



UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA
DOUTORADO EM HISTÓRIA SOCIAL
LINHA: LINGUAGENS, ESTÉTICA E HERMENÊUTICA

ANDRÉ LUIS BERTELLI DUARTE

APROPRIAÇÕES HISTÓRICAS E RELEITURAS
ESTÉTICAS DA COMÉDIA DE CARLO GOLDONI
PELA MODERNIZAÇÃO ARTÍSTICA NO BRASIL DO
SÉCULO XX

UBERLÂNDIA-MG

2015

ANDRÉ LUIS BERTELLI DUARTE

**APROPRIAÇÕES HISTÓRICAS E RELEITURAS
ESTÉTICAS DA COMÉDIA DE CARLO GOLDONI
PELA MODERNIZAÇÃO ARTÍSTICA NO BRASIL DO
SÉCULO XX**

TESE apresentada ao Programa de Pós-Graduação
em História do Instituto de História da Universidade
Federal de Uberlândia como exigência parcial para a
obtenção do título de doutor em História.

Orientador: Prof^a. Dr^a Rosangela Patriota Ramos.

UBERLÂNDIA-MG

2015

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Sistema de Bibliotecas da UFU, MG, Brasil.

-
- D812a
2015 Duarte, André Luis Bertelli, 1986-
Apropriações históricas e releituras estéticas da comédia de Carlo Goldoni pela modernização artística no Brasil do século XX / André Luis Bertelli Duarte. - 2015.
279 f. : il.
- Orientadora: Rosangela Patriota.
Tese (doutorado) - Universidade Federal de Uberlândia, Programa de Pós-Graduação em História.
Inclui bibliografia.
1. História - Teses. 2. História e teatro - Brasil - Teses. 3. Teatro e sociedade - Brasil - História - Teses. 4. Goldoni, Carlo, 1707-1793 - Crítica e interpretação - Teses. I. Patriota, Rosangela, 1957-. II. Universidade Federal de Uberlândia, Programa de Pós-Graduação em História. III. Título.

CDU: 930

ANDRÉ LUIS BERTELLI DUARTE

**APROPRIAÇÕES HISTÓRICAS E RELEITURAS
ESTÉTICAS DA COMÉDIA DE CARLO GOLDONI
PELA MODERNIZAÇÃO ARTÍSTICA NO BRASIL DO
SÉCULO XX**

Banca Examinadora

Profª. Drª. Rosangela Patriota Ramos – Orientadora
Universidade Federal de Uberlândia – UFU

Profª. Drª. Thaís Leão Vieira
Universidade Federal de Mato Grosso – UFMT/Rondonópolis

Prof. Dr. Rodrigo de Freitas Costa
Universidade Federal do Triângulo Mineiro – UFTM

Prof. Dr. Alcides Freire Ramos
Universidade Federal de Uberlândia – UFU

Prof. Dr. Julierme Sebastião Morais Souza
Universidade Estadual de Goiás – UEG/Iporá

Para Ruggero Jacobbi
(In memoriam)

Agradecimentos

Este trabalho é fruto de um amadurecimento intelectual iniciado no ano de 2006, quando tive a oportunidade de participar das atividades de pesquisa e discussões acadêmicas realizadas no Núcleo de Estudos em História da Arte e da Cultura (NEHAC). Naquela ocasião, iniciei os meus estudos sobre as relações entre história e teatro com a orientação da professora Rosangela Patriota Ramos, que me apresentou os sedutores caminhos da pesquisa acadêmica a partir de possibilidades tão instigantes.

Desde o início, Rosangela estimulou a liberdade de pensamento e a ousadia nas minhas abordagens, sem que, com isso, perdesse de vista a orientação atenciosa e precisa. Sua generosidade intelectual na orientação das minhas pesquisas, desde os tempos da graduação até o doutorado, passando pelo mestrado, fez com que o sentimento de gratidão crescesse de maneira incomensurável, na mesma medida que a minha admiração pela sua pessoa e seu trabalho. Praticamente dez anos após o nosso contato inicial, posso dizer que Rosangela me tornou não apenas um pesquisador melhor, mas um indivíduo mais crítico e menos ingênuo. A ela, portanto, devo um agradecimento muito especial.

Uma gratidão também especial deve ser estendida ao professor Alcides Freire Ramos, não somente por suas leituras, provocações e sugestões realizadas em função dos exames de qualificação e defesa da tese, mas também pelas orientações em disciplinas específicas e conversas informais, sempre instigantes.

Agradeço ao professor Julierme Sebastião Morais Souza pela leitura atenta do relatório de qualificação e pela indicação de caminhos e leituras importantes para o desenvolvimento do trabalho. Além disso, devo agradecê-lo também pelo companheirismo em eventos acadêmicos e pelas conversas bem humoradas sobre os mais diversos assuntos.

Aos professores Thaís Leão Vieira e Rodrigo de Freitas Costa agradeço a disponibilidade em fazer a leitura do trabalho para a defesa. Conhecendo de perto a competência dos dois, tenho certeza que os seus apontamentos serão decisivos para o crescimento e amadurecimento da pesquisa.

Aos colegas do Núcleo de Estudos em História da Arte da Cultura (NEHAC) da Universidade Federal de Uberlândia agradeço pelos momentos de troca afetiva e intelectual, tanto nas reuniões de estudo coletivas quanto nas conversas descompromissadas nos mais diversos lugares. Este trabalho carrega a marca indelével do “lugar”, não apenas social, mas físico em que foi produzido.

Durante a coleta do material que subsidiou a pesquisa tive a oportunidade de conhecer pessoas cuja generosidade e presteza foram fundamentais. Neste sentido, agradeço à Márcia Cláudia da Funarte pela disponibilidade em pesquisar recortes de jornais e fotografias dos espetáculos montados no Brasil. Do mesmo modo, agradeço ao pessoal do Arquivo Multimeios do Centro Cultural São Paulo e da Biblioteca Jenny Klabin Segall do Museu Lasar Segall de São Paulo que também foram bastante solícitos na disponibilização do material que possuíam.

Nas pesquisas realizadas em solo italiano, agradeço particularmente ao pessoal da Biblioteca di Studi Teatrali do museu Casa di Carlo Goldoni de Veneza, que me permitiu passar dias lendo e reproduzindo materiais que eu só poderia encontrar lá. Agradeço também à Anna do museu do ator de Gênova que me possibilitou reproduzir livros que se encontravam esgotados no mercado editorial italiano e me presenteou com conversas e livros sobre o teatro italiano do final do século XIX e início do século XX. Do mesmo modo, agradeço à presteza do pessoal do museu del Burcardo de Roma, do acervo do Piccolo di Milano de Milão e do acervo do Teatro Stabile di Genova, locais nos quais, além de coletar materiais importantes, pude enriquecer substancialmente os meus conhecimentos sobre a história do teatro.

Por fim, mas não menos importante, gostaria de agradecer à minha família. Ao meu pai, Marcus Duarte, por me ensinar, através do exemplo, que a pesquisa científica requer muita dedicação e perspicácia, mas, também, humildade e generosidade. À minha mãe, Isabel, por sempre ter estado ao meu lado me apoiando em minhas escolhas e projetos quando muitos pareciam duvidar do sentido delas. Aos meus irmãos, Ricardo, Júlia e Paulinha, pelo carinho e amor fraternal indispensáveis ao convívio em família. E, finalmente, à minha esposa, Juliana, pelo apoio incondicional, pelo incentivo às vezes severo, pelo exemplo de dedicação e inteligência, e também por ter aceitado “embarcar” comigo na aventura de desbravamento do solo italiano, que exigiu, evidentemente, sacrifícios de tempo e dinheiro. Amo muito todos vocês!

Resumo

DUARTE, André Luis Bertelli. **Apropriações históricas e releituras estéticas da comédia de Carlo Goldoni pela modernização artística no Brasil do século XX.** Tese (Doutorado). Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Uberlândia, 2015.

O presente trabalho teve por objetivo investigar a recepção das comédias do dramaturgo veneziano Carlo Goldoni no teatro brasileiro do século XX, sobretudo, a partir do momento de afirmação estética e crítica do que se convencionou chamar “teatro brasileiro moderno”. Desde os primeiros anos da década de 1940 até meados da década de 1970, as comédias de Goldoni foram resgatadas por artistas em iniciativas diversas como capazes de dialogar com a sociedade brasileira em diferentes momentos históricos. Assim, pudemos perceber que a recepção da sua obra no Brasil adquiriu tonalidades distintas à medida que as questões artísticas, políticas e culturais se alteravam. Além disso, as comédias de Goldoni nos permitiram investigar os diferentes olhares sobre o gênero cômico na historiografia do teatro brasileiro, especialmente, sobre as suas fontes populares. Os diferentes tratamentos da comicidade popular contidas no interior da obra de Goldoni realizados por diversos artistas brasileiros nos permitiram questionar a hierarquia construída sobre a comédia nas interpretações históricas do teatro brasileiro moderno.

Palavras-chave: Carlo Goldoni – comédia – fontes populares – teatro brasileiro moderno.

Abstract

DUARTE, André Luis Bertelli. **Apropriações históricas e releituras estéticas da comédia de Carlo Goldoni pela modernização artística no Brasil do século XX.** Tese (Doutorado). Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Uberlândia, 2015.

This study aimed to investigate the reception of the comedies of the Venetian playwright Carlo Goldoni in Brazilian theater of the twentieth century, above all, from the moment of aesthetic affirmation and criticism of the so-called "modern Brazilian theater." Since the early years of the 1940s until the mid-1970s, the comedies of Goldoni were rescued by artists in various initiatives as able to dialogue with Brazilian society at different historical moments. We realized that the reception of his work in Brazil was different shades as the artistic, political and cultural issues were altered. In addition, the comedies of Goldoni allowed us to investigate the different views on the comic genre in the history of Brazilian theater, especially on their popular sources. The different treatments of popular comic contained within the Goldoni's work carried out by several Brazilian artists allowed us to question the hierarchy built on comedy in historical interpretations of modern Brazilian theater.

Keywords: Carlo Goldoni – comedy – popular sources – modern Brazilian theater.

SUMÁRIO

Introdução	10
Capítulo 01: Carlo Goldoni e a história do seu teatro na Itália	23
1.1. Goldoni da <i>commedia dell'arte</i> à comédia burguesa.	29
1.2. As polêmicas com Pietro Chiari e Carlo Gozzi e os anos em Paris.	58
1.3. Goldoni e a crítica literária.	68
1.4. Goldoni na cena teatral do <i>novecento</i> .	75
Capítulo 02: A recepção de Goldoni no teatro brasileiro da década de 1940: embates decisivos em torno do cômico	89
2.1. <i>O Inimigo das Mulheres</i> : primeiro capítulo de uma polêmica.	91
2.2. O teatro moderno e a discussão em torno do cômico no teatro brasileiro.	108
2.3. O “lugar” da comédia na tradição do teatro brasileiro.	129
2.4. Goldoni entre profissionais e amadores.	141
Capítulo 03: Goldoni moderno ou popular? Ruggero Jacobbi e a marca italiana (1949 – 1955)	154
3.1. <i>Arlequim, servidor de dois amos</i> pelo “Teatro dos 12”.	156
3.2. <i>O Mentiroso</i> : Goldoni e Ruggero Jacobbi no TBC.	183
3.3. <i>Mirandolina</i> pelo Teatro Popular de Arte	200
3.4. A historiografia do teatro brasileiro moderno e o “lugar” das encenações goldonianas de Ruggero Jacobbi.	210
Capítulo 04: Goldoni “nacional” e “popular”: duas leituras da realidade brasileira na década de 1970	221
4.1. <i>Mirandolina</i> : um <i>caso especial</i> de Vianinha para a TV Globo.	224
4.2. <i>Vivaldino, criado de dois patrões</i> : um Arlequim à brasileira.	239
4.3. As leituras de Goldoni e a herança do “teatro moderno” nos anos 70: a saída pelo popular.	252
Conclusão	267
Fontes de Pesquisa	272
Referências Bibliográficas	275

Introdução

“Todos os Hamlet trazem um livro na mão. Mas qual é o livro lido pelo Hamlet dos nossos dias?”

(Jan Kott – *Shakespeare nosso Contemporâneo*)

Quando perguntaram a Jan Kott qual era o lugar de Bertolt Brecht no teatro polonês, ele respondeu: ‘Montamos Brecht quando queremos fantasia. Quando queremos puro realismo, montamos Esperando Godot’. O mais apolítico dos escritores pode, como já vimos, tornar-se um escritor político, em determinadas circunstâncias políticas. [...] E, assim, o paradoxal destino de Godot tem sido o de simbolizar a ‘espera’ dos prisioneiros de Auschwitz; e também os prisioneiros por trás dos muros e dos arames farpados de Walter Ulbricht; e também os prisioneiros por trás dos muros e dos arames farpados espirituais da sociedade totalitária em geral.

(Eric Bentley – *O Teatro Engajado*)

Em um artigo publicado no ano de 1965, intitulado *Por que Goldoni, hoje?*, o famoso crítico teatral francês Bernard Dort se mostrava surpreso com a quantidade de encenações da obra do dramaturgo veneziano que podiam ser vistas não apenas na Itália, mas também na França, Alemanha e nos Estados Unidos desde o início do século XX. A resposta encontrada por ele para a questão sublinhada no título era de que duas tradições diferentes, entre as mais férteis para a cena do teatro moderno, reclamavam a obra de Goldoni: a do naturalismo, que retomava e revalorizava o realismo do século XIX, de um lado; e a tradição do teatro popular de improvisação, da *commedia dell'arte*, ou pelo menos uma concepção moderna, estilizada, da *commedia dell'arte*, de outro.

Para comprovar a sua tese, Dort rememorava a encenação seminal de *La Locandiera*, de Goldoni, por Stanislávski, no Teatro de Arte de Moscou, de 1898 como expoente primeiro dos esforços em resgatar a dramaturgia do autor veneziano a partir de seu “realismo”. Por outro lado, também relembra a encenação de *Il servitore di due padroni*, de Goldoni, por Max Reinhardt, em 1932, como representante de outra maneira de enfrentar o dramaturgo: a partir do privilégio das fontes populares de sua obra encontradas no exercício do autor com as formas da *commedia dell'arte*.

Estas duas tradições que reclamam a obra de Goldoni e que foram resgatadas na cena do teatro moderno do século XX evidenciam, em primeira análise, uma contradição: como um autor pode ser lido, ao mesmo tempo, como expoente de um teatro de cunho realista/naturalista e também como fonte para o exercício de um teatro “fantástico” fundado nas formas improvisadas da *commedia dell'arte*?

Este fato decorre do próprio caráter ambíguo da obra do dramaturgo. Goldoni, na primeira metade do século XVIII, começou a sua carreira de comediógrafo escrevendo roteiros (*canovacci*) destinados à improvisação dos atores italianos especializados nos “tipos” fixos das máscaras cômicas da *commedia dell'arte* que, naquele momento, ainda gozavam de grande prestígio junto ao público, sobretudo, da cidade de Veneza. Ao longo do desenvolvimento de suas pesquisas dramáticas, entretanto, Goldoni colocou em prática um projeto de “reforma” da comédia italiana que partia do princípio da valorização da comédia enquanto “poesia”, ou seja, gênero que não poderia prescindir do poeta. Deste modo, a “reforma” teatral capitaneada por Goldoni procurou “abolir” os espaços destinados à improvisação dos atores a partir da escritura integral do teatro teatral, dotando-o de complexidade psicológica, uma vez que os personagens seriam criados por meio da observação da realidade social em que viviam.

Na tradição do teatro cômico ocidental, portanto, Goldoni é interpretado como o “reformador” do teatro, responsável por libertar a comédia da tirania dos atores, do teatro popular de improvisação e devolver-lhe as formas literárias e o conteúdo ético. Estas interpretações foram afirmadas posteriormente no sentido de criar um lugar para Goldoni na “história da literatura” dramática mundial, esforços que foram empreendidos pelo próprio dramaturgo na apreciação de sua obra e também na produção tardia de suas *Memórias*.

A análise mais atenta da produção cômica de Goldoni diante das condições artísticas e sociais do seu tempo, entretanto, revela que o dramaturgo, ao longo de sua carreira, nunca abandonou as fontes do teatro popular na composição de seus textos. Isto porque Goldoni não escreveu suas comédias na “solidão” das academias e círculos literários, mas sim sobre as próprias tábuas do palco, uma vez que toda a sua carreira dramática foi construída como poeta profissional submetido, portanto, às regras do mercado teatral, primeiro em Veneza, depois em Paris.

Em outras palavras, Goldoni produziu suas comédias não para serem lidas, mas para serem encenadas e, deste ponto de vista, o dramaturgo sabia que para melhorar a qualidade do gênero cômico ele não podia prescindir dos atores, e os melhores de seu tempo eram justamente aqueles especializados nas máscaras cômicas da *commedia dell'arte*. Foi para o Arlequim Antonio Sacchi que ele escreveu *Il servitore di due padroni*, assim como foi para Teodora Medebach que ele escreveu *La locandiera*. Além disso, Goldoni era um dramaturgo que dependia do sucesso de suas peças junto ao público para tirar o sustento de sua família, por isso, ele também nunca prescindiu dos gostos do público para compor as suas peças, e o público veneziano do século XVIII sempre se mostrou desejoso de ver em cena as fórmulas cômicas consagradas do teatro popular de rua – os impropérios, as bastonadas, os *lazzi* e os truques de cena que fizeram da *commedia dell'arte* o gênero mais apreciado do teatro europeu por séculos.

O intercâmbio entre as “novas” formas cômicas e aquelas do teatro popular encontradas em todo o teatro goldoniano passou, ao longo do tempo, por um processo de decantação – do qual o próprio autor é um dos mais incisivos porta-vozes – que operou por privilegiar o caráter reformador de sua obra em detrimento dos elementos populares, processo que deve ser compreendido no interior do desenvolvimento cultural europeu e que cria hierarquias no interior do gênero cômico.

Esta dimensão hierárquica da representação artística cômica se torna mais evidente a partir do século XVI em torno das discussões sobre o lugar da arte na formação cultural do mundo moderno. O ponto de partida desta discussão é a recusa do riso popular medieval

retomado no renascimento, especialmente pela lavra de François Rabelais no século XVI, caracterizado por Mikhail Bakhtin como um riso existencial, que engloba uma visão de mundo e da história nova e totalizadora:

A atitude do Renascimento em relação ao riso pode ser caracterizada, de maneira geral e preliminar, da seguinte maneira: o riso tem um profundo valor de concepção do mundo, é uma das formas capitais pelas quais se exprime a verdade sobre o mundo na sua totalidade, sobre a história, sobre o homem; é um ponto de vista particular e universal sobre o mundo, que percebe de forma diferente, embora não menos importante (talvez mais) do que o ‘sério’;¹

Essa concepção que o riso imprime ao mundo que encontra em Rabelais sua forma mais acabada é pautada, segundo Bakhtin, pelo movimento de *rebaixamento do mundo*, onde as coisas do alto são rebaixadas para o plano material/corporal, num processo de renovação. Esse fenômeno é extraído por Rabelais da cultura popular medieval, principalmente dos festejos populares e da literatura carnavalesca, onde a zombaria era instrumento de subversão da ordem oficial, traduzida por gestos corporais e gracejos blasfematórios. Neste contexto, o vocabulário familiar e grosseiro na cultura popular da Idade Média pode ser apreendido nos festejos carnavalescos, onde a ordem católica e feudal seria podia ser rompida em detrimento de uma forma cômica, renovadora. Grosserias, palavras injuriosas, blasfêmias, juramentos, etc., impregnadas pela visão carnavalesca do mundo, dirigidos não somente uns aos outros, mas também às divindades, transcendiam o caráter puramente degradativo e adquiriam sentido regenerador e renovador da vida.

A partir da metade do século XVI, no entanto, tem início uma poderosa reação contra a gargalhada da Renascença, pois, após terem flertado com o riso, as autoridades morais e políticas passam a rejeitá-lo como diabólico: “se não se pode negar que ele seja próprio do homem, então ele é a marca do homem decaído.”² Essa ofensiva político-religiosa do sério se dá em decorrência de dois movimentos congruentes: primeiro, como uma necessidade de afirmação do poder constituinte frente às turbulências do período, sendo que a segunda metade do século XVI é o momento em que o conflito entre católicos e protestantes atinge seu momento mais crítico, sobretudo na França, com os embates entre os católicos organizados e os huguenotes. A onda de violência que marca o país no final do XVI marca também um arrefecimento do riso. Com a vitória da Liga e a conseqüente afirmação da contra-reforma, o

¹ BAKHTIN, Mikhail. *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento*: o contexto de François Rabelais. Tradução de Yara Frateschi. São Paulo: Hucitec; Brasília: UnB, 1999, p. 58.

² MINOIS, George. *História do Riso e Escárnio*. Tradução Maria Elena Ortiz Assumpção. São Paulo: UNESP, 2003, p. 317.

riso passa a ser condenado de maneira mais severa, pois revela uma concepção de mundo subversiva à ordem eclesiástica abrindo possibilidades de novos questionamentos religiosos. Depois, observa-se no final do século XVI e início do XVII um processo de “racionalização voluntarista” da cultura, momento em que a cultura popular e a cultura das elites afastam-se de forma decisiva:

A cultura das elites, livresca e esclarecida, já racional, visa o controle de si, do corpo social e do meio ambiente. Para ela, a festa torna-se celebração didática e séria de uma ordem, isto é, o inverso da festa popular, aparentemente questionamento cômico dessa ordem. [...] A cultura popular é a natureza mal compreendida, ou, dito de outra forma, a magia, a superstição ou a feitiçaria que se entrevê por trás de todos esses enormes risos camponeses. A religião esclarecida e as elites sociais têm a vontade comum de suprimir o riso carnavalesco.³

A contradição flagrante existente entre o humanismo sorridente e o fanatismo religioso característicos do período torna o riso rabelaisiano incongruente. Entre o riso fino e de bom-tom de *O Cortesão*, de Castiglione, e a austeridade impiedosa de Calvino, Rabelais e seus êmulos, com seus deboches e flatos e arrotos, suas grosserias blasfematórias, parecem marginais contestadores, rejeitados, ao mesmo tempo, pela antiga e pela nova cultura da elite.⁴

Com efeito, o suprimimento do riso carnavalesco provoca um distanciamento e um subsequente estranhamento do riso rabelaisiano pelos homens do século XVII, que passam a concebê-lo como extravagância literária. Se os contemporâneos de Rabelais captavam a lógica de seu universo artístico e ideológico, correspondente a uma concepção unitária do mundo captada de uma tradição ainda viva, os homens do século seguinte interpretavam o seu estilo como uma idiossincrasia individual e bizarra:

A atitude do século XVII e seguintes em relação ao riso pode ser caracterizada da seguinte maneira: o riso não pode ser uma forma universal de concepção do mundo; ele pode referir-se apenas a certos fenômenos *parciais* e parcialmente típicos da vida social, a fenômenos de caráter negativos; o que é essencial e importante não pode ser cômico; a história e os homens que a encarnam (reis, chefes de exércitos, heróis) não podem ser cômicos; o domínio do cômico é restrito e específico (vícios do indivíduo e da sociedade); não se pode exprimir da linguagem do riso a verdade primordial sobre o mundo e o homem, apenas o tom sério é adequado.⁵

Já em Shakespeare esta “nova” dimensão se faz presente, conforme demonstrado por Georges Minois. Segundo ele, o grande personagem do teatro shakespeariano não é Hamlet

³ MINOIS, George. *História do Riso e Escárnio*. Tradução Maria Elena Ortiz Assumpção. São Paulo: UNESP, 2003, p. 320-321.

⁴ Ibid., p. 273.

⁵ BAKHTIN, Mikhail. *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Tradução de Yara Frateschi. São Paulo: Hucitec; Brasília: UnB, 1999, p. 58.

nem Macbeth, mas Falstaff, Sir John Falstaff, que ri, faz rir e de quem se ri. Ele é a encarnação do riso rabelaisiano. Entretanto, padece assim que o príncipe Henrique se torna o respeitável Henrique V:

Eu não te conheço, velho! Vai rezar. Os cabelos brancos caem mal num bobo e num bufão. Há muito tempo vi, em sonhos, um homem dessa espécie, também estufado de orgia, também velho, também profano. Mas, ao acordar, desprezei meu sonho. Trata agora de ter menos ventre e mais virtudes; renuncia à gula; saiba que teu túmulo tem que ser três vezes mais largo que o dos outros homens. Não me retruques com uma resposta de bufão. Não imagineis que sou o que era. Porque, Deus sabe e o mundo saberá, eu expulsei de mim o antigo homem e rejeitarei assim aqueles que foram meus companheiros. (Shakespeare, Henrique IV, 2ª parte, v.5)⁶

Henrique V é a ilustração de que a história e os homens que a encarnam não podem ter qualquer relação com o cômico; devem ser sérios e subjugar a bufonaria. “Falstaff morre por isso. O príncipe Henrique, tornado rei, rejeita e mata o riso. Essa cena é um pouco a ilustração da reviravolta cultural européia do fim do século XVII.”⁷ A transformação do caráter do riso conduz-o à função de crítica negativa, geradora de desequilíbrio e caos.

É evidente que há uma retomada da visão aristotélica dos gêneros, mas começa a se consolidar também uma hierarquia no interior do próprio gênero cômico, que passará a ser dividido entre “alto” e “baixo”. Deste ponto de vista, a “alta comédia” seria aquela consonante, em níveis artísticos e morais, com o desenvolvimento do racionalismo cultural, ao passo que a “baixa comédia” seria aquela vinculada com os valores tradicionais da comédia popular, com o vocabulário e hábitos da praça pública.

Na França do século XVII, Molière se encontra exatamente na *transição* entre a herança cômica medieval e renascentista e esta comédia “nova”, mais racional que visa “o controle do corpo social”. Entre *As Artimanhas de Scapin* e *O Misanthropo* encontra-se a transformação do gênero cômico: este centrado “na construção de um caráter e na ridicularização dos vícios da sociedade” passou a ser considerado por seus contemporâneos como “alta comédia”; aquele “não passava, provavelmente, de uma comédia de intriga superficiais, sem pretensões morais, objetivando apenas provocar o riso do espectador”.⁸

No século seguinte, na Itália, Goldoni também se colocará, como Molière (sua constante fonte de inspiração), na *transição* entre as formas do gênero cômico. O

⁶ MINOIS, George. *História do Riso e Escárnio*. Tradução Maria Elena Ortiz Assumpção. São Paulo: UNESP, 2003, p. 315.

⁷ Ibid.

⁸ Cf. FARIA, João Roberto. *O Teatro na Estante: estudos sobre dramaturgia brasileira e estrangeira*. Cotia: Ateliê, 1998, p. 75.

aprofundamento psicológico e social que Goldoni imprime às personagens situa-o no nível da crítica social, ou seja, através do desenvolvimento do caráter, o dramaturgo expõe os vícios e hipocrisias da sociedade de seu tempo:

Através de suas comédias, [Goldoni] pretende chamar a atenção dos espectadores para a decadência eminente da cidade de Veneza, representada pelo avanço de uma nova burguesia, que ansiando pela aproximação das classes superiores, termina por repetir os seus mesmos erros, ou seja, viver em função da aparência, mesmo que para isso seja necessário endividar-se e arriscar a falência.⁹

Vivendo no período pré-revolucionário na Europa, Goldoni expõe, por meio do jogo cênico, a dinâmica de uma nova sociedade que se anuncia, se encontra em transição. Entre as fanfarronices, trapalhadas e a gulodice de Arlequim e a sutileza, leveza e perspicácia de Mirandolina, Carlo Goldoni oferece um panorama das transformações sociais e culturais que consolidariam o racionalismo burguês como filosofia hegemônica.

As melhores comédias tanto de Molière quanto de Goldoni são constantemente situadas no terreno da “alta comédia”. Entretanto, nos dois casos é nítida ainda a influência das fontes da comédia popular, do gracejo, da blasfêmia, da sátira e do grotesco na composição cômica, em outras palavras, em Molière e Goldoni as dimensões da “alta” e da “baixa” comédia são intercambiáveis, e nisto reside a força artística e histórica de suas representações. Com o desenvolvimento do projeto cultural burguês nos séculos seguintes, entretanto, a ênfase recai sobre o poder de transformação da comédia como instrumento de afirmação de uma nova civilidade, onde as formas da comédia popular seriam vistas como sintomas de atraso e má educação.

No século XVIII, com a ascensão do projeto social burguês, o olhar sobre a arte e sobre a cultura adquire um caráter essencialmente aristocrático e o desenvolvimento cultural das sociedades passa a ser associado à noção de civilização. A leitura das reflexões de Raymond Williams, neste sentido, a respeito dos conceitos básicos de cultura, língua e hegemonia, integrantes de *Marxismo e Literatura*, contribui para a compreensão desta operação, pois evidencia que as tensões existentes em torno dos conceitos, especialmente Cultura, devem ser apreendidas no processo histórico de atribuição de significados realizado por grupos com interesses específicos.

Raymond Williams expõe, inicialmente, que o termo cultura, até o século XVIII, significava uma atividade, a cultura de algo ligado à agricultura ou à pecuária. A partir do

⁹ BERTANI, Odoardo. *Goldoni, una drammaturgia della vita*. Milano: Garzanti, 1993, p. 7.

período final do século XVIII, o termo cultura passou a ser utilizado como correspondente ao termo civilização. Civilização então era aceito como um estado realizado, originado de *civitas* (ordenado, educado), em oposição, portanto, ao estado natural da barbárie. Mas este estado realizado também era caracterizado pelo seu desenvolvimento, isto é, um estado civil, civilizado, educado, que teve progresso. Williams afirma que, nesse sentido, os termos cultura e civilização eram intercambiáveis. No discurso iluminista deste período, formulado na França, e que colaborou teoricamente com as transformações sociais capitalistas, a idéia de civilização era sustentada na crença da razão que levaria o progresso às sociedades. No entanto, o próprio processo histórico de afirmação do capitalismo questionou esta concepção e, segundo Williams, a crítica a esta idéia surgiu neste mesmo país, com o pensamento de Jacques Rousseau.¹⁰ Além disso, a correlação entre cultura e civilização também sofreria um ataque dos intelectuais alemães. Com o romantismo alemão, então, cultura passaria a se relacionar com valores subjetivos e relativos, voltados para emoções, para as questões do espírito, em contraposição à idéia de civilização, que pressupunha a adoção de valores universais, voltados, sobretudo, para o uso da razão como instrumento para se alcançar o progresso. Com isso, no século XIX, o termo cultura passou a ser associado ao processo geral de desenvolvimento “íntimo”, em oposição ao “externo”. Cultura passou a ser ligada às artes, religião, instituições, práticas e valores distintos e às vezes até opostos à civilização e à sociedade. Essas concepções de cultura, aliadas à noção de cultura como referente ao erudito, iriam ser preponderantes até meados do século XX.¹¹

A partir das reflexões de Williams fica mais claro que a ofensiva contra a comichade popular a partir do século XVIII revela um projeto de sociedade em que a arte – neste caso específico, o teatro cômico – possui um papel importante no sentido de “civilizar” a sociedade. Incorporando os referenciais que o termo “cultura” adquiriu no século XIX, o

¹⁰ O pensamento de Rousseau se caracteriza como um elogio a um estado de natureza originário, onde todos os homens eram iguais e livres. Embora indique um retorno ao passado, as reflexões do filósofo francês não o levam a um desencantamento do tempo presente; o estado de natureza de Rousseau tem um fim político, e a educação do jovem Emílio é o exemplo mais contundente desse processo, onde a bondade e a liberdade naturais do homem ganham uma sustentação social. O elogio de Rousseau à natureza é apropriado e reinventado pelos românticos de diversas formas, mas se revela ainda mais forte no forjamento de uma nova concepção na relação da consciência subjetiva com o mundo objetivo, conforme salientado por Jacó Guinsburg: “Trata-se, como se vê, de uma natureza com a qual o espírito tende a confundir-se, desenvolvendo uma espécie de volúpia cósmica. E essa interiorização da natureza permite, segundo Rousseau, um mergulho na própria interioridade humana, um alargamento da humanidade do homem. Quando, na Profissão de Fé, o vigário saboiano diz: ‘Entremos novamente em nós mesmos’, resume toda a filosofia de Rousseau, porque a partir dessa interioridade podemos compreender a natureza, e uma natureza isenta da mácula de mãos humanas, estranha e anterior à cultura, de uma pureza divina e que nos pode revelar o Absoluto”. GUINSBURG, J. (org). *O Romantismo*. São Paulo: Perspectiva, 1978, p. 81.

¹¹ WILLIAMS, Raymond. *Marxismo e Literatura*. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.

espectador do teatro deveria ser depositário de uma formação intelectual que o levaria, num processo “íntimo”, a se tornar um cidadão adequado de um país verdadeiramente moderno e civilizado. Assim, o riso, enquanto “puro divertimento popular” devia ser combatido como sintoma de uma sociedade que ainda não havia realizado civilização.

Essas considerações são importantes para compreender as diferentes maneiras que a dramaturgia de Goldoni é recebida no teatro brasileiro, principalmente, a partir do início da década de 1940, quando os seus textos serão visitados por artistas e críticos teatrais envolvidos tanto nas atividades do teatro profissional quanto participantes e simpatizantes do movimento amador, até meados da década de 1970, quando artistas brasileiros vão procurar em sua obra argumentos para a discussão de temas próprios à realidade social brasileira.

O objetivo deste trabalho foi, portanto, investigar como as leituras de textos produzidos na Itália no século XVIII, em um contexto histórico bastante específico, estimularam debates intensos sobre o teatro, a cultura e a sociedade brasileira em realidades históricas completamente distintas. Este procedimento baseou-se nos preceitos estabelecidos pela chamada “estética da recepção” que oferece suportes teóricos para pensarmos as possíveis relações postas nos processos de ressignificação da obra de arte, questões debatidas por Humberto Eco na relação entre a “abertura” e a “definitude” da obra de arte:

Esses dois termos referem-se a uma situação frutiva que todos nós experimentamos e que freqüentemente somos levados a definir: isto é, uma obra de arte é um objeto produzido por um autor que organiza uma seção de efeitos comunicativos de modo que cada possível fruidor possa recompreender (através do jogo de respostas à configuração de efeitos sentida como estímulo pela sensibilidade e pela inteligência) a mencionada obra, a forma originária imaginada pelo autor. Nesse sentido, o autor produz uma forma acabada em si, desejando que a forma em questão seja compreendida e fruída tal como a produziu; todavia, no ato de reação à teia dos estímulos e de compreensão de suas relações, cada fruidor traz uma situação existencial concreta, uma sensibilidade particularmente condicionada, uma determinada cultura, gostos, tendências, preconceitos pessoais, de modo que a compreensão da forma originária se verifica segundo uma determinada perspectiva individual. No fundo, a forma torna-se esteticamente válida na medida em que pode ser vista e compreendida segundo múltiplas perspectivas, manifestando riqueza de aspectos e ressonâncias, sem jamais deixar de ser ela própria. [...] Nesse sentido, portanto, uma obra de arte, forma acabada e *fechada* em sua perfeição de organismo perfeitamente calibrado, é também *aberta*, isto é, passível de mil interpretações diferentes, sem que isso redunde em alteração de sua irreproduzível singularidade. Cada fruição é, assim, uma *interpretação* e uma *execução*, pois em cada fruição a obra revive dentro de uma perspectiva original.¹²

¹² ECO, Humberto. *Obra Aberta: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas*. Tradução Pérola de Carvalho. São Paulo: Perspectiva, 1971, p. 40.

Eco chama a atenção para a irrecusável abertura da obra de arte tanto em sua interpretação/ressignificação quanto em sua interpretação/recepção, de modo que cada indivíduo em cada época necessariamente (re)significa a obra de arte de modos distintos a partir dos novos referenciais contidos em sua realidade histórica. Essa reflexão sobre o sentido histórico da obra de arte consiste em mote de divergência no interior dos debates em torno da estética da recepção na Universidade de Konstanz, na Alemanha. Luiz Costa Lima, em introdução a coletânea de textos de Jauss, Gumbrecht e Iser, observa que as propostas do grupo podem ser lidas, de modo geral, a partir de duas linhas centrais: uma que propõe uma redefinição teórica e outra que propõe uma alteração metodológica paradigmática frente à história da literatura tradicional que privilegia o sentido definido e acabado dos textos. A primeira delas se alinha à perspectiva de Gumbrecht, segundo o qual a mudança proposta por uma estética da recepção dependeria do abandono das “interpretações corretas” para, em troca, reconstituírem-se as condições sócio-históricas que permeiam as diversas formulações de sentido. Em suas palavras, trata-se agora de “compreender as condições de formações diferentes de sentido, realizadas sobre um dado texto, por leitores que estão de posse de disposições recepcionais mediadas por condições históricas distintas”.¹³ Nesse sentido, Gumbrecht propõe, em última análise, uma redefinição teórica que desconsidere a existência de um sentido objetivo imanente do texto literário, em detrimento de uma análise que considere a construção de sentido(s) dentro de contextos históricos específicos, ou seja, a história da literatura se constituiria em uma história da recepção literária. Já a posição defendida por Hans Robert Jauss é de ordem metodológica, pois ele propõe uma heurística baseada em uma história da recepção do fato literário, ancorado entre a produção, a recepção e a comunicação. Jauss baseia-se em um conceito de experiência estética bem definido, proveniente tanto de Aristóteles (catarse) quanto de Kant. Assim, para ele a recepção se dá de duas formas: primeiro como efeito – quando há a relação imediata entre o texto e o leitor –, depois como interpretação – quando a experiência estética é traduzida em visão de mundo de acordo com o contexto histórico, ou seja, em produção de sentido. Em suas palavras:

A experiência primária de uma obra de arte realiza-se na sintonia com (*Einstellung auf*) seu efeito estético, i.e., na compreensão fruidora e na fruição compreensiva. Uma interpretação que ignorasse esta experiência estética primeira seria própria da presunção do filólogo que cultivasse o engano de supor que o texto fora feito, não para o leitor, mas sim, especialmente, para ser interpretado. Disso resulta a dupla tarefa da hermenêutica literária: diferenciar metodicamente os dois modos de

¹³ COSTA LIMA, Luiz. Introdução. JAUSS, Hans Robert. [et al.] *A Literatura e o Leitor*: textos de estética da recepção. Seleção, coordenação e tradução de Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002, p. 13.

recepção. Ou seja, de um lado aclarar o processo atual em que se concretizam o efeito e o significado do texto para o leitor contemporâneo e, de outro, reconstruir o processo histórico pelo qual o texto é sempre recebido e interpretado diferentemente, por leitores de tempos diversos. A aplicação, portanto, deve ter por finalidade comparar o efeito atual de uma obra de arte com o desenvolvimento histórico de sua experiência e formar o juízo estético, com base nas duas instâncias de efeito e recepção.¹⁴

Percebe-se nitidamente a afinidade entre as definições de Jauss e de Eco, segundo os quais a obra de arte é feita por um autor para um receptor, isto é, traz no seu bojo um sentido fechado, sentido que o autor impugnou por meio de símbolos. No entanto, esse procedimento não garante a perenidade do sentido de uma obra, visto que ela é constantemente reinterpretada por receptores mediados por diferentes referências ao longo do tempo.

As considerações feitas por Eco e Jauss nos permitiram investigar como as comédias de Goldoni foram ressignificadas ao longo tempo a partir do enfrentamento com horizontes de expectativa diferentes, ou seja, os significados presentes em sua obra foram redimensionados para afirmar posições artísticas e políticas em contextos históricos próprios à realidade brasileira, sobretudo, àquela que serviu de palco para a afirmação do chamado “teatro brasileiro moderno”. Neste sentido, o foco do trabalho, ao resgatar a recepção da obra de Goldoni no Brasil no período da modernização teatral, foi investigar, sobretudo, o *lugar* (ou *não-lugar*?) da comédia na formação do teatro brasileiro moderno a partir do enfrentamento com as formas do teatro popular.

Apesar de Goldoni ser muito encenado no teatro brasileiro do século XX, sua dramaturgia, e os debates históricos em torno dela, é muito pouco conhecida no Brasil.¹⁵ Por isso, o **capítulo 01**, *Goldoni e a história do seu teatro na Itália*, tem o papel de informar o leitor acerca dos itinerários e possíveis significados da produção do dramaturgo veneziano na historicidade de seu tempo, assim como as atribuições de sentido que a sua vida e, principalmente, a sua obra incorporaram ao longo do tempo, tanto pela crítica literária quanto pela cena teatral, não apenas na Itália, mas em toda a Europa desde o século XVIII. Deste modo, foi possível perceber os motivos pelos quais o dramaturgo foi constantemente resgatado como expoente de um “teatro novo” em detrimento da tradição do teatro popular, ainda que esta última perpassasse todos os elementos da sua produção cômica.

¹⁴ JAUSS, Hans Robert. A Estética da Recepção: colocações gerais. In: JAUSS, Hans Robert. [et al.] *A Literatura e o Leitor: textos de estética da recepção*. Seleção, coordenação e tradução de Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002, p. 46.

¹⁵ O único estudo publicado no Brasil que tem como tema a obra de Goldoni é de autoria de Miroel Silveira: SILVEIRA, Miroel. *Goldoni na França*. São Paulo: Instituto de Cultura Ítalo-Brasileiro, 1981.

O debate sobre o lugar de Goldoni na história do teatro cômico ocidental começa a ser estabelecido no Brasil nos primeiros anos da década de 1940, momento amplamente reconhecido como palco dos embates pela modernização do teatro e a da sociedade brasileira. O **capítulo 02**, *A recepção de Goldoni no teatro brasileiro da década de 1940: embates decisivos em torno do cômico*, teve por objetivo investigar as possíveis fissuras no projeto teatral moderno no que diz respeito às formas cômicas. Isto porque o primeiro artista brasileiro a enfrentar a dramaturgia goldoniana foi Procópio Ferreira, um dos grandes expoentes, na visão de uma nova geração que defendia outros caminhos para o teatro produzido no Brasil, de um tipo de teatro que, fundado no personalismo do ator e na “facilidade” das formas cômicas “baixas”, deveria ser extirpado dos palcos brasileiros. Neste momento, o enfrentamento com Goldoni por duas visões diferentes do fenômeno teatral cômico permitiu uma investigação mais profunda do lugar que a comédia, especialmente aquela popular, ocupa nas reflexões historiográficas sobre a afirmação do moderno teatro brasileiro. A análise do processo de afirmação deste teatro, entretanto, revela tensões e significados diferentes que puderam ser explorados a partir do confronto entre as encenações goldonianas de Procópio Ferreira (*O Inimigo das Mulheres*, *Papai Felisberto* e *O mentiroso*) e a encenação feita pelo grupo *Os Comediantes* (*O Leque*) – todas elas ocorridas entre 1941 e 1944 – que revela os diferentes olhares sobre a obra do dramaturgo veneziano naquele momento. Se do ponto de vista da historiografia do teatro brasileiro, *Os Comediantes* são resgatados como os principais representantes das propostas teatrais modernas, “vitoriosas”, do ponto de vista do público teatral do período, os espetáculos de Procópio Ferreira foram alvo do privilégio da audiência que, por outro lado, recebeu friamente a cena goldoniana do grupo amador carioca.

Os itinerários da recepção da obra de Goldoni no Brasil mudaram substancialmente no final da década de 1940, quando uma quantidade significativa de artistas italianos instalou-se no Brasil e contribuiu decisivamente para a ampliação das discussões teóricas e práticas visualizadas no teatro brasileiro. Um deles, em especial, se colocou como intérprete da obra de Goldoni no Brasil. Assim, o **capítulo 03**, *Goldoni moderno ou popular? Ruggero Jacobbi e a marca italiana (1949-1955)*, procurou evidenciar a contribuição de Ruggero Jacobbi para o aprofundamento das discussões sobre Goldoni no Brasil. O diretor italiano não somente proferiu palestras e escreveu textos sobre o tema, mas procurou trabalhar as ideias e formas do dramaturgo na prática cênica em espetáculos como *Arlequim, servidor de dois amos* (Teatro dos Doze, 1949), *O mentiroso* (Teatro Brasileiro de Comédia, 1949/1952) e *Mirandolina* (Teatro Popular de Arte, 1955). Jacobbi foi o grande responsável por apresentar

para o público e para a classe artística brasileira a dimensão popular da obra do dramaturgo veneziano, especialmente, seu trabalho junto às fórmulas da *commedia dell'arte*. O diretor, entretanto, não se preocupou em realizar encenações arqueológicas que demonstrassem o teatro goldoniano “exatamente” como ele devia ser no século XVIII, mas realizou esforços em associar as fontes populares do teatro de Goldoni com a realidade social brasileira do período.

As associações e possibilidades interpretativas descortinadas por Ruggero Jacobbi foram potencializadas por artistas brasileiros somente décadas mais tarde, em um contexto histórico completamente diferente. Assim, o **capítulo 04**, *Goldoni “nacional” e “popular”*: *duas leituras da realidade brasileira da década de 1970*, investigou as iniciativas de leitura da obra de Goldoni empreendidas por Oduvaldo Vianna Filho (*Mirandolina: a favorita do bairro*, TV Globo, 1972) e José Renato (*Vivaldino, criado de dois patrões*, Teatro Casa Grande, 1976), no teatro e na televisão, como capazes de propor caminhos artísticos e políticos diante da realidade sufocante criada tanto pelo estado autoritário quanto pelo avanço da indústria cultural de massas.

O percurso empreendido desde os embates em torno da modernização teatral do início dos anos 40 até as discussões políticas e artísticas dos anos 70 revelou que o olhar sobre a comédia se constituiu em um dos lugares privilegiados da produção artística brasileira moderna. A recepção da obra de Goldoni, neste sentido, manipulada a partir de horizontes de expectativas diversos, permitiu questionamentos do edifício historiográfico do teatro brasileiro moderno e o resgate da importância das fontes populares na tradição histórica do teatro brasileiro.

Capítulo 01

Carlo Goldoni e a história do seu teatro na Itália



(Retrato de Carlo Goldoni. Giambattista Piazzetta)

Goldoni sente a vida cotidiana, a comunicação direta, as novas ideias democráticas, é um poeta que escreve para os outros, adverte sempre o grande valor de uma literatura dramática pensada, sentida, recitada como diálogo entre os homens; para ele o aplauso é um momento do sentir coletivo, o sucesso um momento comunitário, importante também socialmente.

É um grande escritor democrático e popular: os atores que buscam um teatro popular, concebível e ágil, capaz de criar uma ideia comum sobre a cena, encenam Goldoni.

(Luigi Ferrante – *Goldoni, la vita, il pensiero*, 1971)

Ao final da temporada teatral da cidade de Veneza no ano 1749-1750 o dramaturgo da companhia do *capocomico* Girolamo Medebach, Carlo Goldoni, anunciou, através da primeira atriz da companhia, Teodora Medebach, que na temporada seguinte daria ao público veneziano nada menos que dezesseis comédias novas. Pelo contrato firmado com Medebach, Goldoni era obrigado a entregar oito comédias por temporada, sendo que a temporada do teatro veneziano era tradicionalmente dividida em três estações: da primeira segunda-feira de outubro a quinze de dezembro; de vinte e seis de dezembro ao último dia de carnaval; e da Páscoa ao décimo quinto dia sucessivo.

No início de outubro de 1750, portanto, o público veneziano afluiu com curiosidade para o teatro Sant'Angelo afim de contemplar o início da temporada que seria marcada pelas *sedici comedie nuove* de Carlo Goldoni. O primeiro texto levado à cena pelo autor foi *Il Teatro Comico* (O Teatro Cômico) e continha, em sua essência, a perspectiva de afirmar uma *Poética* para a edificação de um teatro “novo” no panorama italiano.

Para efetivar sua proposta, Goldoni propôs um texto que apresentava uma companhia teatral às voltas com a produção de um espetáculo cômico, ou seja, lançou mão de recursos narrativos metateatrais para refletir sobre os caminhos da própria linguagem teatral que produzia. Neste sentido, *O Teatro Cômico* apresenta a companhia do *capocomico* Horácio envolvida com o preparo de uma comédia intitulada *O pai rival do filho*. A companhia de Horácio era estruturada nos moldes das companhias profissionais que caracterizavam o teatro italiano do período: dois primeiros atores e duas primeiras atrizes para os papéis sérios (que compõem dois casais de “enamorados”); um ator especializado na máscara de Pantaleão; outro ator especializado na máscara do Doutor; outros dois especializados nas máscaras dos criados Brighela e Arlequim, além de uma atriz para encarnar a criada Colombina. A estrutura da companhia de Horácio reproduz, portanto, uma convenção teatral associada à *commedia dell'arte*, cujo sucesso nos séculos XVI e XVII ainda repercutia fortemente em meados do século XVIII.

Em meio a este panorama, entretanto, Horácio quer afirmar uma nova maneira de representar as comédias, distante do estilo dos *comici dell'arte* que se baseavam em *canovacci* (roteiros) nos quais os atores improvisavam a maior parte das cenas cômicas. Para isso, se associa a um autor – e a referência na peça é o próprio Goldoni – que escreveu todos os papéis da comédia por completo, eliminando os *intermezzi* destinados à improvisação das máscaras, motivo pelo qual Horácio exige que todas as cenas da peça sejam ensaiadas pelos atores.

Os atores da companhia de Horácio se dividem entre aqueles que apreciam e aprovam a nova maneira de representar e outros que questionam os novos métodos e resistem às mudanças. No primeiro ato, a primeira atriz, Plácida, afirma, em diálogo com Horácio:

O mundo está farto de ver sempre as mesmas coisas e de ouvir sempre as mesmas palavras; o público já sabe de antemão o que Arlequim vai dizer, antes mesmo que abra a boca. Por mim, Sr. Horácio, digo francamente que em poucas peças antigas ainda trabalharei; estou encantada com o novo estilo, é o que me agrada; amanhã à noite representarei, porque, embora a comédia não seja de costumes, é pelo menos bem urdida e de efeito. E se a companhia não se completar, pode também passar sem mim!¹

Nas palavras de Plácida, Goldoni revela o esgotamento substancial do teatro cômico caracterizado como *commedia dell'arte*, cujas formas e conteúdos já eram de conhecimento de todos, que passa a ser confrontado por um “novo estilo”, onde o autor (dramaturgo) reclama para si a criação poética em detrimento da criação atoral. Além disso, na cena, Goldoni também não deixa de ironizar sutilmente o “gênio” da primeira atriz da companhia, escancarando a tortuosa relação entre a proposta de renovação empreendida por autores e diretores de companhia e a vaidade e orgulho dos atores cômicos do período.

As conseqüências das transformações promovidas nas formas cômicas são experimentadas pelos atores de diversas formas. Antes dos ensaios, Tonino, intérprete da máscara de Pantaleão, demonstra sua insegurança:

Meu caro Sr. Horácio, vamos deixar de brincadeiras, e falemos sério. As comédias de costumes viraram pelo avesso a nossa profissão. Um pobre comediante que faz seus estudos conforme o ensino e que se acostumou a improvisar, bem ou mal, o que lhe vem à cabeça, vendo-se obrigado a estudar e a dizer o que já foi premeditado quando tem um nome a zelar, deve refletir bem, deve se preocupar e se cansar para decorar e tremer toda vez que se apresentar uma peça nova, com receio de não saber o bastante o papel de cor, ou não interpretar satisfatoriamente o personagem.²

A insegurança manifesta por Tonino se alimenta tanto da dificuldade do ator em se apropriar de um novo costume artístico quanto da reação que o público teatral, ainda muito afeito às formas da *commedia dell'arte*, poderia ter diante de um Pantaleão que não soubesse “interpretar satisfatoriamente o personagem”.

A dificuldade apresentada pela máscara de Arlequim, por sua vez, diz respeito à função que seu personagem deveria representar no espetáculo. Segundo ele, sua função era “fazer rir”, e, para isso, não deveria pensar em nada: “o que sair, saiu, o que for, será”. A

¹ GOLDONI, Carlo. *O Teatro Cômico*. Tradução de Olga Navarro. Texto do acervo de Sandro Polônio pertencente ao acervo de peças teatrais da biblioteca da Universidade Federal de Uberlândia, p. 5 (datilografado).

² Ibid., p. 8.

resistência do ator é potencializada contra as falas decoradas, que, para ele, retirariam a espontaneidade dos chistes, ou seja, para fazer rir o público, ele mesmo deveria rir e achar graça, o que só seria possível, em sua concepção, em uma cena criada pelo próprio ator.

Ao expressar sua resistência às mudanças propostas pelo *capocomico* Horácio nas formas da representação cômica, Arlequim cumpre uma função dialética na *poética em movimento* proposta por Goldoni em *O Teatro Cômico*. Isto porque a fala de Arlequim sobre a função do teatro cômico – que para ele deveria se restringir em “fazer rir” – precede exatamente um debate sobre esta, onde Goldoni afirma, através da reflexão de Anselmo/Brighela, uma “nova” concepção:

A comédia foi levantada para castigar os vícios e pôr em ridículo os maus costumes. E quando as peças obedeciam a esta finalidade, o público refletia e julgava, porque, vendo em cena a cópia de um tipo, cada um reconhecia em si mesmo, ou em algum outro, o original. Mas quando as comédias perderam o seu sentido de crítica para se tornarem um mero pretexto de diversão, onde, para fazer rir, eram admitidos os mais altos e sonoros absurdos, ninguém mais lhes deu importância.

Agora, porém, que se volta a pescar as comédias no "Mare Magnum" da natureza, os homens sentem-se tocados, e investindo-se da paixão e do personagem que se representa, sabe discernir se essa paixão tem sustento, e se o personagem é bem delineado e observado.³

Na fala de Anselmo, Goldoni sublinha alguns problemas fundamentais daquela que seria a sua proposta de “reforma” do teatro: de um lado, contrapõe uma função moral da comédia, calcada na correção dos costumes, àquela anterior, de “puro divertimento”, característico, na visão do autor, dos espetáculos da *commedia dell’arte*; de outro lado, Goldoni expressa o lugar privilegiado no qual os argumentos das comédias deveriam ser inspirados, a saber, a observação da “natureza”, que na lógica de seu pensamento se traduz em observação atenta e verossímil dos costumes.

Dizemos que esta concepção não é inteiramente nova, ao contrário, ancora-se em um pensamento poético clássico, pois é facilmente reconhecível o uso de conceitos aristotélicos na formulação teórica do autor setecentista. Em determinado momento de *O Teatro Cômico*, inclusive, Goldoni utiliza o filósofo estagirita como interlocutor de suas ideias teatrais cômicas:

Lélio: Sendo assim, tenho uma comédia de costumes, que, estou certo, agradará à maioria. Parece-me ter observado nela todos os preceitos, mas mesmo que não houvesse feito, estou certo de ter cumprido o essencial, que é a do cenário único.

³ GOLDONI, Carlo. *O Teatro Cômico*. Tradução de Olga Navarro. Texto do acervo de Sandro Polônio pertencente ao acervo de peças teatrais da biblioteca da Universidade Federal de Uberlândia, p. 24 (datilografado).

Horácio: Quem lhe disse que o cenário único seja um preceito essencial?

Lélio: Aristóteles.

Horácio: O Sr. leu Aristóteles?

Lélio: Para ser franco, não. Mas ouvi dizer.

Horácio: Eu lhe explicarei o que disse Aristóteles: Este bom filósofo começou a escrever sobre a comédia, mas não terminou. E não temos, sobre essa matéria, senão poucas páginas, e assim mesmo imperfeitas. Ele prescreveu, na sua *Poética*, a observância do cenário único, em relação à tragédia, mas não se referiu à comédia. Os antigos não tiveram a facilidade que temos nós de mudar o cenário, e por isso mantinham a unidade. Pode-se dizer ter observado a unidade de lugar, desde que a ação se passe na mesma cidade, e muito mais se ela se passar na mesma casa. Contanto que não se vá de Nápoles a Castela, como costumavam fazer os espanhóis, os quais, já estão corrigindo esse abuso e começam a respeitar a distância e o tempo. Enfim, concluindo, se a comédia, sem alongamentos inúteis ou impropriedades, pode ser feita em cenário único, que se faça. Mas, se para conseguir a unidade de lugar tem-se que recorrer a absurdos, é melhor mudar o cenário e observar as regras do verossímil.

Lélio: E eu que tive tanto trabalho para observar esse preceito!

Horácio: Pode ser que o cenário único seja adequado. Qual é o título da comédia?

Lélio: "O pai alcoviteiro da própria filha".

Horácio: Ai de mim! Realmente é um péssimo argumento, e o título bastante desagradável. Veja bem: Quando o protagonista da comédia tem maus costumes, ou se redime de acordo com os bons preceitos, ou a comédia redundava numa imoralidade.

Lélio: Então, não se devem por em uma cena os maus caracteres, para corrigi-los e desavergonhá-los?

Horácio: Os maus caracteres podem ser postos em cena, sim, mas não os escandalosos, como seria este de um pai alcoviteiro da própria filha. Além do mais, quando se quer introduzir um tipo desprezível numa comédia, faz-se com que fique em segundo plano, isto é, como comparação e contraste ao tipo virtuoso, para que melhor se exalte a virtude e se deprima o vício.⁴

O diálogo entre o *capocomico* Horácio e o poeta Lélio representa, no enredo da peça, a explanação dos pontos de vista antagônicos que Goldoni quer colocar em relevo: Lélio representa a concepção seiscentista da *commedia dell'arte* – seus argumentos poéticos são recheados de jogos de cena, frases prontas e hipérboles e, por causa deles, passa por grandes dificuldades econômicas – ao passo que Horácio, mais afeito ao estudo dedicado que ao improvisado, defende a concepção de um teatro renovado em todos os seus níveis.

O modo como a concepção poética de Aristóteles é apropriada no diálogo revela, de um lado, uma reflexão sobre o princípio da verossimilhança pensado como ponto fundamental da criação poética e, de outro, uma reflexão sobre quais tipos de vícios deveriam ser imitados em cena, pois nas poucas palavras que dedicou à comédia em sua *Poética*, Aristóteles

⁴ GOLDONI, Carlo. *O Teatro Cômico*. Tradução de Olga Navarro. Texto do acervo de Sandro Polônio pertencente ao acervo de peças teatrais da biblioteca da Universidade Federal de Uberlândia, p. 27-28 (datilografado).

reconhece que o gênero, apesar de ser definido com a imitação de gentes inferiores, não deveria imitar todo tipo de vício, mas somente a parte em que o cômico é grotesco, que seria um defeito, embora ingênuo e sem dor, o que era comprovado pela máscara cômica, horrenda e disforme, mas sem expressão de dor.⁵ Aprofundando a reflexão sobre a arte cômica, a partir da apropriação de conceitos aristotélicos, Goldoni propõe, com *O Teatro Cômico*, uma extensão do pensamento de Aristóteles que, no panorama artístico italiano e europeu do século XVIII, gozava de uma atualidade latente.

Diferentemente de Aristóteles, entretanto, Goldoni se contrapõe a formulações teóricas livrescas e traduz o seu pensamento em teatro vivo, de modo que esta peça é comumente definida como *poética em movimento*. A própria maneira como o enredo metateatral se desenvolve revela suas estratégias de convencimento do público: na peça encenada dentro da peça, de início, os atores revelam suas inseguranças, incertezas e resistências, que se transformam em erros nos primeiros ensaios e, posteriormente, em certezas e acertos na medida em que os papéis são estudados, decorados, enfim, postos à prova à luz das indicações do *capocomico*. Dessa maneira, a passagem do velho para o novo é realizada de modo plástico, o que facilita a compreensão e a verificação dos argumentos pelo público veneziano.

A temporada de 1750-51, a das dezesseis comédias novas das quais *O Teatro Cômico* foi a primeira a ser representada, é o momento em que Goldoni define mais sistematicamente seu programa de reforma teatral que desencadeará um trabalho dramaturgicamente intenso que perdurará até a temporada de 1762 quando, já separado de Medebach, deixará o teatro San Luca e a própria cidade de Veneza rumo à Paris, onde sua vida artística e profissional trilhará outros caminhos. Também no ano de 1750, Goldoni firma o primeiro contrato editorial para a publicação de suas obras com o editor Betinelli de Veneza, ou seja, neste momento, o dramaturgo dispõe de todas as condições necessárias para levar a cabo seu projeto de transformação do teatro cômico italiano, tanto do ponto de vista cênico quanto do ponto de vista literário.

A reforma da comédia é considerada o resultado mais importante da aventura humana e intelectual goldoniana, aquilo que o define na história do teatro posteriormente à *commedia dell'arte* e anterior ao drama burguês do século XIX, no entanto, Goldoni elabora os princípios desta reforma em um período relativamente tarde de sua vida.⁶ Por isso, é importante tomar em perspectiva seus itinerários anteriores ao período reformador para

⁵ Cf. ARISTÓTELES. *Poética*. Coleção *Os Pensadores*. São Paulo: Editora Nova Cultural Ltda, 2004, p. 39-42.

⁶ FERRONE, Siro. *La vita e il teatro de Carlo Goldoni*. Veneza: Marsilio, 2011, p. 31.

melhor compreender o teor das questões propostas por sua obra no panorama da sociedade italiana do *settecento*.

Goldoni da *commedia dell'arte* à comédia burguesa

Goldoni passou as últimas décadas de sua vida, mais precisamente entre 1762 e 1793, na cidade de Paris, próximo aos comediantes italianos da *Comédie Italienne* e ao ambiente da corte em Versalhes. Em 1784, então com setenta e sete anos, ele começou a escrever suas *Memórias* para servir “à história e ao estudo do seu teatro”. Por três anos o dramaturgo esteve envolvido com o projeto de escritura, em francês, das memórias de sua vida e de sua obra, que resultou em quase duas mil páginas divididas em três tomos. Para os estudiosos goldonianos, portanto, as *Memórias* parisienses se impõem como um documento decisivo a definir os temas, as questões e as interpretações presentes nos diferentes momentos de sua trajetória. Se por um lado, as *Memórias* de Goldoni contribuem para os estudos de sua obra, por outro, ela encerra alguns problemas que tornam a análise ainda mais complexa.

Em primeiro lugar, o dramaturgo, ao rememorar sua trajetória próxima dos oitenta anos de idade, narra os fatos de sua vida a partir da leitura de mundo do seu tempo presente, ou seja, coloca em perspectiva acontecimentos e criações artísticas que compreendem momentos históricos diversos à luz das questões postas no tempo em que se propôs a escrever. Este procedimento concorre por reduzir a(s) historicidade(s) e os possíveis outros significados dos seus diversos itinerários. Desse ponto de vista, Goldoni elege temas e fatos que adquirem relevância *a posteriori* e omite outros que poderiam ter outra dimensão no momento em que ocorreram, mas que, com o tempo, tornam-se menores, pois no ato do rememorar o presente é sempre um ponto de referência.⁷

Disto decorre um segundo problema em se tomar a autobiografia goldoniana como base para o estudo de sua obra, que é o seu exercício de situar seus itinerários a partir de um sentido definido, a saber, seu caráter *reformador*. Em outras palavras, Goldoni organiza sua narrativa utilizando a reforma teatral que promoveu como elemento balizador de sua trajetória. Mesmo em momentos onde é evidente o caráter ambíguo de sua obra – especialmente no período anterior à associação com Medebach –, o autor interpreta-os como momentos de gestação de sua proposta reformadora, que no sentido que ele imprime posteriormente fixa-se como o *momento decisivo* a urdir a narrativa em um antes e um depois.

⁷ Cf. VESENTINI, Carlos Alberto. *A Teia do Fato: uma proposta de estudo sobre a Memória Histórica*. São Paulo: Hucitec, 1997.

Com a escritura e a publicação de suas *Memórias*, Goldoni transforma seus esforços de redefinição do teatro cômico em memória histórica, completando um sistema que começou em 1750 com o início da publicação das suas obras e com a estréia de *O Teatro Cômico*; com as *Memórias* Goldoni encerra o processo de definição de seu lugar na história do teatro italiano a partir da criação dramática, da publicação literária e, finalmente, da auto-apreciação crítica de sua obra (autobiografia).

Além disto, há um terceiro problema que decorre da falta de rigor metodológico do autor ao escrever as suas memórias. Várias referências de Goldoni ao longo da obra estão incorretas ou imprecisas – a maioria das datas das primeiras representações de seus textos teve que ser corrigida, por exemplo –; em outros momentos, o autor chega mesmo a recriar acontecimentos lançando mão de elementos ficcionais⁸, ou seja, o texto pode ser considerado um híbrido de relato memorialístico e criação literária. A partir destas considerações, faz-se importante reconstruir os itinerários goldonianos englobando também referências externas às *Memórias* para compreender mais amplamente as diversas características de sua obra em diferentes momentos de sua vida.

Carlo Goldoni nasceu na Ca' Centanni⁹ em pleno carnaval veneziano, a 25 de fevereiro de 1707, filho de Giulio Goldoni e Margherita Salvioni. A família possuía uma condição pequeno burguesa, fruto da profissão liberal do pai, que atuava como médico familiar ainda que nunca tivesse se formado em medicina. A condição profissional de Giulio Goldoni levaria a família a estabelecer-se em diversos lugares no norte da Itália, onde Carlo entraria em contato com os vários dialetos que seriam importantes em seu projeto teatral posterior.

