

**Uma Peça de Goldoni nos Palcos Portugueses:
de *La Locandiera* à *Locandeira*,
de *A Hospedeira* à *Estalajadeira*,
passando por *Mirandolina*
de
Eugénia Vasques**



Sebentas—Coleção História do Teatro
Português, nº 2
Escola Superior de Teatro e Cinema
2009



Título	Uma Peça de Goldoni nos Palcos Portugueses: de <i>La Locandiera</i> à <i>Locandeira</i> , de <i>A Hospedeira</i> à <i>Estalajadeira</i> , passando por <i>Mirandolina</i>
Capa	Documentos da Biblioteca do Teatro Nacional D ^a Maria II e Biblioteca da Escola Superior de Teatro e Cinema
Autora	Eugénia Vasques
Editor	Escola Superior de Teatro e Cinema
Sebentas	Colecção História do Teatro Português n.º 2
1 ^a edição	50 exemplares
Amadora	Março 2009

I. O Século XVIII na Europa

Desde finais do Renascimento, mais particularmente desde que o cenógrafo italiano Fernando Bibiena (1657-1743), na sequência de Andrea Palladio (-1580) que actualiza as teorias de Vitruvius¹, abriu as portas às *divagações cenográficas* que vão implantar o palco “à italiana”, que a cena teatral vinha conhecendo acentuado desenvolvimento tecnológico e também arquitectural, sobretudo nos países mais desenvolvidos da Europa (Itália, França, Inglaterra, Alemanha).

É nesta época, igualmente, que surge, ao mesmo tempo, em França, na Inglaterra e na Alemanha, o “drama novo”, género dramático constituído por um misto de elementos de tragédia e comédia, cujos heróis são agora os “homens de condição média” (burguesia). A tragédia entrara, a partir de Voltaire, numa curva descendente, enquanto a comédia ganhava fôlego com Marivaux e Beaumarchais e o *ballet* emergia com Noverre. Também em França, o enciclopedista Denis Diderot (1713-1784) criticará os excessos praticados em cena pelos actores e, no texto que virá a ser conhecido por *Paradoxe Sobre o Actor/Paradoxe sur le comédien* (1773), **lança as bases de uma nova e "natural" arte de representar** (que se inspira, aliás, na arte entendida como modelar do grande actor inglês Garrick). Na Alemanha, Lessing luta nos seus escritos (sobretudo na *Hamburguische*

1— Autor de *De Architectura*, de 1486 e introdutor dos cenários pintados.

Dramaturgie / Dramaturgia de Hamburgo de 1767) e na sua prática, pela criação de um verdadeiro **teatro nacional**. É aliás a Lessing que se ficará a dever a promoção de um dos princípios mais revolucionários da arte de representar que só os finais do século XIX estariam em condições de incorporar como método, ou seja, **o princípio da importância da razão e da técnica na criação da personagem pelo actor**.

E se é verdade que novas formas dramáticas, como o **melodrama**², procuravam integrar, justamente, a música com o canto e o bailado com os “cenários sucessivos”, **é a ópera, realmente, o novo género teatral por excelência do espectáculo do século XVIII**. A ela caberá, agora (depois dos *festaivoli*, antecessores do bailado), o papel principal na animação dos salões das elites nobres e até na animação dos teatrinhos elementares destinados ao grande público (constituído pelos burgueses e povo miúdo), ainda que, neste caso, se trate de uma ópera de formas e temas populares e paródicos, como a *opera buffa*, muito diferente da ópera de influência culta, geralmente cantada em italiano, como as óperas de Metastasio/Lulli.

II. O Século XVIII em Portugal

A situação teatral portuguesa herdada de seiscentos (século XVII), se bem que marcada por alguma pujança em termos de oferta de espectáculos (muitos dos quais

2— Forma primitiva da ópera que é inventada ainda nos finais do século XVI.

importados do estrangeiro, sobretudo de Espanha e de Itália), não apresenta, ainda, vestígios de estruturas de produção fixa que permitissem o florescimento de uma expressão teatral própria ou que facultassem o desenvolvimento, entre nós, de companhias nacionais estáveis. As festas teatrais estavam confinadas aos **espaços privados** do Paço real, da Igreja e da Universidade -- e colégios jesuíticos --, embora a baixa nobreza e a plebe, sobretudo a plebe lisboeta mais endinheirada, tivessem à sua disposição alguns **pátios** onde vinham fazendo furor as comédias “de capa e espada” de origem espanhola. E se bem que este tipo de espectáculo tenha sofrido algum descrédito a partir da Restauração de 1640, só muito lentamente o gosto daquele público se vai afazendo às adaptações das peças dos autores italianos (como Metastasio, Goldoni ou Alfieri) ou dos autores franceses (como Molière, Racine, Corneille, Crébillon).

