guerra in *Signurì, signurì...*); di un rovinar-decrepitar inarrestabile del Tutto, e, nel Tutto, in special modo, l’incancrenirsi (finalmente!) di quel suo stereotipico, folclorico, mandolinico, cartolinico “essere cantabile”, che l’ha sempre, sciaguratamente, resa nota al mondo intero.

Seguem dois atos. O primeiro é constituído por seis quadros: “La Vergine di Napoli”, (A Virgem de Nápoles), “Il mercato” (O mercado), “Il bordello”, (O bordel), “I mendicanti”, (Os mendigos), “Il café chantant” (O café chantant) e “La figliata” (A filharada). O segundo é dividido em quatro quadros: “La Sirena” (A Sereia), “Le nane” (As anãs), “La cena” (A ceia) e “Tammurriata nera” (Tammurriata negra)¹⁴.

O conjunto das cenas retrata práticas adotadas no microcosmo napolitano por autóctones e estrangeiros, vencidos e vencedores; e, igualmente, desenha personagens entre o real e o imaginário, frutos da mistura entre as aberrações da guerra e a mitologia da antiga Nápoles, a *Neapolis* grega, cuja fundação é ligada ao mito da sereia Partênope¹⁵, que, com seu canto encantatório e incompreensível, pôs em fuga o astuto Odisseu de Homero. E é justamente uma sereia, clara citação ao mito grego, a protagonista da primeira cena do segundo ato, que se apresenta em papel de vítima e, ao mesmo tempo, de algoz.

Assim, encontrar-se-ão no texto de Enzo Moscato personagens que parecem equilibrar-se, de modo precário, entre a realidade cruel da guerra e a mitologia arcaica grega-*partenopea*. Povoam as cenas de “*Signurì, signurì...*”: *shoes shine/ sciuscià/ xuxás*, pivetes de rua que ganham seus trocados nas calçadas da cidade limpando os sapatos dos militares vindos dos Estados Unidos; *blacks*, os soldados afrodescendentes americanos, que representam uma novidade no cenário antropológico napolitano e se tornam objeto de fantasias eróticas coletivas e mercadoria de troca entre os nativos; por fim, as virgens, vendidas como artigos raros; as freiras impiedosas e corruptas; as vedetes, que alegam as noites dos soldados; a sereia, oferecida numa bandeja de prata (a própria materialização da cidade de Nápoles) para os vencedores, devorada por e devoradora da população dos ocupantes estrangeiros; e ainda, monstros marinhos, turistas, aristocratas, mendigos, anãs, prostitutas, travestis.

Como *trait d’union* entre as cenas e os personagens de “*Signurì, signurì...*”, temos o já citado Malaparte, uma sorte de barqueiro dantesco que conduz os forasteiros no abismo infernal de Nápoles/Babel. Vale a pena lembrar que o escritor, jornalista e oficial do exército italiano Curzio Malaparte foi uma personalidade poliédrica, independente e controversa. Passou da adesão ao fascismo, na década 20 do século passado, ao anti-fascismo, e, em seguida, ao comunismo. Em 1933 foi banido durante o regime do ditador Benito Mussolini.

¹⁴ Canção napolitana, música de E.A. Mario (*1884-†1961), letra de Edoardo Nicolardi (*1878-†1954) escrita em 1944 (PALIOTTI, 2000, pp 331 - 335).

¹⁵ Ainda hoje, Nápoles é chamada também de Partenope (TATEO, 1990, p.70).

Malaparte escreveu textos política e literariamente agudos, entre os quais destacam-se *Italia Barbara* (1925), *Kaputt* (1944) e *La pelle* (1949), testemunhos crus das atrocidades da guerra.

De acordo com o crítico e jornalista Enrico Fiore em *Il rito, l'esilio, la peste* (2002, p. 77-78)¹⁶ Enzo Moscato rompe, definitivamente, com a tradição na última cena de “*Signurì, signurì...*”, quando o Garçom dá um tiro na cabeça do Velho, após este ter pronunciado a última fala: “*Addà passa'... addà passà 'a nuttata*”.

Essa fala, citação do personagem Gennaro Jovine na comédia *Napoli Milionaria!* (1950) é uma das mais famosas do teatro napolitano e italiano, e remete, de imediato, ao seu autor, Eduardo De Filippo, e à prestigiosa tradição teatral que esse exponencial artista representa. A expressão “*addà passa'... addà passà 'a nuttata*” expressa um desejo para que a noite passe. A noite, então, como metáfora do momento mais escuro e crítico de uma situação. A frase entrou no uso comum dos falantes na Itália, graças também à difusão das comédias eduardianas pela Radiotelevisione Italiana (RAI). Poder-se-ia então tomar o assassinato do idoso pelo jovem como metáfora do rompimento de Moscato com a tradição. Mas o que significa “assassinar” a tradição? Por que essa cena conclui “*Signurì, signurì...*”?

É possível supor que, para Enzo Moscato, matar, metaforicamente, a tradição signifique romper com uma modalidade de escrita teatral que mantém as categorias de início, meio, fim, personagem, enredo, didascálias, para se projetar numa experiência de “palavra vazia”, como considera o filósofo e escritor Franco Cuomo:

[...] Moscato, na relação *Langue/parole* enfrenta a questão da linguagem, conscientemente, pelo caminho mais ingrato: aquele da *palavra vazia*, – para usar uma expressão de Lacan – na qual o sujeito parece falar em vão de alguém que a ele se assemelhe mesmo até levar ao engano, sem nunca se unir à assunção do seu desejo (CUOMO, 2008, p. 75-76).¹⁷

De fato, Enzo Moscato parece adotar, especialmente nos trabalhos que se sucedem à segunda dupla de textos da tetralogia *Orfani Veleni*, um processo de esvaziamento da palavra para lhe devolver toda a sua carga corpórea. A esse respeito, poderíamos lembrar o conceito de letra de Antoine Berman, que carrega um jogo de significantes (BERMAN, 2013, p. 21). A palavra moscatiana não se resume a uma narrativa, a uma verdade relativa ou absoluta que

¹⁶ Ver referência completa ao fim deste trabalho.

¹⁷ [...] Moscato, nel rapporto *Langue/parole* affronta la questione del linguaggio, consapevolmente, per la via più ingrata: quella della parola vuota – per usare un'espressione di Lacan – in cui il soggetto sembra parlare invano di qualcuno che gli somigli anche fino a trarre in inganno, senza mai unirsi all'assunzione del suo desiderio.

seja, mas representa e materializa, em cena, o corpo e suas tribos, para usar uma expressão do já citado Cuomo (2008, p. 79).

De acordo com Jean-Pierre Sarrazac, poder-se-ia definir Enzo Moscato como um autor rapsodo, isto é, alguém que junta o que previamente se despedaçou e, no mesmo instante, despedaça o que acabou de unir (SARRAZAC, 2002, p. 37). O dramaturgo de Nápoles parece encarnar esse conceito do teórico francês, nos seus textos marcados por um barroco degradado (FIORE, 2002, p. 90), nos quais o significante é central em relação ao significado. E, ainda, a procura por novas formas assume-se como um traço fundamental da escrita para o teatro do dramaturgo italiano.

Por esse motivo, é oportuno lembrar as palavras de Jean-Pierre Sarrazac, em *O Futuro do drama*, na tradução de Alexandra Moreira da Silva, em relação à tarefa do autor do teatro contemporâneo: “Escrever no presente não é contentar-se em registrar as mudanças da nossa sociedade; é intervir na conversão das formas” (SARRAZAC, 2002, p. 34).

Deveras, em linha com Sarrazac, Enzo Moscato reinventa uma gramática da escrita cênica depauperando os elementos dramáticos a favor de uma verbosidade mântica e ritualística, que, através do uso do grego antigo e do alemão, do italiano áulico e médio, do napolitano clássico e baixo e de gírias em inglês, instala um jogo de memória involuntária que nos aproxima da eternidade de uma forma tal que não conseguimos aguentá-la por mais do que um instante (CUOMO, 2008, p. 79).

Efetivamente, ousaríamos especular que a memória involuntária a que se refere Franco Cuomo em relação à escrita de Moscato seja uma memória ancestral que supera os confins espaciais e temporais, embora Nápoles, com sua tradição milenar, irrompa na produção dramática moscatiana de forma constante.

2. POÉTICAS DO TRADUZIR: SUPORTES TEÓRICOS

Traduzir Enzo Moscato é um desafio não apenas no que diz respeito ao autor, em específico, ou ao texto escolhido, em particular, mas também de forma geral. O recorte incide sobre questões teóricas fundamentais acerca dos textos teatrais. A nossa escolha, evidentemente, foi determinada por razões teóricas, artísticas, linguísticas e culturais. Em relação às questões teóricas é oportuno considerar que muitos autores dedicam-se à tradução do texto teatral, todavia, o *corpus* teórico acerca da Teoria da Tradução do Teatro continua escasso e mostra-se heterogêneo, apresentando posições, muitas vezes, contraditórias. Alguns autores — por exemplo, Anderman (2005) e Bassnett (2003) — afirmam a exigência da dupla tradução em relação ao texto teatral, uma para a leitura, outra para a encenação; ao passo que outros deixam entrever, conquanto timidamente — é o caso de Züber-Skeritt (1984) e Zatlin (2005) —, que essa distinção não se justifica, visto que todos os textos teatrais são escritos para a cena.

Ora, enquanto campo de estudo, a Tradução do Texto Teatral apresenta especificidades que demandariam uma pesquisa mais ampla e multidisciplinar. Na prática, o que vem acontecendo, frequentemente, é que o teatro clássico, ou seja, a arte dramática de referência de todos os tempos, é traduzido, de um lado, pelos especialistas de língua e literatura (vinculados, em geral, a grandes centros acadêmicos), os quais, por força de seu ofício, privilegiam as regras e a estrutura da língua escrita; e, por outro, pelos especialistas do teatro, que focalizam a atenção na palavra como *performance*, priorizando a oralidade, à qual sacrificam, por vezes, o aspecto filológico do texto. Se existem muitos exemplos felizes em ambas as modalidades, é também verdade que boa parte das edições de teatro publicadas pelas editoras universitárias é aproveitada apenas por estudantes e pesquisadores. Em contrapartida, aquelas traduções realizadas pela classe artística raramente são editadas ou impressas, contentando-se em ser apresentadas apenas *on the stage*. Em outras palavras, a tradução acadêmica, na maioria dos casos, não atende à exigência expressiva necessária aos artistas, ao passo que a tradução teatral, resultado de um processo de *messa in scena*, que nega qualquer compromisso inviolável com o texto e que reivindica uma plena liberdade de interpretação, não satisfaz aos acadêmicos, por causa do seu aspecto, marcadamente, arbitrário.

Em relação ao teatro contemporâneo a situação é ainda mais obscura por causa do mercado, que, para esses textos, é, sem dúvida, mais restrito em comparação com o público afeito ao teatro clássico. Na maioria dos casos, quem traduz o teatro novo são os próprios

atores ou voluntários de uma ou outra companhia teatral interessada nesta ou naquela obra; há, ainda, a demanda de promotores de eventos ou de festivais internacionais, estimulados, frequente e principalmente, pela exigência da representação de um texto estrangeiro no próprio país ou de uma peça nacional no exterior. Esses agentes, frequentemente, terceirizam para tradutores fortuitos, escolhidos ao acaso, o trabalho de versão para a língua do país acolhedor.

Diante disso, eis que a reflexão sobre o papel do tradutor de teatro de Cristina Vinuesa, professora da Universidade Complutense de Madrid, se revela plenamente compartilhável: “(...) *sin embargo, cuando uno se encuentra con un traductor teatral, suele ocurrir, que se haya hecho traductor así, sin pensarlo realmente, sin más, como un fruto del azar, porque surgió tras un encuentro con un autor, unos amigos actores, un festival*” (VINUESA, 2013, p. 283).

Nesse sentido, o presente projeto enseja ser uma contribuição, ainda que mínima, para o avanço do domínio da Teoria da Tradução do Teatro, tentando interceptar os mecanismos de uma nova metodologia de tradução do texto dramático, adotando como base teórica principal as colocações de Haroldo de Campos (2011, 2013), Henri Meschonnic (2009) e Antoine Berman (2013).

Em relação aos aspectos linguísticos, específicos da obra, é necessário considerar que o teatro italiano contemporâneo encontra dificuldades no campo da tradução por ser escrito e encenado, na maioria dos casos, nos dialetos¹⁸ da Itália. Apenas alguns exemplos do uso das tantas “línguas da Itália”, entre os artistas mais expressivos do século XX até o início do século XXI na literatura e no teatro no panorama nacional: Luigi Pirandello (siciliano), Dario Fo (dialetos do centro-norte), Eduardo De Filippo (napolitano), Marco Paolini (veneziano), Spiro Scimone (siciliano) e o próprio Enzo Moscato (napolitano).

Consequentemente, é necessária uma competência linguística específica das línguas usadas pelos autores citados acima, para enfrentar a tradução de obras-primas do teatro italiano. Vale recordar que, dos criadores mencionados, apenas Pirandello e Fo traduziram para o italiano a maioria da própria produção dramatúrgica, de modo suplementar à própria produção textual escrita em dialeto. À vista disso, é bom realçar que “*Signurì, signurì...*”, nosso foco no presente projeto, é escrito em napolitano, como a maioria da vasta produção moscatiana. Nessa empreitada, propõe-se, portanto, a tradução integral do texto considerando

¹⁸ Utilizamos o termo, neste contexto, a partir da tradição linguística latina, que define como dialeto uma língua que não possui mais, ou que não possui ainda, um estado oficial. Lembramos, inclusive, que os dialetos italianos contam com uma rica produção literária de prestígio desde o século XVI (MARCATO, 2002, p. 19).

que a investigação parte de uma pesquisadora napolitana, nascida de mãe falante do mesmo idioma e, por conseguinte, criada e alfabetizada no contexto majoritário da língua napolitana.¹⁹

Como comentado anteriormente, a Teoria da Tradução Teatral não conta ainda com uma ampla e consolidada literatura. Todavia, para uma abordagem correta, é indispensável, de alguma maneira, estabelecer, em primeiro lugar, o que é um texto teatral, para identificar em seguida quais são os aspectos peculiares da escrita teatral e consequentemente da tradução do teatro. Pois bem, não nos parece inadequado afirmar que o texto teatral extrapola o fazer literário, isto é, constrói-se como algo que, conquanto resulte em um texto escrito, é pensado para a oralização.

Da mesma maneira, poder-se-ia afirmar que a dramaturgia de uma apresentação, isto é, a técnica de composição dramática, não se limita a ser somente a escritura de direções cênicas, mas consiste, sim, em ser a parte verbal de uma *performance*. Assumir isso significa aceitar que o texto teatral é o registro de apenas um dos códigos que compõem a linguagem cênica; sendo assim, ele, o texto, não pode expressar a plenitude da intenção artística por si só. É desse modo que pressupomos um texto teatral que, embora incompleto por definição, possa sugerir e indicar nas suas lacunas aberturas prontas para o preenchimento do/e pelo ator. Não cabe ao tradutor preenchê-las; pelo contrário, mantê-las é mostrar a particularidade do texto para a cena. O texto que propomos não se explica. É lacunar e fragmentado.

Todavia, seguindo pressupostos de Pavis, para traduzir a peça teatral em questão, buscamos integrar, em uma só experiência, o teórico da tradução e da literatura, o encenador e o ator. Por conseguinte, foi na condição de atores-teóricos-filólogos²⁰ que estabelecemos os moldes para a tradução apresentada nesta dissertação de mestrado. Em *O teatro no cruzamento das culturas*, Pavis, em tradução de Nanci Fernandes, afirma: “No teatro a tradução passa pelo corpo dos atores e pelos ouvidos dos espectadores” (PAVIS, 2008, p.

¹⁹ Esclareço que a capacitação para o desenvolvimento deste projeto inclui, igualmente, o fato de eu mesma atuar como atriz, diretora e dramaturga.

²⁰ O ator-filólogo é uma categoria conceituada por Tereza Virgínia Ribeiro Barbosa. Em *Feita no Brasil, a sabedoria vulgar da tragédia ática para o povo tupiniquim-catrumano* a autora afirma: “Ao ator-tradutor da Truipersa, o ator-filólogo, aconselho sempre falar suas palavras traduzidas em frente ao espelho, enquanto perfaz os gestos que elas demandam. Se não demandam gesto algum, há problema e isso repercutirá na dramaturgia, nesse caso, é melhor voltar às camadas mais profundas do texto grego” (nota 7, p. 206); e ainda: “Focalizo apenas e tão somente o nascer da improvisação, que, repito, me permite hipotetizar a prioridade da ação sobre o texto, sem desvalorizar — em nada — a fixação dos versos mais eficazes para a cena. Conjecturas filológicas bem guardadas no coração; no processo tradutório postulo que os versos fixados nos textos seriam o resultado de uma convivência harmoniosa do autor/tradutor com o ator e de uma pós-produção de cenas traduzidas em ensaios sucessivos, com idas e vindas e melhorias significativas. Nisso consiste o trabalho do ator-filólogo. O mesmo proponho para quaisquer outras traduções de teatro” (BARBOSA, 2018 p. 192).

124); por tal motivo, cada sentença da versão aqui apresentada foi experimentada e testada em voz alta com o corpo em movimento. Não explicamos as situações difíceis do texto (as quais serão respondidas pelos elementos cênicos) nem desdobramos frases no sentido de esclarecê-las. Pautamo-nos pelo texto de Moscato, sem interferir, aumentar, diminuir nem mesmo enobrecer ou vulgarizar suas palavras.

Ademais, o texto teatral, repetimos, é pensado para a oralidade — e assim o fizemos na tradução que apresentamos — embora seu registro se faça através da tecnologia da escrita, sacrificando todos os aspectos prosódicos, isto é, as ações possíveis nos atos de fala e as diferentes estruturações dos enunciados. Por exemplo, a maneira de perguntar algo, marcada na escrita exclusivamente pelo ponto de interrogação, é realizada pelo falante, e em específico pelo ator em cena, em um largo campo de variedades de tipos de perguntas, que carregam distintos significados, nuances e intenções.

Nessa perspectiva, poderíamos afirmar que o texto teatral se realiza apenas quando encontra a cena e, frente à contingência de configurar-se como ato a ser realizado, deve até repetir-se muitas e muitas vezes para fixar-se na sua partitura definitiva. Por nosso lado, tentando minimizar a distância entre o texto e a cena, já na tradução, atuamos igualmente como atores de tradução, performatizando cada frase antes de estabelecê-la, tentando, dessa forma, definir na prática o conceito de tradução performática. Segundo tais reflexões, parece razoável pensar que a atuação do ator, já no ato de traduzir, possa unificar a suposta divisão entre o texto para ler e o texto para encenar.

Portanto, buscamos flexibilizar a lógica da escrita e da poética pulsante do autor, experimentando a escritura tantas vezes quantas forem necessárias para encontrar uma possível forma definitiva que siga a lógica da cena. Pretendemos atenuar a distinção entre os dois tipos de texto sem fazer juízos de valor. Espera-se que tanto um quanto o outro possam se desenvolver a contento, mantidas as duas finalidades.

Sobre isso, nota-se que o texto de Enzo Moscato que pretendemos trazer ao português do Brasil foi publicado, tão somente, após diversos anos de encenações, por escolha do autor, que afirma no prefácio da tetralogia *Orfani Veleni*, da qual, como dissemos, faz parte “*Signurì, Signurì...*”:

As duas duplas de textos teatrais aqui apresentados, *Scannasurice/Signurì, Signurì...* e *Orfani veleni/Co'Stell'Azioni*, foram escritas, a primeira, entre 1980 e 1982 e, a segunda, entre 1990-2002 e 1995-2002, e o longo arco de tempo que os textos tomaram para serem, mais ou menos, arrematados, deveu-se não à minha preguiça, mas às necessárias representações, ou réplicas, as quais os submeti ao longo dos anos, para interrogá-los, descosê-los, decompô-los da cabeça aos pés, como

vestuários insatisfatórios, inadequados, para depois recosturá-los, recompô-los, na forma definitiva que mais me agradava e que, na presente tetralogia, decido-me a apresentar (MOSCATO, 2011, p.7).²¹

A declaração acima confirma que o texto aqui proposto para a tradução passou pela prova cênica e se estabeleceu como um lugar de fronteira entre a escritura e a oralidade. Com tal resultado, acreditamos estar diante de uma obra consolidada para o teatro e adequada para possibilitar o seu restabelecimento numa tradução que se situe na fronteira criada pelo autor, ou seja, entre a escritura literária e a oralidade.

Tais vivências de Moscato, para além de somar-se às reflexões de Pavis, que sustenta que “[p]ara pensar o processo de tradução teatral seria preciso interrogar ao mesmo tempo o teórico da tradução e da literatura e o encenador ou ator, assegurar-se de sua cooperação e integrar o ato da tradução a esta translação” (PAVIS, 2008, p. 124), apontam o benefício da colaboração entre profissionais da esfera da língua e da literatura e os da área do teatro para alcançar o melhor resultado na tradução de um texto teatral.

Essa nova prática de tradução seria desejável não apenas para gerar textos teatrais traduzidos com preocupação dramatúrgica, mas ainda para diminuir a distância entre teatro e academia e entre quem estuda a teoria e quem pratica o teatro; iniciativas fundamentadas nesses valores se prestam, sobretudo, a unir competências com a finalidade de potenciar novas linhas de pesquisa.²²

Cumprе esclarecer que o escopo de um grupo assim estabelecido, interdisciplinar e dinâmico, visa à materialização de uma tradução que atenda tanto a exigências acadêmicas quanto àquelas artísticas e, por assim dizer, dionísicas, uma vez que o objetivo de um grupo de tradução teatral deveria ser chegar a um registro, o mais íntegro possível, do texto teatral original, para que este possa ganhar nova vida na cerimônia cênica.

Produzir esse tipo de tradução significa, de um lado, preservar a tradição linguístico-filológica e, de outro, exaltar os aspectos dramáticos do texto teatral original. Em outras

²¹ Le due coppie di testi teatrali, qui presentati, *Scannasurice/Signuri, signuri...* e *Orfani Veleni/ Co 'Stell'Azioni*, sono state scritte, la prima tra il 1980 e il 1982; la seconda, tra il 1990-2002 e il 1995-2002, e il lungo arco di tempo che i testi impiegano per essere, più o meno compiuti, è dovuto non a pigrizia mia ma alle necessarie rappresentazioni, o repliche, cui li ho sottoposti negli anni, per interrogarli, scucirli, scomporli, da capo a piedi, come abiti insoddisfacenti, inadeguati, e poi ricucirli, ricomporli, nella foggia definitiva che più mi piaceva e che, nella presente raccolta, mi decido a presentare,

²² Pesquisas mais recentes indicam a conveniência de uma nova figura profissional, na área de Tradução do Teatro, capaz de dirigir o trabalho de uma equipe multidisciplinar para o estabelecimento de um texto teatral traduzido. Trata-se daquele que atualmente nomeamos como “diretor de tradução”. (EURÍPIDES, Medeia de Eurípides. Tradução Trupersa. Direção de tradução Tereza Virgínia Ribeiro Barbosa. São Paulo: Editorial Ateliê, 2013, p.21).

palavras, significa traduzir o texto teatral na perspectiva de um especialista em teatro e, igualmente, na de um profundo conhecedor da língua de chegada.

Ademais, e sempre nos referenciando aos postulados de Patrice Pavis, a tradução do texto teatral deve passar por quatro fases necessárias para tornar o texto da cultura fonte (T0) acessível ao público da cultura alvo (T4). Na primeira fase, a ideia do autor passa a ser formalizada em um texto escrito denominado T1, que segue, exclusivamente, as regras da escrita. Na segunda etapa, na concretização dramatúrgica, o sistema de personagens e de ações é recriado no código da escrita teatral, no texto T2. Sucessivamente, o texto encontra a cena e se adapta aos corpos dos atores e ao espaço cênico, no estágio T3. Finalmente, em T4, o texto vai sendo *re-contextualizado* na cultura e no sistema de significações da cultura alvo (PAVIS, 2008, p. 126).

Também a presente tradução de “*Signurì, signurì...*” passou por um processo de análise desse tipo, que norteou algumas escolhas fundamentais da tradução. A versão que oferecemos aqui passou por um processo de análise dessa natureza, garantia de importantes escolhas, a começar pelo título. Decidimos não traduzir “Signurì” por “Sinhozinho”, “Sinhazinha”, “Senhorinha”, “Senhorita” ou pronomes que tais, por serem tratamentos datados e que fazem distinção de gênero. Optamos pela expressão “Sinhurì, sinhurì...”, transliteração que mantém, do idioma de saída, a desejada ambiguidade de gênero e ainda o número de letras, a pontuação, a tonicidade, a sonoridade e, sobretudo, a repetição enfática e o ritmo, produtores de sentidos (MESCHONNIC, 2009) que são, no caso, e em especial, do sentido rogativo. Além disso, tal transliteração conserva a formalidade no tratamento requerida pelo distanciamento entre os locutores — no caso, vencidos e vencedores, contingência histórica vivida pela população napolitana, em sua resistente sabedoria, que sempre combinou embate e convivência, aparente subserviência e ironia, antes, durante e após o período da guerra, circunstância plenamente reconhecível pelo público brasileiro e, guardadas as necessárias reduções, até transponível para a sua própria realidade.

Com essa transliteração se preserva, ainda, a estranheza que uma tradução deveria trazer da língua de partida para a de chegada (BERMAN, 2013). Analisando outros aspectos, o texto teatral “*Signurì, signurì...*” apresenta também características de escrita poética, tanto como peculiaridade estilística de Enzo Moscato, intitulado hoje “poeta da cena italiana”, quanto pela presença, nos seus textos, de poemas e letras da renomada tradição musical napolitana. O processo tradutório desses fragmentos se baseou na teoria e na metodologia da ‘transcrição’ desenvolvida ao longo de muitos anos de prática tradutória por Haroldo de Campos, que a teorizou, por sua vez, com base em dois ensaios fundamentais à sua pesquisa: “Aspectos linguísticos da tradução” de Roman Jakobson e “A tarefa-renúncia do tradutor” de Walter Benjamin.

De acordo com Jakobson, “a poesia, por definição, é intraduzível (*poetry by definition is untranslatable*). Só é possível a transposição criativa (*creative transposition*).” (JAKOBSON apud CAMPOS, 2011, p. 12). É o que lemos no texto do estudioso paulistano, *Da Transcrição, poética e semiótica da operação tradutora*.

Segundo Jakobson e Haroldo de Campos, portanto, a matéria poética no processo tradutológico precisa de uma operação de recriação na língua de chegada, ou de transcrição, para usar a terminologia elaborada pelo poeta, crítico e tradutor brasileiro. Conforme Haroldo de Campos, o tradutor deve ser capaz de desmontar a máquina de criação e remontá-la na língua de chegada. Em outras palavras, o tradutor deve conhecer o mecanismo secreto, interno à obra, para poder recriá-lo no contexto de chegada. Lembrando que, para Haroldo de Campos, é impossível, neste processo, estabelecer regras predefinidas, pois a máquina de criação apresenta-se diferente em cada texto. “*Transposição [...] uma viagem com seu próprio percurso, sua própria paisagem*” (CAMPOS, 2013, p. XIII).

Tentando trilhar esse caminho de “redoação da forma”, traduzimos alguns poemas presentes no texto teatral em objeto.

Seguem alguns fragmentos como exemplos:

ORIGINAL	TRADUÇÃO
Ah, Giesù! Da quala parte d’e mure, stanotte, amma piglià l’acqua da morte? p. 34	Ai, Jesus! De qual lado dos muros, nesta noite, devemos tomar a água da morte? p. 35
‘Embè, quanto stimate ‘a palla ‘e vrito, chi vo’ stà buono adda sapè ‘a riggetta. p. 82	E aí, para consultar a bola de cristal, devo ser muito bom, devo ser o tal! p. 83
A Floridiana? Ma metto ‘mmiez’o ppane! p. 88	A Floridiana ²³ ? Como-a com banana. p. 89
E Ciccillo ‘o vecchio pazze S’arrubbaie ‘e matarazze, e l’America pe’ dispetto l’ha scippato ‘e pile a pietto. p. 138	E Titilo, o velho louco, roubou do muito e do pouco, e a América, por vingança, tratou de esvaziar-lhe a pança. p. 139

²³ Um parque municipal de Nápoles.

O primeiro exemplo é um trecho do poema de abertura do texto, “Bella è Babbel”. A tradução literal do verso é: “Ah, Jesus! De qual lado dos muros, nesta noite, devemos pegar a água da morte?”. Optamos por usar o verbo “tomar”, que também significa “pegar”, e amplia o significado a ser captado, pois pode ser entendido como “beber”, já que se refere a “água”. Dessa forma, acreditamos ter preservado a ambiguidade contida nas redes subjacentes ao poema de Moscato. Esse poema apresenta o cenário que encontraremos na peça, a antiga cidade de Babel, atravessada por línguas e culturas estranhas umas às outras, porém unidas por contraditória intelegibilidade.