Carlo Goldoni passou seus primeiros oito anos de vida em Veneza entre os cuidados da mãe a ausência sistemática do pai; foi ali que, segundo conta nas *Memórias*, cultivou os primeiros interesses pelo teatro e teria composto uma comédia no estilo de Cicognini. Neste início do século XVIII, a cidade estava em volta com a paz de Passarowitz (1718) e enfraquecida nos planos político e econômico:

Já privada de grande parte de suas colônias, a Sereníssima desmobiliza naqueles anos seus domínios coloniais restantes, reduzindo-se, no continente, com o controle de parte da costa líria. Vive então uma paz

⁸ Um dos biógrafos de Goldoni, Gaston Geron, observa que nas *Memórias* o dramaturgo atribui ao seu avô paterno o mérito de tê-lo introduzido, ainda criança, no universo das artes cênicas, quando, na verdade, Carlo Alessandro Goldoni morreu em 1703, portanto, três anos antes do nascimento do neto que herdou o seu nome. Cf. GERON, Gastone. *L'Avvocato Veneto Carlo Goldoni (1707-1762)*. In: MESSINA, Nuccio (org.) *Carlo Goldoni: vita, opere, attualità*. Roma: Viviani Editore, 1993, p. 12.

⁹ A casa em que nasceu, em Veneza, hoje dá lugar à biblioteca e ao museu Goldoni.

obrigada, depois de uma dispendiosa guerra com os turcos, instável entre as grandes potências da França e da Áustria, forçada a operar, segundo uma lógica frágil, por uma distensão forçada: propensa a uma “inércia organizada” que a deixa exposta a passagens de tropas estrangeiras, e não raras espoliações. Veneza não havia renunciado ainda, entretanto, a esperança de uma recuperação mercantil e naval.¹⁰

Em 1715, Giulio levou toda a família para Perugia, mas a saúde da mulher se deteriorou, o que a levou a mudar-se para Chioggia. Em Perugia, Goldoni começou a freqüentar o colégio dos Jesuítas.

Em 1720, Goldoni partiu para Rimini onde continuou os seus estudos no curso de filosofia do tomista dominicano padre Candini, no qual leu vários clássicos do teatro; neste momento, o pai pensava em encaminhá-lo para a carreira médica. Aos quatorze anos, em Rimini, o jovem encontrou uma maneira de freqüentar o teatro local, onde atuava uma trupe de atores cômicos liderados pelo *capocomico* Florindo de’ Maccheroni que lhe pareciam incríveis. Na ocasião, ocorre a célebre fuga da cidade com o barco dos atores. Muitos anos mais tarde, ao escrever as *Memórias*, Goldoni rememora o episódio com graça, observando que os encantos das atrizes da companhia, a sua pouca inclinação para as lições de Candini e o inconfesso desejo de rever a mãe enferma, o levaram a embarcar nesta aventura juvenil.

Alguns anos depois, o pai o inscreveu no colégio *Ghisliere* de Pávia onde o jovem começou os estudos de jurisprudência; foi expulso após três anos por ter escrito *Il Colosso*, uma sátira imprudente direcionada contra os modos das jovens mulheres locais. Entre Pávia e Chioggia (onde a família possuía residência fixa), Goldoni alargou muito seu universo literário a partir de leituras de obras francesas, inglesas, espanholas e italianas, dentre as quais se destaca *A Mandrágora* de Nicolau Maquiavel. No mesmo período (1723-1725), o jovem começou a compor mais sistematicamente textos diversos, de sátiras a poesias e sonetos.¹¹

A expulsão do colégio de Pávia fez com que Carlo acompanhasse o pai em mais uma de suas viagens e os dois se instalaram em Udine, onde o jovem passou a freqüentar os cursos de direito civil e canônico de Morelli. No *Friuli*, Goldoni se afastou definitivamente da carreira médica e se aproximou da advocacia, profissão que exerceu durante algum tempo concomitante com a carreira de dramaturgo. Nos anos seguintes, buscou conciliar o estudo jurídico com seu interesse preferido, o teatro. Ainda em Udine, representou, no castelo do conde Lantieri, a comédia *Lo starnuto di Ercole* de Jacopo Martelli. Em viagens por Modena,

¹⁰ FERRONE, Siro. *La vita e il teatro de Carlo Goldoni*. Veneza: Marsilio, 2011, p. 11.

¹¹ *Ibid.* p. 47.

Feltre e Chioggia, no mesmo período, começou a representar seus primeiros *intermezzi*: *Il buon padre* e *La Cantatrice*.

Em 1731, a morte de Giulio Goldoni obrigou o dramaturgo a interromper temporariamente seus anseios artísticos e investir todos os seus esforços na conclusão dos estudos jurídicos; com a influência de alguns familiares, mudou-se novamente para Veneza; conseguiu formar-se em direito e começou a trabalhar como advogado. Pouco tempo depois, uma intriga amorosa o levou a sair de Veneza e instalar-se em Milão, onde trabalhou como secretário do Ministro de Veneza, Orazio Bartolini. Na Lombardia, Goldoni freqüentou os salões da corte franco-sarda, o ambiente artístico milanês e chegou ainda a representar alguns textos próprios, roteiros simples (*canovacci*) destinados à improvisação *giocosa* dos atores cômicos. Dentre estes atores, um em particular teve um papel fundamental na carreira do jovem dramaturgo: Gaetano Casali, primeiro ator da companhia de Bonafede Vitali, foi o responsável por estimulá-lo na adaptação de uma tragicomédia tradicional, *Belisario*, e apresentá-lo ao capocomico Giuseppe Imer, que se encontrava em Verona e, após uma turnê de dois anos, se preparava para retornar a Veneza. Impressionado com o talento dramatúrgico de Goldoni, Imer foi o responsável por apresentá-lo ao empresário Grimani, do teatro San Samuele de Veneza, que o contratou como dramaturgo da companhia para temporada teatral 1734-1735.

De volta a Veneza – desta vez contratado como poeta em uma companhia tradicional – Goldoni e a companhia de Giuseppe Imer iniciaram os trabalhos com *Belisario*, que se tornou um dos grandes sucessos da temporada. Na sequência do repertório, deu ao público outra tragédia, *Rosmonda*, levada à cena juntamente com o *intermezzi* *La Birba*. O sucesso imediato obtido junto ao público no teatro San Samuele foi fundamental para o desenvolvimento da carreira do dramaturgo, pois é importante observar que, em Veneza, na metade do século XVIII, Goldoni já se encontrava vinculado por relações de trabalho que configuravam uma situação burguesa e capitalista: aquela na qual a burguesia transformou o médico, o jurista, o padre, o poeta, o homem da ciência, em assalariados à sua compensação. Isto é, na relação entre Goldoni e seus patrões não há mais nada daquela “clássica” entre poesia e mecenato. Os mecenas, príncipes, senhores ou alto clero, pediam ao artista – ao qual davam proteção e benefícios – obras que recebessem a aprovação de seus pares; e estes, em troca, davam obras que iam de encontro não ao gosto dos mecenas, mas daquele da “corporação dos artistas”.

Giuseppe Petrônio observa que, com Goldoni, a relação já era bem diferente, e por razões diversas. Em Veneza havia um patriciado com o qual Goldoni devia “fazer as contas”, mas não havia um príncipe-mecenas. E a passagem da sala privada ao teatro público, amplo,

aberto a todos os estratos da sociedade mediante pagamento, a gestão privada, modificou todas as regras, determinando entre poeta e empresário (seja um *capocomico* ou um empresário que quisesse apenas investir dinheiro) relações novas, estritamente capitalistas. Os empresários de teatro, assumindo Goldoni a seus serviços, investem dinheiro e dele esperam dinheiro, ou seja, do sucesso das peças teatrais dependia, também, os caminhos da vida econômica dos atores e poetas.¹²

As questões colocadas por esta mudança na relação fazem com que o público teatral se torne um elemento importante na criação poética. O próprio Goldoni, no prefácio da comédia *Le Baruffe Chiozzotte*, integrante de uma das edições de sua *Obra*, vai escrever:

Os teatros da Itália são freqüentados por toda a ordem de pessoas; a despesa é tão medíocre que o comerciante, o servidor e o pobre pescador podem participar deste divertimento público [...] é justo que, para agradar a esta ordem de pessoas, que pagam como os nobres e como os ricos, fizesse as comédias nas quais reconhecessem seus costumes e seus defeitos e, me permita dizer, as suas virtudes.¹³

A análise de suas obras indica que nem sempre o autor levou em consideração o gosto do público na escritura de seus textos e a escolha dos temas tampouco se deveu somente ao desejo de agradar seus espectadores, mas, na lógica mercadológica que foi estabelecida, era interessante que escrevesse assim.

Talvez por esta influência do público, nestes primeiros anos como dramaturgo profissional em Veneza, Goldoni experimentou os mais diversos gêneros teatrais: tragédias, tragicomédias, melodramas, dramas jocosos, dramas musicados, *intermezzi*, roteiros, etc., ou seja, todo o repertório do gosto de seus contemporâneos. Os seus textos eram composições de segunda mão, adaptações de autores como Metastasio ou Pergolesi, mas agradavam o público e, conseqüentemente, os empresários venezianos; em 1736 firmou contrato para compor também para o teatro de San Giovanni Grisostomo. Com as duas companhias, realizou algumas turnês em cidades como Udine, Trento e Gênova, onde, no mesmo ano, casou-se com Nicoletta, que o acompanhou até a morte tardia em Paris.

A partir de 1738, entretanto, nota-se uma guinada de sua dramaturgia em favor do gênero cômico. É o ano da criação de *La Bottega di caffè*, miniatura da vida contemporânea com personagens apenas esboçados, mas já nítidos em seus caracteres elementares; pela primeira vez, Goldoni escreve um texto onde a maior parte dos diálogos é escrita pelo

¹² PETRONIO, Giuseppe. *Il ponto su Goldoni*. Roma-Bari: Editore Laterza, 1986, p. 9-10.

¹³ GOLDONI, Carlo. Prefácio a “Le Baruffe Chiozzotte”. Obras, v. VIII *apud* PETRONIO, Giuseppe. *Il ponto su Goldoni*. Roma-Bari: Editore Laterza, 1986, p. 12.

dramaturgo, com poucos espaços destinados à criação cômica dos atores. Mas é também o ano em que Giuseppe Imer coloca a seus serviços os atores Francesco Golinetti, especialista na máscara de Pantaleão, e Antonio Sacchi, famoso interprete da máscara de Truffaldino (Arlequim). Goldoni passou então a compor para os atores textos cômicos e a concentrar seus trabalhos em um gênero dominante, ao qual legou o seu nome junto aos seus contemporâneos e posteriores. O foco sobre a comédia, na verdade, significou um ponto de compromisso, pois, por meio dele, Goldoni pode conciliar o gosto do público pagante – ainda muito afeito às formas e convenções da *commedia dell'arte* – com o mundo dos profissionais da cena, isto é, permitiu que utilizasse os melhores atores de seu tempo, especializados nos tipos e nas máscaras da *commedia dell'arte*; este ponto é fundamental para compreender a obra de Goldoni, pois a sua *poética em movimento* não podia prescindir dos atores, ao contrário, deles dependia o seu sucesso junto ao público.

A relação entre a dramaturgia goldoniana, o mundo dos atores e o universo das máscaras da *commedia dell'arte* foi, por muito tempo, considerada como algo menor pelos estudiosos do teatro italiano, entretanto, nos anos que o próprio Goldoni denominou como “de aprendizado”, foi a partir da colaboração e influência destes atores que sua dramaturgia ganhou paulatinamente as dimensões que permitiram o desencadeamento da reforma no decênio posterior, sendo que alguns elementos daquele teatro iriam acompanhá-lo por toda a vida.

O fenômeno teatral conhecido como *commedia dell'arte* foi tema de várias generalizações, estilizações e polêmicas envolvendo historiadores e estudiosos da arte teatral ao longo dos anos, de modo que hoje é praticamente impossível delimitar características consensuais ao seu respeito.¹⁴ Estas polêmicas e contradições nascem, sobremaneira, devido ao caráter efêmero dos espetáculos das companhias dos cômicos *dell'arte*, ou seja, os roteiros e representações raramente eram publicados¹⁵ ou tema de estudos sistemáticos por parte de seus contemporâneos, o que torna o fenômeno praticamente inapreensível para um espectador moderno.

Tradicionalmente, entanto, convencionou-se situar a surgimento da *commedia dell'arte* a partir de meados do século XVI, quando surgiram os primeiros estatutos de

¹⁴ Por conta das generalizações e criações românticas sobre o tema, um de seus estudiosos mais respeitados tema, Roberto Tessari, chega a questionar na introdução de um de seus livros se “existiu mesmo a *commedia dell'arte*”. Cf. TESSARI, Roberto. *Commedia dell'arte*. Milão: Ugo Mursia Editore, 1981.

¹⁵ No Brasil, os roteiros escritos e publicados por Flamínio Scala foram traduzidos e publicados apenas recentemente por obra de Roberta Barni. SCALA, Flamínio. *A Loucura de Isabella e outras comédias da commedia dell'arte*. Organização, tradução e notas de Roberta Barni. São Paulo: Fapesp, Iluminuras, 2003.

companhias de atores cômicos que passaram a definir uma *situacão profissional* e uma *atuação espetacular* específica; destas duas características teria nascido o termo comédia *dell'arte*. Roberta Barni observa que, de um lado, alguns estudiosos, dentre eles Benedetto Croce, relaciona-o com um conceito profissional ou industrial, na medida em que o termo “arte”, no italiano arcaico, teria o sentido de profissão ou ofício; por outro lado, outros estudiosos, entendem que seria necessário conferir ao termo outra atribuição de sentido mais condizente com suas características principais onde arte corresponderia a “talento singular”.¹⁶

Desta distinção sobressaem os aspectos centrais geralmente atribuídos ao fenômeno: os comediantes *dell'arte* definiram, pela primeira vez, uma condição profissional para os atores, ou seja, deixaram de serem amadores e se tornam profissionais da cena, que retiram o seu sustento da atuação nos espetáculos teatrais; por outro lado, criaram formas de atuação própria, por meio da elaboração de tipos fixos, personagens com características rígidas e representados esteticamente pelas diversas máscaras cômicas, das quais a forma mais apreciada seria a interpretação *a soggetto*, onde os atores criam de “improviso” as cenas cômicas a partir de um roteiro ou cenário preestabelecido. Mas por que, então, que somente a partir de meados do século XVI os atores passaram a representar de improviso?

Um dos grandes estudiosos do tema no século XX, Vito Pandolfi, observa que, no teatro, os atores sempre lançaram mão de elementos improvisados na criação artística, no entanto, foi somente no fenômeno conhecido como *commedia dell'arte* que este aspecto tronou-se definitivo. Isto se relacionaria com as suas diferentes influências históricas que também foram alvo de divergências entre os pesquisadores.¹⁷

A primeira hipótese criada para explicar as características da *commedia dell'arte* estabelece uma relação de descendência entre esta e as formas populares do teatro romano anterior à conquista da Grécia, teatro marcado pelo *mimo* e pela sátira, no qual seria comum a imitação paródica da realidade, ou seja, esta hipótese pressupõe a permanência milenar de formas artísticas que foram muito pouco documentadas, o que dificulta a apresentação de argumentos válidos.

Uma segunda hipótese define os caracteres e as expressões das máscaras da comédia italiana quinhentista como uma sistematização teatral derivada dos festejos carnavalescos e

¹⁶ BARNI, Roberta. Introdução. In: SCALA, Flaminio. *A Loucura de Isabella e outras comédias da commedia dell'arte*. Organização, tradução e notas de Roberta Barni. São Paulo: Fapesp, Iluminuras, 2003, p. 18.

¹⁷ PANDOLFI, Vito. La commedia dell'arte. In: *Storia Universale del Teatro Drammatico*. Torino: Tipografia Sociale Torinese, v. I, 1964, p. 312-314.

dos ritos de expiação que se desenvolvem nestes festejos, decorrentes de um processo de carnavalização da vida social.

Outros estudiosos sustentam, ainda, que os cenários, os temas e as formas da *commedia dell'arte* consistem na vulgarização da chamada comédia erudita, que se apresentava como uma estratégia para superar a incapacidade desta em atrair o público, tanto popular quanto das cortes, sedento por divertimento. Silvio D'Amico, por exemplo, defende que o seu surgimento teria ocorrido em um momento em que o teatro literário italiano passava por uma profunda crise, e que cada vez que a tragédia ou a comédia não conseguem satisfazer o gosto das multidões, os atores buscam fazer “o que podem”; teria sido o que ocorreu na península itálica em meados do século XVI, quando os atores, diante do vazio dos “espetáculos eruditos”, disseram: “se já não há poesia, haverá espetáculo. E inventaram a *commedia dell'arte*”.¹⁸

A ênfase dada sobre os aspectos espetaculares da cena teatral, portanto, é uma das marcas registradas da *commedia dell'arte*, mas é necessário problematizar este monopólio. Os roteiros e cenários (*canovacci*) que alimentavam as comédias eram, de modo geral, inspirados em textos literários consagrados, como as comédias de Plauto e Terêncio. Mesmo a aclamada capacidade de improvisação dos atores (declamação *a soggetto*) deve ser questionada, pois a invenção do espetáculo pela companhia teatral, que foi tomada por improvisação pura e simples, obedecia a um critério técnico trabalhado pelos atores:

Dizia-se que um dos elementos da *Commedia all'antica improvvisa italiana* era a improvisação, ou seja, a liberdade, como também a capacidade, de um ator inventar, na hora, seu papel. Alguns fatos comprovados sugerem hoje outra interpretação para esse conceito de “improvisação”. A *Commedia* não se baseava nas regras do teatro clássico, que previa um texto redigido em sua inteireza: em geral os atores combinavam as falas para cada ocasião, em torno de um tema preestabelecido, um “roteiro” ou “cenário”.¹⁹

A chamada improvisação constante dos atores cômicos, portanto, seria algo previamente pensado e treinado, a partir de esquemas e roteiros que variavam de acordo com o público e a região em que se representava.

De fato, as três hipóteses apresentadas possuem argumentos importantes para definir o caráter dos espetáculos teatrais caracterizados como *commedia dell'arte*. Há, no entanto, outra

¹⁸ D'AMICO, Silvio. La Commedia Dell'arte. In: *Historia del Teatro Dramatico*. México: Unión Tipografica Editorial Hispano Americana, v. II, 1961, p. 38.

¹⁹ BARNI, Roberta. Antecedentes da Comédia Setecentista: a *commedia dell'Arte*. In: JUNQUEIRA, R.S., MAZZI, M.G.C. *O Teatro no Século XVIII: a presença de Antônio José da Silva, o Judeu*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

característica que pode contribuir para a formação de uma ideia válida a respeito do fenômeno.

Como já observado anteriormente, o nascimento da comédia “improvisada” coincide com o surgimento dos atores e das companhias teatrais profissionais que, por causa desta condição, necessitavam de receitas para sobreviver. Neste sentido, Pandolfi observa que o público teatral apreciava reconhecer em cena fatos e personagens que lhes eram próprios, dos quais podiam “gozar a paródia”, daí teria surgido a necessidade de apresentar ao público italiano os tipos mais interessantes do ponto de vista paródico, do mundo a ele circundante: “o carregador Bergamasco, o mercador veneziano, o pedante bolonhês, o militar estrangeiro etc.”, ou seja, tipos sociais característicos de diversas regiões da península itálica que o público dominava e podia se deleitar com as paródias apresentadas pelos atores.

Esta nova situação profissional característica das trupes de comediantes italianos a partir do século XVI leva-os também a uma necessária aproximação do grupo detentor dos privilégios políticos e econômicos, a nobreza. Companhias como a dos Gelosi e outras gozavam de amplos privilégios e favores nos principais ducados e principados da península itálica na segunda metade do século XVI, estendendo posteriormente seus talentos a serviços das principais cortes absolutistas européias, especialmente a francesa, ao longo dos séculos XVI e XVII.²⁰ Esta associação não favorecia somente os atores e atrizes; as formas e conteúdos dos espetáculos, cujos gracejos ridicularizavam amplamente os extratos mais baixos da sociedade (mercadores, carregadores, criados, etc.), concorriam para a legitimação da hierarquia que mantinha a sociedade de corte²¹, num notável afastamento com o teatro popular da praça pública que, ao contrário, tinha na sátira da atualidade política e religiosa um dos seus principais temas. No século XVII, os nobres, reis, príncipes e ministros não eram alvo da sátira desses comediantes que se mantinham junto às cortes. Desse modo, a diferenciação dos gêneros proposta por Aristóteles era ressignificada para a manutenção hierárquica da sociedade do Antigo Regime.

²⁰ Já em 1571 têm-se notícias da ida da companhia dos Gelosi para Paris. Durante o reinado de Henrique IV, e por ocasião do seu casamento com Maria de Médici, o número de comediantes italianos que se apresenta na corte francesa aumenta consideravelmente. O favor dos cortesãos franceses em relação aos comediantes italianos durante o século XVII é tamanho que o rei Luís XIV instalou-os, em 1661, no Palais Royal com uma subvenção superior às das outras companhias francesas, inaugurando a *Commedie Italianne*. Cf. PORTICH, Ana. *A Arte do Ator entre os Séculos XVI e XVIII: da commedia dell'arte ao paradoxo sobre o comediante*. São Paulo: Perspectiva: FAPESP, 2008.

²¹ PORTICH, Ana. *A Arte do Ator entre os Séculos XVI e XVIII: da commedia dell'arte ao paradoxo sobre o comediante*. São Paulo: Perspectiva: FAPESP, 2008, p. 19.

A este conteúdo era acrescentado todo o repertório espetacular que os atores “herdaram” da tradição dos atores cômicos amadores – dos bufões, *clowns*, palhaços – que divertiam tanto o povo quanto as cortes desde o medievo – ou até mesmo do mundo antigo – e as formas cômicas dos festejos carnavalescos, repertório espetacular traduzido em acrobacias, piruetas, truques de cena²² e gracejos que divertiam uma platéia heterogênea primeiro na península itálica, depois em várias partes da Europa.

Deste ponto de vista, a capacidade criativa dos atores deve ser enfatizada como um aspecto importante do repertório; as intrigas amorosas, por exemplo, podiam multiplicar-se rapidamente em cena e a chamada *unidade da ação*, conceito dramático aristotélico, não era obedecida com critério, conforme denunciado por Goldoni em seu *Teatro Cômico*.

A organização destas companhias definiu não apenas uma estrutura econômica e assistencialista para os atores profissionalizados, mas também todo um sistema técnico onde os atores eram divididos de acordo com suas respectivas características. Uma companhia convencional dos séculos XVI e XVII possuía de dez a doze atores especializados em tipos: de um a dois casais de namorados; dois velhos – geralmente responsáveis pelas máscaras de Pantaleão e Doutor –; dois *zanni*, ou criados, o primeiro, Brighela, mais esperto, e o segundo, mais bobo, Arlequim; e as criadas, versões femininas dos *zanni*. Além dos atores, as companhias contavam com a figura do *capocomico*, espécie de diretor da companhia, responsável pela organização artística dos espetáculos.

A origem das máscaras da *commedia dell'arte* é desconhecida, mas cada uma delas está relacionada com as diversas características regionais da península itálica. Pantaleão é o mercador veneziano, e se comunica no dialeto vêneto; rico, sovina e hábil nos negócios é o representante da burguesia. Apresenta algumas variações ao longo do tempo, mas, na maioria das vezes, representa o velho ridiculamente apaixonado por uma jovem, ou o pai disposto a estragar o amor dos jovens apaixonados, por isso, sempre acabava zombado e insultado. Veste o traje clássico dos mercadores, simplificado e estilizado com os sapatos curvados e as roupas pretas e vermelhas.



²² A sofisticação dos recursos cênicos dos cômicos *dell'arte* chegou a tal ponto que, em alguns espetáculos do século XVII, os objetos em cena chegava a literalmente voar pelos ares. Cf. D'AMICO, Silvio. La Commedia Dell'arte. In: *Historia del Teatro Dramatico*. México: Unión Tipografica Editorial Hispano Americana, v. II, 1961.



O outro velho, o Doutor, é geralmente um jurista representante da cidade de Bolonha (que possui a mais antiga faculdade de direito da Europa), e célebre pelas frases difíceis e eruditas, em latim, que profere nas mais diversas situações. É, portanto, o símbolo da falsa sabedoria, da ciência aplicada ao engano e aos negócios; sua máscara representava a sátira contra o “peso do humanismo em suas expressões mais reacionárias e antiquadas”.²³ Seu traje preto, composto com a toga do escritório de advocacia de Bolonha, quase sacerdotal, investia na imagem austera e solene correspondente à erudição e ao pedantismo.

Os *zanni* Brighela e Arlequim representavam a cidade de Bérghamo, na Lombardia, e são as máscaras associadas ao mundo da servidão:

A pobreza e a falta de trabalho levavam os montanhese dos arredores de Bérghamo a descer para as cidades em busca de fortuna; ali se adaptavam aos trabalhos mais pesados e cansativos, como os de carregador em geral, ou de “carregador de cestas” nos mercados. Parece que eles haviam conseguido monopolizar este tipo de trabalho nos portos de Gênova e Veneza. A população dessas cidades, vendo seu trabalho ameaçado pela presença dos “forasteiros”, reagiu com hostilidade e zombaria, comportamento que teria se refletido em composições e representações satíricas.²⁴



O traje de Brighela é geralmente branco e verde com cetim brilhante e traços orientais; é um símbolo de alegria e malandragem elegante. Mais esperto que Arlequim, em alguns casos é representado como um criado que se deu bem nos negócios, em outras, como hoteleiro.

Já Arlequim, ou Truffaldino, Scapino, Mezzetino etc., é o principal dos *zanni* da *commedia dell'arte*; criado endiabrado, cheio de astúcia e de malícias, trapalhão, ganha dinheiro e comida com as artimanhas mais extravagantes e sempre apanha dos patrões. Seus



²³ BARNI, Roberta. Introdução. In: SCALA, Flaminio. *A Loucura de Isabella e outras comédias da commedia dell'arte*. Organização, tradução e notas de Roberta Barni. São Paulo: Fapesp, Iluminuras, 2003, p. 24.

²⁴ Ibid., p. 25.

movimentos são acrobáticos, com saltos e piruetas. Seu traje é a clássica malha com losangos multicolores e a sua máscara é preta, de couro, e ocupa somente a metade do rosto.

A criada, Smeraldina, Coralina ou Colombina, sempre foi a parceira de Arlequim, mulher do povo, fala o dialeto toscano; em alguns cenários, roteiros ou peças de Goldoni ou Carlo Gozzi, consegue desvencilhar-se de sua situação social e casar-se com o patrão rico. Não usa máscara e sua veste é composta por vestidos e aventais.

Os casais de namorados, filhos de Pantaleão e do Doutor, representam o elemento “sério” e lírico dos espetáculos; é em torno deles que são construídos os enredos das tramas, repletas de desencontros, enganos e trapalhadas provocadas pelos *zanni*. Suas características principais eram a beleza, a elegância e a graça e representavam o amor genuíno como contraponto às “expressões humoristicamente libidinosas” dos velhos e dos criados.²⁵



Em meados do século XVIII, a *commedia dell'arte* já havia perdido muito do seu vigor e prestígio no contexto do teatro europeu. Os espectadores estavam saturados dos enredos, movimentos e chistes que, desde pelo menos a metade do século XVI, encantavam platéias em todos os cantos. Vários estudiosos identificam que a partir do final do século XVII os espetáculos *dell'arte* passaram a investir pesadamente em piadas de duplo sentido com forte apelo sexual, o que foi interpretado como sintoma de degenerescência do gênero diante de uma cultura com um senso cada vez mais racionalista.²⁶

Em cidades como Veneza e Paris, entretanto, o gênero ainda gozava de prestígio diante de uma parcela significativa do público, e os atores especializados nos diversos tipos ainda encontravam espaços importantes de atuação.

É por isso que Carlo Goldoni não pode prescindir dos atores no desenvolvimento como autor cômico; os principais empresários e *capocomicos* dos melhores teatros dependiam dos favores do público por estes atores especializados nas máscaras cômicas. No teatro San Samuele, na temporada teatral de 1738-39, Goldoni escreve *Momolo Cortesan* (depois intitulado *L'uomo di mondo*) para o Pantaleão da companhia de Imer, Francesco Bruna, dito

²⁵ BARNI, Roberta. Introdução. In: SCALA, Flaminio. *A Loucura de Isabella e outras comédias da commedia dell'arte*. Organização, tradução e notas de Roberta Barni. São Paulo: Fapesp, Iluminuras, 2003, p. 27.

²⁶ Cf. PANDOLFI, Vito. La commedia dell'arte. In. *Storia Universale del Teatro Drammatico*. Torino: Tipografia Sociale Torinese, 1964, v. I, pp. 311-425.

Golinetti, e também *Le trentadue disgrazie di Truffladino* e *La notte critica, o sia i cento e quattro accidenti in una sola notte* para o célebre Arlequim Antonio Sacchi. Nestes textos, antes cenários ou *canovacci*, Goldoni escreve inteiramente, metade em dialeto veneziano e metade em italiano, apenas as falas dos protagonistas, deixando amplos espaços para as atuações *a soggetto* das máscaras.

No início da década de 1740, Goldoni, além de escrever para o teatro San Samuele, escreveu libretos para melodramas para o teatro de San Giovanni Grisostomo até o fim do ano de 1741. Livre desta obrigação foi nomeado cônsul da República de Gênova em Veneza, onde usou seus estudos e experiência de advogado em questões políticas e burocráticas. Em 1743, no entanto, Goldoni se vê obrigado a partir de Veneza por ocasião tanto de dívidas contraídas quanto de uma polêmica administrativa no consulado genovês no momento em que trabalhava com os atores na escritura de uma comédia nova: *La Donna di Garbo*.

Juntamente com a esposa Nicoletta, o dramaturgo irá se instalar na Toscana, primeiro em Florença, onde freqüenta rapidamente o ambiente reformador e maçônico, depois Siena e, finalmente, Pisa, onde permanece até 1748. Na Toscana Goldoni promove o sustento da família atuando como advogado, mas não abandona totalmente o teatro; ao contrário, continua escrevendo textos e cenários para representações locais e turnês que passavam pelo local. Em 1745, o comediógrafo escreveu a convite de Antonio Sachi um cenário inspirado em *Arlequin valet de deux maîtres* recitado na França por Luigi Riccoboni. Deste canovaccio nasceu *Il Servitore de due padroni*, que o autor reescreveu integralmente em 1752 na ocasião da publicação de suas obras; já envolvido no projeto da reforma teatral, Goldoni escreveu inteiramente as falas de todos os personagens, suprimindo as passagens destinadas à improvisação dos atores.

Em Pisa, o comediógrafo também estreitou os laços e passou a freqüentar as reuniões do círculo árcade da cidade. É certo que este contato mais íntimo com o arcadismo influenciou os caminhos da reforma teatral que desencadearia alguns anos depois, uma vez que o próprio Goldoni reconhece que os seus escritores poderiam “vangloriar-se sobre o plano literário de haver libertado a Itália da hipérbole, da metáfora, do surpreendente, [...] reclamando a antiga simplicidade do estilo e da naturalidade do dizer”.²⁷

A reforma dos gêneros tradicionais em nome da simplicidade e da natureza, que marcará a obra goldoniana para a posteridade, já era alvo de intenções antes da atuação do dramaturgo, sobretudo pelo racionalismo arcádico, mas também vislumbrado no horizonte de

²⁷ FERRONE, Siro. *La vita e il teatro de Carlo Goldoni*. Veneza: Marsilio, 2011, p. 20.

correntes de pensamento europeia de inspiração iluminista. No entanto, estas tentativas de reforma teatral não provocaram nenhum resultado imediato fora dos círculos acadêmicos, enquanto que na cena dos teatros públicos italianos permaneciam, de um lado, as máscaras e as fórmulas consagradas da *commedia dell'arte*, dramas populares e as tragicomédias, e, de outro, a convenção rica das óperas musicais.²⁸ Nesse sentido, a atuação de Goldoni nos anos posteriores vieram dar um “banho de concretude” a este movimento reformador mais amplo que se gestava nas academias literárias nas mais diversas partes da península.

O retorno de Goldoni a Veneza se dará a partir de um contato com o ator friuliano Cesare D'Arbes, especializado na máscara de Pantaleão, integrante do elenco do teatro Sant'Angelo de Veneza, dirigido então pelo *capocomico* Girolamo Medebach. Em 1747, num encontro com o comediógrafo, D'Arbes o convida a escrever um texto para sua representação; no mesmo ano, *Tonin Bellagrazia* (depois renomeado *Il Frappatore*) é representado em Livorno. A este se segue, no mesmo lugar e pela mesma companhia de atores, *I due gemeli veneziani*. Com o fim da turnê da companhia, Mebebach e D'Arbes retornam a Veneza e encenam os dois textos: o primeiro, híbrido de escrita e improvisação, não agradou o público veneziano, mas o segundo se tornou o grande sucesso da temporada, o que levou Medebach a convidar Goldoni para se tornar o poeta da companhia com um contrato fixado até o fim da temporada de 1753.

A volta à cidade natal se dá cinco anos após as polêmicas que o forçaram a deixar a cidade às pressas. Neste tempo, suas ideias teatrais amadureceram com o contato com círculos acadêmicos em Florença e Siena, onde o autor travou contato mais íntimo com o ambiente intelectual árcade e com algumas ideias iluministas provenientes da França e da Inglaterra. Neste contexto, o comediógrafo pôde assistir representações teatrais que buscavam o resgate do teatro literário italiano, fundado sobre valores considerados fundamentais como a verossimilhança, a simplicidade no dizer e a natureza, manipulados por um autêntico poeta, ou melhor, dramaturgo.

Em Veneza, entretanto, as dificuldades de se propor uma reforma das práticas teatrais nestes moldes adquiriam relevo ainda maior devido às particularidades de sua cultura teatral:

Se a cultura era a principal interferência operante no sistema político-econômico veneziano da primeira metade do século [XVIII], no interior desta um papel importante deve ser atribuído ao teatro: um número notável de teatros e uma altíssima frequência de representações animavam o ambiente veneziano, sobretudo nas três estações tradicionais do ano cômico. [...] Por outro lado, enquanto em outros centros italianos, como Roma ou Florença, o teatro dotado de dignidade literária, financiado e freqüentado

²⁸ FERRONE, Siro. *La vita e il teatro de Carlo Goldoni*. Veneza: Marsilio, 2011, p. 20.

pela elite aristocrática, era nitidamente separado dos teatros populares reservados apenas aos profissionais das companhias itinerantes, em Veneza, ao contrário, a atividade teatral, pela variedade de gêneros dados, refletia os gostos de toda a sociedade: os empresários e proprietários patrícios, de uma parte, preocupavam-se que a gestão administrativa não comprometesse o quadro financeiro, e de outra, cultivavam a natural ambição comercial de reunir e agradar o maior público possível, favorecendo a demanda da burguesia e também do “populacho”. Existia, enfim, um mercado teatral citadino substancialmente unitário, cujo nascimento remonta pelo menos ao segundo e terceiro decênio do século XVII, e se na primeira metade do XVIII os palcos ainda eram privilégio exclusivo dos nobres (embora a parte mais vivaz e atenta do público compunha a plateia reservada a todas as classes), na segunda metade também as mais ricas famílias burguesas obtiveram o direito de alugá-los ou comprá-los.²⁹

Para o comediógrafo, isto significava que ele não encontraria em Veneza um espaço privilegiado para apresentar suas novas ideias freqüentado por uma aristocracia ilustrada, pelo contrário, seus esforços reformadores teriam que ser conquistados no contato com os atores profissionais, os empresários e, principalmente, com o polimórfico público da Sereníssima.

No centro do projeto teatral de Goldoni havia uma mudança, ou tentativa de restabelecimento, do estatuto atribuído ao autor cômico. Mais do que um “simples” autor de esboços, roteiros e cenários, ou ainda um “adaptador” de textos estrangeiros, Goldoni era, e queria ser, um literato, no sentido de que para ele seus escritos pertenciam àquilo que a cultura de seu tempo, corroborando com o pensamento aristotélico, denominavam “poesia”. Assim, suas realizações caminhariam no sentido de transformar o teatro cômico italiano em poesia a partir dos referenciais aludidos anteriormente. No prefácio a *I due gemeli veneziani*, escrito em 1747, ele define o seu trabalho com rigorosa clareza: “a comédia é poesia para representar-se”.³⁰

Para promover a renovação do estatuto do poeta cômico no teatro, Goldoni, através de sua vasta experiência com o trabalho dos atores, sabia que não podia prescindir deles para efetivar seu projeto. Dizia que se “a comédia é poesia para representar-se não é defeito seu que ela exija, para funcionar corretamente, de bravos cômicos que a representem, animando as palavras com boa polidez de uma ação condizente”. Em outras palavras, o comediógrafo sabia que somente a interpretação condizente dos atores poderia colocar em relevo o texto do autor, pois é o modo por excelência que a plateia entre em contato com a poesia no teatro, por isso, sua reforma só poderia ser efetivada se autor e atores trabalhassem de maneira complementar. Isto não significa que Goldoni defendia que os atores deveriam apenas dar

²⁹ FERRONE, Siro. *La vita e il teatro de Carlo Goldoni*. Veneza: Marsilio, 2011, p. 15.

³⁰ PETRONIO, Giuseppe. *Il punto su Goldoni*. Roma-Bari: Editore Laterza, 1986, p. 6.

vida a um texto escrito que precede a eles, mas [os atores] seriam “já antes, no ato da escritura, elementos presentes na fantasia do artista, elementos que a nutrem a e condicionam”.³¹

Em *I gemeli veneziani*, diz Goldoni, o argumento da comédia era fraco, mas pôde renová-lo porque escreveu para um ator, Cesare D’Arbes, capaz de recitar com igual qualidade a parte do espirituoso e a outra do chistoso. Nos primeiros anos na companhia de Medebach o dramaturgo trabalhou vivamente em colaboração com a primeira atriz da companhia, Teodora Medebach, esposa do *capocomico*. Para ela, ou melhor, com ela, escreveu *La vedova scaltra* (*A viúva astuciosa*) que estreou com grande sucesso na temporada de 1748.

Nesta comédia, Goldoni coloca em cena a viúva Rosaura que vive às voltas com as investidas amorosas de quatro cavalheiros, um de cada nacionalidade (um inglês, um francês, um espanhol e um italiano), os quais são envolvidos e dominados pelo caráter e pela astúcia da viúva. Os diálogos de Rosaura com cada um dos quatro pretendentes, e as impressões individuais de cada um variáveis de acordo com a sua nacionalidade, permitem que o autor aprofunde psicologicamente a protagonista, bem como a situe devidamente no interior da classe social a qual ela pertence. Aqui não há a presença das máscaras e o próprio dramaturgo classificou a comédia como de “caracteres”. Este aprofundamento psicológico dos personagens será um dos pressupostos mais caros à reforma goldoniana, uma vez que a observação do mundo, da natureza e da virtude humana, em bases racionais, requeria um olhar mais complexo sobre os diversos caracteres e as relações sociais. Em *A viúva astuciosa*, no entanto, este preceito se verifica mais fortemente apenas na protagonista, uma vez que os pretendentes se encontram ainda tipificados de acordo com os seus respectivos valores “nacionais”. Estudiosos da obra goldoniana, como Siro Ferrone, observam que estes primeiros textos produzidos junto a Medebach revelam um amadurecimento paulatino do autor em torno da pesquisa dramatúrgica, do estudo dos personagens, das técnicas e jogos de cena, cujo modelo, para ele, é o teatro de Molière.³²

Ainda para Teodora Medebach, Goldoni compõe, para o ano seguinte, *La putta onorata* e *La buona moglie*, comédias onde o protagonismo recai novamente sobre mulheres cuja característica principal é a altivez e a força de seu caráter (os valores morais destas mulheres são evidenciados nos títulos das comédias, como “astuciosa”, “honrada” e

³¹ PETRONIO, Giuseppe. *Il punto su Goldoni*. Roma-Bari: Editore Laterza, 1986, p. 6.

³² FERRONE, Siro. *La vita e il teatro de Carlo Goldoni*. Veneza: Marsilio, 2011, p. 70-71.

“bondosa”). Nestas comédias, estão presentes as máscaras tradicionais, como Pantaleão, o Doutor e Arlequim, entre outros, mas o autor já começa a operar nelas uma mudança substancial dotando-lhes de novas características de acordo com o lugar social que ocupam. Nas duas comédias, por exemplo, Pantaleão aparece como um velho bom e sábio, pertencente à burguesia mercantil, com o que Goldoni se distancia da conotação seiscentista que o desenhava como um velho sovina, ridículo e mesquinho, digno de improperios e zombarias.

Chegamos, enfim, à temporada teatral de 1750-51, a das “dezesseis comédias novas” de Carlo Goldoni, com a qual iniciamos esta análise, das quais *O Teatro Cômico* foi a primeira a ser levada a cena. Recobrando o percurso artístico e intelectual percorrido por ele até este momento, fica mais claro o modo como *O Teatro Cômico* é concebido para dar legitimidade, diante do público, ao projeto teatral reformador gestado na década anterior. Nas falas dos personagens da peça, sobretudo o capocomico Horácio, são evidenciadas duas dimensões que deveriam ser “reformadas” na concepção do autor: a primeira de caráter estético e a segunda de caráter cultural.

No plano da estética teatral, Goldoni denuncia amplamente o esgotamento das formas e conteúdos do teatro cômico de seu tempo, ainda muito afeito aos esquemas do que conhecemos amplamente sobre o epíteto de *commedia dell’arte*. Sua definição, em *O Teatro Cômico*, de que “já sabemos o que o Arlequim irá dizer antes mesmo de abrir a boca” foi amplamente utilizada para exemplificar a saturação desse tipo de teatro em meados do século XVIII. Para ele, o uso das máscaras atrapalhava até mesmo a capacidade expressiva dos atores: “a máscara sempre faz grande dano à ação do ator, tanto na alegria quanto na dor; seja como for, enamorado, tímido ou divertido, mostra sempre o mesmo pedaço de couro; não poderá nunca fazer conhecer as várias paixões que agitam o ânimo com os traços do rosto os intérpretes do coração”.³³

No entanto, operando sua reforma “de dentro” da estrutura teatral profissional de seu tempo, Goldoni sabia que as máscaras não poderiam ser deixadas de lado simplesmente; além disso, os melhores atores da época eram justamente aqueles especializados nos tipos característicos do teatro cômico convencional, e Goldoni precisava deles para levar adiante seus intentos reformadores. Por tudo isso, o dramaturgo procura mudar a substância das máscaras, dotando os tipos de lugares sociais e formas lingüísticas mais verossímeis. É assim que Pantaleão abandona suas maneiras ridículas e assume a profissão de mercador ancião e prudente; Arlequim e Brighela se desfazem dos convencionais manequins de servos bufões e

³³ FERRONE, Siro. *La vita e il teatro de Carlo Goldoni*. Veneza: Marsilio, 2011, p. 36.

adquirem um nome e um sobrenome (Arlequim recupera a fisionomia originária de carregador Bergamasco e Brighela chega a assumir uma condição pequeno-burguesa como hoteleiro); o Doutor se torna um bom pai de família que em algumas comédias continua a citar confusas frases latinas e eruditas; e os casais de namorados têm a sua psicologia aprofundada e precisada a sua condição social.³⁴

Para proceder esta transformação substancial nos tipos cômicos Goldoni passou a escrever todas as falas dos personagens, eliminando os antigos espaços (*intermezzi*) para a improvisação dos atores. Até mesmo suas comédias que ainda se definiam como *canovacci* foram reescritas inteiramente a partir de 1750, data da primeira publicação de suas obras pelo editor Betinelli de Veneza; sobre a ótica da reforma, o dramaturgo suprimiu as passagens que pressupunham a criação livre do ator³⁵, e reescreveu despojando-as daquilo que procurava banir da cena.

A busca incessante do autor pelo verossímil na criação dramática levou-o também a empreender transformações na linguagem usada pelos atores. O seu diagnóstico era de que as máscaras falavam dialetos engessados e estereotipados, por isso, usou o dialeto veneziano como linguagem falada tanto pelo povo quanto pelas pessoas mais cultas em oposição à língua da tradição oficial, fora da história e da retórica, como expressão da vivacidade da vida social que deveria ser encenada. Este procedimento leva-o mesmo a refundar o caráter improvisado dos diálogos segundo os valores do racional e do verossímil, usando o dialeto:

Em paralelo com a reforma das máscaras, Goldoni seleciona o material lingüístico excluindo aquele mais florido, de tipo barroco. Privilegia, ao contrário, tudo aquilo que a língua em uso no teatro improvisado contém de espontâneo e coloquial, procurando conservar a fala que identifica a ação e o falado, exprimindo o transitório e o contingente da vida cotidiana, o fluir da realidade. [...] Enquanto vai esvaziando das máscaras os caracteres relacionados ao ambiente e à história, sente a urgência de uma língua que seja expressão de relações interpessoais e de psicologia social.³⁶

Estas dimensões estéticas que foram reelaboradas pelo comediógrafo não foram conquistadas todas de uma vez e ao mesmo tempo. Vimos que elas foram sistematizadas ao longo de sua trajetória e em contato com referências diversas. Ao final da década de 1740,

³⁴ FERRONE, Siro. *La vita e il teatro de Carlo Goldoni*. Veneza: Marsilio, 2011, p. 36.

³⁵ Alguns estudiosos da obra goldoniana lamentaram amplamente essa supressão e reescrita dos originais por parte do autor. Segundo eles, documentos preciosos para a compreensão de seus pressupostos nos primeiros anos de trabalho se perderam, assim como para a compreensão deste fenômeno tão controverso que é a *commedia dell'arte*. Neste sentido, seu texto que mais se aproxima deste universo é *Arlequim, servidor de dois amos*, sempre revisitado por artistas que buscam experimentar as potencialidades da *commedia dell'arte*.

³⁶ FERRONE, op. cit., p. 43.

Goldoni intensificou suas pesquisas dramatúrgicas sobre a psicologia dos personagens, a profundidade psicológica e social dos diálogos, a linguagem utilizada por cada extrato social, que foram significativas em seu projeto “reformador”, bem como para reabilitar o teatro de prosa em solo veneziano.

O aprofundamento do projeto reformador em sua via plástica, neste sentido, vai de encontro com a perspectiva do dramaturgo em transformar o “Teatro” em um importante instrumento de reflexão sobre o “Mundo” em que vivia, prenunciando elementos que seriam retomados mais adiante pelo realismo. Isto não significava, entretanto, que Goldoni queria tornar o teatro um “espelho” da sociedade; ele defendia que o palco deveria ser antes um espaço de discussão e (trans)formação de uma nova civilidade.

Em *O Teatro Cômico*, vimos que em uma das falas de Horácio ele defendia uma função moral para a comédia que significava, naquele momento, uma transformação substancial em relação ao humor característico da *commedia dell'arte*, especialmente em sua vertente setecentista. Por meio de uma leitura derivada da poética aristotélica, Horácio observava que a comédia devia ter como função exaltar os bons costumes e caracteres, em oposição aos vícios e imoralidades. Assim, nota-se que no interior do projeto reformador de Goldoni havia uma dimensão cultural que buscava transformar o teatro cômico em um importante instrumento de formação moral para os cidadãos venezianos.

Mas se Goldoni tinha como preocupação retratar de forma verossímil a sociedade veneziana de seu tempo no palco na perspectiva de apresentar-lhe seus vícios e exaltar suas virtudes, quais seriam os caracteres por ele defendidos? Em outras palavras, quais comportamentos deveriam ser considerados “bons” e quais deveriam ser condenados em suas comédias? Para responder a estas perguntas torna-se necessário conhecer mais de perto a própria sociedade com a qual o autor dialoga e delimitar de qual lugar social emite seus discursos e juízos.

A sociedade veneziana do século XVIII era bastante estratificada, nos moldes das sociedades do Antigo Regime, mas com características próprias. Pode ser definida como uma República Oligárquica, governada por um Doge e pelo senado.

A classe dominante, portanto, era a aristocracia que, por sua vez, também era estratificada. Havia os senadores, riquíssimos, que controlavam o poder político e baseavam o seu poder sobre bens imóveis (vilas e latifúndios), enquanto evitaram os riscos do comércio e dos empreendimentos industriais. Depois deles, haviam os chamados patrícios de *quarantia*, menos seguros economicamente, e que construíram a sua fortuna sobre o conhecimento e a experiência das coisas do governo, e que sempre pretenderam um alargamento do poder

oligárquico. Ainda no interior da aristocracia, havia os nobres de origem (chamados *barnabotti*) que, em sua maioria, encontravam-se no século XVIII em uma situação de pobreza endêmica, que exibiam sua distinção sobre o povo porque possuíam acesso ao “Conselho Maior”, mas que estavam em conflito com o restante da nobreza porque, cheios de débitos e filhos, eram excluídos do poder econômico e político; ambiciosos e facilmente corrompidos, representavam o lado mais ridículo de uma nobreza que sobrevivia a si mesma, como contradição entre formas de governo e de vida, de um lado, e substância econômica e cultural, de outra.³⁷

Abaixo do patriciado, a classe dos *cidadãos originários* formava a casta da burocracia: inteligente e preparada, sob o domínio da ordem senatorial, desdenhavam dos *barnabotti* e gozava de um grande prestígio social. A burguesia, mais ampla (mercadores, negociantes, dedicados a indústria e ao comércio), levava uma existência fundada em um concreto bem-estar econômico, freqüentando, não a contragosto, o mesmo patriciado senatorial; hospedava em suas fileiras a maior parte dos intelectuais e dos artistas: era consciente dos abusos e dos defeitos de um governo do qual era injustamente excluída, mas não seria consciente do papel ativo e fundamental que ocupava na economia veneziana. Classe em ascensão na primeira metade do século, não entrava nunca em conflito com a oligarquia, embora representasse o elemento dinâmico da sociedade veneziana, a meio caminho entre o conservadorismo político e social imposto pela nobreza e a irreversível modificação do lugar social das classes, imposto pela sociedade moderna. No nível menos privilegiado da sociedade, o povo constituía a maior parte dos habitantes de Veneza: dedicado ao artesanato, despreza os *barnabotti*, mas respeita a ordem senatorial e, principalmente, a burguesia, de cujas atividades obtia trabalho e uma condição de vida não miserável.³⁸

Devido a sua posição geográfica entre o Ocidente e o Oriente, seu papel como importante entreposto comercial, e também devido aos estratos burocráticos e burgueses que, por via de ofícios menores, recobertos de embaixadas e delegações, Veneza recebeu, muito precocemente, as ideias e leituras renovadoras expressas nos primeiros ensaios da filosofia iluminista. Os mesmos nobres que viajavam e ocupavam cargos políticos no exterior se tornaram veículos de atualização cultural. As bibliotecas das famílias do patriciado veneziano eram riquíssimas, na primeira metade do século XVIII, sobretudo de textos políticos de grande atualidade. É por isso que pode-se dizer, com segurança, que na primeira metade do

³⁷ FERRONE, Siro. *La vita e il teatro de Carlo Goldoni*. Veneza: Marsilio, 2011, p. 12.

³⁸ Ibid.

século, a cidade passou por um período de “otimismo cultural” que a conduziu a adquirir grande parte do pensamento inovador italiano e europeu, com uma forte modificação da consciência individual de amplos estratos intelectuais e artísticos. Deve-se ter em conta, entretanto, que isto não resultou em questionamentos substanciais da estrutura política e social tradicionais, mas o “racionalismo veio como um estímulo para reordenar o antigo mundo tradicional com tênues e pacientes retoques, não para subverter a estrutura e as normas em nome dos direitos da razão”.³⁹

A reforma teatral idealizada e levada a cabo por Carlo Goldoni, neste contexto, insere-se em um movimento cultural mais amplo que perpassa uma reflexão sobre toda a sociedade veneziana de seu tempo, tornando-se um elemento de defesa e constituição de uma nova civilidade, fundada em termos como “razão” e “natureza” em oposição ao mundo fantasioso e inverossímil dos tipos *dell’arte*. Assim, o dramaturgo buscou inserir sua atividade de poeta cômico na vida moral e intelectual da cidade orientando, dialeticamente, as exigências de um público novo.

Em suas reflexões sobre a *commedia dell’arte* Benedetto Croce observou que o seu triunfo, nos séculos XVI e XVII, havia correspondido ao definitivo encerramento da liberdade política italiana, ao estilhaçamento e estagnação da vida social no âmbito das cortes, ao isolamento dos intelectuais, tornados cortesãos e cosmopolitas, sob o jugo dos rígidos preceitos da Contrarreforma. Assim, os atores, por meio de uma organização profissional, propuseram um conjunto técnico-artesanal, como divertimento e espetáculo, capaz de resolver o problema do teatro que os intelectuais não sabiam como resolver no âmbito cultural, como criação artística individual, conquistando o consenso dos únicos públicos possíveis: as plebes vassalas das cidades, os senhores das cortes e seus clientes.⁴⁰

Próximo à metade do século XVIII, entretanto, em condições políticas profundamente distintas – a paz de Aquisgrana de 1748, que pôs fim à guerra de sucessão do trono austríaco, introduziu uma relativa tranquilidade política na república vêneta e facilitou a difusão de uma onda de otimismo renovado que, como aludimos anteriormente, acompanhou uma mais ampla penetração da filosofia iluminista – os homens de cultura na Itália se sentem novamente membros qualificados e responsáveis de uma comunidade civil, processo concomitante com o amadurecimento de um novo público teatral capaz de favorecer o “renascimento” de um teatro escrito, realístico, de fundo moral. Neste mesmo período, fortalecessem-se os vários

³⁹ FERRONE, Siro. *La vita e il teatro de Carlo Goldoni*. Veneza: Marsilio, 2011, p. 13-14.

⁴⁰ CROCE, B. *Intorno alla commedia dell’arte*. *apud* FIDO, Franco, *Guida a Goldoni: teatro e società nel Settecento*. Torino: Einaudi, 1977, p. 7.

núcleos urbanos burgueses presentes em toda a península que, com variações, reclamam à literatura e ao teatro:

não mais uma fuga da vida cotidiana da qual não precisam, mas sim um razoável reflexo de seus problemas, méritos, e mesmo de seus defeitos. A longo prazo, a indiferença moral, a pobreza intelectual, a impropriedade gratuita dos cômicos dell'arte, deveriam parecer irritantes a estes espectadores de bom senso, que começaram a crer seriamente em valores novos: *natureza*, *razão*. De fato, os burgueses venezianos constituíram a condição necessária da “reforma” de Goldoni, absorvendo sobre as suas comédias o duplo ofício de inspiradores, destinatários, de protagonistas e de público.⁴¹

O lugar social, portanto, a partir do qual Goldoni produz seus discursos e seus juízos corresponde àquele mesmo da burguesia vêneta que, em meados do século XVIII, buscava efetivar e legitimar um projeto cultural capaz de responder aos reclames de novos valores civis e morais colocados pelo amadurecimento de uma visão de mundo mais racionalista.

Um dos principais estudiosos de sua obra, Franco Fido, observa que é mais especificamente no ambiente dos mercadores que o autor reconhecerá o campo exemplar em que surgem e prosperam os princípios morais que define como próprios. Durante toda a década de 1740, pelo menos desde *Il mercante falito* (1740-1741), e durante os anos de colaboração com Medebach no teatro Sant'Angelo, o tema da mercatura aparece em praticamente todas as peças como atividade nobre e honrada no estabelecimento de uma nova civilidade.

Em *O Mentiroso (Il bugiardo)*, escrito e encenado na temporada de 1750-1751, portanto, uma das *sedici comedie nuove*, séculos depois encenado no TBC sob a batuta de Ruggero Jacobbi, é possível reconhecer as tonalidades com as quais o autor colore a figura dos mercadores. O personagem central da peça é Lélío, o mentiroso, filho de Pantaleão dos Bisonhos, definido como mercador honrado, que retorna a Veneza para morar com o pai após vinte anos vivendo entre Nápoles e Roma. Quando Lélío chega a Veneza, Pantaleão não se encontrava na cidade, e o jovem aproveitou a situação para cortejar as jovens Rosaura e Beatriz, filhas do Doutor Balanção por meio de uma identidade falsa. As mentiras de Lélío criam uma infinidade de situações embaraçosas que levam inclusive a um questionamento, por parte dos demais personagens, dos valores morais do velho Pantaleão, uma vez que as mentiras do filho não lhe pouparam nem mesmo a sua reputação. Em um dos diálogos com o filho, o mercador o aconselha:

⁴¹ FIDO, Franco, *Guida a Goldoni: teatro e società nel Settecento*. Torino: Einaudi, 1977, p. 7-8.

O cidadão [*omo civil*] não se distingue pelo nascimento, mas pela atitude. O crédito do mercador consiste em dizer sempre a verdade. A confiança que é o nosso maior capital. Se não houver confiança, se não houver reputação, será sempre um homem suspeito, um mau mercador, indigno desta praça, indigno da minha casa, indigno de carregar o honrado sobrenome “dos Bisonhos”.⁴²

É importante observar na fala do velho Pantaleão dos Bisonhos uma mudança significativa que se opera no lugar social em que o mercador se situa diante da sociedade de seu tempo; não se trata somente de afirmar um código moral por meio do qual o burguês oferece exemplos de *virtu*, mas ele aspira uma justificação superior à parte de sua capacidade profissional específica. Assim, “o mundo moral dos protagonistas goldonianos se amplia, a noção de *mercador honrado* se transforma naquela mais compreensível de *omo civil*”⁴³, isto é, *cidadão*, termo que a burguesia utilizará amplamente para definir a nova civilidade na qual legitima sua visão de mundo.

Esta nova civilidade pode ser percebida na própria transformação pela qual passa a figura do mercador, da qual Goldoni é um dos principais porta-vozes. Nas origens do capitalismo, a mercatura era vista como uma atividade de pessoas vis, que se apropriavam do tempo para acumularem riqueza e fazerem fortunas. Esta distinção ancorava-se em uma forte ideologia religiosa católica que definia o mercador como aquele que se apropria do tempo, fenômeno tido como pertencente a Deus, para lucrar. Por isso, desde o período medieval os mercadores – especialmente os mercadores judeus, e vale lembrar que Veneza possui um dos guetos judaicos mais antigos da Europa cuja formação remete ao século XII – eram constantemente alvos de zombaria e de ódio por parte dos outros setores da sociedade, especialmente da nobreza, cujas famílias viam não raro de forma negativa a associação com a classe dos mercadores.

Um exemplo desta (falta de) estima moral pelos mercadores na sociedade do Antigo Regime pode ser visualizado em *O Mercador de Veneza*, de William Shakespeare, escrito por volta de 1596. Na peça, o mercador cristão Antonio é confrontado pelo mercador judeu Shylock por conta de uma dívida contraída e não paga, pela qual o agiota cobra uma libra de sua carne. Levados a julgamento diante do *Doge* veneziano, Shylock acaba por ser punido devido a sua sede de vingança e falta de compaixão para com Antonio, e termina totalmente

⁴² *Il Bugiardo* (III, 5). Traduzido pelo autor do dialeto veneziano: “L’omo civil no se distingue dalla nascira, ma dalle azion. El credito del marcante consiste in dir sempre la verità. La fede Xe El nostro mazor capital. Se non gh’avé fede, se no gh’avé reputazion, saré sempre un omo sospetto, un cativo marcante, indegno de sta piazza, indegno della mia casa, indegno de vantar l’onorato cognome dei Bisognosi”. In: FIDO, Franco, *Guida a Goldoni: teatro e società nel Settecento*. Torino: Einaudi, 1977, p. 11-12.

⁴³ FIDO, Franco, *Guida a Goldoni: teatro e società nel Settecento*. Torino: Einaudi, 1977, p. 11.

arruinado e obrigado a converter-se ao cristianismo. O texto shakespeariano, deste modo, concorre para legitimar uma determinada conotação negativa para as atividades mercantis, sobretudo aquelas realizadas por judeus, o que revela um forte senso religioso no julgamento empreendido pela sociedade de seu tempo.

A estima pelo mercador vislumbrada nos textos de Goldoni no século XVIII configura-se como uma substancial mudança moral, que revela o amadurecimento e o prevalecimento de uma consciência menos religiosa e mais fortemente laica. Neste sentido, a mercatura será apropriada devido à sua importância econômica para a sociedade veneziana, mas que encerra um juízo moral: para Goldoni, o mercador somente obtém sucesso devido à sua reputação e à confiança que depositam nele, por isso, torna-se o exemplo de *cidadão* almejado pela nova civilidade que se confronta com os valores mais tradicionais.

Este confronto entre valores “modernos” e “tradicionais” que a dramaturgia goldoniana vislumbra na transformação da estima pelo mercador coloca ainda outra questão. No trecho de *O mentiroso* citado anteriormente destaca-se na fala do velho Pantaleão a crítica à distinção moral e social por meio do nascimento, característica da estrutura social do Antigo Regime. Para ele, o *omo civil* não se distingue pelo nascimento, mas pela atitude, ou seja, a virtude não seria um dom de Deus dada aos homens (somente alguns, poucos) no momento do nascimento como forma de distinção e estratificação social, mas revelada pelas atitudes dos próprios homens em seus respectivos caracteres. Com isso, Goldoni revela fraturas da estrutura ideológica que dava sustentação ao Antigo Regime e coloca em xeque hábitos e instituições herdadas da tradição – das mais fúteis, como a hiperbólica afetação nas formas de cortesia, às mais graves, como a prática do duelo –, passando a defender hábitos mais simples, fundados sobre a razão e a *natura*.

A transformação substancial que Goldoni anuncia em suas comédias o leva ao terreno da sátira contra a nobreza decaída, fruto propriamente da condenação burguesa do ócio, dos grupos sociais que não se inserem na atividade produtiva geral e não contribuem com a prosperidade econômica do estado. Franco Fido recorta uma passagem do texto *Il Cavaliere e la dama*, de 1749, que revela o choque entre a “filosofia” do personagem burguês, o mercador Flaminio, e a concepção tradicional da nobreza; enquanto esta se revela:

A sorte [*fortuna*] pode levar os ganhos, mas não pode mudar o sangue. A nobreza é um caráter indelével que merece sempre veneração e respeito; e assim como o nobre, mesmo pobre, é sempre nobre, devemos nós outros rebaixar-nos a nobreza do sangue, sem considerar os acasos da sorte.⁴⁴

⁴⁴ *Il Cavaliere e la dama* (I, 2). Traduzido pelo autor: “La fortuna può levare i denari, ma non arriva a mutare il sangue. La nobiltà è un carattere indelebile che merita sempre venerazione e rispetto; e siccome il nobile, benché

O cavaleiro Flaminio responde, orgulhoso:

Um vil mercador, um homem da plebe? Se ela soubesse o que quer dizer mercador, não falaria assim. A mercatura é uma profissão trabalhosa, que sempre foi e ainda é hoje realizada por cavaleiros de níveis muito maiores do que o dela. A mercatura é útil ao mundo, necessária ao comércio da nação, e a quem a faz honradamente, como faço eu, não se diz ser um homem da plebe; entretanto, mais plebeu é aquele que por ter herdado um título e poucas terras, consome os dias no ócio, e acredita que seja legal humilhar todos e viver prepotentemente. O homem vil é aquele que não sabe conhecer os seus deveres e que, a força da injustiça insensata, de maneira soberba, faz os outros saberem que nasceu nobre por acaso e que merecia nascer plebeu.⁴⁵

A maneira pela qual Goldoni vai tecendo os caracteres pertencentes a cada uma das classes sociais, sempre com prejuízo em relação à nobreza ociosa, seus hábitos e costumes tradicionais, se concretiza nas relações e embates de personagens socialmente distintos; por isso, são comuns nas comédias deste período os enlaces matrimoniais entre famílias nobres e burguesas, assim como os embates ideológicos entre estes e a classe dos criados (os Arlequins e Colombinas), representantes do povo. É através desta inteiração que Goldoni vai pintando o quadro da vida cotidiana veneziana e expondo seus juízos e preceitos reformadores.

Este fenômeno adquire contornos muito nítidos em uma de suas comédias mais conhecidas e encenadas, *La Locandiera* (*A Estalajadeira*, ou *Mirandolina*, conforme diversas traduções do texto no Brasil), escrita e levada a cena na temporada de 1753, ainda no teatro Sant'Angelo junto a companhia de Medebach. Na peça, *Mirandolina*, a personagem principal, é uma jovem toscana que herdou uma estalagem do pai, tendo, portanto, uma condição pequeno-burguesa. No leito de morte, seu pai pediu que ela se casasse com Fabrício, jovem funcionário da estalagem, honesto e trabalhador, pedido aceito pela filha voluntariosa em acatar a última vontade do moribundo.

Como dirigente de estalagem, simpática e cortês, *Mirandolina* era constantemente assediada por pretendentes de diversos lugares e classes sociais, desejos de casar-se com ela.

povero, è sempre nobile, così dobbiamo noi altri umiliarci alla nobiltà del sangue, senza riflettere agli accidenti della fortuna". In: FIDO, Franco, *Guida a Goldoni: teatro e società nel Settecento*. Torino: Einaudi, 1977, p. 13.

