

A DRAMATURGIA GOLDONIANA
EM PORTUGAL NO SÉCULO XX:
O MUNDO E O TEATRO

RUI PINA COELHO*

A PRESENÇA DO TEATRO de Carlo Goldoni (Veneza, 1707-1793) em palcos portugueses durante o século XX é, tal como a de muitos outros autores clássicos ou de repertório, uma lúcida marca que ajuda a melhor entender o caminho que o teatro por cá foi trilhando. As diferentes escolhas vão denunciando uma intrincada rede de cumplicidades electivas, fraternidades indefectíveis ou vassalagens voluntárias, que vão expondo as razões, as intenções e os motivos dessas opções. Em qualquer dos casos, constituem-se como claras possibilidades de narrativa que ajudam a contar e a perceber a história do teatro de um país. Simultaneamente, a leitura da presença de um autor num contexto nacional aportará significativas contribuições para o entendimento da sua obra, para a cartografia das suas possibilidades dramáticas e para a identificação das diferentes interpretações que o tempo lhe

* Rui Pina Coelho é investigador do Centro de Estudos de Teatro da Faculdade de Letras de Lisboa, onde colabora no âmbito do projecto CETbase. É docente na Escola Superior de Teatro e Cinema (ESTC). É membro da Associação Portuguesa de Críticos de Teatro (APCT). Colabora com o jornal Público, desde Julho 2006, na qualidade de crítico de teatro e é membro do Conselho Redactorial da revista Sinais de cena. É Mestre em Estudos de Teatro desde Junho de 2006 e é membro fundador da Trimagisto – Cooperativa de Experimentação Teatral (Évora).

foi oferecendo. Assim, neste breve artigo, procurarei traçar e genericamente identificar a presença da dramaturgia de Goldoni nos palcos nacionais, atentando mais de perto em algumas montagens profissionais de *La locandiera* – “cavallo di battaglia canonico e perene di atrici e attori desiderosi di confermare una dote o di meritarsi un premio” (Bertani 1993: 35) –, em especial em três produções que, pela data da sua estreia se tornam paradigmáticas quer da evolução do teatro em Portugal quer da maneira como Goldoni vai sendo entendido: em 1947, pela Companhia Rey Colaço – Robles Monteiro; em 1966, pelo Teatro Experimental do Porto; e em 1977, pelo Grupo Teatro Hoje.

La locandiera, a peça que o autor declarou como “a mais moral, a mais útil e a mais instrutiva” de todas quantas escreveu, é dos textos de Goldoni o mais representado em Portugal (treze encenações) e um dos que com mais acuidade foi exercendo fascínio sobre os fazedores de teatro, e em especial sobre as atrizes. Nicola Mangini epigrafa a questão da seguinte maneira:

Di fatto, un omaggio così totalizzante al genere femminile non trova riscontri in tutta la storia del teatro mondiale. Per questo non è un caso che la commedia goldoniana che ha più incontrato sulle scene internazionali (oltre a quelle nazionali) è stata ed è *La locandiera*, che è quel capolavoro che conosciamo, onde tutte le più famose attrici hanno ambito di misurarsi col personaggio di *Mirandolina*, dalla russa Ludmilla Pitoëff alla tedesca Carolina Müller. E di questo emblematico personaggio, quintessenza della femminilità, ognuna ha dato la sua personale interpretazione, naturalmente tutte attendibili. (Mangini 1993: 10)

Goldoni não é dos autores mais representados e mais assíduos nos palcos portugueses. Ainda que tenha tido uma presença assinalável no século XVIII em Portugal, quer representado

quer traduzido¹, embora amiúde vertido ao que se convencionou chamar gosto português – que no dizer de José Carlos Garcia consistiria no seguinte: “Vos prenez une comédie, vous la translatez dans un portugais bouffon et vulgaire: la voilà adaptée au goût portugais” (Garcia 1995: 316) –, a sua presença nos repertórios de colectivos portugueses ao longo do século XX não será muito mais que residual. Na CETbase (base de dados para história do teatro em Portugal do Centro de Estudos de Teatro da Faculdade de Letras de Lisboa), entre espectáculos profissionais, de amadores, de universitários, de grupos escolares e de companhias estrangeiras, apresentados em Portugal no século XX, contam-se actualmente somente quarenta e cinco espectáculos que resultam da montagem de textos seus – contabilidade a que se poderão acrescentar os quatro espectáculos que integram referências a este autor (*Leôncio e Lena na estalagem de Mirandolina*, TUT – Teatro da Universidade Técnica de Lisboa, 1984; *A mesa com Goldoni*, Companhia Italiana de Graziella Galvani; 1994; *O café*, de Rainer Werner Fassbinder², Teatro Experimental do Porto, 2002; e *Ser ou não ser ou Estórias da História do Teatro*, A Barraca, 2004). Sobre Goldoni em Portugal, Christine Varella [Zurbach], em 1995, escrevia: “Peu étudié, peu traduit, peu publié et en somme peu représenté: Goldoni au Portugal, en notre siècle, semble ne bénéficier que d’un sort assez médiocre” (Varella [Zurbach] 1995: 395). Contudo, é um autor que interessará pontualmente diferentes criadores, de diferentes matrizes ideológicas e artísticas ao longo do século.

