

## **Extravagâncias melodramáticas na comédia de Goldoni: desafios à tradução e à encenação contemporâneas**

MARIA DE LOURDES RABETTI

■ 10

Professora aposentada da UNIRIO, vinculada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas. Pesquisadora do CNPq, com o projeto Tradução em cena: contribuição para a história da tradução teatral no Brasil — confrontos e experiências, em vigência no período de 2011 a 2016.

## ■ RESUMO

O artigo pretende contribuir para os estudos da comédia goldoniana no Brasil por meio da verificação de elementos melodramáticos presentes em seu texto de referência entre nós, *Il servitore di due padroni* (O servidor de dois amos), de 1753, considerado o mais fortemente ligado à tradição da *commedia dell'arte*, experiência que o autor teria reformulado. A importância do tema decorre – além do lugar importante e singular que a comediografia de Carlo Goldoni ocupou no processo de constituição do “teatro moderno brasileiro”, especialmente entre o final dos anos 40 e o início dos 60 – do fato de sua extensa, variada e hibridizada dramaturgia, tão pouco conhecida e experimentada na cena brasileira mais recente, continuar a oferecer estimulantes desafios teóricos e práticos para o teatro contemporâneo, sobretudo aquele interessado nas relações entre teatro e música.

## ■ PALAVRAS-CHAVE

*Commedia dell'arte*, melodrama, comediografia goldoniana.

## ■ RÉSUMÉ

Cet article vise à contribuer aux études sur la comédie de Carlo Goldoni au Brésil à travers l'examen d'éléments mélodramatiques présents dans un texte de référence pour nous, *Il servitore di due padroni* (Le Valet de deux maîtres), publié en 1753 et considéré comme le texte le plus fortement lié à la tradition de la *commedia dell'arte* (expérience laquelle l'auteur aurait reconfigurée). L'importance de cette thématique résulte – au-delà de la place unique dont l'influence goldonienne occupe dans le processus de formation du “théâtre moderne brésilien”, notamment entre la fin des années 40 et le début des années 60 – du fait que sa dramaturgie (vaste, variée et hybride) soit au même temps peu connue et expérimentée dans le milieu théâtral brésilien et source inspiratrice à des défis théoriques et pratiques pour le théâtre contemporain, surtout à ceux qui s'intéressent à la relation entre le théâtre et la musique.

11 ■

## ■ MOTS-CLÉS

*Commedia dell'arte*, mélodrame, dramaturgie goldonienne.

*Aí está uma coisa que eu não compreendo:  
ver a moça tentando se matar e ficar assistindo  
como se fosse uma cena de comédia.  
(Carlo Goldoni)<sup>1</sup>*

Se nessa cena dentro da cena – situada em posição central da peça *Il servitore* e gerada pela inconformada observação de Esmeraldina do modo, frio e distante, com que Silvio se comporta diante da ameaça de suicídio de sua bela Clarice – o recurso metateatral de Goldoni explicita, na conclusiva frase da serva, a patética coexistência pacífica entre comédia e tragédia, gerando um extravagante momento melodramático, na peça como um todo é justamente a distendida e equilibrada distribuição das sempre conjugadas partes “opostas”, as “sérias” e as “cômicas”, o que paulatinamente nos encanta, ou espanta, descobrir no decorrer de um texto que tradicionalmente acolhemos como cômico por excelência, quando não representativo da mais ridícula comicidade.

<sup>1</sup> *Il servitore di due padroni*. In: GOLDONI, 1972, p. 175-278. Todas as citações da peça presentes neste texto, colhidas nesta edição, são de tradução nossa.

E o espanto decorre, entre vários fatores, de uma forma característica de compreender essa peça como emblemática de uma certa etapa da criação goldoniana, a que estaria mais próxima dos modos compositivos da *commedia dell'arte*, entendida, por sua vez, como território, também simbólico, da mais pura e exclusiva teatralidade. Buscar perceber novas expressões tão cruciais do teatro ocidental, e que geraram leituras peculiares talvez ainda predominantes entre nós, é o que se pretende neste texto, fazendo uso de algumas conquistas dos estudos históricos a respeito da tradição teatral cômica italiana e da experiência pessoal em exercícios de tradução e dramaturgismo da peça em questão.

## A importância da música na poesia goldoniana

Carlo Goldoni nasceu no carnaval, em 25 de fevereiro de 1707, em Veneza e faleceu em Paris em 1793. Frequentou escolas de direito civil e canônico, em 1731 formou-se em Pádua, e então dedicou-se intermitentemente à advocacia enquanto atuou cada vez mais continuamente na área teatral, muitas vezes como autor contratado por companhias, no decorrer de todo aquele complexo Século das Luzes. Nesse campo do espetáculo, iniciou-se dedicando-se à escrita de inúmeros textos para música:

■ 12

A casuística das *pièces* musicais goldonianas, cerca de oitenta nas edições do século XX [...] apresenta-se muito articulada, seja pela variedade dos gêneros (que compreende *intermezzi*, *farsette*, cantatas, comédias, dramas sérios, jocosos, *berneschi*, cômicos e herói-cômicos), seja pelos diferentes graus de responsabilidade do autor (BELLINA, s/d).<sup>2</sup>

Se bem que crivadas pelas questões relativas à atribuição definitiva da autoria de alguns originais às reelaborações, fato que dificulta uma edição crítica definitiva, essas produções, não muito conhecidas entre os estudiosos do teatro, merecem nossa atenção mínima, necessária para a discussão da comediografia impura e extravagante de Carlo Goldoni.