“[...] Na Babel todas as línguas se falam,
por isso, apenas uma é falada,
orgulhosa, compacta, consistente...
como uma maçã ainda verde.”

Na Nápoles/Babel a ordem das coisas está subvertida. As imagens criadas no prólogo parecem desenhar um espaço da ordem do circo, da magia, quase remetendo ao cinema felliniano. É a esse mundo virado ao avesso que o dramaturgo nos leva para encontrar as personagens de “*Signurì, signurì...*”.

[...] Na Babel mandam as pedras e os anões...
Saídos dos repolhos, banhados de estrelas.
Da Babel não se sai e não se entra,
jamais...”

O segundo exemplo é um fragmento da letra de “*Totonno e’ quagliarella*”, uma célebre canção napolitana escrita por Giovanni Capurro (*1859-†1920), autor também da famosíssima “*O’sole mio*”, em parceria com o compositor Francesco Buongiovanni. O texto refere-se ao apelido de um filósofo bêbado. O protagonista, apesar das dificuldades da vida, reage com ironia e tenta se virar com os problemas do cotidiano. No verso em análise, a bola de cristal, imagem da primeira parte do verso, permanece na tradução. Pelo contrário, a segunda parte, que, traduzida literalmente, seria “quem quiser ficar bem deve conhecer a receita”, se tornou, na tentativa de transcrição, por razões métricas e de conteúdo, “devo ser muito bom, devo ser o tal!”.

O terceiro exemplo, na fala de Zeza/Pulcinella (personagem ambíguo que sobrepõe o elemento masculino ao *feminino*, síntese entre Pulcinella, a famosa máscara napolitana da *Commedia dell’Arte*, e Zeza, diminutivo de Lucrezia, a esposa da mesma personagem), o que

pareceu-nos mais urgente foi traduzir o ritmo como produtor de sentido, baseando-nos na teoria de Henri Meschonnic, que sustenta ser “*preciso passar da filologia à poética, do sentido ao modo de significar, do descontínuo do signo ao contínuo do ritmo e da prosódia como semântica não lexical*” (MESCHONNIC, 2010). Nesse viés, a tradução literal do verso “A Floridiana? Coloco-a no meio do pão” se tornou “A Floridiana? Como-a com banana”.

Da mesma forma, foi traduzido o último exemplo, um verso da já mencionada “*Tammurriata nera*”, que se refere aos numerosos casos de crianças negras nascidas de mães napolitanas e soldados afrodescendentes durante a II Guerra Mundial. A canção conheceu um sucesso estrondoso na época e foi interpretada por muitos artistas famosos, até ser considerada, com o passar do tempo, preconceituosa. A tradução literal do verso em análise, “E Titilo, o velho louco, roubou os colchões, e a América, por revanche, lhe tirou os pelinhos do peito”, traduziu-se como: “E Titilo, o velho louco, roubou o muito e o pouco, e a América, por vingança, tratou de esvaziar-lhe a pança”.

Em relação aos nomes próprios de pessoas, foram adotadas soluções distintas para cada caso. A peça conta com 43 personagens definidas e cinco categorias e grupos indefinidos. Estes últimos foram traduzidos literalmente: lixeiros, travestis, pescadores, monstros marinhos, mulheres. Os personagens com nomes estrangeiros foram mantidos como no original: O Marine Joe, Bill, Liz, Jean-Louis, George; os nomes em diminutivo em napolitano e italiano foram transcritos em português: Santinho, Luisinho, Nitinha Cocaína, Çãozinha, Rosinha, Bebela; outros nomes em napolitano e italiano, que podiam resultar possíveis no cenário brasileiro, foram deixados como no original, apenas mudando-se o acento grave em agudo e circunflexo quando foi preciso: Naná, Ritú, Marí, Bigiú, Rará, A Princesa de Cândia e ainda, Brigitte, Tangânica, Ana, Susy, Zeza/Pulcinella, Pupela, Consuelo, Ângelinha, Malaparte, Irmã Afonsina; alguns nomes passaram por um processo de transliteração: Xuxá, Qiuqiú, Tubetielo, Titilo; finalmente houve nomes que permitiram uma tradução literal: O Garçom, A Virgem, Aguadeiro, O Sacristão, A Vedete, O Guapo, A Velha do Carnaval, O Pescador, A Sereia, Fabrício, O Velho, O Menino.

Outra questão peculiar da escrita de Enzo Moscato é o seu aspecto híbrido, já comentado, isto é, o uso de dois ou mais códigos linguísticos distintos, o napolitano e o italiano, dentro do mesmo texto. De fato, ainda que a base de “*Signurì, signurì...*” seja, sem dúvida, napolitana, as incursões no inglês, mas sobretudo no italiano são numerosas e criam para o leitor e para o espectador italiano um jogo linguístico combinatório singular, capaz de expressar por si só, um articulado e variegado horizonte imagético linguístico-cultural. Tal jogo é especial e intrínseco da língua teatral personalíssima de Moscato e, sem dúvida, representou o

maior desafio da tradução que aqui se apresenta; não existindo, no panorama linguístico do Brasil,²⁴ o uso combinado de dois ou mais códigos linguísticos, a compensação se fez de outro modo.

A respeito disso, é preciso especificar que as variações diatópicas do português do Brasil não representam o equivalente do cenário linguístico italiano. De fato, as variações diatópicas referem-se apenas a variedades de um mesmo idioma em lugares diferentes, isto é, por exemplo a diferença entre o português carioca e o português mineiro. Em relação à Itália, trata-se do uso mesclado de idiomas distintos.

Isso posto, as soluções adotadas ao longo do texto foram várias e heterogêneas, focando mais na preocupação de recriar um linguajar mestiço, complexo, exótico do que manter uma fidelidade à palavra. Por esse motivo, foi adotado um registro alto ou áulico para os trechos em italiano e um registro cotidiano, expressivo para a base napolitana.

Concluindo, a diretriz geral da tradução que aqui se apresenta foi a de traduzir o texto para a cena, com a intenção de entregar o trabalho à classe artística brasileira, sem negligenciar os aspectos linguístico-filológicos, ou seja, unindo competências linguísticas e teatrais. Acreditamos que seja necessário ser um profissional do teatro, e igualmente, um teórico do teatro, para enfrentar um trabalho de tradução do texto dramático.

²⁴ De fato, João Guimarães Rosa faz uso de vários códigos, porém não detectamos nele usos diferenciados de dialetos específicos brasileiros, já que no Brasil não há registro de dialetos característicos como os que identificamos na Itália.

SIGNURÌ, SIGNURÌ...

Liberamente tratto da *La pelle* di Curzio Malaparte.

Prima rappresentazione italiana: Venezia, Carnevale del Teatro, Basilica di San Lorenzo, 21 Febbraio 1982. Regia Enzo Moscato. Scene e costumi: Tata Barbalato. Interpreti: Gruppo Teatrale Liceo Mercalli.

SINHURÍ, SINHURÍ...

Livrementemente inspirado em *A pele* de Curzio Malaparte.

Primeira apresentação italiana: Veneza, Carnaval do Teatro. Basílica de San Lorenzo, 21 de Fevereiro de 1982. Direção: Enzo Moscato. Cenografia e figurinos: Tata Barbalato. Intérpretes: Gruppo Teatrale Liceo Mercalli²⁵.

²⁵Liceu Científico de Nápoles em Via Andrea di Isernia, 34 - Chiaia.

Personaggi

Il Cameriere
La Vergine
Il marine Joe
Sciuscià
Santulillo
Giggino
Nanà
Ritù
Mari
Nennella d'a Cocaina
Acquaiuolo
Briggitella
Malaparte
Bill
Liz
Cuncetti
Tanganica
Anna
Susy
Bigiù
Suor Alfonsina
Rarà
Chiuchiù
Tubbettiello
Rosetta
'O Sacrestano
La Sciantosa
Il Guappo
Zeza-Pulcinella
Jean-Louis
George
La Vecchia del Carnevale
Ciccillo
Un pescatore
'A Sirena
Pupella
Bellella
Consuelo
La principessa di Candia
Fabrizio
Angelare
Il Vecchio
Un bambino
e
spazzini, travestiti, pescatori, mostri marini, donne.

Personagens

O Garçom

A Virgem

O *Marine*²⁶ Joe

Xuxá

Santinho

Luisinho

Naná

Ritú

Marí

Nitinha Cocaína

Aguadeiro

Brigite

Malaparte

Bill

Liz

Çãozinha

Tangânica

Ana

Susy

Bigiú

Irmã Afonsina

Rará

Qiuqiú

Tubetielo

Rosinha

O Sacristão

A Vedete²⁷

O Guapo

Zeza/Pulcinella

Jean-Louis

George

A Velha do Carnaval

Titilo

O Pescador

A Sereia

Pupela

Bebela

Consuelo

A Princesa de Cândia

Fabício

Angela

O Velho

O Menino

e

lixeiros, travestis, pescadores, monstros marinhos, mulheres.

²⁶ Marinheiro da marinha militar americana.

²⁷ No texto original o termo “Sciantosa” tem conotação pejorativa, do francês “chanteuse”.

BELL'E' BABBELE

Bell'è Babbele, bella e senz'uocchie...
vecchia, sorda e semp'annura...
E mò addò jamme?
Addò ce portane?
Da quala parte de' mure, stanotte, amma piglià l'acqua d'a morte ?
Luce, luce...ce stevene... 'na vota.
mò nun ce stanne, luce...
So' piette 'e surdate, meraglie, ca brillano...
e arint'e gavette nun chiove, si chiove.
Po' cielo, sott'e'ncoppa, dollari, truove,
e piezz'e ciucculate.
A Babbele tutt'e lengue se parlano,
e perciò una sola se ne parla,
orgogliosa, compatta, tosta...
comm'e 'na mela acèvera.
A Babbele cumannano 'e pprete j 'e nane...
Asciute d'e cappucce, 'nfuse 'e stelle.
Da Babbele nun si jesce e nun se trase,
maje...
'O firmamento è l'arcata 'e 'na saittella.
Maggie se fanno, a Pasqua,
quante se magnene 'e prepuzie de' criature.
A Babbele tutt'è femmina,
e tutte portano 'o cappiello a sgherro...
e' a luna, 'a sera, perde sempe tiempe
pe' truvà nu posto...
E' pianete so curiose, attaccabrighe...
tutte se vonno affaccià,
tutte vonno vedè
e 'na nuvola nun basta,
spesso, molto spesso, se ne cade a mille pezze...

BELA É BABEL

Bela é Babel, bela e sem olhos...

Velha, surda e sempre nua...

E agora, pra onde vamos?

Pra onde nos levam?

De qual lado dos muros, hoje à noite, temos de tomar a água da morte?

Luz, luz... existiam... uma vez.

Agora não se tem mais, luz...

São peitos dos soldados co'as medalhas que brilham

e dentro das marmitas, não chove, se chover...

E céu afora, de cima a baixo, dólares se acham,
e pedaços de chocolate.

Na Babel se falam todas as línguas,

por isso, apenas uma é falada,

orgulhosa, compacta, consistente...

como uma maçã ainda verde.

Na Babel mandam as pedras e os anões...

Saídos dos repolhos, banhados de estrelas.

Da Babel não se sai e não se entra,

jamaís...

O firmamento é a arcada de um esgoto,

Magias se fazem, na Páscoa,

Muitos comem os prepúcios dos meninos²⁸.

Na Babel tudo é fêmea,

E todos portam o chapéu à bandoleira...

E a lua, à noite, perde sempre tempo,

Para achar um lugar...

Os planetas são curiosos puxa-brigas,

Todos querem despontar,

Todos querem ver,

E uma nuvem não basta,

muitas vezes, muitas, muitas vezes, se desfaz em mil pedaços...

²⁸ Refere-se ao ritual hebraico da circuncisão dos meninos.

A Babbele ‘a guerra se fa cu ‘e fronne.
J e’ fronne so’ fronne, no cocc’ata cosa.
A Babbele tutte so’ Cristiane
e tutte so’ Giurie.
Uno è il tempio, a Babbele,
uno solo.
J e’ rubinette gocciano,
‘e siggiulille strepitano.
Addò jamme?
E addò ce portano?
Dicene ‘e preghiere,
addò vanno ‘e rrote?
Addò? Addò?
E ‘ll’angele saglieno ‘e scale.
Bella è Babbele, sì...
Bella e tutt’annure...
Disponibile, aperta,
comm’a ‘na schiava...’nterra,
cu’ a faccia ‘e tammorra e cerase pe’ ricchine...
Ah, Giesù! Da quala parte d’e mure,
stanotte,
amma piglià l’acqua da morte?
Da quale?
‘Mparavise nun se sonne,
‘mparavise no...
E a Babbele, ccà, pe nu poch’e silenzio, eterni pparete.

Na Babel a guerra faz-se com as folhas,
E as folhas são folhas, não outra coisa.
Na Babel todos são Cristãos,
E todos são Judeus.
Um só é o templo, na Babel,
Apenas um.
E as torneiras gotejam,
E as cadeirinhas estrepitam.
Pra onde vamos?
Pra onde nos levam?
Dizem as preces,
Pra onde vão as rotas?
Aonde? Aonde?
E os anjos sobem as escadas.
Bela é Babel, sim,
Bela e toda nua...
Disponível, aberta,
Como uma escrava ... no chão,
Com o rosto de pandeiro²⁹ e brincos de cerejas.
Ai, Jesus! De qual lado dos muros
nesta noite,
devemos tomar a água da morte?
De qual?
No paraíso não se sonha,
Não, no paraíso, não...
E aqui, na Babel, para um pouco de silêncio, só paredes eternas.

²⁹ No original, *tammorra*, instrumento típico da região da Campania, Itália.

LA VERGINE DI NAPOLI

Un cono di luce. In piedi sopra un cubo, al centro della scena verso il fondo, la Vergine, coperta di un manto, bianco dalla testa ai piedi, che le scopre solo il volto, maschera, ricoperto di belletto spesso, che ne lascia trasparire il pallore, e allo stesso tempo gli dà le superfici di immagine antica, stretto e lungo. Una mano. Un barattolo di vernice rossa, come il rosso sul bianco, si rovescia lentamente, più in alto sopra la sua testa. Scompare la mano. La luce passa in soggettiva, diventa luce di strada, di notte. Entra Joe, sconvolto dall'allucinante spettacolo al quale ha assistito da lontano. Va a sdraiarsi ai piedi della Vergine, si addormenta.

VOCE FUORI CAMPO

Erene cient'e sirece pezziente (e din din bo)
Facettene nu' tuocco pè verè (e din din bo)
A 'mieze a nuie chi asceva presidente (e din din bo)
E manc'a dirle 'o tuocco ascett'a me
E din din bo
E din din ba
Si fosse n'omme ca tenesse 'a pezza (e din din bo)
Facesse bene, ma mannaggia 'a sorte (e din din bo)
Che vuò fa bene, si 'na ddiece 'e pezza (e din din bo)
Je nunn 'a tenghe manc'a rint'a sporta. (e din din bo e din din ba)

Luci d'alba. Due spazzini (becchini, monatti) portano via la vergine in piedi.

SCIUSCIA'

(La luce trascorre nel giorno. Joe si sveglia, siede sul cubo, distende le membra e si spolvera gli abiti con le mani. Si incammina con il naso per aria. Entra Sciuscià) Hei, Joe! Fatte pulezzà 'e scarpe. (L'americano nicchia, tira avanti. Il bambino non demorde, gli si attacca quasi addosso, sempre con lo stesso ritornello ossessivo)

Vien'accà, fatte pulezzà 'e scarpe. (Alla fine, senza quasi rendersene conto, l'americano si ritrova seduto sul cubo. Sciuscià gli si inginocchia davanti, batte le due "scopette" l'una contro l'altra, dopo averci sputato nel mezzo) Joe, mò vire che servizio completo che te faccio. Servizio brillante! (Si mette a spazzolare le scarpe dell'americano, che lascia fare. Spazzola e canticchia una filastrocca, poi, interrompendosi) Joe, ma che sì da Polis, tu? Tu Polis? (L'americano non capisce. Sciuscià si aiuta con le mani, facendo prima il gesto delle manette, poi quello del manganello) Polis, Polis... Emme Pi, Mamma e Papà... No? Ah vabbuò. (Riprende a spazzolare)

A VIRGEM DE NÁPOLES

Um cone de luz. De pé, em cima de um cubo, no centro da cena, ao fundo, a Virgem, coberta com um manto, branco dos pés à cabeça, que lhe deixa livre apenas o rosto, máscara, coberto por uma maquiagem pesada, que deixa entrever a brancura, e ao mesmo tempo, caracteriza as suas superfícies como aquelas de uma imagem antiga, hirto e longo. Uma mão. Uma lata de tinta vermelha, o vermelho sobre o branco, derrama-se, lentamente, de alto a baixo por sobre a cabeça dela. Desaparece a mão. A luz passa em subjetiva, torna-se luz de rua, de noite. Entra Joe, perturbado pelo alucinante espetáculo a que assistiu de longe. Ele vai se deitar aos pés da Virgem, adormece.

VOZ EM OFF

Eram cento e dezesseis malandros (e din din bo)
Jogaram par ou ímpar para ver (e din din bo),
no meio da gente, quem ia ser presidente (e din din bo)
nem falar deu pra mim (e din din bo e din din ba),
se fosse um homem que tivesse prata (e din din bo)
faria o bem, mas a maldita sorte (e din din bo)
como fazer o bem se nem dez pratas (e din din bo)
Eu não tenho nem sequer na cesta (e din din bo e din din ba)³⁰

Luzes do amanhecer. Dois lixeiros (coveiro, enterrador³¹) levam embora a Virgem em pé.

XUXÁ³²

(A luz percorre o dia. Joe acorda, senta no cubo, estica os membros e tira a poeira da própria roupa com as mãos. Caminha com o nariz para o ar. Entra Xuxá) Ei, Joe! Deixa eu te limpar os sapatos. (O americano ignora e segue para frente. O menino não desiste, quase cola nele, sempre com o mesmo refrão obsessivo) Vem pra cá! Deixa eu te limpar os sapatos! (Afim, quase sem se dar conta, o americano encontra-se sentado no cubo. Xuxá ajoelha-se na frente dele, bate as duas escovas, uma contra a outra, após ter cuspidado no meio delas) Joe, agora tu vais ver que arranjo completo vou fazer para ti. Serviço massa! (Começa a engraxar os sapatos do soldado americano, que o deixa limpar. Lustra e cantarola uma nênia, então, interrompe-se) Joe, mas por acaso tu és na Polís? Tu, Polís? (O americano não entende. Xuxá recorre primeiro ao gesto das algemas e depois do bastão) Polís, Polís? Eme Pê, Mamãe e Papai... Não? Ah, então tudo bem. (Continua a lustrar)

³⁰ Fragmento de “*O’ sapunariello*” do ator, poeta, cantor, diretor e dramaturgo Raffaele Viviani (*1888-†1950) escrita em 1908 (VIVIANI, 1987, pp. 402-411).

³¹ No original, “monatti”, do lombardo “Monàtt”, “monge”, por desdobramento semântico, “sepultureiro”. Termo tornado famoso por Alessandro Manzoni, no romance *I promessi sposi*, os “monatti” eram os servidores públicos encarregados de recolher das casas e das ruas os afetados pela peste de 1630 (MANZONI, 1830, p. 924).

³² Em napolitano, *sciucià* é engraxate de sapatos, pelo inglês, “shoe-shine”. Durante a II Guerra Mundial, em Nápoles, muitos meninos ganhavam um trocado limpando os sapatos dos soldados americanos nas ruas (MALAPARTE, 2012 p. 19).

No pecchè tre mise fa... Three montha ago... Yiu understand? Tre mise fa Polis take every sciuscià to jail... eh, to jail! Priggione... carcere, mericà!

JOE

(Incredulo, si sporge) To the jail? Who? Why?

SCIUSCIÀ

Eh! Uai, uai! Sempe guaie cu vuie, mericà. Uai sciuscià non potere pulizzare scarpe militare... noi essere troppo piccerelle... small... per avere licenza. *(Joe alza le spalle, rassegnato a non capire)* Polis... Mammà e papà... non volere nuie criature ‘mmiez’a via commettere mestiere di grande... capisce? Essa dicere: strada, street, non possibile bambine... bambine devono scuola... school... devono chiuse... collegge. *(Sputa di nuovo sulla spazzola)* Polis dicere: già essere troppe tutte quante ‘ccà, accattune, muort’e famme, tutta città gruosse *(fa cenno con la mano per indicare persone adulte)*... E allora, essa portare noi jail... *(guarda le scarpe dell’americano, tutte e due sotto la suola)* Tutt’e piccerelle... jail. Polis.

JOE

Yes...Yes... But, what kind of jail?

SCIUSCIÀ

Addò? Tutte parte, tutte parte chiuse essere jail pè sciuscià. Aspiette... *(si mette un dito in bocca per riflettere)* Io però andare jail con mare... mare, beach... sea.

JOE

What? Jail on the beach? On the sea? Oh, no. It’s impossible.

SCIUSCIÀ

Chi è impossibile? Mericà, tu sì sceme! Io andare veramente in priggione... jail ‘ncopp’o mare. Spiaggia

Não, é que três meses atrás... *Three montha ago... Yiu understand?* Três meses atrás *Polís take every xuxá to jail... eh to jail!* Pra prisão... cadeia, América!

JOE

(*Desorientado, avança*) To the jail? Who? Why³³?

XUXÁ

Eh! *ruai, ruai!* O de sempre, problemas com vocês, América! *Ruai*³⁴, xuxá não poder limpar sapatos militares?... Nós somos muito pequeninhos... small... para ter uma licença. (*Joe dá de ombros, resignado com não entender*) *Polís...* Mamãe e Papai não querer nós meninos nós crianças nas ruas, fazer trabalho de gente grande... entendes? Ela diz: rua, street, não possível meninos... meninos devem escola... school... devem fechados... college. (*Cospe de novo na escova*) *Polís* dizer: Já ser gente demais todo o mundo aqui, mendigos, mortos de fome, toda a cidade, grandes (*Faz um gesto para indicar pessoas adultas*)... E então, ela levar a gente jail... (*Olha os sapatos do americano, os dois embaixo da sola*) Todos os meninhos... jail. *Polís*.

JOE

Yes... yes... But, what kind of jail?³⁵

XUXÁ

Onde? Todas os lugares fechados, todos ser jail por um xuxá. Peraí... (*Coloca um dedo na boca para refletir*) Eu, de toda maneira, ir jail com mar... mar... beach... sea.

JOE

What? Jail on the beach? On the sea? Oh, no. It's impossible.³⁶

XUXÁ

Como assim? América, tu é³⁷ bobo! Eu, realmente, ir pra prisão... jail à beira-mar?! Praia.

³³ Em inglês, tradução: Na cadeia? Quem? Por quê?

³⁴ Transliteração da fala comum brasileira para a palavra inglesa "Why".

³⁵ Em inglês, tradução: Sim... sim... mas que tipo de prisão?

³⁶ Em inglês, tradução: Quê? Prisão na praia? À beira-mar? Oh, não. É impossível!

³⁷ Opção de concordância errada.

JOE

Listen... listen to me: we don't have jails for kids, and we don't have jails on the sea... it's all!

SCIUSCIÁ

Merica, tu t'he sunnate 'e pescioline stanotte. Io stare... io andare veramente... 'nziem'a tutt'e piccerelle, tre mise fa... Polis take nuie with torpedone... big torpedone. Eh torpedone... pè pè pè... (*Imita il suono del clacson*) Capite mò? (*Continuando a spazzolare*) E llà, pò, dopo essere scese tutte quante grande spiaggia, noi avere fatto tutte bagno, e lavate capille... (*Si mette le mani in testa*) Lavate... lavate... wash, wash!

JOE

Oh, I understand: shampoo.

SCIUSCIÁ

Eh, sciampù... sciampù. Ci anne menate 'ncuollo certa robba fetente da nu tubbe... chi schifo! Cif... cif (*Imita il suono di uno spuzzatore*) Tre ore, merica, ci hanno fatte scerià... tre ore

JOE

Oh, I understand: it's lice medicine.

SCIUSCIÁ

Già, lais... lais... perucchie, pecchè nuie avere molti perucchie prima di jail, merica, tante, assaie... 'nu puzze.

JOE

And later? What have you done, later in jail?

JOE

Listen... listen to me: we don't have jails for kids, and we don't have jails on the sea... it's all!³⁸

XUXÁ

Eh, marujo, sonhaste com peixinhos esta noite?! Eu... ficar... eu ir realmente... com todos os meninos, três meses atrás... *Polís* take a gente with van... uma grande van. É, uma van... pem, pem, pem (*Imita o som de uma buzina*)... Entendeste agora? (*Segue lustrando*) E lá, então, depois da gente ter descido todo mundo pra grande praia, nós todos tomar banho, e lavar os cabelos... (*Coloca as mãos na cabeça*) Lavar, lavar... wash, wash!

JOE

Oh, I understand: shampoo³⁹.

XUXÁ

É, *xampu*... *xampu*. Eles nos jogaram uma coisa fedorenta com uma mangueira... que nojo! Cif... cif (*Imita o som de um borrifador*) Três horas, eles nos mandaram esfregar... três horas!

JOE

Oh, I understand: it's lice medicine.⁴⁰

XUXÁ

Isso! *Laice*... *laice*...⁴¹ piolho, porque nós ter muito piolho antes de jail, América, muito demais... uma chusma!

JOE

And later? What have you done, later in jail?⁴²

³⁸ Em inglês, tradução: Ouça... ouça-me: Não temos prisões para crianças e não temos prisões à beira-mar... é tudo!

³⁹ Em inglês, tradução: Oh, entendi. Xampu.

⁴⁰ Em inglês, tradução: Oh, entendi. É um remédio para os piolhos.

⁴¹ Tentando reproduzir a pronúncia inglesa do termo "lice" (piolho).

⁴² Em inglês, tradução: E depois? O que você fez mais tarde na prisão?

SCIUSCIÁ

Ah, aroppe? C'avimme fatte aroppe? Uh, 'nu sacch'e cose...avimme mangiate, bevute, durmute... e po' ci anne fatte n'atu bagno... n'ata lavata 'e capille... e po' mangiate, bevute, durmute... n'ata vota foot, drink e sleep!

JOE

Oh God! I understand now! (*Schiocca le dita*) You've been in a children seaside camp... That's not a jail! A children seaside camp.

SCIUSCIÁ

Che ne saccio, 'mericà. A me nun me ne fotte comme se chiamo. A me pareva 'na jail...'na galera e basta. E po', 'o vuò sapè? Ci anne date pure nu pare 'e scarpe nove... nove nove... comm'e toje, 'mericà... shoes... shoes... new shoes...

JOE

Oh I understand, a couple of new shoes for all.

SCIUSCIÁ

Eh, però nun m'e pozzo mettere, 'mericà... eh no, I can't put on shoes.

JOE

Why can't put them on?

SCIUSCIÁ

Why... Why... pecchè me fanno volà. E', me fanno volà, me fanno volà. They make me fly...fly (*Fa il gesto di volare*)

JOE

What? Shoes make you fly? Oh, God!

XUXÁ

Ah, depois? O que fizemos depois? Uh, um monte de coisas... comemos, bebemos, dormimos... e depois nos deram outro banho... uma outra lavada de cabeça... e depois comemos, bebemos, dormimos... e de novo foot⁴³, drink e sleep⁴⁴!

JOE

Oh God! I understand now! (*Estalando os dedos*) You've been in a children seaside camp... That's not a jail! A children seaside camp⁴⁵.

XUXÁ

Sei lá, América! Não tou nem aí pra como se chama. Me parecia uma jail... prisão e chega. E quer saber? Nos deram também um par de sapatos novos... novos, novos... igual aos teus, América... shoes... shoes... new shoes...

JOE

Oh I understand, a couple of new shoes for all.⁴⁶

XUXÁ

É, mas não posso usá-los, América... ei, não, I can't put on shoes.⁴⁷

JOE

Why can't put them on?⁴⁸

XUXÁ

Why... Why... porque eles me fazem voar. E ainda voar, voar. They make me fly... fly. (*Faz o gesto de voar*)

JOE

What? Shoes make you fly? Oh, God!⁴⁹

⁴³ "Food", comida, palavra que o xuxá não sabe pronunciar, corretamente, em inglês.

⁴⁴ Em inglês, tradução: Beber e dormir.

⁴⁵ Em inglês, tradução: Oh, Deus! Entendi agora! Tu foste a um acampamento para crianças... Isso não é uma prisão! Um acampamento para crianças à beira-mar.