⁴⁵ *Il Cavaliere e la dama* (II, 2). Traduzido pelo autor: "Un vil mercante, un uomo plebeo? Se ella sapesse cosa vuol dir mercante, non parlerebbe così. La mercatura è una professione industriosa, che è sempre stata ed è anco al dí d'oggi esercitata da cavaliere di rango molto più di lei. La mercatura è utile al mondo, necessaria al commercio delle nazioni, e a chi l'esercita onoratamente, come fo io, non si dice uomo plebeo; ma più plebeo è quegli che per avere ereditato un titolo e poche terre, consuma i giorni nell'ozio e crede che gli sia lecito di calpestare tutti e di viver di prepotenza. L'uomo vile è quello che non sa conoscere i suoi doveri e che volendo a forza d'ingiustizie incensata la sua superbia, fa altrui conoscere che è nato nobile per accidente e meritava di nascer plebeo ". In: FIDO, Franco, *Guida a Goldoni: teatro e società nel Settecento*. Torino: Einaudi, 1977, p. 13.

Dentre estes, dois se mostram mais insistentes: o Marquês de Forlipópoli e o Conde de Albafiorita; o primeiro possui um título de nobreza, mas se encontra falido, é o representante, portanto, daquela nobreza ociosa e pobre satirizada por Goldoni; já o segundo é um burguês que comprou o título de nobreza e aspira viver como tal, tipo também satirizado pelo comediógrafo que se colocava contra os ricos que compravam títulos aristocráticos e destes copiavam os lados mais grotescos:

Sala da Hospedaria.

Marquês: Entre o senhor e eu, há alguma diferença.

Conde: Aqui na hospedaria, seu dinheiro tem o mesmo valor que o meu.

Marquês: Mas, se a hoteleira dispensa à minha pessoa certas atenções especiais, isto é porque eu as mereço muito mais que o senhor.

Conde: Por que? Vejamos!

Marquês: Porque eu sou o marquês de Forlipópoli.

Conde: E eu sou o conde de Albafiorita.

Marquês: Conde! Uhm!... Título comprado.

Conde: Comprei meu título de conde na mesma hora em que o sr. vendeu seu título de marquês...

Marquês: Chega! Eu tenho a minha dignidade, e exijo respeito.

Conde: Ninguém tem a intenção de desrespeitar o sr. marquês... mas acontece que o senhor, falando com muita liberdade...

Marquês: Estou nesta hospedaria porque amo a hoteleira: Mirandolina. Todos o sabem, e todos devem deixar e paz uma jovem que me agrada.

Conde: Esta é boa! O sr. quer impedir-me de amar a Mirandolina? Por que diabo pensa o sr. que eu me encontro em Florença? Por que motivo deveria eu ficar nesta hospedaria?

Marquês: Está bem, está bem. O sr. não arranjará nada.

Conde: Eu não... e o senhor, sim?

Marquês: Eu, sim... e o senhor, não. Sou o marquês de Forlipópoli, e Mirandolina precisa da minha proteção.

Conde: Mirandolina precisa de dinheiro, não de proteção.

Marquês: Dinheiro? Pois eu o tenho.

Conde: Gasto um escudo por dia, sr. Marquês, e dou presentes a Mirandolina quase diariamente.

Marquês: E eu não tenho o mau gosto de contar o que faço.

Conde: O sr. não conta, mas todo o mundo sabe.

Marquês: Todo o mundo "pensa" que sabe.

Conde: Sabe, sim senhor. Os criados falam. Três paulos... três paulinhos... por dia!⁴⁶

O marquês já estava instalado na estalagem havia três meses, nutrindo esperanças de ser agraciado com os encantos da estalajadeira, enquanto o conde não tem precisado o período em que se encontrava ali. Enquanto o marquês tentava seduzir Mirandolina com as extravagâncias próprias de seu título de nobreza, invocando todo o tipo de proteção característica da vassalagem, o conde procurava impressioná-la com presentes caros, provenientes de sua confortável condição financeira, como diamantes e jóias. A dona da

⁴⁶ GOLDONI, Carlo. *Mirandolina*. Tradução de Ruggero Jacobbi, datilografado, p. 3.

estalagem tratava-os com toda a cordialidade e amabilidade possível, uma vez que para elas “clientes são clientes”; aceitava os presentes do conde para “não desgostá-lo”. Particularmente, entretanto, Mirandolina rechaçava as duas investidas, mas não escondia sua predileção pelo conde. A brutalidade dela no confronto com o marquês era radical, própria dos burgueses que desprezavam aqueles nobres que, através do ócio, haviam perdido todo o dinheiro. No final do primeiro ato, em monólogo, ela explicita: “com toda a sua riqueza, com todos os seus presentes, [o conde] nunca chegará a me conquistar; e muito menos o fará o marquês com sua ridícula proteção. Se tivesse que escolher entre um destes dois, certamente seria aquele que gasta mais”.⁴⁷

Surge então na estalagem a figura do Cavaleiro de Riprafatta, misógino, desprezava as mulheres:

Cavaleiro: Em verdade, não posso imaginar motivo menos digno, para um debate entre cavaleiros. Os senhores se alteram por causa de uma mulher? Basta uma mulher para torná-los assim agitados? Uma mulher? Que coisa mais absurda! Uma mulher? Quanto a mim, não há perigo que eu brigue com quem quer que seja por causa de mulher. Jamais gostei dessas criaturas, nunca as apreciei, e tenho para mim, não há perigo que eu brigue com quem quer que seja por causa de mulher. Jamais gostei dessas criaturas, nunca as apreciei, e tenho para mim que a mulher representa para o homem uma espécie de doença: uma doença insuportável.⁴⁸

O cavaleiro define-se socialmente como uma síntese do marquês e do conde: como o primeiro, possui um título de nobreza e a etiqueta própria da elite; como o segundo, possui dinheiro e bens, sendo parte também da elite econômica. Por esta condição, despreza Mirandolina, não somente pelo fato de ela ser uma mulher (embora a sua misoginia fique evidente em diversos momentos da peça, como apresentado acima), mas, sobretudo, por reconhecer nela uma representante da plebe. Em um diálogo com o marquês, reprova-o por estar apaixonado por uma estalajadeira: “Um cavaleiro de sua classe enamorado de uma estalajadeira! Um homem sábio, como és tu, correr atrás de uma mulher!” Nos diálogos entre os dois, ele não a trata como uma mulher, amável e simpática, mas como dona de estalagem, principalmente porque não acreditava que os aposentos de Mirandolina pudessem estar à altura de sua posição: reclama do apartamento, dos lençóis, da comida. Mirandolina tenta fazer-lhes as vontades, não mais por causa da lógica “clientes são clientes”, mas pelo

⁴⁷ *La Locandiera* (I, 5). Traduzido pelo autor: “Con tutte le sue ricchezze, con tutti i suoi regali, [il Conte] non arriverà mai ad innamorarmi; e molto meno lo farà il Marchese colla sua ridicola protezione. Se dovessi attaccarmi ad uno di questi due, certamente lo farei con quello, che spende più”. In: ALONGE, Roberto. *Goldoni: dalla commedia dell’arte al dramma borghese*. Milano: Garzanti, 2004, p. 59.

⁴⁸ GOLDONI, Carlo. *Mirandolina*. Tradução de Ruggero Jacobbi, datilografado, p. 5.

afloramento de um orgulho de afirmação classista, quer provar para o cavalheiro que ele não é *melhor* que ela devido à sua nobreza.

O mote pelo qual Mirandolina busca subjugar o cavalheiro é atacando-lhe em seu princípio mais arraigado, a saber, sua misoginia, para isso, planeja fazê-lo também se apaixonar por ela. Por meio de sua graciosidade, mas principalmente da dissimulação, Mirandolina vai aos poucos conquistando terreno no jogo de sedução estabelecido com o cavalheiro até que, por fim, ele se renda aos seus encantos:

Cavaleiro: Dá mais importância à roupa do que a mim!

Mirandolina: É verdade.

Cavaleiro: E me diz isso assim?

Mirandolina: Naturalmente. Por que desta roupa eu preciso, ao passo que o sr. não me é útil em nada.

Cavaleiro: Ao contrário, pode dispôr de mim.

Mirandolina: O sr. não gosta das mulheres.

Cavaleiro: Deixe de atormentar-me com isso. Já está vingada, não está? Gosto de você, e estou disposto a gostar de qualquer outra mulher que seja como você. Apenas, duvido que ela exista. Sim, Mirandolina, eu gosto de você, eu a amo, eu lhe peço perdão!⁴⁹

A esta altura, a vingança de Mirandolina já está consumada, e ela pode afirmar: “Mas o que eu fiz com ele, não foi por interesse. Foi para vingar a honra das mulheres”. O que parecia ser somente uma questão de gênero, no entanto, mostra-se, no desfecho da trama, um conflito implícito entre grupos sociais distintos:

Mirandolina: Meus amigos, o sintoma mais comum do amor é o ciúme. Quem não tem ciúmes, não ama. Pois os senhores vão ver que o nosso cavaleiro suportará calmamente que eu pertença a outro homem.

Cavaleiro: Quem é esse outro homem?

Mirandolina: Aquele que recebeu de meu pai a promessa da minha mão.

Fabrizio: Está falando de mim?

Mirandolina: Sim, Fabrizio. Na frente destes cavaleiros, entrego-lhe a minha mão e prometo ser sua esposa.

Cavaleiro: (à parte) Não suportarei uma coisa dessas!

Conde: Muito bem, Mirandolina. Case-se, e eu lhe darei 300 escudos de presente.

Marquês: Sua decisão é sábia. Como diz o ditado popular, melhor um ovo hoje do que uma galinha amanhã. Case-se, e eu lhe darei 12 escudos.

Mirandolina: Obrigada, meus srs. Não preciso de dote. Sou uma pobre moça, sem grandes qualidades de beleza, de inteligência ou de educação. *Seria impossível que um cavaleiro se interessasse por mim.* Fabrizio, porém, gosta. E eu não posso fazer outra coisa senão aceitar.

Cavaleiro: Está bem, maldita! Está bem. Aceite o que quiser, case-se com quem quiser. Eu sei que você me enganou. *Sei que neste momento está se divertindo intimamente, porque tem a certeza de minha humilhação, já percebi que você quer espezinhar o meu coração e a minha dignidade até o fim.* Mirandolina, você merecia que eu pusesse termo à sua perfídia com a

⁴⁹ GOLDONI, Carlo. *Mirandolina*. Tradução de Ruggero Jacobbi, datilografado, p. 46.

ponta de um punhal! Merecia que eu lhe arrancasse o coração e que o mostrasse a todas as mulheres maliciosas e mentirosas. Mas isto seria perder-me definitivamente. Fugirei para bem longe de você, procurando esquecer seus sorrisos, suas lágrimas, seus malditos desmaios! Você conseguiu fazer-me entender que as mulheres possuem uma força terrível. Aprendi com você - aprendi à minha custa - que contra esta força não bastam o desprezo e o silêncio. É preciso fugir. (sai). [grifos nossos]⁵⁰

Ao escolher Fabrício, o criado fiel ao qual o seu pai havia lhe prometido a sua mão, Mirandolina vê completa a sua vingança contra o cavalheiro de Riprafatta, o inimigo das mulheres. De modo irônico, ela apresenta o preconceito inicial que o cavalheiro, nobre e bem educado, tinha a respeito dela – moça pobre, sem qualidades de beleza, inteligência ou educação, sendo impossível que um cavalheiro se apaixonasse por ela – e toma como esposo um homem do mesmo estrato social, com uma posição ainda inferior à dela, atendendo o último desejo de seu estimado pai, de acordo com o caráter que se espera de um burguês virtuoso. Desse modo, ela rejeita abruptamente a hierarquia social do Antigo Regime e afirma o seu lugar em uma *nova* estrutura social, ainda embrionária, onde a burguesia ocupa um lugar *não inferior* ao da nobreza.

Em várias de suas peças deste período aonde o edifício de seu projeto reformador vai sendo construído, como em *La locandiera*, Goldoni, com seu pretense realismo, coloca as diversas classes sociais em conflito, de modo a realçar o antagonismo de suas práticas e concepções, especialmente entre a nobre decaída e a burguesia mercantil, com os juízos positivos pendendo sempre em favor desta última. Por este motivo, o dramaturgo foi visto não raro como um “profeta” do período revolucionário que o sucedeu que suplantou de vez a estrutura social do Antigo Regime. Na verdade, esta dimensão mais propriamente política de sua obra – que se relaciona com os elementos estéticos e culturais apontados anteriormente – se deve menos a um programa previamente estabelecido e mais ao seu esforço em ser um retratista da sociedade de seu tempo; ao pintar quadros vivos das relações sociais travadas na sociedade em que vivia, Goldoni captou o *movimento* que se transformaria em furor revolucionário algumas décadas mais tarde.

Ao olhar para a sociedade veneziana de seu tempo, Goldoni não possuía nenhuma consciência revolucionária, não há nele nenhum traço de jacobinismo, como insinuaram alguns de seus detratores. O dramaturgo, ao contrário, aceita a realidade da república aristocrática, vê nos patrícios venezianos a classe no poder, e procura mostrar a eles que somente adequando na prática política as idéias de uma nova civilidade laica que defendia,

⁵⁰ GOLDONI, Carlo. *Mirandolina*. Tradução de Ruggero Jacobbi, datilografado, p. 56.

estariam à altura de seus deveres políticos. Procedendo desta maneira, Goldoni se inseria no contexto maior da burguesia veneziana “capaz de corroer a velha estrutura, incapaz ainda de impor os problemas inerentes ao próprio desenvolvimento e à relativa transformação das relações sociais e políticas existentes”.⁵¹

As polêmicas com Pietro Chiari e Carlo Gozzi e os anos em Paris

Quando *La locandiera* foi levada a cena do teatro Sant’Angelo, com grandioso sucesso, na temporada de 1753, Goldoni já havia firmado, secretamente desde fevereiro de 1752, um contrato com os nobres irmãos venezianos Antonio e Francesco Vendramini, proprietários do teatro San Luca, que o obrigava a escrever oito comédias por temporada durante dez anos.

A esta altura, a relação entre o dramaturgo e o *capocomico* com o qual alcançou grandes êxitos, Girolamo Medebach, encontrava-se desgastada por questões diversas: em primeiro lugar, um desacordo referente aos direitos autorais da obra de Goldoni explicitado pelo acordo que o poeta firmou com o editor Paperini, de Florença, em 1753 para a reprodução de sua obra; pelo acordo firmado com o editor Betinelli em 1750, Medebach possuía direitos sobre as publicações das peças produzidas para o teatro Sant’Angelo que, em sua visão, deveriam ser estendidos a contratos posteriores com outras editoras, ao que Goldoni rejeitou terminantemente, causando uma disputa judicial que somente se encerrou em 1756 com ganho de causa para o dramaturgo; além disso, alguns fracassos de público haviam deixado as finanças do teatro fragilizadas, o que gerou pressões por parte de Medebach para que Goldoni fizesse algumas concessões na escritura das peças; por último, o autor havia se indisposto também com Teodora Medebach quando a preteriu por Maddalena Marliani para o papel de Mirandolina, de modo que sua continuação no teatro Sant’Angelo tornou-se insustentável.

No teatro San Luca Goldoni receberia mais dinheiro e teria a obrigação de entregar menos peças por temporada, gozando, portanto, de um contrato economicamente mais vantajoso e menos exigente, o que o permitiu curtir um raro período de tranquilidade em sua vida econômica e familiar. Neste período, pôde fazer viagens mais prolongadas (Bolonha em 1755, Parma em 1756, e Roma entre 1758 e 1759) onde travou contato com importantes círculos artísticos e intelectuais.

⁵¹ FIDO, Franco, *Guida a Goldoni: teatro e società nel Settecento*. Torino: Einaudi, 1977, p. 19-20.

Este período de aparente tranquilidade pessoal e profissional, entretanto, foi fortemente abalado pelo acirramento de polêmicas com alguns de seus principais detratores, o que influenciou bastante os caminhos trilhados pelo dramaturgo no decênio que trabalhou junto aos Vendramini no teatro San Luca. Dois deles, em particular, merecem destaque na medida em que revelam que o projeto reformador de Goldoni não foi livre de críticas, questionamentos e refluxos: o abade Pietro Chiari e o conde Carlo Gozzi.

As relações entre Goldoni e o abade Chiari – escritor de teatro, romances, adaptações de textos clássicos e contemporâneos – já eram estremecidas pelo menos desde o final da década de 1740 quando o dramaturgo ainda dava os primeiros passos de seu projeto reformador no teatro Sant’Angelo. Escrevendo para a companhia de Giuseppe Imer, sobretudo para o seu primeiro ator, o Arlequim Antonio Sacchi, Chiari escreveu uma sátira a *La vedova scaltra*, de Goldoni, intitulada *Scuola delle vedove* em 1749, onde ridicularizava o que considerava “esquematismos” de fundo moral da peça de Goldoni. Este respondeu à provocação publicando o texto *Prologo apologetico alla commedia intitolata “La vedova scaltra”* no qual, defendendo a sua poética do verossímil, acusava Chiari de “falar mal de um Teatro novo, maltratar os atores como se o seu ofício fosse coisa para charlatães, e se a coisa continuar assim os teatros tornar-se-iam quimeras”.⁵² A polêmica envolvendo *La vedova scaltra* somente foi resolvida quando o assunto chegou ao senado veneziano que estabeleceu a censura proibindo a encenação das duas peças. O episódio, no entanto, criou dois partidos que se conflitavam em torno das ideias teatrais, o que demonstra a importância civil que o teatro gozava na vida pública da sereníssima. A polêmica com Chiari, de certo modo, fez Goldoni trilhar um caminho mais programático para explicitar os termos de sua reforma, uma vez que *O Teatro Cômico* foi escrito e encenado logo depois dos acontecimentos que colocaram os dois dramaturgos em conflito.

Quando Goldoni deixou o teatro Sant’Angelo rumo ao teatro San Luca, na temporada de 1753-54, a rivalidade com Chiari tornou-se ainda mais radical, principalmente porque Medebach contratou o abade para substituí-lo como poeta em sua companhia. No teatro Sant’Angelo, Chiari afeiçoou sua crítica ao teatro cômico goldoniano, e nos primeiros espetáculos produzidos obteve respostas positivas por parte do público, sobretudo, aqueles descontentes com a reforma goldoniana que queriam ver ações teatrais que levavam à cena heróis nobres e generosos ou entrecos romanescos, os quais o abade misturava, com habilidade, “à divulgação de ideias iluministas e a temas da moda como o contrato social, o

⁵² FERRONE, Siro. *La vita e il teatro de Carlo Goldoni*. Veneza: Marsilio, 2011, p. 76.

lugar da mulher na sociedade ou ainda o estado de natureza, discutidos por personagens raramente verossímeis, mas teatralmente eficazes”.⁵³

Em 1754, o duque de Modena nomeia Chiari “poeta de corte” e algumas publicações de crítica literária passam a denominá-lo como o verdadeiro reformador da comédia italiana. A polêmica entre os dois dramaturgos, portanto, deixa o ambiente teatral veneziano e assume proporções maiores, atingindo debates literários mais elevados.

A ameaça que Chiari passou a representar para Goldoni, especialmente no que diz respeito ao lugar de reformador do teatro cômico, a partir de 1754, levou-o a ampliar o seu repertório, passando a produzir não somente comédias, mas também tragicomédias e tragédias. Este foi um dos períodos mais difíceis enfrentados pelo dramaturgo como poeta de teatro. Em primeiro lugar, o teatro San Luca possuía um palco muito mais amplo do que o teatro Sant’Angelo, o que dificultava a ambientação das peças de Goldoni, marcadas por ambientes “internos”, “familiares”, que exigiam um espaço menor que retratasse aquela atmosfera mais íntima. Depois, Goldoni encontrou no San Luca atores muito menos preparados tecnicamente do que aqueles que dispunha junto a Medebach, já habituados aos elementos atoriais de sua reforma. Muitos deles ainda estavam acostumados às formas da *commedia dell’arte*, o que resultava em interpretações cujas formas não expressavam o conteúdo proposto pelo texto escrito.

Neste mesmo período, uma grande crise econômica atinge a república veneziana, principalmente as atividades mercantis, o que provoca o esvaziamento daquele ideal goldoniano da mercatura tão fortemente presente nas comédias dos primeiros anos da reforma. Franco Fido observa que “nas comédias escritas para o Teatro San Luca, nas dependências dos irmãos Vendramin, surgem rachaduras que vão se abrindo no edifício burguês da mercatura como atividade ideal, fonte segura de prosperidade, quando realizada honestamente”.⁵⁴ A crise econômica que afeta toda a sociedade, inclusive a classe dos mercadores, esgota aqueles temas nos quais as virtudes profissionais determinavam o desenvolvimento das comédias. Neste sentido, as preferências do dramaturgo se orientam sobre novos argumentos, novos problemas e soluções.

A solução para o problema da crise mercantil aparece na dramaturgia goldoniana destes anos em forma de um interesse pelas “coisas do campo”, ou seja, as atividades agrícolas. Nisto Goldoni acompanha grande parte da opinião pública veneziana que entendia que a importação de produtos necessários da Áustria (a *Dominante*) – que representava a

⁵³ FERRONE, Siro. *La vita e il teatro de Carlo Goldoni*. Veneza: Marsilio, 2011, p. 91.

⁵⁴ FIDO, Franco, *Guida a Goldoni: teatro e società nel Settecento*. Torino: Einaudi, 1977, p. 31.

principal atividade portuária de Veneza – não compensava pelo volume de mercadorias comercializadas, e este desequilíbrio fazia sentir a necessidade de uma economia fundada sobre os frutos da própria indústria e do próprio solo, ou seja, dependendo o menos possível das importações de produtos estrangeiros. A classe dominante da sereníssima, portanto, passou a abandonar os investimentos nas atividades comerciais e marítimas, cujos riscos superavam os lucros, e passaram a investir em atividades mais profícuas, sobretudo em terras.⁵⁵

Em uma de suas peças de 1755, o próprio Pantaleão, outrora símbolo da virtuosidade da mercatura, abandona a atividade para se retirar no campo:

Pantaleão: Ela quer comprar alguns bens? Onde ela os comprará? Quem que quer vender? Mesmo eu, para dizer-la, aspiro comprar qualquer coisa; mas, que eu saiba, ninguém vende...
Vou me retirar para o campo, longe dos rumores, porque gosto da minha liberdade...⁵⁶

Este entendimento de Goldoni a respeito das atividades campestres foi amadurecido em sua estadia na Toscana, mais especificamente no centro agrícola de Pisa, onde ele teria chegado a conclusão que a solução dos problemas do campo interessavam não apenas aos camponeses e aos proprietários de terra, mas a toda a nação. Em 1756, escreve o texto mais significativo deste período de “retorno ao campo”, *Il Campiello*, bem recebido pelo público do teatro San Luca.

No decorrer da década de 1750, a república de Veneza convivia com dois processos congruentes que teriam grande influência nos debates culturais e, consequentemente, nos caminhos trilhados por Goldoni. O clima de otimismo cultural insuflado pela paz de Aquisgrana, que fez da cidade uma das vanguardas do pensamento inovador italiano, favorecendo a penetração de ideias iluministas, impulsionou, no campo político, o surgimento de propostas de reformas legislativas que visavam “racionalizar” também o sistema político. Nos últimos anos da década de 1750, entretanto, a rejeição sistemática destas propostas pela nobreza veneziana fez surgir uma onda de ceticismo político e cultural, nascido da consciência da impossibilidade do sistema em adequar-se ao seu renascimento interno, sem que isto signifique o abandono do regime aristocrático, momento conhecido como “a crise do reformismo”. Por outro lado, a crise econômica enfraquece a classe social mais

⁵⁵ FIDO, Franco, *Guida a Goldoni: teatro e società nel Settecento*. Torino: Einaudi, 1977, p. 31-34.

⁵⁶ (*La cameriera brillante*, I, 5). Traduzido pelo autor de: “La vol comprar dei beni? Dove còmprela? Chi ghe Xe che voggia vender? Anca mi, per digherla, aspiro a far qualche acquisto; ma, che sappia mi, nissun vende... Mi m’ho retira fra terra, lontan daí strepiti, perché me piase la mia libertà...”. In: FIDO, Franco, *Guida a Goldoni: teatro e società nel Settecento*. Torino: Einaudi, 1977, p. 32.

empreendedora, a burguesia mercantil, que deixa de representar, também no plano econômico, uma alternativa à oligarquia.⁵⁷

A crise do reformismo, que descortina, de fato, uma crise do regime oligárquico vêneto, corresponde a um enrijecimento das estruturas políticas, a mobilização, em uma tentativa extrema de resistência, de todas as energias conservadoras.⁵⁸ A consciência de que a renovação não seria possível sem o abandono do regime aristocrático, faz com que a aristocracia responda com a manipulação da opinião pública tradicionalista contra os *gentiluomi* e *spiriti forti* que representavam a ideologia liberal incipiente; este reacionarismo aristocrático se dará em todos os níveis, religioso, político e cultural, estendido também para o campo das ideias teatrais.

A onda reacionária da nobreza veneziana, neste sentido, encontrará eco na figura do conde Carlo Gozzi, literato, dramaturgo e agitador cultural que, a partir de 1757, passa a desferir ataques veementes, tanto nas páginas de jornal quanto em peças encenadas, ao teatro produzido por Carlo Goldoni. Em textos como *L'amore delle tre melarance*, *O corvo*, *Turandot*, entre outras, Gozzi busca reafirmar o lugar da fábula, do fantástico, da força expressiva das máscaras na criação artística, em detrimento do realismo preconizado por Goldoni. A defesa da jocosidade da *commedia dell'arte* presente nas palavras de Gozzi contra os preceitos da reforma da comédia estabelecidos por Goldoni tinha como pano de fundo uma concepção de que este, em suas comédias, havia “feito dos verdadeiros nobres espelhos de iniquidade e ridículo; e da verdadeira plebe exemplo de virtude”, de modo a “atrair o interesse do povo miúdo, que vê sempre com desdém o necessário jogo da subordinação”.⁵⁹ Por trás da concepção de Gozzi da *commedia dell'arte* havia, portanto, o entendimento de que esta era uma legítima expressão da naturalidade da hierarquia social do Antigo Regime:

As facécias e comédias por ele [Gozzi] denominadas “populares” não são realizadas pelo povo, mas verticalmente dirigidas a ele. Porque o gênero cômico se limita a representar personagens de baixa extração, a comédia é o gênero mais apropriado para ser visto pelo povo, ratificado como plebeu, portanto insensível e ignaro em relação aos assuntos de maior monta conduzidos pela nobreza e pelo clero, como instâncias auto-referentes detentoras do poder. O povo, neste sentido, é definido por Gozzi como incapaz de compreender, de apreciar e protagonizar o gênero trágico. É, pois,

⁵⁷ FERRONE, Siro. *La vita e il teatro de Carlo Goldoni*. Veneza: Marsilio, 2011, p. 14.

⁵⁸ FIDO, Franco, *Guida a Goldoni: teatro e società nel Settecento*. Torino: Einaudi, 1977, p. 38-39.

⁵⁹ GOZZI, Carlo. Il Ragionamento Ingenuo, p. 80. *apud* PORTICH, Ana. *A Arte do Ator entre os Séculos XVI e XVIII: da commedia dell'arte ao paradoxo sobre o comediante*. São Paulo: Perspectiva: FAPESP, 2008, p. 97.

insubordinação política, heresia e inversão da ordem natural apresentar uma comédia tão séria como a de Goldoni. [grifos nossos]⁶⁰

O tom assumido por Carlo Gozzi em suas críticas dirigidas ao teatro goldoniano revela uma tentativa “contrarreformista” de sua parte. Por meio da ressignificação da dialética dos gêneros propostas pela *Poética* de Aristóteles, o conde busca reafirmar a imobilidade da estrutura social da oligárquica república veneziana. A proposição de retorno às formas “eternas” da *commedia dell’arte* se direcionava, sobretudo, em oposição à burguesia mercantil, a qual as comédias de Goldoni haviam mudado a substância. Restituir Pantaleão ao seu lugar originário de mercador vil e ridículo, neste sentido, possuía um forte apelo político conservador.

Os textos dramáticos de Carlo Gozzi foram, em sua maioria, encenados pela companhia de Antonio Sacchi, o Arlequim com o qual Goldoni havia colaborado junto a Giuseppe Imer quase quinze anos antes. Recusando-se a receber qualquer vantagem econômica pela encenação dos textos – de forma a afirmar seu caráter nobre em oposição aos dramaturgos da “plebe” que, como Goldoni, necessitavam do teatro para viver – Gozzi colecionou amplos sucessos junto a um público específico que viam na proteção daquelas formas teatrais em via de extinção “um fio de continuidade entre a república periclitante do século XVIII e a grande Veneza da idade áurea; significava manter-se fiéis aos avôs, fechar-se dentro do perímetro da laguna e defender-se da renovação”.⁶¹ A sobrevivência embalsamada dos *zanni*, dos Pantaleões, dos namorados, era como um símbolo da imortalidade e imobilidade das instituições políticas.

A resposta de Goldoni a esta confrontação conservadora capitaneada por Carlo Gozzi não veio em forma de defesa radical dos princípios edificados em sua reforma do início da década, que estavam sendo frontalmente questionados. Nestes anos, vimos que a sua confiança nos valores da burguesia mercantil como virtudes fundantes de uma nova civilidade, mais moderna, estava abalada pela crise econômica que atingiu sobremaneira a classe dos mercadores. Este período de reflexão, e mesmo revisão, sobre os preceitos do seu teatro cômico resultou em mudanças substanciais perceptíveis em seus melhores textos entre os anos de 1760 e 1762, ano em que deixou Veneza e se mudou para Paris.

São deste biênio textos importantes de sua obra, como *I rusteghi* (*Os rústicos*), *La Trilogia della Villeggiatura*, *Sior Tordero Brontolon* e *Le Baruffe Chiozzotte*, nos quais é

⁶⁰ PORTICH, Ana. *A Arte do Ator entre os Séculos XVI e XVIII: da commedia dell’arte ao paradoxo sobre o comediante*. São Paulo: Perspectiva: FAPESP, 2008, p. 98.

⁶¹ FERRONE, Siro. *La vita e il teatro de Carlo Goldoni*. Veneza: Marsilio, 2011, p. 17.

nítido o amadurecimento de suas qualidades dramáticas no aprofundamento psicológico dos personagens, das situações e dos diálogos. No plano ideológico:

Não existem mais vestígios daquele moralismo programático que dez anos antes era firmado em uma distinção clara entre personagens positivos e negativos, ou à pregação presunçosa de tantos Pantaleões: os *rústicos* [*i rusteghi*] não são condenados em nome de princípios abstratos, imóveis, mas aparecem, sobretudo, superados pelo ritmo da história, que torna inútil e cômica sua obstinada defesa de um costume defendido em substância pelo mesmo Goldoni ainda poucos anos antes.⁶²

O amadurecimento artístico de Goldoni como poeta cômico, de fato, acompanha o amadurecimento de uma moral burguesa mais moderna, e noções antes tidas como essenciais (honestidade, reputação, tranquilidade doméstica e pontualidade) deixam de ser suficientes: o burguês deve adquirir novas virtudes, mais condizentes com a aspiração de uma participação mais efetiva na vida pública, como sociabilidade, liberalidade, isto é, disposições políticas próprias, até então, da nobreza.⁶³

À luz destas questões, Franco Fido conclui que o último ideal goldoniano expresso em suas comédias que se inseriam no debate cívico de Veneza é aquele do cidadão (*omo civil*) que aspira a uma participação mais cordial e ativa na vida pública da sociedade, diante da incapacidade cada vez mais latente da aristocracia em governar os caminhos da república; cidadão “de bom coração que olha ao redor, discute, possui um senso novo e generoso das relações sociais”, e nisso não há ainda a menor consciência revolucionária.⁶⁴

Nas últimas comédias produzidas para os irmãos Vendramini no teatro San Luca é notável o aprofundamento da veia mais popular do teatro de Goldoni. Especialmente em *Le baruffe chiozzotte*, de 1762, são acentuadas a riqueza psicológica, a afetividade e a dignidade do povo no âmbito de uma nova confiança nos valores humanos, onde a hierarquia tradicional se encontra, de fato, superada, sem a necessidade de refutações polêmicas. Na peça, Goldoni põe em cena as confusões (*baruffe*) e intrigas amorosas de uma comunidade de pescadores (*Chioggia*) inserida em seu respectivo contexto social e familiar, onde se sobressaem as afeições sinceras da alma e que bem descrevem uma visão colorida da vida do “povo”. Neste sentido, a resposta de Goldoni às provocações e argumentos de Carlo Gozzi traduz-se em uma ênfase ainda maior no caráter humano e virtuoso da “plebe” como expressão do senso novo e generoso das relações sociais característico do *omo civil* de bom coração.

⁶² FIDO, Franco, *Guida a Goldoni: teatro e società nel Settecento*. Torino: Einaudi, 1977, p. 41.

⁶³ Ibid., p. 40.

⁶⁴ Ibid., p. 43.

As comédias do biênio 1760-62 estão entre as mais aclamadas do dramaturgo veneziano e, na visão de muitos dos estudiosos de sua obra, encerram um ciclo de discussões artísticas, culturais e políticas que por quase vinte anos andava conduzindo com seus espectadores:

Discussão resolvida sempre mais espontaneamente e felizmente nos modos de uma linguagem teatral, da qual os *comici dell'arte* puderam fornecer-lhe apenas certos esquemas “lingüísticos”, mas nem por isso menos motivada e estimulante. Hoje, um conhecimento histórico do *settecento* vêneto fundado sobre pesquisas rigorosas e cuidadosas permite apreciar a sensibilidade com o qual o comediógrafo intui o movimento da sociedade veneziana, a lucidez com a qual buscou fixar, em meio a uma “plebe” que oficialmente resultava ainda composta de lojistas, artesãos, marinheiros, etc., e os proprietários de terras, mercadores, médicos, artistas liberais e outras pessoas educadas “civilmente”, a fisionomia moral e os afazeres do grupo burguês ao qual ele pertencia.⁶⁵

No final da temporada teatral de 1762 Goldoni teria encerrado o seu vínculo contratual com os irmãos Vendramin firmado dez anos antes. Desde o ano anterior, entretanto, ele se encontra seduzido pela perspectiva de se mudar para Paris, motivada pelo contêiner realizado por amigos, mais especificamente, o Pantaleão “Collato”, Antonio Mattiuzzi, e o jovem Francesco Antonio Zanussi, integrantes do elenco da *Comédie Italienne*, aquela criada por Luís XIV em 1697 e que atingiu grande sucesso na França da primeira metade do século XVIII em função da direção do “Lélio” Luigi Riccoboni.

Em Paris Goldoni esperava encontrar condições de trabalho mais estáveis do que aquelas proporcionadas pelo intempestivo público veneziano, uma vez que a *Comédie Italienne* era uma companhia estável subvencionada pelo absolutismo francês. Além disso, já se encontrava cansado das polêmicas teatrais em que se viu envolvido nos últimos anos, de modo que Paris apresentava-se como um “porto seguro” de tranquilidade para dar continuidade às suas pesquisas e experimentações dramáticas. Não podemos desprezar também o desejo confesso do dramaturgo em ser um continuador da obra do seu “mestre” Molière, que se tornaria ainda mais louvável se a sua aclamação ocorresse no lugar de origem daquele que considerava o “poeta cômico por excelência”. Em Paris, seu projeto reformador poderia superar o cenário provinciano de Veneza e ganhar o cenário europeu.

Por tudo isso, Goldoni deixa a sereníssima ao fim da temporada teatral de 1762, mais precisamente na terça-feira de carnaval, não sem antes legar ao seu público um último *regalo*: *Una delle ultime sere di carnovale* é o último texto do dramaturgo produzido no ambiente veneziano. No enredo da peça, o poeta Anzoleto é convidado para uma temporada de dois

⁶⁵ FIDO, Franco, *Guida a Goldoni: teatro e società nel Settecento*. Torino: Einaudi, 1977, p. 46.

anos na corte russa e se despede de seu público. Goldoni demonstra mais uma vez sua capacidade em tornar “Teatro” os elementos vivenciados por ele no “Mundo” e o espetáculo se apresenta como uma despedida do dramaturgo de seus amigos, partidários e de seu público veneziano de modo geral; a platéia entende a metáfora e aplaude a comédia vivamente, saudando-o e desejando que o seu retorno fosse breve. Ao deixar Veneza em fevereiro de 1762 com a esposa Nicoletta e o sobrinho Antonio, Goldoni não sabia que nunca mais voltaria a ver a sua sereníssima.

Ao chegar a Paris, em agosto de 1762, Goldoni não era uma figura desconhecida pelos franceses. Uma correspondência trocada com Voltaire dois anos antes revela a admiração e simpatia que este nutria pelo dramaturgo, que chamava de “o Molière italiano”. Voltaire elogiava, sobretudo, a simplicidade da trama, a vivacidade do diálogo e a descrição dos caracteres e dos costumes nas comédias do veneziano; definia-o como “pintor da natureza” e que gostaria de ver uma comédia dedicada a ele, assim como Goldoni havia feito com Molière.

Os primeiros anos de Goldoni na capital francesa foram dedicados aos trabalhos junto à *Comédie Italienne*. Ali pretendia dar continuidade à sua reforma, mas sabia que não poderia impor ao gosto parisiense os mesmos elementos elaborados em Veneza, por isso, pretendia criar uma “mistura” entre o gosto francês e a criatividade italiana para experimentar uma escrita original, composta para a especificidade parisiense. As dificuldades, entretanto, foram muitas: em primeiro lugar, as comédias de Goldoni deviam muito à particularidade histórica veneziana (social, política e lingüística), de modo que o pretenso naturalismo de suas peças requeriam um amadurecimento sobre os juízos próprios à cosmopolita sociedade parisiense. Depois, seus projetos seriam radicalmente limitados pela irredutibilidade dos atores em abandonar as formas já consagradas da *commedia dell’arte* às quais o público parisiense associava os espetáculos do grupo dos italianos. Por último, no mesmo ano de 1762 o governo francês havia unido a *Comédie Italienne* e a *Opéra Comique* em um mesmo empreendimento, sendo que esta última possuía maior prestígio junto ao público; assim, o panorama do tetro parisiense apresentava-se da seguinte maneira: para assistir as tragédias e os textos “mais elevados” o público ia à *Comédie Française*; para ver em cena comédias de caracteres, tragicomédias e óperas cômicas o público afluía à *Opéra Comique*; por fim, à *Comédie Italienne* restava a especificidade do teatro improvisado, *a soggetto*, “à moda italiana”.

Após anos de embates e polêmicas em Veneza em função de sua visão teatral, após conquistas e progressos sensíveis no ofício de poeta cômico, Goldoni volta a escrever cenários (*canovacci*) para a improvisação dos atores. Na temporada de 1763-64, na *Comédie*

Italienne, leva a cena *Gli amori di Arlecchino e di Camila* e *La gelosia di Arlecchino*. No mesmo ano, na peça *Matrimonio per concorso*, define a sorte da comédia italiana em Paris:

“Eis porque um autor italiano em Paris não chegará nunca, escrevendo em sua língua, a atingir o teatro pleno. As mulheres são aquelas que fazem o destino dos espetáculos, mas elas não o compreendem [o italiano]; assim não restam para os italianos mais que poucos amantes de sua língua; alguns curiosos por acidente, alguns autores para dizerem bem, e algum crítico para maldizê-la”.⁶⁶

O dramaturgo toma consciência, assim, de que somente escrevendo textos em francês poderia obter algum êxito junto aos seus contemporâneos parisienses e começa a aprofundar os seus estudos na língua de Molière. Isto não significou que Goldoni parou de escrever em italiano, e muito menos para o público veneziano; em 1765, sua comédia *Il ventaglio (O leque)* estreou no teatro San Luca de Veneza e obteve grande sucesso.

No mesmo ano de 1765, Goldoni recebe um convite da delfina Maria Josefa para transferir-se para o ambiente da corte em Versalhes como professor de italiano da princesa Adelaide, filha de Luís XV. O convite surge como uma oportunidade para livrá-lo das obrigações com a *Comédie Italienne*; em 1769 passa a receber uma pensão real que o proporciona alguma tranquilidade financeira que o permite prosseguir os estudos e pesquisas dramáticas em língua francesa. Dois anos depois, em 1771, Goldoni colhe os frutos de seus esforços, com a estréia sua peça *Le bourru bienfaisant*, escrita totalmente em francês, na *Comédie Française*, sucesso de público e crítica.

A convivência com a corte de Versalhes o levou também a acentuar sua visão crítica a respeito da aristocracia e dos vícios da nobreza ociosa. Em 1777, produziu o drama jocoso musicado *I volponi*, uma sátira leve, mas implacável, da vida cotidiana dos cortesãos tecida por inveja, enganos, mentiras e cálculos, onde os sentimentos são completamente vazios.

No início da década de 1780, o dramaturgo deixa Versalhes e retorna para Paris onde, a partir de 1784, dedica-se integralmente à escrita de suas *Memórias*, concluídas em 1787, portanto, aos oitenta anos de idade. O texto das memórias – obra monumental em três tomos e mais de duas mil páginas – foi escrito integralmente em francês e encerra um projeto de autodefinição e autojustificação profissional que começara em 1750 com a publicação de *O Teatro Cômico* e do prefácio das primeiras publicações de sua obra com o editor Betinelli de Veneza, cujo objetivo era, em última análise, “servir para a história e o estudo de seu teatro”. Nas *Memórias*, Goldoni define os temas e os marcos pelos quais sua obra deveria ser

⁶⁶ GENTILE, Atilio. Carlo Goldoni e gli attori. In: MESSINA, Nuccio (org.) *Carlo Goldoni: vita, opere, attualità*. Roma: Viviani Editore, 1993, p. 61.

analisada, nos quais o caráter *reformador* é destacado como o elemento que define um antes e um depois em sua trajetória. Procedendo desta maneira, o próprio autor cria uma hierarquia no interior da sua obra que discrimina os elementos populares ligados ao teatro de improvisação e valoriza os elementos “novos” (dramaturgia, verossimilhança, realismo, aprofundamento psicológico etc) recriados em suas pesquisas dramatúrgicas.

Em 1789 sua pensão real foi cancelada pelo comitê revolucionário o que tornou sua situação muito difícil; sem rendimentos, doente e com a idade muito avançada, Goldoni passou seus últimos anos dependente da ajuda de amigos. Morreu em janeiro de 1793 sem ver a restituição de sua pensão (à viúva Nicoletta) concedida devido o caráter transformador de sua obra, admirada por Voltaire, reveladora, segundo o deputado jacobino Joseph Marie Chénier, de um poeta “afeito à revolução”.

Goldoni e a crítica literária

No ano de 2007 completaram-se trezentos anos do nascimento de Goldoni (assim como os duzentos anos da morte de Carlo Gozzi); a data foi amplamente celebrada e utilizada como mote para a realização de eventos, publicações e discussões diversas a respeito de sua vida e sua obra. Neste sentido, é pertinente observar que cada tempo histórico lança perguntas e questões diversas sobre o passado de acordo com as angústias e desafios encontrados no presente, de modo que a obra de um dramaturgo como Carlo Goldoni é constantemente revisitada à luz de novos problemas e perspectivas à medida que as questões colocadas nos mais diversos tempos históricos mudam. Para compreendermos os diversos olhares que se lançam sobre a dramaturgia goldoniana no Brasil, em diferentes momentos do século XX, é fundamental, portanto, resgatar as diferentes leituras realizadas ao longo do tempo desde o século XVIII de modo a evidenciar como algumas delas se tornam *cânones* por meio dos quais sua obra será recebida.

A recepção da obra de Goldoni entre seus contemporâneos foi, evidentemente, marcada pelas tensões não apenas artísticas, mas ideológicas e políticas, suscitadas por ela. Principalmente a partir dos anos em que o caráter reformador de sua obra se tornou mais acentuado, os juízos sobre a sua obra dividiram-se entre os seus opositores – dentre os quais destaca-se, sobremaneira, Carlo Gozzi – e seus partidários e defensores da “nova” visão de mundo que ela encerrava.

Do ponto de vista literário, Goldoni foi duramente criticado por classicistas, como Giuseppe Baretti, que não podiam tolerar o uso do dialeto veneziano, do falar cotidiano dos

personagens, em detrimento do uso do toscano clássico⁶⁷, com fortes tonalidades barrocas, expoente de uma visão acadêmica da literatura defendida por alguns círculos literários da península. Por outro lado, o uso do dialeto na comunicação entre os personagens das comédias goldonianas era visto como fruto de sua disposição em transformar representantes da “plebe” em protagonistas, o que foi alvo de críticas pelos setores mais conservadores da sociedade representados, como vimos, nas críticas de Carlo Gozzi.

Em última análise, os juízos do século XVIII sobre a obra de Goldoni variaram de acordo com o lugar político e social ocupado pelos seus leitores, conscienciosos de que a sua reforma não se restringia ao plano do teatro cômico, mas que se estendia à transformação dos costumes e da sociedade de modo geral. Os seus contemporâneos compreendiam que o sentido do trabalho do dramaturgo estava em sua tentativa de substituir um teatro “pura ficção”, “imaginação”, feito somente de convenções sem relações com a vida “real”, por um teatro que colocasse em cena personagens com as cores e os sabores da vida real, ou no dizer próprio do século XVIII, dotado de *natureza*; reconheciam, portanto, Goldoni como um expoente na luta por uma nova ética substancialmente burguesa.⁶⁸

Os seus admiradores, neste sentido, o exaltavam como “pintor da natureza”, fazendo eco aos elogios que Voltaire dirigiu a ele um pouco antes de sua ida para Paris. O próprio Voltaire, assim como Diderot e Lessing, defendia conceitos como “razão” e “natureza” como princípios da produção artística e filosófica. Lessing, em sua *Dramaturgia de Hamburgo*, observava que mesmo a tragédia deveria apresentar personagens de acordo com a “natureza” e que mesmo os personagens dramáticos saídos da imaginação dos poetas deveriam falar “de modo natural”. Um contemporâneo de Goldoni, Pietro Verri, exaltou-o por ter restituído a “natureza” ao teatro: “Nas comédias do senhor Goldoni é colocado basicamente um fundo de verdadeira virtude, de humanidade, de benevolência, de amor ao dever”.⁶⁹ Estes termos são

⁶⁷ A origem da língua italiana contemporânea é o latim, mas com variações dialetais regionais. No século XIX, o toscano foi transformado em “língua nacional”, muito em função do lugar que este dialeto ocupou na história literária na Península pelo menos desde o século XIII, momento em que surgiu o chamado *Dolce Stil Nuovo*, que pregava a escrita em língua ‘natural’, aquela do povo, em detrimento do latim que ainda era usado como língua culta apesar da queda do longínquo Império. O maior dos representantes do *Stil Nuovo* foi Dante Alighieri, que paralelamente à sua poesia se dedicou à questão da língua. Dante elaborou o tratado *De Vulgari Eloquentia*, onde faz um grande apanhado dos vernáculos da península itálica, enaltecendo as belas características de uns e desprezando as feias de outros. Podemos ver o resultado dessa reflexão sobre a língua na maneira como ele escreveu *A Divina Comédia*, que veio a público entre os anos de 1314 e 1321. A trilha aberta por Dante foi seguida posteriormente, no renascimento, por nomes como Petrarca e Maquiavel. No século XIX, na ocasião do *risorgimento*, a unificação política também promoveu uma unificação lingüística, que transformou o toscano “clássico” em língua nacional. Cf. MORGANA, Silvia. *Breve Storia della Lingua Italiana*. Roma: Carocci, 2009.

⁶⁸ PETRONIO, Giuseppe. *Il punto su Goldoni*. Bari: Editori Laterza, 1986, p. 20-21.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 21.

muito característicos, como vimos, de uma nova ética fundada no amadurecimento do racionalismo de tipo iluminista que a burguesia irá apropriar amplamente durante o século XVIII.

Para os seus críticos e detratores, por outro lado, a dramaturgia de Goldoni representava uma ameaça do ponto de vista político e social. Principalmente os setores conservadores da sociedade italiana liam sua obra como um empenho antiaristocrático, burguês, “populista” – no sentido de nutrir a simpatia do povo – e, por isso mesmo, subversivo. Em seu texto *Ragionamento ingênuo*, de 1772, Carlo Gozzi criticava Goldoni por “haver escrito por dinheiro”, isto é, por haver aceitado as leis do mercado e, assim “degradado a arte a uma profissão”; por ter aspirado ao sucesso rápido se rendendo aos gostos do público. A aversão de Gozzi, neste sentido, surge de uma concepção aristocrática da arte, como algo profundo, “não compreensível para mercadores, gondoleiros e para a ‘plebe’” para qual Goldoni escrevia e fazia representar no palco. As críticas de Gozzi representavam os esforços conservadores no sentido de preservar o *status quo* social do Antigo Regime, por isso, criticava duramente o realismo goldoniano por “ter representado *indistintamente* a virtude e o vício” e, assim, haver nutrido uma antipatia pelos nobres e exaltado a virtude da “plebe”.⁷⁰

A restituição da pensão real que Goldoni havia ganhado de Luís XVI em 1769 e que havia sido suspensa pelo comitê revolucionário em 1789 é sintomática do modo como o século XVIII lê a sua obra. Embora houvesse defendido, por toda a vida, a transformação dos costumes da sociedade de acordo com uma nova civilidade, mais racional, Goldoni nunca foi um revolucionário no sentido jacobinista que o termo possuía no século XVIII; pelo contrário, sempre respeitou a hierarquia política, especialmente a ordem senatorial em Veneza e, depois, a realeza francesa. Entretanto, no final do século não havia espaço para esse tipo de nuance, e a Convenção Nacional determinou a restituição de sua pensão pelo caráter “revolucionário” de sua obra.

No início do século XIX os juízos sobre a sua obra alteram-se substancialmente, podendo-se falar em indiferença ou mesmo hostilidade crítica. Isto se deve muito à proeminência do romantismo literário que dominou o cenário artístico e intelectual europeu no período. Para os críticos e artistas românticos, os personagens burgueses, encerrados em seus ambientes domésticos, falantes de línguas regionais, característicos do teatro de Goldoni se distanciavam do ideal do herói passional, arrebatador, que encarnava os valores eternos da poesia e os ideais do “espírito” de um povo. Além disso, o idealismo romântico foi fartamente

⁷⁰ GOZZI, Carlo. *Ragionamento ingenuo* apud PETRONIO, Giuseppe. *Il punto su Goldoni*: Bari: Editori Laterza, 1986, p. 22.

apropriado por movimentos nacionalistas que, especificamente na Itália, viam as comédias de Goldoni como expoentes de um regionalismo vêneto – tanto política quanto linguisticamente – que deveria ser combatido em detrimento de expressões nacionais, como a poesia de Alessandro Manzoni, por exemplo.

Somente depois da unificação italiana (*Risorgimento*), já na segunda metade do século XIX (1861), a obra de Goldoni voltaria a despertar o interesse de historiadores, filólogos e críticos literários na Itália; dentre estes, um lugar de destaque deve ser atribuído a Francesco De Sanctis, cuja *Storia della letteratura italiana*, de 1870, dedica um espaço privilegiado à obra de Goldoni. O objetivo de De Sanctis era compor uma obra orgânica que formasse um *conjunto* que poderia ser classificado como “literatura italiana”, ou seja, faz parte do esforço em construir uma identidade cultural para o país recém unificado. Em sua análise o autor privilegia as manifestações consideradas por ele como *literárias*, nesse sentido, Goldoni seria o responsável por reabilitar o teatro escrito, de prosa, contra a ditadura dos *comici dell’arte*; De Sanctis chega mesmo a elevar Goldoni ao mesmo patamar de Maquiavel e sua *A Mandrágora* no panorama do teatro cômico nacional.

Para escrever o capítulo dedicado a Goldoni em sua *Storia*, De Sanctis toma como ponto de referência o texto das *Memórias* escrito pelo autor em seu epílogo parisiense, por isso, sua ênfase recai sobre o caráter reformador de sua obra, usado por Goldoni como instrumento balizador de sua narrativa. A imagem que De Sanctis cria do comediógrafo é aquela do “gênio”⁷¹ que, por meio de sua obra, supera as condições materiais de seu tempo – o público, os empresários, a necessidade de compor num esquema profissional, são vistos como obstáculos para o desenvolvimento de suas capacidades poéticas – para reformar o teatro italiano e elevá-lo a outro patamar no panorama maior das artes:

[A interpretação realizada por De Sanctis] autorizava, de uma vez por todas, uma leitura de Goldoni como o novo Galileu da literatura, precursor da nova nação. À Itália pós-*risorgimento* que aplaudia os dramas familiares de Paolo Ferrari, Anchille Torelli e Giuseppe Giacosa, adaptava-se bem a ideia de um

⁷¹ Pedro Sussekkind demonstra que a discussão sobre o “gênio” é própria da passagem do século XVIII para o século XIX e que procura dar respostas à associação interpretativa entre a arte e a filosofia. Apropriando-se das reflexões de Kant, Schiller e Hegel sobre o tema, Sussekkind questiona: “mesmo que atualmente a Estética filosófica não tenha mais a intenção de excluir a arte do domínio do conhecimento, nem a pretensão sistemática do século XIX de inserir as obras de arte numa exposição do sentido progressivo da história geral do espírito humano, a filosofia da arte precisa sempre lidar com as seguintes questões: Em que medida o filósofo ou o teórico da arte ainda adota uma perspectiva “de fora” da criação artística e vê o artista como “gênio”? Até que ponto um discurso teórico “de fora” pretende explicar e entender o que o próprio artista não entendeu, determinando assim a recepção da obra e sua fruição?”. Desse ponto de vista, De Sanctis se apropria de um conceito da filosofia para compreender a produção de Goldoni “acima” das condições materiais do seu tempo, ou seja, um “espírito” que recusa a imitação dos modelos tradicionais colocados em sua temporalidade e trilha caminhos novos e originais. Cf. SUSSEKIND, Pedro. Considerações sobre a teoria filosófica do gênio. *Viso – cadernos de estética aplicada*. N.7, jul-dez/2009.

Goldoni que, com o seu bom senso popular e a moral burguesa, ridicularizava uma Veneza corrupta e aristocrática. [...] e enquanto erguiam-se verdadeiros monumentos a ele dedicados nos novos teatros nacionais e nas praças, a sua obra se tornava o símbolo de uma reforma teatral italiana que era buscada, em nome da moralidade e do equilíbrio entre “beleza” e “verdadeiro”, pelos críticos militantes ao longo do tempo.⁷²

Nas últimas décadas do século XIX, de fato, Goldoni será muito pesquisado, analisado e encenado na Itália. A leitura de De Sanctis das *Memórias* levam historiadores a pesquisar a autobiografia do dramaturgo e corrigir várias de suas imprecisões. As publicações de suas peças também foram amplamente revistas, resultando na monumental edição nacional comentada organizada por Edgardo Maddalena, Cesare Musatti e Giuseppe Otolani, de 1907. Os principais atores e atrizes do período, como a família veneziana Duse (cujos principais expoentes seriam Luigi e sua filha Eleonora) e Adelaide Ristori, também levaram a cena textos do autor, sobretudo aqueles dos anos da reforma teatral escritos em Veneza, como *La locandiera*, *Sior Tordero brontolon* e *Le baruffe chiozzotte*.

Na primeira metade do século XX, do ponto de vista da crítica literária e cultural, a recepção da obra de Goldoni será muito marcada por aquilo que Giuseppe Petrônio denominou “idealismo croceano”. O pensamento de Benedetto Croce dominou o cenário italiano na primeira metade do século XX e fundava-se no princípio de que a arte é intuição⁷³ e que, deste ponto de vista, qualquer referência ao contexto histórico ou cultural em que a poesia foi criada deveria ser refutada pela análise literária do texto. Isto não significa que Croce não delegava alguma importância para a história da cultura e da crítica, pelo contrário, era bastante interessado em tudo aquilo que conhecemos como o “contexto” da obra literária, mas na lógica do seu pensamento, por isto mesmo chamado de “idealista”, era possível, ou melhor, indispensável, separar a domínio da “poesia” do “contexto” em que ela foi produzida. Petrônio observa que Croce não morria de amores por Goldoni; dizia que algumas de suas comédias eram “deliciosas”, mas que não chegavam ao nível da verdadeira poesia: “à poesia propriamente dita nunca se elevou”.⁷⁴ Por outro lado, como interessado na história da cultura, Croce reconhecia o valor da visão de mundo do dramaturgo e sua importância na história da cultura italiana: “Com Goldoni insere-se na comédia um conteúdo ético, indício de arte mais

⁷² FERRONE, Siro. *La vita e il teatro de Carlo Goldoni*. Veneza: Marsilio, 2011, p. 142.

⁷³ Cf. CROCE, Benedetto. *Breviário de Estética*. Tradução de Rodolfo Ilari Jr. São Paulo: Ática, 1997, p. 35. Neste mesmo texto, ao definir a arte como intuição, Croce nega-lhe que ela possa ser um “ato físico”, um “ato utilitário”, um “ato moral”, ou ainda que ela tenha algum caráter de conhecimento conceitual.

⁷⁴ CROCE, Benedetto. *La Poesia*. Bari: Laterza, 1936, p. 145 *apud* PETRONIO, Giuseppe. *Il punto su Goldoni*. Bari: Editori Laterza, 1986, p. 27.

elevada, e isto constitui justamente a essência da reforma goldoniana”.⁷⁵ Assim, A lição croceana contribuiu para distinguir de modo quase definitivo e irreparável o poeta do reformador, com um juízo negativo por sua arte e um positivo por sua visão de mundo.

Quando Giuseppe Petrônio observa que a crítica literária da obra de Goldoni na primeira metade do século XX foi dominada pelo “idealismo croceano”, ele quer dizer que os trabalhos e pesquisas que trataram do tema, no período, foram orientados por aquela divisão entre o “poeta” Goldoni e o “homem de cultura” Goldoni. Como o último já havia sido fartamente ressaltado e homenageado em textos anteriores, como a *Storia* de De Sanctis, as pesquisas se voltaram para o estudo do primeiro, ou seja, foram enfatizados os valores estéticos de sua obra. Indicativo deste tipo de reflexão foi, particularmente, o trabalho de Attilio Momigliano que, entre 1904 (quando publicou suas primeiras leituras de peças como *Il servitore de due padroni*, *Il bugiardo* e *Il campiello*) e 1936 (quando concluiu sua *Storia della Letteratura* com um longo capítulo dedicado a Goldoni), concorre para legitimar a figura de um Goldoni alegre, poeta da graça e da musicalidade, amável porque incapaz de introduzir na poesia conteúdos fortes.⁷⁶ A leitura das peças do dramaturgo a partir de princípios “estritamente” estéticos, empreendida por Momigliano, é responsável também por uma hierarquização de suas obras, pois o historiador suprime de sua *Storia della Letteratura* todos os textos do autor que pertenciam ao período anterior à reforma, de transição, isto é, que possuíam ainda elementos para a improvisação dos atores, ou seja, da tradição do teatro popular.

Somente na década de 1950 esta lógica de classificação artística e ideológica dominada pelo idealismo será questionada por um modo diferente de pensar a literatura e seu lugar na vida social. Estes questionamentos tiveram uma grande contribuição vinda do historicismo marxista, de modo que Giuseppe Petrônio classifica a crítica destes anos como “gramsciana”, na medida em que seus traços essenciais seriam: “o entendimento das relações estreitas entre arte e sociedade; a confiança que por trás dos fatos literários há a sua historicidade; e a recusa de uma crítica puramente ‘estética’ em detrimento de uma atenta a perceber na obra de arte as reações do homem diante da sociedade da qual é parte”.⁷⁷

⁷⁵ CROCE, Benedetto. *Conversazioni critiche*. Bari: Laterza, 1919, p. 237 *apud* PETRONIO, Giuseppe. *Il punto su Goldoni*. Bari: Editori Laterza, 1986, p. 27.

⁷⁶ FERRONE, Siro. *La vita e il teatro de Carlo Goldoni*. Veneza: Marsilio, 2011, p. 143.

⁷⁷ PETRONIO, Giuseppe. *Il punto su Goldoni*. Bari: Editori Laterza, 1986, p. 30.

O primeiro estudo de evidente inspiração marxista que influencia as mudanças nos percursos de pesquisa sobre a obra de Goldoni no período pós-guerra foi o do italianista soviético Givelegov, que publicou a tradução de ensaios sobre Goldoni na revista *Rassegna soviética* em 1953. Nestes, Givelegov “estabelece uma relação de explícita dependência entre as classes sociais e as instituições artísticas no século XVIII, com uma valorização do papel histórico da burguesia italiana”.⁷⁸ Deste ponto de vista, a obra do dramaturgo é vista como dotada de uma lúcida consciência de seu papel de transformação cultural e social, porta-voz de uma burguesia italiana em luta contra as instituições e costumes feudais.

As hipóteses levantadas por Givelegov encontram ecos nos pesquisadores italianos que serão percebidos na ocasião das celebrações do 250º aniversário de nascimento do dramaturgo em 1957, quando se notam esforços importantes no aprofundamento do estudo da obra de Goldoni, com a realização de mostras, palestras e até mesmo a assinatura de um convênio internacional de estudos goldonianos. As pesquisas publicadas e discutidas nesta ocasião buscam responder às “provocações” levantadas por Givelegov, sobretudo aquelas relacionadas com a historicidade da obra do dramaturgo. Assim, pesquisadores como Manlio Dazzi, Mario Baratto, Gianfranco Folena, Franco Fido, Giuseppe Petronio, Arnaldo Momo, dentre outros, empreenderam pesquisas no intuito de compreender a obra de Goldoni, sua técnica, seus temas, suas formas, ou seja, sua poética, *no interior* das questões sociais, políticas e culturais de seu tempo, como uma produção orgânica que, de um determinado lugar social, busca dar respostas efetivas às questões colocadas por seus contemporâneos. Cada um dos pesquisadores citados apresenta pontos de vista diferenciados sobre temas diversos, mas, de acordo com Petronio, é possível reconhecer entre seus estudos pontos de convergência, a saber, a referência à batalha, social mais que política, do Iluminismo; o vínculo de sua obra com a cultura europeia mais avançada (as aproximações com as reflexões de Diderot e Lessing, por exemplo); a exaltação da burguesia e, mais especificamente, do ambiente dos mercadores como parâmetro de uma moralidade oposta àquela entendida como a do ócio da nobreza; e a estreita relação entre esta ideologia e os traços técnicos de sua reforma teatral, especialmente do caráter político de sua oposição às formas da *commedia dell'arte*.⁷⁹ A ênfase dada por estes estudiosos “gramscianos” no lugar que o debate político, social e cultural que a obra de Goldoni ocupa no período pré-revolucionário, do ponto de vista artístico, levou a uma compreensão de que o dramaturgo rejeitou as formas populares da

⁷⁸ FERRONE, Siro. *La vita e il teatro de Carlo Goldoni*. Veneza: Marsilio, 2011, p. 147.

⁷⁹ PETRONIO, Giuseppe. *Il punto su Goldoni*. Bari: Editori Laterza, 1986, p. 32.

commedia dell'arte porque elas representavam, do ponto de vista político, a sociedade aristocrática que ele, como representante da burguesia ascendente, combatia. Ao privilegiar o ideológico em detrimento do estético, estes estudiosos também caíram na “armadilha goldoniana” de pensar a sua obra apenas à luz da reforma teatral. Em outras palavras, o universo das fontes da cultura popular presente em toda a sua obra continuou “desprezado” como algo “menor” no interior do edifício artístico goldoniano.

Somente mais recentemente, estas perspectivas “gramscianas” da crítica literária dos anos 1950 foram revistas, sobretudo, devido o seu caráter mais fortemente ideológico, aquele do marxismo, e as pesquisas mais recentes, não desprezando as conquistas interpretativas ao longo do tempo, caminham para a compreensão da obra de Goldoni em todos os seus aspectos; a principal característica de sua obra, para os estudiosos contemporâneos, seria a sua capacidade de escrever os textos em consonância com as características dos atores, com as novas relações profissionais estabelecidas pelo contato com os empresários e com o público, ou seja, suas pesquisas e experimentações dramatúrgicas, na tentativa de estabelecer um lugar para o “poeta cômico”, foram empreendidas na interação com as condições materiais e intelectuais do seu tempo. Esta mudança interpretativa, que procura compreender a obra do dramaturgo não apenas em seu ambiente ideológico, mas também material, conduziu a uma verdadeira “redescoberta” das formas populares do teatro goldoniano, reveladoras de novas perspectivas interpretativas de sua dramaturgia na “história da literatura” italiana.

Goldoni na cena teatral do *novecento*

Na tradição crítica do teatro italiano é notável a separação entre os domínios da crítica e da história literária, de um lado, e as encenações dos textos teatrais, de outro. Assim, para os estudiosos do primeiro domínio, o teatro é visto e estudado como um ramo da literatura, cuja expressão é o texto dramático a partir do qual a análise crítica é feita; já os estudiosos das encenações, dos espetáculos propriamente ditos, partem do princípio de que a obra de um dramaturgo não se encerra no texto dramático, mas que se torna plenamente compreensível através da sua transformação em cena teatral.