¹ Cf. Alexandre Passos “Goldoni no Portugal de setecentos”, *Málaposta: Revista de Teatro do Centro Dramático Intermunicipal Almeida Garrett*, nº1, 1989, pp. 34-41; Alexandre Passos, “Alguns Goldoni no século XVIII português”, *Adágio*, nº12, Janeiro/Março 1994, pp.19-31; e, mais substantivamente, de Maria João Almeida, *O Teatro de Goldoni no Portugal de Setecentos*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2007.

² Texto baseado em *La bottega del café*, de Carlo Goldoni.

Ainda que Lucinda do Carmo tenha interpretado Mirandolina, em 1901, no Teatro Nacional³, a primeira grande estreia goldoniana terá sido feita em 1923⁴, pela Companhia Dramática Italiana do Teatro Argentino de Roma, dirigida pelo autor-empresário Dario Niccodemi, onde brilhava a actriz italiana Vera Vergani. Apesar do sucesso que as apresentações da companhia⁵ foram tendo no Teatro Politeama (Lisboa) e dos encómios generalizados que concitava – sobretudo pelos desempenhos da actriz cabeça de cartaz –, e apesar de o texto de Goldoni ter sido antecipado pela crítica como “a encantadora peça” (*República*, 18-12-1923) ou de o crítico de *A Capital* o ter recenseado como “uma encantadora renda de espuma, uma primorosa filigrana de graça” (*Capital*, 17-12-1923), Thomaz d’Eça Leal, crítico no jornal *República*, escrevia: “representou-se a velha comédia de moldes antigos ‘Gl’Innamorati’, de Goldoni – que foi colhida com uma certa frieza, como era de esperar” (*República*, 20-12-1923, 3). Lia-se (ainda) Goldoni pelo cânone cómico clássico, não escutando o diálogo que os seus textos poderiam estabelecer com o mundo contemporâneo. Representava-se este autor no seu sentido tradicional que, tal como Svetlana Bouchoueva identifica, reportando-se à sorte de Goldoni na Rússia, podia consistir em: “soit comme stylisation de la

³ Cf. Prefácio de Jorge Silva Melo in Carlo Goldoni, *A estalajadeira*. Lisboa: Editorial Estampa/Seara Nova, 1973.

⁴ Curiosamente, o mesmo ano em que Armando Ferreira, reclamando para os palcos portugueses o mesmo repertório e inovações cénicas que se poderiam ver além fronteiras, junta o nome de Goldoni a Maeterlink, Tchekov, Currel, Shaw, Pirandello e Rosso di Secondo, entre os autores que desejaria ver encenados – «tudo é reforma, processos novos, por essa Europa longínqua e por nós desconhecida», lamentava-se o autor. Armando Ferreira, “A directriz artística do teatro moderno”, *Revista de Teatro*, nº 5, Ano II, 3ª série, Especial Novembro/Dezembro de 1923.

⁵ A par de Goldoni, que encerrou a temporada, representaram-se textos de Arnaldo Fraccaroli, Niccodemi, Georges Feydeau, Guglielmo Zorzi, Luigi Pirandello, Pierre Wolf e Santiago Rusiñol.

commedia dell’arte, soit comme simple divertissement (souvent sous forme de comédie musicale), soit comme comédie réaliste du quotidien” (Bouchoueva 1995: 174).

Segue-se depois um hiato pela década de trinta, sendo somente levado à cena um texto de Goldoni em 1947 – uma vez mais *A hospedeira* –, desta feita pela mão de Amélia Rey Colaço no papel da estalajadeira Mirandolina, no Teatro Nacional D. Maria II, com encenação de Erwin Meyenburg. Ao longo século XX, com o advento do teatro de encenador o texto teatral deixa de se constituir como um possível veículo de promoção para um ou dois cabeças de cartaz para passar a implicar uma leitura atenta da poesia do autor, onde se privilegia o colectivo e a coralidade da acção. E, no que diz respeito a encenações de Goldoni, disto é expressão a *La locandiera* de Stanislavski (1914) ou a de Jacques Copeau (1923). Numa altura em que, em Portugal, se vai tentando actualizar o teatro com a restante Europa e estabelecer de vez a figura do encenador, a Companhia Rey Colaço-Robles Monteiro leva à cena *A hospedeira* inscrevendo (não inocentemente, por certo) no programa do espectáculo as palavras de Copeau: “Il ne s’agit ici d’aucune reconstitution, encore moins de l’application d’aucune théorie. À un certain moment de notre travail d’interprétation, nous avons senti le besoin de ce tréteau. Voilà tout. Nous nous y sommes essayés et, par lui, nous avons beaucoup appris”.

Contudo a generalidade da crítica parece não ter sido sensível a este intuito (se perceptível era). Na imprensa diária, destaca-se sobretudo a interpretação da protagonista, Amélia Rey Colaço, adjectivada superlativamente: “criação excelente” (S.L., *Diário Popular*, 13-4-1947, p. 2); “interpretação (...) com um colorido, uma leveza e uma graça de aguarela” (L.O.G., *República*, 13-4-1947, p. 2). Ou ainda, nas páginas do *Diário de Lisboa*: “uma das coisas mais belas da sua carreira gloriosa” (N.L., *Diário de Lisboa*, 13-4-1947, p. 7). Louvada é também a encenação de Meyenbourg: “pri-

morosa (...) dum ritmo, duma graça e duma fantasia modelares. Verdadeira lição de teatro” (N.L., *art. cit.*).