⁴⁶ Em inglês, tradução: Oh, entendi, um par de sapatos novos para todo mundo.

⁴⁷ Em inglês, tradução: Não posso calçar os sapatos.

⁴⁸ Em inglês, tradução: Por que não podes calçá-los?

⁴⁹ Em inglês, tradução: O quê? Os sapatos te fazem voar? Oh, Deus!

SCIUSCIÁ

Eh, me fanno vulà... so' magiche, 'mericà, scarpe magiche. Une s'e mette 'e piere e subbeto vola... 'chiu meglio 'e n'auciello... meglio 'e n'aereoplane!

JOE

I never heard such thing! Magic shoes... flying shoes! You're a liar!

SCIUSCIÁ

Qua' busciardo, 'mericà! Qua' busciardo. Je dic'o vero. Mannaggia 'a morte ca nun m'e pozzo mettere maie. Mannaggia! Pecche si m'e metto, 'e capite?... je volo, volo chiss'addò, I fly, I fly everywhere. E aroppe? Aroppe... chi ce pensa a mammà... a sosòra... a nonna... a frateme piccerille? Chi? Tu, 'mericà? 'E daje a magnà tu, si je me mette 'e scarpe e volo? Tu, sì?

JOE

I never heard such a story! Never! You've too much fantasy!

SCIUSCIÁ

E dalle cu' a fantasia! Dalle! 'mericà, je facci'o vero. Je te faccio vedè mò mò...

JOE

Okay! Let me see these shoes. Show me them!

SCIUSCIÁ

'Mericà, ma t'e vuò mettere 'o vero? 'O veramente?

JOE

Sure! Let me try!

XUXÁ

Isso! Me fazem voar... são encantados, América, sapatos encantados. A gente coloca eles nos pés e logo voa... que nem um passarinho... que nem um avião!

JOE

I never heard such thing! Magic shoes... flying shoes! You're a liar!⁵⁰

XUXÁ

Que mentiroso o quê, América!? Que mentiroso? Eu digo a pura verdade. Pela maldita morte que não posso calçá-los nunca. Maldita! Porque se coloco eles, entendes?... Eu fico voando, voou sei lá pra onde, I fly, I fly everywhere. E então? Então, quem que vai cuidar da mamãe... da irmãzinha... da vovozinha... do meu irmão pequenininho? Quem? Tu, América? Vais dar a eles “o de comer”, se eu calçar os sapatos e voar? Tu, é?

JOE

I never heard such a story! Never! You've too much fantasy!⁵¹

XUXÁ

Ih! De novo com essa história da imaginação! Que coisa! América, eu falo sério. Eu te mostro agora...

JOE

Okay! Let me see these shoes. Show me them!⁵²

XUXÁ

Mas queres mesmo colocar eles, América? Sério?

JOE

Sure! Let me try!⁵³

⁵⁰ Em inglês, tradução: Eu nunca ouvi falar dessas coisas! Sapatos encantados... sapatos voadores! Tu és um mentiroso.

⁵¹ Em inglês, tradução: Nunca ouvi uma história dessa! Nunca! Tu tens imaginação demais!

⁵² Em inglês, tradução: Ok. Deixa eu ver esses sapatos. Mostra-me eles!

⁵³ Em inglês, tradução: Claro! Deixa eu experimentar!

SCIUSCIÀ

‘Mericà, je t’avverto: chelle so’ magiche, te fanne vulà... Che te crire ca faccio apposta?

JOE

I don’t care. Show me these magic shoes... It’s incredible!

SCIUSCIÀ

E vabbuò ! Ce l’è voluto tu... si po’ te truove in Cina nunn ‘e colpa mia.

JOE

Come on ! Come on!

SCIUSCIÀ

Okay. E chiude l’uocchie nu mumento...nu mumento, please. (*Sciuscià slaccia le scarpe all’americano, le sfila, le poggia per terra, ne prende un altro paio dalla cassetta – vecchie, logore, scalcagnate -, gliele piazza ai piedi. Prende le scarpe dell’americano. Con le scarpe buone nascoste dietro la schiena, comincia lentamente a indietreggiare*) Uan moment, ‘mericà. Uan. Nun te muovere ancora. Uan moment: t’o dich’io quante j’a arapì ll’uocchie. Aspetta ancora...ancora nu pucurille. (*Giunto abbastanza lontano, raccatta da un mucchio di sampietrini, che sarà sistemato sulla scena dall’inizio dello spettacolo, un sasso, e facendo uno sberleffo lo tira verso l’americano*) E ‘mmò vola, ‘mericà..vola! Mò può vulà...Mò sì! Vola! Fin’ addu chella figlia’e’ntrochia ‘e mammeta America! (*Ride e scappa. Colpito dal sasso, Joe apre gli occhi e si guarda le scarpe. Si rende conto della beffa. Scende dal cubo e vi si siede sopra. Si toglie le scarpe. Dalle spalle due scugnizzi si avvicinano, furtivamente, e mentre Joe tiene le scarpe alzate a guardarsele, gliele strappano e scappano via. Joe li insegue*)

JOE

You, damn thieves! I’ll get you!

Joe esce correndo.

XUXÁ

América, eu te aviso, são mágicos. Eles te põem para voar... Achas qu'eu tou mentindo, por acaso?

JOE

I don't care. Show me these magic shoes... It's incredible!⁵⁴

XUXÁ

Então, tá! É tu que tá querendo... se mais tarde for pra China não é culpa minha.

JOE

Come on ! Come on!⁵⁵

XUXÁ

Ok. Então fecha os olhos um momento... um momento, please⁵⁶! *(Xuxá desamarra os sapatos do soldado americano, puxa-os, coloca-os no chão, pega outro par de sapatos de dentro da própria caixa, velhos, esfolados, descalcanhados, pega-os e os coloca nos pés do soldado. Então pega os sapatos do soldado. Com esses sapatos escondidos atrás das costas começa, devagar a recuar)* Uan⁵⁷ moment, América! Não te mexas ainda. Uan moment. Eu vou falar quando é que podes abrir os olhos. Espera um pouco... mais um pouquinho. *(Estando longe o suficiente, pega dum monte de cascalhos, presente em cena desde o início do espetáculo, uma pedra e, fazendo uma careta, joga-a no soldado americano)* E agora voa, América... voa! Agora tu podes voar... Agora sim! Voa! Até aquela filha da puta da tua mãe América! *(Ri e foge. Atingido pela pedra, Joe abre os olhos e olha os sapatos. Repara o engano. Desce do cubo e senta-se sobre ele. Tira os sapatos. Pelas suas costas dois pivetes⁵⁸ se aproximam, furtivamente, e enquanto Joe segura os sapatos no ar para olhá-los, eles os agarram e saem correndo. Joe os persegue)*

JOE

You, damn thieves! I'll get you!⁵⁹
Joe sai correndo.

⁵⁴ Em inglês, tradução: Não me importo. Mostra para mim esses sapatos mágicos... Inacreditável!

⁵⁵ Em inglês, tradução: Vamos lá! Vamos lá!

⁵⁶ Em inglês, tradução: Por favor.

⁵⁷ Pronúncia do inglês "one" (um).

⁵⁸ No original "scugnizzi", termo napolitano usado para indicar moleques de rua, pivetes (MALAPARTE, 2012 p.27).

⁵⁹ Em inglês, tradução: Vocês, malditos ladrões! Vou pegar vocês!

IL MERCATO

Entrano in scena dal fondo Nanà e Ritù, dal lato Marì. Ognuno porta in mano una cassetta col coperchio che si solleva ed una sediolina. Si siedono e si salutano, chiamandosi per nome.

MARÌ

Uè, Nanà, mò staje scennenno? (*A Ritù*) Ce staje pure tu stasera? (*A Nanà*) Nanà, te piaceno 'e black, eh? Aggio sapute tutte cose.

NANÀ

Ah, sì? Chello cà faccio io o' saie tu sola, ma chelle che faie tu o' sanno tutte quante.

MARÌ

Uè, statte zitta, femmina lesionata: 'ncopp'a porta d'a casa mia ce sta scritto onestà!

NANÀ

Onestà black permettendo: 'o sapimmo ca te sì vestita a lutto pure tu.

(Fanno per accapigliarsi. Ritù si mette in mezzo)

RITÙ

Ih, comme state 'nfucate tutt'e ddoje. Verimme cchiuttosto a chi amma fa chiagnere stammatina. (*Si piazzano tutti e tre sulla scena con Nanà al centro. Alzano il coperchio delle cassette, tirano fuori la loro mercanzia*)

NANÀ

(Mette in mostra gioielli) Che vascielle! Che rignante! 'Ncopp'a sciuscià 'sti brillante!

RITÙ

(Mette in mostra stecche di sigarette) Bionde americane! Pe' 'na stecca nù piezzo 'e pane!

MARÌ

(Mette in mostra calze di nylon) 'Sti cazette ve fanno belle pure' e cosce a bancarella. Accattate, accattate!

O MERCADO

Do fundo entram em cena Naná e Ritú. De um lado Marí. Cada uma leva na mão uma caixinha com tampa que se levanta, e uma cadeirinha. Sentam-se e se cumprimentam, chamando uma à outra pelo nome.

MARÍ

Ué, Naná, agora estás saindo, é? *(A Ritú)* Tu também estás aqui esta noite, não? *(A Naná)* Naná, gostas dos *blacks*⁶⁰, né? Fiquei sabendo um monte de coisas.

NANÁ

Ah, é? O que eu faço só tu ficas sabendo, mas o que tu fazes todos sabem.

MARÍ

Ô, cala a boca, mulher zureta. Na porta da minha casa está escrito: honestidade!

NANÁ

Honestidade *blacks* permitindo. Todo mundo sabe que te vestiste de luto tu também.
(Tentam se puxar pelos cabelos. Ritú se coloca no meio)

RITÚ

Ih, como estão assanhadas as duas hoje. Nada disso, vejamos quem vamos fazer chorar esta manhã. *(Instalam-se as três na cena com Naná no meio. Levantam a tampa das caxinhas, puxam a mercadoria delas)*

NANÁ

(Mostrando as joias) Que veleiros! Que reinante! ‘Bora soprar este brilhante!

RITÚ

(Mostrando pacotes de cigarros) Loiras americanas, por um pacote, um pedaço de pão!

MARÍ

(Mostrando meias-calças de nylon) Essas meias-calças tornam lindas até pernas de alicate. Compre, compre!

⁶⁰ Nota 2. *Idem.*

Mentre Nanà, Marì e Ritù espongono la loro mercanzia, entrano Nennella d'a Cocaina, un acquaiolo, Giggino, Santulillo e Brigetella. Le battute di questi personaggi si intersecano e si sovrappongono.

NENNELLA D'A COCAINA

Oi né, c'ò zucchero tengo! 'O zucchero prelibbato. Ma nun 'o miette dint'e sfugliate!

ACQUAIOLO

Figliò, và piglia 'a brocca! E pigliala cù doje dete! Ca chesta ce leva 'e diebbete e 'a sete...Chi vò vevere?

GIGGINO

Nennè! Ccà ce sta 'o Nababbe! E vulesse...vulesse 'o zucchero tuoje...'o zucchero prilibbato ca nun miette dint'e sfugliate!

SANTULILLO

Uhè mercante! Uhè mercante! So' arrivate li pirenizze... se ne careno 'nfizze 'nfizze...chi e vo' cogliere me paga 'a pizza...!

BRIGGITELLA

'O cafone 'e rimpett'a Ntuono a fasule se trove bbuone... Uhè uagliò mustrate 'o pietto, e 'mmustatele 'ndoglie 'ndoglie ca io ce levo 'o portafoglio.

(Da fuori una voce grida: "Sta arrivando mamma e papà!"). Tutti scappano. Restano in scena soltanto Nanà, Ritù e Marì, che chiudono le valigie, tirando fuori dal seno un ciuffo di peli, che dispongono sui coperchi chiusi. Entrano i turisti americani, Liz e Bill, e Malaparte)

MALAPARTE

Forcella: l'assoluto. Pendino, due dollari a signorina. Miracoli: qui se ne fanno ancora.

Enquanto Naná, Mari e Ritú exibem os seus produtos, entram Nitinha Cocaína, O Aguadeiro, Luisinho, Santinho e Brigitte. As falas desses personagens se cruzam e se sobrepõem.

NITINHA COCAÍNA

Oi, neném, tenho o açúcar! O açúcar batizado. Porém em rocamboles⁶¹ não se põe!

AGUADEIRO

Moça, vai buscar a jarra! Pega-a com dois dedos! Ela nos livra das dívidas e da sede! Quem vai beber?

LUISINHO

Nitinha! Aqui está o Nababo! E gostaria ... gostaria do seu açúcar... açúcar batizado que em rocamboles não se põe!

SANTINHO

Ôu, comerciante! ôu, comerciante! Chegaram as peras escuras... caem de maduras!⁶² Quem as quiser colher me paga a pizza!

BRIGITE

O caipira em frente ao Antônio, em termos de “tutu”, tá abastecido... Êh, moçada, mostrem os peitos e a doideira, que eu saco a carteira.

(Uma voz em off grita: “Mamãe e Papai tá chegando!” Todos fogem. Ficam em cena apenas Naná, Ritú e Mari. Fecham as malas e puxam dos seios um penacho de pentelhos que colocam sobre as tampas fechadas. Entram os turistas americanos Liz e Bill, e Malaparte)

MALAPARTE

Forcella⁶³, o absoluto. Pendino⁶⁴, dois dólares a menina. Miracoli⁶⁵, milagres ainda acontecem.

⁶¹ No original, “sfogliatella”, doce típico napolitano, crocante com recheio cremoso.

⁶² No original, “pirenizze”, peras escuras, plural que cria um jogo de assonância com “nfizze, nfizze”, termo sonoro sem significado.

⁶³ Bairro de Nápoles.

⁶⁴ Bairro de Nápoles.

⁶⁵ Bairro de Nápoles. “Miracoli”, em italiano, quer dizer “milagres”.

Vergini... non ce ne sono più. Toledo, ha vinto tutte le guerre. Portacapuana: capere, 'nciucesse e ruffiane. Rua Catalana... Sanità... Duchesca... e così via. Ce n'è per tutti i gusti, signori, e per tutte le borse, soprattutto per quelle ben fornite come le vostre.

(Liz si avvicina ai venditori di parrucche. Ne prende una e la esamina. Bill, vedendo la moglie con quell'oggetto in mano, le scatta una fotografia, poi si rivolge a Malaparte)

BILL

I wanna one of those strange things.

MALAPARTE

That's for women, not for gentlemen.

BILL

What?

MALAPARTE

Not for you.

LIZ

But these aren't wigs!

RITÚ

None, nun so' parrucche.

(Liz passa la parrucca al marito, che cerca di darle una funzione)

Vergini⁶⁶... virgens não há mais. Toledo⁶⁷, venceu todas as guerras. Portacapuana⁶⁸, só fuxiqueiras, intrigueiras, rufiãs. Rua Catalana⁶⁹... Sanitá⁷⁰... Duchesca⁷¹... e por aí vai. Tem de tudo para todos os gostos, senhores, e para todos os bolsos, ainda mais para os rechonchudos como os de vocês. *(Liz se aproxima dos vendedores de perucas. Pega uma e a examina. Bill, olhando a esposa com aquele objeto na mão, tira uma foto dela. Então, referindo-se a Malaparte)*

BILL

I wanna one of those strange things⁷².

MALAPARTE

That's for women, not for gentlemen⁷³.

BILL

What⁷⁴?

MALAPARTE

Not for you⁷⁵.

LIZ

But these aren't wigs⁷⁶!

RITÚ

Não não, não são perucas.

(Liz passa a peruca para seu marido, o qual tenta lhe dar uma função)

⁶⁶ Bairro de Nápoles. "Vergini" em italiano "virgens".

⁶⁷ Bairro de Nápoles.

⁶⁸ Bairro de Nápoles.

⁶⁹ Rua de Nápoles.

⁷⁰ Bairro de Nápoles.

⁷¹ Bairro de Nápoles.

⁷² Em inglês, tradução: Quero uma daquelas coisas esquisitas.

⁷³ Em inglês, tradução: Aquelas são para mulheres, não para os cavalheiros.

⁷⁴ Em inglês, tradução: Quê?

⁷⁵ Em inglês, tradução: Não para ti.

⁷⁶ Em inglês, tradução: Mas estas não são perucas!

BILL

How do you use them?

RITÚ

So' pe' black! A lloro le piaceno bionde, e nuje, ccà, nun simmo bionde manch'a sott'e scelle!

LIZ

But how do you use them? Which's the way?

NANÁ

Comme s'auseno? Mo' t'o faccio vedè je comme se metteno. (*Chiama*). Uè, pupà, venit'a ccà.

(Entrano Cuncetti, Tangânica e Anna. Nanà, Ritù e Marì distribuiscono alle ragazze tre parrucche, che esse legano al petto come giustacuore. Intanto entra anche Joe. Musica americana. Le ragazze eseguono un grottesco balletto, attaccandosi a Joe. Gli tolgono il giubbotto e la cravatta)

Uagliò, pe stasera amme chiuso. Ghiammuncenne.

(I venditori escono. Malaparte si accorge che Bill ha infilato il polso in una parrucca)

BILL

Souvenir of Naples!

LIZ

Oh, shit!

MALAPARTE

Do you think so?

BILL

How do you use them⁷⁷?

RITÚ

São pros *black*! Eles gostam das loiras, e a gente, aqui, não é loira nem embaixo dos sovacos!

LIZ

But how do you use them? Which's the way⁷⁸?

NANÁ

Como se usa? Agora vou te mostrar como se coloca. (*Chama*) Ô!, moçada, vem pra cá.

(Entram Çãozinha, Tangânica e Ana. Naná, Ritú e Mari distribuem às moças três perucas, que elas amarram no peito como uma segunda pele. Enquanto isso, entra Joe. Música americana. As moças executam uma dança grotesca, agarrando-se a Joe. Elas tiram o casaco dele e a gravata)

Galera, por esta noite fechamos. 'Bora andar.

(Os vendedores saem. Malaparte repara que Bill enfiou o pulso numa peruca)

BILL

Souvenir of Naples⁷⁹!

LIZ

Oh, shit⁸⁰!

MALAPARTE

Do you think so⁸¹?

⁷⁷ Em inglês, tradução: Como se usam?

⁷⁸ Em inglês, tradução: Mas como se usam? De que maneira?

⁷⁹ Em inglês, tradução: Souvenir de Nápoles!

⁸⁰ Em inglês, tradução: Oh, merda!

⁸¹ Em inglês, tradução: Achas mesmo?

IL BORDELLO

La scena è qualcosa a metà strada tra il bordello clandestino o il bar. In scena Malaparte, con una ragazza sulle ginocchia, Tanganica, Liz e Bill. Joe che sta mangiando qualcosa da un piatto, Cuncetti seduta al suo tavolo. Un'altra ragazza, Anna, è seduta ad un altro tavolo con una bottiglia e un bicchiere.

CUNCETTI

Marenà, ce vengo, ce vengo cu tte, però fernesce prime 'e te magnà 'sta purpetta... E' bbona, no? E po'aroppe pulizzate bbuono 'o musse... E capite? Clean up your mouth!... Mouth! *(Joe, con la bocca piena, fa il gesto di invitare Cuncetti a dividere con lui la polpetta)* No... no... io non voglio niente, niente proprio. A stommache chine chi ce riesce... dopo? Si sentono dei rumori strani, sospetti, dall'ombelico in giù... dopo... pure 'e piede protestano... dopo. *(Joe alza le spalle, rassegnato a non capire, e riprende a mangiare. Cuncetti, invece, apre la borsetta, e con aria assente si accende una sigaretta. Caccia fuori il fumo)* No... no, marenà, grazie assai. Thank you, thank you very much...*(tra i denti e sottovoce)* Strunze...

ANNA

(Guardando nel vuoto) In quella stanza ci dovevo stare ventiquatt'ore su ventiquattro... sempre distesa... sempre sul letto, a ricevere dagli ottanta ai cento clienti al giorno... giovani, vecchi, alcuni quasi bambini... tutti su quell' unico lenzuolo... a mezzogiorno già troppo inzuppato di sudore per servire ancora... allora ci alzavamo e lo strizzavamo, mettendoci ai lati... giovani, vecchi, alcuni quasi bambini... ognuno pagava venti soldi... uno a me, diciannove alla signora. *(Joe, finito di mangiare, si pulisce la bocca col dorso della mano, poi spinge un boccale di birra davanti a Cuncetti)*

JOE

(Aspro) Drink! Drink! *(con voce più dolce)* I'll show you something... later... drink!

CUNCETTI

(Sobbalzando allegra) O' vero, marenà? O' vero? E che me vuò fa vedè, aroppe? Che me vuò fa vedè?

O BORDEL

O cenário é algo entre bordel e bar. Em cena, Malaparte com uma garota no colo, Tangânica, Liz e Bill. Joe que está comendo alguma coisa num prato, Çãozinha sentada à sua mesa. Outra moça, Ana, está sentada em outra mesa com uma garrafa e uma taça.

ÇÃOZINHA

Marinheiro, vou, vou contigo sim, mas acaba primeiro de comer essa almôndega... Está gostosa, não é? E depois limpa bem a tua boca... Entendeste? Clean up your mouth!... Mouth! *(Joe, com a boca cheia faz um gesto para convidar Çãozinha a dividir a almôndega com ele)* Não... não... eu não quero nada não, nada mesmo. Com barriga cheia quem vai conseguir... depois? Vai ser um tal de escutar barulhos esquisitos, suspeitos, do umbigo para baixo... depois... até os pés reclamam... depois. *(Joe dá de ombro resignado com não entender, e segue comendo. Çãozinha, então, abre a bolsa e acende um cigarro. Joga a fumaça para fora)* Não... não... obrigada, marinheiro, muito obrigada. Thank you, thank you very much... *(Entre os dentes e baixinho)* Babaca...

ANA

(Olhando no vazio) Naquele quarto eu tinha de ficar de 24 a 24 horas, deitada, sempre, sempre na cama, para receber de oitenta a cem clientes por dia... jovens, velhos, alguns quase crianças... todos sobre aquele único lençol... ao meio-dia já estava encharcado demais de suor para ser usado... então levantávamos e o torcíamos nos colocando um de cada lado... jovens, velhos, alguns quase crianças... cada um pagava 20 moedas... uma para mim, dezenove para a Madame. *(Joe, que termina de comer, limpa a boca com a parte de trás da mão, então empurra um copo de cerveja na frente de Çãozinha)*

JOE

(Seco) Drink! Drink! *(Com voz mais suave)* I'll show you something... later... drink⁸²!

ÇÃOZINHA

(Pulando de alegria) Sério, marinheiro? Sério mesmo? E o que queres me mostrar, depois? O que queres me mostrar?

⁸² Em inglês, tradução: Bebe! Bebe! Vou te mostrar algo mais tarde... bebe!

TANGANICA

Te vò fa vedè addò accumenciano e addò fernescene chelli specie ‘sacche cu ‘e buttane ca dicene so ‘e cazune pè marinès americane... *(ride)*

CUNCETTÌ

(Ironica) E bravo! E bravo!

JOE

(Si alza e, voltando le spalle al pubblico, va a porsi a gambe larghe di fronte a Cuncetti. Sussurra chiaramente, rivolto alla ragazza) Watch! Watch!

TANGANICA

Uè! Uè! Ma sì scemo? Pè carità, statte quieto! Be quiet! You understand? Not in here! Not in here! Comme se fa si ce vede ‘o manager?

ANNA

In quella stanza ci dovevo stare ventiquatt’ore su ventiquattro... sempre distesa... sempre sul letto... giovani, vecchi, alcuni quasi bambini... tutti su quell’ unico lenzuolo... venti soldi, uno a me, diciannove alla signora. *(Joe, che nel frattempo è rimasto immobile, in piedi davanti a Cuncetti, torna a sedere)*

MALAPARTE

(Ai due turisti) Vedete? Non è facile avere dell’orgoglio, quando si è vinta la guerra. *(Entra un travestito, Susy. Tutti applaudono, tranne Anna, che sputa vistosamente nel bicchiere. Susy sale su una pedana e comincia a cantare un motivo americano, ma a voce bassa, come in sottofondo)*

CUNCETTÌ

(Divertita, a Tanganica) Uòmmene, uommenicchie e femmenielle! Cà nun mancano maie...

TANGÂNICA

Quer que te mostre onde começam e onde acabam aqueles tipos de bolsos com os coldres que dizem que as calças dos marines americanos têm... (Ri)

ÇÃOZINHA

(Irônica) Muito bem! Muito bem!

JOE

(Levanta-se e, virando as costas para o público, vai se colocar com as pernas abertas na frente de Çãozinha. Sussurra, claramente, referindo-se à moça) Watch! Watch⁸³!

TANGÂNICA

Ô! Ô! És besta, ô? Pelamor, fica quieto! Be quiet! You understand? Not in here! Not in here⁸⁴! Como é que faz se o chefe ver a gente?

ANA

Naquele quarto eu tinha de ficar de 24 a 24 horas, sempre deitada... sempre na cama... jovens, velhos, alguns quase crianças... todos sobre aquele único lençol... 20 moedas... uma para mim, dezenove para a Madame. *(Joe, que, enquanto isso, tinha ficado imóvel, em pé na frente de Çãozinha, volta a sentar-se)*

MALAPARTE

(Aos dois turistas) Vedes? Não é fácil ter orgulho, quando se venceu a guerra. *(Entra uma travesti, Susy. Todos batem palmas, exceto Ana, que cospe ostensivamente no copo. Susy sobe sobre um tablado e começa a cantar uma melodia americana, porém baixinho, como um som de fundo)*

ÇÃOZINHA

(Divertida, para Tangânica) Homens, homenzinhos e maricas! Aqui nunca faltam...

⁸³ Em inglês, tradução: Olha! Olha!

⁸⁴ Em inglês, tradução: Fica quieto. Entendes? Não aqui! Não aqui!

TANGANICA

E lascialo stare, no? Addà campà pur'isse, ma tu chi te cride d'essere, 'a reggina Giovanna?

CUNCETTÌ

Ma va fa'ncule.

BILL

(A Malaparte, indicando Tanganica) I'd like to touch that.

LIZ

What a terrible bastard people. (Malaparte sussurra qualcosa all'orecchio di Tanganica. Lei scende dalle sue gambe, va davanti ai due americani, si solleva lentamente la gonna. Bill le sfiora le gambe con un dito, poi se lo lecca, pensieroso. Liz mette del denaro in mano a Tanganica, sdegnosamente, volgendo il capo. La ragazza guarda la banconota, poi, sventolandola, grida a Cuncetti)

TANGANICA

Cuncetti, Cuncetti, aggia cagnà. Me daje'o riesto?

CUNCETTÌ

(Voltandosi) Sì! Scippe, cretina! Ma che staje, add'a Rinascente? E' grandi magazine? Pigliate tutte cose... tante... chille stanne chine 'e fasule...

MALAPARTE

(Stendendo la mano, con voce pietosa, rivolto alle ragazze) Fate la carità! Fate la carità! Fate la carità! *(Bill e Liz ridono, battendo chiassosamente le mani)*

ANNA

In quella stanza ci dovevo stare ventiquatt'ore su ventiquattro...sempre distesa...sempre sul letto, a ricevere dagli ottanta ai cento clienti al giorno...giovani, vecchi, alcuni quasi bambini...

TANGÂNICA

E deixa ela em paz, viu? Ela também tem de ganhar a vida. E quem tu achas que és, a rainha Giovana⁸⁵?

ÇÃOZINHA

Mas vai tomar nu cu...

BILL

(A Malaparte, indicando Tangânica) I'd like to touch that⁸⁶.

LIZ

What a terrible bastard people⁸⁷. *(Malaparte sussurra algo no ouvido de Tangânica. Ela sai do seu colo, põe-se diante dos dois americanos, lentamente, levanta sua saia. Bill acaricia suas pernas com um dedo, em seguida, lambe-o pensativo. Liz coloca dinheiro nas mãos de Tangânica, desdenhosamente, virando a cabeça. A menina olha a nota, então, agitando-a, grita a Çãozinha)*

TANGÂNICA

Çãozinha, Çãozinha, preciso trocar. Tem troco aí?

ÇÃOZINHA

(Virando-se) Psit! Agarra, boba! Mas estás onde, hã, no shopping? Na galeria? Pega tudo... inclusive, ó... estes aí, estão cheios de tutu...

MALAPARTE

(Estendendo a mão, com voz de piedade, referindo-se às moças) Por caridade! Por caridade! Por caridade!

ANA

Naquele quarto eu tinha que ficar de 24 a 24 horas, sempre deitada, sempre na cama, para receber de oitenta a cem clientes por dia... jovens, velhos, alguns quase crianças...