Com a obra de Goldoni não é diferente; se anteriormente vimos como a crítica literária a recebe em diferentes tempos históricos, importa agora conhecer um pouco mais sobre como a cena teatral também constrói um repertório interpretativo a seu respeito. Para tanto, selecionamos, em particular, dois espetáculos que, no nosso modo de ver, apresentam de maneira exemplar os possíveis caminhos trilhados por encenadores do século XX em seus

respectivos diálogos com Goldoni: *Arlecchino, servitore di due padroni*, (dir. Giorgio Strehler, Piccolo di Milano, 1947) e *La Locandiera* (dir. Luchino Visconti, 1952).

Os maiores encenadores do século XX, mais afeitos à tradição do naturalismo àquela do teatro popular de improvisação, viam na dramaturgia goldoniana elementos vigorosos para darem vazão aos seus anseios estéticos; entre estes, Stanislávski, que montou *La locandiera* no Teatro de Arte de Moscou, e Max Reinhardt, cujo *Il servitore di due padroni* inaugurou o seu teatro vienense, tiveram importância capital nos itinerários goldonianos nos palcos do século XX.

A primeira experiência interpretativa de Stanislávski com o texto da *Locandiera* nos palcos do Teatro de Arte de Moscou foi em 1898, quando ele mesmo interpretou o Cavaleiro de Ripafratta, juntamente com a Mirandolina Olga Knipper, futura mulher de Checov. Era apenas o segundo ano de existência do teatro e o número limitado de provas (sete) demonstra o fracasso desta primeira empreitada.

Dezesseis anos mais tarde, em 1914, o diretor retomou os estudos do texto goldoniano, dedicando-lhe cinco meses de trabalho para um total de cento e doze provas e um grandioso aparato cênico no qual se observava uma paisagem toscana. O próprio diretor encarregou-se novamente do personagem do misógino Cavaleiro de Ripafratta, ao passo que Olga Gzovskaja deu vida a uma Mirandolina “muito fria e árida, circunspecta, que a fez parecer uma mulher calculista”.⁸⁰ Por outro lado, a figura do cavaleiro foi construída sobre uma vivacidade e uma comicidade muito próximas do “Capitão” da *commedia dell’arte*; o desequilíbrio entre as duas personalidades centrais da peça fez o público e a crítica a verem como o “espetáculo do cômico cavaleiro”. O espetáculo foi um sucesso de público, mas Stanislávski não se contentou com os seus resultados, pois queria que a personagem de Mirandolina tomasse o centro da cena; para isso, deveria não somente ajustar o equilíbrio entre os protagonistas, mas necessitava de outra atriz.⁸¹

A terceira versão da *Locandiera* de Stanislávski subiu aos palcos em 1923 com Olga Pyzova no papel principal. A estreia do espetáculo se deu em Paris e depois foi para os Estados Unidos, não sendo encenado na Rússia. Nesta versão, o diretor parece ter obtido o resultado esperado fazendo de Mirandolina uma personagem jovem e instintiva que se relacionava com um homem bem mais velho e esperto. Na cena do desmaio de Mirandolina – em que ela simula um desmaio para atizar a compaixão do cavaleiro – “o cavaleiro de

⁸⁰ FERRONE, Siro. *La vita e il teatro de Carlo Goldoni*. Veneza: Marsilio, 2011, p. 145

⁸¹ Ibid., p. 146.

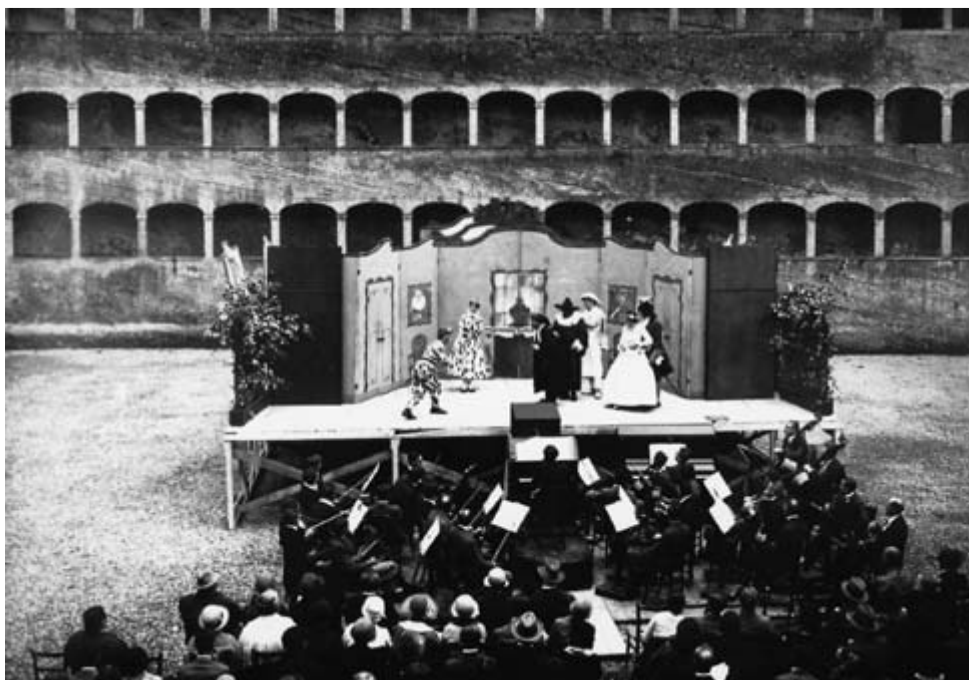
Stanislávski temia tocá-la, afastava o seu braço do dela, evitava levantá-la e afastava-se dela para buscar um pouco de água em outro pavimento; neste momento, a atriz sentava-se na cadeira e lançava um grito exultante de vitória como fazem as crianças”.⁸² Com isso, o diretor havia conseguido definitivamente realizar o seu intuito de elevar Mirandolina ao lugar de protagonista. A terceira edição do espetáculo de Stanislávski também se constituiu um grande sucesso de público e crítica, chegando ao expressivo número de 142 réplicas.

Se o interesse de Stanislávski em encenar Goldoni era resgatar o realismo psicológico e social que enxergava em suas peças, com Max Reinhardt e seu *Servitore di due padroni* de 1924 o objetivo é totalmente oposto: o texto é a mais “improvisada” das comédias de Goldoni legadas à posteridade, a mais dinâmica e a menos realista. Assim, ao inaugurar o seu *Theater in der Josefstadt*, em Viena, em 1924, com o texto de Goldoni, seu objetivo era privilegiar o gesto em detrimento do diálogo e a coreografia em oposição à recitação. O diretor, um dos principais expoentes do que a crítica teatral convencionou chamar de “teatralismo”⁸³, musicou o espetáculo com músicas de Mozart, ou seja, este poderia ser considerado uma comédia-ballet. Bernard Dort observa, neste sentido, que Goldoni foi libertado do *pathos* romântico-naturalista para “ser entregue à dança e à música, para servir de pretexto a uma exaltação de teatralidade pura”.⁸⁴ Em última análise, Max Reinhardt buscava no texto de Goldoni um enredo para o exercício cênico em torno da *commedia dell’arte*, da ideia que possuía deste teatro, de modo que a sua encenação foi definida pela crítica italiana posterior como uma “deformação grave”.

⁸² FERRONE, Siro. *La vita e il teatro de Carlo Goldoni*. Veneza: Marsilio, 2011, p.146.

⁸³ Eric Bentley define o “teatralismo” como um “drama sem a ajuda do dramaturgo”, ou seja, espetáculos que visam a promoção da autonomia da cena teatral, com destaque para o cenário, a iluminação e, principalmente, a performance dos atores, tudo isso orquestrado pelas mãos de um diretor, com prejuízo do significado do texto dramático. Cf. BENTLEY, Eric. *O Dramaturgo como Pensador: um estudo da dramaturgia nos tempos modernos*. Tradução Ana Zelma Campos. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991, p. 333.

⁸⁴ DORT, Bernard. Por que Goldoni, hoje? In: *O Teatro e a sua Realidade*. Tradução de Fernando Peixoto. São Paulo: Perspectiva, 1977, p. 130.



(cena de *Il servitore di due padroni* de Max Reinhardt no Theater in der Josefstadt, 1924)

Em 1932, Reinhardt excursionou com o espetáculo pela Itália, chamando a atenção para as interfaces e as potencialidades interpretativas que a obra de Goldoni possuía com o universo da *commedia dell'arte*, o que influenciou artistas diversos, dentre eles, Renato Simoni – responsável por diversas encenações de textos goldonianos nos anos 1930, como *Il bugiardo*, *Il ventaglio* e *Le baruffe chiozzotte* –, Anton Giulio Bragaglia e Giorgio Strehler.

O caminho sugerido por Max Reinhardt – que conduzia a uma leitura de Goldoni distante do naturalismo – levou Giorgio Strehler a selecionar *Il servitore di due padroni* para o espetáculo de inauguração do Piccolo Teatro di Milano, empreendimento idealizado e efetivado em parceria com Paolo Grassi que buscava fornecer respostas tanto institucionais quanto artísticas e culturais à falência causada pelos anos de ditadura fascista na Itália, no ano de 1947.

Para compreendermos as motivações que induziram o diretor a ir de encontro à peça de Goldoni é necessário ter em conta que Strehler foi um dos principais expoentes da chamada “fundação do teatro de diretor (*di regia*) na Itália” no período pós-guerra. Neste momento, vários artistas envolvidos com as atividades teatrais buscaram afirmar uma nova maneira de ver o teatro, onde a cena teatral deveria legitimar sua própria especificidade artística e lingüística. Em outras palavras, significava dizer que o espetáculo teatral não era somente a materialização de um texto teatral (dramaturgia), mas uma *interpretação*, em uma

linguagem diferente, portanto, com suas especificidades, deste mesmo texto realizada por um artista-leitor (diretor).

O texto de Goldoni (rebatizado com o nome de *Arlecchino servitore di due padroni*), neste sentido, permitia que Strehler afirmasse sua visão teatral distante tanto do teatro de ator – que havia dominado a cena teatral da primeira metade do século XX com o seu espontâneo e inculto exercício de dotes histriônicos realizados por grandes atores (*matattori*) – quanto da convenção “literária” onde a cena teatral seria apenas uma reprodução anódina de um texto dramático, pois a *commedia dell’arte*, em sua visão, aparecia como um ponto de referência determinante:

Dela [da *commedia dell’arte*] alguns diretores pensavam, de fato, poder recuperar os gestos sobre a estrada da renovação, considerando a estação “da improvisação” como o momento que traduz de fato o modelo absoluto do “teatro teatral”, isto é, de uma arte fundada e encerrada em sua linguagem específica, em completa independência a respeito das outras artes, em particular, da literatura dramática a qual o espetáculo permaneceu por séculos idealmente subordinado.⁸⁵

Disto resulta que a direção de Strehler buscava recuperar o caráter espetacular da *commedia dell’arte*, ou seja, através de uma cena pensada e ensaiada em todas as suas particularidades, o diretor queria transmitir ao público a ideia de um espetáculo “improvisado” pelos atores. Para tanto, Strehler estimulou estes a criarem improvisações (*lazzi*) e interpolações textuais que eram apresentados e, se fossem aprovados, passavam a compor o “texto” permanente do espetáculo. Dois destes *lazzi* se tornaram célebres nas encenações do *Arlecchino* do Piccolo: um em que Arlequim se vê às voltas com uma mosca que o atormenta enquanto carrega uma grande caixa com os pertences de um de seus patrões – situação semelhante em que o “vagabundo” de Chaplin se vê envolvido na esteira elétrica da fábrica em *Tempos Modernos* –; e o outro onde Arlequim faz malabarismos com os pratos de comida na cena em que deve servir o almoço aos dois patrões simultaneamente em salas diferentes sem que um saiba da existência do outro.

O próprio Strehler reconheceria, anos mais tarde, que estes exercícios com os *lazzi* da *commedia dell’arte*, reinventados sobre bases essencialmente gestuais, presentes em seu *Arlecchino* de 1947, compunham um esforço de experimentação espetacular que reduzia a função da palavra que, em contraste com a tradição teatral naturalista, esvaziava suas qualidades semânticas e as transformava em puros sons:

⁸⁵ BOSISIO, Paolo. *Il Teatro di Goldoni sulle Scene Italiane del Novecento*. Milano: Electa, 1992, p. 67.

Naquele tempo, muitos de nós, jovens diretores (e eu talvez mais que os outros), estávamos quase obcecados por certos problemas do “teatro gestual” que nós, então, chamávamos simplesmente “mímico”. As relações do corpo com o espaço, o sentido do movimento expressivo, do gesto, do “silêncio” animado eram repletos de interrogações mistérios.⁸⁶

O texto de Goldoni era visto, neste sentido, como uma “obra aberta”, especialmente se recordarmos que *Il servitore di due padroni* foi inicialmente escrito pelo dramaturgo com amplas partes destinadas à improvisação dos atores, que permitia, portanto, o livre exercício de criação diretorial. Neste panorama interpretativo imaginado por Strehler dois elementos sobressaíam-se: o trabalho dos atores e a utilização das máscaras.

O elenco do primeiro *Arlecchino* de Strehler contava com figuras ainda pouco conhecidas da cena teatral italiana, como Antonio Battistella, Elena Zareschi, Gianni Santuccio, Franco Parenti e Anna Maestri, mas a figura de destaque era, indubitavelmente, Marcello Moretti que era responsável pelo papel do Arlequim. Conforme indicado na alteração do título da peça, Strehler considerava Arlequim o personagem central, sobre o qual deveria ser investida grande parte de sua expressividade. Moretti era, na ocasião, um ator com alguma experiência que havia se formado na Academia de Arte Dramática de Roma, dirigida por Sílvio D’Amico. Para o papel de Arlequim, Moretti desenvolveu capacidades acrobáticas que o dotavam de uma grande agilidade, de modo que o seu Arlequim imprimia um ritmo forte ao espetáculo, com saltos, piruetas e malabarismos. Com isso, o diretor conseguia criar a “ilusão da improvisação”, objetivo primeiro de sua empreitada.



(cena de *Arlecchino servitore di due padroni*, 1947. Acervo do Piccolo di Milano)

⁸⁶ BOSISIO, Paolo. *Il Teatro di Goldoni sulle Scene Italiane del Novecento*. Milano: Electa, 1992, p. 69.

O uso das máscaras, por outro lado, demandou esforços ainda maiores por parte dos atores e do diretor. Strehler explica que o trabalho com as máscaras foi uma conquista gradual, cujas potencialidades expressivas foram sendo aprimoradas ao longo dos anos. Na primeira versão do *Arlecchino*, recorda as dificuldades enfrentadas pelos atores:

A conquista da “máscara” foi, para todos e para Marcello Moretti, um caminho progressivo que se chocou contra um número impreciso de fatos: da falta de uma tradição viva, assim como de hábitos mentais e físicos, à falta de técnica, verdadeira e própria, de “instrumentos” competentes. Os atores da primeira edição do *Arlequim*, recitaram com pobres máscaras de papelão e gase, em camadas sobrepostas. As construímos, se pode dizer, com as nossas mãos, dia após dia. Eram máscaras “infernais”, incômodas, dolorosas. Colocadas como eram, diretamente sobre o rosto, com um sistema de elásticos primitivos, sem flexibilidade, as máscaras não permitiam o movimento das pálpebras. Os cílios dos atores colidiam com as laterais e faziam-nos lacrimejar, em um pranto perene e secreto.⁸⁷

As dificuldades de adaptação dos atores com as máscaras foram tamanhas que Marcello Moretti encerrou a primeira temporada do espetáculo sem utilizá-la. Esta mesma dificuldade seria aproveitada por Strehler posteriormente em suas diferentes interpretações do espetáculo.



(Marcello Moretti em *Arlecchino servitore di due padroni*, 1947. Acervo do Piccolo di Milano)

Na primeira experiência de Strehler e do *Piccolo di Milano* com a “dramaturgia” goldoniana prevaleceu, de fato, uma concepção puramente lúdica do teatro – e o próprio

⁸⁷ STREHLER, Giorgio. Il Vecchio e il nuovo Arlecchino. In: GOLDONI, Carlo. *Il Servitore di due padroni*: edizione dell'addio diretta da Giorgio Strehler: Milano: Piccolo Teatro di Milano, 1987.

diretor justificava este fato como uma necessidade histórica de resgate destes elementos diante de uma sociedade machucada pela guerra – estranha a reflexões de ordem social, moral ou histórica. O interesse principal do diretor era mesmo recuperar os caracteres específicos e vitais da *commedia dell'arte*, entendida como fenômeno fixo, distante de qualquer distinção de ordem cronológica, geográfica ou artística provocada pelo lastro temporal de dois séculos que a separava do público de 1947.⁸⁸

O imediato sucesso de público conquistado por *Arlecchino servitore di due padroni* do Piccolo transformou o espetáculo em um verdadeiro carro-chefe da companhia, encenado por mais de quarenta nos e levado à cena de diversos países em todo o mundo. Marcello Moretti interpretou Arlequim até a sua morte, em 1961, a tempo ainda de passar os seus ensinamentos para Ferruccio Soleri, intérprete do personagem por décadas.

As relações entre Strehler e o texto de Goldoni, entretanto, não permaneceram inalteradas ao longo dos anos em que o diretor se dedicou ao estudo de sua dramaturgia. Com o passar do tempo, o amadurecimento intelectual e artístico de Strehler evidenciavam, para ele, a “ingenuidade” de sua primeira interpretação do *Arlecchino* de Goldoni. Em 1952, o diretor preparou uma segunda versão do espetáculo, onde a estilização do primeiro foi substituída por uma interpretação mais sólida e, de certo modo, mais realista do mundo da *commedia dell'arte*. Os cenários de Gianni Ratto, que também havia sido o cenógrafo do espetáculo de 1947, apresentavam elementos simples, mas realizados segundo uma intenção majoritariamente ilusionista, enquanto os atores, sobretudo Moretti, apoderam-se definitivamente das máscaras. Strehler acrescenta ainda elementos mais humanos a fabula sem, contudo, historicizá-los.⁸⁹

Mudanças significativas nos itinerários interpretativos de Strehler junto ao *Arlecchino* de Goldoni podem ser percebidas a partir da terceira versão do espetáculo, de 1956. Neste momento, as pesquisas do diretor sobre o dramaturgo já se encontravam bastante aprofundadas, muito em função de sua encenação de *La trilogia della villeggiatura*, de 1954, que descortinou para ele a produção mais madura de Goldoni, aquela marcada fortemente pelo realismo. Ao mesmo tempo, Strehler se mostrava bastante entusiasmado com a dramaturgia e o pensamento de Bertolt Brecht e o seu teatro épico; tudo isso o conduziu, do ponto de vista artístico, para o terreno do realismo crítico. Por isso, em seu *Arlecchino* de 1956, Strehler deslocou o foco do texto teatral e criou um meta-texto com o objetivo de

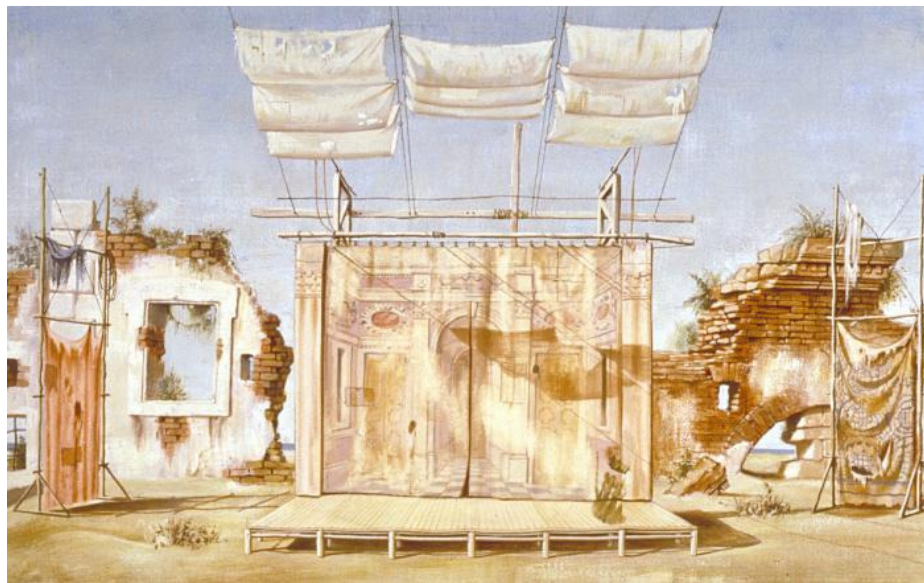
⁸⁸ BOSISIO, Paolo. *Il Teatro di Goldoni sulle Scene Italiane del Novecento*. Milano: Electa, 1992, p. 68.

⁸⁹ Ibid., p. 77.

compreender e representar o momento histórico ao qual a obra implicitamente se refere, de modo que:

O diretor imagina que uma companhia de *comici dell'arte* encena a comédia em uma praça: ele procura iluminar a complexa e ambígua relação existente entre a vida cotidiana e a vida artística daqueles atores e, para fazer isso, coloca em cena um momento “qualquer” de sua existência errante, ambientando a cena, que na primeira edição aparecia nua e isolada em um ideal atemporal como num círculo mágico, no interior de um contexto historicizado.⁹⁰

Assim, na cena do espetáculo de 1956, os comediantes preparam-se para encenar um espetáculo “improvisado” num palco pobre colocado em uma praça, ou seja, uma “peça dentro da peça”. Para além do palco, no fundo, encontram-se as ruínas de um nobre palácio, enquanto que acima do palco estendem-se as toalhas que os cômicos *dell'arte* usavam no seu tempo para protegerem-se do Sol, conforme comprovam os documentos iconográficos da época. Um terceiro plano, mais ao fundo, é composto por uma luminosidade clara, símbolo de um futuro radioso, em contraposição com a miséria do presente, representada pela estrutura cênica dos atores, e do passado, representada pelas ruínas do palácio antigo.



(planta do cenário de *Arlecchino servitore di due padroni*, 1956. Acervo do Piccolo di Milano)

Sobre o palco, os atores encenavam *Il servitore di due padroni*, que se tornava assim uma representação de uma interpretação. No desempenho dos comediantes era visível um desnível, provocado pela indicação de Strehler que queria uma interpretação que fosse boa e má ao mesmo tempo, “que desse a impressão de uma representação improvisada que chegasse ao cabotinismo, pronto a balançar no vazio, de forma que a retórica da *commedia dell'arte*

⁹⁰ BOSISIO, Paolo. *Il Teatro di Goldoni sulle Scene Italiane del Novecento*. Milano: Electa, 1992, p. 78.

fosse explorada ao ponto de negar a si mesma”.⁹¹ O espetáculo se encerrava com a partida dos comediantes que, destituídos das máscaras, caminhavam em direção ao plano luminoso situado além das ruínas palacianas.

Desse modo, o espectador do espetáculo de Strehler se via em uma condição dupla: por um lado, era o espectador de um espetáculo que se pretendia uma representação histórica, uma reconstrução filológica, ou arqueológica, do mundo da *commedia dell'arte* próximo à metade do século XVIII; por outro, era o espectador de um espetáculo do século XX, que propunha uma determinada interpretação sobre aquele mesmo mundo. Neste sentido, a distância temporal de dois séculos existente entre os dois mundos se constituía no elemento que permitia o distanciamento crítico por parte do público, isto é, o espectador é chamado então pelo diretor a ler integralmente o espetáculo sobre o duplo registro da representação direta do texto e da representação original do metatexto.



(cena de *Arlecchino servitore di due padroni*, 1956. Acervo Piccolo di Milano.)

Praticamente dez anos após suas primeiras experiências em torno da dramaturgia goldoniana, especialmente de suas relações com a *commedia dell'arte*, Strehler amadureceu sua visão sobre o lugar histórico ocupado pela obra do veneziano na história da cultura italiana. As ruínas palacianas presentes na cena do seu *Arlecchino* de 1956 remetem à

⁹¹ DORT, Bernard. Por que Goldoni, hoje? In: *O Teatro e a sua Realidade*. Tradução de Fernando Peixoto. São Paulo: Perspectiva, 1977, p. 138.

desestruturação de uma sociedade que dava sustentação aos espetáculos da *commedia dell'arte*, isto é, Strehler procurava demonstrar as interfaces entre o teatro e a sociedade em um momento de *transição* entre o mundo do Antigo Regime e a “nova” civilidade burguesa, da qual Goldoni foi um dos principais porta-vozes.

Esta terceira versão do *Arlecchino* do Piccolo di Milano foi encenada pela companhia até o ano de 1960, quando foi suspensa devido à morte do protagonista. Após um intervalo de três anos, Strehler retoma o texto em uma quarta versão – foram sete no total! – já com Ferruccio Soleri no papel de Arlequim. Ao longo dos anos, o diretor e seus atores exploraram diferentes nuances e pontos de vistas proporcionados pela obra “aberta” de Goldoni. Pode-se dizer, com segurança, que Giorgio Strehler foi o diretor que explorou mais fundo as potencialidades da dramaturgia goldoniana⁹², desde os textos produzidos antes da reforma, como *Il servitore di due padroni*, até os mais expressivos, como *Le baruffe chiozzotte* cuja encenação strehleriana, de 1964, tornou-se uma das mais aclamadas na história do teatro italiano da segunda metade do século XX.

Se o trabalho de Strehler e do *Piccolo di Milano* com *Il servitore di due padroni* foi determinante para a promoção de mudanças significativas nas leituras cênicas da obra de Goldoni e suas relações com a expressividade da *commedia dell'arte*, o mesmo pode ser dito sobre o “encontro” entre o dramaturgo e o diretor Luchino Visconti na ocasião da sua encenação de *La locandiera* em 1952.

Homem de teatro e cinema dotado de uma extraordinária cultura literária, musical e pictórica, artista eclético e original, Visconti era um dos principais expoentes do teatro de prosa, dispondo especial atenção aos grandes textos da dramaturgia norteamericana moderna. Seu principal interesse como artista era expressar de modo plástico reflexões sobre as angústias, os dilemas e a natureza das relações humanas e sociais travadas na vida cotidiana de pessoas de carne e osso. Por isso, quando selecionou *La locandiera* para a cena da companhia Morelli-Stoppa – para a qual já havia montado célebres espetáculos de Tennessee Williams, Arthur Miller, Chekov e Shakespeare, entre outros – Visconti estava distante dos critérios de leitura e soluções do tipo estilizado, corporal e gestual que inspiravam os primeiros espetáculos de Strehler. O próprio texto escolhido já apresentava um Goldoni mais

⁹² Tanto que Strehler foi o diretor convidado pela RAI para produzir e dirigir uma versão televisiva das *Memórias* de Goldoni no início dos anos 1970. Para o projeto, que, infelizmente, nunca saiu do papel, Strehler estudou profundamente a biografia e a obra do dramaturgo que, depois, resultaram em publicações diversas. Cf. STREHLER, Giorgio. *Memorie del Signor G.* In: GOLDONI, Carlo. *Il Servitore di due padroni*: edizione dell'addio diretta da Giorgio Strehler: Milano: Piccolo Teatro di Milano, 1987.

distante do universo da *commedia dell'arte* e plenamente engajado nas experimentações dramáticas de fundo realista, de modo que Visconti:

Colhe na dramaturgia goldoniana a urgência de uma representação realista do social e do humano, o desejo de utilizar o teatro como espaço e como linguagem para traçar retratos e afrescos não tanto e não somente fiéis ao mundo que representam, mas, sobretudo, capazes de exprimir os significados profundos, lidos nas análises transversais e originalmente conduzidas de situações e casos humanos cotidianos, privados de específica exemplaridade.⁹³

De fato, Luchino Visconti é o primeiro diretor italiano a investir mais profundamente no caráter “sociológico” da obra de Goldoni sem, contudo, que isso significasse um desprezo pela psicologia dos personagens. Seguindo a trilha aberta por Stanislávski, Visconti compreende *La locandiera* como um retrato original do conflito social, cultural e, sobretudo, econômico entre a nobreza decaída, aflita em preservar a hierarquia social, e a burguesia – que aspira não somente o poder econômico, mas também o controle da vida pública – no século XVIII, cujos desdobramentos acirraram-se definitivamente na França a partir de 1789.

A personagem central é, neste sentido, Mirandolina, interpretada como uma representante da burguesia que luta para afirmar seu lugar tanto na vida social quanto na vida familiar. A caracterização dada a personagem por Visconti distanciava-se completamente da tradição do teatro italiano, que atribuía a ela valores como “beleza”, “graciosidade”, “simpatia” e “jocosidade”: a Mirandolina encarnada por Rina Morelli – cujos traços físicos já demonstravam o afastamento com a concepção tradicional, pois ela não tinha nem a beleza e nem a idade atribuídas tradicionalmente a personagem – possuía um caráter forte, quase beligerante, que “combate com si mesma antes que com o sexo masculino; usa a astúcia como um instrumento necessário para vencer o adversário, sobre a base de um cálculo preciso e não de uma frivolidade feminina e sonhadora”.⁹⁴ Sua Mirandolina surgia, assim, mais como uma mulher de negócios do que como apaixonada, com um ímpeto e uma agressividade característicos de alguém consciente do seu papel e de seu lugar na vida social.

O cavalheiro de Ripafratta, interpretado por Marcello Mastroianni, se esconde, conseqüentemente, em uma atitude de crescente enclausuramento e rejeição, da qual decorrem comportamentos desesperados e grosseiramente desajeitados.⁹⁵

O mote da peça para Visconti é, portanto, menos o conflito entre a misoginia do cavalheiro de Ripafratta e o orgulho de Mirandolina do que o conflito classista potencializado

⁹³ BOSISIO, Paolo. *Il teatro di Goldoni sulle scene italiane del novecento*. Milan: Electa, 1992, p. 107.

⁹⁴ Ibid., p. 110.

⁹⁵ Ibid., p. 114.

pelo antagonismo entre eles. Todos os elementos do espetáculo concorriam para ressaltar o conflito entre as classes sociais e as visões de mundo que elas representavam:

[na cena de Luchino Visconti] o pátio da estalagem é o de uma habitação burguesa; seus quartos parecem cômodos de um palácio um pouco arruinado. A oscilação entre a aristocracia e a burguesia, entre, de um lado, o *status social* do Marquês e do conde, e de outro lado o de Fabrício e Mirandolina estava inscrita no cenário, na oposição entre as salas quase vazias e as suntuosas poltronas, entre as paredes nuas e impregnadas de salitre e as mesas cobertas de tecido branco e engomado.⁹⁶



(Marcello Mastroianni e Rina Morelli em cena de *La Locandiera* de Luchino Visconti, 1956)

Mirandolina representa, nesta dialética, a afirmação de uma nova visão de mundo que entra decisivamente na história. Na peça, seus movimentos são definidos por uma visão utilitária: prefere o conde ao marquês porque aquele gasta dinheiro em sua hospedaria, ou seja, permite-lhe o lucro; escolhe Fabrício em vez do Cavalheiro como esposo porque ele lhe é útil. Em uma crítica ao espetáculo, apresentado na França em 1956, Roland Barthes vê na direção de Visconti o apontamento para:

a aurora dos tempos modernos, momento no qual a afetividade humana, por mais que ainda esteja encarnada nos tipos, começa entretanto a se socializar, a se tornar prosaica, a abandonar a pura álgebra das combinações amorosas

⁹⁶ DORT, Bernard. Por que Goldoni, hoje? In: *O Teatro e a sua Realidade*. Tradução de Fernando Peixoto. São Paulo: Perspectiva, 1977, p. 133.

para se engajar e comprometer numa vida objetiva, a do dinheiro e das condições sociais, dos objetos e do trabalho humano.⁹⁷

Como homem do século XX, Luchino Visconti vê na dramaturgia goldoniana a expressão do momento de *conflito* e *transformação* social e cultural que antevê a soberania da ideologia racionalista burguesa; para dar voz ao seu realismo crítico, o diretor perscruta, através de Goldoni, a gênese da sociedade com a qual dialoga. Pode-se dizer, com isso, que Visconti antecipa plasticamente, em solo italiano, as discussões sobre a obra de Goldoni compreendidas à luz do materialismo histórico “gramsciano”.

A direção de Visconti – muito contestada pela crítica teatral que o acusou de retirar da obra de Goldoni toda a sua “graça” e “sonoridade” – mudou substancialmente a maneira como as peças do dramaturgo veneziano foram encenadas dali por diante. O diretor inaugurou aquilo que os historiadores do teatro italiano chamam de “a grande estação do realismo” goldoniano, que influenciou a leitura de diretores importantes como o próprio Giorgio Strehler – que reconheceu a “descendência” viscontiana de sua *Triologia dela vilegiatura* de 1954 e mesmo do *Arlecchino* de 1956 –, Luigi Squarzina, Ivo Chiesa, dentre outros, que nos anos seguintes empreenderam importantes iniciativas cênicas em torno da dramaturgia de Goldoni.

Como conclusão da resposta à pergunta que intitulou seu ensaio *Por que Goldoni, hoje?*, Bernard Dort reconheceu que o grande número de encenações de Goldoni no período pós-guerra na Europa correspondia a um dos problemas essenciais do teatro realista que, na sua visão, ainda era, em 1965, vítima da oposição entre o naturalismo segundo Antoine ou Stanislávski – cujo objetivo era criar no palco um reflexo do mundo real – e a estilização segundo Craig ou Copeau – teatro que seria superior ao mundo, revelador de verdades essenciais. Neste contexto, Dort observava que alguns diretores, por meio da encenação de Goldoni, conseguiram eliminar esta oposição ao propor uma “descrição da vida cotidiana que ao mesmo tempo se constitui numa abertura para a história”. Espetáculos que não se fixavam sobre símbolos abstratos e atemporais, mas que conduziam a uma transformação incessante do mundo através de um “jogo cênico” que restituía o equilíbrio entre o cotidiano e a história, ou seja, um teatro que sabia, ao mesmo tempo, “criticar e descrever”.⁹⁸

⁹⁷ BARTHES, Roland. La Locandiera. In: *Escritos sobre teatro*. Textos reunidos e apresentados por Jean-Loup Rivière, tradução de Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2007, p. 54.

⁹⁸ DORT, Bernard. Por que Goldoni, hoje? In: *O Teatro e a sua Realidade*. Tradução de Fernando Peixoto. São Paulo: Perspectiva, 1977, p. 141.

Capítulo 02

A recepção de Goldoni no teatro brasileiro da década de 1940: embates decisivos em torno do cômico.

É muito fácil estabelecer dicotomias para cada época, em seus diferentes “domínios”, segundo determinados pontos de vista: de modo a ter, de um lado, a parte “fértil”, “auspiciosa”, “viva” e “positiva”, e de outro, a parte inútil, atrasada e morta de cada época. Com efeito, os contornos da parte positiva só se realçarão nitidamente se ela for devidamente delimitada em relação à parte negativa. Toda negação, por sua vez, tem o seu valor apenas como pano de fundo para os contornos do vivo, do positivo. Por isso, é de importância decisiva aplicar novamente uma divisão a esta parte negativa, inicialmente excluída, de modo que a mudança de ângulo de visão (mas não de critérios!) faça surgir novamente, nela também, um elemento positivo e diferente daquele anteriormente especificado. E assim por diante, ad infinitum, até que todo o passado seja recolhido no presente em uma apocatástase histórica.

(Walter Benjamin, *Passagens*)

A década de 1940 se constitui um período de embates decisivos no teatro brasileiro, particularmente no que tange à afirmação e institucionalização do que se convencionou denominar teatro brasileiro moderno. É neste momento que toda uma geração de artistas, críticos e ensaístas envolvidos com a atividade teatral irá se insurgir e se afirmar contra os quadros do “velho” teatro profissional, marcado pela atuação de atores, empresários e dramaturgos ancorados em uma forte comichidade popular. Os anseios deste grupo envolviam uma visão do espetáculo pensado em suas particularidades, onde os elementos que o compõem – dramaturgia, cenários, figurinos, músicas, iluminação, interpretação dos atores, etc. – formariam um conjunto homogêneo por meio de uma linha de interpretação desenvolvida por um diretor. No entanto, a substituição de um conceito de se fazer teatro por outro, característica das propostas do período, não se daria sem enfrentamentos, tensões e desdobramentos.

Estes enfrentamentos acabaram por ser cristalizados na historiografia do teatro brasileiro em oposições simplistas tais como profissionalismo x amadorismo; entretenimento x arte; teatro comercial x teatro de vanguarda; vedetismo x teatro de grupo; teatro para rir x teatro sério, etc., que operam por reduzir o processo histórico de desenvolvimento do teatro brasileiro no período ao desconsiderar a diversidade de propostas e iniciativas que se apresentavam ao público – especialmente no Rio de Janeiro e em São Paulo, mas não apenas aí – diariamente.

Mais do que desconsiderar as diferentes propostas e iniciativas presentes no teatro brasileiro do período, esta operação historiográfica concorre para legitimar uma determinada visão sobre o fenômeno teatral a partir de uma matriz interpretativa que estabelece o teatro moderno como o *modelo* a partir do qual o teatro deve ser pensado e interpretado. No interior desta operação, sobressaem-se hierarquias e reflexões que lançam um determinado olhar sobre o riso no teatro, que passa a ser interpretado como algo negativo e inferior.

É neste contexto que as comédias de Carlo Goldoni começam a se tornar objeto sistemático¹ da atenção de artistas e empresários ligados à atividade teatral no Brasil. Por meio da análise da recepção destes espetáculos goldonianos do início da década é possível

¹ É certo que já desde o século XVIII as obras de Goldoni despertaram o interesse de artistas e espectadores no Brasil, ainda colônia de Portugal. No século XIX, surgem as primeiras traduções de sua obra para o português, bem como se torna presença constante no repertório de companhias estrangeiras que viajaram ao Brasil, como a célebre *La Locandiera* interpretada por Eleonora Duse, vivamente saudada por Machado de Assis. Cf. SOUSA, José Galante de. *O Teatro no Brasil*. vol. 1. Rio de Janeiro: INL, 1960. Além disso, as peças de Goldoni também compunham o repertório de diversos grupos amadores formados por imigrantes italianos no início do século XX. Cf. SILVEIRA, Miroel. *A Contribuição Italiana ao Teatro Brasileiro – 1895/1964*. São Paulo: Quiron; Brasília: INL, 1976.

compreender a profundidade e amplitude dos debates em torno do cômico no período e aprofundar um pouco mais as reflexões sobre um momento decisivo na história do teatro brasileiro.

2.1. *O Inimigo das Mulheres*: primeiro capítulo de uma polêmica.

No início do ano de 1941 os jornais do Rio de Janeiro noticiavam, com certa ansiedade, a nova temporada da Companhia Procópio Ferreira no Teatro Serrador. A estreia da nova temporada da companhia havia sido marcada para o final de fevereiro, logo após o fim dos festejos carnavalescos. Para o primeiro espetáculo do repertório ensaiou-se a peça *O Inimigo das Mulheres*, tradução do médico psicanalista Gastão Pereira da Silva – um dos responsáveis pela divulgação da obra de Freud no Brasil – para *La Locandiera* de Goldoni.

No material de divulgação do espetáculo que figurava nos jornais, destaque para a primeira encenação da obra de Goldoni no Brasil realizada por artistas nacionais. O periódico *A Noite*, por exemplo, chamava a atenção para a “peça clássica” de Carlo Goldoni, “o fundador da comédia italiana, o Molière peninsular”.

Além disso, houve um alarde especial em torno da estréia, pois seria, igualmente, a estréia da filha do dono da companhia, então com 18 anos, nos palcos profissionais como atriz². O primeiro papel de Bibi Ferreira no teatro não poderia ser mais instigante: *Mirandolina*, protagonista do original de Goldoni, já era considerada então como um dos grandes papéis femininos do teatro universal, encarnado por lendas como Rina Morelli, Eleonora Duse e Tina de Lorenzo. Procópio Ferreira seria o intérprete do Cavaleiro de Ripafratta, o inimigo das mulheres. Os demais integrantes da companhia para a temporada seriam Hortência Santos, Juracy de Oliveira, Almir Castro, Restier Júnior, Ferreira Leite, José Policena, Renato Restier, Roberto José e Miguel Ferreira. A direção administrativa ficou a cargo de Abílio de Menezes e a direção de publicidade entregue ao escritor Rubens Gill.

No dia 27 de fevereiro, dia anterior à estréia, Bibi concedeu uma entrevista ao *O Imparcial* onde expôs sua visão sobre o dramaturgo italiano: “Goldoni despertou-se sempre particular interesse, e a sua obra, conquanto seja a do criador da comédia italiana, é a de um poeta cômico”. Além disso, mostrou segurança, domínio do papel e repertório: “O papel de ‘Mirandolina’ reclama principalmente mocidade, e como eu sou ainda mais jovem que a Duse

² Os jornais da época davam conta que Bibi Ferreira, na ocasião, já havia trabalhado no rádio e em vários espetáculos de caridade, bem como já havia aparecido em filmes nacionais, apresentando canções de sua criação. Cf. A filha de Procópio no teatro. *A Noite*. 14/02/1941.

era em 1894, e a Tina de Lorenzo em 1907, o público carioca não será grandemente fraudado vindo assistir ao meu trabalho”. A conclusão da entrevista aponta os objetivos da companhia em sua leitura de Goldoni: “o teatro de Goldoni, sem desprimar do seu mérito de clássico, e conquanto constitua repertório de sumidades da *scena* universal, é antes e acima de tudo, o teatro cômico”.³

Depois de um grande esforço de divulgação, a Companhia estreou a temporada no dia 28 de fevereiro. Nos dias que se seguiram às primeiras apresentações, os principais jornais voltaram a destacar a empreitada em artigos que continham algumas apreciações críticas. Nestas, destaque para o sucesso absoluto do espetáculo, com especial alarde para a estréia impactante de Bibi Ferreira ao lado do pai.

No jornal *A Noite* de 03 (três) de março, um artigo assinado por Heitor Muniz intitulava-se “A estréia de Bibi Ferreira no Serrador”, e iniciava a apreciação do espetáculo chamando a atenção para o fato de que Procópio Ferreira devia ter experimentado uma das grandes alegrias da sua vida ao presenciar o “sucesso admirável que sua filha alcançou ao apresentar-se, pela primeira vez, diante do público numa estréia tão bonita, tão auspiciosa e tão brilhante que emocionou a platéia”. Bibi havia se revelado, nas palavras do crítico, uma artista que era a “continuação da glória paterna”, dando ao público a alegria de poder contar, a partir daquele momento, com uma “figura de comédia que honra a nossa cena”. Após a descrição rápida do enredo da peça, o foco recai sobre a atuação de Procópio e Bibi, a ponto de considerar que a peça representada não teria obtido o agrado que teve se “outros houvessem sido seus intérpretes”. Sobre a construção dos personagens por parte dos atores, somente que “Bibi enche a cena e domina o espetáculo, compondo o personagem com magnífica precisão de detalhe e de conjunto, grande mobilidade de expressões, propriedade de gestos e um encanto especial na maneira de dizer e representar”. Já Procópio, “um dos maiores artistas do Brasil”, esteve também “em um de seus momentos de mais feliz inspiração”. O texto se encerra com a narração de um episódio ocorrido durante a realização do espetáculo, no intervalo do segundo para o terceiro ato, em que Bandeira Duarte, membro da imprensa carioca, dirigiu uma saudação a Procópio Ferreira em nome da Associação Brasileira de Críticos Teatrais, cumprimentado igualmente a mais “jovem estrela” do teatro brasileiro.⁴

³ Caso do dia e de há dois séculos... *O Imparcial*. 27/02/1941, p. 1-2.

⁴ Muniz, Heitor. A estréia de Bibi no Serrador. *A Noite*. 03/03/1941, p. 6.

Nota-se que nas palavras do comentador tecidas a respeito de *O Inimigo das Mulheres*, a dramaturgia de Carlo Goldoni surge como contexto no qual o talento e inspiração das figuras principais do elenco podiam ser apreciados. Não há esforço algum para apresentar o dramaturgo, muito pouco conhecido no Brasil, com maior complexidade ao leitor, muito menos um interesse sistematizado em perceber o trabalho dos atores como uma interpretação do texto dramático.

O mesmo procedimento foi adotado pelo comentador do *Correio da Manhã* em matéria publicada em 02 (dois) de março. Apresenta rasteiramente o enredo da peça, sem qualquer cuidado em situar historicamente a trama e o dramaturgo. Diz ainda que “a peça é muito divertida e cheia de situações impagáveis”, de modo que era facilmente compreensível o motivo que levou o ator a selecioná-la tanto para iniciar sua temporada de 1941 quanto para apresentar sua filha ao público. Depois disso, o artigo se resume ao elogio do desempenho de Bibi, caracterizado como “sensacional”. Já Procópio, “caracterizou esplendidamente o seu tipo”, o que não era nada de mais, uma vez que o público já havia se habituado “a ver no grande ator um artista que tem o mais alto grau a consciência profissional”.⁵ Desta feita, é perceptível que o motivo que fez Procópio selecionar a peça de Goldoni, repleta de situações impagáveis, se relacionava intimamente com sua concepção teatral e sua “consciência profissional”, nas palavras do autor.

Já o crítico Mário Nunes, nas páginas do *Jornal do Brasil*, também foca sua análise na estréia de Bibi Ferreira, mas aponta alguns outros elementos interessantes para a análise da cena em *O Inimigo das Mulheres*. De início, ressalta a grandeza da iniciativa de Procópio, “o primeiro artista da cena brasileira contemporânea”, ao fazer estrear sua filha no papel da faceira heroína Mirandolina, que com seus gestos, maneiras, expressões, inflexões, clareza e sinceridade no dizer, relegou o grande ator a um “honrosíssimo (sic) segundo plano” pela primeira vez na carreira, “ele que, na verdade, triunfava duas vezes”. Depois dos elogios iniciais, Mário Nunes se esforça por articular a dramaturgia de Goldoni com a cena brasileira, afirmando que *La Locandiera*, “como as peças de sua época, não prima pelo engenho nem pela espiritualidade”. A trama fácil agrada o público na medida em que “joga com os sentimentos primários e suas iniludíveis reações”. Por isso mesmo, “há um fundo humano marcante nos personagens embora simplórios, cabendo ao ator, através do cômico-grotesco, dar realço a este propósito” [grifos nossos]. Tal procedimento teria sido feito com sobriedade por todos os intérpretes, mas de modo mais “incisivo e certo bom gosto artístico” por Bibi,

⁵ “O Inimigo das Mulheres” no Serrador. *Correio da Manhã*. 02/03/1941, p. 8.

Procópio e Ferreira Leite. Nunes também repreende o tradutor Gastão Pereira da Silva por “se permitir usar modismos e expressões de agora, talvez para emprestar maior colorido ao diálogo”, de modo que preferia que a tradução “se ativesse ao texto para fugir à impressão de anacronismo que certas frases despertam”. Por fim, o crítico tece elogios ao que denomina “fundo artístico da montagem”: esplêndidos cenários, luxuoso e belo o guarda-roupa à época de 1750 em Florença.⁶ Salienta também a fidelidade de todos os pertences de cena, dos quadros e gravuras aos tamboretos e utensílios.⁷

A crítica de Mário Nunes revela que o texto teatral de Goldoni não foi utilizado somente como mero pretexto à interpretação dos atores, como os textos anteriores nos levavam a concluir. É evidente que há um movimento no sentido de construir uma *cena* teatral adequada à representação, com cenários, figurinos e utensílios que remetiam ao período histórico em que o enredo se ambienta. Contudo, é nítido também o interesse em estabelecer um canal eficaz de comunicação com o público teatral brasileiro do período, visualizado tanto na tradução do texto – aqui não podemos concluir se as frases modificadas ao gosto contemporâneo foram construídas por Gastão Pereira da Silva ou se foram introduzidas pelos próprios atores em suas respectivas interpretações – quanto no esforço de caracterização dos personagens pelos atores através do *cômico-grotesco*, forma popular bastante apreciada pelas platéias do período. Assim, o espetáculo estabelecia uma relação passado-presente necessária, na visão de seus realizadores, para o efetivo sucesso da comunicação do fenômeno teatral.

⁶ No mesmo *Jornal do Brasil*, no dia seguinte, saiu uma nota elogiando, particularmente, o guarda-roupa e os vestuários do espetáculo, executados por Mateus G. Fernandes. In: Procópio, a estréia de Bibi, e o sucesso particular da indumentária no êxito de *O Inimigo das Mulheres*. *Jornal do Brasil*. 04/03/1941, p. 11.

⁷ Nunes, Mário. Serrador – Temporada Procópio. *Jornal do Brasil*. 01/03/1941, p. 11.



(Bibi Ferreira/Mirandolina – *O Inimigo das Mulheres*, 1941)

Outro crítico que aprofunda sua apreciação do espetáculo é Astério de Campos, que assinava a coluna *Gazeta Theatral* do suplemento da *Gazeta de Notícias*. No artigo de 02 (dois) de março, dedicado à apreciação do espetáculo, o autor caracteriza Goldoni como o “egrégio reformador da comédia italiana” no século XVIII. Destaca que a companhia de Procópio selecionou *La Locandiera* dentre as mais de cento e cinquenta comédias e tragicomédias do autor para a apresentação do novo elenco e do novo repertório, demonstrando um conhecimento mais consistente sobre a dramaturgia de Goldoni, de modo que, em sua visão, o texto não fazia parte das obras-primas do autor como *I Rusteghi*, “excelente quadro da vida conjugal com os quatro velhos”, ou ainda *La Dona di Garbo* e *Uomo di Mondo*, que “o próprio Goldoni considerou o indivíduo marcante, o cortesão, que teve afortunado êxito, 1751, em Turim”. Finaliza esta apreciação do conjunto artístico de Goldoni observando que *La Locandiera* “é bem característica do sincero *oggettivismo* de Goldoni e de seu propósito de criar o teatro de observação”.⁸

⁸ Campos, Astério de. *O Inimigo das Mulheres*. *Gazeta de Notícias*. 02/03/1941, p. 7.

Deste ponto em diante, Astério de Campos se dedica à forma como “da *scena italiana* passou a famosa *A Estalajadeira* à cena indígena”. No título, *O Inimigo das Mulheres*, observa uma invenção do tradutor “que, como psicólogo, imaginou um título mais sugestivo, ao gosto do nosso tempo, e da multidão”. A personagem nuclear da trama, segundo o crítico, é Mirandolina, a proprietária da *locanda*; “laboriosa, honesta, galante, *reivindicadora dos direitos sociais da mulher*” [grifos nossos], cuja interpretação realizada por Bibi recebeu elogios sinceros, uma vez que teria “mais se preocupado com a personagem, com a natural expansão de seu privilegiado temperamento de genuína artista, que com a complicadíssima técnica, a hermenêutica da arte de representar”. Conclui a apreciação da performance de Bibi afirmando que “o próprio Goldoni, se a visse encarnar Mirandolina, ficaria orgulhoso de sua criação”. Na sequência, passou a apreciar as atuações de cada um dos intérpretes individualmente. Procópio representou o cavalheiro, o inimigo das mulheres – “misto de grotesco e erotômano” –, com “irresistível comicidade”. No papel do “ingênuo e bufonesco” Fabrício, o camareiro preferido de Mirandolina, Ferreira Leite surpreendeu “por sua espontânea caracterização”. Alma de Castro e Joracy de Oliveira, respectivamente a “Baronesa de Monte Flor” e a “Condessa Prado”, “riram com exagero”. Já José Policena, intérprete do “Conde de Abafiorida” deveria “corrigir, em cena, a pronúncia de ‘gratuito’ com i longo, e dizer ‘gratuito...’”. Por fim, o crítico louvava “a habilidade com que foram acomodadas as expressões da comédia à índole do nosso povo, com encenação adequada à época em que se desenvolve a intriga, na essência, uma *sátira contra os ridículos da fidalguia*” [grifos nosso].⁹

A reflexão de Astério de Campos acerca do espetáculo corrobora o caráter de *atualidade* da representação, desde a tradução do texto à composição dos personagens, passando pela montagem da cena teatral. Mais uma vez, fica evidente que o intuito primeiro dos realizadores era efetivar a comunicação de um texto escrito no século XVIII com a platéia brasileira de 1941, que se revela, inclusive, nas traduções dos nomes dos personagens que foram “aportuguesados” – Conde de Abafiorida, Condessa Prado, Baronesa de Monte Flor, etc. Neste sentido, o interesse dos intérpretes – especialmente do primeiro nome da companhia, Procópio Ferreira – não era mostrar à platéia como a comédia fazia rir as platéias do século XVIII, mas como a comédia poderia fazer rir as platéias contemporâneas, por isso, o esforço de atualização e ressignificação foi fundamental, uma vez que o riso e o risível não são fenômenos universais e imutáveis; o seu caráter se altera com o passar dos séculos, o que

⁹ CAMPOS, Astério de. *O Inimigo das Mulheres*. *Gazeta de Notícias*. 02/03/1941, p. 7.

o torna difícil de traduzir de um período para outro, ou mesmo de uma cultura para outra: “o que faz uma geração rir tem pouco efeito sobre a seguinte”¹⁰. Disto decorre que as próprias atitudes frente ao riso se alteram com o passar do tempo, ou seja, o que é risível em determinado período pode deixar de sê-lo futuramente, fenômeno que reclama uma atualização do texto teatral do século XVIII com expressões mais familiares ao público do século XX.

As palavras de Astério de Campos, no entanto, revelam também outra dimensão da representação de *O Inimigo das Mulheres* que transcende o intuito de fazer rir. Na visão do crítico, a peça de Goldoni revela uma protagonista “reivindicadora dos direitos sociais das mulheres”, dimensão que o texto não possuía no século XVIII. De fato, Goldoni subverte ao criar uma estalajadeira que, com astúcia, manipula seus pretendentes – um nobre decaído e um burguês que comprou um título de nobreza – e impõe sua vontade e visão de mundo que oferece um panorama das relações sociais que antecede o período revolucionário na Europa, mas não há elementos que a coloquem como afirmadora da luta pelos direitos sociais das mulheres. Esta dimensão de interpretação do texto está muito mais viva para os espectadores do século XX do que para os espectadores do XVIII, o que revela o alcance contemporâneo da cena. Por outro lado, a tradução conseguiu preservar um sentido histórico importante na medida em que manteve a crítica contra “os ridículos da fidalguia”, dimensão que no século XVIII possuía um alcance profundo, pois chama a atenção para transformações nas práticas sociais reveladoras de novas dinâmicas que caracterizam o período. Assim, a representação conseguia articular uma leitura histórica do texto teatral com uma leitura contemporânea, uma vez que o crítico elogiou a habilidade com que “foram acomodadas as expressões da comédia à índole do nosso povo”. Assim, pode-se concluir que o espetáculo de estréia da Companhia Procópio Ferreira para o ano de 1941, uma leitura de Goldoni, obteve êxito no intuito de ressignificar o texto teatral para o público contemporâneo tanto na forma quanto no conteúdo, cumprindo com êxito seu objetivo de comunicação.

O sucesso de público e de crítica que *O Inimigo das Mulheres* alcançou imediatamente após a estréia não foi passível de tensões. A apreciação do espetáculo realizada pelo jornal literário *Dom Casmurro*, publicada em 08 (oito) de março, traz informações que revelam alguns focos de incêndio na relação de Procópio Ferreira com alguns críticos no período. O autor que assina a coluna “Hoje tem espetáculo”, Ludo, inicia sua matéria sobre a representação do texto de Goldoni chamando a atenção para algumas vicissitudes da relação

¹⁰ BURKE, Peter. Fronteiras do Cômico no Início da Itália Moderna. In: *Variedades da História Cultural*. Tradução de Alda Porto. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000, p. 116.

entre os empresários e os críticos teatrais na cidade do Rio de Janeiro no período, baseadas no fato de que “quando um ator tem uma queixa do crítico, quando não simpatiza ele com o pobre jornalista, encontra sempre a sua ‘vingança’ em não lhe enviar as cadeiras para a ‘première’”. Aparentemente, foi o caso da estréia de *O Inimigo das Mulheres*, na qual Procópio não teria enviado as cadeiras para o *Dom Casmurro*. Como o jornal havia mudado o local de sua redação, o crítico julgou adequado avisar aos empresários do Teatro Serrador, uma vez que este sempre garantiu as cadeiras para as suas estreias. Em resposta à solicitação, o diretor administrativo Abílio de Menezes teria respondido que não valeria “a pena comunicar porque, por ordem do Sr. Procópio, as cadeiras foram cortadas...”. O crítico divaga que o “nervosismo” de Procópio contra a sua pessoa poderia ser motivado pela sua insurreição contra “a concepção errada do ilustre ator de nos apresentar um elenco medíocre, abaixo de qualquer crítica, em temporadas passadas”. Deste ponto em diante, passa a dizer que Procópio é extremamente acessível à “bajulação” e que havia se formado ao seu entorno um clã de “papa-ceias” e pseudo-amigos que estavam lhe custando caro tanto na parte artística quanto na parte financeira, e que em nada contribuíam para elevar o seu nível artístico, pelo contrário, seriam “nocivos a quem tinha e tem que cumprir um destino de arte como o Sr. Procópio, que ao em vez (sic) disso e devido a eles, só cabeçadas tem dado”.¹¹

Após esta introdução repleta de acusações e justificativas alheias à cena teatral, o crítico passa a analisar especificamente o espetáculo observando que, à primeira vista, Procópio havia se livrado da concepção de que um elenco medíocre, abaixo da crítica, tendo como única figura ele próprio, poderia se manter e agradar ao público, como teria ocorrido nas últimas temporadas. Pelo contrário, o elenco visto no Serrador havia “melhorado muito”, a ponto de notar como o trabalho do ator “ressalta muitíssimo mais, encontrando eco nos desempenhos dos seus colegas”. A maior parte dos elogios individuais coube a Bibi Ferreira que, diante de um grande desafio, “em nada comprometeu a representação, pelo contrário, deu-lhe um ar gracioso e uma vida que não estávamos habituados no lado feminino das temporadas Procópio”. Sobre o desempenho de Procópio, foi uma “excelente interpretação”, “com sua habitual verve e muitos cacôs, que já eram venezianos em 1750, como – ‘ora bolas’, ‘raios que o partam’ – ‘comigo é duro’, etc.”. Os outros intérpretes estiveram a contento, com algumas exceções. O ponto fraco do espetáculo seria, na visão do crítico, o próprio texto de Goldoni, que “digam o que disserem, é fraco”, o que fez com que o espetáculo fosse,

¹¹ LUDO. Teatro Serrador – “O Inimigo das Mulheres”, comédia em três atos de Carlo Goldoni – Companhia Procópio Ferreira. *Dom Casmurro*. 08/03/2013, p. 10.

“indiscutivelmente, chato”.¹² É impossível não perceber o tom irônico do autor ao comentar a representação de Procópio, que se distanciava do tempo de realização do texto teatral de Goldoni com expressões, “cacos”, que agradavam e faziam rir as platéias brasileiras. Apesar de ter apreciado o espetáculo, o crítico revela uma concepção teatral dissonante da concepção da Companhia Procópio Ferreira, questionando os meios através dos quais a interpretação do texto se efetivava.

Em maio do mesmo ano, Procópio deu continuidade à temporada com outra comédia, desta vez de outro comediógrafo considerado clássico: *A Escola de Maridos*, de Molière. Com isso, buscava dar uma resposta definitiva aos críticos que o acusavam de não procurar melhorar o nível de seu repertório. Ao longo do restante da temporada, a companhia representou também *Noite de Amor*, de Siegfried; *A Garota* e *O Médico à Força*, na tradução de Bandeira Duarte. No repertório também figuraram peças nacionais, como *Pão Duro*, de Amaral Gurgel; *A Cigana me enganou* de Paulo de Magalhães, dentre outras de Armando Gonzaga, José Wanderley e Mário Lago. Em setembro, *O Inimigo das Mulheres* voltou à cena para substituir a peça *A Garota*, impossibilitada de se representar por motivo de doença da atriz Belmira de Almeida.¹³

Terminada a temporada de 1941 no Rio de Janeiro, Procópio levou o repertório para ser representado em São Paulo no início de 1942. O carro-chefe da companhia seria, uma vez mais, *O Inimigo das Mulheres*. Ainda nas últimas semanas de 1941, os jornais de São Paulo já chamavam a atenção para a estréia de Procópio e Bibi na cidade, ressaltando o “êxito absoluto” que haviam alcançado no Rio de Janeiro. Destacavam, além dos intérpretes da companhia, o gênio de Goldoni, “o criador da comédia italiana”.

A estreia se deu no primeiro dia de janeiro no teatro Avenida. Nos dias que se seguiram, alguns críticos paulistanos escreveram apreciações sobre o espetáculo nos jornais. Na *Folha da Manhã* de 03 (três) de janeiro, Polillo publicou um texto sobre o espetáculo, onde destacou o pouco conhecimento que se tinha sobre a dramaturgia goldoniana, não apenas no Brasil, mas no mundo todo, inclusive na Itália. A partir desta constatação, apresentou Goldoni aos leitores como “o pai do teatro moderno na Itália”, “pelas reformas que introduziu na teatrologia e na arte de representar da sua época” [grifos nossos]. Sobre a cena teatral apresentada, observou que “Procópio caprichou na montagem e no guarda-roupa de *O Inimigo das Mulheres*; os ensaios foram conduzidos com bom critério – e daí resultou

¹² LUDO. Teatro Serrador – “O Inimigo das Mulheres”, comédia em três atos de Carlo Goldoni – Companhia Procópio Ferreira. *Dom Casmurro*. 08/03/2013

¹³ J. G. A volta de Mirandolina. *O Imparcial*. 06/09/1941, p. 7.

uma interpretação *tão fiel quanto possível do original*” [grifos nossos]. O resultado não teria sido melhor, na visão de Polillo, porque a tradução do texto para o português retirara o sabor do italiano dialetal do autor, tão característico de suas comédias, o que resultou em uma tradução “relativamente perfeita” da parte de Gastão Pereira da Silva. Por outro lado, várias cenas da peça teriam sido amputadas “para caber, com seus dois intervalos e seus três atos, nas duas horas costumeiras, que é o que duram os espetáculos teatrais por sessões”. Contudo, a representação esteve “digna de aprovação geral”, e mais ainda por indicar que “Procópio permanece no caminho pelo qual enveredou, de uns dois anos a esta parte, procurando dar, a seu público, teatro de qualidade fina, *longe da vulgaridade do chamado ‘teatro para rir’*” [grifos nossos].¹⁴

O interessante a se notar nas palavras de Polillo dirigidas aos leitores paulistanos é a forma sutil em que insinua a relação existente entre o caráter reformador de Goldoni no século XVIII e a “reforma” empreendida por Procópio Ferreira que procura dar ao seu público um teatro de qualidade, um repertório de qualidade, longe da “vulgaridade” do chamado “teatro para rir”. Aqui há uma pequena dissonância com a crítica do Rio de Janeiro, uma vez que praticamente todos os críticos cariocas que publicaram textos sobre o espetáculo saudaram exatamente a capacidade do ator em “fazer rir”. Outra controvérsia notável diz respeito à suposta “fidelidade” da cena em relação ao original, não apontada nas apreciações cariocas que, ao contrário, insistiam na atualização empreendida pela companhia a fim de aumentar o nível de comunicação com a platéia.

A carreira de *O Inimigo das Mulheres* e da temporada teatral da Companhia Procópio Ferreira seguia tranqüila na paulicéia no ano de 1942, sucesso de público e sem maiores tensões com a crítica teatral que, ao contrário, não cessava de elogiar a iniciativa. No entanto, nem todos os espectadores se mostraram satisfeitos com a cena apresentada pela companhia; um deles, em especial, teceu comentários nada amistosos a respeito do espetáculo de Goldoni, escancarando uma polêmica que perduraria ainda por algum tempo no teatro brasileiro. O crítico, um jovem de vinte e cinco anos, iniciava sua carreira como comentador de espetáculos de maneira determinada a mudar-lhes as bases: Décio de Almeida Prado.

A apreciação de Décio de Almeida Prado sobre *O Inimigo das Mulheres* publicada nas páginas da revista *Clima*¹⁵ se inicia de maneira abrupta: “Não irei fazer crítica do espetáculo

¹⁴ POLILLO. “O Inimigo das Mulheres”, de Goldoni, para estréia da temporada de Procópio, no Tetro Avenida. *Folha da Manhã*. 03/01/1942, p. 7.