O nosso atraso em relação ao que se passava noutros países da Europa era notório e se já se tinha ouvido, na corte portuguesa, em 1682, qualquer coisa que se assemelhava a uma ópera (uma “cantata alegórica” ?) -- que foi, aliás, recebida com manifestações de escárnio e desagrado --, ter-se-ia, porém, de aguardar quase meio século para se assistir à primeira adaptação portuguesa de um dos melodramas de Metastasio.

No entanto, existiu em Lisboa, desde 1735, um espaço exclusivamente dedicado ao *bel canto*, a **Ópera da Trindade ou Academia da Trindade** (um dos vários teatros que a

história do teatro português designará por Teatro do Bairro Alto), o **primeiro teatro lírico português**, onde, em 1736, se representaram as óperas *Alessandro Nell'Indie* e *Artaxerxes* com *libretto* da autoria do mesmo Metastasio.

O teatro declamado -- designação que supunha uma recitação empolada de acordo com a convenção vigente -- cedia, então, lugar ao espectáculo musical e às "mágicas" de cenários rebuscados, maquinismos complexos e aparatosa exuberância de luxo e espectacularidade.

Não admira, então, que tenha sido a ópera o género que mais protecção real recebeu também entre nós, sobretudo nos reinados de D. João V (1706-1750) e de D. José (1750-1777). Essa protecção traduziu-se, porém, muito menos na dinamização ou na promoção de um teatro nacional que num protecção de carácter imediatista que visava resultados de curto prazo. Não deixa, contudo, de ter sido de grande importância o facto de D. João V ter oferecido **bolsas de formação** no estrangeiro, sobretudo em Itália, a cantores e compositores nacionais que, nalguns casos, como o de Luisa (Aguiar) Todi, chegariam a alcançar prestígio internacional, como também não deixou de ser importante a **construção ou adaptação de uma rede de teatros fixos**, alguns dos quais tentando ombrear em fausto e modernidade com os teatros mais avançados da Europa.

O êxito da ópera como modalidade de importação – e de uma "importação" realmente se tratava, pois tudo vinha de Itália, desde as partituras, aos músicos e cantores, aos adereços, figurinos, cozinheiros, *maccarroni*, chocolates ou

mesmo a **alfazema** para perfumar os cenários e as plateias! --
deveu-se a um investimento forte dos mecenas nobres,
sobretudo o rei, que, deste modo, e à imagem dos demais
“déspotas esclarecidos” europeus, promoviam a imagem do
seu poderio através da exposição da magnificência e da
espectacularidade.

III. A Influência do Teatro Italiano

O teatro lírico, sério ou jocoso, é, como vimos, o protagonista do panorama espectacular do século XVIII português. Não espanta, pois, que o nosso século XVIII tenha legado à História do Teatro a memória “da mais monumental ópera do mundo”, como o sentido de exagero português a denominou, a **Ópera do Tejo**, inaugurada a 31 de Março do fatídico ano de 1755. O **Teatro de S. Carlos**, construído no reinado de D. Maria I (1734-1816), seria inaugurado na última década do século XVIII, em 1793 e, até ao final do século, seria o único teatro lírico de Lisboa.

Mas nem só de teatros privados dos reis ou dos nobres se faz a memória teatral de uma Lisboa que, de quando em vez, se deleitava com o espectáculo cruel dos “autos-de-fé” e das públicas aflições de judeus e cristãos-novos. Existiu paralelamente uma **rede de teatros públicos** (Teatro do Salitre [1782], Teatro da Graça [1767-1780], etc.), de entre os quais dois viriam a figurar na História como repositório dos mais importantes acontecimentos espectaculares do tempo que aqui nos ocupa. Foram eles o **pequeno Teatro da Rua**

dos Condes (inaugurado em 1765) e o **misterioso Teatro do Bairro Alto**.