⁸⁵ Refere-se a Giovanna II d'Angio, famosa por sua paixão pelos prazeres carnavais. Reinou em Nápoles de 1416 a 1435 (MUSI 2003, p. 215).

⁸⁶ Em inglês, tradução: Eu gostaria tocar aquilo.

⁸⁷ Em inglês, tradução: Que terrível povo desgraçado!

Tutti su quell'unico lenzuolo... a mezzogiorno già troppo inzuppato di sudore per servire ancora... allora ci alzavamo e lo strizzavamo, mettendoci ai lati...giovani, vecchi, alcuni quasi bambini... ognuno pagava venti soldi... uno a me, diciannove alla signora. *(All'inizio della battuta di Anna, Joe esclama, rivolto a Cuncetti)*

JOE

Listen... listen to your friend... the queer! *(Si alza e si mette a scimmiettare Susy, facendo gesti e movenze effeminate. Un silenzio pesantissimo cade sulla sala. Alla fine dell'esibizione, Joe fa un lungo, offensivo sberleffo con le labbra. Cuncetti, improvvisamente, afferra il bicchiere e getta la birra in faccia a Joe. Questi resta interdetto, le braccia lungo i fianchi)*
Why? What you done? Why?

CUNCETTI

Eh! Uai, uai, uai ! E' mai possibile c'avita fà semp'a parte de fesse ? Uai, uai, uai! Eh sì : tanta uaie, allora.

JOE

(Incredulo) Why? I don't understand.

CUNCETTI

Ah, you don't understand? Però a sfottere, sai sfottere... *(fa un gesto in direzione di Susy, che sta sulla pedana a capo chino, umiliato)* Tante, chille mich'e nu ricchione d'o paese tuoje, no?

TANGANICA

Cuncetti, tu forse stai 'mbriaca, m'e capite buone? Staje 'mbriaca. Chiste veneno pe' chesto: pe' sfottere e pe fottere. E' 'o diritto lloro: hanno vinciuto 'a guerra, nun t'o scurdà

CUNCETTI

(Sprezzante) Chi ha vinciuto 'a guerra? Chi? Ripietelo n'ata vota, chi?

Todos sobre aquele único lençol... ao meio-dia ele já estava encharcado demais de suor para ser usado... então nós levantávamos e o torcíamos nos colocando um de cada lado... jovens, velhos, alguns quase crianças... cada um pagava 20 moedas... uma para mim, dezenove para a Madame. *(No início da fala da Ana, Joe exclama, apontando para Çãozinha)*

JOE

Listen... listen to your friend... the queer!⁸⁸ *(Ele se levanta e começa a imitar Susy, fazendo gestos e movimentos efeminados. Um silêncio pesado cai na sala. No final da exibição, Joe faz uma careta, ofensiva e prolongada, com os lábios. De repente, Çãozinha agarra o copo e joga a cerveja na cara do Joe. Este fica aturdido, com os braços ao longo do corpo)* Why? What you done? Why?⁸⁹

ÇÃOZINHA

Eh! Ruai⁹⁰, ruai, ruai? Vê se pode... sempre fazer papel de besta? Ruai, ruai, ruai! É sim, um monte de uai⁹¹, então!

JOE

(Incrédulo) Why? I don't understand⁹².

ÇÃOZINHA

Ah, you don't understand?⁹³ Mas na hora sabe fazer... *(Ela faz um gesto na direção de Susy, que está de cabeça baixa no tablado, humilhada)* Mas o que importa? Aquela lá não é uma bicha da sua terra, é?

TANGÂNICA

Çãozinha, talvez tu é bêbada, deu pra entender? Bêbada! Esses aí vêm pra cá, pra isso mesmo. Pra fazer hora e pra trepar. É direito deles, ganharam a guerra, não te esqueças.

ÇÃOZINHA

(Desdenhosa) Quem foi que ganhou a guerra? Quem? Repete isso de novo, quem?

⁸⁸ Em inglês, tradução: Escuta... escuta a tua amiga... a bicha!

⁸⁹ Em inglês, tradução: Por quê? O que fizeste? Por quê?

⁹⁰ Pronúncia errada do "why" inglês.

⁹¹ "Uai" em napolitano significa problema, desgraça.

⁹² Em inglês, tradução: Por quê? Não entendo.

⁹³ Em inglês, tradução: Ah, tu não entendes?

(Tanganica abbassa la testa)

JOE

(Candido, alzando le braccia) Pace! Pace! I love you all! Pace! Peace!

CUNCETTÌ

Eh, pace, pace! Ce steva 'na vota, 'o spitale d'a Pace.

MALAPARTE

(Avvicinandosi alle due ragazze e a Joe) Come v'invidio! Se solo potessi soffrire anch'io come voi... ah, se solo potessi. *(Malaparte caccia fuori dal taschino un fazzoletto e con quello si strofina gli occhi. A questo punto la sala torna ad animarsi: Susy a cantare, Bill e Liz ad applaudire, Tanganica sulle ginocchia di Malaparte. Joe prende per le spalle Cuncetti e la fa sedere di fronte a lui. Anna farfuglia per la quarta volta il suo disperato ritornello. Susy finisce di cantare ed esce fra gli applausi)*

JOE

(Si alza guardando Cuncetti, e si porta un dito al petto) I'm going to the toilet first. You follow me, okay? *(Joe esce. Cuncetti, schifata, guarda nella sua direzione)*

CUNCETTÌ

Va, va, va. Quanto me sposta si hanna piscià, primma....

TANGANICA

E quanto si complicata, Cuncetti! Piuttosto, fatte dà prime 'o presente... e capite o no? Saranno pure americani, ma comm'allate, abbrusciano sempe 'o paglione aroppe... sempre. *(Cuncetti esce per seguire Joe. Entra Bigiù con un secchio)*

BIGIÙ

(Alle puttane) La mia vita è nera come la vostra. Il mio cuore è nero come il vostro. Il giorno che mi sta davanti è nero come il vostro, e gli ieri di ieri sono sempre stati neri come i vostri. Accidenti a voi, tutti! La serva, sempre la serva dei vizi degli altri...

(Tangânica baixa a cabeça)

JOE

(Cândido, levantando os braços) Paz! Paz! I love you all! Paz! Peace!⁹⁴

ÇÃOZINHA

Ei, paz, paz! Era uma vez, o hospital da Paz!

MALAPARTE

(Aproximando-se das duas meninas e de Joe) Como as invejo! Se eu também pudesse sofrer como vocês... ah, se pudesse. *(Malaparte puxa do bolso um lenço e com ele esfrega os olhos. Neste ponto, a sala volta a se animar: Susy a cantar, Bill e Liz a bater palmas, Tangânica no colo de Malaparte. Joe pega pelos ombros Çãozinha e a faz sentar-se na sua frente. Ana cochicha, pela quarta vez, o seu refrão desesperado. Susy termina de cantar e sai de cena com aplausos)*

JOE

(Levanta-se olhando Çãozinha e leva um dedo até o peito) I'm going to the toilet first. You follow me, okay?⁹⁵ *(Joe sai. Çãozinha, aborrecida, olha em sua direção)*

ÇÃOZINHA

Vai, vai, vai. Que saco quando devem mijar, antes...

TANGÂNICA

Fresca demais, Çãozinha! Além do mais, peça para te dar o presente antes... sacou, né? Tudo bem que são americanos, mas são iguaizinhos aos outros, dão um perdido legal na gente... sempre. *(Çãozinha sai para acompanhar Joe. Entra Bigiú com um balde)*

BIGIÚ

(Às prostitutas) A minha vida é negra como a tua. Meu coração é negro como o teu. O dia que tenho pela frente é negro tanto quanto os vossos, e os ontens de ontem sempre foram negros como os vossos. E... Danai-vos, todos! A serva, sempre a serva dos vícios dos outros...

⁹⁴ Em inglês, tradução: Paz. Eu amo todos vós! Paz!

⁹⁵ Em inglês, tradução: Vou ao banheiro primeiro. Segue-me, tá?

Avevo sedici anni quando mi misero in mano il primo secchio di preservativi usati. Andai su e giù tutta la notte per i corridoi del casino con quella secchiata di pesci marci... nel cesso non si potevano rovesciare perché si otturava. *(Siede sul secchio)* Mi ci addormentai sopra per la stanchezza. Nel sonno una voce mi disse: “Li devi bollire, li devi bollire finché si squagliano”. Sul fuoco, gira e rigira con un pezzo di legno per ore e ore, finché tutto divenne una colla, una colla finalmente degna di essere buttata nell'immondizia. Così imparai. Ogni notte depositavo nello sgabuzzino il secchio, e alla mattina, appena mi alzavo, la colla. Con l'abitudine, ormai, ci cantavo sopra. *(Entrano, circospetti, Tubbetiello e Rarà. Quasi nessuno li nota. Si fermano davanti ad Anna, che non li vede, continuando nel suo delirio. La palpano, le toccano i capelli, le alzano il mento, mandandosi l'un l'altro grugniti di approvazione. Però li vede Bigiù. I due mendicanti si fermano perplessi davanti al suo sguardo imperioso, ma immediatamente fanno capire alla donna le loro “oneste” intenzioni cacciando fuori dalla tasca un po' di monete, facendole sobbalzare nel palmo della mano. Ma Bigiù è implacabile, e subito li affronta, prendendoli per il bavero degli stracci)*

BIGIÙ

Pezzente, eppure... padrone de' femmene! Semp'accussì. Semp'accussì. Ascite fora! Fora! Muort'e famme! E ca je... je.. nun ve veche chiù ccà, mai chiù ! Fora! Fora!

LIZ

(Che ha seguito la scena sbarrando gli occhi) But...but what kind of place is that?

BILL

(Strofinandosi il mento) Place? Oh, yeah! A place for... *(Si interrompe sbuffando all'indirizzo dell'ingenuità di Liz)*

BIGIÙ

(Alle puttane) Nennè, ghiammuncenne. *(Rientrano Joe e Cuncetti)* Guagliò, è fernute? E ghiamme ca nuje amma 'nzerrà.

Tinha dezesseis anos quando me colocaram nas mãos um balde cheio de preservativos usados. Fui, pra cima e pra baixo, durante a noite toda, pelos corredores do bordel com aquela baldada de peixes podres... na latrina não se podia derramar porque ela ia se entupir. *(Senta-se sobre o balde)* De exaustão, adormeci... em cima dele. No sonho, uma voz me disse: “Deves fervê-los, deves fervê-los até que derretam.” No fogo, vai e volta, com um pedaço de madeira por horas, até que tudo se tornou uma cola, uma cola, finalmente, digna de ser jogada no lixo. Aí, aprendi. Cada noite depositava o balde no almoxarifado e de manhã, assim que me levantava, a cola. Com a rotina, então, cantava em cima dele. *(Circumspectos, entram Tubetielo e Rará. Quase ninguém os percebe. Eles param na frente de Ana, que não os vê e continua em seu delírio. Apalpam-na, tocam seus cabelos, levantam o queixo dela, enviando, um para o outro, grunhidos de aprovação. Porém Bigiú os vê. Os dois mendigos param perplexos diante de seu olhar imperioso e, imediatamente, deixam a mulher “entender” as suas “honestas” intenções, tirando do bolso um pouco de moedas, fazendo-as saltar na palma de sua mão. Mas Bigiú é implacável, e logo os enfrenta, levando-os pelo colarinho dos trapos)*

BIGIÚ

Pedinte, mas ainda assim... dono das mulheres! Sempre o mesmo. Sempre o mesmo. Bora! Bora! Mortos de fome! Que eu... eu... não veja nunca mais vocês aqui, nunca mais! Bora! Bora!

LIZ

(Que acompanhou a cena de olhos arregalados) But... but what kind of place is that⁹⁶?

BILL

(Esfregando o queixo) Place? Oh, yeah! A place for...⁹⁷ *(Interrompe-se, bufando para se referir à ingenuidade de Liz)*

BIGIÚ

(Às putas) Moçada, vamos embora. *(Regressam Joe e Çãozinha)* Moço, acabou? Então vamos que a gente deve fechar.

⁹⁶ Em inglês, tradução: Mas... mas que tipo de lugar é esse?

⁹⁷ Em inglês, tradução: Lugar? Oh, então! Um lugar para...

Escono lentamente Anna, Tanganica, Joe e Cuncetti. Bigiù li segue portando via il secchio. Restano in scena Malaparte, Bill, Liz, Tubbetiello e Rarà.

I MENDICANTI

Entra Rosetta “a zantraglia” con Bebbè in braccio. Scarmigliata, affannata, si siede su uno sgabello, caccia fuori, coprendosi alla meglio con uno scialle, il magro seno e vi accosta Bebbè per farlo succhiare. Entra anche un altro mendicante, Chiucchiù, che porta un’orrenda escrescenza blu al lato dell’orecchio destro. Cominciano subito a far baccano, battendo le ciotole sul pavimento, gridando “‘A merda s’è cotta! ‘A merda s’è cotta! Venite a magnà”. Rosetta li guarda assente, scuotendo la testa. Ogni tanto accarezza Bebbè.

TUBBETIELLO

(Portandosi la ciotola al ventre) Zitte, cumpà. Ccà oggi p’a monaca ci appriparammo ‘na bella sorpresa. (Imita con la voce lo scroscio dell’urina) Che ne diciate ‘e ce piscià arinto a chillu schife ‘e bubbazza? (Ridono sguaiati, dandosi pacche sulle cosce)

CHIUCHIÙ

‘A monaca? Chella stronza, vuò dicere? Nunn’o ssaje ca, cu ‘a scusa d’a guerra, è gghiuta cu mme, cu tte, cu isse e...

RARÀ

E c’o vescovo. Tante pe’ pruva pure nu prevete... ma pare ca... (Fa un gesto con la mano, come a dire: è andata a vuoto. Ridono)

ROSETTA

Che ce daranno oggi? Vruocchele... lenticchie... ma che importa? Sarà sempe zuppa ‘e lacreme, pe’ isse.

CHIUCHIÙ

Bella figliò... tu nun te saie risolvere. E chiagnere nun serve a niente. Si’ vèrela, si’... ma si’ ancora... (guarda gli amici ammiccando, disegna la forma di un seno con le mani)... papposa. E capito o no? Papposa... e si tu vuò...

Devagar saem de cena Ana, Tangânica, Joe e Cãozinha. Bigiú os segue, levando embora o balde. Ficam em cena Malaparte, Bill, Liz, Tubetielo e Rará.

OS MENDIGOS

Entra Rosinha, "a tralha", com Bebê em seus braços. Desgrenhada, ofegante, senta-se em um banquinho, tira para fora, cobrindo-se para o melhor com um xale, os magros seios e os encosta em Bebê para que mame. Entra também outro mendigo, Qiuqiú, que apresenta uma horrível excrescência azulada do lado da orelha direita. Eles começam logo a fazer barulho, batendo as tigelas no chão, gritando "A merda está cozida! A merda está cozida! Vamos comer". Rosinha os olha, ausente, balançando a cabeça. De vez em quando acaricia Bebê.

TUBETIELO

(Levando a tigela até o colo) Sossega, amigão! Que hoje vamos arrumar uma linda surpresa para a freira. (Imita com a voz o jato da urina) O que achas de mijar dentro daquela bosta de papa? (Riem, grosseiros, dando palmadas nas coxas um do outro)

QIUQIÚ

A freira? Quer dizer aquela vadia? Não sabes que com a desculpa da guerra ela foi comigo, contigo, com ele e...

RARÁ

E com o bispo. Assim, só para experimentar um padre também... mas dizem que... *(Faz um gesto com a mão para dizer que não deu em nada. Riem)*

ROSINHA

O que nos darão hoje? Brócolis... lentilhas... mas o que importa? Será sempre uma sopa de lágrimas para ele...

QIUQIÚ

Moça bonita... não sabes te resolver. E chorar não adianta nada. És viúva, sim, mas ainda... *(Olha os amigos piscando, desenha com as mãos as formas de um peito)...* és gostosa. Entendes, ou não? Gostosa... e se quiseses...

TUBBETIELLO

(Va verso Rosetta, fa tintinnare delle monete) Si tu vuò... ccà ce sta nu poch'e pane... pane e pane, pecchè p'a carne... (voglioso)... p'a carne ci abbastarrisse tu. (Rosetta si alza e fa per dargli addosso, ma Rarà, il più prestante e "signore" dei mendicanti, si interpone deciso. Prende da una parte Rosetta per il polso, e dall'altra Tubbetiello per la nuca, in una morsa)

RARÁ

Calma, calma, Zantaragliò... nun fa 'a signora. Te saccio. Tu p'assaje chiù poco si stata pure cu' Giuannino 'O Sapunare... e in quanto a te... (spinge Tubbetiello verso il pavimento fino a farlo inginocchiare)... in quanto a te... chiedi scusa alla signora! (Tubbetiello annaspa rosso in viso, non riesce a parlare. Intanto Chiucchiù ha adocchiato Liz, che guarda la scena con Bill. Si avvicina spavaldo, prende la collana che la donna porta al collo. Liz strilla, Bill dà addosso a Chiucchiù. Immediatamente Rosetta, Rarà e Tubbetiello si gettano addosso agli americani. I due maschi immobilizzano Bill, mentre Chiucchiù gli fruga le tasche. Rosetta va verso Liz, che indietreggia, sempre più inorridita mentre Zantraglia le tocca i vestiti, i capelli, curiosa di tutto. Ad un calcio di Bill, Chiucchiù gli sferra un micidiale pugno nello stomaco. Bill rantola sotto il colpo, piegandosi sulle ginocchia. A questo punto Malaparte, che per tutto il tempo è stato in disparte a guardare, indolente interviene, avanzando. Libera Bill, scotendo la testa)

MALAPARTE

No, signori, no. Queste non sono le leggi dell'ospitalità, né quelle del teatro. E va bene che sia le une che le altre sono inficiate dal diritto di guerra, però...però... (Ai mendicanti, alzando un dito) Voi... indietro... troppo eccesso. (Agli americani) E in quanto a voi... andate a mettervi tra il pubblico, là starete al sicuro. E' pericoloso, troppo pericoloso curiosare tra le macerie... anche se sono di cartapesta. (Gli americani scendono. Malaparte si fa, indifferente, contro il muro, le mani in tasca)

ROSETTA

(A Bebbè) Che bella pelle che tiene, figliu mio! Pare e' seta, pare 'e velluto... Nun se crede a te guardà che tiene 'na pelle accussì fine, doce, trasparente... 'a pelle ca nun se vede, tante nunn'esiste, nun vale niente...

TUBETIELO

(Vai até Rosinha, deixa tilintar algumas moedas) Se quiseres... aqui tem um pouco de pão... pão com pão, porque, como carne... (libidinoso...) como carne, bastaria tu. (Rosinha se levanta e tenta agredi-lo, mas Rará, o mais louvável e "cavalheiro" dos mendigos, firme intervém. Pega Rosinha pelo pulso de um lado, e pelo outro lado Tubetielo pela nuca num aperto)

RARÁ

Calma, calma, Tralha... não vem com uma de madame. Te conheço muito bem. Tu, por bem menos, já foste também com Joanelho, o "Saboeiro"... e quanto a ti... (Empurra Tubetielo no chão até fazê-lo ajoelhar...) e quanto a ti... pede desculpa à senhorita! (Tubetielo fica vermelho de raiva, não consegue falar. Enquanto isso, Qiuqiu vislumbra Liz, que olha com Bill a cena. Aproxima-se arrogante, pega o colar que a mulher tem no pescoço. Liz grita, Bill agride Qiuqiu. Imediatamente, Rosinha, Rará e Tubetielo se jogam nos americanos. Os dois machos imobilizam Bill, enquanto Qiuqiu apalpa os bolsos dele. Rosinha avança para Liz, que recua, cada vez mais horrorizada, enquanto a Tralha toca suas roupas, seus cabelos, curiosa de tudo. A um chute de Bill, Qiuqiu lhe acerta um soco mortal no estômago. Bill agoniza com o golpe, curvando-se sobre os joelhos. Nesse momento, Malaparte, que o tempo todo havia ficado de lado, indiferente, intervém avançando. Libera Bill, balançando a cabeça)

MALAPARTE

Não, senhores, não. Essas aí não são as leis da hospedagem, nem as do teatro. Tudo bem que tanto as primeiras quanto as segundas 'stão contaminadas pelo direito de guerra, porém... porém... (Aos mendigos, levantando um dedo) Vós... pra atrás... o excesso foi demais. (Aos americanos) E em relação a vós... ide ficar com o público, lá estareis seguros. É perigoso, perigoso demais perscrutar nas ruínas... ainda que de papel machê. (Os americanos descem. Malaparte torna-se indiferente, contra a parede, as mãos nos bolsos)

ROSINHA

(Para o Bebê) Que pele maravilhosa tens, meu filho! Parece seda, parece veludo... Não dá pra acreditar, te olhando, que tens uma pele tão fina assim, doce, transparente... a pele que não se vê, pois não existe, não vale nada...

Entra Suor Alfonsina, reggendo un pentolone fumante, aiutata da un mendicante, 'O Sacrestano', che trema tutto nella persona e biascica preghiere incomprensibili. I poveri alla vista della zuppa tornano a far baccano con le scodelle. Suor Alfonsina posa il pentolone, poggia le mani sui fianchi.

ALFONSINA

(Guardando fissi in faccia i mendicanti) Cocchedune tenesse ggenie'e rimmanè diune, oggi? Oggi? Sì? Tante, 'a zuppa è poca! Mene ne simme, cchiù belle parimme. (I mendicanti smettono il baccano, si mormorano qualcosa) Accussì va meglio. Sacrestà, fai la solita ispezione. (Il sacrestano, tremando tutto, va dall'uno all'altro mendicante, a ispezionare il fondo delle scodelle. Intanto Tubbetiello, Rarà e Chiucchiù gli rivolgono, tra i denti, parolacce. Suor Alfonsina è immobile, altera, ieratica. Quando si avvicina a Rosetta per ispezionarle la scodella, il Sacrestano getta un urlo, inorridito. Solo allora suor Alfonsina gira la testa. A Rosetta arrabbiata) Zantragliò...'e perucchie tra poco te magnarranno. Si stasera nun vaie 'mmiezo Montecalvario a te fa disinfettà... tu e chillu povero creaturo, giuro... io 'o giuro 'ncopp'a stu crocifisso, ca t'accide cu 'e mmane meie. T'accide. (Rosetta abbassa la testa, lamentandosi. Intanto il Sacrestano si avvicina a Suor Alfonsina, le sussurra, servile, qualcosa all'orecchio. Lei ascolta, annuisce con la testa) Certe, certe... niente minestra a chi è sporco, e niente minestra a chi nun è venuto 'o rosario, aieressera.

Comincia a girare il mestolo nel pentolone. Intanto Tubbetiello, Rarà e Chiucchiù fanno dei gesti minacciosi al Sacrestano: Chiucchiù caccia fuori una molletta e se la passa lungo il collo; Rarà si batte il pugno di una mano contro il palmo aperto dell'altra; Tubbetiello fa capire a gesti al Sacrestano che gli taglierà il sesso e glielo metterà in bocca. Rosetta si spidocchia alla men peggio. Il Sacrestano biascica al loro indirizzo, qualcosa tipo: "Fetenti, muort'e famme, ricuttare..".

ALFONSINA

(Alzando la testa) Tubetiè! (Il mendicante avanza, si china umile, lisciandosi gli stracci) Ciotola, Tubbetiè. (Lui gliela porge, e la monaca rovescia la minestra nella scodella) Chi è Ddie, Tubbetiè? (Il mendicante, imbarazzato, si gratta la testa) Nun 'o 'ssaie ancora. Vabbuò. Ma chi avimme benedicere pe' sta minestra?

Entra Irmã Afonsina, segurando um panelão fumegante, auxiliada por um mendigo, 'O Sacristão', todo trêmulo, que resmunga orações incompreensíveis. Os pobres, vendo a sopa, voltam a fazer barulho com as tigelas. Irmã Afonsina coloca o panelão no chão, apoia as mãos nos quadris.

IRMÃ AFONSINA

(Olhando fixo no rosto dos mendigos) Alguém está a fim de ficar em jejum hoje? Hoje? Sim? Ainda bem, tem pouca sopa! Menos gente, tanto melhor! *(Os mendigos param o barulho, murmuram alguma coisa)* Assim que é legal. Sacristão, faz a inspeção de rotina. *(O sacristão, tremendo todo, vai de um para outro mendigo, para inspecionar o fundo das tigelas. Enquanto isso, Tubetielo, Rará e Qiuqiú murmuram entredentes palavrões. Irmã Afonsina está imóvel, ativa, hierática. Quando se aproxima de Rosinha para inspecionar a tigela, o Sacristão dá um grito, horrorizado. Só então a Irmã Afonsina vira a cabeça. A Rosinha, que está furiosa)* Tralha... os piolhos daqui a pouco vão te comer. Se à noite não fores ao largo Montecalvario para te desinfetar... tu e essa coitada da criancinha aí, juro... eu juro pelo crucifixo, que vou te matar com as minhas mãos. Vou te matar... *(Rosinha baixa a cabeça, reclamando. Enquanto isso, o Sacristão se aproxima de Irmã Afonsina, sussurra, servil, algo no ouvido dela. Ela escuta, anui com a cabeça)* Claro, claro... nada de sopa para quem é porco e nada de sopa para quem não veio para o rosário esta noite.

Ela começa a girar a concha no panelão. Enquanto isso, Tubetielo, Rará e Qiuqiú fazem gestos ameaçadores para o Sacristão. Qiuqiú pega uma faca e a passa ao longo do seu pescoço; Rará bate o punho de uma mão contra a palma aberta da outra; Tubetielo deixa entender com os gestos que irá cortar o sexo do Sacristão e colocá-lo na boca dele. Rosinha fica catando piolhos, como pode. O Sacristão resmunga em direção a eles algo como: "Fedidos, desgraçados, vagabundos."

IRMÃ AFONSINA

(Levantando a cabeça) Tubetié! *(O mendigo avança, abaixa-se humilde, alisando seus trapos)* Tigela, Tubetié. *(Ele a estende e a freira derrama a sopa na tigela)* Quem é Deus, Tubetié? *(O mendigo, envergonhado, coça a cabeça)* Não sabes ainda. Tudo bem. Mas a quem devemos agradecer por essa sopa?

TUBBETTIELLO

(Pronto, scandendo confuso) A'... a' chiesa, l'americane e... 'e bboni monache comm'a tte.

ALFONSINA

(Ride compiaciuta, sfiorandosi il seno) Va... e stasera nun mancà. Si nun riesce a trasi, Sorella Teresa tene ggià 'a mmasciata. *(Tubbetiello sogghigna, poi rapido va in un angolo a mangiare la minestra. Riempiendo)* Vuò nu piezze 'e carne arinte, Chiucchiù? *(Lui annuisce, goloso)* Allora, Chiucchù, damme primma chello che t'è pigliato a Maddalena... *(L'uomo, svelto, le dà una moneta)*... e chello che t'è pigliato a Pietro *(Ripete il gesto)*... e chelle a Maria *(Un'altra moneta)* Stamme a posto. Tiè. *(Gli dà la scodella. Lui si allontana mangiando, mentre suor Alfonsina, con gesto teatrale, rovescia nel pentolone le tre monete. A Rosetta)* Tu, Zantragliò, magnarraie stasera o' Serraglio. E o' criature, a' Nunziata.

ROSETTA

(Sputando a terra) Puh! Si a' ggente nun s'aiuta 'e 'na manera, comme se salva? Comme?

ALFONSINA

(Con gli occhi bassi) Rarà! *(Rarà si alza con comodo. Si rassetta e viene avanti pigramente, poi, con le mani incrociate sul petto, guarda spavaldo la monaca. Suor Alfonsina gli strappa di mano la scodella)* Tu... tu... oggi niente. Aiere nun ce stive. M'o rricordo buono.

SACRESTANO

(Pronto) Cu tutte chelle che ten'a fà cu' 'e zoccole mort'e famme soie... figurammece si puteva aizà nu mumento 'a faccia a Ddio. *(Rarà batte il piede per terra verso il sacrestano, per spaventarlo. L'altro si rifugia dietro suor Alfonsina)*

ALFONSINA

Zitte, sacrestà! Chiste nun so' fatte d'e tuoie! *(A Rarà)* Pezzente... ma semp'allerta, eh, Rarà?

RARÀ

(S'inchina, portandosi due dita al cappellaccio) Modestamente... tu ne saie coccose, Alfunzì. Tu ne saie coccose.

TUBETIELO

(De imediato, articulando confuso) À... à igreja, aos americanos... e às boas freiras como tu.