Contudo, para um exercício crítico empenhado e comprometido com os esforços de renovação da cena portuguesa, tal como era o de Manuela Porto, António Pedro e João Pedro de Andrade, o tom geral é o de que embora seja de louvar o esforço da iniciativa, a realização ficou aquém da proposição primeira. Manuela Porto escreve: “se na verdade existiu uma certa falta de conteúdo, um vago charlatanismo, em tudo aquilo (...) não é menos verdade que todos fizeram muito mais e representaram muitíssimo melhor que o usual” (Manuela Porto, *Vértice*, nº 46, Maio 1947); e lamentava-se: “Pena foi que a companhia não possuísse o virtuosismo indispensável para não transpor nunca aquela linha subtil que separa o cómico, fruto delicado da inteligência crítica, desse outro processo de fazer rir, mais grosseiro, vivendo apenas à custa do aparente absurdo das situações” (M.P., *art. cit.*). António Pedro, que reclamava para o teatro português a urgência do encenador como organizador do jogo teatral e como o produtor de uma visão artística e individual, enfatizava o trabalho do colectivo: “o teatro é como uma orquestra verdadeira. Não é por serem admiráveis os executantes que se dispensa o maestro” (A.P., *Mundo Literário*, nº 50, 19-4-1947, p. 2) e sublinhava que “quando o maestro é bom, como Meyen-burg, não é só a qualidade que melhora, como no caso da *Hospedeira*, é cada solo que se valoriza” (A. P., *art. cit.*). João Pedro de Andrade, identificando “os ensejos que o texto da comédia forneceu para que a representação tivesse precisamente o aspecto ingenuamente convencional da *commedia dell’arte*”, diagnosticava uma “divergência interpretativa”, em especial no trabalho de Amélia Rey Colaço que “hesitou entre o tom realista da comédia actual e o tom de farsa” (J.P.A., *Seara Nova*, nº 1031, 3-5-1947).

Nestes anos de pós guerra – que Ortega y Gasset descreve desoladamente como uma “hora de cólica de estômago”

(Ortega y Gasset 1991: 23) do mundo (e do teatro) ocidental – talvez tenha sido o crítico Luís de Oliveira Guimarães a intuir a razão mais secreta desta montagem: “Não hesitamos em aconselhar-lhe, leitor amigo, uma visita à locanda da graciosa Mirandolina. Nestes vertiginosos tempos que atravessamos a distração mesmo efêmera, numa pitoresca hospedaria do século XVIII, servidos por uma locandeira que dir-se-ia pintada por Watteau, não pode deixar de fazer-nos bem...” (L.O.G., *art. cit.*).

A década de cinquenta é parca em Goldoni. O paradigma teatral era necessariamente outro: por um lado, urgia aproveitar a bolsa de ar que o abrandamento da censura proporcionou, no imediato pós-guerra, no que diz respeito ao abraçar de propostas de cariz mais experimental (onde a preferência recaía em autores contemporâneos que interrogassem o seu tempo); ou, por outro lado, corresponder às expectativas de lucro comercial pela parte de empresários e públicos (onde a preferência recaía sobre autores que garantissem sucesso de bilheteira). A excepção goldoniana recaiu precisamente num encenador italiano e grande dinamizador de teatro em Portugal, Gino Saviotti, protagonista de alguns dos mais significativos momentos para a actualização e modernização do teatro em Portugal, tal como foi a fundação do Teatro Estúdio do Salitre (1946) – data determinante para a história do teatro em Portugal. Assim, num momento em que os colectivos de teatro experimental⁶ enquadravam as suas acções num discurso de regresso à essência do teatro (nas suas diferentes modelizações) e na apologia de jogos interpretativos mais puros e simples (onde se escuta sobretudo o apelo de Jacques Copeau), Saviotti, em 1958, encena *O mentiroso (Il bugiardo)* para a companhia Teatro de Sempre,

⁶ Grupos como o Teatro Estúdio do Salitre, Companheiros do Pátio das Comédias, Casa da Comédia, Grupo Dramático Lisbonense, Grupo de Teatro Experimental – Teatro da Rua da Fé, Teatro Experimental do Porto ou Teatro d’Arte de Lisboa, entre outros.

no Teatro Avenida, em Lisboa, com “a principal preocupação (...) de conseguir, por meios simples e espontâneos, o que o comediógrafo veneziano realizou nos meados do século XVIII: dar ao seu público a impressão nítida da realidade e da lógica, mantendo a graça esfuziante, tão ilógica, da “comédia dell’arte”, quer dizer dum produto o mais alheio à vida verdadeira, que se possa imaginar” (Saviotti 1958: 9)⁷.