Isso porque este é um aspecto básico que nos parece fundamental destacar: a proximidade de Goldoni com a produção musical de seu tempo e sua competência compositiva de libretos para gêneros musicais diversos, quando não cantatas e serenetas. Aspecto, aliás, sempre observado também por biógrafos, tal como faz Strappini para o *Dizionario biografico degli italiani*:

Assim, voltou a Veneza (1734) como poeta da companhia Imer, onde é representado com grande sucesso seu *Belisario*, ao qual, na sexta apresentação, Imer quis aliar *La pupila*, outro *intermezzo*, ou seja, a composição cômica breve de sempre, acompanhada de música, construída em torno de dois ou três personagens no máximo e destinada a ser representada entre um ato e outro de tragédias ou melodramas:

<sup>2</sup> *Berneschi* – composições jocosas em *terza rima*, em imitação das compostas por Berni, sonetos incluídos. Francesco Berni (1497-1735), poeta burlesco e satírico, distinguiu-se justamente por suas rimas jocosas, gerando descendentes literários, criando assim o que teria sido um gênero. A citação foi retirada do *site* do excelente projeto “Carlo Goldoni – Drammi per musica”, de autoria de Anna Laura Bellina e Luigi Tessarolo e financiado pela Universidade de Pádua, que contempla a publicação dos libretos para música do comediógrafo veneziano. Projeto e resultados alcançados estão disponibilizados em: [http://www.carlogoldoni.it/carlogoldoni/indice\\_a.jsp](http://www.carlogoldoni.it/carlogoldoni/indice_a.jsp).

um gênero no qual o estro de Goldoni alcançou excelência, permitindo-lhe, ainda, experimentar e calibrar o uso da língua e dos dialetos, as sutilezas e os expedientes da dramaturgia tradicional (disfarces, reconhecimentos, equívocos, etc.), a *mistura do cômico e do patético, segundo linhas de pesquisa e de experimentação que foi percorrendo com empenho durante muitos anos* (STRAPPINI, 2002) (grifos nossos).

O fato de, posteriormente, essa confluência de gêneros acompanhar toda a produção de Goldoni para o teatro – mesmo durante a estação predominantemente dedicada ao projeto de reforma teatral e à elaboração das comédias de tipo novo, as 16 encabeçadas pela peça-manifesto *O teatro cômico* (1750), assim como depois, até durante a experiência francesa – testemunha o *corpus* legado pela imensa e sempre variada produtividade poética de quem foi, aliás, membro da Arcádia, em Pisa, cidade em que Goldoni se estabeleceu de 1744 a 1748 para exercício da advocacia, ali tendo recebido o nome de Polisseno Fegejo, com que assinou todos os dramas jocosos para música e que comparece também no frontispício da edição Bettinelli de suas *Comédias*.

Dessa forma, claro está que é preciso ter em conta, até para melhor compreender a dramaturgia goldoniana consagrada pelos estudos dramaturgicos e pela história do teatro – suas comédias, com suas singularidades, seu lugar no século iluminista, assim como seus possíveis e mais adequados reflexos na cena brasileira, a contemporânea incluída –, os domínios de saberes que a extensão de sua obra requer do estudioso. E muitos estudiosos não se cansam de reavaliar a compreensão tradicional predominante de que se tratasse exclusivamente de domínio operacional, artesanato, desse que, além de “homem de teatro” e complexo dramaturgo, foi professor de italiano da princesa Maria Adelaide, primogênita do rei Luís XV.

As novas perspectivas que reavaliaram compreensões tradicionais de composições goldonianas não se atêm à percepção “lógica” não só de um afastamento de nosso autor da tradicional *commedia dell'arte*, como de paulatino abandono de modulações poéticas próprias das composições para música, que lhe permitissem modelar a comédia moderna italiana. Goldoni, durante todo o período em que foi teatralmente produtivo, isto é, durante quase todo o século XVIII, dedicou-se continuamente a diferentes dramaturgias, tendo escrito “mais de 200 peças entre comédias, tragédias, tragicomédias, *intermezzi*, melodramas (musicados por Galuppi, Piccini, Paisiello, Mozart, Haydn, Sacchini, etc.)” (Idem).

Se por fim observarmos as vicissitudes sofridas na França, onde viveu seus últimos anos (de 1762 a 1793), para onde se dirigiu com propósitos de reforma já experimentados, e após os aborrecimentos por que passou no sistema altamente competitivo da produção teatral veneziana (dos quais as disputas dramaturgico-teatrais entre ele, Gozzi e o abade Chiari constituem as arestas mais conhecidas), veremos que também ali, durante todo o período em que se manteve produzindo para o teatro, francês ou italiano, sua dramaturgia continuou a ser elaborada, e por diferentes motivos, de forma extremamente variada: além das comédias, *scenari*, *opere buffe*, *intermezzi* permaneceram contemplados em sua escrita poética.