IRMÃ AFONSINA

(Ri, complacente tocando os seios) Vai... e à noite não faltes. Se não conseguires entrar, Irmã Teresa já tem o recado. *(Tubetielo debocha, então vai até um cantinho para comer sua sopa. Enchendo)* Queres um pedacinho de carne dentro, Qiuqiú? *(Ele anui ávido)* Então, Qiuqiú me dá primeiro o que pegaste da Madalena... *(O homem, rápido, lhe dá uma moeda)*... e aquilo que tiraste do Pietro *(Repete o gesto...)* e aquilo da Maria *(Outra moeda)* Tudo certo. Toma. *(Ela lhe dá a tigela. Ele se afasta comendo, enquanto, irmã Afonsina, com um gesto teatral, derrama no panelão as três moedas. A Rosinha)* Tu, Tralha, comerás à noite no Serralho. E o menino na ‘Nunciata.

ROSINHA

(Cuspindo no chão) Feu! Se a gente não arruma um jeito de se ajudar, como se salva? Como?

IRMÃ AFONSINA

(Com os olhos baixos) Rará! *(Rará levanta-se com calma. Arruma-se e avança com preguiça, então, com as mãos cruzadas no peito, olha imperioso para a freira. Irmã Afonsina lhe agarra a tigela das mãos)* Tu... tu... hoje nada. Ontem não estavas. Me lembro bem.

SACRISTÃO

(De imediato) Com tudo aquilo que tem de fazer com as suas vadias, vagabundas, imagina se podia elevar o rosto, um instante, a Deus. *(Rará bate o pé no chão em direção ao Sacristão para assustá-lo. Este se refugia atrás de Irmã Afonsina)*

IRMÃ AFONSINA

Cala a boca, Sacristão! Isso não é contigo. *(A Rará)* Um necessitado... e ainda assim sempre arrogante, não é, Rará?

RARÁ

(Faz uma reverência, levando dois dedos ao chapéu) Modestamente... tu sabes o porquê, Fonfon. Tu sabes o porquê.

(Suor Alfonsina abbassa la testa, e nervosamente gli riempie la scodella oltre l'orlo)

RARÀ

(Tranquillo) Attenzione, Alfunzì. 'A zuppa è vullente.. te può cocere 'e mmane. *(Lei gli porge la scodella, che lui non prende)* Ma comme? Primm'e ritto ca nunn'eva avè niente... stammatina.

SUOR ALFONSINA

(Nervosa) E mo' t'a magne 'o stesso. Avanti!

RARÀ

Sicure! Ma m'a magne sule si ce daie nu vase acoppe... une sule... Alfunzì! *(Suor Alfonsina bacia l'orlo della scodella, senza staccare gli occhi da Rarà)*

SUOR ALFONSINA

Nè io nè Ddio te vulime perdere p'accussì poco. *(Gli dà la scodella. Rarà bacia anch'egli il bordo, poi va direttamente da Rosetta e le mette la scodella tra le mani)*

RARÀ

Marchesa, accettate con i miei omaggi! *(Rosetta comincia a mangiare senza ringraziare)*

SUOR ALFONSINA

(Trattenendo a stento la collera) Sacrestà! 'A ciotola toia. *(Il sacrestano gliela porge. Alfonsina, distratta, gli rovescia una mestolata. Lui guarda la ciotola e gliela porge nuovamente, ma lei lo respinge, e getta infastidita il mestolo nella pentola. Alza un dito al cielo)* A te t'abbaste Isse, o no? Nun t'abbasta? *(Il sacrestano, cinico, si stringe nelle spalle)* E allora nel frattempo pienzece, Sacrestà. E magna poco. Jà, aiutame a purtà rinto sta carretta.

(Irmã Alfonsina abaixa a cabeça, e nervosamente, enche-lhe a tigela além da borda)

RARÁ

(Tranquilo) Cuidado, Fonfon. A sopa está muito quente... pode te queimar as mãos. *(Ela lhe oferece a tigela, mas ele não a toma)* Como assim? Mais cedo, disseste que eu não devia receber nada.... hoje de manhã.

IRMÃ AFONSINA

(Irritada) E agora vais ter de tomá-la. Força!

RARÁ

Certo! Mas vou tomá-la apenas se lhe deres um beijo em cima... apenas um... Fonfon! *(Irmã Alfonsina beija a borda da tigela, sem tirar os olhos de Rará)*

IRMÃ AFONSINA

Nem eu nem Deus queremos te perder por tão pouco, não. *(Dá-lhe a tigela. Rará também beija a borda, então vai direto até Rosinha e coloca a tigela entre as mãos dela)*

RARÁ

Marquesa, aceite junto as minhas saudações! *(Rosinha começa a comer sem agradecer)*

IRMÃ AFONSINA

(Segurando com esforço a raiva) Sacristão! A tua tigela. *(O Sacristão estende a tigela. Alfonsina, distraída, derrama uma concha nela. Ele olha a tigela e volta a estendê-la de novo, mas ela o recusa, e joga, irritada, a concha na panela. Levanta um dedo ao céu)* Para ti, basta Ele, não é? Não te basta, não? *(O Sacristão, cínico, dá de ombros)* Então, por enquanto, pensa nisso, Sacristão! E come pouco. ‘Bora, ajuda-me a levar pra dentro esse carrinho.

SACRESTANO

(Mentre escono, tra i denti) Stronza, puttana e' monaca, stronza, stronza, stronza....

RARÀ

(Alla monaca, prima che esca) Neh, Alfonsi, a che ora ce stà stasera, l'ultemo rosario?

SUOR ALFONSA

(Voltando la testa) Mo'. Nun è mai troppo tardi pe' se sciacqua' 'o core, Rarà.

RARÀ

(Fingendo meraviglia) Mò? *(Ai compagni)* Cumpà, allora jammece tutte quante... tutte quante. *(Allarga le braccia)* Rendiamo grazie a Dio. *(Si mettono in fila, e lentamente escono alle spalle di Alfonsina e del Sacrestano, alzando le vesti a Rosetta che cammina davanti a loro e toccandole il sedere)*

CHICHIÙ

Mannaggia 'o Pataturco...

TUTTI

Ammèn!

CHICHIÙ

Malerette 'o Sacrestano!

TUTTI

Ammèn!

SACRISTÃO

(Saindo, entredentes) Vadia, é uma puta de uma freira, vadia, vadia, vadia...

RARÁ

(À freira, antes que saia) Ei, Fonfon, a que horas esta noite é o último rosário?

IRMÃ AFONSINA

(Virando a cabeça) Agora. Nunca é tarde demais para se enxaguar o coração, Rará.

RARÁ

(Fingindo surpresa) Agora? *(Aos amigos)* Galera, então, vamos lá todo mundo... todo mundo.

(Abre os braços) Vamos dar graças a Deus. *(Formam uma fila e, devagar, saem atrás de Irmã Afonsina e do Sacristão, levantando o vestido de Rosinha, que caminha na frente deles, e apalpando-lhe as nádegas)*

QIUQIU

Maldito Pater Turco...

TODOS

Amém!

QIUQIU

Sacrifique-se o Sacristão!

TODOS

Amém!

CHICHIÙ

Mannaggia ‘a Maruschella!

TUTTI

Ammèn! (*Escono*)

IL CAFE’ CHANTANT

Dal fondo, dove è rimasto durante la scena dei mendicanti, Malaparte avanza verso il pubblico.

MALAPARTE

Signori e signore, Ladies and Gentlemen, non tutto in questa città ha una fine e un principio, non tutto nasce e muore, com’è d’uopo, per legge naturale. No. Qui i minuti, le ore, i secondi, hanno il brioso vezzo di stendersi all’indietro, di precipitarsi in avanti, o rovesciarsi gli uni sugli altri, con una sorta di solidarietà, un circolare fantastico girotondo, che fa del prima il dopo, e del dopo l’impercettibile sosia del primo. Sì. Qui ci sono almeno un paio di cosette che hanno l’ambito onore di proclamarsi eterne, imperiture, intoccate dallo scorrere di Cronos... Che so io? Qualche nota, qualche luna e... qualche celebre finestrella, costruita a labbro d’acque, con un vero garofano – vero, signori, lo giuro sul mio onore, posto a bordo del mendace lobo di un orecchio. (*Fa una smorfia*) Voi direte: Suvvia! Questi son beceri e stantii luoghi comuni, questi son miti, favole apposta costruite per carpire la buona fede della gente! (*Ride*) Ma è proprio questo il fatto, signori miei. Qui non s’insegna verità, o essere, o dovere... qui di vero, di essenziale, di obbligato... non c’è che quello che su di lei hanno inventato... (*con voce amara*)... Il mitico, impietoso carnevale che il mare mette in cartolina, e stelle, e canzonette, nel caffè... dei fondi di tazzina... Non ci credete? Temete che io vi burlì? E allora, eccomi qui: tenete saldo il filo, ca po’ paese de’ buscie, senz’altro indugio... vi conduco io.

QIUQIÚ

Maldita a Benedita!

TODOS

Amém! (*Saem.*)

O CAFÉ CHANTANT

Malaparte, que ficou ao fundo durante a ação dos mendigos, avança em direção à plateia.

MALAPARTE

Senhores e senhoras, Ladies and Gentlemen, nem tudo nesta cidade tem um fim e um princípio, nem tudo nasce e morre, como é necessário, pela lei natural. Não. Aqui os minutos, as horas, os segundos, têm o vibrante vazo de se esticarem para trás, de se precipitarem para frente, ou se derrubarem uns sobre os outros, com uma espécie de solidariedade, uma circular e fantástica dança de roda, que torna o antes no depois, e o depois no imperceptível sócia do primeiro. Sim. Aqui, existe pelo menos um par de coisinhas que têm a anelada honra de se proclamar eternas, imperecíveis, intocáveis pelo escorrer de Cronos... O que posso dizer? Alguma nota musical, alguma lua e ... alguma famosa janelinha, construída à flor d'água, com um verdadeiro cravo — deveras, senhores, juro pela minha honra, colocado na ponta do mendaz lóbulo de uma orelha. (*Faz uma careta*) Vós diríeis: “Vamos lá! Estes são clichês grosseiros e corroídos, estes são mitos, fábulas construídas de propósito para segurar a boa-fé das pessoas! (*Ri*) Mas é isso mesmo, meus senhores. Aqui não se ensina a verdade, ou o ser, o dever... aqui, de verdadeiro, essencial, obrigatório... não há nada mais do que se inventou sobre ela... (*com voz amarga...*) O mítico, impiedoso carnaval, que o mar coloca no cartão postal, as estrelas, as letrinhas, no café... no fundo das xícaras... Não acreditais? Temeis que esteja fazendo hora? Então, eis-me aqui: Mantende apertado o fio da meada, que, pela terra das quimeras, sem mais receios... eu vos vou levar.

(Canta Totonno e' quagliarella)

Facite comm'a me: senza timore
Cuffeo pure 'a morte, e a piglio a riso.
Io so' cuntento meglio 'e nu signore
Pecchè tengo una faccia e una cammisa,
e quanno metto 'a lengua int'o pulito,
che ne facite 'a lengua 'e nu paglietta!
Embè, quanto stimate 'a palla 'e vrito,
chi vo' stà buono adda sapè 'a riggetta.
Si l'omme tutt'e chiacchiere
Vulesse senti dicere,
quanta fasule e cicere
se metterria a scartà.
E si tenite 'a freva, lassate sta' 'o chinino:
addà sta 'o meglio vino,
'o gghiate a piglià llà.
Ce steva nu scarparo puveriello,
chiagneva sempe ca purtava 'a croce.
'A sciorta lle scassaie 'o bancariello
e pe' se lamentà perdette 'a voce.

(Nel frattempo sono entrati la Sciantosa, Zeza-Pulcinella e il Guappo, che si preparano ad eseguire i loro numeri. La Sciantosa canta Lili Kangy)

Mo' nun so' cchiù Concetta
Ma so' Lili Kangy
Sciantosa prediletta, avite voglia 'e di!
Quanno me ributtaie
E chi v'o po' cuntà?
'a gente me menaie mazzette 'n quantità.
Chi me piglia pe' francesa,
Chi me piglia pe' spagnola,
Ma so' nata ô Conte e' Mola
Mett''a coppa a chi vogl'i'.

(*Canta Totonno e' quagliarella*⁹⁸)

Fazei como eu, que, sem medo
da morte, rio, faço arremedo...
Estou mais feliz que um senhor,
pois um é o rosto, um só o amor...
Quando quero falar comportado,
sem comparação, nem advogado,
Para consultar a bola de cristal,
Devo ser muito bom, devo ser o tal!
Se quero fofoca, ouvir e falar,
eu, o feijão, ponho-me a catar!
Deixo o quinino e pego o pinho,
se tenho febre, melhor o vinho!
Um sapateiro, da perna manca,
xingava ao trincar uma noz ...
Por azar quebrou sua banca,
ao reclamar... perdeu a voz!

(*Enquanto isso, a Vedete, Zeza/Pulcinella*⁹⁹ e o Guapo entraram. Estão se preparando para executar seus números. A Vedete canta Lili Kangy¹⁰⁰.)

Agora não sou mais *Concetta*,
agora sou Lili Canjí,
a vedete predileta, tereis o que contar!
Quando estreei –
e quem pode vos contar? –
as pessoas me jogavam gorjetas pra cá e pra lá,
uns me tomam por francesa,
uns me tomam por espanhola,
mas nasci no Conde e Mola¹⁰¹,
Eu, acima de quem quiser, estou

⁹⁸ Famosa canção napolitana, escrita por Giovanni Capurro (*1859 – †1920) em 1919 (PALIOTTI, 2000 p. 330).

⁹⁹ Famosa máscara napolitana da Commedia dell'Arte. Zeza, diminutivo de Lucrezia, é a esposa de Pulcinella (GLEIJESES, 1972, p. 77).

¹⁰⁰ Canção escrita por Giovanni Capurro (*1859 - †1920). O texto conta a história de uma jovem cantora napolitana que muda o seu nome de *Concetta* para *Lili Kangy*, remetendo à cultura francesa. Entre o final do século XIX e o início do século XX, Nápoles vive sua *Belle Époque*. Nesse momento a produção artística e musical da cidade é particularmente rica e vivaz. A canção é do estilo definido como “macchietta”, acompanhamento breve e irônico das exibições realizadas nos cafês-chantant (PALIOTTI, 2000, p.134).

¹⁰¹ Rua de Nápoles, no bairro Quartieri Spagnoli.

Caro Bebbè,
che guard'a ffà?
I'quanno veco a te me sento disturbà.
Tre sore piccerelle
Veneno appriesso a me,
e fanno 'e stelletelle
pe' dint'a sti cafè.
Ma i' songo 'a vera stella
D'ogni cafè sciantà:
sulo cu' na resella
ve faccio cunzulà.
Chi me piglia pe' francesa,
chi me piglià pe' spagnola,
ma so' nata o' Conte e' Mola,
mett'a coppa a chi vogl'i.
Caro Bebbè,
che guard'a ffà?
I'quanno veco a te me sento disturbà.
'E vvote 'ncoppo'o foglio
sento parlà 'e Lili,
io leggo, ma me 'mbroglio,
che vuò arrivà a capì.
Ma chesto nun me 'mporta,
s'adda sape' abballà:
basta ch'a vesta è corta,
tutto se po' aggiustà.
Chi me piglia pe' francesa,
chi me piglià pe' spagnola,
ma so' nata o' Conte e' Mola,
mett'a coppa a chi vogl'i.
che guard'a ffà?
I'quanno veco a te me sento disturbà.

Caro Bebê,
Por que olhas pra cá?
Eu, quando te vejo, me sinto nausear.
Três irmãs pequenininhas,
vêm atrás de mim,
fazem as estrelinhas,
pra dentro os cafés.
Mas sou eu a verdadeira estrela,
de todos os cafés chantant,
apenas com um risinho,
vou e vos faço embriagar.
Uns me tomam por francesa,
uns me tomam por espanhola,
mas nasci no Conde e Mola
Eu, acima de quem quiser, estou.

Caro Bebê,
Por que olhas pra cá?
Eu, quando te vejo, me sinto nausear.
Às vezes, no jornal,
escuto falar de Lili,
Eu leio, mas penso que me engano,
Que posso eu intuir?
Mas isso não me importa,
deve-se só saber dançar,
basta que curta seja a saia e
tudo se pode ajeitar.
Uns me tomam por francesa
uns me tomam por espanhola
mas nasci no Conde e Mola
Por que olhas pra cá?
Eu, quando te vejo, me sinto nausear.

Finito il suo numero, la Sciantosa ringrazia il pubblico e si ritira sul fondo della scena, mentre si fa avanti Malaparte, che canta la seconda strofa di Totonno 'e quagliarella.

MALAPARTE

Quann'è 'a staggione, vaco ascianno sulo,
'na bona fritta 'e puparuole forte,
nu piezzo 'e pane 'nziem'a nu cetrulo,
e 'o riesto 'o voto dint'a capa 'e morte.
Che tengo 'e figlie, aggia penzà 'o pesone?
I' faccio ogn'arte e ghiesco pa' campata,
Si è pa lucanna, sott'a nu bancone,
Se dorme frisco, po' passà 'a nuttata.
Riguardo 'o taffiatorio,
M'a scorcio bona 'a maneca,
e addà se trova aglianeca,
truvate sempe a me.
Menammo tutto a buordo,
Fintanto che se campa,
dimane forz'a lampa
se putarrà stutà.
Che brutta cosa ch'è a tirà 'a carretta,
Quanno nisciuna mano votta 'a rota,
nun sentire cunziglie, nun da' retta!
Ca senza ll'uoglio chella nun avota.

(Si fa avanti sul proscenio, con un paio di saltelli, Zeza-Pulcinella. Canta)

ZEZA

Palummella, zompa e vola
Dint'e braccia 'e nenna mia,
vancello a dicere ca 'i me moro,
palomma mia, palomma mia dincello tu.

Concluído seu número, a Vedete agradece ao público e se retira para o fundo da cena, enquanto Malaparte se adianta, cantando a segunda estrofe de Totonno e 'quagliarella.

MALAPARTE

Quando é verão, procuro, apenas,
de pimentões uma boa fritada forte,
um pedaço de pão com pepino,
pra jogar tudo na minha cachola de morte!
Por acaso tenho filhos ou aluguel pra manter?
Faço cada arte pra viver,
sob um banco, se for pra morada,
se dorme bem e passa a noitada.
Pra bebedeira,
Arregaço bem as mangas,
e vou atrás da engarrafadeira,
Sempre me encontro lá!
Vamos botar tudo a bordo,
enquanto se vive,
amanhã, talvez, a luz
pode, do nada, se apagar.
Que coisa ruim é puxar a carreta,
quando mão nenhuma empurra a roda,
conselhos não escuta, deixa pra lá!
pois sem óleo ela não vai girar.

(Vem avançando, com pulinhos, Zeza/Pulcinella. Canta)

ZEZA/PULCINELLA

Minha pombinha, pula e voa,
entre os braços da minha neneca,
vai lhe dizer que eu morro,
paloma minha, paloma minha, diz a ela, tu.

Lascia cadere l'ultima sillaba in una specie di singhiozzo, e, atteggiando il viso in un dubbio amletico, comincia:

Suonne? E pecchè suonne?

Nate? E pecchè nate?

Pagliericce pe' terra nun truove,
e po' mare nun truove lanterne...

Vuje (*indica con un dito il pubblico*)

Vuje, miseria e scuorne,
vuje, certezza cara estinta,
mi avete dissotterrato,
obliato, ed ecco...

dall'uocchie d'o ciclope
je torn'a ascì,

cu' 'e denocchie d'o fumme

je torn'a cammenà... (*Piroetta*)

Funiculì Funiculà... (*Caccia fuori la lingua in uno sberleffo*)

Lengua?

E che mi abbisogna di una lingua a me?

Ne tengo ciente,

'e Menelicche

e una, di soppiatto, 'e fuoco...

e abbruscia, abbruscia,

cupole e ciardine,

parrucche e pettenesse,

nutricce, signure,

carrozze e 'nciucesse...

Si je voglio, cu' nu sciuscio, San Ferdinando crolla,

e Capemonte 'a sposto da sinistra a fronte...

'A Galleria? Si me 'ngrife, è 'a mia!

'A Floridiana? Ma metto 'mmiez'o ppane!

'A Duchesca? Zi' Carmè, Mmescafrancesca!

Deixa a última sílaba cair em uma espécie de solução e, usando uma expressão hamletica, começa:

Sonhos? E por que sonhos?

Outro? E por que outro?

Palhinha no chão não se acha,

e pelo mar não se acham lanternas...

Vós, *(indica com um dedo o público)*

vós, miséria e vergonha,

vós, certeza querida extinta,

me desenterrastes, esquecido,

e eis... pelo olho do Ciclope,

eu volto a sair,

com os joelhos de fumo,

eu, a caminhar, volto... *(Piruetas)*

Funiculí, Funiculá¹⁰²... *(Mostra a língua fazendo uma careta)*

Língua? E preciso de uma língua, eu?

Tenho cem delas,

uma de Menelik¹⁰³,

e outra, de surpresa, de fogo....

e queima, queima,

cúpulas e jardins,

perucas e fivelas,

nutrizes, senhores,

carruagens e fuxiqueiras.

Se eu quiser, com um sopro, São Ferdinando¹⁰⁴ derroca,

e Capemonte¹⁰⁵, boto-o da esquerda e defronte...

A Galeria¹⁰⁶? Se me irritar é minha!

A Floridiana¹⁰⁷? Como-a com banana.

A Duquesca? Tia Carmela, mistura e refresca!

¹⁰² “*Funiculí, Funiculá*”, título de uma famosa canção napolitana escrita pelo jornalista Giuseppe Turco (*1846-†1903) em 1980 (PALIOTTI, 2000, pp.65).

¹⁰³ É um brinquedo usado no Carnaval. O nome refere-se à língua do rei Menelik II da Etiópia (*1844 - †1913), que, no período colonial, os italianos acusavam de ser muito cortante (ANDRIA, 2001 p. 142).

¹⁰⁴ Bairro de Nápoles.

¹⁰⁵ Bairro de Nápoles.

¹⁰⁶ Monumento de Nápoles.

¹⁰⁷ Um parque municipal de Nápoles.

Marechiare? Mergellina?
Stamme 'nzieme ogni matina!
Tina? Mattutina?
Io cerco la Titina,
la cerco e non la trovo.
Chissà dove sarà!
Sarà? Non sarà?
Avverrà? Chissà!
Orsù, facimme 'e serie!
Non prendete la mia anima per viva.
Tengo 'o sciate 'e 'na criatura,
'a resata 'e nu scugnato,
'a sciurdezza 'e 'na palomma...
piccerè! Tornammo a bomba!
Il lungo sonno mi ha snervato?
Nun scagnamme chesta maschera pe' n'ata!
Forse che non ho un bel colorito? Se capisce!
Songhe nato 'o Buvero 'o Rito!
Mangiatore di spaghetti?
Nossignore, di forchette!
Carnevale d'Arenella?
Penza 'o cippe j'e sfugliatelle!
Cinque lire nun l'aizo?
Lo farò se avrò cammisa.
Jesce, jesce corna, ca mammeta te scorna,
e te scorna 'ncopp'all'asta...
Zì Giacchi, va vut'a pasta!
Suonne? E pecchè suonne?
Nate? E pecchè nate?
Pagliericce pe' terra Nun truove,

Marequiario? Mergelina?
Vamos nessa, à matina
A Tina? A matutina?
“Procuro a Titina,
Busco e não acho.
Onde está? Diacho!”¹⁰⁸
Será? Não será?
Acontecerá? Bah!
Chega, fala sério!
Nada de cemitério
Tenho alegria, pança
e alento de criança,
sorriso de banguela,
siso de meia-tigela
e a paz de uma paloma...
Neném! Faz a soma!
Falta de sono me irrita?
Não trocamos essa máscara com outra!
Não tem um bom encarnado? Claro!
Nasci no Burgo Fadado!
Comedor de espaguete?
Não, senhor, de vedete!
Carnaval na Arenela¹⁰⁹?
Penso no Tipe¹¹⁰ e na *sfugliatella*¹¹¹!
Cinco centavos não consigo?
Consigo se tiver camisa.
Sai, sai, corno, que tua mãe te descorna,
te descorna em cima da caixa,
Ti João, vai jogar a massa!
Sonhos? E por que sonhos?
Outro? E por que outro?
Palhinha no chão não se acha,

¹⁰⁸ Refere-se à canção “*Je cherche après Titine*”. Em italiano, foi traduzida por Guido Di Napoli com o título “*Io cerco la Titina*” (LECLANCHE, 1998, p. 46).

¹⁰⁹ Bairro de Nápoles.

¹¹⁰ Em original, o “Cippe”, por transliteração, na nossa tradução, “Tipe”. Trata-se de um conjunto de pedras das muralhas gregas de Nápoles do II ou III século a.C. (ARTIERI, 1984, p.485).

¹¹¹ Doce típico napolitano caracterizado pelo exterior crocante e o interior cremoso.

e p'ò mare nun truove taverne...

(Pausa)

No! Nun voglio int'a chesta valiggia 'e dische rutte
aspettà l'ora d'a morte...

Ma si guarde, veco 'na cosa sola, solamente
scheggia,
crastule,
frammente...

e allora... e allora...

No, nun vale 'a pena 'e se pentì...

*(Zeza-Pulcinella arretra fino a raggiungere la Sciantosa. Malaparte canta la terza strofa di
Totunno 'e quagliarella)*

MALAPARTE

Pe' spartere aggio avuto qualche botta

Ma nun me songo miso maie paura:

'na vota, pe' n'incendio a Forerotta,

salvaie 'a dint'o ffuoco 'na criatura.

Quann'i so' muorto l'anna aizà 'sta crapa,

nisciuno chiagne manco p'ò mumento.

Ll'esequie è bello e pronto, 'ncapa e 'ncapa,

e vaie 'a sala 'e Riconoscimento.

Quanno è fernuto l'opera,

pezzente o milionario,

s'adda calà 'o sipario

e s'adda arricettà.

Pecchesto 'o servo vuosto,

Totonno 'e quagliarella,

'o cisto int'a cassella

nun s'ò ffa maie mancà.

E quanno 'o libbro mio sarà fernuto

Nisciuno diciarrà si è bello o brutto,

ma primma 'e ve dà ll'urdemo saluto,

ne voglio n'autro litro 'e chello' asciutto.

e pelo mar não se acham tabernas...

(Pausa)

Não! Não quero, nessa malinha de disco arranhado,

nem esperar a hora da morte...

Mas se olho, vejo apenas uma coisa, somente,

lascas,

gretas,

fragmentos,

e então... e então...

Não! Não vale a pena de se arrepender...

(Zeza/Pulcinella recua até a Vedete. Malaparte canta a terceira estrofe de Totonno e' quagliarella)

MALAPARTE

Para dividir, na briga apanhei uma e outra,

mas nunca tive medo:

uma vez, num incêndio em *Fuorigrotta*¹¹²,

salvei uma menina do meio do fogo.

Quando estiver morto, terão de remover essa carcaça,

ninguém vai chorar, nem por um minuto...

os funerais já estão prontos,

trazido pelos braços, acabarei na sala de reconhecimento.

Quando a ópera termina,

Seja pobre ou milionário,

deve-se baixar o cortinado,

deve-se tudo ajeitar!

Pra isso, vosso servo

Totonno 'e Quagliarella,

o óleo na lâmpada,

nunca deixa faltar...

E quando meu livro eu terminar,

se for lindo ou feio ninguém o dirá...

antes de dar a última saudação,

quero outro litro daquele enxuto!

¹¹² Bairro de Nápoles.

Lascia il posto al Guappo, che avanza verso il proscenio. Canta:

IL GUAPPO

Scorz'e fenocchio,
tengo nu brutto pollice int'a recchia.
So' bevitore 'e vino, e si m'arragghio
te scarreco 'a ricanna int'o renuccio. Scorz'e Fenocchio.
Surs'e sciarappa,
si arrive a te piazzà nu mieze scippo
po' mmerecà c'ia mettere de coppa
nu parme e nu ziracchio
e sparatrappo,
surs'e sciarappa.

E che d'è, neh? Cca, pe' mme, in giro ci adda stà n'epidemia... e nun è lebbra, nè pertosse, nè culera, ma 'na freva malignella, 'nu sbollire 'e l'altro sesso ca ce fa tutt'acqua e ossa.

(Si gira, vanesio, da una parte e dall'altra)

Pecchè? Avreste qualcosa da dire sul mio fisico? Io sono considerato l'esponente più ragguardevole d'o paese d'e scigne...

SCIANTEUSE e ZEZA *(Insieme)*

Seh! Seh! Comme te fruscie!

IL GUAPPO

Pecchè ? Chi si fruscia è forse più bello e aitante di me ? Ma lo sapete che se mi ci metto a Maometto faccio 'o sgambetto?

SCIANTEUSE e ZEZA *(Insieme)*

Seh! Seh! Ma t'aie mai viste dint'o specchio? Cacaglio!