Nestes teatros, os autores italianos mais em voga eram Metastasio (1698-1782), que encheu a primeira metade do século com os seus melodramas, Goldoni (1707-1793), um dos comediógrafos mais populares na Europa e Alfieri (1749-1803), autor de vinte tragédias que inflamaram o Ressurgimento italiano. Para dar um exemplo da importância dada ao teatro e ópera italianos, o estudioso Giuseppe Carlo Rossi assinala que, só na temporada 1764-65, se representaram entre nós... 136 espectáculos italianos! (cf. p. 299). Boa parte destes espectáculos pode ter sido da autoria de Goldoni, já que, nestes teatros, se representou o comediógrafo italiano desde, pelo menos, 1755, sendo os anos de 1770 a 1775, os anos de maior divulgação de Goldoni, como ensina José Costa Miranda (cf. “Notas...”, p. 16).

O Teatro da Rua dos Condes, situado no local onde existe hoje o Cinema Condes, ter-se-á dedicado ao *bel canto* e às representações em espanhol, francês e italiano; aí se terá sediado, a partir de 1770, a Companhia da celebrada Anna Zamperini, protegida e presumível amante do filho do Marquês de Pombal, e aí se viria a perder de amores pelas actrizes o Padre José Agostinho de Macedo! O Teatro da Rua dos Condes ficou conhecido, ao longo da sua existência, pela opulência das montagens, tendo o filho do Marquês chamado a si o apoio mecenático deste espaço, não por via da sua bolsa pessoal, mas **obrigando os comerciantes de Lisboa a**

fazerem-se accionistas...

V. Entra em cena *La Locandiera*/ *A Locandiera*

Li algures que a referida cantora veneziana Anna Zamperini – chegada a Lisboa, como esclarece Manuel Carlos de Brito, em 1771 (cf. p. 93), como *prima donna* de uma Companhia lírica que se instalou no Teatro da Rua dos Condes (Bastos, *Dicionário*, pp. 776-777)³, terá interpretado, pela primeira vez entre nós, *La Locandiera* de Goldoni. Como *La Locandiera* é uma comédia e não um *libretto*, trata-se provavelmente de uma confusão entre a comédia de Goldoni, estreada em 1752 (cf. Goldoni, p. 317, nota 502), e o *dramma giocoso per musica*, *La Locanda*, de 1773, da autoria de Bertati/Gazzaniga (cf. Brito, p. 146).

Nada se sabe ao certo sobre a fortuna entre nós, no século XVIII, desta divertida “comédia de carácter” escrita para uma protagonista (cf. Goldoni, pp. 316-318), a não ser que foi traduzida e publicada em 1765, como é amplamente sabido e se pode confirmar nas cópias sobreviventes. Uma dessas cópias é consultável no Arquivo do Teatro Nacional D. Maria II, processo 1765 [654/12] com o título de *Comédia Nova Intitulada A Locandiera, ornada segundo o gosto dos Cómicos Portugueses. A qual se representou com grande aceitação no Teatro da Rua dos Condes, Lisboa, Na Oficina de Francisco Borges de Sousa, Ano de 1765, Com todas as Licenças Necessárias*, edição esta que

3— Em 18 Maio 1774, aí representa *L'amore senza malicia*, de Ottani.

afirma ter a peça sido representada “com grande aceitação” (no velho Teatro da Rua dos Condes).

Não consegui, até hoje, confirmar, nos documentos do Arquivo Histórico da Biblioteca da ESTC e noutros que consultei, por que actrizes daquele teatro (que fez papel de “teatro nacional” até à inauguração, no século XIX, do Teatro Nacional Almeida Garrett) foi a peça representada, mas descobri, inesperadamente, uma versão, manuscrita, desta peça de Goldoni – intitulada agora, simplesmente, “Locandeira” -- que se auto designa, na página de rosto, entre parêntesis, “versão Nicolau Luiz”, com a menção também manuscrita “Escola da Arte de Representar” e o carimbo “Escola da Arte de Representar – Biblioteca”. Existem mais comentários manuscritos à margem como “Marcação de António Pinheiro” e as datas II/XII/1911 (?), 1917, 28/7/918, 1927 e consegue-se perceber alguma distribuição das “Mirandolinas”: Celeste Leitão, Georgina Cordeiro, Leonor D’Eça, Berta!