Poética, portanto, que construiu paulatinamente, por operações de idas e vindas, de hibridações, entre obras, entre gêneros, entre campos artísticos, e cujos traços podem ser investigados também em suas dedicatórias, nos prefácios que escreveu a suas obras (“Do autor a quem lê”), reunidas em coletâneas diversas, sucessivamente submetidas a novas edições críticas e, finalmente, de modo não menos interessante, em suas sabo-

rosas *Memórias* (italianas e francesas), escritas na última etapa de sua vida. Memórias em que o leitor pode rever a estrada de um efetivo projeto em permanente construção, e ao qual dificilmente se pode aplicar uma linha “evolutiva” pela qual o autor abandonaria procedimentos cômicos antigos e musicalidade na busca exclusiva, seguidora das normativas pretendidas ou estabelecidas pela dramaturgia cômica burguesa.

Portanto, distantes da própria perspectiva da comédia burguesa, e mesmo tendo em mente os momentos de confronto e de esclarecimentos ocorridos entre Diderot e Goldoni, quando não os de expressa admiração mútua entre Goldoni e Voltaire, é que devemos observar, com o exercício crítico necessário, as considerações de Silvio D’Amico, magnífico historiador e crítico teatral italiano, sempre extremamente empenhado no processo de modernização daquele teatro, quando tende a vislumbrar um percurso unívoco da dramaturgia goldoniana em direção ao moderno, afirmando que nosso autor

começou com um melodrama metastasiano: *Amalasantha*. Depois compôs uma tragicomédia, *Belisario*; e esta, representada em 1734 em Veneza pela companhia Imer, foi aplaudida. Goldoni então tomou coragem e, para a mesma companhia, continuou a escrever melodramas, tragicomédias, *intermezzi*, ganhando o suficiente para contrair matrimônio. [...] O feliz “encontro” com a comédia o encorajou no propósito que vinha amadurecendo: o de substituir os melodramas desvanecidos e extravagantes, e as escangalhadas e vulgares *commedie dell’ arte*, um tipo de comédia novo, criado por meio da disciplina de um manifesto estudo de Plauto, de Terêncio e de Molière; mas não os imitando passivamente, e sim recavando a matéria, como se dizia, de uma direta observação da natureza (D’AMICO, 1982, p. 284).

■ 14

Para o objetivo deste texto, voltado para a verificação e análise de elementos impuros, híbridos, numa das comédias de Goldoni mais encenadas entre nós – *Il servitore di due padroni* – interessa ressaltar apenas que, tomando em consideração, como convém, esses dados gerais básicos, é preciso levar em conta que eles, pelos motivos que acreditamos ter apontado, contribuíram para uma constante perspectiva musical em toda a sua dramaturgia, aí incluída a cômica, tratada sob diferentes aspectos: veja-se a rigorosa distribuição simétrica das diferentes partes, dispostas em equilíbrio, diríamos matemático, em suas composições; os jogos proporcionais na distribuição de monólogos, duplas e partes corais, que atendem à desejada proporcionalidade dentro do conjunto, mas também espelham tonalidades expressivas diferenciadamente cuidadas, se atentarmos para as características e as funções dos personagens nessas partes alocados; por fim, a conhecida prevalência de uma magistral *coralidade* de base que não significará, necessariamente, descarte sistemático de grandes personagens, numa dificuldade para o estabelecimento de protagonistas, atribuída a certa incapacidade goldoniana para a construção de grandes caracteres “psicológicos”.

Que essa coralidade, depois, tenha sido utilizada para contrapor Goldoni a Molière, cujo protagonismo dos grandes caracteres “psicológicos”, seria, ao contrário, a marca da modernidade, é fato que mereceria discussão mais pontual e aprofundada. Para o objetivo deste texto, nos limitamos a perceber essa coralidade como opção de base, fundante da musicalidade que organiza e orienta a dramaturgia goldoniana, sem excluir, a nosso ver, a presença de partes protagonistas.

Nessa direção, diante da verificação da tendência de nosso autor para a concentração dramática numa perspectiva coral, uma importante consideração é a tecida pelo

organizador da publicação da coletânea de comédias goldonianas, nos quatro volumes da Einaudi de 1972, quando, no ensaio que abre o primeiro volume, observa que:

As grandes comédias de “caráter” de Molière não vivem senão do protagonista. Cada cena tem por objetivo iluminar o personagem principal. A intuição goldoniana é totalmente diversa: quando se torna arte, não se exprime jamais num único personagem, mas num movimento coral, sobre cujo ritmo vão-se articulando e desenvolvendo por contraponto os motivos. *La locandiera* é, sim, a comédia de Mirandolina, mas é também o drama de Ripafratta [...] (RINGGER, 1972, p. IX).

O que vale destacar na singularidade de cada obra parece-nos ser as preponderâncias sugestivas para agrupamentos de peças no imenso e variado, hibridizado repertório, resultante de processos de deslizamento de gêneros, refeições e reaproveitamento de obras; intensamente teatralizado, por meio de repetitivos recursos metateatrais, de expedientes e soluções não habituais, “extravagantes”, de constante utilização de renovadas tipologias de atores.