A década de sessenta foi mais profícua para a encenação de textos de Goldoni. Se no pós guerra europeu este vai perdendo a aura de um autor que representa uma ideia de italianidade garrida e exótica para passar a ser entendido como um autor com uma dimensão universal e capaz de interrogar eficazmente o século que decorre, só nos anos sessenta – com o atraso do costume – se vão fazendo sentir estas alterações por cá. Esta alteração na leitura da dramaturgia goldoniana, ocorrida no pós-guerra europeu, tem essencialmente dois epicentros: a encenação que Luchino Visconti faz de *La locandiera* (estreada em Outubro de 1952, no Festival Internacional de Teatro de Veneza⁸); e o trabalho de Giorgio Strehler com o autor veneziano, em especial a partir do *Arlecchino, servitore di due padroni*, da temporada de 1952/53 (revisto e aprofundado em 1956 e 1973). Quanto à encenação de Visconti, escreve Luigi Lunari:

La crítica dijo que “un excesivo psicologismo de origen naturalista había alterado o incluso destruido la atmósfera goldoniana; que el director, recrudesciendo los sentimientos y las sensaciones en un ambiente enrarecido, había abierto un conflicto entre sexo y corazón extraño al arte de Goldoni. (...) En la realidad, el respecto absoluto del texto mostraba la plena

⁷ Cf. Jorge de Sena, “‘O mentiroso’ de Goldoni” in *Do teatro em Portugal*. Lisboa: Edições 70, 1998, pp. 206-207

⁸ Cf. Odoardo Bertani, “Mirandolina una e...” in *Goldoni: Una dramaturgia della vita*. Milano: Garzanti, 1993; Cf. Federica Mazzocchi, *La locandiera di Goldoni per Luchino Visconti*. Pisa: Edizioni ETS, 2003.

legitimidad de la nueva lectura: la mayor complejidad, la polivalencia, la multiplicidad de significados que los personajes e los conflictos dramáticos venían a asumir mostraban la superioridad objetiva frente a la lectura tradicional. (Lunari 1993: 246)

Quanto ao discurso goldoniano de Giorgio Strehler presente na encenação de *Arlecchino, servitor di due padroni* (espectáculo a que o público português pôde assistir no Teatro Municipal S. Luiz, em Maio de 1967, com Ferruccio Soleri no papel de Arlequim), Lunari afirma: “El montaje strehleriano llega a ser la exploración concreta y realista del teatro tal como aparecía a los ojos de Goldoni en el momento en que se une coherentemente a la reforma; la fidelidad al texto a la que se atiene Strehler es del todo relativa y funcional” (Lunari 1993: 247). E, mais adiante e sobre *La trilogía della villeggiatura*, de 1954:

Bajo el perfil ideológico, lleva consigo el hecho de que el universo burgués de Goldoni ya no es aquel “mundo por hacer” propuesto e idealizado por las máscaras, sino que es “el mundo tal cual es”, la sociedad que la burguesía ha construido en Venecia o en Europa de su tiempo; el teatro de Goldoni no es tanto la propaganda de la consciencia burguesa del mundo, como la constatación del mundo burgués en sí (...). Sobre estas premisas, los montajes strehlerianos revistieron las situaciones de concreción humana e histórica, los personajes, las gracias, el criticado “clima goldoniano” (...) se disipa para revelar (...) una riqueza de significados y una fertilidad poética no menores que aquéllas que se esconden bajo la conflictiva boda de Fígaro o bajo el disputado jardín de Liuba Andreievna. (Lunari 1993: 249)

Não espantará notar (intuir) a matriz ideológica dos coletivos portugueses que vão integrar este autor nos seus repertórios: grupos claramente comprometidos com uma ideia de teatro que visava contrariar a mediania vigente através de

um teatro de exigência artística e de um desprezo pelos critérios de sucesso comercial. É o caso do Grupo de Teatro Moderno dos Fenianos, do Porto (*Arlequim, servidor de dois amos*, 1960); TNT – Teatro do Nosso Tempo (*Os apaixonados*, 1965); TEP – Teatro Experimental do Porto (*A estalajadeira*, 1966; e *Mirandolina*, 1969). Interessante será também notar a presença de Goldoni no repertório de grupos de teatro de amadores, tais como o Grupo de Teatro do Centro de Desporto, Cultura e Recreio do Pessoal dos CTT do Porto (*Os apaixonados*, 1966), do Grupo de Amadores de Teatro da Feira (*Os apaixonados*, 1967); porventura aproveitando a existência de traduções levadas à cena por estruturas de produção profissionais.

A montagem mais significativa deste período terá sido *A estalajadeira*, em 1966, pelo TEP – um dos grupos que mais consequentemente encarou a responsabilidade de um teatro exigente e de cariz renovador pelas décadas de sessenta e setenta. Para António Pedro, o seu principal dinamizador e director de 1953 a 1962, “clássico ou moderno, o teatro que temos levado [...] exigiu que fosse primeiro e sobretudo teatro autêntico, tivesse depois a característica de afeiçoar a géneros diferentes os seus actores e, finalmente, no estilo de interpretação, ganhasse, com uma feição moderna, as suas características individuais” (Pedro 1957: 3). O TEP constituiu-se como um espaço privilegiado de experimentação ao nível do trabalho de actor, da cenografia e da iluminação, sentido-se em algumas criações o eco avisado dos ensinamentos de Gordon Craig ou Adolphe Appia. Com a saída de António Pedro, o TEP vai perder algum do seu fulgor, embora se mantenha, na generalidade, fiel aos propósitos iniciais. *A estalajadeira*, de 1966, é já do período pós-António Pedro, falecido a 17 de Agosto de 1966. O encenador italiano Ruggero Jacobbi (1920-1981) – colaborador do Piccolo Teatro di Milano e que, uma vez radicado no Brasil, vai desenvolver trabalho em experiências de renovação te-