Deixa o lugar para o Guapo, que avança para o proscênio. Canta:

O GUAPO

Casca de funcho,
tenho uma pulga ruim no meu ouvido.
Sou bebedor de vinho e se eu ficar bravo,
descarrego a carabina no teu joelho. Casca de funcho.
Gole de zurrapa,
se um meio arranhão eu te chegar a dar,
para curá-lo, preciso será colocar
um palmo e um furco
de esparadrapo,
gole de zurrapa¹¹³.

Qual é, ô? Aqui, pra mim, tá rolando uma epidemia... e não se trata de lepra, coqueluche, cólera, mas sim de uma febre maligna, um bolor do outro sexo, que nos torna o corpo todo água e ossos. (*Vira-se, feito bobo, de um lado e de outro*) Por quê? Tem algo a dizer sobre o meu corpo? Eu sou considerado o representante mais considerável do país das maravilhas...

A VEDETE e ZEZA/PULCINELLA (*Juntos*)

Eh! Eh! Como tu te achas, cara!

O GUAPO

Por que não? Por acaso quem se acha é mais bonito e elegante do que eu? Sabe, nisso posso deixar Maomé no chulé.

A VEDETE e ZEZA/PULCINELLA (*Juntos*)

Eh! Eh! Já te olhaste no espelho? Tatibitate!

¹¹³ Trecho da canção “O guappo ‘nnammurato” do ator, diretor e dramaturgo Raffaele Viviani (*1888 – †1950). O protagonista encarna o clichê do malandro, respeitado e mulherengo até se apaixonar, perdidamente, por uma moça tão bonita quanto cruel, que não mostrava qualquer compaixão para com os sentimentos do seu devoto galanteador (VIVIANI, 1987, pp. 347-354).

IL GUAPPO

Comunque, diciamo e dico sta si-situazione s'adda risolvere! Ccà pe mme in giro ci adda stà n'epidemia, e nun è lebbra, nè pertosse, ma è 'na freva malignella, nu sbollire 'e l'altro sesso, ca d'e guappe... (*piagnucolando*) fa... tutt'ossa.

Canta:

Femmene belle semp'a 'na duzzina,
Aggio tenuto appese a stu cazone,
e mò me sto strujendo 'e passione
pe te ca nun cunusce carità...
chi sa sta pella add'ò 'a vac'a pusà.
Fronn'e carote, manc'a paricchiu tiempe carcerate,
però chi me ce manna n'ata vota,
se fa 'nteresse semp'a nu tauto, fronn'e carote.
O' ssaje ca je fete,
si nun t'enfile 'o ringo n'ata vota,
co' curtelluccio mio a manech'e lato
te scoso annanze, arinto, afore e arete.
O' ssaje ca je fete.

(Il guappo, la Sciantosa e Zeza escono)

LA FIGLIATA

Seduti ai lati opposti del palcoscenico, da una parte Jean-Louis e George, dall'altra Malaparte e i due turisti.

JEAN-LOUIS

(Tagliando la "roba" su uno specchietto) Pare che sia una cosa molto, molto antica. Non so, saracena, araba...

GEORGE

(Seguendo avidamente l'operazione dell'amico) Fa' più piano, Jean-Louis... Così va tutta al vento. Eh, sì... rito veramente arcaico...

MALAPARTE

(Voltandosi verso di loro) E per giunta avremo il piacere di vederlo per la prima volta dallo scoppio della guerra.

O GUAPO

De alguma forma, digamos e digo, esta si-situação deve se resolver! Aqui, pra mim, está rolando uma epidemia... e não se trata de lepra, coqueluche, cólera, mas sim de uma febre maligna, um bolor do outro sexo, que torna os malandros... (*choramingando*) apenas ossos.

Canta:

Moças bonitas, sempre uma dúzia,
andava levando penduradas nessa calça,
e agora estou me consumindo de paixão,
por ti, que não conheces caridade...
quem sabe onde vou botar essa pele.
Folha de cenoura, há muito tempo que não vou encadeado,
no entanto, quem me manda para lá,
sempre acaba próximo de um caixão,
folha de cenoura!
Sabes que eu fedo,
posso te enfiar o junco, outra vez,
com meu canivete,
te corto por dentro, por fora, por trás e na frente.
sabes que eu fedo!

(O Guapo, a Vedete e Zeza/Pulcinella saem)

A FILHARADA¹¹⁴

Sentados em lados opostos do palco, Jean-Louis e George, e Malaparte e os dois turistas.

JEAN-LOUIS

(Cortando o pó sobre um pequeno espelho) Parece ser uma coisa muito, muito antiga. Não sei, sarracena, árabe...

GEORGE

(Acompanhando, avidamente, a ação do amigo) Vai mais devagar, Jean-Louis... Assim vai toda pro vento. É, sim... ritual, realmente, arcaico...

MALAPARTE

(Virando-se para eles) E ainda teremos o prazer de vê-lo pela primeira vez desde o início da guerra.

¹¹⁴ Ritual arcaico de origem árabe ou sarracena, durante o qual um homem simula um parto (MALAPARTE, p. 148).

BILL

War? War? We've won the war!

LIZ

Yes, darling. We've won the war!

JEAN-LOUIS

(A George) Voilà ! Hai há banconota ?

GEORGE

(Tirando fuori il portafogli) Che domanda! Di questi tempi... *(Dà la banconota a Jean-Louis)*

JEAN-LOUIS

(Arrotolandola) há un uomo, sai ?

GEORGE

Sì, ma sembraháe sia molto bravo. Simula doglie e parto meháo di una donna.

JEAN-LOUIS

Anche questa roba simula molto bene. Troppo llggera per i miei gusti.

GEORGE

Le tue manie di venirla a prendere da queste parhá! Guarda! Ha dei grumi più simili all'estratto di barbabietola che alla.... *(Cominciano a sniffare)*.

BILL

What kind of sugar is that?

BILL

War? War? We've won the war¹¹⁵!

LIZ

Yes, darling. We've won the war¹¹⁶!

JEAN-LOUIS

(A George) Voilà¹¹⁷! Tem uma nota aí?

GEORGE

(Tirando fora a carteira) Que pergunta! Nestes tempos... *(Passa a nota para Jean-Louis)*

JEAN-LOUIS

(Enrolando-a) É um homem, sabes?

GEORGE

Sei, mas parece ser muito bom. Simula as contrações e o parto melhor do que uma mulher.

JEAN-LOUIS

Também esse truque simula muito bem. Leve demais pro meu gosto.

GEORGE

Mania tua vir buscá-la por aqui! Olha! Ela tem grumos mais parecidos com beterrabas do que com as... *(Começa a fungar)*

BILL

What kind of sugar is that¹¹⁸?

¹¹⁵ Em inglês, tradução: Guerra? Guerra? Nós ganhamos a guerra!

¹¹⁶ Em inglês, tradução: Sim, querido. Nós ganhamos a guerra!

¹¹⁷ Em francês, tradução: Pronto!

¹¹⁸ Em inglês, tradução: Que tipo de açúcar é aquele?

MALAPARTE

Oh! Sugar coming from the paradise of the war.

LIZ

Who? What? Have you said sugar... paradise... Manna?

MALAPARTE

Of course, of course... Manna!

(Liz alza gli occhi al cielo. Entrano in scena la Vecchia con il flauto: dietro di lei un travestito con tammorra e nacchere, e Ciccillo portato in scena da altri quattro travestiti. Uno di essi porta un secchio. La Vecchia si avvicina al letto e comincia a darsi da fare intorno a Ciccillo)

Il Ballo di Sfessania

Une, ddoie, tre, quattro,
cinque, sei, sette, otto...
Oh Lucia ah Lucia
Lucia Lucia mia!
Stiennete accostate 'nzeccate ccà, Lucia.
Vide 'sto core ca ride e ca sguazza
Auza 'sto pede ca zompa Canazza.
Cucurucù zompa mò su.
Vècco ca sauto ca giro ca zompo
'nnante che scompo.
Zompa Lucia ch'addanzo io da ccà.
Tuba Catubba e 'Nanianà.
Oh Lucia ah Lucia
Lucia Lucia mia.
Cotognì cotognì cotognà, Lucia.
Vide chest'arma ca scola ca squaglia,
tiente ca passo sautanno 'na quaglia.
Cucurucù, sauta mò su.

MALAPARTE

Oh! Sugar coming from the paradise of the war¹¹⁹.

LIZ

Who? What? Have you said sugar... paradise¹²⁰... Maná?

MALAPARTE

Of course, of course¹²¹... Maná!

(Liz levanta os olhos até o céu. Entram em cena a Velha com a flauta. Atrás dela uma travesti com pandeiro e castanholas, e Titilo levado em cena por outras quatro travestis. Uma delas leva um balde. A Velha se aproxima da cama e começa a trabalhar em volta de Titilo)

As danças de Sfessania¹²²

Um, dois, três, quatro,
Cinco, seis, sete, oito...
Oh, Lúcia, ah, Lúcia
Lúcia, Lúcia minha!
Deita, encosta, cola em mim, Lúcia.
Olha este coração que ri e que chafurda
alça este pé e pula, Cadela!
Cucurucu, pula agora, viu?
Eis que salto, que viro, que pulo,
antes de me acabar.
Pula, Lúcia, que eu danço de cá.
Tuba Catubba¹²³ e 'Nanianá'¹²⁴.
Oh, Lúcia, ah, Lúcia
Lúcia, Lúcia, Lúcia minha.
Cotonhi, Cotonhi, Cotonhá Lúcia.
Olha essa alma que pinga, que derrete,
Olha que passo, pulando, uma codorna.
Cucurucu... Pula agora, viu?

¹¹⁹ Em inglês, tradução: Oh! O açúcar que vem do paraíso da guerra!

¹²⁰ Em inglês, tradução: Quem? Que? Disseste açúcar... paraíso...

¹²¹ Em inglês, tradução: Claro, claro...

¹²² Danças que faziam referência aos turcos no figurino, na mímica e na língua das incitações e que imitavam as batalhas entre estes e os cristãos, difundidas na Europa entre os séculos XV e XVII. Entre essas, cita-se uma das danças de rua mais documentadas na literatura barroca napolitana, a Catubba, provavelmente, o mesmo que *Sfessania*, *Nanianá*, *Lucia Canazza* ou *Ballo alla maltese*. [...] *Lucia Canazza* é uma dança rápida com conotação erótica, executada batendo-se mãos e pés, rodando sobre si mesmo, correndo, pulando e dando pancadas nos ombros, rodando em volta de Lúcia e incitando-a. As gravuras de Jacques Callot (*1592 – †1635) confirmam muitas dessas informações [...] assim como muitos fragmentos de teatro de rua (LOMBARDI, 2000, p. 94-99).

¹²³ Nota 122. *Idem*.

¹²⁴ Nota 122. *Idem*.

Vècco ca sauto ca torno ca roto
Vì ca me voto.
Sauta Lucia ca zompo io da ccà.
Uh che te scuosse e pernovallà.
Oh Lucia ah Lucia
Lucia Lucia mia.
Cocozza de vino me sa, Lucia.
Vide cannella ca tutto me scolo,
tiente ca corro, ca roto, ca volo.
Cucurucù rota mo su.
Vècco ca roto, ca corro, ca giro,
vì ca suspiro.
Rota Lucia ca scompo mò ccà.
'Ngritta ca ngritta
e cuccurussà.
Oh Lucia ah Lucia
Lucia Lucia mia!

Mentre si esgue il Ballo, la Vecchia mette delle pezze bagnate in fronte a Ciccillo, gli comprime con le mani il gonfio ventre. Malaparte, Bill e Liz guardano. Jean-Louis svolazza per la stanza lanciando in aria dei fiocchi di ovatta, che strappa da un grosso batuffolo che ha in mano. George guarda eccitato tutto quello che succede sul letto- I travestiti continuano la danza fin quando la Vecchia risorge dal ventre di Ciccillo, alzando al cielo un cilindro nero frutto del parto.

VECCHIA

Uh, figlie beneritto, beneritto! Da li santi e 'a madunnella.
Figlio d'o scuro, d'Astarotte e Satanasso.
Figlio traseculato,
figlio affittato,
figlio accattato,
figlio sciancato...
sciancato...
sciancato...!

Tutti gli altri, tranne Malaparte e gli americani, ammazzano Ciccillo a bastonate.

Fine primo tempo

Eis que salto, que volto, que rodo,
Olha que me viro,
Salta, Lúcia, que pulo eu de cá.
Uh, que te sacodes e pernovallá¹²⁵,
Oh, Lúcia, ah, Lúcia
Lúcia, Lúcia minha.
Pipa de vinho me sabes, Lúcia.
Olha, canicha, que tudo me dreno.
Olha bem como corro, rodo, voo,
Cucurucu, agora roda tu, viu?
Eis que rodo, que corro, que viro,
Olha que suspiro.
Roda, Lúcia, que acabo agora cá,
Torna e contorna
e cuccurussà.
Oh, Lúcia, ah, Lúcia
Lúcia, Lúcia minha!

Enquanto se executa a Dança, a Velha põe panos molhados na frente de Titilo, comprimindo-lhe com as mãos o ventre inchado. Malaparte, Bill e Liz olham. Jean-Louis flutua na sala jogando pelo ar afora flocos de algodão, que arranca de um grande rolo que tem na mão. George observa excitadoa tudo o que acontece em cima da cama. As travestis continuam a dançar até que a Velha ressurgue do ventre de Titilo, levantando ao céu um cilindro preto, fruto do parto.

VECCHIA

Uh, filho bendito, bendito! Pelos santos e pela madoninha,
Filho do escuro, de *Astarotte*¹²⁶ e Satã,
filho estupefato,
filho alugado,
filho comprado,
filho aleijado,
aleijado...
aleijado...!

Todos os outros, menos Malaparte e os americanos, matam Titilo, espancando-o.

Fim do primeiro ato

¹²⁵ [...]. Incitações como *pernovallà* e *bernaguallà* derivam da paródia literária da linguagem dos Turcos (LOMBARDI, 2000, p. 97).

¹²⁶ Demônio. Personagem do poema “*Il Morgante*” de Luigi Pulci (*1432-†1484) escrito em 1478 (SORRENTINO, 1919, pp. 6-15).

SECONDO TEMPO

LA SIRENA

Due pescatori sul fondo. Uno di essi canta:

Chesta ciamma approra 'o vuzzo
Sciulia lenta 'ncopp'all'acqua,
mentre 'e late 'o mare sciacqua
quanno 'o limmo sta affunnà.
Sott'a prora 'o vverde chiaro
Vir'arena, l'erba 'e scuoglie
Truove 'o purpo, 'o lanze, 'o cuoglie,
e tu si sicuro ' ll'appezzà.
Mare turchino, che vuò, è destino,
'nu piscatore t'adda benedì.
Nun ce stà mare 'e te cchiù cristallino
Cchiù trasparente e limpido accussì
Tutt'e tirate 'e rezza 'e sta marina
Se fanno sempre 'nterra Mergellina,
ca scial'e pesca j'a onna ogni paranza,
tu sì chiamato 'o mare ell'abbondanza.

(Mentre il pescatore canta, entrano Malaparte, Bill e Liz)

LIZ

Oh, what a wonderful sea! Darling, take me a photo. *(Bill scatta la fotografia alla moglie che si è messa in posa)*

PESCATORE

Signurì, signurì, facite bbuono a ve fa fa 'na fotografia... Chest'acqua, chistu mare, nun so' mare e acqua comm'e' llate. Chistu mare, chest'acqua... mannaggia ca nun ponno parlà... chistu mare, chest'acqua, le manca sulo la parola... mannaggia... mannaggia...

Si sente una musica fuori scena. Entra la Sirena portata su un grosso vassoio, sul quale sono posti anche frutti di mare e alghe. Il tutto è portato da un gruppo di mostri marini. Un mostro dalla testa di toro, a parte, canta:

SEGUNDO ATO

A SEREIA

Dois pescadores ao fundo. Um deles canta:

Esta chama empurra a lancha,
desliza devagar sobre a água,
e o mar as bordas dela enxágua,
quando o musgo está afundando.
Embaixo da proa verde-claro,
vê-se areia, plantas, rochas,
há também um polvo, uma trilha, uma sardinha,
E tu, firme, debes esburacá-los.
Mar turquesa, fazer o quê? É destino,
o pescador deve te abençoar.
Não existe mar mais cristalino
mais transparente e claro qu'esse aí.,
todas as puxadas de redes desse marujo,
fazem-se sempre no meio de *Mergellina*¹²⁷,
riqueza de pesca, donde vem exuberância,
tu és chamado o mar da abundância!¹²⁸.

(Enquanto o pescador canta, entram Malaparte, Bill e Liz)

LIZ

Oh, what a wonderful sea! Darling, take me a photo¹²⁹. *(Bill tira uma foto de sua esposa, que faz pose)*

PESCADOR

Sinhurí, sinhurí, faz bem em pedir para se tirar uma foto... Esta água, este mar, não são mar e água como os outros. Este mar, esta água... pena que não podem falar... este mar, esta água, só a fala lhes falta... pena... pena...

Escuta-se uma música fora de cena. Entra a Sereia levada sobre uma enorme bandeja, na qual encontram-se também frutos do mar e algas. Tudo é levado por um grupo de monstros marinhos. Um monstro com a cabeça de touro, à parte, canta:

¹²⁷ Bairro de Nápoles.

¹²⁸ “*O’mare e Margellina*” (1927), letras de Raffaele Viviani (VIVIANI, 1991, pp. 290-291).

¹²⁹ Em inglês, tradução: Oh, que mar maravilhoso! Querido, tira-me uma foto.

Quande 'a luna affacciannese 'a cielo
Passa e dint'a chest'acqua se 'mmira
E ce stenne d'argiento nu velo,
quande 'a luna int'all'acqua se 'mmira...
Quanne je sente pe' st'aria addirosa
Comm'a voce 'e na terra luntana,
lenta, lenta sunà 'na campana
'ntteneruto me metto a cantà.
Tutte me dicenno: "Pe' sotto Procida
Si passe scansate, ca c'è pericolo:
ce sta 'na femmena che 'ncanta all'uommene,
le chiamm a e all'urdeme 'e fa muri.
Ah, voca vò, ah voca vò.
Ma 'na santa tengh'io ca me prutegge
E me scansa pa' via: Santa Lucia, Santa Lucia.
Voca voca, 'a sirena m'aspetta,
me fa segno e cantando me dice:
"Piscatò, cagnass'a varchetta
pe' 'na vita e nu regno felice?"
Voca vò, chesta voce 'a cunosco,
chi me chiamma se chiamma Sabella:
procidana, si 'nfama e si bella,
e me stive facenno muri.
Tutte me dicenno: "Pe' sotto Procida...
Ecc.

BILL

What kind of woman is that?

LIZ

What kind of fish is that?

MALAPARTE

Woman? Fish? A little woman, a little fish. Comunque, non è incantevole questo paesaggio con rovine e mostri?

(I mostri cominciano a mangiare i frutti di mare e alghe dal vassoio, mentre la Sirena danza. Liz, incuriosita si avvicina. Entra Joe, che resta affascinato dalla Sirena. I mostri lo circondano, gli tolgono la giubba, lo fanno avvicinare alla Sirena ma gli impediscono di toccarla. Liz prende una cozza)

Quando a lua despontando no céu,
 passa e dentro dest' água mira-se,
 de prata se estende um véu,
 Quando a lua na água mira-se,
 quando eu sinto pelo ar cheiroso,
 como uma voz de terra longínqua,
 lento, lento um suave soar de sino,
 tocado me ponho logo a cantar,
 Todos me dizem: “Na frente de *Procida*¹³⁰
 de passar esquivá-te, tem perigo:
 Tem lá uma mulher que encanta os homens,
 ela os chama e por fim os deixa morrer.
 Ah vogar, vogá, ah vogar, vogá.
 Mas uma Santa tenho cá que me protege,
 E me preserva pelo caminho: Santa Lúcia, Santa Lúcia!
 Vogar, vogar, a sereia me espera,
 Me faz um gesto e cantando me diz:
 “Pescador, trocarias o barquinho,
 por uma vida e um reino feliz?”
 Vogar, vogá, esta voz a conheço,
 Quem me chama se chama Sabella:
 Procidana, infame e bela,
 E me estavas fazendo morrer.
 Todos me dizem: “Na frente de *Procida*...”¹³¹

BILL

What kind of woman is that¹³²?

LIZ

What kind of fish is that¹³³?

MALAPARTE

Woman? Fish? A little woman, a little fish¹³⁴. De qualquer forma, não é encantadora esta paisagem com ruínas e monstros?

(Os monstros começam a comer os frutos do mar e as algas na bandeja, enquanto a Sereia dança. Liz, curiosa, se aproxima. Entra Joe, que fica fascinado pela Sereia. Os monstros o cercam e lhe tiram a camisa, fazem-no aproximar-se da Sereia, porém o impedem de tocá-la. Liz pega um mexilhão)

¹³⁰ Ilha da baía de Nápoles.

¹³¹ Fragmento do poema “*A’ sirena*” do poeta, escritor, dramaturgo Salvatore Di Giacomo (*1860 – †1934) escrita em 1897 (DI GIACOMO, 2005, p. 397).

¹³² Em inglês, tradução: Que tipo de mulher é aquela?

¹³³ Em inglês, tradução: Que tipo de peixe é aquele?

¹³⁴ Em inglês, tradução: Mulher? Peixe? Uma pequena moça, um pequeno peixe.

LIZ

Is this good for eating?

BILL

Be careful, darling, that's a dirty place.

MALAPARTE

Si dice che chi mangia questo frutto trasformerà tutto ciò che tocca in oro e perle.

LIZ

Gold? Really? I wanna try. *(Mangia. Si ferma, accusa conati di vomito. Scappa via inseguita da Bill)*

BILL

Darling! Darling!

Esce. Malaparte lo segue. Si organizza il corteo, e la Sirena viene portata fuori. Joe, trasognato, la guarda allontanarsi, fa per seguirla, ma viene ostacolato dai mostri. Cade in ginocchio, si copre il volto con le mani, si strofina gli occhi, imbambolato.

LE NANE

Entrano le due nane, Pupella e Bellella, una da una parte e una dall'altra. Restano a guardare Joe divertite. La lingua nella quale si esprime Joe in questa scena non è nè inglese, nè italiano, nè napoletano, bensì una sorta di farfugliamento incantato perfettamente comprensibile alle nane, e del quale Joe stesso non si rende conto.

PUPELLA

Arape, arape l'uocchie, bellu giuvinotto! Arape... arape, e vide quanti mnmeraviglie attuorno a te!

LIZ

Is this good for eating¹³⁵?

BILL

Be careful, darling, that's a dirty place¹³⁶.

MALAPARTE

Diz-se que quem come esse fruto transformará tudo o que toca em ouro e pérolas.

LIZ

Gold? Really? I wanna try¹³⁷. *(Come. Para, sente vontade de vomitar. Foge, seguida por Bill)*

BILL

Darling! Darling¹³⁸!

Sai. Malaparte o segue. Organiza-se o cortejo, e a Sereia é levada embora. Joe, arrebatado, olha-a afastando-se, acena para segui-la, mas é atrapalhado pelos monstros. Cai ajoelhado, cobre o rosto com as mãos, esfrega os olhos, deslumbrado.

AS ANÃS

Entram as duas anãs, Pupela e Bebelá, uma de um lado e a outra do outro. Ficam olhando para Joe, divertidas. A língua na qual se expressa Joe, nesta cena, não é nem inglês, nem italiano, nem napolitano, mas sim uma espécie de murmúrio encantado perfeitamente inteligível para as anãs, e do qual o próprio Joe não se dá conta.

PUPELA

Abre, abre os olhos, moço lindo! Abre... abre, e vê quantas maravilhas à tua volta!

¹³⁵ Em inglês, tradução: Isso é bom para comer?

¹³⁶ Em inglês, tradução: Cuidado, querida, este é um lugar sujo.

¹³⁷ Em inglês, tradução: Ouro? Sério? Quero experimentar.

¹³⁸ Em inglês, tradução: Querida! Querida!

BELLELLA

Uh! L'ha 'rapute! Uh, l'ha 'rapute! Guarda che belli mmarine, sorella mia! Guarda che specchie d'acqua scura porta 'nfronte...! (*Ride*)

PUPELLA

(*Ballonzolando in giro*) Chiù chiare de l'onda 'e maggio e cchiù nire d'o destino... Bellu, bellu durmiente mio, de quale mostre vuoi lo core?

JOE

(*Sgomento*) Abakalùb skik sciàt...savai...rakom...

BELLELLA

(*Carezzandogli i capelli*) Dint'a rezza è fernute p'ammore... P'a Sirena s'è perzo. E chella, cull'arte 'e na purpessa gigante, 'nfunne cu essa s'o sta tiranno.

PUPELLA

Ah bellu giuvinotte mio, àvete comm'e 'na muntagna, cavaliere d'o mare, de peggio nun te poteva capitare...

JOE

(*Indicando con le mani la figura della sirena*) Lùskal naik savom...sciamiz abakalùb... sciamiz...

BELLELLA

(*Saggia*) Ah, bella, sì, è certo. Bella comm'e 'nu spicchio 'e luna, 'na rosa 'e paraviso... ma... ma... (*fa un gesto con le mani verso la gola, come per dire "Soffoca"*)

PUPELLA

Volubile comm'a ll'onne, cecata comme 'o viento... Nun ce sta bosco addò se pò annasconnere chi essa vole consumà...

BELLELLA

Pirciò rieste cu' nnuie, rieste cu' nnuie, ccà... nun la seguì... nuie, vulenne, te putimme salvà.

BEBELA

Ui! Abriu! Ui, Abriu! Olha só que lindas águas-marinhas, minha irmã! Olha que espelhos d'água escura leva na frente...! *(Ri)*

PUPELA

(Balançando-se ao redor) Mais claras que as ondas de maio e mais escuras que o destino... Belo, belo adormecido meu, de qual monstro queres o coração?

JOE

(Horrorizado) Abakalùb skik sciàt... savai... rakom...

BEBELA

(Acariciando-lhe os cabelos) Dentro da rede acabou, por amor... Pela Sereia ficou perdido. E ela, com a arte de um polvo gigante, para o fundo, junto com ela, o vai puxando.

PUPELA

Ah, meu lindo mocinho, alto como uma montanha, cavaleiro do mar, pior do que isso não te podia acontecer...

JOE

(Indicando com as mãos a figura da Sereia) Lùskal naik savom... sciamiz abakalùb... sciamiz...

BEBELA

(Sábia) Ah, bonita, sim, sem dúvida. Bonita como uma fatia da lua, uma rosa do paraíso... mas... mas... *(faz um gesto com as mãos até a garganta, como para dizer "Sufoca")*

PUPELA

Volúvel como as ondas, cega como o vento... Não existe bosque onde se possa esconder quem ela quiser consumir...

BEBELA

Por isso, fica conosco, fica conosco, aqui... não a sigas... nós, se quisermos, podemos te salvar.

PUPELLA

Tenimme le nostre arti per tenerla a bada. Cera pe' ll'orecchie... 'o canto suie è morte... e foglie de ginepre pe' ll'uocchie... ah! Chi la vede se li struje... ruvina...

BELLELLA

(Saltellando) E ancora: nettare de fresia pe' cunsulà lu core, conserva de melassa pe' riempi lli mane... vacante... pecchè essa cuorpe veramente nun tene pe' ll'abbraccià... *(Joe si dibatte con le braccia, disperato, come a volersi liberare da lacci invisibili)*

JOE

Sciaksim naik! Sciaksim naik! Naik! Naik!

PUPELLA

(Urlando) L'ha attaccato! L'ha attaccato! Guarda, sorella mia, li segni arravugliati, guardale bbuono: girane, girane, girane *(Fa il gesto di girare su se stessa, come se si stesse legando tutta con una lunga corda)*... e poi ancora girano, girano, girano... ah, la brutta strega!

BELLELLA

(Andando e riandando dalla testa ai piedi di Joe fa nell'aria nodi, cerchi, anelli) Cull'uocchie 'ncielo, la femmena cu 'e scaglie de lu ragne, scaglie de seta, nei tranelli t'ha tirate... e tira, tira e attacca... e tira, tira e attacca...

PUPELLA

(Dura e severa) Ammore? Quale ammore? Essa ti odia! Ti odia! Ti odia!

BELLELLA

Chillu pesce smaleretto.. sole catene porta o posto d'o core... e veleno 'e serpe, gelida e azzurrina, 'ncopp'a punta d'a lingua... d'a lingua. *(Pupella corre in un angolo, squittendo. Prende una ciotola, l'avvicina alla bocca di Joe)*

PUPELLA

Bive, bive, bive, bellu giuvinotte, durmiente affatturato, bive, bive, bive...