Vejam-se, por exemplo, dois casos conhecidos de interessantes agrupamentos. O primeiro contempla grandes retratos femininos de protagonistas, como as da *Locandiera* (A estalajadeira), de 1752, também conhecida pelo nome da protagonista Mirandolina, e *La vedova scaltra* (A viúva astuciosa), de 1748, para mencionar as mais conhecidas entre nós e presentes naquele repertório de montagens dos diretores teatrais italianos participantes do longo processo de modernização de nosso teatro referido na abertura deste texto. O segundo, o belo agrupamento em que predomina o painel, o quadro, em que o interesse do autor volta-se, sobretudo, para o desenho do ambiente, da paisagem, para certa atmosfera local que, no entanto, é sempre de convenção, resultante de linguagem teatral, e de que as pinturas de Guardi querem sugerir sugestiva aproximação.<sup>3</sup> Desse grande conjunto, vale referir o esplendor polifônico de suas *Baruffe chiozzotte* (Balbúrdias de Chioggia), de 1762.<sup>4</sup>

15 ■

### ***Il servitore di due padroni*: pontuações sobre dramaturgia e história**

Quando compus a presente comédia, o que aconteceu em 1745, em Pisa, como distração e por gosto, em meio a minhas ocupações legais, eu não a escrevi como hoje se pode vê-la. Com exceção de *três ou quatro cenas por ato*, as mais interessantes para as *partes sérias*, todo o restante da comédia era apenas indicado, daquela maneira que os atores costumam chamar a *soggetto*, isto é, um roteiro alargado no qual, indicando o objetivo, os traços, a conduta e a finalidade dos arrazoados que os atores deveriam utilizar, ficavam depois em liberdade para suprir eles mesmos, no improvisado, com palavras adequadas e *lazzi* convenientes e espirituosos *conceitti* (GOLDONI, 1972, p. 184) (grifos nossos).

<sup>3</sup> Francesco Guardi (Veneza, 1712-1793) dedicou-se a pinturas figurativas de interiores, ambientes familiares que sugerem “cenas de conversação” e paisagens em que predomina o *sfumato*, pelo que foi sucessivamente confrontado com Canaletto.

<sup>4</sup> Chioggia é uma pequena cidade da província de Veneza, situada numa ilha. Esta tradução do título perde o jogo goldoniano com o vocábulo dialetal *chiozzotto* (chioggiotto) gentílico dos habitantes do local que, no feminino (e a peça é um primoroso exemplar também de uma vasta e diversificada coralidade feminina), *chiozzotta* (plural *chiozzotte*, como no título), denomina a grande embarcação a vela, usada como meio de transporte nas lagoas venezianas.

Dessas palavras escritas por Goldoni em seu prefácio (*L'autore a chi legge*) à publicação da “comédia jocosa” *O servidor de dois anos* pelas edições Paperini (Florença, 1753-1757, dez tomos) nos interessam, no que tange aos objetivos do presente texto, não tanto as que fazem referência ao fato por demais conhecido de que nosso autor, por um bom tempo, deixara partes “livres” para que Antonio Sacchi, conhecido Truffaldino contratado pela companhia Giuseppe-Imer, sobre elas improvisasse durante todos aqueles anos; partes que depois reaproveitaria na escrita da versão cômica “regular”, para publicação<sup>5</sup>. Quer-se destacar no longo trecho citado justamente as referências às desde sempre escritas e definitivamente presentes “partes sérias” na comédia que, das compostas por Goldoni, é tida como a mais representativa da tradição dramaturgica e atorial cômica italiana.

De fato, durante muito tempo a historiografia teatral refletiu o destaque atribuído ao *Servitore* por sua relação mais íntima com aquela tradição atorial cômica italiana compreendida muitas vezes como terra sem leis, espaço real, passível de operações simbólicas variadas, dotada de liberdade compositiva de toda ordem, ao sabor e no calor da hora. Para o estudo da dramaturgia goldoniana, estabeleceu-se então, a partir daí, um lugar “de transição” para essa obra, devido a pelo menos três questões que interessam à presente discussão. Em primeiro lugar, a presença da matriz *canovaccio* entregue a Goldoni pelo ator Truffaldino, a que já referimos<sup>6</sup>. Em segundo lugar, aquela espécie de paraíso atorial, livre de autor e diretor, entrevisto na experiência da *commedia dell'arte*, em função também de uma compreensão equivocada de suas formas improvisatórias (daquele recitar *a soggetto*) que, bastante diferenciadas da moderna noção de improvisação associada à espontaneidade virtuosa de atores geniais, ao contrário, esteve baseada no domínio de repertórios atorais longamente preparados. Por fim, e como já se acenou, a dificuldade de compreensão geral da multiplicidade da dramaturgia goldoniana que, continuada e simultaneamente, criou exemplares em gêneros teatrais diversos – e impuros.

Diante da dramaturgia goldoniana, portanto, encontramos-nos frente a um *corpus* que escapa aos esforços para subjugar-la a uma progressiva linha de abandono da composição de roteiros, de peças musicais, e instalá-la exclusivamente no pódio de uma pura comédia de prosa moderna, ainda que sem jamais vê-la, ao fim e ao cabo, dignitária representante no rol da “alta comédia”.

Antes de observar alguns módulos compositivos sérios e cômicos operados por Goldoni em seu *Servitore* vale recordar, com certa ênfase, que já na longa experiência da *commedia dell'arte*, aí incluída sua idade de ouro (entre 1575 e 1625), as linguagens cênica, dramaturgica e atorial caracterizaram-se justamente pelo que De Marinis (1988) analisou e definiu – na esteira, aliás, dos estudos sobre o “*canovaccio*-tipo”, de Ludovico Zorzi (apud TESSARI, 1981, 1982) – como “linguagem de opostos”:

<sup>5</sup> O trajeto e o processo de refeições de um possível texto matricial para a recriação goldoniana são conhecidos, e procuramos apenas referi-los, com a retomada das próprias palavras do autor, não sem acrescentar que essa matriz era um *canovaccio* de Luigi Riccoboni, *Arlequin valet de deux maîtres*. Lembre-se, no entanto, que Goldoni, na continuidade de sua diversificada produção dramaturgica, “renunciando a seus propósitos reformadores” (STRAPPINI, 2002), e a partir das dificuldades de aceitação de novas peças pelo público francês, volta-se para a escrita de *scenari*, a começar por *Arlequin valet de deux maîtres*, *Arlequin héritier ridicule*, *La famille en discorde*, *L'éventail*, *Les deux frères rivaux*, *Les amours d'Arlequin et de Camille*, *La jalousie d'Arlequin*, *L'inquiétude de Camille* (1763), a que se seguiram inúmeros outros.