atral, tais como o Teatro Popular de Arte ou o Teatro Brasileiro de Comédia – chega ao Porto poucos dias depois do funeral de António Pedro, a convite da direcção do TEP e subsidiado pela Fundação Calouste Gulbenkian e pelo Fundo de Teatro. Na *Plateia* de 27-9-1966, declara: “Não estou aqui para fazer milagres. Ninguém faz milagres. Se os espectáculos forem bons, serão bons porque os textos são bons. Em primeiro lugar. Em segundo lugar, porque os actores são bons actores. Não poderia fazer nada sem textos, e esses textos nada seriam em sua comunicação se actores não fossem actores”.

Uma vez que as relações do TEP com a censura se agudizavam (com a proibição de textos de Jorge Amado, Tone Brulin, Manuel Granjeiro Crespo, Osvaldo Dragún, Dürrenmatt, Arthur Miller, Armand Salacrou, Alfonso Sastre, Tennessee Williams, Bertolt Brecht, Agustin Cuzzani ou Miguel Franco), Jacobbi decide-se pela *La locandiera*, sabendo precisamente como interrogar o Portugal da década de sessenta com o texto do setecentista Goldoni, fluente que seria na exegese goldoniana de Strehler e Visconti (Jacobbi fora, em 1945, convidado pelo governo italiano a dirigir, com Luchino Visconti e Vito Pandolfi, a primeira companhia oficial do pós-guerra). Contudo, a 19 de Setembro de 1966, a direcção do grupo recebe um officio da PIDE, informando que o encenador italiano teria vinte e quatro horas para abandonar o país, comprometido que estaria pela assinatura de um qualquer documento onde se condenava a política portuguesa nas colónias ou por pertencer ao Partido Comunista Italiano. Ainda que se tenha deslocado à embaixada italiana, em Lisboa, os seus esforços para conseguir a manutenção da permanência no país foram de balde encetados, tendo sido escoltado até à fronteira de Valença pela PIDE, local onde, segundo João Arnaldo Maia, “teve palavras de ânimo e esperança, prevendo a queda do fascismo português e um futuro de liberdade e de felicidade para o nosso povo

e os nossos filhos” (apud Porto 1997: 159). Instala-se então num hotel em Vigo, de onde vai dirigindo a encenação, dando instruções semanais à actriz Alda Rodrigues. Por todas estas curiosas circunstâncias, a estreia de *A estalajadeira*, do TEP, a 26 de Outubro de 1966, com Isabel de Castro no principal papel, constitui-se como um dos mais singulares momentos deste histórico colectivo e um marco de resistência. O TEP voltaria a Goldoni e a este mesmo texto em 1969, mas desta vez com encenação de Luís Tito e Ana Paula como a sedutora estalajadeira, titulando-se o espectáculo *Mirandolina*.

O modelo de interpretação que se intui nestes espectáculos, filiados em Strehler e Visconti, é o que vai inspirar e formar uma nova geração de fazedores de teatro portugueses, que encontrará em Goldoni um autor suficientemente capaz de interrogar politicamente o seu momento histórico. De entre estes, destacam-se sobretudo três encenadores – os que porventura mais horas de ensaio terão passado à volta de textos de Goldoni: Mário Barradas, José Peixoto e Fernando Mora Ramos. Não espantará portanto que, numa recente entrevista dada à revista *Sinais de cena*, Mário Barradas afirme: “a encenação da *Estalajadeira* pelo Visconti abriu-me completamente os olhos sobre o Goldoni” (Barradas 2007: 37); e que já antes tenha afirmado: “Il y a surtout que pour nous le discours de Goldoni n’est jamais un discours sur la morale, nous ne pensons pas qu’il ait voulu ‘corriger les moeurs’, nous sommes persuadés au contraire que, consciemment ou non, il parle tout le temps de politique” (Barradas 1993: 223). Estes três encenadores, e nas diferentes estruturas a que se viram associados, estiveram envolvidos em doze produções goldonianas. Mário Barradas encenou *A estalajadeira* (na Escola de Formação do Centro Cultural de Évora, 1979; e no Centro Dramático Intermunicipal Almeida Garrett (CDIAG) / Teatro da Malaposta, 1989); e *A casa nova* (Cendrev, 1993). Mário Barradas também “colaborou

artisticamente” em *As manias da vilegiatura* (enc. Fernando Mora Ramos, Cendrev, 1992). Por seu lado, José Peixoto encenou *Os rústicos* – com Fernando Mora Ramos – (pelo Teatro da Rainha, 1987; e com os Alunos da Escola Superior de Teatro e Cinema – ESTC, 1993); *Zaragata em Chioggia* (Alunos da ESTC, 1997); *O Campiello* (CDIAG / Teatro da Malaposta, 1998); e *Criadas para todo o serviço* (Teatro dos Aloés/Cendrev/Teatro Nacional D. Maria II, 2007)⁹. José Peixoto é também responsável pela adaptação da tradução de Jorge Silva Melo de *O amante militar*, para a encenação de Fernando Mora Ramos (Centro Cultural de Évora, 1981) e pela tradução de *Os rústicos* (Teatro da Rainha, 1987) e de *A casa nova* (Cendrev, 1993). Fernando Mora Ramos, além dos trabalhos já assinalados, é também autor da encenação de *As manias da vilegiatura* (Cendrev, 1992) e *O anel mágico* (Teatro da Rainha, 2006).