Esta “versão Nicolau Luiz” é uma adaptação que reduz os três actos originais a um só e este acto único coincide com o Acto II da peça publicada em 1765 e ostenta a cena IX também cortada. A peça tem somente 4 personagens: o Cavaleiro, Um Criado, Mirandolina e o Marquês. Apresenta ainda uma proposta de marcação (a do professor) para a cena única. É presumível que tenha sido o actor, encenador e professor António Pinheiro (1867-1943), o autor das marcações. Mas porquê “versão Nicolau Luiz”? Reproduzirá a versão que aquele dramaturgo-adaptador do

século XVIII terá apresentado num teatro?

A adaptação remete a personagem do Cavaleiro misógino para primeiro plano – abrindo e encerrando o acto -, diminuindo a importância do Conde e do Marquês, remetidos, na maior parte da acção, para o convívio das duas actrizes que nunca se vêem, e fazendo desaparecer Fabrício, o criado enamorado de Mirandolina, do coração da fábula. Mirandolina, a dona da “hostaria”, que Goldoni idealizou como uma “mulher hábil”⁴, mantém-se como figura importante mas a fábula, à força de redução e aburguesamento de tom e de linguagem, deixa de ridicularizar o misógino para o transformar em homem de siso que foge das espertalhonas!!!

VI. A *Locandiera* no Século XIX

La Locandiera é uma comédia que analisa comportamentos de personagens de diferentes meios sociais: um Marquês arruinado e sovina (a nobreza velha), um Conde de fresca data que julga tudo poder comprar (a nobreza nova), um Criado interesseiro, uma Estalajadeira *coquette* (a burguesia ascendente) e duas actrizes de teatro trapaceiras. Parece, à primeira vista, que pouco se pode fazer com uma pequena comédia cujo pretexto é a confirmação da malícia das mulheres (aqui erigidas a metáfora da própria burguesia

4— Goldoni afirma nas suas memórias que esta expressão traduziria, para francês, o título italiano para o qual não haveria no francês equivalência directa (cf. p. 317).

em ascensão). No entanto, ao longo dos séculos, foram muito diversificadas as leituras dramatúrgicas e as intervenções da encenação sobre esta comediuzinha.



Fig. 1. Rina Morelli e Marcello Mastroianni em *La Locandiera*, enc. Visconti, 1952.

Nos anos 50 do século XX, o encenador e realizador Luchino Visconti, que apresentou a sua proposta cénica no Festival de Veneza, escolheu “sacudir-lhe a poeira” (cit. em Redondo Júnior, *Encontros*, p. 331) seguindo, como diz, a lição de Jouvet para o tratamento dos “clássicos”. E explica:

...

Resolvi-me a encenar La Locandiera por uma razão pensada: Goldoni escrevera uma peça em língua italiana e não em dialecto veneziano. Eis porque [o autor] situa a história em Florença, considerado o lugar da mais pura língua italiana. Também a escolhi porque, com La Locandiera, Goldoni pretendeu introduzir uma grande reforma no teatro italiano, reforma contra a commedia dell'arte. Em dada altura, Goldoni não podia mais suportar esta concepção de um teatro rígido e caracterizado, quis escrever peças com homens verdadeiros, com mulheres verdadeiras.

Acrescento que Goldoni, no nosso tempo [anos 50], tem a reputação, na Itália, de um autor aborrecido e o seu teatro a de fastidioso. Ora eu verifiquei que o público de La Locandiera ri do princípio ao fim da peça. Isto encorajou-me, porque pus em cena verdadeiras personagens, heróis de histórias normais, que poderiam hoje comportar-se assim.

...

Eleonora Duse, que era uma grande comediante, incontestavelmente, interpretou a protagonista. E fê-lo de tal maneira que, nas suas mãos, La Locandiera se transformou num monólogo. Cortou tudo quanto era necessário para estar em cena do princípio até o fim! As duas restantes – e insignificantes – personagens femininas tinham desaparecido. Ora, a verdade é que o equilíbrio da peça depende da sua intervenção⁵.

Uma das minhas reformas foi restabelecer a integridade do texto.

Outro exemplo: a Duse recomendava aos seus actores que representassem Goldoni e, sobretudo, La Locandiera, com a leveza da espuma de renda. Eu libertei-a de todas as espumas e de todas as rendas. Só linhas – linhas e cores (p. 331).



Fig. 2. Eleanora Duse em *La Locandiera*, 1898.