<sup>6</sup> Para uma detalhada discussão sobre os diversos tipos de *canovaccio*, que a nosso ver não dispensa o fundamental “*canovaccio*-tipo”, de Zorzi, remetemos ao capítulo *Il filo conduttore*, de MOLINARI (1985, p. 37-50).

De qualquer modo, o quanto e de que forma tais contrastes se tornam característicos e distintivos da *commedia dell'arte* devem-se, em grande parte, ao fato de o espetáculo dos profissionais se estruturar sempre em dois planos ou eixos: o *sério* dos enamorados, com sua trama amorosa, e o *cômico* das máscaras dos Velhos e dos *Zanni* (DE MARINIS, 1988).

O que podemos verificar, distantes do propósito de estabelecimento de uma genética dessa peça teatral nos limites do presente texto, ou mesmo do resgate de uma cena tão distante no passado, é que para o caso da comédia jocosa *Il servitore*, assim como para o conjunto da dramaturgia cômica goldoniana, essa base composicional constitui-se, pode-se dizer, no quadro fundamental que orienta tanto tratamento temático como distribuição e agrupamento de personagens e funções, no corpo de cada ato e na articulação do conjunto dos atos de cada comédia. Como referimos, composição matemática, com domínio de tempos e ritmos próprios de quem, como tirocínio mas também como habilidade de escritor experiente, se dedica regularmente a peças musicais.

Ainda uma sinalização final, a respeito da teatralidade dessa peça goldoniana, singularmente alcançada pela metateatral referência feita por Goldoni a sua própria extravagância, logo no ato 1, cena 20, por ocasião da revelação do primeiro disfarce:

BEATRIZ – Não, senhora, não finjo. Falo com o coração nos lábios; e se me prometer o segredo que negou há pouco, confio-lhe outro, que assegurará sua paz.

CLARICE – Juro manter o mais rigoroso silêncio.

BEATRIZ – Eu não sou Federigo Rasponi, mas Beatriz, sua irmã.

CLARICE – Oh! O que me diz agora! Mulher, você?

BEATRIZ – Sim, esta sou eu. Imagine se eu suspirava por vosso noivado.

[...]

BEATRIZ – Também eu lhe juro amizade eterna. Dê-me sua mão.

CLARICE – Eh, não gostaria que...

BEATRIZ – Teme que eu não seja mulher? Vou lhe dar provas evidentes da verdade.

CLARICE – Creia-me, ainda me parece um sonho.

BEATRIZ – De fato, isso não é comum.

CLARICE – É extravagantíssimo (GOLDONI, 1972, p. 219-220).

### **Arlequim, servidor de dois patrões: dramaturgismo e tradução para uma encenação contemporânea brasileira**

Durante 2002, tivemos a feliz oportunidade de realizar a curadoria do Projeto Arlequim, encabeçado por Camila Pitanga, Marcos Breda e a Caravana Produções Artísticas, em cujo contexto se realizaram vários eventos e um longo e cuidadoso processo de montagem de *Arlequim, servidor de dois patrões*, sob direção de Luiz Arthur Nunes, renomado encenador de origem gaúcha, muito conhecido por suas montagens de Nelson Rodrigues, investigadoras de suas dimensões melodramáticas, e que marcou sua presença na cidade do Rio de Janeiro com o espetáculo *A maldição do Vale Negro*, melodrama que escreveu em coautoria com Caio Fernando Abreu, nos anos 1980<sup>7</sup>.

<sup>7</sup> Abreu, Nunes, 1988.

Para a montagem do *Arlequim*, em 2002, baseada em divertidíssima tradução de Millôr Fernandes, que optou por dar tratamento de cômico rasgado a todas as partes, incluídas as “sérias”, realizei o trabalho de dramaturgismo. De imediato, quis abrir espaço para o que percebia como necessidade de “enfrentar algumas mitologias acerca da *commedia dell’arte*”, a partir do que, a meu ver, se abria espaço também para a abordagem das dimensões melodramáticas presentes naquele texto crucial de Carlo Goldoni. Para tanto, o *texto cênico* incorporou nossa tradução de muitas “partes sérias”, especialmente dos enamorados, algumas das quais, sobretudo as de abertura e de fechamento de cena, foram belamente musicadas por João Carlos Assis Brasil, responsável pela direção musical do espetáculo.

Não se pode deixar de referir que tais dimensões melodramáticas, não facilmente traduzíveis se se pretende alcançar a poesia procurada por Goldoni, foram magnificamente exploradas pelo encenador e pelos atores, resultando em cena contemporânea que aliava, com novas cores e requintado equilíbrio, momentos de comicidade exasperada e momentos de elevado envolvimento lírico, pois, aqui, nas “partes sérias” e, às vezes, em alguns momentos líricos de personagens cômicos, o que havia de patético melodramático, é preciso lembrar, fora inspirado pelo melodrama musical italiano e foi pesquisado e trabalhado sem qualquer intenção de nesses momentos provocar o riso, concentrado fundamentalmente nas “partes cômicas”, muitas vezes ridículas<sup>8</sup>.