O diferente acesso à escrita goldoniana trazido pelas encenações de Visconti e Strehler vai determinar um trabalho dedicado de uma geração de encenadores, que, imbuídos de um espírito de missão vão tentando criar em Portugal um teatro de fôlego europeu. Mas a década que se seguiria, a de setenta, é marcada pela Revolução de 25 de Abril de 1974 que levará ao fim da ditadura fascista, à extinção da censura prévia a textos e espectáculos e à abertura a dramaturgias até então proibidas ou desconhecidas entre nós – figurando Bertolt Brecht como o mais significativo. Quanto a Goldoni, o único espectáculo digno de nota terá sido *A estalajadeira*, encenada por Carlos Fernando pelo Grupo Teatro Hoje, em 1977, com Ângela Ribeiro como protagonista, inaugurando o Teatro da Graça, um local cedido pela Voz do Operário (seria anteriormente o aposento onde eram depositadas

⁹ À data de escrita deste artigo está programada para Outubro de 2007 a estreia de *A guerra*, em encenação de José Peixoto, numa co-produção Teatro dos Aloés/ Cendrev /Teatro Nacional D. Maria II.

as urnas dos sócios falecidos). A criação de um novo espaço teatral para a cidade seria um dos aspectos salientados pela crítica. Contudo, os elogios cessariam por aqui. O espectáculo de Carlos Fernando revelaria uma fractura entre a sua intenção e a crítica: de um lado lia-se o texto da encenação e do outro lia-se o texto de Goldoni. No programa do espectáculo, e não havendo nenhum texto assinado pelo encenador, o discurso do espectáculo era enunciado por um artigo de Manlio Dazzi, onde se sublinhava a existência dos conflitos de classes e os ataques à moral burguesa na obra de Goldoni. E era também assim que o espectáculo era anunciado nas páginas do *Diário de Notícias* (9-8-1977, p. 7): “Escrita em 1753, esta corrosiva comédia remete-nos não tanto para a conquista de uma mulher como para a luta entre os diversos estratos da nobreza em decadência, com a ascensão da burguesia mercantil que virá a fazer a Revolução Francesa de 1789. E é neste confronto entre um poder prestes a tombar e o que lhe virá a suceder que o texto de Goldoni permanece em aberto e tem servido ao longo de gerações, para leituras diferentes”.

Manuela de Azevedo, depois de salientar a inauguração de um novo espaço teatral, de lamentar a pouca afluência do público e de louvar a realização plástica do espectáculo, sinaliza algumas contradições: “tudo isso dá uma sensação de frescura e encanto a que as opções sofisticadas do encenador dificilmente se adaptam. Também me parece que não é correcto querer extrair de uma crítica solerte feita pelos ‘pequenos’ aos ‘grandes’, uma luta de classes” (M.A., *Diário de Notícias*, 12-8-1977). E, mais adiante, concluía: “Um teatro sem filosofia da vida mas que é quadro de costumes populares e burgueses (e da alta burguesia caída em decadência ele o foi) não pode ir mais além na sua missão histórica. Será torcer-lhe o pescoço fazê-lo passar por intenções políticas” (M.A., *art. cit.*). Mais virulento, Carlos Porto declara que “assistimos a um autêntico equívoco” (C.P., *Sete ponto Sete*,

13-8-1977). Para este crítico, reconhecendo a actualidade das perspectivas ideológicas de Goldoni, o espectáculo “constitui um *pot-pourri*, um cachalote de coisas vistas e até revistas, e que frequentemente não têm nada a ver com aquilo que o texto pede” (C.P., *art. cit.*). E, mais explicitamente: “Parece-nos de exigir que exista uma certa coerência entre o discurso do encenador, ou que este saiba integrar no seu discurso o discurso do texto. E é aí precisamente que o espectáculo falha – e de que maneira!” (C.P., *art. cit.*). Porto refere mais explicitamente a banda sonora que ecoava os musicais de Hollywood, a coabitação entre marcações naturalistas e outras mais estilizadas, e “ao rompimento do tom através de registos caricaturais” (C.P., *art. cit.*). Tudo isto, e de acordo com o crítico, entrava em colisão com o texto.