PUPELA

Temos as nossas artes para mantê-la à distância. Cera para os ouvidos... o canto dela é morte... e folhas de zimbro para os olhos... ah! Quem a vê, os esfrega... ruína...

BEBELA

(Saltitando) E ainda, néctar de frésia para consolar o coração, conserva de melaço para encher as mãos... vazias... porque ela, corpo, não tem, realmente, para o abraçar... *(Joe se agita com os braços, desesperado, como se quisesse livrar-se de laços invisíveis)*

JOE

Sciaksim naik! Sciaksim naik! Naik! Naik!

PUPELA

(Gritando) Ela o atacou! Ela o atacou! Olha, minha irmã, as marcas emaranhadas, olha bem pra elas: giram, giram, giram. *(Faz o gesto de girar sobre si mesma, como se estivesse se ligando toda com uma longa corda)* ... e ainda giram, giram, giram... ah, a maldita bruxa!

BEBELA

(Indo e voltando da cabeça aos pés de Joe faz no ar nós, círculos, anéis) Com os olhos pro céu, a fêmea com as escamas de aranha, escamas de seda, nas armadilhas te puxou... e puxa, puxa e ataca... e puxa, puxa e ataca...

PUPELA

(Dura e severa) Amor? Qual amor? Ela te odeia! Te odeia! Te odeia!

BEBELA

Aquele peixe maldito... apenas correntes leva no lugar do coração... e veneno de cobra gélida azulada, na ponta da língua... da língua. *(Pupela corre para um canto, guinchando. Pega uma tigela, a aproxima à boca de Joe)*

PUPELA

Bebe, bebe, bebe, moço belo, adormecido, enfeitiçado, bebe, bebe, bebe...

JOE

(Agitando la testa, cercando di resistere) Lùskal naik saivòm... lùskal naik saivòm... saivòm!
(Bellella afferra una mano di Joe e digrignando i denti gliela morde forte. Joe non urla, ma al contrario emette un sospiro dolcissimo prolungato)

PUPELLA

(Corre di qua e di là, battendo le mani) S'è spierze! S'è spierze lu marenare... Nun tene cchiù core, nun tene cchiù core... Tutto s'è pigliato chillu mostro senz'ammore. (Si avvicina a Joe, piagnucolando)

BELLELLA

(Caccia fuori dello spago rosso. Ne lega un capo al polso di Joe, e l'altro ad una mano della sorella) Sette leghe... sette leghe... cull'acquila e l'abisso... cu' a porpora e 'a langella... sette leghe.. sette leghe... piglia 'a forza d'e nanelle...

JOE

(Come in un sogno) Nik siat savai...nik sciat savai... abacalu... abacalub... abacalub... abacalub... (Termina in un soffio. Bellella, completata l'opera, si discosta un poco a guardare. Pupella, invece, si avvicina a Joe e gli dà un bacio sulla bocca. Bellella si avvicina, e squittendo rudemente la scosta. Lo bacia anche lei sulla bocca, poi entrambe lo sollevano da terra)

PUPELLA

Purtammelo 'ncopp'o specchio...

BELLELLA

No! 'Ncopp'o monte...

PUPELLA

Purtammelo dint'a conca...

BELLELLA

No! 'Ncopp'o monte...

JOE

(Mexendo a cabeça, tentando resistir) Lùskal naik saivòm... lùskal naik saivòm... saivòm!

(Bebela agarra uma mão e rangendo os dentes a morde, bruscamente. Joe não chora, mas, ao contrário, dá um suspiro doce e duradouro)

PUPELA

(Corre pra cá e pra lá, batendo as palmas) Perdeu-se! Perdeu-se o marinheiro... Não tem mais coração... Tudo Levou embora aquele monstro sem alma. (Aproxima-se de Joe, choramingando)

BEBELA

(Pega um fio vermelho. Amarra uma ponta no pulso de Joe e a outra na mão da irmã)

Sete léguas... sete léguas... com a águia e o abismo... com a púrpura e a libra... sete léguas... sete léguas... pega a força das anãzinhas...

JOE

(Como num sonho) Nik siat savai...nik sciat savai... abacalu... abacalub... abacalub... abacalub... (Termina num sopro. Bebela completa a obra, afasta-se um pouco para olhar. Pupela, ao contrário, aproxima-se de Joe e lhe dá um beijo na boca. Bebela aproxima-se e guinchando, bravamente, a retira. Ela também o beija na boca, então, ambas o levantam do chão)

PUPELA

Vamos levá-lo pra cima do espelho...

BEBELA

Não! Pra cima do monte...

PUPELA

Vamos levá-lo pra dentro da concha...

BEBELA

Não! Pra cima do monte...

PUPELLA

Purtammelo 'ncopp'o specchio...

BELLELLA

No... *(Si interrompe. Odo dei passi, delle voci)*

PUPELLA E BELLELLA

Stanne venenno. Scappamme, scappamme, arrivano. *(Escono, trascinando con loro Joe, intontito)*

LA CENA

Entrano, a coppie, Consuelo e Fabrizio, la principessa di Candia e Malaparte, Bill e Liz. Li segue il cameriere, che prepara il buffet. Mentre gli altri personaggi si fanno indietro, sullo sfondo, Consuelo viene in avanti..

CONSUELO

(Tra sé) Ci saranno dei segni indiscutibili, tra qualche tempo. Credo che bisognerà farci attenzione. Potrebbe essere... *(Pausa)* I poveri... i poveri... sono terribili, i poveri, quando si annunciano inevitabili e... quasi necessari, come una cometa. *(Pausa)* Dicono che questa città sia benedetta da Dio proprio per questo: per l'immensa folla di pezzenti che spingono ai suoi cancelli... sempre più.

MALAPARTE

Peccato che nessuna bandiera d'Europa sia dello stesso color rosa che traspare dal salmone.

PRINCIPESSA DI CANDIA

Chi sa che cosa accadrebbe a tutto il resto del mondo se una, dico una bandiera d'Europa fosse del color rosa che hanno i salmoni... e i reggicalze delle donne.

CONSUELO

Per fortuna tutto, in Europa, tende a sbiadire. E' molto probabile che ci stiamo avvicinando verso un Medioevo color rosa salmone.

PUPELA

Vamos levá-lo pra cima do espelho...

BEBELA

Não... *(Interrompe-se. Ouvem-se uns passos, umas vozes)*

PUPELA e BEBELA

Estão chegando. Fugamos, fugamos, chegam. *(Saem, puxando com elas Joe, aturdido)*

A CEIA

(Entram, em dupla, Consuelo e Fabrício, a Princesa de Cândia e Malaparte, Bill e Liz. Seguem-nos o garçom, que prepara o bufê. Enquanto os outros personagens recuam para o fundo, Consuelo avança)

CONSUELO

(De si para si) Ficarão marcas indiscutíveis, daqui a um tempo. Acredito que precisará prestar atenção. Poderia ser... *(Pausa)* Os pobres... os pobres... são terríveis, os pobres, quando se anunciam inevitáveis e... quase necessários, como um cometa. *(Pausa)* Dizem que talvez esta cidade seja abençoada por Deus por isso mesmo, pela enorme massa de vagabundos se empurrando às suas portas... sempre mais.

MALAPARTE

Pena que nenhuma bandeira da Europa seja da mesma cor rosa que emite o salmão.

PRINCESA DE CÂNDIA

Quem sabe o que aconteceria no resto do mundo se uma, digo apenas uma bandeira da Europa fosse da cor rosa que têm os salmões... e as ligas das mulheres.

CONSUELO

Por sorte, tudo, na Europa, tende a desvanecer. É muito provável que estejamos nos aproximando de uma Idade Média cor-de-rosa salmão.

BILL

(Curioso) Please, what are you speaking about?

MALAPARTE

Colori.. toni... nuances.

LIZ

(A Bill) Oh, bastard dirty people! What have I said to you before?

FABRIZIO

(A Malaparte) Eppure siamo cortesi. Non gli abbiamo servito scugnizzo arrosto con granturco. O forse era questo che desideravano?

CONSULEO

(Tra sé) Eppure saggiamente. Senza protervia. Con rassegnazione. Sì... forse... ma non bisogna favoleggiare troppo con questa piaga. La guerra... in fondo... Ah, non si riesce a dormire. Come fare a chiudere occhio quando i lampi che accecano, bagliori, figure, sinistrano i vostri sogni, un tempo sicuri, principeschi... *(Ride con se stessa)*. Decisamente, Consuelo, mi stupisci. Dov'è finita la gemmea durezza della corona che porti?...Incubi, presagi, sogni... ma scherzi?

BILL

(Mettendo la mano in un piatto) I'd like to have another piece of... that.

LIZ

(Acida) Careful, honey! Remember, they're Lucretia Borgia's sons.

PRINCIPESSA DI CANDIA

Ah, sono certa che un giorno finiranno per chiederci scusa.

BILL

(*Curioso*) Please, what are you speaking about¹³⁹?

MALAPARTE

Cores... tons... nuances.

LIZ

(*A Bill*) Oh, bastard dirty people! What have I said to you before¹⁴⁰?

FABRÍCIO

(*A Malaparte*) E ainda somos gentis. Não lhes servimos pivete grelhado com milho. Ou quem sabe seja isso mesmo que desejam?

CONSUELO

(*Para si própria*) Mas, ainda, sabiamente. Sem arrogância. Com resignação. Sim... talvez... mas não precisa fantasiar demais com essa praga. A guerra... ao fundo... Ah, não se consegue dormir. Como fazer para fechar os olhos quando os relâmpagos cegam, fulgores, figuras, arruinam os sonhos, já tranquilos, principescos um dia... (*Ri consigo mesma*) Definitivamente, Consuelo, me surpreendes. Onde acabou a dureza da gema da coroa que levas?... Pesadelos, presságios, sonhos... mas estás de brincadeira?

BILL

(*Colocando a mão num prato*) I'd like to have another piece of... that¹⁴¹.

LIZ

(*Sarcástica*) Careful, honey! Remember, they're Lucretia Borgia's sons¹⁴².

PRINCESA DE CÂNDIA

Ah, um dia, tenho certeza de que acabarão nos pedindo desculpa..

¹³⁹ Em inglês, tradução: Com licença, do que estão falando?

¹⁴⁰ Em inglês, tradução: Oh, bastardo, sujo povo! O que eu te disse antes?

¹⁴¹ Em inglês, tradução: Gostaria de pegar outro pedaço de... daquilo.

¹⁴² Em inglês, tradução: Cuidado, querido! Lembra-te, eles são os filhos da Lucrecia Borgia.

CONSUELO

Tutte le pagliacciate, prima o poi, hanno bisogno di una riparazione.

MALAPARTE

(Soffocando una risatina nella salvietta) Siete adorabile, Consuelo, quando vi costringete al sarcasmo. Ma gli americani, in fondo, non sono i soli a doverci chiedere scusa. Anche gli inglesi hanno vinto la guerra, ma non ci chiederanno mai scusa.

BILL

(Ridendo) Sure! And the Russians too.

LIZ

(Disgustata) Oh! The Russians! Shit!

FABRIZIO

A proposito, lo sapete che i russi mangiano marmellata di cane?

CONSUELO

Tutto questo mi disgusta. Ho orecchi per sentire ed occhi per vedere... io. Forse gli altri... i privilegi accecano... stordiscono. Ma... io... *(Sfidandosi)* Farete allora ammenda, vostra altezza? Certo! Ma siete proprio sicura che sia il disgusto di tutto questo, e non piuttosto la banale nausea di ingollare tutti i giorni mais bollito e spam americani... a spingervi a passare nelle file... nelle file di quelli che attendono ai cancelli...?

PRINCIPESSA DI CANDIA

L'altro giorno ho trovato un negro che mangiava a tavola con la famiglia del mio portiere. Un bel negro, molto cortese. Mi ha detto che se i soldati non mangiassero "spam" – si dice così? – avrebbero già conquistato Berlino.

CONSUELO

Io ho molta simpatia per i negri. Hanno almeno il colore delle loro opinioni.

CONSUELO

Todas as palhaçadas, cedo ou tarde, precisam de uma reparação.

MALAPARTE

(Sufocando uma risadinha no lenço) Consuelo, a senhora é adorável quando se obriga ao sarcasmo. Mas, afinal não são apenas os americanos que devem nos pedir desculpa. Também os ingleses ganharam a guerra, mas nunca nos pedirão desculpa.

BILL

(Rindo) Sure! And the Russians too¹⁴³.

LIZ

(Indignada) Oh! The Russians! Shit!¹⁴⁴

FABRÍCIO

Por sinal, sabem que os russos comem geleia de cachorro?

CONSUELO

Tudo isso me desagrada. Eu tenho ouvidos para ouvir e olhos para ver... eu. Talvez, os outros ... os privilégios cegam... atordoam. Mas... eu... *(Desafiando-se)* Fará, então, emenda, sua alteza? Claro! Mas a senhora tem certeza mesmo de que seja o desgosto de tudo isso, e não a banal náusea por ingerir milho cozido e spam americano todos os dias... a empurrar a senhora para passar nas filas... nas filas daqueles que estão esperando nos portões...?

PRINCESA DI CÂNDIA

Outro dia, encontrei um negro que comia à mesa com a família do meu porteiro. Um lindo negro, muito gentil. Me disse que se os soldados não comessem “spam”¹⁴⁵, é assim que se fala? Já teriam conquistado Berlim.

CONSUELO

Eu tenho muita simpatia pelos negros. Pelo menos, têm a cor das próprias opiniões.

¹⁴³ Em inglês, tradução: Claro! E os russos também!

¹⁴⁴ Em inglês, tradução: Oh! Os russos! Merda!

¹⁴⁵ Patê suíno em lata.

FABRIZIO

Ci sono molti negri nell'esercito americano?

MALAPARTE

Ci sono negri dovunque. Anche nell'esercito americano.

BILL

(Nervoso) Please, what are you speaking about?

MALAPARTE

(Scandendo le parole) Colori. Toni. Nuances.

CONSUELO

(Tra sé) Inutile. Non si può arrestare il vento, la marea... l'arida scadenza degli astri... Ci saranno segni... tra qualche tempo. *(Pausa)* Non credo, ma bisognerà fare attenzione. Potrebbe essere... *(Dall'esterno giunge improvviso il rumore di un bombardamento. Tutti si guardano, tesi. Poi il fragore cessa, ma si odono dei rumori, un avanzare, un trafficare e l'elevarsi di un canto, di una litania sommessa, impaurita)*

MALAPARTE

(Girandosi e ponendosi un dito sulle labbra) Silenzio. Ascoltate. *(Silenzio. Si ode solo il mormorio esterno)*

CONSUELO

(China la testa e sussurra, come in una preghiera)

La media noche es pasada:

oh pequeña morena de algida cintura,

oh pequeña de metàl y de melanconia...

oh pequeña, oh luna muerta

sobre la piedra dura. *(Stende il braccio, indica la porta)*

Ascoltate... ascoltate... l'Angelo viene.

FABRÍCIO

Há muitos negros no exército americano?

MALAPARTE

Há negros em qualquer lugar. Também no exercito americano.

BILL

(Irritado) Please, what are you speaking about?¹⁴⁶

MALAPARTE

(Soletrando as palavras) Cores. Tons. Nuanças.

CONSUELO

(Para si) Inútil. Não se pode barrar o vento, a maré... a árida expiração dos astros... Ficarão marcas... daqui a um tempo. *(Pausa)* Não acredito, mas precisará tomar cuidado. Poderia ser... *(Do exterior chega, repentino, o barulho de um bombardeio. Todos se entreolham, nervosos. Então, o estrondo para, mas escutam-se uns rumores, um avançar, um trafegar-se e o liberar-se de um canto, de uma litania calada, amedrontada)*

MALAPARTE

(Virando-se e pondo um dedo nos lábios.) Silêncio. Ouvi. *(Silêncio. Escuta-se apenas o murmúrio externo)*

CONSUELO

(Baixa a cabeça e sussurra como numa prece)

La media noche es pasada:

oh pequena morena de algida cintura,

oh pequena de metâl y de melanconia...

oh pequena, oh luna muerta

sobre la pietra dura.¹⁴⁷ *(Estica o braço, indica a porta)*

Ouvi, ouvi... o Anjo vem.

¹⁴⁶ Em inglês, tradução: Por favor, do que estás falando?

¹⁴⁷ Em espanhol, tradução: Já passou da meia-noite, oh, pequena morena, com algida cintura, oh, pequena de metal e melancolia, oh, pequena, oh, lua morta, sobre a pedra dura.

Le luci si attenuano. Angelaré viene avanti, reggendo degli occhi rilucenti su un piatto d'argento. Avanza lentamente, seguita dalla folla. Ha un portamento altero, quasi da figura omerica. Il suo canto - lamento, ripetuto alla fine del ritornello in lingua napoletana, ossessivamente, è una specie di presagio, di enigma.

Chist'ucchie so' conche da lacrime formate,
chist'ucchie so' vizie e ruvine,
e 'na malia teneno
ca nun se perde
pe' chi latte avette
d'e sventure d'o mare...
Guardali, gente mia:
non sono veramente orribili?
Simili a manichini ridicoli,
terribili, strani sonnambuli
dardeggiano non si sa dove...
e la brezza li asciuga.
Guardali qui, abbandonati
Dalla divina scintilla...
Eppure, ancora qui, al cielo
Alzati, come se guardassero lontano... guardali:
tu non li vedi mai
verso il selciato
piegare la luce appesantita...
Traversano così l'oscurità
Senza confini,
sorella del silenzio...
guardali e grida:
Oh città! Oh Città!...
Mentre attorno a te il canto e il riso, e le urla,
Come spire di serpente ti avvolgono...
Io, innamorata atrocemente solo della voluttà,
io, vedi, così mi trascino...
ma più di te inebetita,
questo mi dico: che cosa?
Che cosa cercano in cielo
Tutti questi ciechi? Che cosa?
E perché non temi i Greci
Anche quando ti portano i doni?
Chist'ucchie so' conche de lacrime
Furmate, chist'ucchie so' vizie e ruvine
e 'na malia teneno
ca nun se perde
pe' chi latte avette
d'e sventure d'o mare....

As luzes se atenuam. Ângelinha vem na frente, equilibrando olhos reluzentes sobre um prato de prata. Avança lentamente, seguida pela multidão. Ele tem um porte altivo, quase como fosse uma figura homérica. Seu canto – lamento repetido ao final do refrão na língua napolitana, obsessivamente – é uma espécie de presságio, de enigma.

Estes olhos são conchas, de lágrimas formadas,
Estes olhos são vícios e ruínas
e uma mágica têm,
que não se perde,
para quem leite recebeu,
das desventuras do mar....
Olhai-os, minha gente:
Não são, realmente, horríveis?
Semelhantes a manequins ridículos,
Terríveis, esquisitos, sonâmbulos,
Dardejam não se sabe onde...
E a brisa os enxuga.
Olhai-os aqui, abandonados,
Pela divina faísca...
No entanto, ainda, aqui, ao céu
levantados, como se olhassem longe... Olhai-os:
Não os vedes nunca
em direção à calçada,
a dobrar a luz carregada...
Atravessam assim a escuridão
Sem confins,
Irmã do silêncio...
Olhai-os e grita:
“Oh, cidade! Oh, cidade!...”
Enquanto em volta de ti, o canto, o riso e os gritos,
Como espirais de serpentes te envolvem...
Eu, apaixonada, terrivelmente, apenas pela voluptuosidade
Eu, vede, me arrasto assim ...
Porém mais que tu, abobada,
Isto me digo: O quê?
O que procuram no céu,
todos esses cegos? O quê?
E porque não temes os Gregos
também quando te levam os dons?¹⁴⁸
Estes olhos são conchas de lágrimas formadas,
Estes olhos são vícios e ruínas,
mas uma mágica que
não se perde têm,
para quem leite recebeu,
das desventuras do mar....

¹⁴⁸ Refere-se à fala de Laocoonte “timeo Danaos et dona ferentis” (VIRGILIO, 1971, versi 46-49).

Mentre Angelarè ripete il suo ritornello, Consuelo lentamente alza un braccio. Gli uomini escono, tranne il Cameriere, che resta sul fondo. Candia, Consuelo e le donne abbigliano Angelarè fino a trasformarla in una sontuosa statua di madonna barocca. Poi, lentamente, Consuelo e la principessa di Candia abbandonano la scena. Due donne si inginocchiano davanti ad Angelarè.

TAMMURRIATA NERA

In scena sono rimasti la statua di Angelarè, due donne inginocchiate e il cameriere. Entrano, successivamente, la Sciantosa, il Guappo, Zeza-Pulcinella e il Vecchio, con una caffettiera in mano. Dopo un po' entrano anche Malaparte, Bill e Liz.

IL CAMERIERE

Ccà, ormai, nun ce stà cchiù niente a trafficà: s'è già trafficate tutte cose, pure chello che apparentemente pareva in- trafficabile... io nun saccio si a chistu punto ci amma disperà – perché la merce da barattare, tutta la merce, sta per finire – oppure amma essere contente, amma essere felice... ammesso e non concesso che sia lecito essere contente, essere felice... del nulla che ci rimane...

ZEZA – PULCINELLA

(Con un saltello) Se dice: 'o ppoco è de Ddie e assaie è d'e cannarute...

IL GUAPPO

(Affilando una molletta) Sangue, carne, nervi, muscoli: a peso, a chilogramme, a quintale, a tonnellate... Ih ch'affare! Ih ch'affare!

IL CAMERIERE

Io dico spesso che l'arte della fotografia nun serve a niente si nun putimme futugrafà pure 'a faccia 'e Dddio, e accussì dimustrà a chesta città e a chesta ggente, ca so addivintate Babilonia, ca Isse esiste, ca Isse ce stà...e che quanto prima adda tirà tutte 'e nuraghe a lo pettine... peccate... pecchè... pecchè... nun ce facimme illusione...e peccate, prime o aroppe, se scontano, altroché, si se scontano.

Enquanto Ângelinha repete o seu refrão, Consuelo, lentamente, levanta um braço. Os homens saem, menos o Garçom, que fica ao fundo. A Princesa de Cândia e as mulheres vestem Ângelinha até torná-la uma suntuosa estátua barroca de Nossa Senhora. Então, lentamente, Consuelo e a Princesa de Cândia abandonam a cena. Duas mulheres se ajoelham na frente de Ângelinha.

TAMMURRIATA NERA¹⁴⁹

Em cena ficaram a estátua de Ângelinha, duas mulheres ajoelhadas e o garçom. Entram, sucessivamente, a Vedete, o Guapo, Zeza/Pulcinella e o Velho, com uma cafeteira na mão. Um pouco depois entram Malaparte, Bill e Liz.

O GARÇOM

Aqui, infelizmente, não tem mais nada para traficar. Já se traficou tudo o que se podia, até o que parecia, aparentemente, intraficável... Eu não sei se, a essa altura, devemos nos desesperar, porque a mercadoria para negociar, toda a mercadoria, está acabando, ou se, pelo contrário, devemos estar contentes, devemos ser felizes... desde que seja lícito ser contente, ser feliz... com o nada que nos resta.

ZEZA/PULCINELLA

(Com um saltinho) Diz-se: o pouco é de Deus, e o muito é dos gananciosos.

O GUAPO

(Afiando uma faca) Sangue, carne, nervos, músculos, a peso, a quilos, a quintos, a toneladas... Que negócio! Que negócio!

O GARÇOM

Eu digo, frequentemente, que a arte da fotografia não presta pra nada se não podemos fotografar também a cara de Deus, e assim demonstrar a esta cidade e a este povo, que se tornaram uma Babilônia, que Ele existe, que Ele está aqui... e que, o quanto antes, deve puxar todos os nós no pente... pecados... pra que... pra que... não tenhamos ilusão... os pecados, cedo ou tarde, se pagam, é certo que se pagam...

¹⁴⁹ Nota 14. *Idem.*

LA SCIAANTOSA

(Sollevandosi) Ho ancora uno spettacolo da preparare. Uno solo: Reginella, Ninì Tirabuscìò, ma uno solo, come si era detto.

IL VECCHIO

(Scatarrando, saggio) La differenza, signori mie, sta tutta qua: l'americane s'accattano 'e nemice l'loro, e nuie, invece, c'e vvennimme.

IL CAMERIERE

E chesta, sotto mio modesto parere, è l'unica legge naturale, come se dice, ca c'è rimasta e ca continua a funziunà dint'a sta machina senza chiù ciste addò continuammo a... *(si gratta pensoso la testa, non ricordando la parola)*

MALAPARTE

(Entrando, in tono indifferente) Vivere.

BILL

(A Malaparte) Please, what you mean with "vivere"? *(Malaparte alza le spalle. Allora Bill si rivolge a Liz con lo sguardo)*

LIZ

"Vivere"? It means to win a war.

IL CAMERIERE

E' 'na parola! E che d'è vivere fare l'arte dei pazzi da mattina a sera? E che d'è, vivere, fare tutto il contrario delle cose che da secoli e secoli si sono sempre fatte per diritte, che saccio: scambiare 'a notte p'o juorne, 'o vecchio p'o giuvinotte, 'a femmina pe l'omme e viceversa? 'Na creatura appena appena staccata d'o piette d'a mamma pe' 'na cocotta incallita, o, al contrario, si è masculille, pe nu trafficante già espierte di tutti i dedali, le grotte, gli oscuri vichi della psiche umana?

A VEDETE

(Levantando-se) Tenho, ainda, um espetáculo pra preparar. Apenas um: *Reginella*¹⁵⁰, *Ninì Tirabuscio*¹⁵¹, mas apenas um, como foi dito.

O VELHO

(Escarrando, sábio) A diferença, meus senhores, está toda aqui: Os americanos compram os próprios inimigos, e nós, pelo contrário, os vendemos.

O GARÇOM

E essa, na minha modesta opinião, é a única lei natural, como se diz, que ficou e que continua funcionando dentro desta máquina sem mais pingue, onde continuamos a... *(coça, pensativo, a cabeça, não se lembrando da palavra)*

MALAPARTE

(Entrando, com tom indiferente) ... viver.

BILL

(A Malaparte) Please, what you mean with “viver”?¹⁵² *(Malaparte dá de ombros. Então, Bill volta o olhar para Liz)*

LIZ

“Viver”? It means to win a war¹⁵³.

O GARÇOM

Besteira! Como assim, viver é fazer a arte dos loucos de manhã e de noite? Como assim, viver é fazer todo o contrário das coisas que por séculos e séculos sempre se fizeram por direito, tipo: trocar a noite pelo dia, o velho pelo jovem, a mulher pelo homem e vice-versa? Um nenê logo logo separado do peito da mãe por uma mundana inveterada, ou, pelo contrário, se for homenzinho, por um traficante, já experto em todos os labirintos, os antros, os obscuros becos da psique humana?

¹⁵⁰ Canção napolitana, letra de Libero Bovio (*1883 – †1942) escrita em 1917 (PALIOTTI, 2000, p. 217).

¹⁵¹ Canção napolitana, letra de Salvatore Gambardella (*1871 – †1913) escrita em 1911 (PALIOTTI, 2000, p. 178).

¹⁵² Em inglês, tradução: Por favor, o que queres dizer com “viver”?

¹⁵³ Em inglês, tradução: “Viver”? Significa vencer a guerra.

LA SCIAANTOSA

Uffà! No, stasera no. Niente spettacolo. Non posso muovermi da questo posto. Sono l'unica stella che c'è rimasta...

ZEZA – PULCINELLA

Pagliericci pe' terra nun truove, e p'o mare nun truove taverne...

IL GUAPPO

Ih ch'affare! Ih ch'affare! A tonnellate, a quintale, a chilogramme, a peso: muscoli, nervi, carne, sangue.

IL VECCHIO

(*A Malaparte*) Signurì, signurì... c'ora so, pe' piacere? E già mezzanotte, o no?

MALAPARTE

(*Ai turisti*) Dovete riconoscere che è una cosa da nulla, in questa città, far passare il tempo.

BILL e LIZ

(*Insieme, guardandosi in faccia*) Oh yeah! This is the best show all over the world. Wonderful!

IL CAMERIERE

E che d'è 'na cosa logica invertire il sangue in acqua, il nobile in pezzente, il protervo nell'uomo dabbene... e una casa (*indica col dito l'ambiente attorno*), una casa fino a poco fa onesta, discreta, fiera dei suoi affetti... nell'ultimo dei postriboli... in un lupanare..in un bordello!

ZEZA – PULCINELLA

Uè! Uè! Uè! Ggente, popolo, amice, currite, currite, currite: se stanno appiccicano 'o mare e 'a rena!

IL GUAPPO

Seh! 'A meglià mercanzia v'a dongh'io! Sangue, nierve, muscole, carne: ih c'affare! Ih c'affare!

A VEDETE

Ishh! Não, esta noite, não. Nada de espetáculo. Não posso ir embora desse lugar. Sou a única estrela que ficou aqui...