¹⁵ A revista “Clima” foi criada no início de 1941 com a proposta de se tornar uma revista de referência crítica acadêmica ligada à Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da USP. Inicialmente financiada por Alfredo Mesquita, que criaria mais tarde a Escola de Arte Dramática, a publicação contou com a contribuição

inaugural da temporada de Procópio em São Paulo, espetáculo em que foi representada a peça *La Locandiera*, *O Inimigo das Mulheres* conforme tradução nacional, de Carlo Goldoni. Farei apenas um protesto”.¹⁶ Este protesto se formaliza a partir de uma determinada visão sobre o fazer teatral, especialmente no que diz respeito à encenação da peça *clássica*:

No teatro nada exige mais saber, mais tacto, mais finura, mais amor, mais *compreensão verdadeira do fenômeno teatral* que a montagem da peça clássica. Reviver uma produção do passado é a melhor ocasião que o *metteur-em-scene* tem para mostrar sua intuição do que é eterno e invariável no espetáculo teatral e por isso mesmo todos os *metteurs-em-scene* fazem questão de afrontar essa prova, a que melhor permite a discussão e verificação de princípios estéticos teóricos [grifos nossos].¹⁷

Décio de Almeida Prado inicia por caracterizar Goldoni como *clássico* sem o cuidado de situá-lo historicamente ou apontar os motivos que o tornaram *clássico*. Tampouco se preocupa em definir o que denomina *eterno* e *invariável* no teatro. Entretanto, supõe-se que chama a atenção para o tratamento diferenciado que um texto histórico e consolidado da dramaturgia universal deveria ter, o que envolve uma mediação histórica adequada para a *verificação de princípios estéticos teóricos*. Mais adiante, Décio expõe com maior clareza o alvo de seu protesto:

Pois foi esta prova que o senhor Procópio Ferreira afrontou. O resultado não poderia ter sido mais desastroso. *Tudo foi adulterado conscientemente, modificado de propósito, até o enredo. Não resistindo, nem procurando resistir, à tentação de ser engraçado*, o Sr. Procópio fez os maiores esforços para *substituir, sempre que possível, Goldoni por Procópio*, com danos evidentes para Goldoni. Nada poupou o Sr. Procópio Ferreira, nem latidos. Compreende-se, aliás, o que se passa atualmente com o Sr. Procópio Ferreira: quer elevar o nível de seu repertório, mas, ao mesmo tempo, não quer perder o público dos bons tempos das traduções espanholas no Boa-Vista [grifos nossos].¹⁸

É evidente, nesta passagem, que o protesto do crítico contra o espetáculo da companhia Procópio Ferreira se dirige, sobretudo, ao fato de o ator ter utilizado a dramaturgia goldoniana, classificada como *clássica*, como um *pretexto* para a realização de seus anseios artísticos, a saber, a exibição de sua personalidade. Diferentemente do texto de Polillo, onde a

permanente de Décio de Almeida Prado, Antônio Cândido, Paulo Emílio Salles Gomes, Lourival Gomes Machado, dentre outros. Até 1944, colaboraram com a revista personalidades da intelectualidade brasileira como Mário de Andrade, Carlos Drummond de Andrade, Ruy Coelho Vinícius de Moraes, Anatol Rosenfeld, Gilda de Mello e Souza etc. Cf. PONTES, Heloísa. *Destinos Mistos: os críticos do Grupo Clima em São Paulo – 1940-1968*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

¹⁶ PRADO, Décio de Almeida. *Clima*, n.9, abr. 1942, pp. 112-113.

¹⁷ Ibid.

¹⁸ Ibid.

interpretação surge como “tão fiel quanto possível do original”, Décio denuncia a manipulação consciente do texto com o objetivo de substituir, sempre que possível, o dramaturgo pelo caráter do ator visando a ênfase de sua verve cômica – que se revela nos “latidos” que o ator teria utilizado como recurso de comicidade. Esta manipulação se revelaria, inclusive, no próprio título da tradução de Gastão Pereira da Silva, onde a ênfase recai sobre o personagem masculino do enredo – o inimigo das mulheres –, em vez de Mirandolina, a *Locandiera* do original de Goldoni.

De acordo com Décio, as estratégias de Procópio na “interpretação” do texto teriam como objetivo manter o apoio do público que o acompanhava desde os “bons tempos das traduções espanholas” no teatro Bela-Vista. Desse modo, ainda que fosse evidente o seu esforço em elevar o nível do seu repertório, isto não se efetivaria se o ator não rompesse com estas concepções inadequadas a respeito tanto do tratamento do texto teatral quanto da composição do personagem. Esta suposta acomodação de Procópio em torno de seu fazer teatral seria interpretada ainda pelo crítico como *comercialismo*:

Entretanto, Sr. Procópio, raramente a arte permite acomodações. Decida-se de uma vez num sentido ou noutro, *escolha entre ganhar mais dinheiro ou arriscar um pouco do que ganhou em novas experiências*. Não continue nesse esforço ingente e ineficaz de conciliar Goldoni e Paulo Magalhães. E, principalmente, não se esqueça de considerar no balanço final, a vocação nascente de sua filha que, francamente, merece consideração e respeito [grifos nossos].¹⁹

Paulo Magalhães era um autor de comédias de costumes que sempre figurava no repertório das temporadas de Procópio – na própria temporada de 1941, por exemplo, Procópio encenou, do autor, *A Cigana me Enganou* –, representante, na concepção do crítico, de uma forma de teatro considerada *inferior*, um tipo de comédia que não poderia ser representada com o mesmo tratamento de uma peça de Goldoni. Por outro lado, o sucesso destes espetáculos diante do público teatral do período levou Décio de Almeida Prado a caracterizá-los na esteira do *comercialismo*, ou seja, formas e sentidos já consagrados que eram manipulados para atrair espectadores com a finalidade de fazer dinheiro. No entanto, o crítico insinua que um movimento de renovação já estaria se processando – na medida em que sugere a Procópio “arriscar o que ganhou em novas experiências” –, mas o ator, mesmo que parecesse se arriscar no enfrentamento de um repertório mais moderno, preferia insistir na acomodação de um teatro que lhe permitia “ganhar mais dinheiro”.

¹⁹ PRADO, Décio de Almeida. *Clima*, n.9, abr. 1942, pp. 112-113.

Os estudiosos da obra de Décio de Almeida Prado observam que poucas vezes ele utilizou um tom tão violento. “O tom extremamente duro da crítica – comparado com o restante do conjunto de críticas publicadas pelo autor, que sempre se distinguiu pelo estilo polido de sua escrita deve ser analisado à luz do momento teatral”.²⁰ Este momento teatral, analisado a *posteriori*, antecede *Os Comediantes* e *Vestido de Noiva* e todo o seu significado nas discussões em torno do modernismo no teatro brasileiro. Contudo, é o momento em que começam a se organizar, em São Paulo, os primeiros movimentos de amadores:

É quando Alfredo Mesquita organiza e dirige o Grupo de Teatro Experimental, que irá durar até 1948. No entanto, se pouco havia sido realizado até então, *muito havia para ser combatido, negado*. Tratava-se então de *estabelecer as possíveis bases para a renovação do teatro* que logo teria lugar entre nós [grifos nossos].²¹

Ao analisar a crítica de *O Inimigo das Mulheres* “à luz do momento teatral”, percebe-se claramente os motivos que a fazem tão dissonantes em relação tanto às apreciações cariocas quanto às próprias críticas paulistanas. Enquanto no Rio de Janeiro os jornais elogiavam a iniciativa de Procópio Ferreira, a qualidade do texto, a comunicação com a platéia e, principalmente, a cena teatral – desde os cenários e figurinos até a interpretação dos atores –, Décio de Almeida Prado via um exemplo sintomático de uma forma teatral que deveria ser extirpada dos palcos nacionais, que prestava um desserviço à cultura brasileira ao apresentar Goldoni sobre uma roupagem cômica ultrapassada e rasteira, ao modo das comédias de costume que agradavam os espectadores já desde o início do século.

O descompasso existente entre a leitura de Décio de Almeida Prado e as demais críticas ao espetáculo advém de um novo olhar sobre a crítica teatral que o autor começa a esboçar nas páginas de *Clima*. A partir deste momento, começa a se tornar mais nítida a oposição à crítica teatral vigente nos jornais da época, que passará a ser classificada como “anedótica” e “rasteira”. Ana Bernstein descreve com precisão o modo como esta *nova* crítica iria caracterizar a crítica que se fazia até o início da década de 1940:

O formato destas críticas é tipicamente curto, de 15 a 20 linhas no máximo, não fazendo, de hábito, nenhuma objeção ao espetáculo. Mas o que nelas chama a atenção é o seu tom próximo à crônica social, onde os critérios mais fartamente empregados são o bom gosto (critério empregado, mas nunca definido), a beleza, a correção, a elegância e a graciosidade das atrizes, o brilho dos cenários, a comicidade do texto, a leveza da peça.²²

²⁰ FARIA, João Roberto.; AREAS, Vilma.; AGUIAR, Flávio. (org.) *Décio de Almeida Prado: um homem de teatro*. São Paulo: EDUSP, 1997, p. 210.

²¹ Ibid.

²² BERNSTEIN, Ana. *A Crítica Cúmplice: Décio de Almeida Prado e a formação do teatro brasileiro moderno*. São Paulo: IMS, 2005, p. 46.

A autora observa ainda que o “retrato mais eloquente” desta crítica teria sido a Associação Brasileira de Críticos Teatrais (ABCT), criada em 1937, que “tinha sua atuação diluída em atividades de caráter puramente social”.²³

Desse modo, a crítica publicada nas páginas de *Clima* não se apresenta somente como uma crítica do espetáculo *O Inimigo das Mulheres*, mas este é apropriado de forma exemplar como bandeira de luta pela afirmação de uma transformação das bases sobre as quais o teatro brasileiro se firmava, transformação que passava, necessariamente, pelo estabelecimento de uma nova crítica teatral:

o ator [Procópio Ferreira] representava para o crítico tudo o que havia de pior e ultrapassado no teatro brasileiro – comercialismo, vedetismo, excessivo profissionalismo (na má acepção do termo), o desrespeito ao texto, o teatro feito às pressas e de qualquer maneira –, enfim, tudo o que deveria ser extirpado para dar lugar ao teatro brasileiro moderno.²⁴

Os textos escritos na revista *Clima* a partir de 1941 vão se configurar nas primeiras incursões de Décio de Almeida Prado no campo específico do teatro, ele que se tornaria o crítico teatral mais influente do país até a década de 1960. Nestes primeiros textos, onde já se esboçam as bandeiras pelas quais irá lutar durante toda a sua atividade, é nítida a influência de um pensamento teatral de matriz francesa, sobretudo àquela proveniente de Jacques Copeau e Louis Jouvet, o que torna ainda mais claro as posições que assume diante dos embates que se estabelecerão no teatro brasileiro neste momento. O contato com as ideias teatrais francesas se consolidou na ocasião de sua visita ao amigo Paulo Emilio Salles Gomes²⁵ (que se exilou na França em 1937) no ano de 1939. Anos depois, ao rememorar esta visita, Décio diria que esteve na França durante dois meses e meio, período no qual pôde vivenciar “algum teatro, inclusive algumas daquelas companhias célebres ligadas ao trabalho renovador de Copeau”. Na ocasião, teria assistido, em Paris, a uma conferência do próprio Copeau, além de alguns

²³ BERNSTEIN, Ana. *A Crítica Cúmplice: Décio de Almeida Prado e a formação do teatro brasileiro moderno*. São Paulo: IMS, 2005, p. 46.

²⁴ FARIA, João Roberto.; AREAS, Vilma.; AGUIAR, Flávio. (org.) *Décio de Almeida Prado: um homem de teatro*. São Paulo: EDUSP, 1997, p. 209.

²⁵ Assim como Décio de Almeida Prado, no teatro, Paulo Emílio Salles Gomes se tornou uma referência histórica decisiva na construção de uma historiografia do cinema brasileiro que privilegia determinados aspectos –sobretudo à luz da influência do Cinema Novo – em detrimento de outros na urdidura de uma “história do cinema brasileiro”. A respeito desta construção, consultar: SOUZA, Julierme Sebastião Moraes. Paulo Emílio Salles Gomes e a eficácia discursiva de sua interpretação histórica: reflexões sobre história e historiografia do cinema brasileiro. (doutorado em História). Universidade Federal de Uberlândia. Programa de Pós-Graduação em História, 2014.

espetáculos como, por exemplo, *A Gaivota* de Tchecov feita por Pitoeff além de espetáculos de Dullin, Jovet e outros.²⁶

Jacques Copeau se notabilizou no cenário teatral francês das primeiras décadas do século XX após a fundação do Vieux-Colombier, teatro onde passou a atuar como diretor, encenador e ator, dando início a um programa de combate à decadência do teatro francês no período, marcado pelo predomínio do teatro de *boulevard*. O programa de Copeau para o teatro envolvia desde a noção de “recuperação de repertório” – expressão de Tânia Brandão para ressaltar o projeto do diretor em propor a alternância em cena do repertório clássico, reprises e peças inéditas – até uma preocupação com a pedagogia na formação teatral “com o ideal de levar o ator à escola da poesia e o poeta à escola da cena”.²⁷ Sua atuação concorreu para afirmar um determinado conceito de diretor, uma espécie de líder conceitual e intelectual, conforme observou Tânia Brandão:

Copeau considerava que ao diretor cabia a tarefa de organizar os diversos elementos do espetáculo, a fim de atingir a profunda unidade cênica que fez sua grandeza, função que a seu ver exigia uma cultura literária sólida, para compreender e assimilar o pensamento do autor; uma formação técnica completa, para organizar e executar a representação; discrição, tato e humildade a fim de não pretender substituir o autor. As qualidades do bom diretor supunham a existência de sólidas virtudes – a modéstia, a maturidade, a reflexão, o ecletismo; antes de tudo, era preciso o encontro das ideias e não a invenção, para traduzir o texto, captar sua inspiração, como o músico lê as notas e as canta.²⁸

As noções de Jacques Copeau acerca do fenômeno teatral são fundamentais para a compreensão do entendimento que se tem sobre *teatro moderno* no Brasil: o respeito ao texto teatral, a homogeneidade dos elementos da representação, a ideia de *cultura literária* para a verdadeira compreensão dos sentidos do texto²⁹, tudo isso regido por um líder conceitual e intelectual, o diretor. Todas estas noções serão apropriadas no Brasil no contexto dos embates em torno da modernização do teatro e servirão de matrizes a partir das quais as representações serão classificadas.

²⁶ PRADO, Décio de Almeida. *Depoimentos II*. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro, 1977, p. 40.

²⁷ BRANDÃO, Tânia. *Uma empresa e seus segredos*: Companhia Maria Della Costa. São Paulo: Perspectiva; Rio de Janeiro: Petrobrás, 2009, p. 49.

²⁸ Ibid., p. 50.

²⁹ De acordo com Bernard Dort, Copeau teria sido o responsável por “desenterrar” Goldoni no repertório teatral francês, uma vez que são poucas as referências ao dramaturgo no século XIX – sendo característico o fato de não ter sido redescoberto no momento do naturalismo. Em 1923, o encenador montou *Mirandolina* – no mesmo ano encenou também *A Princesa Turandot* de Carlo Gozzi – em um momento em que estaria “bastante preocupado com o jogo corporal, o problema das máscaras, com todas as técnicas da *commedia dell’arte* e para ele Goldoni surgiu como um representante da *commedia dell’arte*”. Cf. DORT, Bernard. Por que Goldoni hoje? In: *O Teatro e a sua Realidade*. São Paulo: Perspectiva, 1977, pp. 127-141.

O trabalho de Copeau influenciou toda uma geração na França (e fora dela), responsável pela revitalização do teatro francês. Dentre os seus continuadores, destaca-se o grupo de diretores que se tornaram célebres sob a denominação de *O Cartel*: Charles Dullin, Georges Pitoëff, Gaston Baty e Louis Jouvet. Cada um ao seu modo contribuiu para a difusão e reelaboração das ideias de Copeau e foram responsáveis pela institucionalização do teatro moderno na França. No fim dos anos 30, em Paris, Décio de Almeida Prado entrou em contato com a cena do grupo, mas um deles, em particular, foi decisivo para a sua formação como pensador teatral: Louis Jouvet.

A influência decisiva de Jouvet sobre o pensamento teatral de Décio aprofundou-se na ocasião da *tournee* do encenador francês na América do Sul no início da década de 1940, momento em que apresentou trabalhos tanto no Rio de Janeiro quanto em São Paulo. Jouvet deixou a Europa em 1941 após uma polêmica com as diretrizes culturais alemãs – a Alemanha ocupou grande parte da França, incluindo Paris, de 1939 a 1945. No dia 26 de junho, chegou ao Rio de Janeiro com sua companhia para iniciar a temporada, que contaria com textos de seus autores teatrais preferidos: Molière e Giraudoux. No mês seguinte, estreava em São Paulo, onde era ansiosamente aguardado “por todo um grupo de jovens, universitários em sua maioria, que muito em breve fariam a sua parte na transformação do teatro brasileiro”.³⁰ O primeiro texto de Décio de Almeida Prado nas páginas de *Clima* representava esta expectativa investida na vinda de Jouvet ao Brasil, uma vez que o crítico havia entrado em contato com o seu trabalho em Paris anos antes. O impacto que a atuação de Jouvet teve junto a um público específico do teatro brasileiro foi importante para a afirmação de concepções *modernas* no teatro nacional. Com Jouvet, o teatro feito a partir do respeito ao texto, onde o diretor realiza uma interpretação homogênea e coerente, ganharia força contra a cena profissional vigente no período:

A temporada de Jouvet entre nós serviu, entre outras coisas, para mostrar que o trabalho do diretor é essencial para garantir a "unidade, a coesão interna e a dinâmica da realização cênica" — sem o que o espetáculo deixa de ser uma totalidade para aparecer como sobreposição de "cenários e personagens, objetos e discursos, luzes e gestos". Verdadeira lição prática sobre a importância e a função desse profissional que fizera a sua entrada nos palcos europeus no final do século XIX e se introduzira no Brasil com um atraso de quase cinquenta anos. Jouvet, sem dúvida, deu o pontapé inicial nessa direção e ajudou, mesmo que indiretamente, a subverter a hierarquia de valores que sustentava o nosso panorama teatral, cujos espetáculos "organizavam-se por assim dizer das partes para o todo. Cada ator interpretava a seu modo o seu papel e daí resultava o conjunto — quando

³⁰ PONTES, Heloísa. Louis Jouvet e o nascimento da crítica e do teatro modernos no Brasil. *Tempo Social*. São Paulo, v. 12, n.1, p. 113-114.

resultava". Depois de suas duas "iluminadoras temporadas" no Brasil, "não havia mais lugar para comédias de costumes ou para 'fantasias' em forma de festa", tampouco para o desconhecimento do significado das palavras "*mise-en-scène*" e "*metteur-en-scène*". Com ele, os mais aficionados pelas artes do espetáculo aprenderam a "conhecer o teatro por dentro, para ver como um texto se transforma em mecanismo vivo".³¹

A influência de Juvet sobre a visão teatral de Décio de Almeida Prado não se dá apenas no âmbito de suas encenações. O *metteur-en-scène* francês também escreveu algumas obras teóricas sobre o teatro que tiveram impacto sobre a formação do crítico brasileiro, conforme indica o próprio Décio:

Leitura de teoria de teatro realmente comecei a fazer no momento em que fui escolhido para crítico de *Clima*. O primeiro livro que li de teoria teatral foi o *Reflections d'un comédien* do Juvet sobre o qual aliás escrevi um artigo no *Clima*. Este livro, aliás, me marcou muito, e por isso talvez até hoje eu permaneça dentro dessas tradições de Copeau e Juvet, de dar importância ao texto.³²

A partir deste conjunto de referências, se torna mais nítido o tom da crítica sobre o espetáculo *O Inimigo das Mulheres* no ano de 1942. A afirmação da importância fundamental do texto na representação teatral, interpretado sob a chancela de um diretor dotado de formação artística e cultural, é o mote a partir do qual Décio irá "atacar" o espetáculo de Procópio. O status de *clássico* que Goldoni já havia adquirido naquele momento serviria para acirrar ainda mais os ânimos do crítico contra a cena realizada pelo ator, que não teria poupado nem mesmo latidos na tentativa de substituir sempre que possível Goldoni por ele mesmo para efetivar a sua tentativa de "ser engraçado". Desse modo, o crítico se colocava como *missão*, naquele momento, combater com ferocidade os quadros do teatro profissional, onde enxergava somente iniciativas em que os atores lançavam mão dos textos dramáticos apenas como *pretextos* para o desenvolvimento de suas personalidades.

Muitos anos mais tarde, o próprio crítico, ao rememorar o processo de luta pela renovação do teatro brasileiro na década de 1940, iria considerar que a renovação só poderia ter se efetivado "com um corte mais ou menos drástico em relação ao teatro nacional", e que havia sentido muito essa tarefa que a sua geração "executou e que num certo sentido foi muito dura em relação a certos atores de sucesso". A modificação que a sua geração introduziu no teatro havia prejudicado, por exemplo, "a carreira do Procópio Ferreira, que naquele momento

³¹ PONTES, Heloísa. Louis Juvet e o nascimento da crítica e do teatro modernos no Brasil. *Tempo Social*. São Paulo, v. 12, n.1, p. 118.

³² PRADO, Décio de Almeida. *Depoimentos II*. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro, 1977, p. 44.

era um homem de quarenta e poucos anos, portanto jovem, e que perdeu muito público como consequência da renovação introduzida”. Por fim, revela que como crítico havia se colocado “muito nesse problema, sentia um pouquinho de remorsos em relação às gerações mais velhas”, mas que nunca havia deixado de criticá-los naquilo que achava que era o seu dever.³³

A renovação teatral apontada por Décio de Almeida Prado, contudo, não ocorreu sem tensões e enfrentamentos. Desta vez, é a memória de Procópio Ferreira que revela a existência de uma fissura entre o teatro feito por ele e os críticos teatrais imbuídos destas novas ideias nestes mesmos anos do início da década de 1940:

Alfredo [Souto de Almeida] – Houve algum momento que você ficou particularmente irritado com a crítica?
 Procópio – Não. Eu acho que a crítica é...
 Bibi – Você proibiu a crítica de entrar no teatro.
 Francisco [Moreno] – Proibiu sim.
 Procópio – Como?
 Jota Efegê – Foi sim. Eu sei.
 Procópio – Proibi a crítica de entrar no meu teatro para poupar a crítica o desprazer de ver um teatro inferior.
 Alfredo – Em que época foi isso?
 Francisco – Foi em 41, 42 e 43.
 Procópio – Peraí... Eu disse. Vamos proibir a crítica aqui, coitadinho deles. Chegam por cá e vão ver esse teatro horroroso, essa chanchada. Então não entra, pronto.³⁴

O episódio narrado no depoimento de Procópio, acompanhado da filha Bibi, revela as tensões existentes no período entre concepções distintas do fenômeno teatral. De modo irônico, o ator recorda os termos a partir dos quais seu teatro era caracterizado por estes críticos – inferior, horroroso, chanchada. Esses contornos ficariam ainda mais nítidos a partir da afirmação das propostas renovadoras modernas, conquistada, num primeiro momento, nos embates em torno da crítica teatral e, posteriormente – de maneira definitiva –, na historiografia do teatro brasileiro. Nesse sentido, a crítica de Décio de Almeida Prado ao espetáculo goldoniano da Companhia Procópio Ferreira evidencia o descompasso incipiente no período entre a cena teatral e uma crítica teatral feita por uma nova geração que se forma a partir de novos referenciais teóricos e artísticos.

2.2. O teatro moderno e a discussão em torno do cômico no teatro brasileiro

³³ PRADO, Décio de Almeida. *Depoimentos II*. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro, 1977, p. 46.

³⁴ FERREIRA, Procópio. *Depoimentos I*. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro, 1976, p. 104-105.

Na recepção ao espetáculo *O Inimigo das Mulheres* é notável a ênfase sobre a comicidade da representação como critério de avaliação de sua qualidade. Em textos simpáticos à cena da Companhia Procópio Ferreira ou em críticas avassaladoras como a de Décio de Almeida Prado, a capacidade dos atores em “fazer rir” surge como elemento vital na compreensão da dinâmica do espetáculo. Ana Bernstein chegou mesmo a afirmar que “o critério de avaliação teatral mais efetivo, neste período, é o riso”, tanto para a apologia quanto para a censura: “da comicidade de um espetáculo dependia o sucesso de sua temporada”.³⁵

Os primeiros anos da década de 1940 constituem o momento em que uma determinada crítica ao teatro profissional ancorado justamente sobre uma forte comicidade popular ganha contornos mais nítidos e decisivos na denúncia do aparente esgotamento de práticas teatrais que tinham o riso como força motriz.

A análise de textos historiográficos sobre o teatro brasileiro moderno, hoje considerados clássicos, como *Moderno Teatro Brasileiro* de Gustavo Dória (1975) e *O Teatro Brasileiro Moderno* de Décio de Almeida Prado (1988) revela como o teatro moderno no Brasil se afirma em oposição ao teatro profissional realizado até a década de 1940, caracterizado como um teatro que tinha como objetivo único divertir as platéias. Desta oposição, resulta uma concepção genérica de que o riso era um fenômeno que deveria ser combatido na busca por um teatro de qualidade artística e propósitos culturais mais elevados.

Gustavo Dória escreveu *Moderno Teatro Brasileiro: crônica de suas raízes* sem a pretensão, segundo ele, de que o livro fosse mais que uma “crônica de um período de cerca de quarenta anos durante os quais o teatro brasileiro modificou-se radicalmente, passando de um estágio primitivo ou mesmo ingênuo, com raríssimas exceções, para um outro mais de acordo com os existentes nas diversas capitais do mundo”. Na *Advertência* que abre o livro, diz que optou “pelo simples registro através de uma narrativa”; com raros comentários que visavam apenas “encaminhar a informação”, sem a preocupação, portanto, de criar um trabalho de profundidade e muito menos de uma apreciação crítica.³⁶ O autor dividiu o estudo em três seções: *I – A Valorização do Espetáculo*; *II – Fixação Autor Brasileiro*; e *III – Primado do Diretor*, ou seja, criou uma narrativa onde o teatro moderno adquire forma a partir da conquista gradual destes três elementos.

³⁵ BERNSTEIN, Ana. *A Crítica Cúmplice*: Décio de Almeida Prado e a formação do teatro brasileiro moderno. São Paulo: IMS, 2005, p. 40.

³⁶ DORIA, Gustavo. *Moderno Teatro Brasileiro: crônica de suas raízes*. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro, 1975, p. 1.

O enredo organizado pelo autor descreve um processo onde a efetivação do teatro moderno no Brasil se estabelece a partir do final da década de 1930, desencadeada pelo fortalecimento do movimento amadorístico no Rio de Janeiro, potencializado pela atuação do *Teatro do Estudante*, de Paschoal Carlos Magno, e do grupo *Os Comediantes*, vinculado à Associação de Artistas Brasileiros, e que vai se tornar uma conquista definitiva com a criação do Teatro Brasileiro de Comédia em 1948. Neste percurso, Gustavo Dória ainda identifica as iniciativas pioneiras de Álvaro e Eugênia Moreira e seu *Teatro de Brinquedo*, além do papel de personalidades isoladas como Itália Fausta e Renato Viana, que, nas décadas de 1920 e 30, seja pela escolha dos textos, “pela procura de equilíbrio na interpretação ou pelo maior cuidado na montagem, contribuíram, apesar do meio ambiente, para que o nosso teatro de comédia fosse uma realização de seriedade”. Desse modo, o autor estabelece uma relação direta entre estas diferentes iniciativas que concorreram para colocar o teatro brasileiro “em pé de igualdade com o que se fazia nas grandes capitais, situando-o, para isso, como um dos importantes veículos de cultura de um povo”. A “defasagem” do teatro brasileiro seria provocada, na visão do autor, pelo teatro praticado até então, “de cunho nitidamente popular, sem maiores pretensões e onde a finalidade era distrair uma platéia não muito exigente, através de realizações para as quais não havia necessidade de muito apuro”.³⁷

Os expoentes característicos deste teatro que se realizava seriam os atores-empresários Leopoldo Fróes, Procópio Ferreira e Jaime Costa, que realizavam um teatro “alienado politicamente” para uma platéia “formada por representantes do povo, em suas camadas abaixo da media”, que se alternavam entre o teatro de revista, situado na Praça Tiradentes, e o Teatro Trianon, na Avenida Rio Branco:

O Trianon, com as suas comediazinhas, que se sucediam quase que semanalmente no cartaz, era o lugar onde se mantinha o fogo sagrado do nosso simplório teatro de dicção, através de uma série de originais que embora assinados por Heitor Modesto, Gastão Tojeiro, Paulo de Magalhães, Oduvaldo Viana ou Armando Gonzaga, cuidavam rotineiramente dos primeiros problemas sentimentais e domésticos das famílias modestas, moradoras dos subúrbios. Era toda uma ciranda cujos componentes eram a mocinha costureira ou caixeira da *Sloper*, o chefe de família, funcionário público ou marido bilontra, o guarda-freios ou chefe de estação da Central, o *chauffer*, o português, dono do armazém, a empregadinha mulata e sestrosa, todas às voltas com pequenos problemas sentimentais, leves infidelidades ou conseqüências oriundas de festejos de carnaval.³⁸

³⁷ DORIA, Gustavo. *Moderno Teatro Brasileiro: crônica de suas raízes*. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro, 1975, p. 5.

³⁸ *Ibid.*, p. 20-21.

O autor faz uma relação entre a dramaturgia que alimentava estes espetáculos e o público teatral que afluía aos teatros, na medida em que este se via representado em cena. Desse modo, haveria uma grande parcela da sociedade brasileira cujos anseios não eram representados, por isso, seria urgente encontrar autores que refletissem, “dentro de um padrão de categoria, os anseios da média sociedade brasileira”. No início da década de 1940, a afluência de artistas estrangeiros para o Brasil – vários deles afetados pelo contexto da guerra que assolava a Europa –, como Louis Jouvet, fez aumentar o anseio pela fixação “de um teatro com espetáculos regulares, dentro de um bem cuidado padrão artístico”, especialmente pelos componentes da média burguesia “que não se encontravam nos espetáculos que lhes eram oferecidos, geralmente onde não havia qualquer identidade entre os seus anseios, os seus problemas e o que aparecia no palco”. O que predominava, nas palavras de Gustavo Dória, era, com raríssimas exceções, “*o teatro para rir*, pouco ensaiado e visando uma platéia que nada exigia”.³⁹ Um destes estrangeiros que vieram ao Brasil no período teve um destaque particular na “superação” deste “teatro para rir”: Zbigniew Ziembinski⁴⁰ que, junto ao grupo amador *Os Comediantes*, foi particularmente importante na concretização dos anseios modernistas no teatro brasileiro, sobretudo após a montagem de *Vestido de Noiva*, de Nelson Rodrigues, espetáculo de 1943 que se tornou marco periodizador da formação do teatro moderno no Brasil.

As questões envolvidas na atuação de *Os Comediantes* na luta pela instituição do moderno no teatro brasileiro ganham relevo especial na narrativa de Gustavo Dória, pois o mesmo participou ativamente das atividades do grupo desde a sua criação em torno da Associação dos Artistas Brasileiros. Desse modo, as premissas estabelecidas por ele na *Advertência* da obra não se sustentam, uma vez que os embates dos quais participou no período, as posições tomadas, permeiam toda a narrativa e oferecem uma determinada “apreciação crítica”, na qual a comédia ganha contornos extremamente negativos, uma vez que aquilo que define como *teatro moderno* se afirma justamente em oposição ao chamado *teatro para rir*.

O Teatro Brasileiro Moderno, publicado em 1988 pela editora Perspectiva, é uma versão revista e ampliada do texto *Teatro: 1930-1980* que Décio de Almeida Prado escreveu para a *História Geral da Civilização Brasileira*, coletânea de textos dirigida por Boris Fausto

³⁹ DORIA, Gustavo. *Moderno Teatro Brasileiro: crônica de suas raízes*. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro, 1975, p. 81-82.

⁴⁰ Sobre a contribuição de Ziembinski ao teatro brasileiro consultar: MICHALSKI, Yan. *Ziembinski e o Teatro Brasileiro*. São Paulo: Editora Hucitec, 1995.

e publicada em 1984. Ao contrário de Gustavo Dória – que foca sua análise nos artistas, grupos e processos criativos voltados para a cena teatral –, Décio de Almeida Prado privilegia o estudo do desenvolvimento da literatura dramática no período acotovelado entre os primeiros anos da década de 1930 e os últimos anos da década de 1970, ainda que, em momentos específicos, lance mão de aspectos referentes à cena teatral para complementar algum argumento. Neste sentido, o autor observa que dois critérios nortearam a seleção dos temas abordados: alguns autores foram incluídos devido a sua importância literária, caso de Mário de Andrade, por exemplo; outros, “devem a sua inclusão somente às qualidades cênicas, atestadas pelo êxito obtido por suas peças junto ao público”. No que diz respeito ao referencial teórico-metodológico, Décio de Almeida Prado observa que o propósito não era escrever uma história fátual, mas:

Pôr em relevo apenas o que me pareceu significativo em termos de realização ou de repercussão, encadeando os fatos numa série que, englobando igualmente ideias, aspirações, práticas de palco, casas de espetáculo, plataformas artísticas e política, ajuda-nos a situar melhor cada obra em sua exata dimensão. *Busquei, em suma, mais o sentido da história, revelado sempre a posteriori, que a história propriamente dita* [grifos nossos].⁴¹

Décio de Almeida Prado se diferencia dos demais historiadores do teatro por não almejar uma pretensa “isenção”⁴² na organização e narração dos acontecimentos e iniciativas, pelo contrário, não se furta em apresentar aquilo que lhe pareceu mais significativo, dentro de sua concepção de história, no desenvolvimento do teatro brasileiro no período exposto para revelar “o sentido da história”.

Desse ponto de vista, inicia sua narração evidenciando dois fatos históricos que, dramaticamente, abriram a década de 1930: “no plano internacional, a crise de 1929; no nacional, a nossa Revolução de Outubro”. De um lado, a revolução de 30, ao por fim a uma situação política que já durava quarenta anos, “apresentava-se como um renascimento de esperanças, a sonhada possibilidade de uma renovação cívica. O povo entusiasmado saiu às ruas [...] como se quisesse sepultar, de uma só vez, todas as taras da nacionalidade”. Do outro, uma crise econômica, não de sub, mas de superprodução, suscitou o fantasma da pobreza e lançou uma onda de insegurança, de dúvida, sobre um sistema econômico que “não parecia saber distribuir tão bem quanto acumular”. Para ele, o teatro nacional não se mostrou indiferente a toda essa onda de inquietação, “procurando, de vários modos, escapar dos

⁴¹ PRADO, Décio de Almeida. *O Teatro Brasileiro Moderno*. 2ª edição. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2003, p. 10.

⁴² Além de Gustavo Dória, José Galante de Sousa também se diz “isento” diante da narração dos fatos históricos. Cf. SOUSA, José Galante de. *O Teatro no Brasil*. Rio de Janeiro: INL, 1960.

limites estreitos da comédia de costumes”, que já se achava esgotada, enquanto personagens, assuntos e processos dramáticos, após o surto criador de 1920, e que já não mais “satisfaziam as exigências morais e artísticas nascidas com a Revolução”.⁴³

Deste ponto em diante, Décio de Almeida Prado passa a apresentar e contextualizar este teatro que parecia não acompanhar o “surto renovador” trazido pela revolução de outubro com a propriedade de um observador que descreve não apenas coisas lidas, mas “vistas e vividas” do alto de sua vasta experiência como espectador e crítico teatral. Inicialmente, descreve as salas de espetáculo, localizadas no centro das cidades, para onde afluíam os bondes e os automóveis levando os espectadores para os teatros que, como edifício, obedecia a padrões arquitetônicos do século XIX - palco amplo e alto, separado do público pelo proscênio e pelo fosso da orquestra, “sem o qual não poderia montar operetas e revistas”. Os espectadores distribuíam-se em planos correspondentes à hierarquia social – platéia, balcão e galeria –, mas que ofereciam oportunidade aos menos afortunados de acesso aos espetáculos.

As representações ocorriam diariamente no período da noite, em sessões às 20 e 22 horas; as companhias de comédia trocavam de cartaz “com uma freqüência que causaria espanto às gerações atuais, oferecendo não raro uma peça diversa a cada semana”. Esta dinâmica exigia uma forma de organização do trabalho que possibilitasse “essa como que permanente improvisação”. Os elencos deviam comportar intérpretes para todos os tipos de papel: para os homens, um galã, um centro cômico, um centro dramático, além dos “característicos, encarregados de conferir pitoresco às chamadas pontas”; para as mulheres, no mínimo, uma ingênua, uma dama-galã, uma caricata e uma dama-central, “que viveria no palco as mães decididas ou as avós resmungonas e compassivas”. Com esta composição, segundo o autor, as companhias podiam “enfrentar com segurança qualquer texto, tanto mais que este também fora concebido quase certamente obedecendo a esta mesma tipologia dramática”.

A “orientação geral” do espetáculo ficava a cargo do *ensaiador*, figura responsável pela marcação das cenas e disposição dos móveis, fazendo os atores “circularem por entre eles de modo a extrair de tal movimentação o máximo rendimento cômico ou dramático”. Para a marcação, dividia-se o palco em três setores, esquerdo, centro e direito, igualmente divididos em posições de profundidade (alto, centro e baixo), de modo que os atores se movimentassem obedecendo toda uma dinâmica cênica pré-estabelecida. Aos atores e atrizes de maior prestígio cabiam as posições mais destacadas, mais próximas a platéia. Os cenários,

⁴³ PRADO, Décio de Almeida. *O Teatro Brasileiro Moderno*. 2ª edição. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2003, p. 14.

geralmente, eram confeccionados com elementos do acervo da companhia, “resquícios de encenações anteriores”. Já as roupas usadas em cena pertenciam aos próprios atores que iam formando, assim, “seu pequeno cabedal artístico”.

Uma vez levada à cena, a peça desenvolvia-se a partir da luta constante, no dizer de Décio de Almeida Prado, das forças da ordem e da desordem:

Aquelas [forças da ordem] viam-se representadas em primeiro lugar pelo ponto, que, de sua caixa embutida no prosscênio e cheia de botões elétricos, comandava à distância a representação, suprimindo as falhas de memória dos intérpretes, indicando o momento exato das luzes se acenderem ou do pano baixar novamente. Contrafazendo ruídos que se supunham vir do palco – toques de telefone, tabefes trocados entre as personagens – garantia, com a sua vasta prática de resolver impasses, a continuidade do desempenho. [...] Se o ponto se esforçava por chamar o espetáculo de volta ao que fora escrito e ensaiado, a contribuição do grande ator desenvolvia-se antes em sentido contrário, instituindo no palco o aleatório e o indeterminado. Não tanto pela dificuldade que pudesse sentir em decorar a peça mas, fundamentalmente, por não atribuir à palavra escrita o caráter quase sagrado que a prática literária moderna lhe concede. [...] Liberto da rotina pouco inspiradora dos ensaios, de que ele, aliás, não participava nem com empenho nem com assiduidade, o seu trabalho criador só se manifestava de verdade no momento em que se punha em contato com o público, o seu amigo e o seu adversário de todas as noites.⁴⁴

A forma como os espetáculos caracterizados por Décio de Almeida Prado se desenvolve os aproxima do teatro itinerante, do teatro mambembe, e o seu objetivo, segundo ele, não era outro senão o de divertir, ou seja, “suscitar o maior número de gargalhadas no menor intervalo de tempo possível. ‘Rir! Rir! Rir!’ – prometiam não só modestos espetáculos do interior mas também a publicidade impressa nos jornais pelas companhias mais caras do país”.⁴⁵ Este interesse do público pelas comédias é traduzido ainda pelo autor em termos como “comercialismo”, ou seja, os atores cômicos perpetuavam a forma de interpretação porque esta agradava o público que ia ao teatro para ver o ator em cena e não ao texto que seria representado. Esta associação concorre para produzir um equívoco no teatro brasileiro de que alguns tipos de espetáculos são produzidos com o único intuito de fazer dinheiro, ou seja, “teatro comercial”, uma categoria que se tornará instrumento interpretativo até os dias atuais.⁴⁶

⁴⁴ PRADO, Décio de Almeida. *O Teatro Brasileiro Moderno*. 2ª edição. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2003, p. 18.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 20.

⁴⁶ No final dos anos 70, o diretor Flávio Rangel afirmava: “existe no Brasil um preconceito contra a comédia. Mas aqui você tem esse preconceito contra o que se chama teatro comercial. Eu parto do princípio que qualquer teatro profissional é um teatro comercial. Na medida em que ele venda um ingresso na bilheteria, ele é comercial. Pode ser Shakespeare e ganhar muito dinheiro, Molière também, Ibsen também, Bernard Shaw também. Nessa altura, eu falei: ‘Bom, não posso me preocupar com a opinião dos outros, eu é que tenho que

Este é o panorama teatral geral que, segundo Décio de Almeida Prado, “a Revolução de 30 veio encontrar e que perduraria, aliás, em suas linhas mestras, por mais de uma década”. Neste período, houve algumas tentativas de renovação, tanto no campo dramático quanto no cênico, mas nada que alterasse substancialmente a essência do que era praticado.

No terreno da dramaturgia, o autor destaca *Deus lhe Pague...*, de Joracy Camargo (1932), responsável por trazer ao palco, “juntamente com a questão social, agravada pela crise de 1929, o nome de Karl Marx, que começava a despontar nos meios literários brasileiros como o grande profeta dos tempos modernos”⁴⁷; já *Sexo*, de Renato Viana (1934), trouxe à tona noções importantes do pensamento de Freud, ao “denunciar a tirania sexual masculina”, no entanto, seu impacto diante do público foi menor, uma vez que “a hora da revolução sexual não havia soado”. *Amor...*, de Oduvaldo Vianna (1933) também destoou da produção hegemônica do período, mais pelos recursos dramáticos que apresentava do que pelo tema, que defendia o divórcio, ‘libertando o amor’. Fora do circuito comercial, Décio de Almeida Prado destaca a produção dramática modernista, especialmente de Oswald de Andrade que, no período, escreveu *O Rei da Vela* (1933), *O Homem e o Cavalo* (1934) e *A Morta* (1937); as peças de Oswald descortinavam novos universos temáticos e reflexivos, mas não foram encenadas, o que impediu que possuísem um alcance maior – a censura que se abateu sobre o teatro com a implantação do *Estado Novo* foi um fator importante para que estes vôos mais ousados no campo dramático fossem preteridos por outros gêneros. No que tange à atualização cênica, o autor também chama a atenção para a tentativa frustrada de Álvaro Moreyra e o seu Teatro de Brinquedo de 1927, iniciativa que se vincula historicamente com o

pagar o supermercado no final do mês. Posso viver da minha profissão’. Isso que eu quero dizer para o leitor de 18 anos que esteja pensando em fazer teatro e fazer arte no Brasil. Ele tem que lutar contra muita coisa e o preconceito de que, segundo a ética brasileira, é proibido ganhar dinheiro. Você ganhar dinheiro com a sua profissão, honestamente, é um crime. Então, todo mundo no Brasil que ganha muito dinheiro com a sua profissão é muito atacado. O que é um erro grave, porque você pode fazer mais bem feita uma peça do Bernard Slade do que uma peça do Shakespeare. E por outro lado, eu já vi isso acontecer: uma peça do Shakespeare ganhar muito mais dinheiro que um *vaudeville* francês. Não há nada que decida isso até a hora da estréia. Então você nunca sabe se o que você está fazendo é teatro comercial ou não”. In: SIQUEIRA, José Rubens. *Viver de Teatro: uma biografia de Flávio Rangel*. São Paulo: Nova Alexandria, 1995, p. 239. Em 1985, o ator e empresário Antonio Fagundes declarava a respeito do espetáculo *Cyrano de Bergerac*, que produziu a frente da Companhia Estável de Repertório: “Tenho ouvido (mais constantemente nos últimos debates com a platéia, às quartas-feiras) constantes cobranças como o fato de estarmos fazendo teatro “comercial”, no sentido de ser um teatro feito apenas para ganhar dinheiro; ou somos acusados ainda (e isso nos é atirado como uma grande ofensa) de estarmos fazendo “Broadway”, seja lá isso o que queira dizer’. Sobre este espetáculo, em particular, e sobre a construção histórica do termo “teatro comercial” no teatro brasileiro consultar: DUARTE, André Luis Bertelli Duarte. *A Companhia Estável de Repertório de Capa, Espada e Nariz: Cyrano de Bergac nos palcos brasileiros* (1985). 2011. Dissertação (mestrado). Programa de Pós-graduação em História da Universidade Federal de Uberlândia.

⁴⁷ PRADO, Decio de Almeida. *O Teatro Brasileiro Moderno*. 2ª edição. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2003, p. 22.

surgimento do *Teatro do Estudante* de Paschoal Carlos Magno, no Rio de Janeiro, e da Escola de Arte Dramática de Alfredo Mesquita, em São Paulo.

Diante deste panorama, Décio de Almeida Prado conclui que a década de 30 passou para o teatro brasileiro sem que o “teatro comercial” conseguisse propor soluções aceitáveis ao impacto que o cinema causou, como meio rival de diversão popular. Além disso, as propostas revolucionárias de Marx e Freud, cortejadas em determinado momento, não produziram frutos nem reflexões no palco sobre a vida brasileira. Por fim, o teatro brasileiro não soube incorporar as tendências literárias que, por outro lado, já ganhavam espaço hegemônico na poesia e no romance. A solução para o “problema do teatro” vem em forma de antídoto:

Para salvar o teatro, urgia mudar-lhe as bases, atribuir-lhe outros objetivos, propor ao público – um público que se tinha de formar – um novo pacto: *o teatro enquanto arte, não enquanto divertimento popular*. A única possibilidade de vencer o cinema consistia em não enfrentá-lo no campo em que ele a cada ano se ia mostrando mais imbatível. A arte de representar e a dramaturgia nacional precisavam de menos, não de mais profissionalismo. Tarefa que, por necessidade lógica e histórica, só poderia ser levada avante por pessoas que *não pertencessem aos quadros do teatro comercial*.⁴⁸

Com estas palavras, o autor abre o caminho para destacar o papel do movimento amador na implantação do teatro moderno no Brasil; amadores que se revelam tanto nas iniciativas de Paschoal Carlos Magno e Alfredo Mesquita quanto na trajetória do teatro amador de matriz universitária, o qual o próprio Décio de Almeida Prado protagonizou.⁴⁹ Entretanto, o destaque maior cabe a *Os Comediantes* e sua temporada de 1943, na qual deu ao público, entre outras peças, *Vestido de Noiva* de Nelson Rodrigues, encenada por Ziembinski, espetáculo que revelou ao público brasileiro “essa coisa misteriosa chamada *mise en scène*, de que tanto se falava na Europa”, e que demonstrou que “havia para os atores outros modos de andar, falar e gesticular além dos cotidianos, outros estilos além do naturalista, incorporando-se ao real, através da representação, o imaginário e o alucinatório”. Neste sentido, o espetáculo “impunha-se como uma segunda criação, puramente cênica, quase tão original e poderosa quanto à instituída pelo texto”.⁵⁰ Nas palavras de Décio de Almeida Prado visualiza-se claramente o locus privilegiado a partir do qual o moderno é instituído no teatro: a atuação

⁴⁸ PRADO, Décio de Almeida. *O Teatro Brasileiro Moderno*. 2ª edição. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2003, p. 38.

⁴⁹ Décio de Almeida Prado foi fundador do Grupo Universitário de Teatro (GUT), ligado à Universidade de São Paulo, em 1943, no qual atuou como produtor, diretor e até mesmo como ator. Cf. BERNSTEIN, Ana. *A Crítica Cúmplice: Décio de Almeida Prado e a formação do teatro brasileiro moderno*. São Paulo: IMS, 2005

⁵⁰ PRADO, op. cit., p. 40.

do *diretor* (ou *metteur en scène*, conforme os textos do período, de acordo com a inspiração teórica francesa) que se impunha como instrumento interpretativo entre o texto e a cena teatral.

A institucionalização do moderno no teatro brasileiro – que se inicia com o movimento amador, mas que contagia o teatro profissional a partir da criação do Teatro Brasileiro de Comédia em 1948 – deve ser apreendida, no pensamento de Décio de Almeida Prado, como o reflexo da onda renovadora que caracterizou a sociedade brasileira na década de 1930 no teatro. A pretensão do autor, dimensionada no prefácio da obra, em revelar “o sentido da história”, que se apresenta a *posteriori*, traduz-se na associação entre a política (Revolução de 30) e a arte, ou seja, o movimento renovador da década de 1940 seria responsável por colocar o teatro em sintonia com a “renovação cívica” que a revolução de 30 teria promovido, uma vez que marcaria o surgimento de “novas exigências morais e artísticas” na sociedade brasileira. O movimento de Décio de Almeida Prado, ao associar a Revolução de 30 com a mudança de paradigma no teatro nacional, não é mera ilustração: a Revolução de 30 pôs fim ao antigo regime das oligarquias e inaugurou novos tempos para o país; nessa perspectiva, o teatro também deveria sepultar seu “antigo regime” para ficar em sintonia com os novos tempos. Na reflexão do autor, é interessante observar não só o poder centralizador do fato histórico Revolução de 30⁵¹, mas a pertinência em associar o movimento teatral ao destino político e histórico do país, na medida em que este traria legitimidade àquele.

O pensamento de Décio de Almeida Prado – este artífice da modernidade cênica brasileira, nas palavras de Jacó Guinsburg – deve ser compreendido no interior dos seus esforços em conduzir o teatro praticado no país a um patamar mais elevado no contexto da cultura nacional, tanto no que diz respeito à qualidade técnica dos espetáculos quanto no que tange ao papel do teatro no desenvolvimento cultural e intelectual do país. Estes esforços o levaram a estabelecer bandeiras de luta, que às vezes se traduziram em críticas contundentes como a publicada sobre o espetáculo goldoniano da Companhia Procópio Ferreira em 1942. Por outro lado, seu lugar privilegiado como espectador, crítico, realizador, professor e historiador do teatro brasileiro transformou seu pensamento em matriz interpretativa a partir da qual alguns temas da história do teatro brasileiro foram pensados, ou seja, concorre para

⁵¹ Sobre esse aspecto em particular, as reflexões de Carlos Alberto Vesentini são esclarecedoras, na medida em que lança luz sobre o poder alocado no fato histórico “Revolução de 30”: “Minha intenção foi [...] mostrar o papel do fato como ponto de localização de significações e lugar onde é entrevista a realização da história, mesmo levando-se em conta uma perspectiva temporal ampla”. Cf. VESENTINI, Carlos Alberto. *A Teia do Fato: uma proposta de estudo sobre a Memória Histórica*. São Paulo: Hucitec, 1997, p.19.

formar uma memória histórica que privilegia iniciativas e espetáculos em detrimento de outros. Neste sentido, *Vestido de Noiva*, por exemplo, se torna, nas interpretações posteriores, o “momento decisivo”, momento de realização da história do teatro, quando o teatro “empolado” das divas e dos astros, proveniente do século XIX, o “teatro para rir” é, enfim, “definitivamente superado” nos palcos brasileiros. A repercussão do espetáculo é usada para atestar o caráter “revolucionário” que girava em torno de sua realização: “após o lançamento de *Vestido de Noiva* [...] os modernistas ficaram extasiados. Manuel Bandeira e Augusto Frederico Schmidt consideravam que a peça marcaria a história do teatro brasileiro de forma revolucionária. Na noite de 28 de dezembro de 1943, Os Comediantes acabaram com o acostumado teatro do diálogo empolado”.⁵² Reflexões desta natureza acerca do impacto de *Vestido de Noiva* nos permitem problematizar a construção do fato histórico, bem como seu poder interpretativo no interior das reflexões posteriores, o que caracteriza o forjamento de uma memória histórica:

Pela obra da transubstanciação uma enorme gama de significações pode ser alocada em episódios de um dia, de um mês, convertidos em fato histórico. E isso com tal força diante das práticas sociais que soa como se fosse apenas este – o fato – responsável por todas essas implicações e decorrências capazes de anular todos os outros dias, como se estes fossem realmente compostos por uma rotina da qual a criação [...] se ausenta.⁵³

Assim, 28 de dezembro de 1943, data da estréia de *Vestido de Noiva*, marca uma transformação; um antes e um depois. Pela obra da transubstanciação, a pluralidade do teatro brasileiro verificada no processo histórico de sua efetivação perde o sentido e este último é apreendido como “morte do teatro do diálogo empolado”, do “teatro enquanto mera diversão popular”, enfim, “do teatro para rir”. Para legitimar a construção da teia interpretativa que caracteriza o fato histórico, o teatro recorre à política e os “espectros de 30” surgem mais uma vez:

Dias depois da estréia de *Vestido de Noiva*, em 1943, a importância dessa encenação seria reconhecida até pelo presidente da República, como podemos observar através do depoimento de Nelson Rodrigues: “Meu nome estava em todos os jornais por essa época. Getúlio, impressionado, perguntou ao então ministro Capanema: ‘o que há com o teatro que os jornais só falam de teatro?’ Radiante, porque subvencionava nossa

⁵² MAGALHÃES, Vânia. Os Comediantes. In: BRANDÃO, Tânia (org.). *O Teatro Através da História*. v.2 Teatro Brasileiro. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 1994, p. 159.

⁵³ VESENTINI, Carlos Alberto. *A Teia do Fato: uma proposta de estudo sobre a Memória Histórica*. São Paulo: Hucitec, 1997, p. 26-27.

temporada, Capanema respondeu: ‘são Os Comediantes e é *Vestido de Noiva!*’⁵⁴.

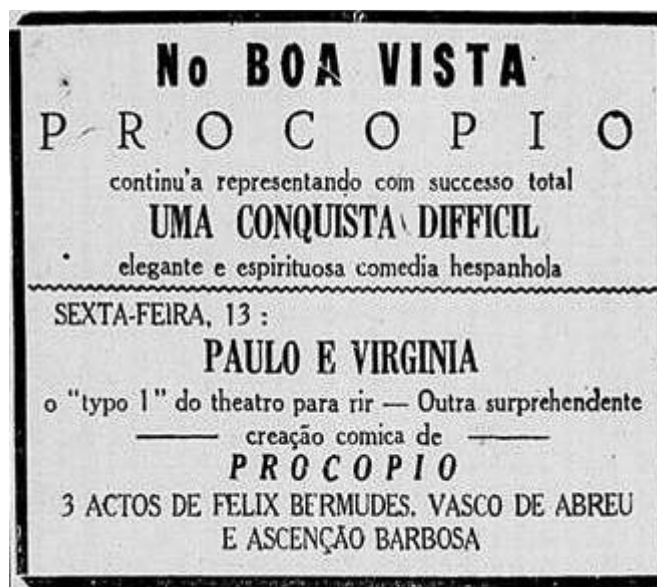
A encenação de *Os Comediantes*, nesse sentido, é vista como o momento da realização da história, da efetivação do moderno teatro brasileiro. A partir desta distinção, as categorias de interpretação da história do teatro brasileiro se consolidam e encontram legitimidade e a oposição “teatro arte x teatro para rir” passa a ser pensada como ponto fundamental do repertório artístico. Neste contexto, todos os espetáculos caracterizados como “puro divertimento popular” serão interpretados como fenômenos semelhantes, o que reduz a pluralidade das iniciativas a termos genéricos.

Para compreendermos as questões colocadas na recepção da obra de Carlo Goldoni no Brasil, nestes primeiros embates no início dos anos 40, é importante ir além destas generalizações historicamente construídas e resgatar o(s) seu(s) lugar(es) enquanto produto cultural de um tempo, onde as possibilidades se encontravam em aberto e os debates em torno do fazer teatral apresentavam nuances que os discursos históricos posteriores não dão conta. Especialmente no que se refere ao papel do riso no teatro, o final dos anos 30 e início dos anos 40 é um período onde as oposições se acirram e um verdadeiro debate público se estabelece nas páginas dos principais jornais, sobretudo no Rio de Janeiro e em São Paulo.

A discussão sobre os diferentes gêneros teatrais e seus desdobramentos nas páginas dos jornais nacionais remonta ao século XIX; no *Jornal do Comércio* de 1891, por exemplo, o observador cultural já observava que “três enchentes sucessivas poderiam poder provar que o povo gosta mais de ir ao teatro para rir do que para chorar”.⁵⁵ Diversas outras apreciações do mesmo período indicam que a distinção entre “teatro para rir” e “teatro sério” já era amplamente utilizada como instrumento analítico do repertório teatral. Entretanto, é a partir do fim da década de 1930 e do início da de 1940 que se instaura uma verdadeira polêmica sobre a “função” do teatro.

⁵⁴ MAGALHÃES, Vânia. Os Comediantes. In: BRANDÃO, Tânia (org.). *O Teatro Através da História*. v.2 Teatro Brasileiro. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 1994, p. 170-171.

⁵⁵ Palcos e Salões. *Jornal do Comércio*, 09/02/1891, p. 1.



Publicidade de espetáculo de Procópio Ferreira, o “typo 1” do theatro para rir – *Correio de São Paulo*, 09/11/1936

Em diversas crônicas e apreciações críticas escritas sobre os principais espetáculos encenados no período surgem sugestões e provocações que indicam uma insuficiência das práticas teatrais que tinham o riso como instrumento balizador. No jornal *A Noite* de 1935, o espetáculo *A Bailarina do Cassino* de Freire Júnior, interpretado por Alda Garrido, é indicado pelo crítico para o público “que não procura emoções de arte e vão ao teatro só para rir, pelo prazer físico de rir”, pois a peça continha diversas “passagens espirituosas, animadas, ainda, com agradáveis números de música”.⁵⁶ O mesmo crítico, em 1937, ao analisar a peça *O Presidente* de Paulo Magalhães, expõe que “o público diverte-se com a peça, cheia de cenas interessantes, de situações engraçadas e de ditos de humor” e diz, com doses de inquietação, que “o público só gosta de ir ao teatro para rir. Quando Procópio [Ferreira] levou *Adeus, Nobreza*, o [teatro] Regina encheu. *Adeus, Nobreza* era uma autêntica *barrigada*. Quando subiu à cena *Cristiano se diverte*, que era uma comedia mais fina, já os frequentadores se afastaram”. Diante do quadro conclui, imperativamente: “está em cena *O Presidente*. Vão rir!...”.⁵⁷ Nas palavras do crítico de *A Noite* se evidenciam noções que se tornariam recorrentes nas análises posteriores, sobretudo aquelas que indicam uma hierarquia no interior do próprio gênero cômico: de um lado, haveria uma a comédia “elevada”, graciosa, fina, sutil e que estimula o pensamento; de outro, a comédia “baixa”, chula, grosseira, recheadas de intempéries e palavrões, “chanchadas e barrigadas”.

⁵⁶ ‘A Bailarina do Casino’, no *Recreio. A Noite*, 09/09/1935, p. 4.

⁵⁷ Uma peça de Paulo Magalhães. *A Noite*, 21/05/1937.

A estréia da companhia de Jaime Costa no ano de 1941 com a peça *Nossa gente é assim* do comediógrafo Melo Nóbrega ganhou as páginas do *Jornal do Brasil* e a crítica de Mário Nunes indicava que autores deste tipo vinham sendo reclamados há algum tempo, mostrando que se tratava de “uma injúria à inteligência brasileira acreditar que entre nós eles não existiam”, o que era preciso era “vencer a convicção dos empresários de que não possuíamos público para o teatro de ideias e de emoção”. Ele próprio já havia reclamado várias vezes contra “o mau gosto do tal ‘teatro para rir’, que o crescente êxito do cinema para comover estava matando dia a dia”. Diante do espetáculo de Melo Nóbrega, o público já poderia “frequentar nossas casas de espetáculo sem se enfadar com baboseiras”, uma vez que já sairia do teatro “discutindo ideias, as ideias expostas, e evocando épocas e costumes”.⁵⁸ A análise de Mário Nunes revela como que as categorias elencadas por Decio de Almeida Prado para caracterizar a crise do teatro no início da década de 1940 – mau gosto do teatro de puro divertimento popular; o interesse empresarial que movia as iniciativas; o fracasso deste tipo de teatro diante da imposição do cinema; e a insuficiência cultural de suas propostas – já se encontravam esboçadas no debate teatral estabelecido nas páginas dos jornais do período, manipuladas, ironicamente, a partir da exaltação de um espetáculo de Jaime Costa.

No final do mesmo ano, uma matéria jornalística assinada por Viriato Correia no jornal *A Manhã*, do Rio de Janeiro, chamava a atenção para a “reconciliação de Mario Nunes com o teatro para rir”. No artigo, Viriato Correia narra um encontro com o crítico do *Jornal do Brasil* onde os discutiram questões teatrais e este teria dito que havia mudado e que não era mais “inimigo do teatro para rir”. Isto porque, de acordo com Correia, Nunes, “com a sua alta competência jornalística e seu grande amor pelas coisas belas da arte”, andou, por tempos, “de lança em riste contra o teatro cômico”. Não deixava de ressaltar qualidades em algumas peças burlescas, quando estas existiam, mas “nunca deixava de lamentar que o escritor tivesse perdido o seu tempo ‘em gênero tão inferior da arte’”. Ainda segundo Viriato Correia, Mario Nunes não estava sozinho nesta cruzada contra o cômico:

O conceito que tinha de teatro humorístico é conceito de muita gente. Para muita gente o teatro é coisa grave, sisuda, carrancuda e triste que não comporta a claridade de um sorriso. Para muita gente a graça, a graça no sentido do dito espirituoso, é uma inferioridade, quase um crime, quase uma obscenidade. O verdadeiro teatro, afirma-se, é o teatro alto, o teatro de pensamento, o teatro de emoção, o teatro instrutivo. Tudo o mais é bobagem, palhaçada, chanchada. E a rigor, o teatro só será este teatro de elevação que não permite a centelha de um sorriso? Não. Em época nenhuma os dons

⁵⁸ NUNES, M. Theatros – Rival. *Jornal do Brasil*, 15/03/1941, p. 11.

humorísticos foram considerados dons inferiores. Em época nenhuma o tablado rejeitou a graça que faz rir.⁵⁹

Para justificar o argumento de que “em época nenhuma os dons humorísticos foram considerados dons inferiores”, que fundamenta seu artigo, Viriato Correia retoma o lugar da comédia no teatro clássico, dos gregos a Shakespeare, passando por Molière. Segundo ele, os gregos, “modelos de inteligência devido a seu alcance espiritual”, não rejeitavam o riso, pelo contrário, estimulava-o, exigia-o: “a peça engraçada era para desvanecer a impressão causada pelas tragédias. Após formidável culminação dos nervos produzida pelos grandes lances trágicos, vinham as cenas espirituosas, as cenas de riso como refrigério”. Do mesmo modo, foi com a comicidade que Molière teria penetrado “nas mais recônditas profundezas da alma humana; foi fazendo rir que Molière fez o teatro instrutivo, o teatro de pensamento, o teatro intelectual”. Por tudo isso, Viriato Correia conclui que “a graça nada pode ter de inferior, desde que seja leve, fina e cintilante”, de modo que só seria inferior quando fosse “grossa, pesada, suja e indecente”, ou seja, quando fosse chanchada, “chanchada não é graça”.⁶⁰

O artigo de Viriato Correia, mais do que uma celebração do gênero cômico no teatro, deve ser interpretado como uma tentativa de legitimação de sua própria prática, uma vez que o próprio era um dos autores cômicos mais prestigiados do período. Neste sentido, o dramaturgo procura estabelecer uma distinção entre o riso inferior, caracterizado como “chanchada”, e o cômico mais elevado, fino, sutil e instrutivo que se ancora em gigantes como Molière e Shakespeare, gênero no qual ele próprio parece acreditar se situar, ou seja, reafirma a concepção hierárquica existente no interior do gênero cômico no período.

Outras apreciações, contudo, passaram a criticar sistematicamente a hegemonia do chamado “teatro para rir” e reclamar outros caminhos para o panorama teatral. Em 1942, Astrogildo Pereira publicou um artigo, nas páginas do periódico *Diretrizes*, cujo título era “Deformação”. Nele, o cronista inicia se justificando ao dizer não ser “contra o teatro ligeiro e alegre, feito só para rir”, mas que acreditava que somente o teatro para rir não bastava: “insisto em afirmar que a exibição permanente e exclusiva de espetáculos dessa espécie (baixa comédia, farsa, revista, chanchada), absolutamente não satisfaz e vem mesmo a ser perniciosa, porque deforma e vicia tudo – artistas, autores e público”. Esta “deformação” abrangeria tanto a formação de novos artistas, que vêm suas “vocações” afetadas por não conseguir se adaptar ao gênero só para rir, quanto o público teatral, sobretudo a sua parcela mais afeita a

⁵⁹ CORREIA, V. A Reconciliação de Mário Nunes com o Teatro para Rir. *A Manhã*, 13/11/1941, p. 5.

⁶⁰ Ibid.

espetáculos de outros gêneros (alta comédia, drama, tragédia) que, por sua vez, não conseguiria “sustentar maior número de teatros destes gêneros”, pois os poucos teatros existentes no Rio de Janeiro absorviam em sua totalidade o público para espetáculos “alegres e ligeiros”. Para solucionar estas “deformações”, Astrogildo Pereira reclama um maior número de espetáculos diferentes, que despertassem a atenção e fossem do gosto deste público mais exigente culturalmente.