Quanto às décadas de oitenta e noventa (e a estes primeiros anos do século XXI), e remetendo um escrutínio mais atento para a cronologia que anexa este artigo, importará notar que Goldoni vai integrar sobretudo três políticas repertoriais, que muito dizem da sua vitalidade. Assim, vai estar presente nos repertórios de grupos de amadores; de grupos universitários e escolares, bem como em companhias profissionais que preconizam projectos de descentralização teatral (tais como: Cendrev, Teatro da Rainha, Teatro da Malaposta, Teatro Experimental do Funchal, Teatro do Noroeste – Centro Dramático de Viana, Teatro Experimental do Porto, Teatro ao Largo, Filandorra – Teatro do Nordeste, Companhia Teatral de Braga, Teatro dos Aloés). Daqui se poderá depreender a importância que a dramaturgia goldoniana tem pelo seu carácter formativo e de introdução ao teatro: para amadores, futuros profissionais e também para o público.

Agora, quando já vamos sentindo que o século XXI é de facto o nosso século, que nos pode interessar um (este) autor setecentista? Será que nos clássicos se intuem as imutabilidades históricas? O absurdo das novas ordens mundiais não

estão, de facto, nos textos de Goldoni – nem poderiam estar. O mundo de hoje é por demais obtuso que até um escritor do fim-de-semana passado teria dificuldade em acreditar naquilo a que assistimos hoje. Contudo, olhando para a história da presença da dramaturgia de Goldoni em Portugal, quis aqui expressar a vitalidade de um autor que foi capaz de se constituir como instrumento eficaz para interrogar o século passado e que ainda hoje nos pode ajudar a perceber um pouco melhor o nosso teatro e o mundo em que vivemos – assim seja ele encenado.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BARRADAS, Mário (2007), “Mário Barradas: Um impertinente fazedor de teatro” [Entrevista de Christine Zurbach e José Alberto Ferreira], *Sinais de cena*, n.º 7, Junho, pp. 35-44.

BARRADAS, Mário *et al.* (1995), “Les traditions et leur poids, les innovations et leur pièges”, in AA.VV., *Goldoni en Europe aujourd’hui – et demain?: Utopie théâtrale en quatre journées dédiée à Bernard Bort*. Strasbourg: Circé, pp. 205-230.

BERTANI, Odoardo (1993), *Goldoni: Una dramaturgia della vita*. Milano: Garzanti.

BOUCHOUÉVA, Svetlana *et al.* (1995), “La reception de Goldoni et ses horizons d’attente hier et aujourd’hui”, in AA.VV., *Goldoni en Europe aujourd’hui – et demain?: Utopie théâtrale en quatre journées dédiée à Bernard Bort*. Strasbourg: Circé, pp. 155-185.

FIDO, Franco *et al.* (1993), *Goldoni: Mundo y teatro*. Madrid: Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España.

GARCIA, José Carlos *et al.* (1995), “Goldoni pousse-à-écrire” in AA.VV., *Goldoni en Europe aujourd’hui – et demain?: Utopie théâtrale en quatre journées dédiée à Bernard Bort*. Strasbourg: Circé, pp. 297-328

LUNARI, Luigi (1993), “Del Abad Chiari a Giorgio Strehler” in FIDO, Franco *et al.*, *Goldoni: Mundo y teatro*. Madrid: Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España, pp. 225-252.

MANGINI, Nicola (1993), “Un génio comico universale”, *Sipario*, n.º 532, Março, pp. 9-11.

ORTEGA Y GASSET, José (1991), *A ideia do teatro*. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Editora Perspectiva.

PANDOLFI, Vito (1968), *Histoire du théâtre: Commedia dell’Arte, Théâtre religieux, Classicisme/Théâtre Kabuki*, vol. 2. Paris: Marabout Université, 1964.

PEDRO, António (1957), “Introdução” in *O Teatro Experimental do Porto*. Separata da *Revista Lusitana*, vol. III, n.º 10, pp. 3-4.

PORTO, Carlos (1997), *O TEP e o teatro em Portugal: Histórias e imagens*. Porto: Fundação Eng. António de Almeida.

SAVIOTTI, Gino (1958), “Como encenei ‘O mentiroso’” [Prefácio] in Carlo Goldoni, *O mentiroso*, trad. Grazia Maria Saviotti, notas de Rogério Paulo, col. Reportório do Teatro de Sempres. Lisboa: Contraponto.

VARELLA [Zurbach], Christine (1995), “Goldoni au Portugal” in AA.VV., *Goldoni en Europe aujourd’hui – et demain?: Utopie théâtrale en quatre journées dédiée à Bernard Bort*. Strasbourg: Circé, pp. 392-395.

CONTRIBUTOS PARA UMA CRONOLOGIA DE GOLDONI EM PORTUGAL NO SÉCULO XX¹⁰

1901

Estalajadeira, trad. Melo Barreto, int. Lucinda do Carmo, Teatro Nacional D. Maria II.

1923

Gl’innamorati, enc. Dario Niccodemi, Companhia Dramática do Teatro Argentina de Roma (Itália).

1947

A hospedeira, trad. Melo Barreto, enc. Erwin Meyenburg, Companhia Rey Colaço – Robles Monteiro.

1958

O mentiroso, trad. e enc. Gino Saviotti, Teatro de Sempres.

¹⁰ Esta cronologia segue o levantamento de dados existente na CETbase: Base de dados para a história do teatro em Portugal do Centro de Estudos de Teatro da Faculdade de Letras de Lisboa em <http://www.fl.ul.pt/CETbase/default.htm>. Para informações mais detalhadas sobre cada um destes espectáculos consulte-se a referida base de dados.