Eleonora Duse trouxera a Portugal, em 1898, a sua interpretação da peça de Goldoni, quando uma das suas permanentes e esgotantes *tournées* pelo mundo. Foi isto na Primavera, entre os dias 12 e 24 de Abril, em Lisboa, no Teatro D. Amélia, depois de Paris, Marselha – que odiou -- e da costa sul da França. Para além do seu repertório habitual, deu 8 récitas de *La Locandiera* e do seu restante repertório ainda fortemente romântico e, mais tarde, no Porto, entre 29 de Abril e 1 de Maio, conseguiu dar mais 2 récitas, tendo a 3^a

5— Na versão inglesa de Frederick Davies, London, Penguin, 1968.

sido anulada por falta de público e, certamente, por desinteresse da imprensa. A viagem frustrada por Portugal deixou-lhe uma péssima impressão, o que faz com que um dos seus biógrafos diga que “Provincial Lisbon. . . was hardly preferable to dreary Marseille. . .” (Weaver, p. 206).



Fig. 3. Elvira Pasquali, 1872.

Vinte e seis anos antes, em 1872, outra celebrada actriz italiana, Elvira Pasquali, trouxera ao Teatro de S. Carlos (21 de Maio) *La Locandiera*, integrada no seu repertório ainda pesadamente romântico (que incluiu o *Frei Luis de Sousa*). A julgar pela opinião de Sousa Bastos, a actriz agradou, tendo, aliás, voltado ao mesmo teatro no ano seguinte (cf. *Dicionário*, p. 526).

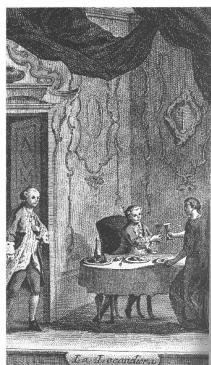


Fig. 4. Gravura da edição de *La Locandiera*, 1753.

Logo em 1899, o Teatro Nacional apresentava a sua primeira estreia da temporada (21 de Maio), com *A Hospedeira*, na nova tradução da peça de Goldoni da autoria do conhecido e respeitado jornalista João de Melo Barreto e com a popular comediante Lucinda do Carmo na protagonista. O espectáculo terá aguentado excelentemente, a acreditar nas afirmações de Gustavo de Matos Sequeira (cf. *História*, vol. II, p. 437), o embate entre a produção portuguesa e o espectáculo de Eleonora Duse.

Não é possível compreender o impacto que terá tido a interpretação da Duse no trabalho da sua colega portuguesa Lucinda do Carmo, cujo perfil não pode ser mais distante do da grande actriz italiana, de vocação naturalista por excelência.



Fig. 5. Italia Vitaliani em *La Locandiera*, 1903.

Alguns anos mais tarde, já no princípio do século XX (em 1903), chega a Portugal nova interpretação da comédia goldoniana, agora apresentada por uma bela e celebrada actriz, mais popular, Italia Vitaliani, incluída, ao que ficou dito (Ribas, p. 36), numa Companhia fraca que não causou grande impacto entre nós. A comédia foi apresentada no Teatro da Trindade e constituiu a sexta *récita* da *tournée* da actriz.

No dizer do severo crítico Joaquim Madureira (Brás

Buriti), nas suas *Impressões de Teatro*, Italia Vitaliani, “[n]a rendilhada joiazita do patriarca Goldoni, revelou-se uma outra Vitaliani, que nós ignorávamos e não pressentíamos, fazendo-nos sorrir, alegrando-nos, banhando-nos a alma com o perfume malicioso e brando, delicado e fino da sua graça infinita.” (p. 152).

VII. *A Locandeira/Hospedeira* no Século XX

A descrição que Joaquim Madureira faz da intérprete italiana parece apontar, tal como viria a referir Visconti sobre a interpretação de Eleonora Duse, para um Goldoni de “espumas e rendas”, ao que certamente se oporia a versão de Lucinda do Carmo (a quem Madureira, indirectamente se refere, como “uma cabotina de talento” em comparação com a Vitaliani, “uma artista de génio” [p.153]), provavelmente mais popular e picante.



Fig. 6. Amélia Rey Colaço.