Deste ponto em diante, o autor elenca algumas iniciativas passadas que demonstraram a possibilidade de se pensar em um teatro diferente no Rio de Janeiro: a companhia organizada por Álvaro e Eugênia Moreyra, que havia “proporcionado mais de um espetáculo excelente”; o grupo de amadores da Casa do Estudante que havia representado *Romeu e Julieta* de Shakespeare, além de *Leonor de Mendonça* de Gonçalves Dias; e *Os Comediantes*, que pôs em cena Pirandello. O que todas estas iniciativas teriam em comum, de acordo com o cronista? “Demonstram, de modo inequívoco, que temos possibilidades de realizar, em matéria de arte teatral, alguma coisa mais que somente e exclusivamente teatro para rir”. Para ele, estas iniciativas não haviam se firmado e transformado em forças permanentes, justamente em função da “deformação produzida por anos a fio de rir, rir, rir. É muito rir; é rir demais”.⁶¹ A conclusão do artigo de Astrogildo Pereira revela a ansiedade de alguns setores teatrais do Rio de Janeiro por mudanças significativas que desafiassem a hegemonia do gênero cômico no período. Esta ansiedade é traduzida no resgate de iniciativas de um passado recente, e a valorização empreendida pelo cronista descortina a vinculação histórica entre o “Teatro de Brinquedo”, o “Teatro do Estudante” e “Os Comediantes” que se verifica, posteriormente, tanto na obra de Gustavo Dória quanto na de Décio de Almeida Prado, em outras palavras, neste período, o teatro moderno brasileiro já possuía suas “origens” bem definidas.

Apesar da grande quantidade de comentários nos mais diversos tipos de escritos sobre teatro nos anos de 1942 e 1943 que lamentavam a preferência do público pelo teatro para rir, associada à falta de cultura teatral, alguns expoentes se posicionam em defesa do riso no teatro, o que caracteriza um verdadeiro embate de ideias e argumentos.

Após a experiência com a dramaturgia italiana com *O Inimigo das Mulheres*, Procópio Ferreira se aventurou, na temporada de 1943, com uma peça de outro expoente do teatro italiano, Eduardo Di Fillippo. *O Grande Fantasma* foi também um grande sucesso de público e de crítica, e em uma destas apreciações sobre o espetáculo o crítico Laurimar Laus Gomes,

⁶¹ PEREIRA, A. Deformação. *Diretrizes*, 11/06/1942, p. 11.

publicada no *Jornal do Brasil*, apresenta argumentos em favor do gênero cômico no teatro que revelam perspectivas interessantes. Segundo ele, o cômico seria o mais difícil de todos os gêneros teatrais, por isso exigiria muito mais dos artistas, “cem vezes mais do que todas as modalidades do teatro sério”. Ser cômico seria ter uma profundidade misteriosa que ninguém sabe de onde vem: “nasce nos traços fisionômicos dos artistas, nas expressões, nos gestos e na própria voz”. Por esse motivo, o crítico nota, no período, uma ausência, não só no Brasil como também “na grande totalidade dos países civilizados, dos autênticos mestres de fazer rir”, ao contrário dos artistas vinculados ao teatro sério e aos filmes dramáticos que contariam às porções. Isto não significava uma predileção do público por estes gêneros, muito menos um atestado de seu maior valor intelectual, pois “o mais puro e construtivo teatro poderia sair de uma peça bastante cômica, representada por um verdadeiro artista do riso”. Laurimar Gomes ressalta que esta “pureza” teatral encontrada no gênero cômico só seria possível se fosse afastada “do baixo teatro que tantas vezes temos feito com palavreado vulgar e cenas puramente rudes, onde a maior preocupação seria fazer testes de pornografia, quando não, dizer em público, todas as baixeiras que chocam e que entristecem”. Desse modo, pelo fato de ser uma “força educativa” o teatro deveria buscar as suas raízes “na fecundidade das belezas puras e do riso confortante”, especialmente em uma época “de descrença e amargura” em que vivam os povos, “geração torturada pela guerra”.⁶²

A predileção do crítico pelo gênero cômico, naquele momento, se justificava pelo seu poder confortador em um contexto marcado pelos combates da Segunda Guerra Mundial. Os mesmos periódicos que serviam de palco para um verdadeiro embate em torno do lugar do riso no teatro noticiavam amplamente os lances e nuances do grande conflito mundial, as batalhas, as perdas, as formas como os civis eram afetados, dramaticamente, nos mais diversos lugares por onde a destruição das armas passava. Diante disso, a ênfase sobre as manifestações cômicas adquiria feições terapêuticas na visão de alguns cronistas de teatro. Em 1944, o cronista Bandeira Duarte também apresentava sua defesa ao riso diante dos críticos que consideravam “desprezível e indigna de suas ‘elevadas’ elucubrações literarescas o chamado ‘teatro para rir’”, a partir da ênfase deste teatro “como uma das coisas mais saudáveis que o teatro pode proporcionar, principalmente agora [1944], quando em cada país do mundo há sempre alguém chorando por algum motivo”.⁶³

⁶² GOMES, L. L. Fim de Semana. *Jornal do Brasil*, 27/09/1943.

⁶³ DUARTE, B. Teatro para Rir. *Diário da Noite*, 10/05/1944.

A defesa mais contundente do papel do riso no teatro brasileiro do período talvez tenha sido o texto “Pavor ao Riso” publicado por Luiz Iglezias em *A Manhã* em julho de 1943. Iglezias, empresário teatral com vasta experiência, inicia o artigo com o diagnóstico de que “convencionou-se, no teatro brasileiro, esta coisa espantosa: fazer rir é uma afronta; está proibido o riso”. O teatro feito para provocar gargalhadas, segundo ele, era condenado sem piedade, e uma parte da crítica se levantava contra ele como se o “pobre espetáculo para rir” constituísse um perigo assustador, “uma espécie de pavio aceso de bomba arrasadora”. A opinião do público seria diferente, pois este se mostrava predisposto a “rir, com todas as forças, desopilando, o mais que pode, o fígado envenenado por todos os acontecimentos cotidianos” que a vida daquele período produzia. No entanto, cada risada desta platéia era interpretada como uma afronta a esta espécie de crítico que “não crê na alegria”; por eles, todos os teatros do Brasil somente representariam “peças de tese, teatro avançado, grande teatro, enfim”. Com a mesma “sobriedade forçada e ridícula” com que iriam ao Municipal ver as comédias de Fernand Ledoux estes críticos também iriam ao Recreio, “para assistir às excentricidades de nosso Oscarito”, ou no Rival, “para criticarem as comédias ligeiras do Cazarré”. Em qualquer destes teatros, entretanto, “se o artista lhe provoca o riso, riem baixinho, disfarçadamente, olhando desconfiados para os colegas mais sisudos da esquerda e da direita, com medo de que o julguem também inculto e boçal”. Para Luiz Iglezias, rir “nunca foi prova de boçalidade”, mas indício de boa saúde.

Luiz Iglezias não se limita a criticar a atuação dos críticos avessos ao teatro para rir, mas procura situar o sucesso deste gênero diante do público brasileiro a partir de uma associação com o espírito do povo brasileiro – “o teatro é o reflexo do espírito de um povo”. Desse modo, se Bernard Shaw era o “espelho da mentalidade irlandesa: irônico, mordaz, impertinente”, Gorki, Tolstoi e Dostoievski refletiam “a amargura, a tragédia, o drama sufocante do povo russo, antes da revolução”, o povo brasileiro, especialmente o carioca seria “alegre, risonho, barulhento!”, ou seja, como os críticos podiam querer um teatro brasileiro “grave, profundo e dramático?” Este só seria possível “em nações cuja civilização tenha atingido ao máximo de intensidade, de esplendor e de perfeição”, uma vez que “um teatro como expressão de arte, capaz de transmitir ao público as altas emoções do povo a que pertence o próprio público” somente se efetivaria em tal estado realizado de civilização.⁶⁴

A defesa de Luiz Iglezias do teatro para rir revela ainda outra dimensão presente no debate sobre o riso no teatro estabelecido no período, a saber, a ideia de que a sua superação

⁶⁴ IGLEZIAS, L. Pavor ao riso. *A Manhã*, 03/07/1943, p. 5.

era necessária para que o país, notadamente seus cidadãos, tivesse no teatro uma fonte de formação cultural tal como ocorria em outros países civilizados, principalmente na Europa e nos Estados Unidos. Desse modo, podemos perceber que a concepção sobre o riso no teatro empreendida pelos seus críticos no Brasil é parte integrante de uma noção de cultura que encerra um projeto social na década de 1940. Antes, no entanto, é necessário pontuar como que as reflexões desta natureza, nos primeiros anos da década de 1940, levaram a um necessário olhar sobre o público teatral, que emergia nas justificativas como o grande responsável/culpado pela hegemonia do chamado “teatro para rir”.

No início de 1944, o cronista teatral do jornal *A Noite* do Rio de Janeiro – denominado somente “Espectador” – fez um balanço da temporada de 1943 no qual saudou *Os Comediantes* como o maior acontecimento do ano com “sua interessantíssima experiência de teatro de arte”. Especialmente *Vestido de Noiva* e *A Escola dos Maridos* teriam servido para demonstrar “a possibilidade, entre nós, de um bom teatro, como existe em todas as grandes cidades do mundo”. O interesse despertado pelo grupo de amadores dirigido por Santa Rosa e Brutus Pedreira teria servido para mostrar que “ao contrário do afirmado pelos empresários, o público do Rio não queria apenas o ‘teatro para rir’”, ou seja, havia quem gostasse de um teatro de arte, e o seu público não seria tão pequeno quanto supunham os empresários. Assim, a experiência dos *Comediantes* teria provado que “tudo está em se fazer uma tentativa honesta e inteligente” que, segundo esperava, se reproduziria no ano que iniciava.⁶⁵

O papel do público na transformação do teatro no período foi ainda tema de um artigo de Antônio Pedro de Andrade no *Correio da Manhã* também em 1944. Nele, chamava a atenção para o fato de que dos três elementos principais que compõem o espetáculo teatral havia um deles que não havia ainda tomado consciência da sua importância e influência: o público. Como o autor e o ator, o espectador deveria “ter um papel ativo e dinâmico”, pois seria “pelas correntes intelectuais e emotivas que se estabelecem entre o escritor, o intérprete e o público que se cria a atmosfera, o ambiente artístico que significa o teatro realizado em todos os seus fins e conseqüências”. Por este motivo, não poderia se explicar, para ele, a impotência do público brasileiro sobre o seu teatro:

Convencionou-se que ele [o público] é lamentável, apático e estúpido: o que ele deseja somente, diz-se, é a chanchada, o divertimento depois do jantar, o teatro gênero “só para rir”. Mas que isto não é verdade, ou que existe um outro público consciente e de bom gosto, um autêntico público teatral, a prova está nas casas repletas, nos aplausos entusiásticos, nos comentários da

⁶⁵ ESPECTADOR. Teatro. *A Noite*, 09/01/1944, p. 6.

imprensa, em todo o rumor que acompanha os artistas que se dispõem às iniciativas de um teatro de nível mais elevado.⁶⁶

O público poderia demonstrar o seu interesse a este respeito, ou seja, contribuir para o “movimento atual [1944] em prol de um teatro realmente artístico” por meio da ausência sistemática “dos espetáculos de simples chanchada” e da comparação, por parte do público, entre estes últimos e o “bom teatro” para “saber distinguir e repudiar os outros”. Antônio Pedro de Andrade reconhece que este resultado somente seria possível através de “um lento processo de educação que não se obtém em um dia, mas o fato é que sem essa consciência e essa influência do público, o teatro ‘só para rir’” dominaria sempre em seu nome, o que seria “uma vergonha ainda maior para o público do que para os artistas” que exploravam “a sua vulgaridade”. Desse ponto em diante, o comentador passa a distinguir o que seria “um verdadeiro teatro de comédia, também agradável e que faz rir também, mas que tem sensibilidade, graça, inteligência e finura”, que se representava na França, Inglaterra, Itália ou Espanha. Este teatro de comédia, ainda, seria um “instrumento insubstituível de crítica social”, tão diferente da maior parte das peças que se representavam no Brasil.⁶⁷

Outros aspectos desta polêmica foram apresentados pelo dramaturgo e jornalista Rubens Magalhães Júnior em uma entrevista concedida a Daniel Caetano no início de 1946 e publicada no *Diário de Notícias* da capital federal. De início, o entrevistador quis saber as razões pelas quais o dramaturgo escrevia peças sérias e peças “para rir”, ao que Magalhães Júnior respondeu ser fruto de “mera contingência humana” e que não escrevia para o próprio arquivo, mas sim para ter as suas peças encenadas, ou seja, escrevia peças que os empresários encenassem. Diante disso, Daniel Caetano questionou se “um escritor com possibilidades de escrever originais sérios” via-se “obrigado a perder tempo com peças sem importância” e o dramaturgo retrucou que estas peças ditas só “para rir” não eram assim tão sem importância e chamou a autoridade intelectual de Gilberto Freire que havia reconhecido em sua comédia *Família Lero-Lero* um documento de seu tempo. Além disso, reconheceu que não se podia exigir muito das platéias contemporâneas e que a educação destas era feita nas escolas, ou seja, a bilheteria refletia tanto o gosto quanto a formação do público. O entrevistador questionou, então, se o dramaturgo acreditava que não havia público para “um repertório de pura arte”, ao que Magalhães Júnior respondeu que havia, sim, mas pequeno, que o grande público ainda era pelo “teatro para rir” e que as produções não podiam desconsiderar este

⁶⁶ ANDRADE, A. P. Dois Aspectos. *Correio da Manhã*, 20/09/1944, p. 11.

⁶⁷ Ibid.

fato. Com certa irritação, Daniel Caetano perguntou se, diante deste quadro, os artistas de teatro da época deveriam então “cruzar os braços e fabricar mais ‘chanchadas’” ao que o dramaturgo respondeu com propriedade:

Não. Mas a obra de arte não se impinge ao público. Ele a reclama. Ainda não temos ambiente para ele [um repertório de “pura arte”]. Cabe ao governo preparar as platéias de amanhã. Conseguirá isso, introduzindo nas escolas o estudo de literatura dramática. Então, sim, teremos um público capaz de repelir os argumentos, onde só há coisas para o ‘mantimento do riso’. Fora disso, o que há por aí são atitudes de *snoobs*, de sonhadores, de visionários ridículos.⁶⁸

Os argumentos apresentados por Raimundo Magalhães Júnior conduzem a discussão sobre o papel do público diante do “problema do riso” um ponto importante: o dramaturgo questiona a ideia em voga de que a formação cultural do público teatral deveria ocorrer no espaço do próprio teatro a partir da oferta de peças intelectualmente elevadas, e que fossem “instrumentos insubstituíveis de crítica social”, e envereda a discussão sobre a formação das platéias brasileiras para o contexto mais amplo da formação cultural escolar que, no que diz respeito ao teatro, seria praticamente inexistente no período, isto é, ele chama a atenção do entrevistador para a necessidade de se tentar compreender que público teatral é este que reclama majoritariamente peças “para rir” para, a partir daí, propor soluções que conduzam as reflexões levadas à cena a outro patamar. Tais soluções não dependeriam exclusivamente dos artistas, autores e empresários, mas envolveria um esforço maior do governo, a quem “caberia o preparo das platéias de amanhã”, ou seja, a superação daquele panorama teatral não ocorreria no intervalo de um dia – ou uma noite – por obra de um único texto ou espetáculo, mas envolveria um lento processo de transformação cultural.

A apresentação dos argumentos e pontos de vista de diferentes sujeitos envolvidos com a atividade teatral no Brasil a respeito do lugar do riso no teatro em um intervalo temporal que abrange praticamente toda uma década – meados dos anos 30 a meados dos anos 40 – revela algumas questões fundamentais para compreensão do(s) olhar(es) que se lança(m) sobre a comédia no contexto das primeiras apreciações da obra de Carlo Goldoni por artistas brasileiros.

A transformação do estatuto do cômico neste período é evidente. A quantidade de notícias, chamadas e elogios destinados a espetáculos cujo maior mérito era fazer rir encontrada no decorrer dos anos 1930 é substituída paulatinamente – mas não sem questionamentos e enfrentamentos – por apreciações, ponderações e ataques a este mesmo

⁶⁸ CAETANO, D. Raimundo Magalhães Júnior. *Diário de Notícias*, 10/05/1946, p. 2.

mérito, especialmente a partir dos primeiros anos da década de 1940. Temos aí, esboçados por cronistas e críticos diversos engajados na transformação do teatro em moldes mais modernos, os pontos fundamentais a partir do qual o teatro cômico passaria a ser pensado.

Em primeiro lugar, há um decantado “esgotamento” das formas teatrais que tinham o riso como objetivo principal e um conseqüente reclame pela afirmação de um novo tipo de teatro, “sério”, de “pura arte”, enfim, fruto de uma disputa pela hegemonia do *modelo* de teatro que o país deveria empreender. Em decorrência disto, passa-se a denunciar os malefícios que o teatro caracterizado como “puro divertimento popular” causaria ao público brasileiro, ao propor discussões e soluções não condizentes com o desenvolvimento político, econômico e, sobretudo, cultural do país. A partir disto, lança-se o olhar sobre o papel do público que seria conivente com o estado de coisas e é chamado a assumir também o seu lugar no processo de renovação. Há, ainda, uma distinção nítida entre uma ideia de “baixa comédia” – caracterizada como expressão de “pornografia”, rudeza, palavras e atos chulos, ou em uma única definição, “chanchada” – e de “alta comédia” – caracterizada pela sutileza, leveza, moralidade, espiritualidade, etc. –, instrumento fundamental de pensamento e crítica social.

Alheio a este processo de “denúncia” do riso “vulgar” realizado por vários cronistas e críticos teatrais, o público, em geral, continuava demonstrando a sua preferência às formas do teatro popular, o que era visto, entre outros aspectos, como sintoma da “falta de educação” do povo brasileiro.

Um olhar mais atento, entretanto, para o desenvolvimento histórico do teatro brasileiro revela que a discussão sobre o lugar e o papel da comédia na formação do país e de seus cidadãos remete ao século XIX, mais especificamente aos embates em torno da construção da imagem da nação após a independência política.

2.3. O “lugar” da comédia na tradição do teatro brasileiro

As reflexões sobre o lugar da comédia no desenvolvimento do teatro brasileiro remontam ao considerado “momento decisivo” de fundação e formação deste teatro, mais especificamente à temporada de João Caetano no ano de 1838, quando o ator e empresário montou *Antônio José ou O Poeta e a Inquisição* de Gonçalves de Magalhães. Na tradição historiográfica do teatro brasileiro, a vinda da família real portuguesa para o Brasil em 1808 impulsionou as atividades teatrais na colônia, especialmente após a inauguração do primeiro

teatro de grandes dimensões construído no Brasil, o Real Teatro de São João⁶⁹, depois do próprio rei D. João VI ter se manifestado sobre a necessidade da “capital” possuir um “teatro decente” e “proporcionado à população e ao maior grau de elevação e grandeza” em que se achava por sua residência nela.⁷⁰ A partir daí a vida cultural do país seria incrementada pela vinda sistemática de companhias estrangeiras que serviriam de modelo para as iniciativas locais. Após a Independência, em 1822, surgiria um projeto de teatro nacional no qual o romantismo teria um papel determinante. Foi neste contexto que *Antônio José ou O Poeta e a Inquisição* de Gonçalves de Magalhães surgiu como bandeira de luta pela afirmação de um teatro genuinamente brasileiro.

No mesmo ano de 1838, João Caetano também encenou pela primeira vez um texto cômico de um jovem dramaturgo do Rio de Janeiro: *O Juiz de Paz na Roça* de Luís Carlos Martins Pena foi considerado, a partir de então, como o marco fundador da comédia nacional e seu autor o “pai” da comédia brasileira. Os textos de Martins Pena, observados em conjunto, fornecem matizes preciosos sobre os costumes da sociedade brasileira de seu tempo, recheada de contradições provocadas, entre outras coisas, pelo descompasso entre a ascensão de ideais liberais e valores burgueses e as práticas sociais aristocráticas, enraizadas no escravismo ainda vigente. Através da observação crítica dos costumes, Martins Pena pintou um quadro do Brasil de seu tempo que descortinava os seus maiores vícios: “a política do favor como mola social, a corrupção em todos os níveis, a precariedade e o atraso do aparelho judicial, a exploração exercida por estrangeiros e má assimilação da cultura europeia importada”, que podem ser acrescidos ainda do “contrabando de escravos, os mecanismos da contravenção, a servidão por dívida, comportamentos sexuais e familiares, etc.”⁷¹, aspectos que percorriam todos os níveis da sociedade.

Para compor este “quadro vivo” da sociedade brasileira em meados do século XIX, Martins Pena colocou em cena personagens pertencentes às classes populares, “roceiros, meirinhos, suburbanos e não a *high society*” e teve como influências “as formas mais populares de espetáculos, tais como os de feira, os teatrinhos mecanizados dos autômatos, os

⁶⁹ A construção do Real Teatro de São João teria animado a criação de aproximadamente 23 casas de espetáculo em diversos pontos do reinado na primeira metade do século XIX. Cf. ARÊAS, Vilma. A comédia de costumes. In. FARIA, João Roberto (dir). *História do Teatro Brasileiro, volume I: das origens ao teatro profissional da primeira metade do século XX*. São Paulo: Perspectiva: Edições SESCSP, 2012, p. 121.

⁷⁰ Cf. PRADO, Décio de Almeida. *História Concisa do Teatro Brasileiro*. São Paulo: Edusp, 1999, p. 31.

⁷¹ ARÊAS, op. cit., p. 125. Um estudo mais aprofundado sobre a produção de Martins Pena pode ser encontrado em ARÊAS, Vilma. *Na Tapera de Santa Cruz: uma leitura de Martins Pena*. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

circos de cavalinho, os números de rua”⁷², mobilizados para satirizar os costumes de seu tempo.

Martins Pena é o ponto de partida de uma tradição cômica que irá se firmar com grande apelo junto ao público ainda no século XIX que se caracteriza pela leitura do cotidiano e pela descrição satírica dos costumes, e que encontra ecos em Joaquim Manuel de Macedo, França Júnior e Arthur Azevedo, além de todos os autores e artistas dedicados ao gênero no século XX que, conforme demonstrado, não foram poucos pelo menos até a década de 1940.

As formas utilizadas por este tipo de comédia, caracterizada como “de costumes”, passaram a ser alvo de críticas, entretanto, por setores ligados ao teatro e às letras já em meados do século XIX, especialmente por membros da imprensa e jovens intelectuais organizados em torno do Teatro Ginásio Dramático do Rio de Janeiro, inaugurado em 1855 por Joaquim Heliodoro Gomes dos Santos. Este teatro passou a simbolizar o esgotamento do romantismo teatral – representado por João Caetano e o Teatro São Pedro de Alcântara – e os anseios de mudanças sensíveis nos caminhos da cena nacional. Estes anseios traduziam-se na expectativa pela chegada do realismo ao teatro brasileiro, sobretudo aquele desenvolvido na França e que tinha em Alexandre Dumas Filho seu expoente mais acabado. Deste ponto de vista:

A ‘pièce à problème’ do realismo francês substituiu o tema romântico da liberdade de nações e indivíduos pela ordem, moral e disciplina social; descrevendo costumes propiciou a discussão sobre os fundamentos da família e outras questões do interesse da burguesia. *Antes de fazer rir, a comédia realista possuía o objetivo de regenerar a sociedade* [grifos nossos].⁷³

Inspirados por esta convicção de que a comédia possuía uma alta função moral diante da sociedade, alguns autores do período passam a se distanciar do modelo estabelecido por Martins Pena e investir na produção de um outro tipo de comédia. Autores como Maria Angélica Ribeiro, Joaquim Manuel de Macedo e, sobretudo, José de Alencar começaram a escrever comédias caracterizadas como “eruditas” atribuindo a elas a função de reformar a sociedade, função esta que seria reforçada pelo pensamento teatral de Machado de Assis e Quintino Bocaiúva, dentre outros. É no contexto desta distinção que irá se cristalizar, no

⁷² OLIVEIRA, Mariana. O lugar da comédia em meio às ideias de fundação e de formação na história do teatro brasileiro: o gênero que produz memória. In: RABETTI, B. (org.) *O Lugar da Comédia em Meio às Ideias de Fundação, Formação e Tradição no Teatro Brasileiro*. Folhetim – cadernos monográficos 02. Rio de Janeiro, 2005, p. 23.

⁷³ SOUZA, Maria Cristina. As origens do teatro de revista brasileiro sob a corte do Momo Napoleão ou a chegada triunfal das plagas portuguesas às selvas tropicais. In: AQUINO, R.; MALUF, S. *Reflexões Sobre a Cena*. Maceió: Edufal, Salvador: Edufba, 2005, p. 159.

teatro brasileiro, a oposição hierárquica entre “alta comédia” e “baixa comédia” que se torna critério de reflexão teatral.

No contexto histórico das ideias teatrais, a hierarquização da comédia em “alta” e “baixa” está ligada a características formais, lingüísticas e sociais, além de, evidentemente, questões morais. No *Dicionário de Teatro*, organizado por Patrice Pavis, “a distinção entre alta e baixa comédia se faz através dos procedimentos cênicos, sendo que esta utiliza procedimentos de farsa, de comicidade visual e aquela, sutileza de linguagem, alusões, jogos de palavras”.⁷⁴ Além disso, a distinção também está historicamente ligada à expressão lingüística, na medida em que a baixa comédia utilizaria como elemento de comicidade uma linguagem chula, gírias e baixo calão, ao passo que a alta comédia não admitiria tais termos, privilegiando a leveza da comunicação. Estas duas concepções, como vimos, estão na base da hierarquização que se estabelece acerca do riso no teatro brasileiro da década de 1940, especialmente no pensamento de Décio de Almeida Prado na urdidura da superação do teatro caracterizado como “puro divertimento popular”.

Há ainda outra dimensão desta distinção que se relaciona com a posição social dos personagens da comédia. Esta dimensão está presente de forma nevrálgica na produção teatral de José de Alencar, por exemplo, que cria personagens mais refinados tirados tanto das famílias burguesas quanto do ambiente da Corte em oposição aos caipiras, meirinhos e suburbanos encontrados fartamente no teatro de Martins Pena. Desse modo, a alta comédia se caracterizaria como a expressão dos setores mais nobres da sociedade ao passo que a baixa comédia estaria associada com as classes populares. Esta concepção é facilmente perceptível no pensamento de Gustavo Dória a respeito da afirmação do teatro moderno apresentado anteriormente, onde o autor denunciava a “alienação política” do teatro popular feito de e para as “famílias modestas, moradoras dos subúrbios. [...] a mocinha costureira ou caixeira da *Sloper*, o chefe de família, funcionário público ou marido bilontra, o guarda-freios ou chefe de estação da Central, o *chauffer*, o português, dono do armazém, a empregadinha mulata e sestrosa”.

No cerne desta distinção sobre o estatuto da comédia encontrada nos debates do teatro brasileiro do século XIX se encontra uma discussão mais ampla acerca do tema que se estabelece no processo histórico de construção e afirmação da cultura ocidental que possui raízes no pensamento clássico de Aristóteles.

⁷⁴ PAVIS, Patrice (org.) *Dicionário de Teatro*. Tradução para a língua portuguesa sob a direção de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 1999, p. 54.

Aristóteles estabelece a distinção sobre os gêneros a partir do referencial da *mimeses*, de modo que a tragédia seria a imitação dos homens superiores ao que realmente são, ao passo que à comédia caberia a imitação dos homens de maneira inferior ao que são. Mais adiante, o filósofo estagirita reconhece que a comédia, apesar de ser a imitação de gentes inferiores, não deveria imitar todo tipo de vício mas somente a parte em que o cômico é grotesco, que seria um defeito, embora ingênuo e sem dor, o que era comprovado pela máscara cômica, horrenda e disforme, mas sem expressão de dor.⁷⁵ Apesar de não se prolongar nas reflexões sobre a comédia e de estabelecer uma hierarquia poética entre os gêneros, Aristóteles não vincula qualquer preocupação moral à arte cômica, ou seja, não atribuiu à imitação de gentes inferiores a faculdade de corrigir os vícios e reformar a sociedade.

Esta dimensão do pensamento poético aristotélico foi, como apontamos na Introdução, redimensionada a partir do século XVI, quando a comicidade popular, “baixa” e subversiva, passou a ser alvo de ataques tanto das autoridades religiosas quanto de representantes do processo de “racionalização voluntarista” da cultura. No século XVIII, a ascensão do projeto civil burguês na Europa, que encontra ecos na obra de Goldoni, será responsável por contornar a produção cômica com fortes cores morais, numa compreensão de que a apreciação dos vícios da sociedade, em chaves cômicas, poderia ser um importante instrumento de transformação destes mesmos vícios diante das virtudes dos caracteres positivos. Esta lógica está presente de forma decisiva nos debates em torno da formação do teatro brasileiro no século XIX, especialmente do lugar ocupado pelo cômico.

No desenvolvimento histórico da comédia nacional durante o século XIX, as “comédias de costume” nos moldes de Martins Pena passam a ser caracterizadas como instrumentos de pura diversão popular que recorre às artimanhas do “baixo cômico” para cumprir seu objetivo principal: fazer rir. Em oposição, a “alta” comédia seria responsável por fornecer um espelho dos costumes da sociedade de modo a apontar-lhe seus vícios e erros para que pudessem ser corrigidos. Esta dimensão está presente, por exemplo, na tentativa de José de Alencar em criar um “daguerreótipo” moral com seus textos, ou seja, criar uma espécie de “fotografia” da sociedade para reformá-la.

Refletindo sobre a sua curta, porém impactante, incursão ao teatro, José de Alencar afirmou a respeito de *O Demônio Familiar* que sua “tenção era fazer uma alta comédia” e que para isso havia lançado “naturalmente os olhos para a literatura dramática do nosso país em procura de um modelo”; não encontrou e concluiu que “a verdadeira comédia, a reprodução

⁷⁵ Cf. ARISTÓTELES. Poética. *Coleção Os Pensadores*. São Paulo: Editora Nova Cultural Ltda, 2004, p. 39-42.

exata e natural dos costumes de uma época, a vida em ação” não existia no teatro brasileiro. Dos escritores que haviam escrito para o teatro no Brasil, dedicados ao gênero, Martins Pena, “muito conhecido pelas suas farsas graciosas, pintava até certo ponto os costumes brasileiros; mas pintava-os sem criticar, visava antes o efeito cômico do que ao efeito moral; as suas obras são antes uma sátira dialogada, do que uma comédia”.⁷⁶ Já Joaquim Manoel de Macedo nunca havia se dedicado seriamente à comédia.

Não encontrando, pois, um modelo para a sua comédia, José de Alencar foi buscá-lo “*no país mais adiantado em civilização*, e cujo espírito tanto se harmoniza com a sociedade brasileira” [grifos nossos]. Na França, Alencar teria encontrado “a escola dramática mais perfeita” da época, que era a de Molière “aperfeiçoada por Alexandre Dumas Filho”, que teria incorporado a naturalidade ao teatro, “o qual passou a reproduzir ‘a vida da família e da sociedade, como um daguerreótipo moral’”.⁷⁷ De acordo com Sábato Magaldi, o intuito moralista esteve desde o início presente nas incursões teatrais de José de Alencar, como ilustra o episódio que teria o inspirado a escrever para o teatro:

Estava no Ginásio e representava-se uma pequena farsa, que não primava pela moralidade e pela decência da linguagem; entretanto o público aplaudia e as senhoras riam-se, porque o riso é contagioso; porque há certas ocasiões em que ele vem aos lábios, embora o espírito e o pudor se revoltem contra a causa que o provoca.

Este reparo causou-me um desgosto, como lhe deve ter causado muitas vezes [dirige-se a Francisco Otaviano], vendo uma senhora enrubescer nos nossos teatros, por ouvir uma graça livre, e um dito grosseiro; disse comigo: “Não será possível fazer rir, sem fazer corar?”.⁷⁸

As peças de José de Alencar, nesse sentido, tinham o intuito de “arrastar o vício ‘sobre a cena, cobrindo-o com o ridículo’, a fim de preencher um dos requisitos fundamentais da nova escola: o objetivo moral e civilizador”.⁷⁹ Ao ridicularizar o vício, Alencar condenava-o para ressaltar a hipocrisia da sociedade a fim de reformá-la e civilizá-la.

A mesma dimensão civilizatória a respeito da comédia, em particular, e do teatro, de modo geral, pode ser encontrado no pensamento teatral de Machado de Assis. Como dramaturgo, suas produções não ombreiam com os romances que o fizeram um dos maiores autores brasileiros de todos os tempos; no campo da crítica, entretanto, Machado de Assis foi um grande crítico teatral. Sábato Magaldi observa que “poucas páginas tão lúcidas há como os

⁷⁶ ALENCAR, José de. *apud* MAGALDI, Sábato. *Panorama do Teatro Brasileiro*. 3ª edição. São Paulo: Global, 1997, p. 91.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 92.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 93.

⁷⁹ MAGALDI, Sábato. *Panorama do Teatro Brasileiro*. 3ª edição. São Paulo: Global, 1997, p. 97.

seus comentários sobre o teatro de Gonçalves de Magalhães, José de Alencar, Joaquim Manuel de Macedo ou Antônio José”, de modo que se tornaram “fonte obrigatória para a análise desses autores”. Sua visão teatral, com efeito, defendia um teatro moral e educativo: “a arte não pode aberrar das condições atuais da sociedade para perder-se no mundo labiríntico das abstrações. O teatro é para o povo o que o *Coro* era para o antigo teatro grego; uma iniciativa de moral e civilização”.⁸⁰

O teatro, nesse sentido, seria um meio para a superação da “consciência amena de atraso” – na expressão consagrada de Antonio Cândido – própria de um “país novo”, concepção *ilustrada* em que a cultura, as letras e a arte poderiam “trazer automaticamente todos os benefícios que permitem a humanização do homem e o progresso da sociedade”.⁸¹ Neste contexto, o teatro cômico de apelo popular, caracterizado por uma linguagem “inferior” e pela “ausência de moralidade”, seria interpretado como “sintoma” do atraso civilizatório em que se encontrava o país. Em uma de suas críticas, Machado de Assis escreveu:

Hoje que o gosto público tocou o último grau de decadência e perversão, nenhuma esperança teria quem se sentisse com vocação para compor obras severas de arte. Quem lhas receberia se o que domina é a cantiga burlesca ou obscena, o canção, a mágica aparatosa, tudo que fala aos sentimentos e instintos inferiores?⁸²

A insatisfação expressa por Machado de Assis e por toda uma geração de artistas e intelectuais engajados em conduzir o país a um novo estágio civilizatório, tendo a França como referência, era alimentada principalmente pelo sucesso estrondoso, no período, dos gêneros teatrais cômicos considerados inferiores como a burleta, a farsa e a revista, esta última também caracterizada como “teatro ligeiro”. Os espetáculos de revista atraíam o grande público da época e definiam-se por um hibridismo entre o diálogo e a música, entre o chiste e a dança, sendo que os acontecimentos cotidianos do ano eram literalmente “passados em revista” a partir de um viés satírico e crítico. Um dos seus principais expoentes no final do século XIX foi Arthur Azevedo que através de seus textos cômicos e satíricos pintou um quadro surpreendente do Brasil (especialmente de sua *Capital Federal*) de seu tempo, além de “eternizar” na “identidade nacional” do país personagens-tipo, como o malandro, o português, o caipira e o mulato.

⁸⁰ ASSIS, Machado de. *apud* MAGALDI, Sábato. *Panorama do Teatro Brasileiro*. 3ª edição. São Paulo: Global, 1997, p. 124.

⁸¹ CANDIDO, Antonio. *A educação pela noite & outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1989.

⁸² FARIA, João Roberto. *Idéias teatrais: o século XIX no Brasil*. São Paulo: Perspectiva, 2001.

Nas primeiras décadas do século XX, a revista seguiu com prestígio diante do público e no final da década de 1910 e início de 1920 a comédia de costumes vivenciou momentos de grande impacto em torno de atores consagrados da chamada “geração Trianon” – cujos nomes mais conhecidos foram os de Leopoldo Fróes, Procópio Ferreira, Alda Garrido, Lucília Perez, entre outros – e de dramaturgos como Armando Gonzaga e Gastão Tojeiro. Seus espetáculos foram muitas vezes apreciados como meros pretextos para a improvisação dos atores, cujo intuito seria unicamente o riso fácil, elegante ou grosseiro, mas as suas comédias revelam faces importantes de temas como o nacionalismo, as relações sociais, as hipocrisias da sociedade e seus vícios no período.

A hegemonia das formas cômicas “ligeiras” nos palcos brasileiros verifica-se, pelo menos, até a década de 1940, quando passa a ser questionada de forma mais contundente por artistas e críticos teatrais imbuídos de novos referenciais. Entre o final do século XIX e o período referido, entretanto, os embates em torno da afirmação do modernismo no país, que se tornaram mais explosivos na Semana de Arte Moderna de 1922, contribuíram sensivelmente para a contestação decisiva do teatro cômico verificada no início dos anos 1940.

Neste contexto, destaca-se a figura do jornalista, crítico e ensaísta Antônio de Alcântara Machado, um dos principais expoentes que buscaram articular as reflexões do movimento modernista com o teatro nacional. O diagnóstico de Alcântara Machado considerava a comédia de costumes como a única tradição teatral que o Brasil possuía efetivamente, mas que os autores já haviam esgotado as fórmulas do gênero com seus “desaguisados de família”, de modo que não reconhecia nenhum progresso entre as principais comédias do século XIX e aquelas produzidas no início dos anos 20 e que gozavam de imenso prestígio popular. Neste ponto, especificamente, Alcântara Machado reconhecia que as comédias de costume e as revistas não conseguiam “*traduzir esteticamente* as expectativas que se vislumbravam com o advento das transformações do século XX, como o processo de urbanização e modernização das grandes capitais” [grifos nossos]⁸³, conforme atentou em crítica ao espetáculo *O Amigo da Paz*, de Armando Gonzaga, resgatada por Rosângela Patriota e Jacó Guinsburg:

Em verdade, *O Amigo da Paz* não tem por onde se lhe pegue. Não possui teatralidade: sua ação se desenrola e se resolve chochamente, inexoravelmente, sem um acidente que desperte interesse, sem um pingão de imprevisto, apresenta graves e muitos defeitos de técnica: o seu segundo ato, por exemplo, é completamente inútil, não contribui em nada para o desenvolvimento da ação, pois não passa, a não ser no final, de mera e

⁸³ GUINSBURG, J. e PATRIOTA, R. *Teatro Brasileiro: ideias de uma história*. São Paulo: Perspectiva, 2012, p. 95.

estafante repetição do primeiro; é falho na observação, de verdade: um acabado rosário de absurdos.

Terá ao menos espírito? Absolutamente nenhum: a peça de Armando Gonzaga tenta fazer rir o público, mas não o consegue com os meios mais grosseiros, mais materiais, mais explorados, à vista de réplicas disparatadas e do ridículo exagerado de suas cenas.⁸⁴

As comédias de costume brasileiras não seriam mais suficientes, na visão do crítico, diante das novas exigências estéticas e culturais do período, sobretudo se comparadas com a produção teatral internacional estadunidense e europeia, portanto, era necessária uma “renovação” tanto no terreno da dramaturgia quanto na técnica do espetáculo. Isso não significava que deveria haver uma pura imitação de modelos externos. Fiel ao espírito modernista, Alcântara Machado acreditava que a modernização teatral seria possível a partir do abarcamento de formas populares nacionais como o circo⁸⁵, a revista e a comediografia ligeira, num processo que denominou “salvação pelo popular”. Não havia no seu pensamento, portanto, uma “compreensão da formação ou da renovação do teatro nacional como resultantes de um *processo acumulativo*, composto de etapas progressivas, com momento culminante no teatro brasileiro moderno”.⁸⁶ Para isso, seria necessário um “tranco” que levasse o teatro à “integração do ambiente” modernista pelo qual atravessava as artes no país.

Esta necessidade de “integração” do teatro no panorama nacional também se encontra no cerne do pensamento de Décio de Almeida Prado sobre o teatro brasileiro moderno, conforme a análise de sua obra, especialmente na ênfase que o autor dá ao descompasso existente entre as mudanças sociais e políticas e o seu reflexo na produção teatral a partir dos anos 1930. Betti Rabetti observa, com propriedade, que na obra de Décio de Almeida Prado, Alcântara Machado surge como importante “marco de referência” nos caminhos do empreendimento modernista no nosso teatro, sobretudo, por atentar para a necessidade de que se “cavasse um pouco mais fundo, ultrapassando a camada superficial do pitoresco urbano e suburbano explorado até a exaustão pela comédia de costumes”.⁸⁷

⁸⁴ MACHADO, A. O Amigo da Paz, no Apolo. Jornal do Comércio *apud* GUINSBURG, J. e PATRIOTA, R. *Teatro Brasileiro: ideias de uma história*. São Paulo: Perspectiva, 2012, p. 95.

⁸⁵ É conhecida a admiração que vários expoentes do modernismo brasileiro, como o próprio Alcântara Machado, nutriam pelo palhaço Piolim. Consultar: LARA, Cecília. *De Pirandello a Piolim: Alcântara Machado e o teatro no modernismo*. Rio de Janeiro: INACEN, 1987.

⁸⁶ RABETTI, Betti. *Teatro e Comichidades 2: modos de produção do teatro ligeiro carioca*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007, p. 35.

⁸⁷ *Ibid.*, p. 36.

A partir destas reflexões sobre o(s) lugar(es) que a comédia ocupa nos debates sobre as ideias teatrais no Brasil, podemos precisar os termos envolvidos nas primeiras recepções da obra de Carlo Goldoni no país.

Em primeiro lugar, percebe-se uma nítida hierarquização no interior do próprio gênero cômico proveniente de determinado olhar sobre a cultura e seu lugar na formação da sociedade ocidental, que, sob um viés racionalista, estabelece uma função formativa e moralizadora para a comédia, que passa a ser um instrumento importante de civilidade. Para que isso se efetive, torna-se necessário rejeitar as manifestações cômicas populares baseadas no *baixo material* e no *vocabulário da praça pública*, ou seja, no *realismo grotesco*, interpretados como sintomas de um tempo ao mesmo ingênuo e que deve ser superado. É neste contexto que se cristaliza a distinção entre “alta” e “baixa” comédia que caracteriza as formas cômicas de acordo com seu “significado cultural”.

Esta hierarquização foi apropriada no Brasil a partir dos debates em torno da formação do teatro nacional como instrumento de construção do nacionalismo e de desenvolvimento do processo civilizador no século XIX. As comédias de Martins Pena, nesse sentido, foram rejeitadas pela elite ilustrada nacional que julgava que elas transmitiam a imagem de um país atrasado, corrupto e mesquinho não condizente com os ideais que se queriam associados a seus cidadãos. Neste sentido, a distinção “baixa” comédia x “alta” comédia seria apropriada no campo lingüístico, no campo social e no campo moral, isto é, a “verdadeira comédia nacional” deveria cultivar uma linguagem leve, sutil, próxima ao erudito, que rejeitasse as grosserias e impropriedades lingüísticas; deveria colocar em cena os extratos sociais mais condizentes com a imagem de nação desenvolvida e culta, especialmente a burguesia emergente e a Corte ilustrada; e deveria cumprir a missão civilizadora de apresentar os vícios da sociedade de forma a corrigi-los. Para a criação desta sociedade ilustrada e civilizada o modelo seria a França, e, no âmbito da comédia, o realismo de Alexandre Dumas Filho.

Na primeira metade do século XX, o ideal de civilização vai aos poucos sendo substituído pelo de modernização, e o teatro vai ser pensado não somente como instrumento de civilidade, mas principalmente como campo de representação dos paradigmas da modernidade, tanto no campo temático quanto no campo estético. Neste sentido, há um reclame para que a dramaturgia reflita os dilemas do homem e da sociedade modernos e para que a cena teatral incorpore as conquistas técnicas e interpretativas da teatralidade.

Alheias a tudo isso, as formas da comédia popular conquistaram a preferência do público teatral médio brasileiro, o que levou os empresários e artistas que sobrevivem das atividades do palco a darem-lhe preferência. Das primeiras décadas do Brasil independente ao

período correspondente à segunda guerra mundial o teatro brasileiro foi dominado pela farsa, pela sátira, pelo grotesco, pela bufonaria, pelo vocabulário chulo e grosseiro, enfim, por tudo aquilo que corresponderia, na concepção ilustrada, ao atraso e à falta de civilização e modernidade.

A observação panorâmica sobre as ideias teatrais construídas e apropriadas em contextos históricos diferentes permite delimitar a existência de uma ideia-força sobre o teatro cômico no Brasil que concorre por hierarquizar as iniciativas e espetáculos a partir de conceitos norteadores como civilização, progresso e modernização. Por ideia-força compreende-se o sentido atribuído por Rosangela Patriota e Jacó Guinsburg na análise da construção histórica do teatro brasileiro:

[...] buscamos, no decorrer dos momentos históricos analisados, apreender as ideias-forças que nortearam as reflexões sobre o teatro brasileiro.

Dito de outra forma: ao observarmos as premissas estéticas e culturais que impulsionaram as criações artísticas, constatamos que as reflexões construídas sobre as mesmas foram elaboradas a partir de *ideias que, ao serem, sistematicamente, defendidas, tornaram-se referências para práticas teatrais transformadas em marcos ordenadores da temporalidade que conhecemos como História do Teatro Brasileiro*.

Por esse motivo, *tais ideias transmutaram-se em forças polarizadoras, isto é, foram capazes de sintetizar dinâmicas e processos que, invariavelmente, são constituídos por perspectivas plurais que, em seu próprio desenvolvimento, acolhem ideias diferenciadas*.

Entretanto, a capacidade de agregar distintas percepções fez com que temas como nacionalismo, modernização, nacionalismo crítico, politização, entre outros, tornassem-se ideias-forças e adquirissem um poder hipnótico para subsidiar reflexões, por um lado, e qualificar inúmeras iniciativas, de outro [grifos nossos].⁸⁸

A partir destas considerações torna-se mais claro o teor da recepção dos espetáculos goldonianos do início dos anos 1940: por um lado, Goldoni é reconhecido por um novo grupo de artistas e críticos como um dramaturgo clássico/moderno, responsável por reformar o teatro italiano, o “Molière peninsular”, ou seja, integrante da tradição cômica interpretada como “alta comédia”; por outro, Procópio Ferreira é associado à comédia de puro entretenimento popular, “teatro para rir”, sem qualquer preocupação cultural. A encenação daquele por este é interpretada, à luz da ideia-força, como descompasso, estranhamento, que se torna rejeição.

Antes de refletirmos mais atentamente sobre a recepção dos espetáculos goldonianos neste período, é necessário reconhecer que nas últimas décadas várias pesquisas e reflexões

⁸⁸ GUINSBURG, J. e PATRIOTA, R. *Teatro Brasileiro: ideias de uma história*. São Paulo: Perspectiva, 2012, p. 23-24.

concorreram para compreender, ao invés de julgar, as iniciativas cômicas populares na história do teatro brasileiro a partir de suas forças de expressão próprias, como produtos culturais de determinados tempos e lugares. Assim, houve uma reavaliação significativa da dramaturgia de Martins Pena⁸⁹ e Arthur Azevedo⁹⁰; do teatro de revista⁹¹ e do teatro de costumes em seus diversos momentos⁹²; além da valorização de gêneros considerados os mais inferiores como a chanchada.⁹³

Advindos das artes cênicas, letras, filosofia, história, entre outros, estes estudos devem ser compreendidos na esteira do alargamento dos domínios da história ocorrido durante o século XX, quando os estudos em torno do riso e do risível se firmaram, com cada vez maior solidez, dentre os objetos de análise histórica. Esta constatação decorre, principalmente, de dois fenômenos congruentes. O primeiro diz respeito à ampliação das reflexões acerca do lugar do riso na história do pensamento durante todo o século – sendo que somente na primeira década há a publicação das obras de Henri Bergson (1900), Freud (1905) e Luigi Pirandello (1908) – que, ainda sob perspectivas diversas, cumprem o papel de chamar a

⁸⁹ ARÊAS, Vilma. *Na Tapera de Santa Cruz: uma leitura de Martins Pena*. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

⁹⁰ MARTINS, Antônio. *Arthur Azevedo – a palavra e o riso: uma introdução aos processos lingüísticos de comicidade no teatro e na sátira de Arthur Azevedo*. São Paulo: Perspectiva, 1988.

⁹¹ VENEZIANO, Neyde. *O Teatro de Revista no Brasil: dramaturgia e convenções*. Campinas: Ed. Unicamp, 1991.

⁹² FARIA, João Roberto (dir). *História do Teatro Brasileiro, volume I: das origens ao teatro profissional da primeira metade do século XX*. São Paulo: Perspectiva: Edições SESCSP, 2012.

⁹³ Alcides Freire Ramos, no artigo *Historiografia do Cinema Brasileiro diante das fronteiras entre o trágico e o cômico: redescobindo a “chanchada”*, adota Bakhtin como referência para refletir sobre a hierarquização promovida pelos críticos e estudiosos de cinema que relegou a chanchada a uma forma cinematográfica menor em detrimento de outras iniciativas, como o Cinema Novo. O historiador observa que tal procedimento é característico de dois fatores: por um lado, representa uma visão teleológica da história do país voltada para o desenvolvimento e o progresso por parte daqueles que compactuavam com a idéia da hierarquia das formas; por outro lado, diz respeito à uma tradição fortemente arraigada na cultura Ocidental que provém de Aristóteles e sua diferenciação dos gêneros na *Poética*, apropriada e revigorada durante o Renascimento. Assim, o autor propõe diferentes referenciais de abordagem para os historiadores do cinema, observando que “para que se possa vislumbrar um novo discurso histórico que seja, de fato, capaz de incorporar as chanchadas como um movimento cinematográfico repleto de potencialidades, é preciso mais do que simplesmente exigir que os historiadores do cinema brasileiro tenham contato com os métodos e as técnicas que dão sustentação ao saber histórico. Antes de tudo, este discurso histórico, além de ser consistente, deverá interagir com o momento presente, que, aliás, é de redefinição dos paradigmas estéticos”. [...] “Mais do que valorizar o relacionamento estreito entre produção-distribuição-exibição, cabe a esse novo discurso histórico eleger o contato dos filmes brasileiros com o público, especialmente com o popular, como um de seus pilares de sustentação. E, conseqüentemente, é preciso que esse discurso possa enfrentar, portanto, o gosto dominante, observável na concepção dos críticos de arte, bem como nos argumentos de diversos historiadores”. Cf. RAMOS, Alcides Freire. *Historiografia do Cinema Brasileiro diante das fronteiras entre o trágico e o cômico: redescobindo a “chanchada”*. **Fênix – Revista de História e Estudos Culturais**. Out/Nov/dez 2005, v.2, ano II, n. 4. www.revistafenix.pro.br. Rosângela Dias de Oliveira também toma Bakhtin como referência ao observar que “a sátira e a paródia serão as duas formas de dramatização mais usadas pelas chanchadas, adequando-se melhor a uma interpretação carnavalesca e cômica da realidade, fundamentais para exprimirem a visão de mundo das classes populares” visão esta essencialmente subversiva. Cf. OLIVEIRA, Rosângela Dias de. *O Mundo como Chanchada: cinema e imaginário das classes populares na década de 50*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1993.

atenção para a importância do riso ao longo da história, tanto na vida privada quanto na vida social. O segundo fenômeno, que ocorre muito em função do primeiro, diz respeito às novas formas e objetos de interpretação forjados no interior da própria disciplina História, cujas reflexões teórico-metodológicas passam a conviver mais intimamente com as possíveis interlocuções com as manifestações cômicas. É importante ressaltar ainda a influência do pensamento de Mikhail Bakhtin sobre os estudiosos do gênero cômico no país. Mikhail Bakhtin se tornou uma referência importante para os historiadores culturais fora da Rússia após a tradução para o francês de *Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais* em 1965. Alguns conceitos empregados por ele neste estudo – como “realismo grotesco”, “carnavalização”, etc. – se tornaram centrais para o desenvolvimento dos estudos culturais, particularmente aqueles cujas problemáticas se voltavam para o poder subversivo do riso e do risível. Com efeito, a tese de Bakhtin sobre a importância da subversão e a penetração da “alta” cultura pela “baixa” cultura, especialmente por meio do riso popular, inspirou estudos sobre os mais diversos temas e períodos.⁹⁴

2.4. Goldoni entre profissionais e amadores

A leitura de textos de referência sobre a história do teatro brasileiro dá indícios de que a efetivação do teatro moderno no país se deu a partir da “superação” de uma forma de teatro caracterizada como puro divertimento popular, sem preocupações estéticas e culturais, enfim, do “teatro para rir”. Neste sentido, a década de 1940 é o momento em que ocorre o decantado esgotamento do “velho teatro”, enraizado em astros e estrelas como Jayme Costa, Eva Todor, Alda Garrido e Procópio Ferreira, entre outros. Nesta tessitura historiográfica, a conquista do teatro moderno concorreu por substituir uma forma de se fazer teatro por outra, mais eficaz no intuito de refletir no palco – e fora dele – a dinâmica das transformações sociais que caracterizaram o período. Um olhar mais atento sobre a produção teatral do período revela, entretanto, que a interpretação histórica sustentada nestes termos concorre por reduzir as propostas e iniciativas teatrais.

Várias críticas do espetáculo *O Inimigo das Mulheres* chamaram a atenção para o avanço que o espetáculo significava na trajetória da Companhia Procópio Ferreira: os intérpretes que compunham a companhia haviam melhorado sensivelmente em relação a

⁹⁴ BURKE, Peter. *O que é História Cultural?* Tradução Sérgio Goes de Paula. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005, p. 71.

temporadas anteriores, havia uma preocupação com a tradução do texto para que ela efetuasse o diálogo com o público contemporâneo, assim como havia um cuidado especial com a composição de uma cena teatral (figurinos, cenários, etc.) que fosse coerente com o texto representado.

Nas entrevistas publicadas nos jornais sobre o espetáculo, Bibi Ferreira demonstrou conhecimento e repertório interpretativo a respeito da dramaturgia goldoniana e seu lugar na história do teatro cômico ocidental, o que revela tanto a formação cultural da jovem atriz quanto a dimensão de que o texto não era apenas um pretexto para “fazer rir”, mas possuía um significado cultural mais amplo. No entanto, o descompasso percebido entre a cena da companhia de Procópio e a apreciação da “nova crítica” foi provocado por uma incongruência na forma de elaboração do teatro cômico: Procópio leu Goldoni a partir das fontes do teatro popular de improvisação ao passo que estas, para o crítico moderno Décio de Almeida Prado, não seriam coerentes com a encenação de um clássico da literatura dramática universal.

Poder-se-ia argumentar que *O Inimigo das Mulheres* representava um fato isolado no repertório da companhia, pois na mesma temporada foram representados textos de Paulo Magalhães e Amaral Gurgel, além de outros com maior apelo comercial. No entanto, no mesmo ano de 1941 Procópio Ferreira também montou Molière duas vezes, além de mais uma comédia de Goldoni, o que revela uma tentativa, por parte do artista, de oferecer uma resposta aos questionamentos e apelos que circulavam pelo meio teatral. O próprio ator reconheceu, anos mais tarde, que a partir de 1941 ele procurou modernizar o seu repertório – numa clara demonstração da força interpretativa que a memória histórica projeta sobre as lembranças posteriores –, fato que o próprio Décio de Almeida Prado admitiu na crítica a *O Inimigo das Mulheres*.

Papai Felisberto foi o nome dado por Gastão Pereira da Silva para o texto de Goldoni intitulado *Um Curioso Accidente*. O texto foi escrito e encenado originalmente em Veneza em 1760. O enredo foi proposto a Carlo Goldoni em uma conversa num café da Praça de São Marcos por dois correspondentes de um rico comerciante holandês, que se tornou o protagonista da história. Este comerciante holandês, que na peça recebe o nome de Felisberto, era pai de uma filha virtuosa, Janina, e hospedava um jovem oficial francês de baixa patente. Sua filha e o oficial se apaixonaram, mas a distância social entre os dois impedia um compromisso mais sério, uma vez que Felisberto já havia prometido a filha a outro comerciante igualmente rico.

Na véspera da partida do oficial para a França, Felisberto percebe a inquietação e tristeza do rapaz e o questiona se o motivo deste sentimento seria algum amor não

correspondido. O jovem responde afirmativamente, mas inventa que o foco de seu amor é a amiga de Janina, Costância, filha de outro comerciante holandês. Impulsionado pelo afeto que nutria pelo rapaz Felisberto o aconselha a raptar a moça, oferecendo-lhe, para tanto, ajuda financeira. O rapaz aceita a ajuda e rapta a filha de Felisberto, o que desencadeia os acontecimentos da comédia.

Em suas Memórias, Goldoni escreve que *Um Curioso Accidente* era uma de suas comédias favoritas e descreve ainda como procedeu a transformação da história “real” em ficção:

O fato em si, na maneira como me foi exposto, era tão circunstanciado que, enquanto real, parecia inverossímil e meu maior trabalho foi torná-lo mais crível e menos romanesco. É, pois, verdade que na vida acontecem extravagâncias intratáveis no palco, porque contrariam demais os caracteres conhecidos ou excedem na ordem da conduta ordinária dos homens.

O meu holandês é um homem de boa índole que estima seus amigos, que estima fazer-lhes o bem e vê-los tranqüilos. Até aqui, nada há que se oponha ao comum das pessoas de bom caráter. Um pouco de imprudência ao fazer o bem ainda seria perdoável, considerando-se a ótima inclinação. Mas, que um pai de filha casadura aconselhe um jovem a raptar a filha de outro e lhe dê dinheiro para fazê-lo, estribado apenas na compaixão pelo jovem amigo, é o que parecerá incrível, se se atentar para a honestidade e a prudência.

Assim, eu procurei adornar a coisa com certas razões que não se encontram no caso verdadeiro. Eu fiz tantas coisas em favor do verossímil, que se não fiz ainda o bastante para contentar os espíritos delicados, não sei o que dizer. Concluirei dizendo, somente, que para as comédias convém tomar os caracteres da vida e os argumentos da fábula, antes que os da história.⁹⁵

Apreender o método criativo de Carlo Goldoni nos permite dimensionar melhor sua proposta de teatro de observação, além de explicitar a preocupação moral que suas comédias encerram. Ao resgatar o texto goldoniano Procópio Ferreira fazia dialogar as tradições da “alta” comédia e da “baixa” comédia demonstrando, talvez de forma inconsciente, os diversos pontos de contato entre elas presentes tanto no próprio Goldoni quanto em Molière.

O espetáculo estreou no Teatro Serrador em 14 de novembro de 1941, sucedendo a peça *Pão Duro* de Amaral Gurgel. O impacto junto ao público e junto à crítica não foi o mesmo que *O Inimigo das Mulheres*, mas ainda assim houveram comentários e juízos que revelam algumas questões.

Nas páginas do *Diário de Notícias*, Abadie Faria Rosa publicou uma nota curta sobre o espetáculo onde o classificou como “amável”. Segundo ele, era louvável o esforço de Procópio Ferreira em “refrescar” o seu repertório de vez em quando com “algumas obras

⁹⁵ GOLDONI, Carlo. *Memorie di Carlo Goldoni* – riprodotte integralmente dalla edizione originale francese. Firenze: G. Barbera Editore, 1907, v. II, p. 30.

marcantes da literatura dramática internacional”. O enredo do espetáculo teria algo de muito ingênuo, mas valia a pena enquanto “documentação do teatro de uma época”. Os atores teriam estado bem em seus papéis, com destaque para Bibi e Procópio Ferreira, e o cenário ambiente apropriado à época representada.⁹⁶

Um tom um pouco mais duro é adotado por Viriato Correia em artigo publicado em *A Manhã*, no entanto, o foco da crítica do dramaturgo/cronista é Goldoni e não Procópio. Para Viriato Correia, a peça de Goldoni seria caracterizada pela velhice, tanto do tema quanto da estrutura dramática: “Goldoni teve muita graça, muita imaginação, muita vivacidade. Não foi senão com esses admiráveis predicados que ele no século dezoito revolucionou e reformou o teatro italiano. Mas as suas peças, brilhantes, geralmente interessantíssimas, são muitas vezes ingênuas”. Por esse motivo, o cronista enxerga um abismo entre o teatro do século XVIII e o público moderno: “O gosto moderno não pode mais suportar Goldoni, seus textos não possuem mais nenhuma utilidade para o público moderno”, de forma que a “exumação” deste texto seria devido ao mau gosto de Procópio Ferreira, que insistia em resgatar estes “faraós literários”. Apesar de tudo isto, a peça “não deixava e ter graça”, sendo que Procópio sabia divertir a platéia através da condução do personagem.⁹⁷

A mesma má vontade em relação ao texto de Goldoni é expressa por João Plácido em artigo para *Dom Casmurro*. Ele inicia a reflexão chamando a atenção para o fato de que a ‘troupe’ dirigida por Procópio Ferreira havia enveredado pelo chamado “teatro de época”, dando seguidamente peças de Molière e Goldoni, e que não seria admirável se em breve se vissem representados Shakespeare e Beaumarchais. Sobre os dois primeiros, o crítico faz um parêntese para esclarecer que não se tratam de autores contemporâneos um ao outro conforme estaria sendo divulgado por alguns “noticiaristas” a respeito do espetáculo da Companhia Procópio Ferreira. Para ele, ainda que Goldoni não atinja o mesmo nível de profundidade de Molière, os dois não seriam mais toleráveis para o público moderno, a não ser por meio de licenciosidades, onde a ingenuidade, o encanto, acabam sendo traduzidos em monotonia, de forma que reclama por “qualquer coisa de mais vivo, mais sacudido, mais áspero, que fizesse rir ou chorar, não importa, porém que trouxesse as realidades da vida em que vivemos”. Para João Plácido, portanto, o espetáculo tratava-se de uma “perda de tempo”, pois Goldoni não era capaz de falar aos espíritos contemporâneos. Quanto à cena teatral, o crítico teceu elogios aos cenários e figurinos e reconheceu que Procópio Ferreira estava em uma “de suas melhores

⁹⁶ ROSA, Abadie Faria. “Papá Felisberto” agradou o público sempre numeroso de Procópio, no Serrador. *Diário de Notícias*, 16/11/1941, p. 15.

⁹⁷ CORREIA, Viriato. Impressão sobre “Papai Felisberto”, de Goldoni. *A Manhã*, 16/11/1941, p. 5.

criações” e que, aos poucos, demonstrava “evoluções na construção dos personagens cômicos”.⁹⁸

Para o *Jornal do Brasil*, Mário Nunes publicou uma pequena nota intitulada sugestivamente “Porque o público encontra tanto interesse nos espetáculos de ‘Papai Ferlisberto’, no Serrador”, onde destaca a cultura e o bom gosto da platéia que se dirigia a Cinelândia para apreciar o espetáculo da companhia de Procópio, pois se tratava de um autor de “esplêndido valor”. Além disso, era de se registrar como uma obra escrita há tantos anos encerrava um sabor de atualidade tão palpitante, que se ancorava, segundo o crítico, “nas paixões e sentimentos humanos, que são os mesmos, e no espírito dos enamorados, o seu engenho e sua vivacidade, que são eternos”. Esta atualidade era ressaltada pela interpretação de Procópio e Bibi que desempenhavam “com brilhantismo” seus papéis e pela tradução de Gastão Pereira da Silva.

O que salta aos olhos na leitura das apreciações dos espetáculos goldonianos representados no início da década de 1940 é o lugar que a dramaturgia de Goldoni ocupa na recepção e como as interpretações sobre a sua obra são contraditórias. De um lado, Goldoni é interpretado a partir da leitura que o realismo do século XIX faz de sua obra – as primeiras traduções das peças para o português datam da segunda metade do século XIX – e por isso ele é associado a um jogo teatral ingênuo e representativo de um tipo de teatro cuja estrutura é vista como ultrapassada e que não seria capaz de acompanhar a dinâmica e a malícia da vida moderna. Por outro lado, Goldoni é lido na chave clássica ao lado de Molière e a representação de suas peças adquire um caráter de formação cultural e aprendizado sobre os “estágios” pelos quais passou a história do espetáculo, ou seja, é parte fundamental do repertório dramático ocidental e, por isso, deve ser representado e visto. Nos dois casos, entretanto, é visível a influência das interpretações italianas de sua obra, sobretudo, aquela do início do século XX denominada anteriormente como “idealista”, ou seja, os críticos brasileiros defendiam a importância cultural em encenar o dramaturgo veneziano, mas desprezavam a existência de qualquer valor estético em sua obra, caracterizada, como vimos, como “chata”, “ingênuo”, “não mais tolerável ao gosto moderno”.