Por esses motivos, especialmente, considerávamos importante colocar no lançamento do projeto e posteriormente nos programas que acompanhavam o espetáculo, algumas palavras de alerta sobre nossa leitura da poética goldoniana, que, todavia, ainda julgamos oportunas:

Levar à cena o *Arlecchino*, a musicalidade poética de Carlo Goldoni, neste início de um novo milênio, necessariamente, implica o estabelecimento de um rico diálogo com a tradição (mais antiga) da *commedia dell’arte* e do *melodrama italiano* e, ainda, com aquela mais recente que tende a atribuir a Carlo Goldoni o papel de “exterminador” da *commedia dell’arte*. Este diálogo, estas reflexões, enfim, colocam-se como exigências teatrais para a constituição de uma *outra cena*, que não pretendesse seguir rastros para um “resgate”, ou fazer da “originalidade” o sentido de sua construção. E que pudesse, ainda, aqui e ali, contribuir minimamente para chamar à nossa atenção a riqueza da dramaturgia goldoniana, tão pouco prezada entre nós. E, mais ainda, como exigência do exercício concreto do dramaturgismo voltado para a escrita cênica. Nesta medida, destacar a presença, na cena da *commedia dell’arte*, de uma linguagem de opostos, de uma linguagem que se equilibra entre *partes cômicas e partes sérias* e, ainda, procurar afirmar as *características poéticas e musicais* e, sobretudo, *melodramáticas da comédia goldoniana*, foi não apenas necessidade de ordem historiográfica, mas, sobretudo, tentativa de procurar contribuir para a inteligente, divertida e delicada proposta de encenação de Luiz Arthur

<sup>8</sup> O lançamento do Projeto Arlequim ocorreu em 15 de maio de 2002, em Porto Alegre, com ações de alcance social mais amplo: um seminário oferecido por Roberto Tessari e uma oficina desenvolvida por Tiche Vianna. O espetáculo estreou alguns meses depois, no Teatro São Pedro da mesma cidade, tendo percorrido outras, durante o período de um ano. Entre outros, compunham o espetáculo: Angel Palomero, diretor assistente; Rosa Magalhães, cenografia; Rossella Terranova, pesquisa corporal; Coca Serpa, figurino; Luiz Paulo Nenen, iluminação e direção técnica da montagem. E os atores Anderson Müller, como Briguela; Camila Pitanga, Beatriz; Carol Machado, Esmeraldina; Carolina Aguiar, Clarice; Ernani Moraes, Pantaleão; Guilherme Piva, Florindo; Leonardo Vieira, Silvío; Mario Borges, doutor Lombardi; Marcos Breda, Arlequim.

Nunes. *Proposta que se insere, em essência e em última instância, no seu próprio percurso de encenador; percurso (dos mais significativos para a cena contemporânea brasileira) onde se destacam, por exemplo, significativas experimentações melodramáticas* (RABETTI, 2002) (grifos nossos).

Como considerações finais deste texto, entendemos ser preciso dar voz direta a Goldoni e seus personagens, em pelo menos dois momentos emblemáticos da peça em análise e bastante significativos para as colocações tecidas a seu respeito, algumas das quais, diretamente decorrentes de nosso exercício de tradução, realizado no seio do dramaturgismo para uma montagem teatral brasileira atual, não sem antes esclarecer que, para nós, no conjunto das observações feitas sobre a peça, permanece a garantia de um personagem central protagonista, motor embrulhão e nada passivo da ação, extravagante, assim como o próprio jogo das partes, em constante oposição e que alimenta continuamente a “alegre conversação”.

É mérito de Arlequim que essa voz direta por ele se inicie, e justamente por um *tour de force* verbal e corporal em que se põe à prova, logo no primeiro ato, cena XIV, quando, após ter inadvertidamente destruído um documento importante, pela primeira vez na peça, tenta remediar a situação:

Arlequim só, depois o carregador com o baú  
Fico contente que a gente não vá embora. Quero ver como me saio nestes dois trabalhos. Vou provar minha habilidade. Esta carta, do meu outro patrão, me desagrada entregar aberta. Vou tentar dobrar (faz várias dobras horríveis). Agora tenho que colar. Se eu tivesse como fazer isso. Eu via minha velha avó de vez em quando selar as cartas com pão mastigado. Vou experimentar (tira um pedacinho de pão do bolso). Me chateia gastar este tantinho de pão; mas, paciência (mastiga um pouco de pão para selar a carta, mas sem querer o engole). Oh, diabos! Foi pra baixo. Tenho que mastigar outro bocado (faz o mesmo e engole). Não tem jeito, a natureza contraria. Vou tentar outra vez (mastiga, como antes. Parece querer engolir o pão, mas se detém e, com grande esforço, tira-o da boca.) Ah, veio. Vou selar a carta (sela-a com o pão). Parece que ficou bom. Grande sou eu, por fazer as coisas de modo polido! Oh, não me lembrava mais do carregador. Camarada, venha cá, traga o baú (em direção à cena) (GOLDONI, 1972, p. 212-213).