1960

Arlequim, servidor de dois amos, trad. e enc. Luís de Lima, Grupo de Teatro Moderno dos Fenianos (GTM).

1965

Os apaixonados, TNT – Teatro do Nosso Tempo

1966

A estalajadeira, trad. Maria Fernanda Cidrais, enc. Ruggero Jacobbi, TEP – Teatro Experimental do Porto.

Os apaixonados, Grupo de Teatro do Centro de Desporto, Cultura e Recreio do Pessoal dos CTT do Porto.

1967

Os apaixonados, enc. Joaquim Lamoso, Fernando Sá, Alberto Machado, Grupo de Amadores de Teatro da Feira.

Arlecchino, servitore di due padroni, enc. Giorgio Strehler, Piccolo Teatro di Milano (Itália)

1969

Mirandolina, trad. e enc. Luís Tito, TEP – Teatro Experimental do Porto.

1973

Mirandolina en su posada hace lo que le dala gana, enc. Juan Guerrero Zamora.

1977

A estalajadeira, enc. Carlos Fernando, Grupo Teatro Hoje.

1979

A estalajadeira, enc. Mário Barradas, Centro Cultural de Évora – Escola de Formação Teatral (alunos).

1981

O amante militar, trad. Jorge Silva Melo, enc. Fernando Mora Ramos, Centro Cultural de Évora.

1983

Escândalos de un pueblo, trad. e enc. Angél Gutierrez, Teatro de Cámara de Madrid (Espanha).

1986

A estalajadeira, enc. Licínio Coelho, GATT – Grupo Amador de Teatro de Taveiro.

1987

Os rústicos, trad. José Peixoto, enc. José Peixoto e Fernando Mora Ramos, Teatro da Rainha.

1988

Estalajadeira, enc. Eduardo Luiz, TEF – Teatro Experimental do Funchal.

1989

A estalajadeira, enc. Mário Barradas, CDIAG – Centro Dramático Intermunicipal Almeida Garrett – Teatro da Malaposta.

Il cavalier giocondo, enc. Bepi Morassi, L'Avogaria (Itália).

1991

Zaragata em Chioggia, enc. Luís Varela, Cendrev – Escola de Formação Teatral (alunos).

1992

A estalajadeira, enc. Ávila Costa, GTL – Grupo de Teatro de Letras.

As manias da vilegiatura, trad. Isabel Lopes e Fernando Mora Ramos, enc. Fernando Mora Ramos, CENDREV – Centro Dramático de Évora.

1993

Os rústicos, enc. José Peixoto, Alunos da ESTC – Escola Superior de Teatro e Cinema.

A casa nova, trad. José Peixoto, enc. Mário Barradas, CENDREV – Centro Dramático de Évora

Algazarra na Ribeira, enc. José Martins, Teatro do Noroeste – Centro Dramático de Viana

Escola de dança, enc. Nino Mangano, Fernando Moreira e Margarida Machado, TEP – Teatro Experimental do Porto.

La bague magique, enc. Roberto Coppone, Ensemble Vicenza (Itália).

1994

A estalajadeira, Grupo de Teatro da Meia Via / Grupo de Teatro da Sociedade Filarmónica Euterpe Meiaviense.

1995

Mirandolina, enc. Stephen Johnston, Teatro ao Largo.

1996

Mulheres ciumentas, trad. e enc. José Martins, Teatro do Noroeste – Centro Dramático de Viana.

1997

Zaragata em Chioggia, enc. José Peixoto, Alunos da ESTC – Escola Superior de Teatro e Cinema.

O teatro cómico, enc. Filipe Crawford, Filandorra – Teatro do Noroeste.

O campiello, trad. José Colaço Barreiros, enc. José Peixoto, CDIAG – Centro Dramático Intermunicipal Almeida Garrett – Teatro da Malaposta.

1998

Os gémeos de Veneza, enc. Stephen Johnston, Teatro ao Largo.

1999

O mentiroso, enc. Armando Caldas, Intervalo Grupo de Teatro,
Arlecchino, servitore di due padroni, enc. Giorgio Strehler, Piccolo Teatro
di Milano (Itália).

2001

I due gemelli veneziani, enc. Luca Ronconi, Piccolo Teatro di Milano
(Itália).

2002

O teatro cómico, trad. Luís Nogueira, enc. Gil Salgueiro Nave, CEN-
DREV – Centro Dramático de Évora.

2004

A estalajadeira, trad. Jorge Silva Melo, enc. António Durães, CTB –
Companhia de Teatro de Braga.

2005

Arlequim, servidor de dois amos, enc. Filipe Crawford, FC – Filipe
Crawford – Produções Teatrais.

2006

O anel mágico, trad. Isabel Lopes, enc. Fernando Mora Ramos, Teatro
da Rainha.

2006

A viúva astuta, enc. Stephen Johnston, Teatro ao Largo.
Zaragata no calhau, enc. Elvio Camacho, TEF – Teatro Experimental
do Funchal.

2007

Criadas para todo o serviço, enc. José Peixoto, Cendrev / Teatro dos
Aloés / TNDMII.