ZEZA/PULCINELLA

Palhinha no chão não se acha, e pelo mar não se acham lanternas...

O GUAPO

Que negócio! Que negócio! A toneladas, a quintos, a quilos, a peso: músculos, nervos, carne, sangue.

O VELHO

(A Malaparte) Senhorsi', senhorsi'... que horas são, por favor? É já meia-noite, não é?

MALAPARTE

(Aos turistas) Deveis reconhecer que é uma coisa fácil, nesta cidade, fazer passar o tempo.

BILL e LIZ

(Juntos, olhando-se na cara) Oh yeah! This is the best show all over the world. Wonderful!

O GARÇOM

E o que que é? Uma coisa lógica converter o sangue em água, o nobre em miserável, o atrevido no homem de bem... e uma casa *(indica com o dedo o ambiente em volta)*, uma casa, até pouco tempo atrás honesta, orgulhosa dos seus afetos... no último dos prostíbulos... num lupanar... num bordel!?

ZEZA/PULCINELLA

Ô! ô! ô! Gente, povo, amigos, depressa, depressa, depressa! Estão brigando o mar com a areia!

O GUAPO

Ehi! A melhor mercadoria eu que a dou! Sangue, nervos, músculos, carne: Que negócio! Que negócio!

IL VECCHIO

La differenza, signore mie, sta tutta ccà: l'Americane ce vveneno 'e nemice l'loro, e nuie, invece, ce l'accattamme...

(La Sciantosa va verso Malaparte. Gli porge la mano. Malaparte gliela rovescia, baciandole il polso)

LA SCIAANTOSA

Ma è solo rimandato, vero? Lo farò meglio con qualche numero in più... Peccato, però... sarebbe stato bello... come si era detto. *(Resta immobile)*

BILL

(A Malaparte) I must remember to you, gentleman... I must.

LIZ

Now I understand... this bastard, but charming charming Italian people!

MALAPARTE

(Al vecchio) Avete già preparato il vostro caffè? Dico a voi, nonno!

IL CAMERIERE

Prendete questa casa, per esempio: se le sue mura potessero parlare, se avessero bocche... embè, parola mia, le sentireste parlare di scienza, filosofia, arte, musica, pittura, tanta è stata la nobiltà, la sapienza che da sempre le hanno abitate... ma invece, lo sapete adesso, in questo momento, proprio adesso, cosa sto per fare? Cosa io mi appresto a fare? Sì? *(Fa un ampio gesto con le braccia)* Ebbene, signori, io lo trasformo questo luogo; io lo trucco; io lo camuffo: io l'apparecchio, questo luogo... per una sala di tolleranza... per una sala di vendita, notte e giorno... per un'enorme colossale formidabile esposizione di carne... Eh, eh..! Non è un'operazione facile, eh no! Non è una cosa da tutti, da dilettanti, da perdigiorno... eh, no! Per questo ci vogliono tecnici, persone rifinite... mani, occhi, anime addestrate! In una parola, in una parola... Servi, signori, servi! Ma per cosa, direte voi... per cosa, in che cosa bisogna specializzarsi, qual è lo scopo, la finalità di questo duro apprendistato... di questo... per cosa... in cosa... a cosa?

O VELHO

A diferença, minhas senhoras, está toda aqui: os Americanos nos vendem os inimigos, e nós, ao contrário, os compramos...

(A Vedete vai até Malaparte. Estende-lhe a mão. Malaparte vira-a e lhe beija o pulso)

A VEDETE

Mas é apenas adiado, não é? Fá-lo-ei bem melhor com algum número a mais... Porém que pena! Teria sido lindo... como dizíamos. *(Fica imóvel)*

BILL

(A Malaparte) I must remember to you, gentleman... I must.¹⁵⁴

LIZ

Now I understand... this bastard, but charming charming Italian people!¹⁵⁵

MALAPARTE

(Ao Velho) Já preparou o seu café? Digo ao senhor, vovô!

O GARÇOM

Considerai esta casa, por exemplo: se as suas paredes pudessem falar, se tivessem bocas... eh, palavra minha, as escutaríeis falar de ciência, filosofia, arte, música, pintura, tamanhas foram a nobreza, a sabedoria que desde sempre a habitaram... mas, ao contrário, sabeis agora, neste momento, logo agora, o que estou para fazer? O que eu me disponho a fazer? Sim? *(Faz um amplo gesto com os braços)* Muito bem, senhor, eu transformo este lugar. Eu o maquio. Eu o camufo. Eu arrumo este lugar... como uma sala de tolerância... como uma sala de venda, noite e dia... como uma enorme, colossal, formidável exposição de carne... Eh, eh...! Não é uma empreitada fácil, eh, não! Não é uma coisa para todos, para principiantes, para perdedores de dias... eh, não! Para isso são necessários técnicos, pessoas impecáveis... mãos, olhos, almas adestradas! Numa palavra, numa palavra... servos, meu senhor, servos! Mas pra quê? O senhor dirá, pra quê? Pra que é que preciso me especializar, qual é o objetivo, a finalidade desta dura aprendizagem... deste... pra quê... em quê... a quê?

¹⁵⁴ Em inglês, tradução: Eu devo te lembrar, cavalheiro... Eu devo...

¹⁵⁵ Em inglês, tradução: Agora entendi... este bastardo, mas charmoso, charmoso povo italiano!

(*Ha una pausa, un tentennamento*) Ecco, questo è il punto: Perché? Why? Pourquoi? Warum? Por que? Perché... in una cosa e per una cosa... qua... non bisogna fare nessuna differenza. Bisogna cambiare, invertire, trasformare tutto... non badando al più e al meno, alle forme, ai colori, ai sapori disuguali... bisogna addestrarsi solo a fare equivalenze... livellamenti... somiglianze (*Ride*) Perché se nulla è misura di nulla... allora...

LA SCIAANTOSA

Ho ancora uno spettacolo da preparare. Anzi due. E questa volta non baderò affatto a quello che si era detto.

IL GUAPPO

Uh c'affare! Ih c'affare! Cambierò attività. Sul mercato c'è troppa concorrenza... troppa competizione... ma che ne farò di tutta la merce accumulata?

IL VECCHIO

(*A Malaparte*) Signurì, signurì... 'o rilogio vuosto... nun funziona buono. Ccà, le ore nun so' 'e stesse ca sonano in America...

BILL

(*A Malaparte*) Thank you, gentleman: it's been wonderful, wonderful show.

LIZ

I understand, now: Italians are the best actors all over the world! (*Tra I denti*) Bastard!

ZEZA – PULCINELLA

(*Al Cameriere*) Allora... allora... Je nun pozzè sta cchiù dint'a sta scatola 'e disce rutte p'aspettà ll'ora da morte... (*La sua voce si fa stridula, tormentata, interrogativa*) Allora? Allora? Allora?

(Há uma pausa, uma hesitação) Eis, este é o ponto: Perché? Why? Pourquoi? Warum? Por quê? Porque... em uma coisa e para uma coisa... aqui... não é preciso fazer alguma diferença. Precisa mudar, inverter, transformar tudo... não cuidando do mais e do menos, das formas, das cores, dos sabores desiguais... precisa se adestrar apenas para fazer equivalências... nivelamentos... semelhanças. *(Ri)* Porque se nada é medida de nada... então...

A VEDETE

Tenho ainda um espetáculo pra fazer. Aliás, dois. E desta vez, não prestarei atenção àquilo que foi dito.

O GUAPO

Uh, que negócio! Ih, que negócio! Vou mudar de atividade. Tem concorrência demais no mercado... competição demais... mas o que vou fazer com toda a mercadoria acumulada?

O VELHO

(A Malaparte) Sinhurí, sinhurí... o seu relógio... não funciona bem. Aqui, as horas não são as mesmas que tocam na América...

BILL

(A Malaparte) Thank you, gentleman: it's been wonderful, wonderful show¹⁵⁶.

LIZ

I understand, now: Italians are the best actors all over the world! *(Entredentes)* Bastard!¹⁵⁷

ZEZA/PULCINELLA

(Ao Garçom) Então... então... Eu não posso mais ficar nesta caixa de discos arranhados pra esperar a hora da morte... *(A sua voz se torna estrídula, atormentada, interrogativa)*
Então? Então? Então?

¹⁵⁶ Em inglês, tradução: Muito obrigado, cavalheiro, foi maravilhoso, um maravilhoso espetáculo!

¹⁵⁷ Em inglês, tradução: Entendi, agora. Os italianos são os melhores atores do mundo! Bastardos!

Tammurriata nera
 Je nun capisco 'e vvote che succede...
 E chelle ca se vede
 Nun se crede! Nun se crede!
 E' nato nu criaturo niro niro,
 e a mamma 'o chiama Giro,
 ssissignore, 'o chiama Giro!
 Seh! Gira e vota , seh!
 Seh! Vota e gira, seh!
 Ca tu 'o chiamme Ciccio o 'Ntuono,
 ca tu 'o chiamme Peppe o Giro,
 chilo 'o ninno è niro niro,
 niro niro comm'a che.
 'O contano 'e cummare chist'affare:
 "Sti fatte nun so' rare,
 se ne contano 'a migliare!
 'E vvote basta sulo na guardata,
 e 'a femmina è restata
 sott'a botta 'mpressiunata.
 Seh! 'na guardata seh!
 Seh! 'Na 'mpressiona seh!
 Va truvanno mo chi è stato
 C'ha cugliuto bbuono 'o tiro:
 cillo 'o fatto è niro niro,
 niro niro comm'a che!
 Ha ditto 'o parulano: "Embè parlammo:
 pecchè si raggiunammo
 chistu fatto ce 'o spiegammo!
 Addò pàsteno 'o grano, 'o ggrano cresce,
 riesce o nun riesce,
 sempe è grano chello ch'esce".
 Me'! Dillo a mamma, mè!
 Me'! Dillo pure a me.
 Ca tu 'o chiamme Ciccio o 'Ntuono,
 ca tu 'o chiamme Peppe o Giro,
 chilo 'o ninno è niro niro,
 niro niro comm'a che!
 'E signorine e Capodichine
 fann'ammore cu 'e marrucchine,
 'e marrucchine se votteno 'e lanza,
 'e signorine cu 'e panze annanze.
 American express damm'o dollaro
 Ca vaco 'e pressa,
 sinò vene a polis,
 mette 'mmane addò vo isse,
 Aiere sera a Piazza Dante
 'o stommache mie era vacante
 si nun era po' contrabbande,
 già mò stev'o campusante.
 E levat'a pistuddà,

Tammmurriata nera
Eu não entendo às vezes o que acontece
E aquilo que se vê,
Não se crê! Não se crê!
Nasce um bebê negro, negro
A mãe o chama Giro,
Sim, senhor, o chama Giro!
É! Gira e vira, é!
É! Vira e gira, é!
Pode ser Chico ou Tom,
Pode ser Zeca ou Giro,
Fato é, o bebê é negro, negro,
negro, negro, como o quê.
Contam as comadres esse caso:
“Esses casos não são raros,
se contam aos milhares!
Às vezes basta só uma olhada,
E a mulher fica
Sob o golpe impressionada,
É! Uma olhada, é!
É! Uma pressão, é!
Vai saber agora quem foi,
Que acertou bem o tiro:
Aquele fato é negro, negro
negro, negro, como o quê.
Disse o feirante: “Ôu, falemos:
Porque se raciocinarmos
Este fato nós nos explicamos!
onde semeia milho, milho cresce,
Querer ou não querer,
Sempre é milho o que se mexe”.
Meh! Diga pra mamãe! Meh!
Meh! Diga pra mim também!
Pode ser Chico ou Tom,
Pode ser Zeca ou Giro,
Fato é o bebê é negro, negro,
negro, negro, como o quê!
As senhoritas em Capodiquino
fazem amor com o marroquino,
o marroquino a linha lança,
a senhorita com a pança avança.
American express, me dá um dólar
Que estou com pressa,
senão vem a *polís*,
mete a mão na bananice,
Ontem à noite, na Praça Dante,
o estômago meu tava vazio,
se não fizesse contrabando,
já estaria no campo-santo.
Lay that pistol down,

e levat'a pistuddà,
e pissittocchi mama
e levat'a pistuddà.
'e signorine napulitane
fanno 'e figlie cu 'e mericane,
ce vedimme oggi e dimane
'miez'a porta Capuana.
Sigarette Papà, caramelle mamà,
biscuitt'e bambine,
due dollar'e signorine.
E Ciccillo 'o vecchio pазze
S'arrubbaie 'e matarazze,
e l'America pe' dispetto
l'ha scippato 'e pile a pietto.
Aiere sera magnaie pellecchie,
'e capille 'ncopp'e recchie,
'e capille, 'e capille
e 'o recott'e camomille.
'O recotto, 'o recotto
'e fresella cu' a carna cotta,
'a fresella, 'a presella
e Zi Monaco ten' a zella
American express...ecc.

Entra un bambino. Porta l'impermeabile-pelle. Lo sorregge per un attimo, poi lo lascia cadere. Dice:

IL BAMBINO

Se rispettano i templi e gli dei dei vinti, i vincitori si salveranno.

(Il Vecchio, girando del caffè in una tazzina, dice con tono saggio)

IL VECCHIO

Adda passà... adda passà 'a nuttata.

(Il cameriere, con una rivoltella, lo ammazza)

SIPARIO

Lay that pistol down,
pistol packin' mama
lay that pistol down.
As senhoritas napolitanas
fazem filho com os americanos,
nos vemos à paisana
no meio da Porta Capuana.
Cigarro Papai, caramelo mamã,
biscuit meninos,
dois dólares a senhorita.
E Titilo, o velho louco,
roubou do muito e do pouco
e a América, por vingança,
tratou de esvaziar-lhe a pança.
Ontem à noite comi dobradinha
cabelos pra cima da orelhinha
cabelos, cabelos,
e a ricota com velos.
A ricota, a ricota,
Biscoito de queijo, empacota,
o biscoito, o biscoito,
e tio Zé fica no moito,
American Express.... Etc.

Entra um menino. Veste o impermeável-pele. Fica com ele por um átimo, depois o deixa cair.
Diz:

O MENINO

Se respeitarem os templos dos vencidos, os vencedores se salvarão.

(O Velho, girando o café em uma tacinha, diz, com tom sábio):

O VELHO

Deve passar... deve passar a noite¹⁵⁸.

(O garçom, com um revólver, o mata)

CORTINA

¹⁵⁸ Fala do personagem Gennaro Jovine na comédia *Napoli Milionaria!* do dramaturgo, diretor e ator Eduardo De Filippo (*1900 – †1984) escrita em 1945 (DE FILIPPO, 1950, p. 98).

CURRÍCULO ENZO MOSCATO

Dramaturgo, poeta, diretor e ator italiano, há quase quatro décadas escreve e interpreta sua proposta de teatro autoral, marcada por uma galáxia febril e caótica de línguas e de invenções cênicas, que o impuseram, desde o início, à atenção do público e da crítica italiana e internacional. Sua trajetória artística, consagrada por numerosos e prestigiosos prêmios e reconhecimentos, é considerada como uma das mais originais no panorama artístico-teatral europeu.

Enzo Moscato nasce em Nápoles em 1948 e passa sua infância nos “Quartieri Spagnoli”, bairro no centro histórico da cidade. Forma-se em Filosofia na Universidade Federico II. Na década de 1970, alterna a atividade teatral e a profissão de professor de Filosofia. Em 1982, estreia sua primeira dramaturgia adaptada para a cena, a saber, a peça *Scannasurice*. Em 1985 ganha com *Pièce Noir* o Riccione-Ater, o mais prestigioso prêmio italiano para o teatro escrito. Daí sucedem numerosos reconhecimentos, dos quais lembramos apenas os mais importantes: Prêmio Ubu (o mais significativo prêmio italiano de encenação teatral) e Idi, em 1988, para *Partitura*; o Prêmio da Crítica Italiana Bilhete de Ouro Agis, em 1991, para *Rasoi*; Prêmio Girulá para *Luparella*, em 1996; e, ainda outra vez, o Prêmio Ubu, em 1994, o Prêmio Internacional de Radiofonia do Festival Ostankino - Rússia para *Embargos* e o Prêmio Ubu à carreira em 2018.

É autor de mais de 50 dramaturgias originais, algumas das quais traduzidas para o alemão, o espanhol, o francês, o tcheco e o português. No Brasil foi publicado *Degolarratos* (*Scannasurice*), com nossa tradução em 2016, pela Relicário Edições. A maior parte dessa rica produção dramaturgica, composta por dramas, comédias, monólogos, atos únicos, rapsódias e fragmentos encontra-se publicada na Itália nos seguintes volumes: *L'Angelico Bestiario*, Milano: Ubulibri, 1991; *Quadrilogia di Santarcangelo.*, Milano: Ubulibri, 1999; *Occhi gettati e altri racconti*. Milão: Ubulibri, 2003; *Orfani Veleni*. Milano: Ubulibri, 2007.

Além de inúmeros títulos de obras artísticas, Moscato produziu traduções livres para o italiano e o napolitano de textos tais como *L'Arancia Meccanica* de A. Burgess, *L'Ubu Re* (*O Ubu Rei*) de A. Jarry, *I Drammi Marini* de E. O'Neill, *Tartufo o l'impostore* de Molière, *La conferenza aux Vieux Colombier* de A. Artaud, *Chantecler* (*Galo*) de E. Rostand, *Spoon River*

de Edgar Lee Masters. Muitas das traduções foram adaptadas para a cena, com a direção do próprio Moscato ou de outros diretores.

O eclético artista napolitano tem se dedicado também à música. É autor e intérprete das letras dos CDs *Embargos*, *Cantà*, *Hotel de l'Univers*, *Toledo suíte*, entre outros. No cinema tem trabalhado como roteirista e como ator, com os diretores Mario Martone, Pappi Corsicato, Raoul Ruiz, Stefano Incerti, Antonietta De Lillo, Pasquale Marrazzo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANDERMAN, Gunilla. *Europe on stage: Translation and Theatre*. London: Oberon Books, 2005.
- ANDRIA, Marcello. *Viviani*. Napoli: Pironti, 2001.
- ARTIERI, Giovanni. *Napoli scontraffatta* (ieri e oggi). Milano: Mondadori, 1984.
- BARBOSA, Tereza Virgínia. *Feita no Brasil: A sabedoria vulgar da tragédia ática para o povo tupiniquim-catrumano*. Belo Horizonte: Relicário Edições, 2018.
- BASSNETT, Susan. *Estudos de Tradução: fundamentos de uma disciplina*. Tradução de Vivina de Campos Figueiredo. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2003.
- BERMAN, Antoine. *A tradução e a Letra ou o Albergue do longínquo*. Tradução de Marie-Hélène Catherine Torres, Mauri Furlan, Andréia Guerini. Florianópolis: PGET/UFSC, 2013.
- CAMPOS, Haroldo de. *Da Transcrição poética e semiótica da operação tradutora*. Belo Horizonte: VivaVoz, FALÉ – UFMG, 2011.
- CAMPOS, Haroldo de. *Transcrição*. Org. Marcelo Tápia e Thelma Médici Nóbrega. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- CUOMO, Franco. *Dei volti che ha Medusa. La drammaturgia del rischio*. Ermeneutica e testo nel teatro di Autiero, Moscato, Ruccello. Castellammare di Stabia: Nicola Longobardi Editore, 2008.
- DE FILIPPO, Eduardo. *Napoli milionaria!* Torino: Einaudi, 1950.
- DE JACO, Aldo. *Le quattro giornate di Napoli. La città insorge*. Roma: Editori Riuniti Univ.Press, 2016.
- DI GIACOMO, Salvatore. *Poesie*. Milano: Rizzoli, 2005.
- EURÍPIDES, *Medeia de Eurípides*. Tradução Trupersa. Direção de tradução de Tereza Virgínia Ribeiro Barbosa. São Paulo: Editorial Ateliê, 2013.
- IORE, Enrico. *Il rito, l'esilio, la peste*. I percorsi del nuovo teatro napoletano: Manlio Santanelli, Annibale Ruccello, Enzo Moscato. Milano: Ubulibri, 2002.
- GLEIJESES, Vittorio. *Il Teatro e le Maschere*. Napoli: Guida, 1972.
- GUERRI, G.B. *L'Arcitaliano*. Vita di Curzio Malaparte. Milano: Bompiani, 1980.
- HOLDSTOCK D., BARNABY, F. *Hiroshima and Nagasaki*. London: Frank Cass, 1995.
- KATZ, Robert. *Roma città aperta*. Settembre 1943 - Giugno 1944. Trad. di Daniele Ballarini e Maria Cristina Reinhart. Milano: Il Saggiatore, 2009.
- LECLANCHE, Maria, Spyropoulou. *Le refrain des las chanson française de Bruant à Renaud*. Limoges: Presses Universitaires de Limoges, 1998.

- LOMBARDI, Carmela. *Danze e buone maniere nella società dell'antico regime* - Trattati ed altri testi italiani tra il 1580 e il 1780. Arezzo: Edizioni Mediateca del Barocco, 2000.
- MALAPARTE, Curzio. *La pelle*. Milano: Adelphi, 2012.
- MANZONI, Alessandro. *I promessi Sposi*. Storia milanese del secolo XVII scoperta e rifatta da Alessandro Manzoni. Firenze: Tipografia all'insegna di Dante, 1830.
- MARCATO, Carla. *Dialetto, dialetti e italiano*. Bologna: Il Mulino, 2002.
- MESCHONNIC, Henri. *Poética do traduzir, não tradutologia*. Belo Horizonte: VivaVoz FAE – UFMG, 2009.
- MOSCATO, Enzo. *Orfani Veleni*. Milano: Ubulibri, 2007.
- MUSI, Aurelio. *Napoli, una capitale e il suo regno*. Milano: Touring Club Italiano, 2003.
- PALIOTTI, Vittorio. *Storia della canzone napoletana*. Roma: Newton & Compton Editori, 2000.
- PAVIS, Patrice. *A análise dos espetáculos*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2003.
- SARRAZAC, Jean-Pierre. *O futuro do drama*. Tradução de Alexandra Moreira da Silva. Porto: Campos das Letras, 2002.
- SORRENTINO, Andrea. *Astarotte e la cultura di Luigi Pulci*. Cava dei Tirreni: Di Mauro, 1919.
- TATEO, Francesco. *I miti della storiografia umanistica*. Bulzoni. Roma: 1990.
- VINUESA, Cristina. *La traducción teatral contemporánea*. In: *Estudios de Traducción*, 2013, vol. 3, p. 283.
- VIRGILIO. *Eneide*. Trad. di Rosa Calzecchi Onesti. Torino: Mondadori, 1971.
- VIVIANI, Raffaele. *Teatro* Vol. I. Org. Guido Davico Bonino, Antonia Lezza, Pasquale Scialò. Guida Editori. Napoli: 1987.
- _____. *Teatro* Vol. V. Org. Antonia Lezza, Pasquale Scialò. Napoli: Guida Editori, 1991.
- ZATLIN, Phyllis. *Theatral Translation and Film Adaptation: A Practitioner's View*. Clevedon: Multilingual Matters, 2005.
- ZUBER-SKERRITT, O. *Page to stage: Theatre as translation*. Amsterdam: Rodopi, 1984.

BIBLIOGRAFIA COMPLEMENTAR

- ARTAUD, Antonin. *Il teatro e il suo doppio*. A cura di Gian Renzo Morteo e Guido Neri. Torino: Einaudi, 2002.
- BARBOSA, Tereza Virgínia, PALMA, Anna, CHIARINI, Ana Maria. *Teatro e tradução de teatro*. Vol. 1. Belo Horizonte: Relicário Edições, 2017.
- BENJAMIN, Walter. *A tarefa do tradutor de Walter Benjamin*: quatro traduções para o português. BRANCO, Lúcia Castello (org.). Belo Horizonte: Fale-UFMG, 2008.
- DE FILIPPO, Eduardo. *Filumena Marturano*. Torino: Einaudi, 1964.
- DE FILIPPO, Eduardo. *Gli esami non finiscono mai*. Torino: Einaudi, 1973.
- DE FILIPPO, Eduardo. *Le voci di dentro*. Torino: Einaudi, 1964.
- DE FILIPPO, Eduardo. *Natale in casa Cupiello*. Torino: Einaudi, 1964.
- DE FILIPPO, Eduardo. *Non ti pago*. Torino: Einaudi, 1964.
- DE FILIPPO, Eduardo. *Questi fantasmi!* Torino: Einaudi, 1951.
- DI VAIO, Gennaro. *Neiwiller, un poeta per amico*. Napoli: Alessandro Polidoro Editore, 2014.
- EURÍPIDES, *Electra de Eurípides*. Tradução Trupersa. Direção de tradução de Tereza Virgínia Ribeiro Barbosa. São Paulo: Editorial Ateliê, 2015.
- EURÍPIDES, *Orestes de Eurípides*. Tradução Trupersa. Direção de tradução Tereza Virgínia Ribeiro Barbosa. São Paulo: Editorial Ateliê, 2017.
- MEJERCHOL'D, Vsevolod. *1918: Lezioni di teatro*. Milano: Ubulibri, 2004.
- MOSCATO, Enzo. *Gli anni piccoli*. Napoli: Guida, 2011.
- _____. *Lacarmén*. Napoli: Kairós Edizioni, 2016.
- _____. *L'angelico bestiario*. Milano: Ubulibri, 2009.
- _____. *Occhi gettati e altri racconti*. Milano: Ubulibri, 2003.
- _____. *Quadrilogia di Santarcangelo*. Firenze: Ubulibri, 1999.
- _____. *Tempo che fu di Scioscia*. Napoli: Tullio Pironti Editore, 2014.
- _____. *Trianon*. Napoli: Alfredo Guido Editore, 1999.
- STANISLAVSKIJ, Konstantin. *Il lavoro dell'attore su stesso*. Bari: Editori Laterza, 2000.
- VIVIANI, Raffaele. *Teatro* Vol. III. Org. Guido Davico Bonino, Antonia Lezza, Pasquale Scialò. Napoli: Guida Editori, 1988.

ANEXO A



Fonte: (MOSCATO, 2007, capa)

ANEXO B

Nessun autore come Enzo Moscato ama scrivere e riscrivere i suoi testi, dedicando specialmente le proprie cure alle amate opere degli inizi, che hanno continuato a ispirargli altre fantasie, ma di cui lui, nostalgico di quella giovinezza espressiva, coltiva il culto, ricreandocene intatte ma rivissute nella forma. Ecco dunque alla sbarra quella che lui definisce nell'introduzione "una strana quadriga di testi", fiorita nei primi anni Ottanta e da allora chiosata e richiosata instancabilmente ai limiti dello spasimo d'amore, partendo dalla prima coppia degli "early stages" della sua vicenda di scrittura formata da *Scannasurice* e *Signuri, signuri...* scritti tra il 1980 e il 1982 e appartenenti...

"... a quella fase in cui, le loro caratteristiche salienti (lingua, eloquio, storie, sottostorie, personaggi, ambienti, presenza di didascalie e descrizioni) li avvicinano 'a fortiori' all'universo significante-antropologico-espressivo-Napoli. Sia pure una Napoli insolita, alquanto fuori dalle righe, antisolare, ventrica, profonda, sostanzialmente insondabile e incircoscivibile nei suoi fondamenti, e tantomeno rappresentabile, dunque, o gestibile, in modo univoco, canonico, posta com'è già sulla soglia di un vago - prossimo o già avvenuto, non si sa... - sinistro sfaldamento geocivile (il terremoto in *Scannasurice*, la guerra in *Signuri, signuri...*); di un rovinar-decrepitar inarrestabile del Tutto, e, nel Tutto, in special modo, l'incancrenirsi (finalmente!) di quel suo stereotipico, folclorico, mandolinico, cartolinico 'essere cantabile', che l'ha sempre, sciaguratamente, resa nota al mondo intero."

"L'altra coppia di lavori, invece (*Orfani veleni* e *Co'Stell'Azioni*), rispetto alla prima, si presenta già alquanto chiaramente liberata dalla paccottiglia, cogente e contingente, dei vincoli e i legami con la Città e la Tradizione. (...) Non si racconta, propriamente, niente, e, di conseguenza, vengono a mancare sia le modalità (descrizioni, didascalie, esemplificazioni), sia i vettori (personaggi, ambienti, azioni) del 'racconto' stesso. È ridotto al minimo - o elevato, paradossalmente, al massimo, ma è il massimo dell'archetipo, del simbolo, del mito, non di una povera cosa di tutti i giorni - l'«hic et nunc», il qui e l'ora, dell' (inesistente, del resto) azione narrativa. Sembra tutto diluito nell'Informale e Neutro, nell'a-Spaziale e a-Storico, con cui, di solito ci si inbatte a proposito della Poesia."

dall'introduzione di Enzo Moscato

€ 16,99



Fonte: (MOSCATO, 2007, contracapa)