De qualquer das formas, só volto a ter notícia de uma representação profissional de *La Locandiera*, com a mesma tradução de 1899 que serviu a popular Lucinda do Carmo no Teatro Nacional D. Maria II, no Segundo Pós-Guerra, em 1947. A peça continua a intitular-se *A Hospedeira*, tem encenação de Erwin Meyenburg e trabalho plástico de Alice

Rey-Colaço, irmã de Amélia Rey-Colaço, a actriz intérprete da protagonista. O elenco que acompanha Amélia Rey-Colaço é igualmente de peso: Raul de Carvalho no Cavaleiro de Ripafrata, Samuel Diniz, então Director da Escola de Teatro, no Marquês de Forlipópoli, António Palma no Conde de Albaflorita, Álvaro Benamor no Fabrício e Henrique Santos no Criado do Conde.



Fig. 7. Esboço de cenário, 1899.

Ao observar, atentamente, as páginas manuscritas da tradução guardada no Arquivo do Teatro Nacional (por Duarte, com data de 17/8/1899), verifico que nelas estão rabiscadas as marcações, os adereços de cena (“1 Cadeira, 2 Fogão, Relógio e Serpentina, 3 Banco, 4 Poltrona, 5 Poltrona, 6 Poltrona” ou “Salão Luiz XV – Móvel da mesma época 1753”, etc.), corrigidas/actualizadas algumas expressões do português e cortadas ou acrescentadas cenas – como a das duas actrizes, o que reforça o protagonismo feminino exclusivo de *Mirandolina* –, palavras ou falas (ex: Acto I, 1ª Cena, acrescenta-se a seguinte fala do Conde em parte: “Idiota! É pobre e, ainda por cima, soberbo!”).

Atentemos no excerto da abertura da 1ª Cena do Acto I para sentirmos a diferença de tom e linguagem entre a

tradução do século XVIII (1765) e a do final do século XIX (1899):

1765	1899
Acto Primeiro, Cena Primeira	Acto I, Cena 1 ^a
<p>Marquês: Ind' assim, de mim a vós sempre há muita diferença.</p> <p>Conde: Nesta câmara, ou locanda, tanto vale o meu dinheiro, como o vosso.</p> <p>M: As atenções distintas, que usa comigo a Locandiera, bem vedes, que é por me serem devidas mais do que a vós.</p> <p>C: E o motivo?</p> <p>M: Essa é boa! Porque sou o Marquês de Forlipopoli.</p> <p>C: E eu o Conde d'Alva Fiorita.</p> <p>M: Título adquirido por dinheiro.</p> <p>C: Assim é e comprei-o quando vós vendestes o Marquezado.</p> <p>M: Está bem. Eu sou quem sou, e me deveis respeitar como é justo.</p> <p>C: Eu não vos falto em nada à atenção; mas antes sois vós o que com palavras bem pouco livres...</p> <p>M: Se estou, como sabeis, nesta casa, é porque amo a Locandiera, senhora dela.</p> <p>C: Não é célebre! E queréis proibir-me que amasse a Mirandolina. Dizei-me: a que</p>	<p>M: Deixe-se disso, meu caro Conde. Entre nós dois a diferença é grande.</p> <p>C: Nesta hospedaria tanto vale o seu dinheiro como o meu... .</p> <p>M: Mas se a hospedeira me distingue com algumas atenções, há de convir que a vantagem está do meu lado.</p> <p>C: Porque razão?</p> <p>M: Eu sou o Marquês de Forlipópoli.</p> <p>C: Eu sou o Conde d'Albafiorita.</p> <p>M: Ora, ora. Conde, conde. Um condado comprado.</p> <p>C: Comprei o meu condado quando o sr. vendeu o seu marquesado.</p> <p>M: Basta! Lembre-se com quem está falando. Não admito que me falte ao respeito.</p> <p>C: Deus me livre de tal!</p> <p>M: Estou nesta hospedaria, porque amo a dona da casa. Todos o sabem e todos têm obrigação de respeitar uma mulher que me agrada.</p> <p>C: Esta agora é que é melhor! O sr. quer impedir-me de amar Mirandolina? Então para que vim a Florença? Porque motivo</p>

<p>fim presumis vós que eu me dilato em Florença e nesta locanda?</p> <p>M: Entendo. Mas nada fareis.</p> <p>C: Eu não; e vós sim?</p> <p>M: Eu sim e vós não.</p> <p>C: Porquê?</p> <p>M: Porque sou quem sou; e Mirandolina é certo que necessita da minha protecção.</p> <p>C: Mirandolina o que pretende é dinheiro e não protecções.</p>	<p>me encontro nesta hospedaria? Deixe-se de ilusões, meu caro sr. Marquês.</p> <p>M: Pois sim, sim... Creia que não conseguirá nada.</p> <p>C: E o sr.?</p> <p>M: Eu sim. Eu... é outra coisa. Mirandolina precisa da minha protecção.</p> <p>C: Mirandolina o que precisa é dinheiro, meu caro Marquês.</p>
---	---

Foi pois a esta segunda tradução, prolixa, perifrástica e em tom de **alta comédia**, que o Teatro Nacional recorreu na temporada 1946-47.