Outros críticos não obstante buscam estabelecer nexos entre o contexto histórico representado por Goldoni e a realidade dos espectadores. Um destes, que se identifica apenas como “Brown”, caracteriza *Papai Felisberto* como uma peça “interessante”, pois:

Focaliza com suavidade quase infantil, para o tempo em que vivemos, os costumes do século em que o dote para o casamento era uma das razões que

⁹⁸ PLÁCIDO, J. A Semana Teatral. *Dom Casmurro*, 22/11/1941, p. 8.

falava tão alto quanto a questão da casta e de diferença de fortuna. Mas Goldoni sabia criticar com a inteligência dos iluminados, sem ferir demasiado o ambiente da época, mostrando que o coração fala mais do que todos os preconceitos, quando o amor intervém com audácia e desassombro.⁹⁹

O crítico chama a atenção para a forma como o enredo da peça de Goldoni oferece um panorama de dois temas importantes para a compreensão das relações sociais de seu tempo: o amor e o casamento. Isto porque o rico comerciante Felisberto desejava casar a filha com o filho de outro rico comerciante, o que a impedia de verem realizados seus anseios amorosos, pois o jovem oficial francês que amava era pobre. Desta forma, Goldoni desenvolvendo seu teatro de observação, revela como a burguesia ascendente reproduzia formas culturais semelhantes às da nobreza que tinham raízes cravadas no mundo medieval, a saber, o casamento como forma de manutenção político-econômica da hegemonia da classe. Neste contexto, o amor simbolizava um valor menor, pelo menos no que dizia respeito ao motivo para o casamento. A ironia produzida por Goldoni reflete-se no rapto da filha do mercador pelo oficial, o que o obriga a aceitar a união do casal e afirma a hegemonia do amor sobre o interesse classista.

Nos anos seguintes, Procópio seguiu o seu propósito de oferecer um teatro de repertório mais elaborado e deu seguidamente duas peças de Molière, *O Avarento* e *A Escola de Maridos*. Entre 1943 e 1945, em São Paulo, sua companhia encenou, entre outros textos, *O Demônio Familiar* de José de Alencar, *As Guerras do Alecrim e da Manjerona* de Antônio José e mais um texto de Goldoni inédito nos palcos brasileiros, *O Mentiroso*, em mais uma tradução de Gastão Pereira da Silva.

A tradução de *Il Bugiardo* de Gastão Pereira da Silva apresenta as peripécias de Lélío, o mentiroso, de forma ágil e com uma linguagem bastante acessível ao espectador médio do Brasil nos anos 1940. Para facilitar a comunicação cômica entre o palco e a platéia, Gastão Pereira da Silva lança mão de expressões próprias do linguajar popular brasileiro, como quando Arlequim, criado de Lélío, se dirige ao patrão que acaba de inventar mais uma de suas mentiras: “Safa! Nunca vi tanta lorota junta!” O médico-psicanalista também utiliza ditados populares típicos da língua portuguesa, como “quem anda com lobo aprende a uivar...”, para expressar ideias e julgamentos no interior do enredo. Além disso, em determinada passagem, utiliza mesmo a sua experiência profissional para emitir um juízo sobre a mentira, na voz de Pantaleão que se dirige a Lélío: “Não me diga mais nada! Se é verdade que o senhor mentiu

⁹⁹ BROWN. A Semana Teatral no Rio – “Papai Felisberto” no Serrador. *Folha da Noite*, 19/11/1941, p. 4.

por causa disso, pior ainda... os que mentem por natureza são ainda dignos de atenção, pelo menos dos médicos. Mas os que mentem por astúcia, estes não têm desculpa!”. A mentira e as suas relações com as patologias psicanalíticas certamente não era uma dimensão presente no original goldoniano.

Algumas partes do texto original foram cortadas para equilibrar o comprimento de cada um dos três atos da peça, no entanto, fica evidente que o propósito da tradução não foi criar um texto que representasse literalmente o estilo de Goldoni, mas foi um criar um texto que funcionasse teatralmente no Brasil dos anos 40, sobretudo a partir da sublimação das passagens cômicas, adequando as piadas ao entendimento imediato do público.

A crítica teatral paulistana em 1945 não possuía ainda a mesma extensão da crítica carioca e o espetáculo não chamou muita atenção dos jornalistas, ou pelo menos não foi possível encontrar registros críticos sobre o espetáculo. Entre as apreciações encontradas, apenas Ferruccio Rubbiani se estende um pouco mais a respeito da iniciativa de Procópio, destacando que ele se tornara protagonista da apresentação do teatro goldoniano no Brasil, principalmente por “tratar-se de um artista que sente a vitalidade das criaturas artísticas de Goldoni, dum homem entendido de teatro que ainda acha possível o interesse do público para as comédias de Goldoni”. Para ele, a adesão do artista e o interesse do público integravam um juízo crítico, pois extrapolavam os limites da crítica literária mais interessada nos juízos e razões históricos do teatro italiano do século XVIII, e atingiam o ponto nodal da questão acerca do teatro de Goldoni: “a vitalidade do seu teatro não está na sua razão histórica, mas no que ele criou de verdadeiramente artístico”. Rubbiani se refere à reforma empreendida pelo comediógrafo no teatro italiano no século XVIII, reforma que opera por substituir o fundamento da comédia do enredo pelo caráter:

Encontrar tipos para modelar caracteres não devia ser difícil para quem tivesse capacidade de observação, e a Veneza do tempo de Goldoni oferecia vasto campo à observação. A vida variada e divertida, a conservação amável, com alheamento da política, liberdade e tranquilidade para todos. Um patriciado exclusivo e vaidoso, nobres de importância menor constrangidos a conservar as aparências com as rendas dos pequenos encargos confiados pelo Senado ou em acrescentá-las por artes nem sempre louváveis; cidadãos enriquecidos no comércio, desejosos das insígnias do patriciado; depois o povo numeroso dos artistas, gondoleiros, pescadores e carregadores ocupados em misteres humildes e úteis, que trabalham para viver e vivem contentes por índole. Nenhum divertimento proibido às mulheres: saem, passeiam, recebem e fazem visitas, conversam, seguem as modas da França. São também onipotentes. Por isso, progride a galanteria e a amabilidade dos costumes enquanto os maridos se arruinam atrás de harpias vorazes, freqüentes em Veneza, e intensificam as relações particularmente com os estrangeiros, que chegavam de todos os lugares. Um conjunto de paixões mesquinhas, de caprichos, de fraquezas, de intrigas de salões ou de alcovas,

de sentimentos fugazes, instáveis, sem nenhuma visão idealística da vida, sem outra preocupação que não a de intensificar os prazeres do momento.¹⁰⁰

Descrevendo os costumes e intrigas da sociedade contemporânea de Goldoni, o crítico busca demonstrar como que ao substituir o enredo pelo caráter como argumento da comédia, o dramaturgo humaniza os tipos, caracteriza as máscaras com sentimentos, substitui os gestos pelas palavras, e justamente aí residiria a força *artística* de sua reforma, apreendida por Procópio Ferreira. Assim, o protagonista das comédias de Goldoni seria o homem “com as suas virtudes e com as suas fraquezas, que cria e regula os acontecimentos ou cede dominado por eles”. Ao desenvolver a observação do caráter, vão-se as personagens, ficam “o maléfico, o mentiroso, o avarento, o cavalheiro servil, o namorado, a mulher coquete: tipos vivos, coloridos, originais...”. Neste sentido, Ferruccio Rubbiani conclui que, para Goldoni, a comédia podia por si mesma interessar ao público, sem necessitar do espetaculoso, do maravilhoso ou do gigantesco. Por isso mesmo, “a sua reforma consistia na restauração da palavra, na restituição da literatura no seu lugar e na sua importância”. Para restaurar a palavra seria necessário trabalhar não sobre a palavra em si, mas sobre o seu conteúdo, “refazer o mundo orgânico ou interior da expressão”. Goldoni teria visto essa dinâmica na comédia e, por isso, procurou instaurar não os elementos formais ou mecânicos, mas “o organismo interior sobre este conceito: que a vida não é jogo do acaso, mas é qual nós para nós mesmos a fazemos, obra da nossa mente e da nossa vontade”. É por esse motivo que, depois de duzentos anos, ainda seria possível assistir no Brasil à representação duma comédia de Goldoni: “não é mais Lelio [nome do herói cômico personagem principal da peça], mas é *O Mentiroso!*”.¹⁰¹

Ferruccio Rubbiani chama a atenção para a existência de uma “crítica literária” que buscava o sentido da obra de Goldoni em sua importância histórica, mais do que estética. A partir de 1940 é notável, de fato, o aumento das referências ao comediógrafo nos mais diversos meios de comunicação. Artigos diversos passaram a apresentar ao público leitor biografias do mestre veneziano, sua vocação juvenil para o teatro contrastada com a carreira jurídica que o pai o obrigou a trilhar, sua tentativa frutífera de buscar reformar o teatro italiano diante da decadência da *commedia dell'arte*, seus principais textos – dentre eles suas *Memórias* –, as polêmicas com Carlo Gozzi, a mudança para Paris, sua morte no seio da revolução que lhe custou a miséria, enfim, todos os aspectos da vida e da obra do

¹⁰⁰ RUBBIANI, Ferruccio. Goldoni no Brasil. *O Estado de São Paulo*, 29/07/1945, p. 8.

¹⁰¹ Ibid.

comediógrafo.¹⁰² Em julho de 1941, *La Locandiera* foi oferecido ao público pelo Instituto Ítalo-Brasileiro de Alta Cultura e pela Associação Brasileira Amigos da Itália, precedido de uma conferência do professor Vincenzo Spinesi intitulada “Il teatro del’arte e Carlo Goldoni”, de modo que se pode perceber o interesse crescente pela dramaturgia goldoniana no período.

As encenações de peças de Goldoni nos primeiros anos da década de 1940 não foram monopólio de Procópio Ferreira. Entre os profissionais, encontramos referências a montagens de fragmentos por Jayme Costa (1942) e Palmeirim (*Pedimos a Paz*, 1943). Entre os amadores, destaque para a montagem de *O Leque*, que integrou o repertório da trupe de *Os Comediantes* na célebre temporada de 1943.

O elenco de *Os Comediantes*, embora formado essencialmente por artistas amadores, possuía todos os elementos para realizar uma “leitura adequada” do teatro de Goldoni, se levarem-se em consideração os critérios estabelecidos por Décio de Almeida Prado para a montagem da peça clássica na crítica/protesto a *O Inimigo das Mulheres*: finura, tacto, amor e a “compreensão verdadeira do fenômeno teatral”, pois para a temporada de 1943 a equipe contava com diretores artísticos qualificados, técnicos contratados e cenógrafos e diretores dotados de formação cultural elevada, como Ziembsinski e Adacto Filho, tudo isso patrocinado pelo ministério da educação e saúde pública do governo Vargas, chefiado por Gustavo Capanema.

No repertório do grupo para a temporada de 1943 constavam, além de *O Leque* de Goldoni, e *Vestido de Noiva* de Néelson Rodrigues, as peças *Escola de Maridos* de Molière; *Capricho* de Alfred de Musset; *O Fim da Jornada* de Robert Sheriff; *Péleas e Melisandra* de Maurice Maeterlinck; e *O Escravo* de Lúcio Cardoso. Desse modo, o texto goldoniano compunha um repertório formado por dramaturgos nacionais e estrangeiros, textos clássicos e modernos, enfim, um repertório que representava, ao mesmo tempo, os anseios do grupo em demonstrar a variedade de propostas teatrais existentes dentro de um programa considerado *moderno*.

Para a montagem de *O Leque*, de Goldoni, foi designado o cenógrafo E. Blanco e o diretor Adacto Filho, que também se encarregou da tradução do texto teatral (*Il Ventaglio*). Adacto Filho integrava o movimento teatral amador por algum tempo, pois participou das atividades do Teatro de Brinquedo de Álvaro e Eugênia Moreyra no início dos anos 30. Na

¹⁰² Dentre os artigos encontrados nas páginas dos principais jornais e revistas do Rio de Janeiro e de São Paulo destacam-se: Uma Aventura da Mocidade de Carlo Goldoni. *Eu Sei Tudo*, n.5, out 1940, p. 4-8.; MOREYRA, Álvaro. Goldoni. *Dom Casmurro*, 08/03/1941.; Um Reformador do Teatro. *Diário de Notícias*, 03/12/1944, p. 4.; A Vida Pitoresca de Criadora de Carlo Goldoni. *Letras e Artes*, 25/04/1945, p. 5.; e ainda: SILVA, Casemiro da. Goldoni e a Reforma do Teatro Italiano. *Letras e Artes*, 16/03/1952, p. 3.

temporada de 1940 foi o responsável pela montagem de *A Verdade de Cada Um*, de Luigi Pirandello, o que demonstra que possuía experiência com a comédia italiana na ocasião da montagem de Goldoni. Os atores que integraram o espetáculo foram: Otávio Graça Mello, Nadyr Braga, Auristela de Araújo, Dalmo Gaspar, Walter Amendola, Carlos Perry, Maria Barreto Leite, Luiza Barreto Leite, Fadar Jattar, Álvaro Alberto, Luiz Gomes, Darcy dos Reis, Pereira Maia e Isaac Paschoal.

O Leque integra o período de maturidade de Goldoni quando, em Paris, buscava aprimorar a forma e o conteúdo de suas comédias. A comédia nasce em 1763 como *scenario* para o teatro da *Comédié Italienne*; representada, não atinge o sucesso esperado e é substituída pelo texto *Due Fratelli rivali*, que Goldoni caracteriza como “pequena comédia de um ato, muito engraçada e muito baixa”, mas suficiente para o sucesso porque era o que os parisienses queriam e exigiam do teatro italiano. No ano seguinte, Goldoni adapta o texto à atmosfera veneziana e envia para o seu amigo Vendramini em Veneza onde, no início de 1765, é representada no Teatro San Luca.

A cena se passa em uma pequena aldeia (*borgo*) próxima a Milão na segunda metade do século XVIII, tempo caracterizado pela prática da *villeggiatura* – viagens em grupo que podem ser traduzidas como passeios de férias. Um jovem educado de nome Evaristo, uma donzela provinciana de nome Cândida, uma comerciante, um alfaiate, um sapateiro, um hoteleiro, pequenos burgueses que estão juntos aos desconhecidos Conde de Rocca Marina e a um Barão Del Cedro, que com a sua presença fazem um contraponto àquele mundo feito de simplicidade, são os personagens da comédia. Na praça do vilarejo podem-se ver as lojas do sapateiro, do camiseiro, a mercearia e algumas casas. Evaristo se prepara para ir à caça depois de ter tomado um café com o Barão Del Cedro quando passa em frente ao edifício em que se encontra Cândida, de quem é enamorado. Ao cumprimentá-la, a jovem retribui a gentileza inclinando-se e o seu leque cai e se quebra. Sentindo-se culpado, Evaristo vai à mercearia de Susanna, compra um leque novo e encarrega Giannina de entregá-lo a Cândida em segredo como sinal de suas intenções amorosas.

O alfaiate Crespino e o hoteleiro Coronato, ambos enamorados de Giannina, vão atrás dela querendo saber a tarefa que lhe foi confiada, mas ela não trai o segredo de Evaristo. Os dois então, com ciúmes um do outro, quase brigam, mas são acalmados pelo Conde de Rocca Marina. Por seu lado, Susanna faz Cândida acreditar que Evaristo deu um presente para Giannina, o que a faz recusar receber a jovem em sua casa. Despeitada, Cândida decide aceitar a proposta de casamento do Barão Del Cedro. Voltando da caça, Evaristo apreende

com tristeza as intenções de Cândida; se abre com Giannina e a deixa responsável por guardar o leque, prova de seu amor por Cândida.

Quando finalmente consegue convencer Cândida de que tudo não passou de um mal entendido, Evaristo procura Giannina para pegar o leque e entregar à amada como prova do equívoco, no entanto, Crespino e Coronato passam a disputar o objeto para chamar a atenção da moça. Crespino rouba o leque, perseguido por Coronato e os dois o perdem. Após passar por quatro mãos diferentes, incluindo as do Conde e do Barão, o leque retorna para Evaristo que o entrega à Cândida como gesto de reconciliação.

Algumas críticas direcionadas ao espetáculo de *Os Comediantes* denunciam um erro de marcação por parte de Adacto Filho. Segundo Abadie Faria Rosa teria “faltado um mais vivo movimento na praça onde se desenvolve a ação da comédia”. Essa impressão poderia ter sido produzida por se tratar de intérpretes pouco tarimbados no jogo da cena. “O que não resta dúvida é que se não tinha ideia exata de um principal logradouro público de um lugarejo quando ali estavam a hospedaria, a mercearia, o café, justamente os pontos de concorrência da vila”.

Além disso, o crítico do *Diário de Notícias* de Rio de Janeiro qualificou a comédia de Goldoni como “*démodé*, um pouco velha, muito mofada”, o que muito teria contribuído para a recepção fria por parte do público que lotou o Municipal, que apenas “*aplaudiu discretamente, sem se animar em palmas quentes ou demoradas*” [grifos nossos].¹⁰³

Já Cláudio Borges, para o *Diário da Noite*, classificou a representação como “bastante razoável”. Dentre os atores, o destaque foi para Auristela Araújo que “compreendendo bem a personagem Gianina muito fez rir o público”. No geral, o espetáculo representou mais uma vitória para o grupo que teria aparecido em tão boa hora numa campanha em prol do “bom teatro”.¹⁰⁴ O interessante é que, na crítica de Cláudio Borges, a capacidade da atriz em fazer “rir o público” teria sido o ponto alto da encenação.

A fria recepção ao espetáculo de Goldoni encenado por *Os Comediantes* contrasta com a de outros espetáculos encenados pelo grupo na mesma temporada, especialmente *Péleas e Melisandra* e, evidentemente, *Vestido de Noiva*. Mais uma vez a “culpa” para o fenômeno paira sobre o texto teatral e não sobre os elementos envolvidos na representação. Ao mesmo tempo em que era visto como um expoente importante na modernização do repertório teatral do período, Goldoni era acusado, insistentemente, de ser velho, ingênuo e ultrapassado.

¹⁰³ ROSA, Abadie Faria. A Representação de “O Leque” de Goldoni. *Diário de Notícias*, 25/01/1944, p. 9.

¹⁰⁴ BORGES, Cláudio. “O Leque”, de Goldoni, no Municipal, *Diário da Noite*, 26/01/1944, p. 5

Quando foi vivamente saudado pelo público, neste período, como no caso de *O Inimigo das Mulheres*, as saudações se dirigiam muito mais a elementos externos à dramaturgia, como os atores e o carinho que o público nutria por eles. No entanto, a confrontação da *recepção do público* tanto dos espetáculos de Procópio quanto em *Os Comediantes* revela que, neste momento, Goldoni foi aclamado quando seus realizadores conseguiram aproximar, num esforço de forma e conteúdo, os textos do comediógrafo veneziano da realidade do espectador; recorrendo às fórmulas consagradas do “teatro para rir” nas suas encenações goldonianas, Procópio conseguiu realizar o objetivo principal do teatro, que é a comunicação efetiva com a platéia.

Desse modo, a recepção da obra de Goldoni nos primeiros anos da década de 1940, manipulada nos embates em torno do fazer teatral e das propostas de renovação, compõe um contexto onde é perceptível a influência da matriz crítica idealista, de tipo “croceano”, que, como demonstramos no capítulo anterior, opera uma divisão entre o “artista” e o “homem de cultura” Goldoni, com prejuízos evidentes para o primeiro. Assim, vários críticos do teatro brasileiro do período demonstram desinteresse (e mesmo desprezo) pela dramaturgia, pelos enredos e soluções de Goldoni, mas todos, sem exceção, reconhecem a *importância cultural* de sua encenação. Esta distinção de tipo idealista demonstra, portanto, que o interesse de artistas e críticos pela dramaturgia goldoniana não obedecia a concepções estéticas, mas, sobretudo, ia de encontro aos seus anseios culturais no período, ou seja, o papel de Goldoni como *reformador da comédia italiana*, fartamente aludido pelos críticos diversos, foi apropriado para legitimar os reclames por uma reforma teatral brasileira, cujo epicentro era justamente o teatro cômico.

Em entrevista para o periódico *Diretrizes*, no fim de 1941, o diretor artístico de *Os Comediantes*, Brutus Pedreira, refletindo a respeito da relação tensa e infrutífera entre os profissionais e os amadores no teatro brasileiro daquele momento, afirmou a respeito do trabalho de Procópio Ferreira:

O Sr. Procópio Ferreira, mesmo a risco de comprometer a sua popularidade, melhorou o repertório da sua companhia. E, conhecedor do público e de suas manhas, achou conveniente dourar a pílula. Montou duas peças de Molière e duas de Goldoni. Dessas peças, o autor conservou o nome dos autores e as palavras do texto. As traduções apagaram, cuidadosamente, tudo o que caracterizava os originais. Pois, sabe os resultados destas precauções? As peças não agradaram. O público percebeu que lhe estavam mudando o ‘menu’ e franziu o nariz. Anda dizendo por aí, que no Serrador só servem, agora, abacaxis. Nem se deu conta dos finos acepipes que recheavam aqueles abacaxis!¹⁰⁵

¹⁰⁵ PEDREIRA, Brutus. Os Amadores Querem um Teatro. *Diretrizes*, 19/09/1941, p. 18.

Reclamando a autoridade dos amadores para a leitura adequada do fenômeno teatral que deveria envolver representações de Molière e Goldoni naquele momento, Brutus Pedreira não podia prever que eles próprios também fracassariam diante do público com um espetáculo de Goldoni pouco mais de dois anos depois. As razões para este fracasso podem ser buscadas no “amadorismo” do grupo, ainda em suas primeiras experimentações. Entretanto, Goldoni para *Os Comediantes* significava a exposição de um projeto cultural, “reformador” como ele, mais do que objeto de interesse artístico. Neste sentido, as iguarias que recheavam os abacaxis teriam que esperar um pouco mais para serem saboreadas por artistas, críticos e público.

Capítulo 03

Goldoni moderno ou popular? Ruggero Jacobbi e amarca italiana (1949 – 1955)



(Sérgio Cardoso e Rejane Ribeiro em cena de *Arlequim, servidor de dois amos*, 1949)

O interesse pela dramaturgia de Carlo Goldoni por parte dos diversos setores ligados às atividades teatrais no Brasil durante a década de 1940 ganhou significativo relevo com a vinda de vários artistas italianos para o país após a segunda guerra mundial. Nomes como Ruggero Jacobbi, Adolfo Celi, Flamínio Bollini, Aldo Calvo, Alberto D'Aversa, Luciano Salce, Gianni Ratto, entre outros, estiveram envolvidos em iniciativas teatrais especialmente no Rio de Janeiro e em São Paulo e contribuíram sensivelmente para o aprofundamento tanto dos aspectos técnicos dos espetáculos – cenografia, iluminação, métodos de trabalho para os atores e, especialmente, direção – quanto dos aspectos teóricos e temáticos dos mesmos.

No repertório, estes teatrólogos italianos trouxeram da Europa o que havia de mais atual e moderno nos debates teatrais tanto do velho continente quanto do teatro norteamericano, além de referências substanciais e experiências concretas com o teatro clássico. Neste contexto, as comédias de Goldoni figuravam com frequência na formação artística destas figuras – várias delas formadas junto a “Regia Accademia di Arti Drammatiche” de Roma com a orientação de Sílvio D'Amico. O revivamento do interesse pelo teatro de Goldoni na Itália no período pós-guerra integra um movimento maior de busca por uma identidade cultural esfacelada pela rigidez do regime fascista; além disso, o comediógrafo permitia o resgate de formas cômicas e risíveis que se faziam importantes, na visão de artistas como Giorgio Strehler, Luchino Visconti e Luigi Squarzina, no empreendimento de um teatro que pudesse, ao mesmo tempo, criticar e descrever a realidade social na qual se inseria.

O interesse pela obra de Goldoni, neste contexto, foi traduzido no Brasil em diversos espetáculos onde os artistas italianos assumiram papéis de destaque como encenadores, cenógrafos, iluminadores, enfim, se colocaram como verdadeiros intérpretes do teatro goldoniano no país. Entre 1949 e 1956, com efeito, Goldoni tornou-se figura recorrente no repertório das principais companhias teatrais do Rio de Janeiro e de São Paulo, entre profissionais e amadores.¹ Desde *Arlequim, servidor de dois amos*, dirigido por Ruggero Jacobbi junto ao Teatro dos 12 em 1949 a *Viúva Astuciosa*, dirigido por Adolfo Celi para a Cia Tonia-Celi-Autran em 1956, passando por *O Mentiroso* (Ruggero Jacobbi, TBC, 1949/1952), *Mirandolina* (Ruggero Jacobbi, Companhia Maria della Costa, 1955) e ainda a

¹Beti Rabetti foi a primeira pesquisadora do teatro brasileiro a perceber o expressivo número de espetáculos goldonianos no repertório dos encenadores italianos que atuaram no teatro brasileiro no final da década de 1940 e por toda a década de 1950. Entretanto, seu estudo não tinha como foco central a obra de Goldoni, o que a impediu de empreender análises mais profundas a respeito de cada um dos espetáculos. Mesmo assim, alguns apontamentos realizados por ela foram importantes para o desenvolvimento do presente trabalho. Cf. GIANNELLA, Maria de Lourdes Rabeth. *Contribuição para o estudo do “Moderno Teatro Brasileiro”*: a contribuição italiana. São Paulo: tese de Doutorado, FFLCH-USP, 1989.

temporada do *Piccolo Teatro di Milano* em 1954, a dramaturgia de Goldoni foi amplamente visitada para a expressão de ideias teatrais e sociais no Brasil do período.

De fato, as iniciativas encabeçadas pelos italianos mudaram substancialmente a recepção da obra de Goldoni no Brasil, incorporando aquilo que havia de mais atual nas pesquisas e experimentações realizadas na Europa sem, contudo, desprezar as possíveis interfaces com a cultura brasileira do período. Neste capítulo, entretanto, analisaremos mais atentamente a produção de Ruggero Jacobbi devido o seu enfrentamento mais direto com a relação entre as comédias goldonianas e o riso no teatro brasileiro do período.

Arlequim, servidor de dois amos pelo “Teatro dos 12”

No ano de 1948, um grupo de jovens atores recém-saídos do Teatro do Estudante do Brasil resolveu criar a sua própria companhia teatral, contagiados, sobretudo, pelo grandioso sucesso obtido com o espetáculo *Hamlet*, dirigido por Hoffman Harnisch para a escola dirigida por Paschoal Carlos Magno por toda a temporada. A nova companhia recebeu o nome de “Teatro dos Doze”, número das pessoas desejosas de seguir na carreira teatral. Assim, participaram desta aventura figuras como Sérgio Cardoso, Sérgio Britto, Zilah Maria, Elysio de Albuquerque, Luís Linhares, Jaime Barcelos, Beyla Genauer, entre outros.

O sucesso obtido por *Hamlet* junto ao público e à crítica teatral tanto no Rio de Janeiro quanto em São Paulo apresentou-se como um porto seguro para o grupo de amadores, de modo que o primeiro espetáculo da companhia foi uma nova versão do texto de Shakespeare dirigida pelo mesmo Hoffman Harnisch. No início de 1949, aproximou-se do grupo a figura de um jovem diretor italiano, radicado há dois anos e meio no país, que iria contribuir decisivamente nos caminhos trilhados pelos “Doze” dali em diante: Ruggero Jacobbi.

Ruggero Jacobbi chegou ao Brasil em 1946 como diretor da turnê da companhia de Diana Torrieri que excursionava pela América do Sul. O que era para ser uma temporada breve se tornou uma estadia de 15 anos, marcados por uma intensa atividade como diretor, ensaísta, professor e pensador das artes no país.² Nos seus primeiros anos de atividades no teatro brasileiro, Jacobbi colaborou com figuras como Procópio Ferreira, Alda Garrido e Rodolfo Meyer, além da companhia dirigida pelos atores Sandro Polônio e Maria Della Costa.

²Para uma biografia artística e intelectual de Ruggero Jacobbi, com ênfase nas suas atividades realizadas nos anos em que esteve no Brasil, consultar: RAULINO, Berenice. *Ruggero Jacobbi: presença italiana no teatro brasileiro*. São Paulo: Perspectiva: FAPESP, 2002.

Logo no início de suas atividades com o grupo dos “12” Ruggero Jacobbi se envolveu em uma pequena polêmica com a crítica teatral e escritora Luíza Barreto Leite em função das opções, do repertório e do programa do grupo de amadores que revela algumas perspectivas que delineariam o seu trabalho junto aos jovens atores.

No “Suplemento” do *Correio da Manhã* de 23 de janeiro de 1949, Luíza Barreto Leite publicou um artigo intitulado “Os ‘Doze’ e os Clássicos” em que criticava o programa do grupo teatral na medida em que este afirmava que a tarefa característica do grupo era “sublinhar o lado cultural da renovação, deixando a outras iniciativas mais qualificadas para isso, a função de patrulha da vanguarda e avocando para si a missão de apresentar *valores duradouros do teatro antigo e moderno dentro da justa perspectiva histórica*” [grifos nossos]. Para a autora, estes princípios apresentados no programa de estréia do jovem grupo eram incompreensíveis, sobretudo, o significado do que seria “sublinhar o lado cultural da renovação”: seria, ela questiona, “corrigir com a continuidade e a disciplina próprias do profissionalismo os defeitos apresentados pelos ‘Comediantes’ e pelo ‘Teatro do Estudante’, que foram a própria renovação?” Se a questão fosse esta, Barreto Leite afirmava que se tratava de “pedantismo” por parte do grupo, uma vez que analisar o fundamento destes defeitos requeria uma experiência e uma consciência artística que o grupo não possuía naquele momento.³

Ainda analisando as intenções apresentadas pelo “Teatro dos 12”, Luíza Barreto Leite questionava o motivo pelo qual o grupo se recusava a fazer “a patrulha de vanguarda” e deixava esta tarefa “a outras iniciativas mais qualificadas para isso”. Segundo ela, se os jovens não se achavam qualificados para patrulhar a vanguarda, quem o faria?: “Os velhos profissionais, cansados de lutar e ansiosos por uma acomodação que seja símbolo de aposentadoria ativa?”. Neste sentido, ela questiona os “12”: “Por que falam eles em sublinhar o lado cultural da renovação se nada querem renovar?”. Deste ponto em diante, ela passa a questionar também o que seria “apresentar valores duradouros do teatro dentro da justa perspectiva histórica”:

Que é “justa perspectiva histórica”? De que face a encaram eles, estática ou dinâmica? Se o que desejam é encarar as obras imortais da literatura dramática, como se houvessem parado no tempo e no espaço, interpretar Shakespeare, como se imagina que a sua própria troupe (sic) o tenha feito, então peço desculpas aos meus jovens e talentosos colegas e a todos aqueles que proclamam a genialidade de seu diretor, mas não creio que tenham atingido o objetivo visado. Não sou proprietária da cultura universal e muito menos fui um dos melhores diretores do teatro alemão, desde o princípio do

³LEITE, Luíza Barreto. Os “Doze” e os Clássicos. *Correio da Manhã*, 23/01/1949, s/p.

século, mas posso afirmar, pelo pouco que se sabe através de livros, que no tempo de Shakespeare não se representava com aquela encenação, aqueles grandes gritos e aqueles gestos violentos.⁴

Fica evidente, neste trecho, que o teor da crítica de Luiza Barreto Leite dirige-se mais especificamente ao diretor Hoffman Harnisch, ao qual se dirige de modo irônico, e o espetáculo montado por ele, *Hamlet*. O que a crítica parecia não aceitar é que o grupo de jovens, desejoso de realizações em benefício da melhoria do teatro brasileiro no sentido da renovação, recusasse um papel de vanguarda em função da encenação de textos clássicos fundamentados na justa perspectiva histórica e considerasse somente isso um passo importante nos caminhos da renovação do teatro brasileiro.

Deste ponto em diante, inclusive, Barreto Leite começa a criticar duramente a cena teatral de *Hamlet* que, segundo ela, seria uma cópia da interpretação que a “Comédia Francesa” oferecia a Corneille e Racine. Neste sentido, a “justa perspectiva histórica” se apresentava como uma contradição, principalmente porque na cena dos “12” “os cenários diziam uma coisa, os vestuários outra, os gestos e o metal da voz outra ainda, e nenhuma convence do que o texto pede”. Intuindo que as diretrizes apresentadas no programa do espetáculo para o futuro do grupo era obra do entendimento de seu diretor Harnisch, a autora acentua:

Não posso compreender, que jovens inteligentes, cultos, cheios de vitalidade e de talento, alguns com talento quase excepcional ou, pelo menos, muito acima do comum (Sérgio Cardoso, Carlos Couto e José Linhares), se entreguem de pés e mãos amarrados a um diretor de caráter e técnica prussianos, que os obriga arbitrariamente a seguir os seus pontos de vista pessoais, que nem ao menos representam uma escola, por pior que ela seja, pois não possuem nenhum senso de coordenação, de organização, de orientação mesmo.⁵

O resultado disto, segundo a ensaísta, era que todos os dias uma multidão de espectadores de dirigia ao teatro Ginástico para admirar o trabalho de Sérgio Cardoso “no seu histrionismo de vedete prodígio”, repetindo continuamente o refrão “Sérgio vale o espetáculo!”. Seria este, ela arremata, o sentido de “sublinhar o lado cultural da renovação”? Perpetuar formas de apreciação do espetáculo que remetiam às práticas do teatro fundado no histrionismo do ator que a “revolução” de *Vestido de Noiva* e dos *Comediantes* veio sepultar?

Seguindo a linha do seu raciocínio, Luiza Barreto Leite expõe que ela não era contrária à encenação dos textos clássicos, que era mesmo indispensável representá-los, mas

⁴ LEITE, Luiza Barreto. Os “Doze” e os Clássicos. *Correio da Manhã*, 23/01/1949, s/p.

⁵ Ibid.

seria mais indispensável ainda fazê-lo bem. E isso, para ela, seria “renovar, fazer diferente, indicar alguma coisa na evolução histórica [...], obedecendo aos ditames emocionais e às orientações psicológicas do ambiente que lhes pertence”. O que a autora quer dizer, neste sentido, é que a representação dos textos clássicos, especificamente, neste caso, *Hamlet*, deveria buscar o seu sentido de urgência na relação entre o presente e o passado, indicando possibilidades interpretativas que acrescentassem algo à cultura do espectador brasileiro:

Penso que já é tempo de deixarmos de imitar a Europa e a América do Norte. Precisamos fazer arte brasileira, se quisermos torná-la universalmente humana. Enquanto copiarmos, seremos apenas péssimos carbonos e enquanto não nos encontrarmos, dentro de nós mesmos, não encontraremos verdadeira repercussão no público. Quando digo arte brasileira, não quero, porém, dizer arte de brasileiros, isto é, de autores, atores ou diretores nascidos no Brasil, mas arte psicologicamente brasileira. Shakespeare, Molière, Lope de Vega ou Goldoni só são eternos e universais porque não tem localização no tempo e no espaço, vivem dentro de todos os seres humanos e serão compreendidos por todos, em todas as épocas, desde que seus intérpretes falem a linguagem do povo ao qual se dirigem. Se Hamlet dirigir sua linguagem universal, ao simples e humano povo brasileiro, com o sotaque gongórico de um prussiano, essa mensagem jamais chegará ao verdadeiro povo, embora seja aplaudida pelo “snobismo” dos intelectuais de turismo.⁶

Ela finaliza o artigo reclamando a necessidade em se encontrar “a verdadeira linguagem dramática do Brasil”, objetivo no qual acreditava na capacidade do segundo diretor que se juntava aos “12”, Ruggero Jacobbi: “jovem italiano inteligente, culto, sensível, humano e quase sem passado, como um bom brasileiro”. Por isso mesmo, ela sugeria que Jacobbi orientasse os atores “para pesquisas através do passado, do presente e do futuro até encontrar a verdade artística do país” que, naquele momento, era o seu. Ao fazer isso, o grupo dos “12” não poderia mais rejeitar a função de vanguarda “se não quisessem mais formar na legião da nossa retaguarda histórica”.⁷

O artigo de Luiza Barreto Leite revela alguns “horizontes de expectativa” que Ruggero Jacobbi iria enfrentar nos seus anos como diretor e pensador do teatro no Brasil, sobretudo nestes primeiros anos em que as questões e os debates em torno da modernização da “linguagem dramática brasileira” se encontravam na ordem do dia. Alguns dias depois, o próprio Ruggero Jacobbi respondeu ao artigo onde fora citado juntamente com todo o programa dos “12” no mesmo *Correio da Manhã*, no espaço concedido pelo crítico Paschoal Carlos Magno, que assinava a coluna de teatro do jornal.

⁶ LEITE, Luiza Barreto. Os “Doze” e os Clássicos. *Correio da Manhã*, 23/01/1949, s/p.

⁷ Ibid.

Jacobbi inicia seu texto – intitulado “Os ‘Doze’ e os Românticos” – justificando que usaria aquele espaço do jornal para tentar esclarecer “a ilustre atriz e escritora acerca de uns pontos que ela julgou obscuros ou contraditórios no programa do Teatro dos Doze”. O primeiro apontamento que realiza no intuito de esclarecer/rebater Luiza Barreto Leite é estabelecer, da forma mais nítida possível, definições que poderiam ajudar na compreensão daquele mal-entendido. Neste sentido, o diretor dos “12” inicia explicando que, de seu ponto de vista, havia uma grande diferença entre os conceitos de *renovação* e *vanguarda*, que a autora teria usado como sinônimos. *Renovação* seria “um termo amplo, que abrange todas as atividades que podem alterar ou melhorar o rumo geral da arte de uma nação e de uma época”. Mais especificamente, a palavra *renovação* indicaria “apenas o resultado das ditas atividades, cada qual diferente da outra e cada qual contribuindo, de forma própria e inconfundível, para a renovação”. Dentre estas modalidades renovadoras, uma delas teria surgido no início do século XX e sido amplamente utilizada por historiadores e críticos de teatro como *teatro de vanguarda* e “que foi, em todos os lugares onde se processou, uma renovação, uma das facetas dela”. Para facilitar a compreensão do leitor da diferença essencial entre a *renovação* e a *vanguarda*, Jacobbi lança mão de alguns exemplos práticos: “Tchecov foi o maior entre os renovadores do teatro russo, porém nunca foi um autor de vanguarda, tarefa que, na mesma época, foi desempenhada por Andreiev”; o mesmo teria ocorrido com a direção teatral: “em Stanislavski não houve vanguarda, que só apareceu com Meyerhold e Tairov”, o que não significa que o diretor do Teatro de Arte de Moscou não tenha contribuído para a renovação da arte de direção, muito pelo contrário.⁸

Após dar outros exemplos de autores e diretores que empreenderam renovações sem, por isso, fazerem teatro de vanguarda, Jacobbi chega, enfim, ao que considera uma definição de *vanguarda*: “um tipo de teatro essencialmente polêmico e experimental, à procura do novo e até do extravagante; disposto, pela sua própria generosidade revolucionária, a decair e morrer sob a ação do tempo, preferindo a função de criar fermentos à de determinar resultados certos”. Desse ponto de vista, o diretor reafirma, categoricamente, que o objetivo do Teatro dos Doze não era, em absoluto, fazer teatro de vanguarda, e, por isso, escolheu o lado cultural da renovação:

A companhia, sendo nova e de novos, não pode ter a certeza de alcançar resultados artísticos absolutos; por isso mesmo, ela quer ficar certa de ser, ao menos, útil, escolhendo um repertório e uns critérios de interpretação que, por si mesmos, em todos os casos em que não conseguirão produzir teatro

⁸JACOBBI, Ruggero. Os “Doze” e os Românticos. In: MAGNO, Paschoal Carlos. Ruggero Jacobbi responde a Luiza Barreto Leite. *Correio da Manhã*, 02/02/1949, p. 13.

cem por cento, conseguirão com certeza contribuir para a cultura do espectador. [...] Um repertório de valores consagrados sempre terá a capacidade de revelar a sua pujança, especialmente se representado em sua forma mais “autorizada” (por exemplo: um Goldoni dentro da tradição italiana, um Schiller no mais puro estilo romântico, e já estamos pensando em convidar Henriette Morineau para dirigir uma peça francesa e Ziembinski para um dos grandes textos expressionistas).⁹

Ruggero Jacobbi prossegue com a sua argumentação questionando se pensar e agir dessa forma seria incorrer em “estagnação e convencionalismo”. Segundo ele, era claro que não, pois no Brasil daquele momento a única convenção teatral existente, na qual seria possível estagnar, seria a de Paulo Magalhães: “tudo o mais, desde Procópio quando apresenta Molière até os mais anônimos amadores, seria renovação”. Nisso o diretor se mostrou sintonizado com os embates sobre a modernização teatral que ocorriam desde o início da década que, como vimos anteriormente, atacava fortemente a convenção do chamado “teatro para rir”, cujo representante mais acabado parecia ser Paulo Magalhães.

Esclarecida a posição do Teatro dos Doze no que dizia respeito à diferença entre teatro de renovação cultural e teatro de vanguarda – com evidente inclinação para o primeiro – Ruggero Jacobbi passou a explicar para Luiza Barreto Leite o que o grupo, do qual se fazia porta-voz, entendia por “devida mediação histórica”, o que o fez também a partir de exemplos os mais esclarecedores possíveis:

Hoje está em moda o teatro existencialista. Esta moda, como todas as demais, tem um aspecto positivo duradouro, ao lado de outro negativo e transitório: somente o tempo nos revelará o que era substancial, o que era capaz de sobreviver, da obra dos existencialistas. Como se comporta o Teatro dos Doze diante disso? Não representando peças existencialistas e esperando. Daqui a dez anos, de todo o existencialismo, terão restado uma ou duas peças, e nós as representaremos. Eis aí um caso evidente de perspectiva histórica.¹⁰

Com este exemplo, o diretor demonstrava didaticamente o quanto o Teatro dos Doze se afastava das propostas vanguardistas, preferindo o lado cultural da renovação, que se efetivaria na explanação e experimentação de formas e conteúdos já consagrados pela passagem do tempo e que possuísem, evidentemente, alguma pujança. A respeito da pergunta feita pela ensaísta se os “12” consideravam a história estática ou dinâmica, Jacobbi responde com dureza: “a pergunta é por demais ingênua para uma companhia cujos diretores saíram das

⁹JACOBBI, Ruggero. Os “Doze” e os Românticos. In: MAGNO, Paschoal Carlos. Ruggero Jacobbi responde a Luiza Barreto Leite. *Correio da Manhã*, 02/02/1949, p. 13.

¹⁰ Ibid.

universidades onde lecionaram Kuno Fischer e Benedetto Croce; depois de Hegel, qualquer criança sabe que a história é perpétuo movimento”.

Os pontos de vistas apresentados por Ruggero Jacobbi no início de 1949 ajudam a entender, portanto, os sentidos das suas escolhas quando foi convidado para ser o diretor artístico do Teatro dos Doze; no seu espetáculo de estréia, teve a oportunidade de encenar um de seus dramaturgos favoritos: Carlo Goldoni. Preocupado em dimensionar a produção de Goldoni na historicidade de sua evolução, selecionou o texto *Il Servitore di due padroni* que, na tradução brasileira realizada por sua esposa Carla Civelli, recebeu o nome de *Arlequim, servidor de dois amos*. Vimos no primeiro capítulo que o texto foi escrito por Goldoni durante sua estadia em Pisa no ano de 1745 para a companhia de Antonio Sacchi, que o representou pela primeira vez no teatro San Samuele de Veneza em 1746. Inicialmente, Goldoni escreveu um *canovaccio* com grandes espaços para a improvisação dos comediantes; alguns anos depois, em 1753, escreveu o texto completo para incluí-lo no terceiro volume da edição Paperini de suas obras.

Desse modo, percebe-se claramente que “o servidor de dois amos” pertence, no conjunto da dramaturgia goldoniana, muito mais ao universo das máscaras e da tradição da *commediadell’arte* do que obras posteriores, onde a reforma da comédia italiana empreendida por ele se evidencia, como *Teatro Comico*, *Il Ventaglio*, ou *La Locandiera*. Um dos pontos fundamentais da reforma teatral levada a cabo pelo dramaturgo foi justamente o aprofundamento psicológico dos personagens realizado a partir da escritura do texto teatral, ou seja, com a reforma, Goldoni reivindicava para o dramaturgo a criação dos espetáculos. No entanto, como homem de teatro, Goldoni reconhecia a importância do trabalho dos atores, e a sua reforma não prescindiu deles; um dos seus maiores méritos foi saber incorporar a vivacidade da criação dos atores cômicos à criação poética nos espetáculos escritos.

Uma vez atuando como diretor junto a jovens brasileiros, Ruggero Jacobbi via na realização do espetáculo uma oportunidade única para situar os atores e os espectadores no universo da *commediadell’arte* a partir de uma matriz interpretativa italiana delimitada historicamente, uma vez que reconhecia que:

Submetidos a uma longa ditadura francesa do tipo parnasiano, os brasileiros vêem Arlequim como o bailarino sensual e rival do lírico e imóvel Pierrot: com uma Colombina no meio, é claro. Colocaram-no, ai de mim!, no jardim verlainiano onde agem *masques et bergamasques*, hábeis e bizarros, sim, mas quase tristes sob suas fantasias.¹¹

¹¹ JACOBBI, Ruggero. *Meditazioni su un mito e su una biografia. Le rondini di Spoleto*. Firenze, 1962, p. 63

Pensando sobre o lugar e sobre as características que os personagens da *commediadell'arte* possuíam no imaginário artístico brasileiro, o diretor percebia uma forte influência da leitura que o romantismo do século XIX, principalmente na França, fazia deste universo, que se distanciava substancialmente das formas italianas dos séculos XVI e XVII que estavam sendo resgatadas naquele momento não somente na Itália – conforme os esforços de Giorgio Strehler, Anton Giulio Bragaglia, entre outros – mas em toda a Europa – Max Reinhardt, Meyerhold, etc. Estas leituras podiam ser reconhecidas nos festejos carnavalescos, nos bailes de máscaras, mas também na literatura modernista, como em poemas de Menotti del'Picchia (*Máscaras*, 1920) e Mário de Andrade (*Paulicéia Desvairada*, 1922).¹²

Diante disto, Jacobbi empreendeu esforços significativos para situar não somente os atores, mas o público de modo geral, em uma matriz interpretativa diferente, mais condizente com as leituras italianas daquele teatro. O diretor fez um longo e exaustivo trabalho teórico com os atores para apresentar-lhes a sua leitura da *commediadell'arte* que depois se transformou em uma série de palestras e programas de rádio intitulada “Introdução aos milagres do povo”, nascida, nas palavras do próprio diretor, do desejo manifestado por muitos em conhecer mais sobre Goldoni e sobre a *commediadell'arte*.¹³ A análise dos estudos de Jacobbi a respeito do tema fornece pistas importantes para a compreensão de suas intenções em encenar este texto de Goldoni naquele momento.

Ruggero Jacobbi inicia seu estudo sobre Goldoni e a *commediadell'arte*¹⁴ a partir da busca das “origens” do teatro italiano de improvisação que, em sua visão, “perdiam-se nos séculos” e remetiam às formas do teatro romano “popular e autóctone” anterior à conquista da Grécia: ao *mimo*, à *atellana* e à *satura lanx*.

O *mimo* seria a representação de puros gestos, que foi incorporando ao longo do tempo trechos falados devidos “à necessidade que os atores sentiram de comentar e explicar a pantomima e de introduzir nela algumas piadas bem ao gosto do público”. Foi no *mimo* que surgiu a tradição das máscaras, do tipo fixo com o intuito de generalizar determinadas características humanas apresentadas sempre com a mesma aparência física. Maccus (o avarento), Baccus (o bêbado), Baldus (o fanfarrão) e Pappus (o velho ridículo namorador de

¹²Sobre o caráter “arlequinal” da cidade no poema de Mário de Andrade consultar: LOPEZ, Telê Porto de Ancona. *Mariodeandradeando*. São Paulo: Hucitec, 1996.

¹³MAGNO, Paschoal Carlos. Estréia, hoje, no Ginástico, “Arlequim, servidor de dois amos”, de Goldoni, pelo “Teatro dos Doze”. *Correio da Manhã*, 09/03/1949, p. 13. Os estudos de Ruggero Jacobbi sobre Goldoni e a *commediadell'arte* foram publicados no mesmo ano de 1949 no primeiro número da revista *Dyonisos*.

¹⁴JACOBBI, Ruggero. Goldoni e a “*commediadell'arte*”. In: VANUCCI, Alessandra (org). *Crítica da Razão Teatral: o teatro no Brasil visto por Ruggero Jacobbi*. São Paulo: Perspectiva, 2005, pp. 73-87.

mocinhas) seriam as primeiras máscaras, os verdadeiros antepassados de Arlequim, Brighela, Pantaleão e Colombina; eles não usavam máscaras genéricas (como as do teatro grego, usadas para indicar o gênero da peça ou a categoria social do personagem), mas eram máscaras individuais, “destinadas a indicar o ‘tipo’ e até a tornar reconhecível o ator”. Jacobbi via a persistência destas características do *mimo* no trabalho de atores e personagens contemporâneos a ele como Carlitos, Harold Lloyd e outros (Totó, possivelmente).¹⁵

A *atellana*, por sua vez, era uma peça curta no gênero da farsa que, embora fosse escrita, “deixava larga margem à atualidade política, que era aliás a sua especialidade”. Jacobbi a associa, por isso, aos *canovacci* da *commediadell’arte*, cuja maior parte era destinada à improvisação dos atores. Para ele, a *atellana* devia ter a estrutura técnica do moderno *sketch* de revista: “história linear, rápida, de fácil compreensão e servindo como pretexto para a sátira da atualidade”. A *satura lanx*, por fim, seria um espetáculo de atos variados, com piadas, música, danças, ou seja, uma pequena revista.¹⁶

Em todas estas formas do teatro popular antigo, Ruggero Jacobbi vê um grande valor destinado à improvisação dos atores, tanto gestual e rítmica quanto no conteúdo de grande atualidade política. Elas sobreviveram à conquista da Grécia e a conseqüente influência da cultura teatral grega no mundo romano, quando o teatro adquire cada vez mais um feitiço literário e se torna aristocrático, “um teatro de minoria, longe do povo”. Mas mesmo nesta transformação são perceptíveis aqueles traços da comédia popular, principalmente na obra daquele que, segundo Jacobbi, teria sido o maior dramaturgo da Roma Antiga: Plauto, em cujas comédias “a linguagem coloquial de cada dia e o próprio espírito do homem da rua assumiram, pela primeira vez, forma estética definida”. Na obra de Plauto, o *mimo*, a *atellana* e a *satura lanx* contribuem de maneira sensível, e seria observando-a que podemos “ter uma iluminação decisiva sobre os valores psicológicos e técnicos do teatro popular de improvisação”:

As características principais parecem ser as seguintes: presença das máscaras; tradição dos enredos (contínua repetição e readaptação de determinadas histórias, como a dos dois gêmeos, a do velho avarento burlado e roubado por uma moça); pornografia; mistura entre linguagem literária e gíria popular; valores rítmicos de representação, com abundância de gestos típicos, movimentos dançados, tendência ao balé. *No tratamento das máscaras, há uma perpétua oscilação entre a tendência a fixar tipos universais e o gosto da atualidade história e social* [grifos nossos].¹⁷

¹⁵JACOBBI, Ruggero. Goldoni e a “commediadell’arte”. In: VANUCCI, Alessandra (org). *Crítica da Razão Teatral: o teatro no Brasil visto por Ruggero Jacobbi*. São Paulo: Perspectiva, 2005, p. 74.

¹⁶Ibid.

¹⁷ Ibid., p. 75.

Estas seriam as características que seriam encontradas no fenômeno teatral conhecido como *commediadell'arte* a partir do século XVI e que, segundo o diretor, foram apropriadas, de maneiras distintas, até o século XX.¹⁷

Do teatro popular antigo à *commediadell'arte* – passando pela obra de Plauto – os elementos da comicidade improvisada tiveram que sobreviver à austeridade da cultura dramática cristã durante o longo período da Idade Média. Jacobbi observa que estas formas subsistiram no terreno menos suscetível à intervenção ideológica que é a imaginação coletiva, “na qual, de um lado os motivos da cultura aparecem deformados, reduzidos à caricatura ou elevados ao mito; e, do outro lado, a vida diária aparece reclamando o seu lugar dentro da arte”. E no momento em que o espírito religioso tornou-se menos rígido e mais tolerante, no chamado “outono da Idade Média” (J. Huizinga), quando o elemento leigo começa a se sobrepor ao sagrado, aqueles elementos preservados na “memória do povo” voltam a figurar no teatro: “os atores enxertam tímidas cenas amor, pequenos apartes cômicos, nas vidas dos santos e nas paixões de Cristo”, isto é, enxertam “cacos”, improvisados, onde reaparece, instintivamente, “o sorriso diabólico de Plauto: os diabos, os malvados, os pecadores, os heréticos, que se revestem outra vez, simbolicamente, das máscaras do mimo e da *atellana*”.¹⁸

No século XV, com a consolidação do humanismo e o renovado triunfo dos modelos gregos e latinos, há um aprofundamento, quase um abismo, entre o teatro literário e o teatro popular, improvisado. Neste contexto, o teatro das cortes é escrito e não consegue alcançar resultados propriamente teatrais, enquanto o teatro popular, da praça pública, é improvisado, não possui modelos e atinge resultados exclusivamente teatrais. É somente no âmbito da comédia que é possível visualizar alguns intercâmbios entre as duas formas de teatro, cuja síntese se dará no século XVIII, com Goldoni. Antes, porém, as formas do teatro popular obterão resultados muito mais expressivos e serão responsáveis pela criação de companhias de atores profissionais em meados do século XVI que se definirão pelo uso das máscaras, da fixação dos tipos e, especialmente, da improvisação dos diálogos e situações. Com o recrudescimento da ofensiva político-religiosa contrarreformista, o teatro literário das cortes foi alvo de censuras, e o teatro improvisado ocupou o seu lugar na preferência dos nobres: “a *commediadell'arte* viaja o mundo a convite dos reis”.¹⁹ Para Ruggero Jacobbi, a aproximação

¹⁸ JACOBBI, Ruggero. Goldoni e a “*commediadell'arte*”. In: VANUCCI, Alessandra (org). *Crítica da Razão Teatral: o teatro no Brasil visto por Ruggero Jacobbi*. São Paulo: Perspectiva, 2005, p. 76.

¹⁹ Ibid., p. 78.

dos *comici dell'arte* das cortes, no início do século XVII, marcará, ao mesmo tempo, o auge do gênero e o início de sua decadência.

Ruggero Jacobbi defende que a preferência dada aos *comici dell'arte* pelos príncipes e nobres junto às cortes européias, sobretudo a partir da segunda metade do século XVII, retirará, gradativamente, aquilo que a *commedia* possuía de mais vigoroso, isto é, seu feitiço popular. As consequências disso, no plano artístico e político, foram graves. Em primeiro lugar, a *commediadell'arte* perdeu a ousadia satírica de enfrentar temas da atualidade política e social uma vez que o seu público poderia não gostar das “sátiras políticas vindas do espírito anônimo das ruas”, e as companhias perderiam o prestígio (econômico, inclusive) junto às cortes. Depois, Jacobbi observa que, cada vez com maior intensidade, desenvolvia-se um desequilíbrio das performances na construção dos enredos, pois os melhores atores se especializavam nos papéis cômicos, destinando as partes sérias dos espetáculos (como os namorados, por exemplo) a atores novatos e inexperientes, neste sentido, “particularmente grave” seria a decadência do elemento feminino, uma vez que as atrizes eram selecionadas mais pela beleza física do que pelo talento, “na esperança de atrair para a caixa do teatro os fãs aristocratas”. Além disso, a pornografia passa a ser um elemento dominante nos espetáculos, tornando-se cada vez mais ousada, e “chega a invadir esferas do espetáculo em que não tem a menor razão de ser”. Um quarto elemento sintomático da “decadência” da *commediadell'arte* seria, segundo Jacobbi, a perda do feitiço ingênuo e inteligente dos espetáculos, confiado ao talento dos atores, devido ao aprimoramento das técnicas cenográficas e efeitos visuais, além da inserção demasiada de trechos cantados e dançados. Por fim, e o que seria o elemento mais grave na visão do ensaísta, foi o fato de que o excesso de tradições (hábitos, cacoetes técnicos, repertórios escritos, efeitos repetidos) “acabará praticamente com a improvisação”. O excesso de bases criadas para as performances dos atores tornou a *commediadell'arte* praticamente uma comédia escrita (não no papel, mas na memória dos atores), “e uma comédia ruim, de enredo convencional, de linguagem gongórica, como são todas as obras dos *nouveaux riches* da cultura”. A conclusão do item relativo à decadência do gênero nos séculos XVII e XVIII aponta que uma vez “perdido qualquer contato com a espontaneidade do povo, ela procurava em vão, uma saída estética e intelectual que somente o gênio de um escritor poderia assegurar”.²⁰ Com isso, Jacobbi abre o caminho para o sentido da reforma goldoniana.

²⁰ JACOBBI, Ruggero. Goldoni e a “*commediadell'arte*”. In: VANUCCI, Alessandra (org). *Crítica da Razão Teatral: o teatro no Brasil visto por Ruggero Jacobbi*. São Paulo: Perspectiva, 2005, p. 80-81.

Como o objetivo do seu ensaio é oferecer uma síntese do assunto para um público leigo, Ruggero Jacobbi faz observações objetivas a respeito da reforma goldoniana, de modo a ressaltar o seu papel no “destino” do teatro improvisado a partir de sua obra. Com efeito, o diretor do “Teatro dos 12” expõe que os objetivos da reforma empreendida por Goldoni podem ser resumidos na “observação da realidade psicológica e social; em segundo lugar, a necessidade, para o teatro, de readquirir um conteúdo ético, recobrando seu papel de intérprete e, ao mesmo tempo, educador da opinião pública”. Jacobbi observa, ainda, que estes objetivos são bastantes características da mentalidade iluminista do século XVIII, o que revela “a situação de Goldoni, semelhante à de Beaumarchais como intérprete dos anseios do espírito europeu na véspera da grande revolução burguesa”.²¹ Esta tentativa de reinserção da dramaturgia goldoniana no contexto político e social europeu de seu tempo vai ser, posteriormente, importante para a compreensão do trabalho que Jacobbi empreende junto a Goldoni no teatro brasileiro.

Pensando o lugar de Goldoni na história do teatro improvisado – que em última análise é o objetivo da escritura do ensaio – Ruggero Jacobbi explica que, com sua reforma, Goldoni não quis conduzir uma “revanche” da literatura contra o teatro decadente de seu tempo representado pela *commediadell’arte*, mas demonstrar que o seu objetivo primeiro, como homem de teatro, era melhorar o teatro a partir da afirmação do texto escrito, ou seja, do dramaturgo como força motriz da produção espetacular:

Quero dizer que Goldoni, observando que os atores representavam mal e que os espetáculos não correspondiam mais à mentalidade dos homens da época, quis tornar o teatro tão vital quanto o havia conseguido ser pouco tempo antes, e por esse caminho, quase sem pensar, chegou à descoberta da eterna verdade estética: que o espetáculo é apenas a encenação de um texto, pensando ter apenas redescoberto um motivo de disciplina e bom gosto do próprio espetáculo.²²

Com isso, Jacobbi não queria dizer que Goldoni sepultou, em nome da poesia, as formas do teatro improvisado, ao contrário, como Plauto na Roma Antiga, Goldoni apropriou as características daquele teatro e lhes imprimiu humanidade (verossimilhança) e psicologia. Assim, o diretor demonstra que Goldoni não renegou a *commediadell’arte*, ao contrário, aperfeiçoou-a, tornou-a atual, elevou-a até as mais altas regiões da literatura; trabalhou com inteligência sobre as máscaras tradicionais, “elevando-as desde o ingênuo esquematismo

²¹JACOBBI, Ruggero. Goldoni e a “commediadell’arte”. In: VANUCCI, Alessandra (org). *Crítica da Razão Teatral: o teatro no Brasil visto por Ruggero Jacobbi*. São Paulo: Perspectiva, 2005, p. 81.

²² Ibid.

popular até a mais complexa e sutil psicologia”.²³ O ensaísta demonstra como que, através de uma pesquisa dramaturgicamente lenta e refinada, as características das máscaras como Pantaleão e Colombina vão aos poucos adquirindo complexidade psicológica e valor social que irão resultar em personagens como o “imortal” Geronte de *Il burberobenefico* e a “maravilhosa” Mirandolina de *La locandiera*. Não foi negando a tradição das máscaras da *commediadell’arte* que Goldoni sintetizou o aparecimento da burguesia no primeiro plano da história, mas sim as redimensionando socialmente:

É esta burguesia, representada por mercadores como Pantaleão ou por intelectuais como o Doutor, que está tirando proveito da decadência dos aristocratas, servindo-se do dinheiro, da cultura, do exercício das profissões liberais, dos casamentos das filhas e filhos. E nesse jogo de duas classes, a terceira, o povo, já aparece representado pelos criados espertos e pelas criadinhas endiabradas, pelos Arlequins e pelas Colombinas. Eis Pantaleão a cortejar os nobres, e ei-lo, em outra circunstância, a contrapor a sua dignidade de homem simples às patifarias e vícios deles. Eis Colombina a casar com o patrão velho e rico; ei-la, outras vezes, a recusar as propostas dele a preferir um homem de sua classe. Poderíamos continuar *ad infinitum* nos exemplos. Mas o que importa, afinal, é entender que Goldoni soube transfigurar o sentimento anônimo do seu século em forma universal de arte.²⁴

Na última parte do seu estudo sobre “Goldoni e a *commediadell’arte*” Ruggero Jacobbi se dedica ao estudo do texto escolhido por ele para iniciar seus trabalhos com o “Teatro dos 12”, *Arlequin, servidor de dois amos*. Ele diz claramente que o seu objetivo com a encenação do texto era travar uma experiência estética, “por espírito e técnica”, com as formas da *commediadell’arte* e não com a dramaturgia goldoniana propriamente dita. O paradoxo, entretanto, derivava, em sua visão, do fato de que o texto de Goldoni seria o único “relato taquigráfico” do que fora um dia aquele gênero teatral. O Arlequin de Goldoni, no alto de sua máscara sabida, fala-nos “como o marinheiro da epopéia de Melville: ‘E só eu fiquei para contar-vos tudo’”.²⁵ Convicto de que o espetáculo teatral deveria ser a interpretação de um texto teatral, Jacobbi afastava-se daquilo que considerava como esquematismos indecifráveis dos *canovacci* disponíveis como da “comicidade borolenta” dos *zibaldoni*.

Fica claro que o esforço maior do diretor em suas palestras, programas de rádio e ensaios escritos sobre o tema é justificar a sua opção e em encenar um espetáculo da *commediadell’arte* a partir da dramaturgia goldoniana. Vimos que Goldoni, no período, era

²³JACOBBI, Ruggero. Goldoni e a “*commediadell’arte*”. In: VANUCCI, Alessandra (org). *Crítica da Razão Teatral: o teatro no Brasil visto por Ruggero Jacobbi*. São Paulo: Perspectiva, 2005, p. 82.

²⁴Ibid., p. 82-83.

²⁵Ibid., p. 84.

associado pelos brasileiros exclusivamente à reforma teatral que teria “sepultado” as formas do teatro improvisado. Parecia estranho, deste ponto de vista, que o diretor italiano quisesse dar um exemplo da *commediadell’arte* justamente com um texto de Goldoni. Com isso, RuggeroJacobbi abria novas possibilidades estéticas no enfrentamento com o teatro goldoniano no teatro brasileiro.

A análise do ensaio de RuggeroJacobbi revela que o seu enfrentamento com a *commediadell’arte* por meio do espetáculo *Arlequim, servidor de dois amos* obedecia a dois princípios centrais: por um lado, o diretor queria resgatar as possibilidades interpretativas do teatro improvisado, cujas formas eram interpretadas por ele como um “espírito” que perpassa a comicidade popular ao longo do tempo, desde os tempos da Roma Antiga; por outro, havia o interesse de explorar as potencialidades dos tipos fixos, das máscaras, e sua capacidade histórica de promover uma “perpétua oscilação entre a tendência a fixar tipos universais e o gosto da atualidade história e social”. Estes dois princípios serão as bases a partir das quais o espetáculo dos “12” será montado, como veremos mais adiante.