19 ■

Sem esquecer o importante, e tantas vezes retrabalhado, até por Strehler, solo de encerramento da peça:

Florindo – Você serviu a dois patrões ao mesmo tempo?

Arlequim – Sim, senhor, esta foi minha bravura! Entrei nessa empreitada sem pensar; quis tentar. Durou pouco, é verdade, mas ao menos tenho a glória de que ninguém ainda teria descoberto se não me revelasse o amor daquela moça. Foi bem fatigante, cometi alguns erros, mas espero que, em nome da extravagância, todos estes senhores possam me perdoar (277-278)<sup>9</sup>.

<sup>9</sup> Não retomamos aqui a apresentação da monumental montagem do *Arlequim* strehleriano, nos limitando a reproduzir algumas rápidas colocações nossas anteriores: “A história da cena teatral do século XX, por sua vez, encontrou na montagem do *Arlecchino, servitore di due padroni*, do Piccolo Teatro di Milano, que estreou em 1947 e foi contemplada com inúmeras versões, sempre sob a batuta de Giorgio Strehler, um espetáculo emblemático.

Mas, é fundamental destacar ainda mais, pelos motivos que expusemos no correr deste texto, aquelas vozes de amplo respiro melodramático que transbordam por toda a peça. E começamos pelo terceiro e último ato da comédia jocosa que aqui esteve em questão, pelo final da terceira cena, quando, graças ao imbróglgio crescente de Arlequim para se safar da situação criada pelo livro de seu outro patrão, Florindo, colocado, por engano no baú de sua patroa, Beatriz o encontra, reconhece e busca esclarecimentos:

BEATRIZ – Do que foi que morreu? Onde foi sepultado?

ARLEQUIM – Ele caiu no canal, se afogou e nunca mais foi visto.

BEATRIZ – Ai de mim, infeliz! Morto Florindo, morto meu amor, morta minha única esperança. De que me serve agora esta inútil vida, se morto está aquele por quem eu vivia? Ah, que vãs ilusões! Ah, meus cuidados jogados ao vento! Infelizes estratégias de amor! Deixo minha cidade, parentes, visto trajes viris, me aventuro em meio aos perigos, colocando em risco a própria vida, tudo faço por Florindo, e meu Florindo está morto. Beatriz desventurada! A perda do irmão não bastava, era preciso também a do noivo? Mas se a razão eu fui dessa dupla perda, por que então o céu não arma contra mim sua vingança? Inútil é este pranto, vãs são minhas queixas. Florindo está morto... A dor me toma. Foge-me a luz. Ai de mim, infeliz! Florindo idolatrado, noivo amado, sigo a ti, desesperada (sai, desesperada, e entra em seu quarto) (257-258).

■ 20

E então encerrar num momento do texto contemplado pela magistral perícia goldoniana de realizar a aproximação do cômico e do dramático que procuramos discutir no âmbito deste texto; numa operação poética contundente e radical, provocadora de concentrada hibridéz, num ritmo vertiginoso, pois que essa copresença ocorre no estrito espaço de uma alternância veloz de frases curtas; de cena e contracena.

Trata-se da primorosa oitava cena do terceiro ato, quando Pantaleão e o Doutor observam, comentando intercaladamente, os titubeios reconciliadores de Silvío e Clarice, torcendo para apressar o feliz desenlace que o tom melodramático do casal insiste em retardar:

SILVIO – Compara tuas penas às minhas, cara senhora Clarice. Tanto mais te asseguras de meu verdadeiro amor, quanto mais compreenderes que o temor de te perder me tornara enfurecido. O céu nos quer felizes, não seja ingrata com as bênçãos do céu. Não funeste o mais belo dia de nossa vida com a imagem da vingança.

[...]

PANTALEÃO – Ouviu só? Esmeraldina considera o matrimônio um remédio. Não faça dele um veneno. (Baixo ao Doutor) É preciso diverti-la.

DOCTOR LOMBARDI – Não, não é nem veneno, nem remédio. O matrimônio é uma confeitão, um doce xarope, uma calda de candura.

SILVIO – Mas minha Clarice, será possível que nem mesmo um murmúrio saia destes lábios? Sim, mereço ser punido, mas, piedade, com tuas palavras, não com teu silêncio. Eis-me a teus pés; tem compaixão! (Ajoelha-se)

CLARICE (suspirando em direção a Silvío) – Cruel!

---

Se sua estreia esteve imbricada numa importante operação de construção de um “pequeno” teatro – a partir de ideário que encontrava em Goldoni uma especial referência a ser “resgatada” – para realizar, no âmbito de um teatro “cívico”, uma “reconstrução”, o espetáculo termina por destacar-se desta conjuntura determinante de seu momento de estreia (final dos anos 1940, na Itália) e constrói uma sua história autônoma, no decorrer de suas várias versões, viajando por inúmeros países, até os dias de hoje” (RABETTI, 2002).