A julgar pelas maquetas e pelas anotações de “encenação” (“Salão Luís XV – Mobília da mesma época 1753. Tapete branco.”), a estalagem da Mirandolina estará mais próxima da câmara de *Mme de Pompadour*, segundo De La Tour, com cadeiras rococó e espelhos torneados, do que da hospedaria esqualida herdada dos princípios e do imaginário da *commedia dell’arte*! O interesse em fazer esta comédia terá radicado, uma vez mais, menos no interesse pelo autor do que na oportunidade de mostrar um dos lados menos conhecido de Amélia Rey Colaço: o de comediante em vestes requintadamente populares.

O espectáculo teve 8 representações (contra as 10 de Lucinda do Carmo em 1899), tendo sido reposto em duas temporadas seguintes, presumivelmente no Carnaval, com 2 récitas em 1947-48 e 3 em 1950-51. Dele não encontro

fotografias nem no Arquivo do Teatro Nacional nem no Museu do Teatro.

VIII. *A Locandeira/ Estalajadeira*

A nova tradução de *La Locandiera* vem, em 1964, quase definitivamente, estabelecer o título da peça como *A Estalajadeira*. É esta tradução de Maria Fernanda Cidrais, para a Civilização Editora, do Minho (Barcelos), que estará na base da encenação profissional seguinte, realizada em 1966 (26 de Outubro), no Teatro Experimental do Porto, com encenação planificada por Ruggero Jaccobi⁶, e assistência de encenação – ou seja, penso, com encenação **efectiva** da atriz Alda Rodrigues. A *Mirandolina* era agora a jovem atriz Isabel de Castro. O mesmo TEP apresentou, em 1969, nova proposta de leitura da peça, traduzindo agora Luís Tito – que assina a encenação, a cenografia e os figurinos –, *La Locandiera* por *Mirandolina*, com uma atriz Anna Paula, na protagonista. Nada sei desta produção a não ser que o texto tenta actualizar a linguagem e prossegue assim a linha de anacronismo iniciada em 1899.



Com Sebastião Vasconcelos em *Mirandolina*.

Fig. 8. Fernanda Montenegro em *Mirandolina*, 1955.

6— Que tinha encenado a peça no Brasil, em 1955, com Fernanda Montenegro, na foto.



Fig. 9. *A Estalajadeira*, TEP, 1969.

O momento seguinte da história das traduções, logo, interpretações, da comédia de Goldoni, data de 1973. Trata-se da tradução restauracionista de *A Estalajadeira* por Jorge Silva Melo, publicada na Editorial Estampa, texto que passou a ser utilizado com frequência, depois do 25 de Abril, por grupos amadores e profissionais, como foi o caso do Grupo Teatro Hoje, em 1977, com encenação de Carlos Fernando.

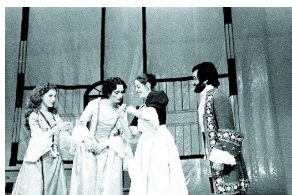


Fig. 10. *A Estalajadeira*, Cendrev, 1979.

A Estalajadeira escolar do CENDREV, em 1979, teve direcção de Mário Barradas que, suponho, promoveu a sua tradução, e teve como protagonista Adelaide Seabra.

Jorge Listopad, em 1984, juntou a comédia de Goldoni com uma peça de Büchner, num exercício de montagem dramaturgica semi-profissional, no Teatro universitário da Universidade Técnica intitulado *Leônicio e Lena na Estalagem da Mirandolina*. Ainda nos anos 80, em 1989, *A Estalajadeira* entra no Centro Dramático Intermunicipal

Almeida Garrett, com encenação de Mário Barradas.

Dos anos 90 aos anos 2000, *Mirandolina* – o título que surge mais frequentemente em traduções e espectáculos não italianos e em produções mais fortemente marcadas pela intervenção dramaturgica, é apresentada, em linguagem de teatro de rua, pelo Teatro ao Largo, de Vila Nova de Milfontes (1995), na encenação apelativa de Stephen Johnston – que vimos em Lisboa, com Pureza Leite, e em 2004 a Companhia de Teatro de Braga apresenta, por sua vez, a sua *Estalajadeira* na encenação de Rui Madeira.

A minha investigação ficou suspensa nesta fase. Continuarei a procurar Goldoni, o autor que Meyerhold erigiu, aliás, como fonte de inspiração ao serviço da Revolução e da reatralização do teatro.

Amadora, 27 de Março de 2007.

Bibliografia Consultada

- Barata, José Oliveira, *António José da Silva: Criação e Realidade*, 2 vols., vol. 1, Coimbra: Universidade de Coimbra, 1985.
- , *História do Teatro em Portugal (Século XVIII): António José da Silva (O Judeu) no Palco Joanino*, Lisboa: Difel, 1998.
- Brito, Manuel Carlos, *Opera in Portugal in the Eighteenth Century*, Cambridge: Cambridge University Press, 1989.
- Frèches, Claude-Henri, “António José da Silva (o Judeu) et les marionettes”, *Bulletin d’Histoire du Théâtre Portugais*, 5 vols, vol. 5, Lisboa: Instituto Francês, 1950-1954, pp. 325-344.
- Goldoni, *Memorias*, introd., trad. e notas de Borja Ortiz de Gondra, Madrid: ADE, 1994.
- , *Criadas para todo o serviço*, trad. José Colaço Barreiros, Lisboa: Teatro Nacional D. Maria II, 2007. Encenação de José Peixoto.
- Júnior, Redondo, *Encontros com o Teatro*, Lisboa: Século, 1958.
- Madureira, Joaquim, *Impressões de Teatro*, Lisboa: s.e., 1905.
- Mateus, J. A. Osório, “Notícia de Um Folheto de Cordel”, *Escrita de Teatro*, Lisboa: Bertrand, 1977, pp. 107-121.
- Moussinac, Léon, *Le Théâtre: des origines à nos jours*, Paris: Flammarion, 1966.
- Pedro, António, Introdução, *Guerras do Alecrim e Manjerona*, de António José da Silva, 2.^a ed., Porto: Círculo de Cultura Teatral/Teatro Experimental do Porto, 1957, pp. 9-12.

- Ribas, Tomás, *O Teatro da Trindade: 125 Anos de Vida*, Lisboa: Lello, 1993.
- Ribeiro, Mário de Sampaio, “Teatros de Ópera em Portugal”, *A Evolução e o Espírito do Teatro em Portugal: 2.º Ciclo (2.ª Série) de Conferências Promovidas pelo Século*, Lisboa: Tip. O Século, 1947, pp. 77-98.
- Rossi, Giuseppe Carlo, “A Influência Italiana no Teatro Português”, *A Evolução e o Espírito do Teatro em Portugal: 2.º Ciclo (1.ª Série) de Conferências Promovidas pelo Século*, Lisboa: Tip. O Século, 1947, pp. 281-334.
- Sena, Jorge de, “Sobre o ‘Judeu’”, *Estudos de Literatura Portuguesa I*, ed. Mécia de Sena, Lisboa: Edições 70, 1981, pp. 69-76.
- Sequeira, Gustavo de Matos, “Os Pátios de Comédia e o Teatro de Cordel”, *A Evolução e o Espírito do Teatro em Portugal: 2.º Ciclo (1.ª Série) de Conferências Promovidas pelo Século*, Lisboa: Tip. O Século, 1947, pp. 223-254.
- , *Teatro de Outros Tempos*, Lisboa: s. e., 1933.
- Sousa Bastos, *A Carteira do Artista*, Lisboa: Antiga Casa Bertrand, 1898.
- , *Diccionario do Theatro Portuguez*, Lisboa: Imp. Libânio da Silva, 1908.
- Stegagno Picchio, Luciana, *História do Teatro Português*, trad. Manuel de Lucena, Lisboa: Portugália, 1969.
- Vasques, Eugénia, “Fogachos Teatrais no Século XVIII ou Exemplos Mais de Um Teatro (Ainda) por Cumprir”, *Encruzilhadas/Crossroads: Symposium on Portuguese Traditions (Europe, America, Africa, Asia)*, vol. 5, Los

Angeles: University of California, 1977, pp. 129-132.
Weaver, William, *Duse: A Biography*, New York: Harcourt
Brace Jovanovich, 1984.