PANTALEÃO (baixo ao Doutor) – Ouviu aquele suave suspiro? Bom sinal.  
DOUTOR LOMBARDI (baixo a Silvio) – Reforce a apelação.  
ESMERALDINA (à parte) – O suspiro é como relâmpago: prenunciador de chuva.  
SILVIO – Se pretendesses meu sangue por vingança à minha suposta crueldade, te entregaria, com todo meu ardor. Mas, não... Oh, Deus, em lugar do sangue que há em minhas veias, toma aquele que escorre de meus olhos (chora).  
PANTALEÃO (à parte) – Bravo!  
CLARICE (como antes, e com ternura maior) – Cruel!  
DOUTOR LOMBARDI (a Pantaleão) – Está embriagada.  
PANTALEÃO (a Silvio, erguendo-o) – Vamos, erga-se. (Ainda a ele, tomando-o pela mão) Vem aqui. (Toma a mão de Clarice) Venha cá a senhora também. Vamos, tornem a tocar as mãos; façam as pazes, não chorem mais, vamos, consolem-se; acabem com isso, e que o céu vos abençoe (une as mãos dos dois).  
DOUTOR LOMBARDI – Pronto, está feito!  
ESMERALDINA – Terminado e encerrado.  
SILVIO (segurando-lhe a mão) – Ah, Clarice, por favor.  
CLARICE – Ingrato!  
SILVIO – Querida.  
CLARICE – Desumano!  
SILVIO – Minh'alma.  
CLARICE – Cão!  
SILVIO – Vísceras minhas.  
CLARICE (suspira) – Ah!  
PANTALEÃO (à parte) – Agora vai.  
SILVIO – Perdoa-me, pelo amor de Deus.  
CLARICE (suspirando) – Ah! Te perdoei.  
PANTALEÃO (à parte) – Agora foi.  
DOUTOR – Vamos, Sílvio, ela te perdoou.  
ESMERALDINA – O doente está disposto; dê-lhe o medicamento (270-271).

21 ■

Que, como toda grande comédia, na melhor tradição do Ocidente, também a comédia jocosa – membro de uma linhagem de longa duração que sofrerá ainda novas escritas do mesmo autor e que propiciou contar, para além de suas histórias, uma importante parte da história da cena do século XX, especialmente deslumbrante por sua teatralidade – continua a obrigar-se ao *gran finale*, a remediar ou restaurar um equilíbrio temporariamente desfeito durante o desenvolvimento da trama, o próprio autor evidencia já na *ouverture* de sua grande obra:

Primeiro Ato – Primeira Cena (Aposento na casa de Pantaleão)  
SILVIO – Aqui está minha mão direita, e com ela te dou todo o meu coração (a Clarice, estendendo-lhe a mão).  
PANTALEÃO – (a Clarice) Vamos, não tenha vergonha; dê a mão você também. Assim ficam noivos, e logo, logo vão-se casar.  
CLARICE – Sim, Silvio querido, eis minha mão direita. Prometo tornar-me sua esposa.  
SILVIO – E eu prometo tornar-me o seu.  
Dão as mãos.  
DOUTOR – Bravíssimo, também esta está feita. Agora não se volta mais atrás (189).

## Referências

ABREU, C. F.; NUNES, L. A.. **A maldição do Vale Negro**. Porto Alegre: IGEL/IEL, 1988. (Coleção Teatro: textos & roteiros).

BELLINA, A. B. **Presentazione**. Disponível em: <http://www.carlogoldoni.it/carlogoldoni/home.jsp> . Acesso em: 14 nov. 2012.

BELLINA, A. B.; TESSAROLO, L. **Carlo Goldoni** – Drammi per musica (projeto). Università degli Studi di Padova; Casa di Goldoni. Disponível em: <http://www.carlogoldoni.it/carlogoldoni> . Acesso em: 14 nov. 2012.

D'AMICO, S. **Storia del teatro drammatico**, Roma: Bulzoni, 1982. v.1.

DE MARINIS, M. **Capire il teatro**: lineamenti de uma nuova teatrologia. Firenze: La Casa Uscher, 1988.

GOLDONI, C. Il servitore di due padroni. In: GOLDONI, *Carlo*. **Commedie**, 1972. p. 175-278.

LA NUOVA ENCICLOPEDIA DELLA LETTERATURA GARZANTI. Milano: Garzanti, 1985.

MOLINARI, C. **La commedia dell' arte**. Milano: Mondadori, 1985.

RABETTI, M. L. Poesia e cena: um lugar para Arlequim na cena contemporânea. In: **Arlequim, servidor de dois patrões**. Programa da peça. Porto Alegre, 2002.

RINGGER, K. Il teatro di Carlo Goldoni. In: RINGER, Kurt. (org.). **Carlo Goldoni** – Commedie. Torino: Einaudi, 1972. V. 1. p.vii-xxxviii.

STRAPPINI, L.. GOLDONI, Carlo. In: **Dizionario biografico degli italiani**, v. 57, 2002. In: Treccani. It- Enciclopedia Italiana. Disponível em [http://www.treccani.it/enciclopedia/tag/carlo-goldoni/Dizionario\\_Biografico/](http://www.treccani.it/enciclopedia/tag/carlo-goldoni/Dizionario_Biografico/) . 14 nov. 2012.

TAVIANI, F.; SCHINO, M.. Premissa. In. **Il segreto della commedia dell' arte**. Firenze: Usher,1986.

TESSARI, R. **Commedia dell'arte**: la maschera e l'ombra: problemi di sotira dello spettacolo. Milano: Mursia, 1981.

\_\_\_\_\_. **La drammaturgia da Eschilo a Goldoni**. Bari/Roma: Laterza, 1993.

\_\_\_\_\_. **Teatro e spettacolo nel Settecento**. Bari/Roma: Laterza, 1995.

TESSARI, R., RAGNI, S. **Da Goldoni a Ronconi**: La messinscena de "La serva amorosa". Perugia: Editore Umbra, 1987.