No seu estudo RuggeroJacobbi faz um exercício de pensar como um espectador moderno, de meados do século XX, pode compreender as formas da *commediadell’arte*— que será o exercício proposto com a encenação do espetáculo. Segundo ele, os materiais que o leitor moderno tem a sua disposição de peças que serviam de base para os espetáculos da *commediadell’arte* são esquemáticos e decepcionantes em sua pobreza, o que muitas vezes causa decepção; isto porque o leitor moderno está habituado com a “literatura dramática como base do teatro; com o teatro como relação entre texto e espetáculo; com o espetáculo como interpretação do texto”. Os *canovacci* da *commediadell’arte*, deste ponto de vista, não são textos teatrais, mas antes roteiros a partir dos quais os atores criavam improvisando. Por isso, ao ler um destes roteiros, o leitor moderno teria que se esforçar para imaginar o espetáculo como a interação entre as situações e a improvisação dos atores, e, segundo Jacobbi, o leitor moderno tinha bases para fazer este exercício a partir da observação “de certos atores da atualidade: atores de circo ou de revista, ou mesmo grandes comediantes, fiéis à técnica da improvisação, como Alda Garrido ou Eduardo De Filippo”.²⁶ Na entrevista que o diretor concedeu a Paschoal Carlos Magno no dia da estréia de *Arlequim, servidor de dois amos*, ele reforçou esta ideia de que o “espírito” da *commediadell’arte* deveria ser buscado na representação dos atores, realística e fantástica ao mesmo tempo, antiacadêmica, cheia de surpresas e de uma infinita naturalidade: “os milagres de técnica e de intuição que hoje

²⁶ JACOBBI, Ruggero. Goldoni e a “commediadell’arte”. In: VANUCCI, Alessandra (org). *Crítica da Razão Teatral: o teatro no Brasil visto por RuggeroJacobbi*. São Paulo: Perspectiva, 2005, p. 78.

observamos em grandes comediantes, até na revista e no cinema, e mesmo aqui no Brasil, num Oscarito e numa Alda Garrido, *descendem todos, em linha direta, da commediadell'arte*” [grifos nossos].²⁷

Ao relacionar o teatro moderno com a *commediadell'arte*, ou melhor, pensar como o espectador moderno pode compreender os significados deste gênero teatral, Ruggero Jacobbi apontava na direção dos atores, mostrando que eles é que constituíam as chaves para a interpretação daquele teatro que ele tentava demonstrar. Aprofundando um pouco mais esta relação entre o teatro moderno e o universo dos cômicos *dell'arte*, Jacobbi observava que:

Qualquer ator ou diretor de hoje sabe que, três quartos das deficiências que aparecem na arte de representar, derivam justamente do fato de que o ator, enquanto diz, não pensa naquilo que está dizendo: pensa na linha geral do papel; no efeito que vai surgir, a determinada altura, naquela cena; no perigo de ser monótono etc. Preocupações todas essas legítimas e certas, mas que podem prejudicar, de outro lado, a naturalidade lógica e física da inflexão, aquela espécie de *análise perpétua* do texto que impõe à representação certos passos inevitáveis, como seja frisar uma palavra e não outra, marcar sinais de pontuação e distribuir o tempo das frases não na base da respiração e sim da sintaxe. O ator moderno está sempre obrigado a um processo gradativo e complexo de conquista da personagem e da peça; uma vez compreendida a peça, tem que encaixar nela a personagem; uma vez decorada a fala, tem que harmonizá-las com outras, dele e dos outros atores; tem que se convencer de que aquelas palavras são melhores do que aquelas que usaria nas mesmas circunstâncias; tem que transformá-las em ação, acumulando aos poucos inflexão, gesto, marcações, efeitos de voz, necessidade de respiração, até esquecer que tudo aquilo parte de um texto escrito por outro e acreditar que surgiu de dentro dele mesmo. Essa dificuldade inicial permanece às vezes visível até o fim, mesmo num resultado perfeitamente conseguido, já que foi conseguido à custa de inteligência, técnica e força de vontade, agindo sobre a sensibilidade em momentos sucessivos e, às vezes, friamente distintos.²⁸

Esta dificuldade, segundo Jacobbi, não era encontrada na representação do improvisador, uma vez que ele realiza uma síntese *a priori* do seu papel, totalizante, de modo que qualquer imperfeição que surgisse em sua representação sempre seria total e não por falta de um elemento, pois ele se apresenta como um todo. Isto causaria uma profunda sensação de *espontaneidade* na representação decorrente da “interpretação perpétua” do “texto” que o improvisador realiza. O domínio desta *espontaneidade absoluta* seria, de acordo com Jacobbi, a própria razão de ser da improvisação:

Nos esquecemos da milagrosa capacidade daqueles comediantes, cada um deles intuindo magicamente os recursos do outro, fixando num instante a

²⁷ MAGNO, Paschoal Carlos. Estréia, hoje, no Ginástico, “Arlequim, servidor de dois amos”, de Goldoni, pelo “Teatro dos Doze”. *Correio da Manhã*, 09/03/1949, p. 13.

²⁸ JACOBBI, Ruggero. Goldoni e a “commediadell'arte”. In: VANUCCI, Alessandra (org). *Crítica da Razão Teatral: o teatro no Brasil visto por Ruggero Jacobbi*. São Paulo: Perspectiva, 2005, p. 79.

deixa certa para a construção do diálogo medindo o ritmo das cenas, a duração dos atos e a proporção entre as partes da peça, e afinal, coisa maravilhosa, especialmente nos atores cômicos, a intuição infalível que os guiava, vencendo a tentação de repetir os efeitos ou insistir nas piadas.²⁹

Por isto, o ator da *commediadell'arte* era, em sua essência, uma síntese de ator, autor, diretor, bailarino, malabarista e coreógrafo. Jacobbi observava também que os espectadores brasileiros tinham a oportunidade de ver esta espontaneidade na atuação de alguns atores brasileiros, sobretudo, nos “cacos” que improvisavam no meio da representação. Não deveriam confundir, entretanto, estes “cacos” com os espetáculos da *commediadell'arte* onde a improvisação era toda a peça.

As reflexões de Ruggero Jacobbi sobre o trabalho do ator pensado entre o mundo da *commediadell'arte* e o teatro moderno possuía, naquele momento (1949), um caráter polêmico se pensarmos que a luta pela modernização do teatro brasileiro deflagrada nos anos anteriores tinha como epicentro justamente a crítica à atuação dos atores cômicos que lançavam mão de elementos improvisados em suas representações. No seu estudo, Jacobbi apontava para a existência de pontos positivos nestas formas demonstrando que a sua total rejeição, como queriam vários críticos e artistas do período que se consideravam modernos, significava o abandono de valores importantes para o trabalho do ator. Isto não significava, entretanto, que o diretor era um crítico do processo de modernização do teatro brasileiro, mas por ter trabalhado com atores como Procópio Ferreira e Alda Garrido e ser um profundo conhecedor da *commediadell'arte*, ele sabia que aqueles atores possuíam valores que não podiam ser abandonados completamente, mas, antes, deveriam ser redimensionados para o avanço de novas experimentações estéticas importantes para a modernização do teatro brasileiro.

Em seu estudo sobre a contribuição italiana para o teatro brasileiro, Beti Rabetti concluiu que os espetáculos de Goldoni encenados pelos teatrólogos italianos no período se apresentaram como “marcos modernizadores”, ou seja, ela compreendeu os temas e debates levantados por estes espetáculos dentro da lógica modernista inaugurada em 1943. Analisando as reflexões de Ruggero Jacobbi na ocasião da encenação de *Arlequim, servidor de dois anos*, pudemos identificar, ao contrário, pontos de cisão e contestação com a lógica modernista, na medida em que permite o questionamento da historiografia do teatro brasileiro moderno que considera que os elementos do teatro improvisado foram extirpados dos palcos nacionais a partir de 1943.

²⁹JACOBBI, Ruggero. Goldoni e a “*commediadell'arte*”. In: VANUCCI, Alessandra (org). *Crítica da Razão Teatral: o teatro no Brasil visto por Ruggero Jacobbi*. São Paulo: Perspectiva, 2005, p. 80.

Esta cisão aparece, por exemplo, quando Paschoal Carlos Magno, na entrevista a qual aludimos anteriormente, questiona o diretor, a respeito de sua ênfase no valor da improvisação na composição teatral, se um teatro de pura improvisação não seria, forçosamente, algo limitado, do ponto de vista da arte. Neste ponto, o entrevistador escancara a desconfiança, que certamente era compartilhada por outros críticos e homens de teatro do período, sobre o “ressurgimento” das formas do teatro de improvisação naquele momento onde os embates pela modernização teatral pareciam definidos. O diretor dos “12” responde positivamente reafirmando que, em sua concepção teatral, o espetáculo deveria surgir necessariamente da interpretação de um texto escrito. O entrevistador insistiu, percebendo a contradição que se criava nas palavras de Jacobbi, e perguntou se o *Arlequim* obedecia, enfim, à tradição da *commediadell’arte*, ao que o diretor respondeu afirmativamente dizendo, contudo, que esperava que obedecesse mais ao “espírito” do que à letra, no que permanecia fiel às interpretações modernas daquele teatro, sobretudo, às italianas, pois em seu espetáculo “havia liberdades, não arbítrios como nas versões alemã e russa”. Percebendo o teor das contestações de Paschoal Carlos Magno, Ruggero Jacobbi, por fim, admitiu que havia um paradoxo evidente na encenação do seu espetáculo, a saber, como respeitar o texto escrito de uma peça que não foi escrita e sim improvisada? Neste sentido, havia um certo nível de absurdo em seu empreendimento e do “Teatro dos 12”: tratava-se, “nada mais nada menos, de obter, com um texto inteiramente decorado e marcado, um espetáculo da mesma riqueza, brilho e animação dos espetáculos improvisados”.³⁰

Em outras entrevistas concedidas a periódicos cariocas no período da estreia do espetáculo, quando foi questionado se o seu objetivo era dar um exemplo do teatro italiano, Ruggero Jacobbi enfatizou que o seu *Arlequim* era brasileiro, e que ele seria louco se, para um público brasileiro, tentasse produzir um espetáculo italiano, francês ou alemão. Neste sentido, o diretor tentou incentivar os atores, especialmente Sérgio Cardoso, a buscarem na composição dos personagens referências nacionais, de forma a facilitar a comunicação e o entendimento do público:

No meu *Arlequim*, a maior dificuldade foi convencer o esplêndido Sérgio Cardoso a deixar um pouco de lado as suas preocupações de elegância e a não fechar a porta aos espiritozinhos nacionais do moleque negro, do Saci-Pererê, do dançarino grotesco índio, do carioca carnavalesco. O sucesso foi também estupor [grifos nossos].³¹

³⁰MAGNO, Paschoal Carlos. Estréia, hoje, no Ginástico, “Arlequim, servidor de dois amos”, de Goldoni, pelo “Teatro dos Doze”. *Correio da Manhã*, 09/03/1949, p. 13.

³¹JACOBBI, Ruggero. Meditazionisu um mito e su una biografia. *Le rondinidiSpoleto*. Firenze, 1962, p. 63.

Como observador “externo” do processo de modernização do teatro brasileiro, Jacobbi via nos atores brasileiros – ainda muito inexperientes, em sua maioria, recém saídos do Teatro do Estudante do Brasil – uma preocupação excessiva com o estilo, ou com a “elegância” como ele mesmo denomina. Isto resultava em uma atuação correta, mas forçosamente construída. Ele sabia que o sucesso do seu espetáculo dependia de que os atores, principalmente o Arlequim Sérgio Cardoso, abrissem mão destas preocupações de estilo e buscassem incorporar o “espírito” do teatro improvisado, de modo a construir um repertório gestual mais condizente com a proposta de enfrentamento com a estética da *commediadell’arte*. O diretor procurou identificar, portanto, em alguns “tipos” nacionais elementos que fizessem referência à comicidade popular e incentivou os atores a exercitarem gestos e formas que permitiriam o “abrasileiramento” da representação.

Vimos anteriormente que a visão de Ruggero Jacobbi sobre o universo da *commediadell’arte* obedecia a duas preocupações artísticas mais específicas: primeiro, queria experimentar as formas do teatro improvisado e suas potencialidades para a cena moderna; segundo, via nos tipos fixos e nas máscaras possibilidades interpretativas que oscilavam entre o universal e o gosto pela atualidade histórica e social. Ao indicar para os atores o exercício com os “espíritozinhos” nacionais, o diretor cumpria a sua primeira expectativa; resta, portanto, identificarmos o modo como ele efetiva o diálogo com a atualidade histórica e social do Brasil do período.

O enredo de *Arlequim, servidor de dois amos* de Goldoni enfatiza as peripécias de um criado (Arlequim) que se desdobra para servir simultaneamente a dois senhores. No entanto, Arlequim é atrapalhado e distraído, o que o conduz a situações embaraçosas e cômicas. Ele não é o personagem central da peça, mas as ações e embaraços ganham relevo *por meio* de suas trapalhadas, o desenvolvimento da trama adquire contornos irônicos a partir de seus comentários, e nisso Goldoni se insere em uma determinada tradição do teatro italiano.

Desde o princípio de sua história no teatro italiano – isto é, pelo menos desde o teatro de Plauto – os servos, embora ocupem um lugar menor nos enredos, constituem elementos importantes no desenvolvimento da ação dramática: inventar ardis para ajudar os patrões jovens apaixonados e castigar a avareza dos patrões velhos. No teatro do renascimento, essa posição é extrapolada, e autores como Pietro Aretino e Ludovico Ariosto elevam o servo à condição de *deus ex machina*, de seus eminentes porta-vozes, adquirindo uma dimensão cômica e filosófica mais elevada. No século XVIII, mais próximo, portanto, a Goldoni, a crise do *Antigo Regime*, a decadência dos nobres e a elevação política e moral dos burgueses fará dos servos observadores privilegiados, em suas posições desconfortáveis, ao exercício da

crítica e da ironia. No desenvolvimento da dramaturgia goldoniana, os servidores se transformarão, paulatinamente, em possibilidades de relativização e crítica da razão e da moral burguesa pensadas em termos absolutos.³²

Deste ponto de vista, o *servidor de dois amos* do texto de Goldoni não é propriamente o modelo de trabalhador virtuoso, esforçado, obediente e prudente, ao contrário, engana os patrões, mente, come em serviço, etc., ou seja, seu personagem é, em determinado nível, um crítico da moral burguesa que o próprio dramaturgo exaltava, sobretudo, nos textos dos primeiros anos de sua reforma teatral junto à Medebach.

A maneira encontrada por Ruggero Jacobbi para relacionar esta dimensão crítica do *servidor de dois amos* com a realidade do espectador brasileiro é por meio da associação do Arlequim com a figura do “Malandro” carioca. Em mais de uma matéria de jornal publicadas em periódicos cariocas na ocasião da estréia do espetáculo dos “12” os atores relacionaram a personagem do Arlequim de Goldoni com a figura do “malandro”. No *Jornal de Notícias*, por exemplo, a reportagem que tratava do espetáculo intitulava-se mesmo “Onde o Arlequim se confunde com o malandro brasileiro”! No texto da reportagem, um dos atores observou que “Arlequim tem muito de parecido com o malandro brasileiro”; e o próprio Ruggero Jacobbi afirmou que “todos os malandros são irmãos”, e que este Arlequim de Bérgamo tocava o público da mesma forma como estava comovendo as platéias em toda a Europa.³³

A associação entre a personagem Arlequim e o malandro carioca, em fins dos anos 1940, traz em si possibilidades interpretativas interessantes, uma vez que o tema da malandragem associada à rejeição do trabalho foi duramente combatido durante o governo de Getúlio Vargas, sobretudo durante os anos de vigência do Estado Novo. Para construir uma imagem de nação “nova” e “moderna” e exercer o controle sobre o trabalho e o trabalhador, o governo Vargas e seus departamentos – sobretudo o de Imprensa e Propaganda (DIP) – investiram na exaltação do trabalho e do trabalhador como valores centrais de civilidade e nacionalismo. Desse ponto de vista, o regime procurava legitimar um discurso que demonstrasse para os trabalhadores a importância de valores como o esforço, a obediência e a prudência na construção da “nova” república inaugurada com a Revolução de 1930. Neste sentido, a figura do malandro associada não somente com a recusa do trabalho, mas com o

³²FIDO, Franco. *Lospazioscenico dei servitori e la critica dellaragionborghese*. In: *Guida a Goldoni: teatro e società nel Settecento*. Torino: Einaudi, 1977, p. 103.

³³FURQUIM, Luís. Onde o Arlequim se confunde com o malandro brasileiro. *Jornal de Notícias*, 12/03/1949, p. 3.

jogo, o morro e o samba, desde o final do século XIX, deveria ser combatida pela ideologia estadonovista.

Quando o espetáculo do Teatro dos Doze estreou nos palcos cariocas, Getúlio Vargas e o Estado Novo haviam ficado para trás e o país convivia com a perspectiva da democracia. Entretanto, os valores nacionais forjados alguns anos antes para a construção do “futuro da nação” ainda encontravam-se frescos, especialmente no que se refere a valores como a família e o trabalho (a própria eleição de Vargas no ano seguinte comprovam isto), o que nos permite precisar que a associação entre o malandro carioca e o Arlequim realizada por Ruggero Jacobbi se encontrava atual como forma de realização crítica.

No espetáculo, Ruggero Jacobbi procura trabalhar esteticamente esta dimensão do personagem por meio do jogo cênico. A maneira como Arlequim se move em cena – incorporando referências, segundo vimos, do moleque negro, do saci-pererê, do dançarino índio – possibilita uma rejeição gestual da dinâmica do mundo do trabalho moderno, repleto de repetições, e chama a atenção para uma maneira outra de estar no mundo, inspirada em valores tradicionais associados à improvisação. Neste sentido, Jacobbi incorpora também reflexões modernas sobre as possibilidades interpretativas da *commediadell’arte*, sobretudo, se pensarmos na interpretação que Charles Chaplin realiza sobre a improvisação e o mundo moderno. Em *Tempos Modernos*, por exemplo, seu “Vagabundo” é um exemplo de pessoa que não consegue se adaptar à dinâmica e ao mundo do trabalho modernos. Nas ruas, carros, máquinas, pessoas de um lado a outro andando freneticamente, construções de arranha-céus, ditam a dinâmica dos movimentos. Neste contexto, o “vagabundo” não consegue se situar diante das mudanças constantes, aceleradas, no cenário urbano: vai subir na calçada, tropeça; vira a esquina, tromba com o poste de iluminação, cai no bueiro. Estas coisas não estavam ali antes! Arruma diversos empregos, mas não consegue realizar nada a contento: está muito distante do trabalhador modelo. Em determinado momento do filme, Chaplin incorpora a sugestão do enredo do *Arlequim* de Goldoni, quando o “vagabundo” realiza movimentos acrobáticos para servir um cliente/amo de um lado a outro do salão. Somente quando improvisa – na famosa cena em que canta no restaurante uma música inventada, que mistura vários idiomas, obtém o reconhecimento das pessoas e do patrão. É a homenagem de Chaplin ao universo dos improvisadores. A capacidade de improvisação, inclusive, é o grande diferencial dos homens em relação às máquinas que ditam o ritmo do trabalho no mundo moderno.



(Sérgio Cardoso na famosa cena em que serve os dois amos simultaneamente. *Arlequim, servidor de dois amos*, Teatro dos Doze, 1949.)

Estas foram, portanto, as soluções encontradas por Ruggero Jacobbi para aproximar as suas intenções em trabalhar com as formas da *commediadell'arte*, através de Goldoni, e o universo teatral e social brasileiro daquele período. A sua pouca familiaridade com a cultura brasileira, a dificuldade na tradução do texto e, sobretudo, o respeito à convenção de que o espetáculo devia ser a interpretação, mais fiel possível, do texto teatral o impediram de alçar vãos mais altos na relação entre a comédia italiana e a cultura brasileira. No entanto, seu esforço em criar um espaço comum de discussão e circulação entre o teatro italiano e o teatro brasileiro, fundado na devida mediação histórica, deve ser considerado como uma iniciativa importante nos caminhos da renovação do teatro brasileiro por revelar perspectivas diferentes no enfrentamento com o repertório, a encenação e a formação do ator.

Arlequim, servidor de dois amos estreou no dia 09 de março de 1949 no teatro Ginástico do Rio de Janeiro. Já no dia seguinte, os jornais noticiaram amplamente a iniciativa e foram publicadas algumas apreciações críticas. Em *A Noite*, por exemplo, Raimundo Magalhães Júnior escreveu que o espetáculo dos “12” tinha três méritos distintos: em

primeiro lugar, servia para “fixar na memória das platéias uma fase do teatro italiano, que marca o fim da *commediadell’arte*, e que trazia a marca do talento daquele que iria aboli-la, Carlo Goldoni”; depois, servia para mostrar que Sérgio Cardoso era um “ator versátil, capaz, também de compor papéis de total comicidade”; por último, servia para “firmar em definitivo o conceito de RuggeroJacobbi como diretor de espetáculos”, pois quem realiza uma façanha como aquela, dando “o colorido, o movimento, a unidade, a intensidade” que teve o espetáculo era, afinal, “um mestre”. Em seguida, o crítico continua os elogios à visão de Jacobbi a respeito de Goldoni, surpreendendo desde os pormenores da cenografia, indumentária e interpretação – todos realizados pelo diretor – até o desempenho que conseguiu tirar da maioria dos intérpretes. Entre estes, somente Wilson Gery seria digno de censuras, uma vez que o seu Brighela havia se apresentado “demasiado infantil e sem as condições físicas necessárias” para uma melhor interpretação do personagem. A este respeito, todos os elogios são direcionados para o trabalho de Sérgio Cardoso que “ao se apresentar nas vestes bizarras de Arlequim recebeu umas das maiores salvas de palmas de que tinha notícia o teatro brasileiro”. Finalmente, dando ao espetáculo “o estilo de ‘comédia-ballet’, dentro da tradição do teatro do século XVIII”, RuggeroJacobbi e o grupo dos “12” haviam encenado um espetáculo “de natureza especialíssima, bem planejado e realizado, não sendo coisa de todos os dias e elevado, muito acima da trivialidade do ramerrão, pelo ineditismo que o caracteriza aos olhos do público”.³⁴

Para o *Jornal do Brasil*, o crítico Mário Nunes ressaltou a “prova de fogo” pela qual passou o “Teatro dos Doze” ao sair da tragédia shakespeareana e experimentar um “violento contraste” encenando *Il servitore de duepadroni*. Neste aspecto, o êxito atingido pelo “grupo de novos” constituiu-se em uma verdadeira glória para o teatro brasileiro: “obedeceu a encenação da comédia ao critério de lembrar, por sua simplicidade, a época em que foi executada, há dois séculos, sem prejuízo do cunho artístico acentuado”. Para Mário Nunes, os destaques principais também tinham sido o protagonista Sérgio Cardoso, ponto alto do espetáculo, “que realizou muito mais do que seria lícito esperar de artista não amadurecido” e o diretor RuggeroJacobbi, “um valor autêntico precioso para nós” que havia conseguido tirar o melhor de cada intérprete sem perder de vista os caracteres da comédia oitocentista. Os demais atores haviam representado seus papéis a contento, especialmente Rejane Ribeiro (Esmeraldina), Jaime Barcelos (Pantaleão) e Elísio de Albuquerque (Doutor). O crítico encerra o artigo chamando a atenção para um momento específico da cena quando Arlequim

³⁴MAGALHÃES Jr., Raimundo. “Arlequim, servidor de dois amos”, no Ginástico, com Sérgio Cardoso, sob a direção de RuggeroJacobbi. *A Noite*, 10/03/1949, p. 11.

cria um personagem imaginário ao qual atribui as trapalhadas que comete, que se chamava “Pascoal”, e que permitia uma associação com a figura de Paschoal Carlos Magno, “responsável” pela criação do grupo dos “12”, que levou a platéia a uma “irreprimível e irreverente gargalhada”.³⁵

O próprio Paschoal Carlos Magno, que acompanhava a trajetória do grupo com particular interesse, publicou uma crítica do espetáculo nas páginas do *Correio da Manhã*, na qual endossava as palavras de Mário Nunes de que a noite de estreia de *Arlequim, servidor de dois amos* teria sido uma noite de glória para o teatro nacional. Para ele, a cena dos “12” foi “admirável e fascinante por qualquer dos aspectos que o olhemos, como representação, apresentação e direção”. Aprofundando um pouco mais sua análise, Paschoal Carlos Magno observou que Sérgio Cardoso, que engavetou o luto hamletiano para cobrir-se com o “arcoirizado” traje de Arlequim, saiu de um triunfo para outro: “seu Arlequim é inesquecível malícia, sutileza, graça; ganhou outra voz, outra alma e aumentou a riqueza dos seus gestos e sua agilidade o irmana, em certas ocasiões, a Ariel e Puck”. Os demais atores também teriam interpretado adequadamente, ainda que em segundo plano, seus personagens, à exceção de Wilson Grey como Brighela. A direção de Ruggero Jacobbi teria sido, para o crítico, do “mais alto nível”, descontadas algumas “falhas”.³⁶ O diretor teria transportado, com brilhantismo, o espectador à atmosfera veneziana do século XVIII com os seus “lindíssimos cenários”, Veneza “fantástica e estranha, misteriosa e mágica, extremamente teatral”. O crítico também observa a fidelidade com que Jacobbi trabalhou o texto de Goldoni, autor que, em sua opinião, “nunca apresentou nada de muito profundo e nunca explorou assunto algum até o fim”, cujos personagens pareciam mais “traços rápidos, silhuetas, anotações amáveis de mãos ligeiras”. Estas características teriam sido habilmente mantidas pelas mãos de Ruggero Jacobbi, que também “devolveu, por obra de sua direção, a poesia das coisas improvisadas que Goldoni memorizou, reuniu, unificou para criar a comédia italiana”.³⁷

O mesmo tom elogioso é encontrado em diversas outras apreciações críticas que destacavam os méritos do espetáculo em captar e transmitir, quanto possível, a atmosfera do teatro improvisado de outros tempos, “esse imponderável que, na pecinha de Goldoni, é quase

³⁵NUNES, Mario. Teatro dos Doze. *Jornal do Brasil*, 11/03/1949, p. 9.

³⁶No artigo Paschoal Carlos Magno faz menção especificamente aos candelabros “que revelam o mau gosto de determinadas lojas da rua do catete” e também à opção do diretor em finalizar o espetáculo com uma tarantela, quando teria sido melhor “transportar os amorosos, como num vôo, pelos cenários que se partem e correm para os lados”. MAGNO, Paschoal Carlos. *Arlequim, servidor de dois amos*, no Ginástico, pelo “Teatro dos Doze”. *Correio da Manhã*, 12/03/1949, p. 13.

³⁷Ibid.

toda a peça”.³⁸ Estes méritos seriam devidos, principalmente, à atuação de Sérgio Cardoso, “cujos variados recursos plásticos assombraram a todos: dotado de extrema agilidade, seu Arlequim movimenta-se prodigiosamente pelo palco; sua voz, de grave e compassada em *Hamlet*, tornou-se aguda e irônica para melhorar transmitir as mentiras de Arlequim”.³⁹ Os demais integrantes do grupo também “ofereceram um nível equilibrado e harmonioso à representação, todos portando-se de maneira muito elogiável”, na medida em que mantiveram, “durante todo o espetáculo, um desempenho cômico sem cair no ridículo”.⁴⁰ Além disso, muitos elogios foram atribuídos aos figurinos, cenários e, principalmente, à direção de Ruggero Jacobbi:

Ruggero Jacobbi – em seu melhor trabalho, desde que atua no nosso país – conseguiu transmitir todo o sentido de uma época, bem como provocar uma sensação de harmonia, indispensável para o gênero. Sem o menor exagero, trata-se de uma grande vitória de direção, das mais primorosas que têm sido apresentadas nos últimos tempos em nosso meio. As marcações sempre foram inspiradas em coordenação e encantos precisos. Daí a atmosfera de enlevo artístico que perdura na visão conjunta, onde a galanteria e os chistes de uma comédia de séculos atrás ressurgiram na diretriz segura de um conhecedor do assunto. Jacobbi sentiu bem todas as finuras da concepção de Goldoni e esteve à vontade para imprimir um delicioso ritmo à comédia.⁴¹

Nem todas as críticas publicadas nas páginas dos jornais da época foram, contudo, somente elogiosas à iniciativa dos “12”. Uma linha um pouco mais exigente foi assumida, por exemplo, por Gustavo Dória, crítico que assinava a coluna teatral do jornal *O Globo*. Na sua apreciação do *Arlequim*, Dória inicia exaltando a iniciativa dos jovens que, em sua visão, “deviam ser sempre amparadas e prestigiadas, principalmente quando se revestem de uma sinceridade fundamental no desenvolvimento dos seus planos”. Seria do trabalho dos jovens que o teatro brasileiro resultaria em algo de sério e positivo, concorrendo para o seu “melhoramento evidente” – e aqui o crítico advoga em causa própria, uma vez que foi membro atuante do grupo teatral amador *Os Comediantes* no início de suas atividades. Apesar disto, ele acreditava que os “12” somente adquiririam uma situação de prestígio e respeito se soubessem eliminar os erros que, naquele momento, eram justificáveis devido à inexperiência do grupo. Na visão de Dória, o elenco dos “12” havia se apresentado em *Arlequim* como um grupo heterogêneo devido “não somente ao maior ou menor tirocínio dos vários membros

³⁸ BRANDÃO, Roberto. Arlequim. *Diário Carioca*, 20/03/1949, p. 3.

³⁹ DE MENDONÇA, Ana Maria Sussekind. “Arlequim”, pelo Teatro dos Doze. *Correio da Manhã*, 26/03/1949, p. 13.

⁴⁰ RABELLO, Reginaldo Lopes. “Arlequim, servidor de dois amos”, no Ginástico. *Correio da Manhã*, 21/04/1949, p. 17.

⁴¹ OLIVEIRA, Oswaldo de. Arlequim no Ginástico. *A Manhã*, 11/03/1949, p. 3.

como também ao talento evidente em uns e ainda não revelados em outros”. O crítico não via no espetáculo uma “espécie de equilíbrio geral”, o que podia levar a crer que “teria como finalidade servir de veículo à demonstração das possibilidades de Sérgio Cardoso, inegavelmente um fenômeno dentro do nosso teatro”. Para ele, o espetáculo “do início ao fim foi de Sérgio Cardoso, cujo talento e cuja versatilidade deixa logo de longe os demais companheiros”.⁴²

Este descompasso entre a atuação de Sérgio Cardoso e os demais elementos da peça poderia ter sido evitado, de acordo com Dória, se encontrassem “uma direção mais firme, de alguém que ao lado deles fosse não somente um simples ensaiador ou diretor de cena, mas também um professor exigente. A peça de Goldoni, para o crítico, era uma “delícia” e estaria “por vezes bem marcada por Ruggero Jacobbi”, no entanto, o diretor, “homem cultíssimo e estudioso de teatro, não soube empregar todo o seu vigor na direção e na linha de interpretação de espetáculo”. Dória também censurava Jacobbi por ter assumido para si a criação dos cenários e dos figurinos, “erro que elimina do teatro colaboradores essenciais, principalmente, num espetáculo como o *Arlequim*, que vive, e muito, da *mise-en-scène*”:

A prova de que Jacobbi não é absolutamente um cenógrafo, e nem talvez um desenhista, temo-la no desequilíbrio que os três cenários apresentam, cada qual executado de uma maneira e feito dentro de um espírito concorrendo para a falta de unidade, falta essa que se observa ainda nos vestuários que, embora sob a alegação de terem sido inspirados em figurinos autênticos, poderá dizer-se que foram mal interpretados pelos seus executantes que chegaram a ponto de vestirem Brighela de pijama russo.⁴³

Muitos anos depois, ao recordar estes trabalhos realizados em seus primeiros anos como diretor teatral no Brasil, Ruggero Jacobbi revela certo ressentimento com uma parte da crítica que não considerava as condições em que o trabalho era realizado:

Posso dizer que quase nunca mais pude fazer um espetáculo a meu gosto. Eu fiz o que podia e não o que queria, é claro. E por isso, deu uma maneira ou de outra, fui me cansando do trabalho de diretor e me interessei mais pelo trabalho teórico ou didático. Porque, toda vez que eu apresentava um espetáculo, eu não gostava de ler nos jornais o que eu mesmo tentava criticar. O espetáculo tinha sido feito em determinadas condições e não podia dar mais do que aquilo. O teatro, fora do TBC, possuía poucas estruturas sólidas e não podia dar grandes coisas. O teatro feito assim, na aventura, com pequenas companhias, era o teatro que se podia fazer com poucos meios e não o teatro que se queria ou se devia fazer.⁴⁴

⁴²DORIA, Gustavo. “Arlequim, servidor de dois amos”. *O Globo*, 12/03/1949, p. 5.

⁴³Ibid.

⁴⁴Entrevista de Ruggero Jacobbi a Beti Rabetti. In: GIANNELLA, Maria de Lourdes Rabeth. *Contribuição para o estudo do “Moderno Teatro Brasileiro”*: a contribuição italiana. São Paulo: tese de Doutorado, FFLCH-USP, 1989. p. 333.

Outro integrante do Teatro dos Doze, Sérgio Britto, recorda especificamente da realidade do grupo na encenação de *Arlequim, servidor de dois amos*:

Nossa produção era muito barata, não tínhamos dinheiro. O nosso cenário não era bonito e nem bem acabado... [...] Os nossos cenários eram pobres. O Ruggero mesmo fez, não porque quisesse fazer tudo, mas porque nós éramos pobres.⁴⁵

Mesmo com estas condições de trabalho adversas que resultaram em imperfeições compreensíveis, *Arlequim, servidor de dois amos* se constituiu em um grande sucesso de público e de crítica da temporada teatral de 1949. Os ecos da iniciativa foram, inclusive, reproduzidos em São Paulo, onde críticos como Décio de Almeida Prado⁴⁶ e Luís Giovannini⁴⁷ repercutiram as conquistas do espetáculo do Teatro dos Doze, especialmente a “descoberta” de valores como Sérgio Cardoso – que na visão de Giovannini podia ser considerado o “depositário espiritual de Leopoldo Fróes e Procópio Ferreira” – e Ruggero Jacobbi. O público paulistano, entretanto, somente pôde ver o espetáculo dois anos depois, em 1951, numa iniciativa da Secretaria de Educação e Cultura do Município de São Paulo.⁴⁸

A primeira encenação de uma peça de Goldoni realizada por um diretor italiano a frente de uma companhia brasileira, portanto, configurou-se em um marco da recepção da dramaturgia goldoniana no país. Fugindo da armadilha idealista, que promovia uma separação entre a arte do dramaturgo veneziano e seu significado cultural, Ruggero Jacobbi abriu o caminho para uma compreensão orgânica de sua obra, onde a estética e a interpretação histórica não apareciam dissociadas, o que propiciou a experimentação de novos caminhos

⁴⁵ Entrevista de Sérgio Britto a Beti Rabetti. Ibid., p. 414.

⁴⁶ PRADO, Décio de Almeida. Conversa sobre o teatro carioca. *O Estado de São Paulo*, 03/04/1949, p. 6.

⁴⁷ GIOVANNINI, Luís. A Batalha do Teatro Nacional: “Arlequim, servidor de dois amos”. *Folha da Manhã*, 01/05/1949, p. 3-5.

⁴⁸ Em 1951, a prefeitura de São Paulo subvencionou uma série de espetáculos a preços populares para atrair uma parcela mais significativa do público paulistano para o teatro. Como neste período, Ruggero Jacobbi já se encontrava na capital paulista, ele foi convidado para dirigir o primeiro espetáculo da campanha, ocasião em que ele optou por remontar *Arlequim, servidor de dois amos* com a proposta de articular um texto e um espetáculo popular com o caráter da iniciativa. Nesta remontagem, entretanto, Jacobbi contou com um elenco muito distinto daquele que havia dirigido dois anos antes no Rio de Janeiro. O personagem principal, por exemplo, não contou com a interpretação de Sérgio Cardoso, que foi substituído, com prejuízos evidentes, por Jackson de Souza. O espetáculo estreou no teatro Municipal em 16/08/1951 e, de acordo com Décio de Almeida Prado, permitia duas conclusões bem distintas: “tudo o que se refere ao desempenho individual dos atores está, em geral, bom; o trabalho propriamente de encenação, entretanto, não é igual ao das melhores criações de Ruggero Jacobbi, como, por exemplo, a de *O Mentiroso*” Já a respeito do trabalho de Jackson de Souza, o crítico observa que “o seu ‘Arlequim’ é engraçado, naturalmente popular, sem se elevar, em nenhum momento, a esse primeiro plano de poesia e revelação psicológica que seria necessário para que a peça alcançasse vôo de verdade. Cf. PRADO, Décio de Almeida. *Arlequim, servidor de dois amos*. *O Estado de São Paulo*, 19/08/1951, p. 8.

plásticos associados à obra do comediante que permitiam a incorporação de exercícios e referências diversos para o trabalho do ator nacional. Além disso, coerente com a “recuperação” da dramaturgia de Goldoni que se realizava na Itália naquele mesmo período, Jacobbi procurou possíveis aproximações entre o “tipo fixo”, universal, e a realidade histórica e social dos seus atores e espectadores que resultou em referências aos “tipos” nacionais cujos “espíritos” estariam historicamente ligados ao teatro de improvisação, como o saci, o dançarino indígena e, especialmente, a figura do “malandro carioca”. Com efeito, na interpretação de Jacobbi a experimentação estética não aparecia desconectada de sua capacidade em promover uma leitura crítica da realidade, assim como vários diretores italianos, como Strehler, Visconti e Squarzina, faziam no mesmo período com textos goldonianos. Esta dimensão, entretanto, não foi ressaltada por nenhum crítico ou comentarista⁴⁹, e o próprio Ruggero Jacobbi afirmaria mais tarde, a respeito da recepção de suas exposições sobre Goldoni e a *commediadell’arte*, que “havia feito o possível para esclarecer o público brasileiro sobre este ponto”, e não sabia “se fora bem compreendido”.⁵⁰

Arlequim, servidor de dois amos, entretanto, não foi a única realização de Ruggero Jacobbi com Goldoni no Brasil. No mesmo ano de 1949, ele teve a oportunidade de aprofundar ainda mais seu trabalho com o dramaturgo para o público brasileiro. Desta vez, porém, o diretor encontraria todas as condições de trabalho necessárias para alçar vãos mais altos, uma vez que havia sido convidado a se mudar para São Paulo e contratado como diretor da principal casa de espetáculos do país, o Teatro Brasileiro de Comédia⁵¹.

O Mentiroso: Goldoni e Ruggero Jacobbi no TBC

⁴⁹A este respeito, somente o crítico Jayme Maurício teceu algumas considerações entre a associação entre o Arlequim e a malandragem: “Principalmente agora, no julgamento da minha faminta geração, a malandragem, a carência de resultados úteis do Arlequim, seria olhada com algum desprezo. E não se poderá tirar-lhe de toda a razão se pensarmos na moderna educação, cheia de ‘objetivos’, ‘finalidades’, ‘conclusões’, é muito razoável uma tal reação desde que ali só existem mimosas flores a respirar e nenhuma hortaliça alimentar”. O que o crítico não percebeu é que Jacobbi queria mesmo era criticar estas características da “educação moderna” com o “exemplo” de Arlequim, pré-capitalista e pré-burguês. MAURÍCIO, Jayme. “Arlequim, servidor de dois amos” de Carlo Goldoni. *Correio da Manhã*, 30/03/1949, p. 13.

⁵⁰JACOBBI, Ruggero. *Arlequim, servidor de dois amos*. *Folha da Noite*, 07/07/1954.

⁵¹O Teatro Brasileiro de Comédia (TBC) foi criado em São Paulo pela iniciativa do empresário italiano Franco Zampari no ano de 1948. As primeiras montagens da companhia, ainda de caráter amador, foram *La Voix Humaine*, dirigido por Henriette Morineau, e *A Mulher do Próximo*, de Abílio Pereira de Andrade, montada pelo Grupo de Teatro Experimental dirigido por Alfredo Mesquita. O grupo se profissionalizou em 1949, após a contratação do italiano Adolfo Celi para o cargo de diretor artístico. A primeira montagem profissional, dirigida por Celi, foi *Nick Bar...* de William Saroyan. A companhia mantém atividades ininterruptas até o ano de 1964. “Em dezesseis anos, foram levadas no palco da rua Major Diogo cento e quarenta e quatro obras, vistas por quase dois milhões de pessoas”. Cf. GUZIK, Alberto. *TBC: a crônica de um sonho*. São Paulo: Perspectiva, 1986.

A temporada de 1949 do Teatro dos Doze consistiu-se, além de *Arlequim, servidor de dois amos*, de mais dois espetáculos: *Tragédia em Nova Iorque*, de Maxwell Anderson, e a peça infantil *Simbita e o dragão*, de Lúcia Benedetti. Com a ocupação do Teatro Ginástico prevista somente até o final de junho daquele ano, o grupo dos “12” havia programado uma excursão com o seu repertório na região Norte do país. Para a viagem, a companhia previa ainda a montagem de mais quatro textos: *As mulheres não querem alma*, de Paulo Gonçalves; *Peleas e Melisandra*, de Maurice Maeterlinck; *Lembrança da Itália*, de Louis Ducreux; e ainda *Ele*, de Savoir.

A estréia da turnê se daria em Belém do Pará e estava planejada para a primeira quinzena de agosto. Para viabilizar a empreitada, os “12” solicitaram o auxílio financeiro ao Serviço Nacional de Teatro para cobrir tanto as despesas da viagem quanto as provenientes da montagem do repertório. Esta subvenção, entretanto, só foi liberada pelo SNT com dois meses de atraso, o que inviabilizou o projeto do grupo. Além disso, eles haviam perdido a concorrência pública para a ocupação do teatro Ginástico para a companhia do ator Raul Roullien, de modo que se encontraram sem espaço físico e condições financeiras para assegurar a continuidade do trabalho do grupo.⁵²

Em maio de 1949, o cenógrafo italiano Aldo Calvo, contratado pelo TBC, colaborou com a montagem de *Tragédia em Nova Iorque* e ficou a parte dos problemas estruturais que o grupo encontrava para dar continuidade às suas atividades. Neste contexto, surgiu o convite do diretor artístico da companhia paulistana, o também diretor italiano Adolfo Celi, para que Ruggero Jacobbi se tornasse diretor contratado da casa. Em outubro daquele ano, portanto, Jacobbi mudou-se do Rio de Janeiro para São Paulo e foi responsável pela montagem de *Ele (Lui)*, de Alfred Savoir, para o teatro dirigido por Franco Zampari. Sobre esta primeira montagem e as condições de trabalho que encontrou no TBC, Jacobbi afirmou anos mais tarde:

Eu tinha uma espécie de combinação que eu fazia um espetáculo à moda da casa, ao gosto da casa, como homem do *métier*, e outro da minha cabeça, ao meu gosto. [...] O primeiro espetáculo que eu fiz por dever profissional foi justamente *Ele*. O segundo foi inteiramente à minha moda e foi *O Mentiroso*.⁵³

⁵²Cf. CARDOSO, Sérgio. Destino do “Teatro dos Doze”. *Folha da Manhã*, 28/10/1949, p. 15.

⁵³Depoimento de Ruggero Jacobbi no programa televisivo *Aventura do Teatro Paulista* apud RAULINO, Berenice. *Ruggero Jacobbi: presença italiana no teatro brasileiro*. São Paulo: Perspectiva: FAPESP, 2002, p. 84.

Quando pôde realizar um espetáculo de “acordo com a sua cabeça e seu gosto”, portanto, Ruggero Jacobbi voltou-se mais uma vez para a dramaturgia goldoniana, selecionando um texto que pertence, no interior do “edifício reformador” estruturado pelo próprio Goldoni, ao período de transição entre a *commediadell’arte* e a comédia burguesa, ou seja, *O Mentiroso* ainda possuía elementos das máscaras e das características do teatro de improvisação, mas o dramaturgo havia escrito todo o texto e promovido um aprofundamento psicológico do seu protagonista, Lélío.



(material de divulgação do espetáculo – *Folha da Manhã*, 27/11/1949, p. 11)

O texto que Jacobbi escreveu para o programa do espetáculo, cuja estreia se deu no palco do TBC em 23 de novembro de 1949, revela as intenções e as perspectivas que ele possuía não somente em sua leitura da obra do dramaturgo, mas também sobre o teatro brasileiro daquele período.

O diretor inicia o texto, intitulado *Reflexões sobre O Mentiroso*, apontando a relação de hereditariedade que via entre “as invencionices e trapalhadas de Arlequim e a imaginação espetacular de Lélío”. Isto porque o desenvolvimento dos tipos goldonianos, da “máscara” ao “caráter”, teria sido muito “significativo e gradual”. Igualmente, via a mesma relação hereditária com a qual “as mil Colombinas, Coralinas e Esmeraldinas constroem, dia a dia, a imortal Mirandolina, a *locandiera*”. Este desenvolvimento gradual da máscara ao caráter na dramaturgia goldoniana seria, de acordo com Ruggero Jacobbi, devido ao fato de que Goldoni não era um literato, mas um homem de teatro, por isso, sabia muito bem que a história não se processa por golpes de cena: “estes acontecem apenas no palco – e nesse caso também temos

uma prova da natural diferença entre a vida e a literatura, estabelecida pelo processo de síntese e estilização que não é um segredo dos escritores fantásticos e sim dos grandes realistas”.⁵⁴

Em seguida, Jacobbi relembra um comentário que Anton Giulio Bragaglia costumava fazer a respeito da obra de Goldoni, cuja parte proveitosa seria somente “aquela pertencente à *commediadell’arte*”. Aprendiz de Bragaglia nos anos de juventude, o diretor sabia que o mestre italiano defendia esta tese como um “testemunho de uma tendência para o ‘teatro teatral’, de uma desesperada e formalística saudade do puro espetáculo, livre da ditadura literária”,⁵⁵ mas que ele mesmo, enquanto homem de teatro, sentia-se tentado a reproduzir sempre que via “historiadores tratarem Goldoni como um reformador literário, enviado pelos céus a fim de recolocar as musas sobre o altar profanado pelos mambembes”. Por ter realizado a sua “revolução” sobre as tábuas do palco, e não sentado em uma mesa de escritor solitário, Goldoni “não foi o inimigo e o destruidor da comédia improvisada; foi quem soube melhor continuá-la e desenvolvê-la”.⁵⁶ Com estes argumentos, Jacobbi mostrava aos espectadores do espetáculo do TBC que, ainda que o texto pertencesse a um Goldoni já associado o ideal da reforma da comédia, as formas do teatro improvisado não haviam sido abandonas, ao contrário, foram desenvolvidas sobre outros caracteres.

Mais adiante, Jacobbi expõe que o espetáculo de improvisação da *commediadell’arte*, em seus momentos mais férteis, também poderia ser considerado como resultado de um “texto”, mas que na época de Goldoni este “milagre” já não se repetia, restando-lhe apenas o esqueleto e a movimentação externa. Foi Goldoni, portanto, que “devolveu-lhe o dom da palavra e, com esta, a atualidade, a solidez social”. O diretor observa também que na *História da Literatura* de Attilio Momigliano, *O Mentiroso* não aparece entre as grandes comédias de Goldoni: “o crítico há de ter sentido o cheiro da *commediadell’arte*”.⁵⁷ Para Jacobbi, se Momigliano tivesse decidido gastar “duas palavrinhas” sobre a peça teria repetido o velho

⁵⁴JACOBBI, Ruggero. Reflexões sobre “O mentiroso”. Programa do espetáculo “O Mentiroso”. São Paulo: Teatro Brasileiro de Comédia, 1949, p. 18.

⁵⁵ Para saber mais a respeito da polêmica entre “teatro literário” e “teatro teatral”, que na Itália na primeira metade do século XX assumiu a forma de debate entre Bragaglia e Silvio D’Amico, consultar RAULINO, Berenice. *Ruggero Jacobbi: presença italiana no teatro brasileiro*. São Paulo: Perspectiva: FAPESP, 2002, pp. 32-40.

⁵⁶JACOBBI, op. cit.

⁵⁷No capítulo 01 vimos como a leitura de Momigliano sobre a dramaturgia goldoniana obedecia a uma lógica na qual era acentuado o seu caráter reformador, a restituição do teatro literário e da comédia no panorama da “poesia” italiana, ou seja, as formas do teatro improvisado teriam sido suplantadas por argumentos e formas mais modernos. Por isso, comédias como *Il servitore di due padroni*, *La vedova scaltra* e *Il bugiardo*, onde ainda era visível o papel das máscaras, não foram incluídas no conjunto da obra de Goldoni.

lugar comum de que somente o personagem Lélío pertencia “ao Goldoni maior e mais original”, no entanto, admitindo que isso fosse verdade (do que, evidentemente, o diretor discordava), parecia-lhe que “a mistura do ‘caráter’ com as ‘máscaras’ e seu relativo contraste eram uma base excelente para a criação de um encanto poético-teatral”. O diretor observava, ainda, neste sentido, de que o contraste, se houvesse, não seria entre um caráter e um grupo de marionetes, mas sim “entre um caráter complexo e uma série de caracteres simples.”⁵⁸

Aprofundando um pouco mais a relação entre o caráter complexo de Lélío e a “série de caracteres simples” das máscaras, Ruggero Jacobbi observa a existência de uma linha divisória impalpável entre as trapalhadas de Arlequim e as fanfarronadas de Lélío:

Aquele [Arlequim], mais inocente e simplório, acaba nos fornecendo a imagem de um mundo inteiramente cínico; este [Lélío], bem cínico e às vezes perfeitamente criminal, revela, contudo, a existência de um problema ético. São dois séculos que se defrontam: o Seiscentos libertino e o Setecentos burguês. A evolução da consciência moral se faz sentir, e com uma força cujas conseqüências escapam ao próprio Goldoni: ouve-se ao longe o roncar, ainda incerto, do trovão revolucionário.⁵⁹

Jacobbi retoma, com isto, alguns argumentos que havia explicitado no ensaio que produziu para a encenação de *Arlequim, servidor de dois amos* naquele mesmo ano, ou seja, reitera o lugar de Goldoni como um ponto de referência para se pensar, do ponto de vista artístico, as mudanças fundamentais ocorridas no século XVIII decorrentes da ascensão do projeto político, cultural e civil (moral) burguês. No entanto, ele nunca perde de vista que isso não significa que Goldoni deve ser entendido como porta-voz de uma ruptura completa com o universo artístico que o precede, ao contrário, se *Arlequim, servidor de dois amos* poderia ser vista como “o relato taquigráfico de uma comédia improvisada, coordenado por uma mente lógica e pela unidade do estilo”, *O Mentiroso* deveria ser vista como “uma peça inteiramente pensada e escrita, mas que conserva o perfume da improvisação como uma saudade capaz de se articular em um ritmo”. Isto é, mesmo que o desenvolvimento do caráter de Lélío revele o florescimento de um problema ético burguês, suas ações, seus ritmos, continuam sendo inspirados pelos tipos do teatro de improvisação “pré-burguês”. Para Ruggero Jacobbi, este fato seria explicável devido os fabulosos recursos dos atores, às maravilhas que os *comicedell’arte* eram capazes de fazer, aos quais Goldoni não poderia (e nem saberia) renunciar; toda a reforma goldoniana, neste sentido, teria partido de um respeito pelo ator, ponto de partida nunca abandonado: “Tem-se a impressão que Goldoni quis, antes de mais

⁵⁸ JACOBBI, Ruggero. Reflexões sobre “O mentiroso”. Programa do espetáculo “O Mentiroso”. São Paulo: Teatro Brasileiro de Comédia, 1949, p. 19.

⁵⁹ Ibid., p. 19-23.

nada, fornecer aos atores uma matéria mais rica e mais substancial. O ensaio de uma peça de Goldoni devia ser um obra contínua de colaboração. No próprio texto escrito sente-se, muitas vezes, o ‘caco’, por assim dizer, oficializado”.⁶⁰

Desse ponto em diante, o diretor passa a falar sobre suas escolhas e intenções a respeito da encenação do texto para o TBC. Assim como em *Arlequim, servidor de dois amos*, a sua preocupação central era pensar como um texto produzido há exatos duzentos anos, ou seja, em um período histórico completamente diferente daquele da cena teatral, poderia ser representado para o público moderno. Ele revela, de início, uma conversa com Procópio Ferreira onde o comediante havia afirmado a necessidade de se modernizar os textos antigos, eliminando ou transformando as partes muito ligadas à época, sob o argumento de que “o público teatral não retrocede”.

Aqui é necessário fazer um parêntese. Estas palavras de Procópio remetem aos debates a respeito de sua encenação de *O Inimigo das Mulheres* no início da década e revelam os sentidos de suas encenações goldonianas. A partir desta convicção de que o público teatral não retrocederia no contato com textos teatrais antigos, Procópio propõe uma cena atual, com a transformação das piadas e situações cômicas de acordo com o gosto do público – vale lembrar que Décio de Almeida Prado censura o ator por não ter poupado nem mesmo latidos em sua tentativa de ser engraçado. Com isso, fica evidente que Procópio promove uma leitura da obra de Goldoni a partir da chave do teatro de improvisação, ainda que não tivesse a plena consciência dos significados deste processo que foram expostos no Brasil apenas alguns anos depois pela figura de Ruggero Jacobbi. Com isso, fica evidente que as polêmicas em torno das representações goldonianas de Procópio no início da década derivaram de concepções teatrais distintas: de um lado, o grande ator propunha uma leitura do texto a partir das expectativas cômicas do público; de outro, alguns críticos, dentre eles Décio de Almeida Prado, defendiam que as encenações deveriam ser realizadas a partir de uma *interpretação* realizada por um diretor consciente dos seus significados históricos e culturais e que, por isso mesmo, estaria contribuindo para a (trans)formação cultural deste mesmo público.

Retomando a exposição de Ruggero Jacobbi a respeito de suas intenções na encenação de *O Mentiroso*, o diretor, ainda que concordasse com a fala de Procópio, chamava a atenção para outra face do problema: “a colocação das personagens, de fala e espírito sempre modernos, dentro de uma moldura de ‘estilização-histórica’ – dentro de uma história-atmosfera, de uma história-poesia, capaz de sugerir o sentimento do antigo e, mais ainda, do

⁶⁰ JACOBBI, Ruggero. Reflexões sobre “O mentiroso”. Programa do espetáculo “O Mentiroso”. São Paulo: Teatro Brasileiro de Comédia, 1949, p. 23.

eterno”. Ainda de acordo com o diretor, esta perspectiva de “estilização histórica” só seria possível mediante “uma livre e sistemática falta de respeito à história-documento”.⁶¹ Abrindo mão de uma interpretação “arqueológica” do texto e da obra de Goldoni, Ruggero Jacobbi pôde justificar algumas “licenciosidades” e outras “arbitrariedades” que realizou na montagem do texto.

O desrespeito à “história-documento” permitiu, portanto, que Ruggero Jacobbi optasse por encerrar a peça com o *lazzo* (sugerido por Adolfo Celi e já experimentado por outros intérpretes) da última mentira de Lélío diante do pai, Pantaleão. Esta foi apenas a última das liberdades que, segundo ele próprio, já havia tomado:

Transferência das piadas mais regionais para um registro popular moderno; cortes e, alguns deles, violentos; reconstituição da figura tradicional do Doutor, com seu repertório de frases latinas etc. Utilizei também uma cena de *Os Três Malandros*, da coleção francesa de Gherardi, bíblia da comédia improvisada: e umas frases e piadas felizes de uma velha tradução que Procópio (Ferreira), certa vez, me mostrou. Transformei Brighela num Polichinelo, máscara muito mais viva hoje em dia e que não corre o perigo, típico do Brighela, de se tornar uma espécie de *doublé* do Arlequim. Perdoai-me por isso, pois Goldoni já me perdoou.⁶²

Diferentemente de *Arlequim, servidor de dois amos*, em *O Mentiroso*, Ruggero Jacobbi responsabilizou-se pela tradução e pela adaptação do texto teatral. Fica evidente em sua fala que o seu grande esforço se concentrou na atualização do texto para o público contemporâneo, atualização esta que procurou ressaltar o que o poderia haver de mais “popular”, uma vez que o diretor utilizou não somente trechos já consagrados pela tradição cômica do teatro improvisado (Gherardi), como também a tradução de Gastão Pereira da Silva que, conforme demonstramos no capítulo anterior, possuía uma atualidade latente no uso de expressões cômicas próprias do Brasil daqueles anos. A este respeito, Sérgio Brito declara:

A adaptação de Ruggero foi uma tentativa de fazer com que Goldoni não ficasse fechado numa caixa, como uma relíquia clássica. Ele sabia, como intelectual, que era preciso tentar fazer com que este texto clássico fosse tão popular como foi na sua época. Mas havia muita elegância nesta sua tradução.⁶³

A substituição da máscara de Brighela pela de Polichinelo também concorre para aproximar o espetáculo da compreensão do público brasileiro. No programa do espetáculo, há

⁶¹JACOBBI, Ruggero. Reflexões sobre “O mentiroso”. Programa do espetáculo “O Mentiroso”. São Paulo: Teatro Brasileiro de Comédia, 1949, p. 23.

⁶²Ibid., p. 37-39.

⁶³Entrevista de Sérgio Brito a Betti Rabetti. In: GIANNELLA, Maria de Lourdes Rabeth. *Contribuição para o estudo do “Moderno Teatro Brasileiro”*: a contribuição italiana. São Paulo: tese de Doutorado, FFLCH-USP, 1989, p. 333.

uma descrição da máscara de Polichinelo – como há de todas as máscaras que compõem o espetáculo – que revela ser ele representante da cidade de Nápoles e que, por isso, teria todas as características convencionais que o humorismo popular costuma atribuir aos napolitanos: sentimentalismo, gulodice, pouca vontade de trabalhar e um certo fatalismo na concepção da vida. A máscara seria, ainda segundo o texto presente no programa, descendente da máscara de Maccus da comédia latina que, ao longo dos séculos, recebeu tratamentos diferentes pelos diversos atores e escritores, sendo às vezes representado como um palhaço e outras como uma figura quase dramática de grotesca vítima da vida, antecipando, assim, a máscara francesa de Pierrot e até o moderno Carlitos de Chaplin. Desse modo, evidencia-se que a máscara de Polichinelo desvendava um repertório interpretativo muito mais familiar ao público brasileiro do que a máscara de Brighela, que corria o risco de ser um dublê do Arlequim.⁶⁴

No texto que escreveu para o programa da peça, Ruggero Jacobbi recorda uma entrevista que havia concedido para Paschoal Carlos Magno na ocasião da estreia de *Arlequim, servidor de dois amos*, onde afirmou que o seu objetivo com o Arlequim era oferecer ao público um exemplo não de Goldoni, mas da *commediadell'arte*. Em seguida, havia afirmado que se quisesse dar um exemplo da arte goldoniana teria escolhido *O Leque*, *O Mentiroso* ou *A Família do Antiquário*. Entretanto, observa que agora que estava ensaiando *O Mentiroso*, estava lhe saindo das mãos uma *commediadell'arte*. O diretor, neste sentido, arremata: “Mas a culpa não é minha: é de Goldoni”. Será? A partir da exposição dos elementos e reflexões que permearam a montagem do espetáculo fica evidente que o diretor faz um esforço significativo para aproximar o texto de Goldoni da *commediadell'arte*. Conforme observou Betti Rabetti: “não seria servilismo demais ao autor clássico veneziano, por parte de quem acabou de falar na ‘história-poesia’ que descarta a ‘história-documento’?”.⁶⁵

De fato, Ruggero Jacobbi assume conscientemente as liberdades que tomou para transformar *O Mentiroso* em um espetáculo com o “espírito” do teatro de improvisação. Ele tenta justificar as suas opções enfatizando que o texto pertencia estritamente ao século XVIII: era uma peça burguesa, um testemunho do momento afirmativo da burguesia italiana, ou seja, não era mais representante do universo da *commediadell'arte* que significava, antes, “século XVII, barroco, espanholismo”. Neste sentido, abordar o texto a partir de uma atitude em busca da “história-documento” significaria, para ele, colocar em relevo, de forma positiva, os

⁶⁴Polichinelo. Programa do espetáculo “O Mentiroso”. São Paulo: Teatro Brasileiro de Comédia, 1949, p. 15.

⁶⁵ GIANNELLA, Maria de Lourdes Rabeth. *Contribuição para o estudo do “Moderno Teatro Brasileiro”*: a contribuição italiana. São Paulo: tese de Doutorado, FFLCH-USP, 1989, p. 266.

valores-testemunho do momento afirmativo da burguesia italiana. Trazendo para o seu tempo presente, significaria positivar estes mesmos valores burgueses, mais presentes do que nunca, que as formas do teatro popular, ao contrário, permitiam criticar. Ao encenar as comédias de Goldoni a partir de uma “justa perspectiva histórica”, Ruggero Jacobbi sabia que teria que se defrontar com o tema da moral e da civilidade burguesa que a obra do dramaturgo reclamava; como homem de esquerda do século XX, o diretor procurou incorporar nesta discussão novas perspectivas que o permitissem abordar o problema sob uma ótica diferente.

Vimos que o projeto reformador do teatro empreendido por Carlo Goldoni tinha como pressuposto a afirmação de uma nova civilidade, mais racional, que se tornaria efetiva por meio de transformações de ordem moral. Em *O Teatro Cômico*, peça metateatral que antecede a escritura de *O Mentiroso* no contexto das *sedicomedienueve*, vimos que o *capocomico* Horácio defendia que “a comédia foi levantada para castigar os vícios e pôr em ridículo os maus costumes”. Mais adiante, observava que “quando o protagonista da comédia tem maus costumes, ou se redime de acordo com os bons preceitos, ou a comédia redundava numa imoralidade”. Deste ponto de vista, o protagonista de *O Mentiroso*, Lélío dos Bisonhos, é um personagem que possui maus costumes, a saber, é mentiroso compulsivo e mente para tirar proveito das situações, sejam elas amorosas ou financeiras. Na peça, seu caráter é confrontado pelo caráter de seu pai, Pantaleão dos Bisonhos, mercador íntegro e honesto, cuja reputação acaba sendo questionada pelo mau-caratismo do filho. Nestes primeiros anos de efetivação de seu projeto reformador, Goldoni investiu toda a carga moral na figura dos mercadores, ou seja, para que a comédia cumprisse o seu papel de castigar os vícios e pôr em ridículo os maus costumes, Lélío devia se redimir “de acordo com os bons preceitos” cujo principal expoente era o seu próprio pai. Ao fim da peça, Lélío acaba por se redimir perante os demais personagens se justificando que as suas mentiras tinham por objetivo único “trazer à tona a verdade”.

No texto adaptado por Ruggero Jacobbi, esta cena final onde Lélío se redime perante todos se configura da seguinte maneira:

Lélío [em atitude solene]: Muito bem! Agora que estão todos presentes, quero fazer uma declaração! Saibam que eu preguei todas essas mentiras apenas para obrigar a verdade a se revelar!

Todos [curiosos]: Como?

Lélío: Porque se não fosse eu, este idiota jamais revelaria o seu amor por Dona Rosaura nem esse cretino a D. Beatriz! Sim... eu sabia que o Dr. Balanção tinha desejo de casar Rosaura com o Sr. Florindo; eu sabia que o Sr. Otávio amava a Beatriz. Mas a timidez reprimia a verdade! E como a verdade é inimiga feroz da mentira, foi preciso tocá-la com o florete da minha astuciosa imaginação, para que ele se revoltasse e viesse subjugar a sua maior inimiga: a mentira! (olhares curiosos e aquiescência tácita de todos)

Arlequim [a parte]: É um bicho! Tem talento como o diabo!⁶⁶

O que na peça de Goldoni constituía o momento de redenção moral de Lélío é ressignificado por RuggeroJacobbi como mais uma de suas mentiras, o que revela todo o seu cinismo. O cinismo do seu caráter é acentuado e reafirmado pelo comentário à parte de seu criado Arlequim, conhecedor das fanfarronadas do seu amo, e que atua no espetáculo, como em vários outros, como o comentarista do enredo em chave irônica e crítica. Antes do espetáculo se encerrar, como que se justificando para a platéia, Lélío declara: “Só há nisto uma verdade absoluta, inviolável: sou livre e livre quero ficar, porque eu só amo a minha liberdade! Adeus, senhores! Vamos Arlequim!... Adeus!”.⁶⁷ Ao encerrar o espetáculo com essas palavras, RuggeroJacobbi revela o quão distante sua interpretação sobre o “motivo” do teatro cômico se encontra daquela dada por Goldoni em *O Teatro Cômico*: a associação entre caráter e liberdade é própria do pensamento contemporâneo ao diretor.

Em um ensaio produzido em 1919, intitulado *Destino e Caráter*, Walter Benjamin se propõe a analisar a ligação causal histórica entre caráter e destino, sendo que o primeiro era visto como causa do último – o próprio Benjamin observa que esta relação já se encontra formulada no pensamento de Heráclito, para o qual “caráter é destino”, como também em interpretações da tragédia shakespeariana. O que estaria implicado nesta associação, e o que nos interessa na discussão subjacente à comédia goldoniana, é que o destino de um indivíduo ou de uma sociedade poderia ser cognoscível por meio do estudo dos seus caracteres. Esta ideia está presente na reflexão de Goldoni sobre a comédia, para o qual a exaltação dos bons costumes, ou seja, a formulação de um bom caráter seria responsável pelo forjamento de uma nova civilidade, isto é, pressupõe que o destino (futuro) é formulado pelos caracteres (presente). Há nesta relação causal, portanto, uma pretensa previsão do futuro.

Ainda que o texto de Benjamin tenha como problema central pensar a ideia de destino e, especialmente, a possibilidade de liberação do ser humano em relação ao destino, em um contexto de justificação da violência revolucionária em face de sua condenação ética pelo direito positivo, o pensador alemão realiza algumas considerações sobre a comédia que podem nos ajudar a compreender o enfrentamento de RuggeroJacobbi com as questões de ordem moral colocadas pelas comédias de Goldoni.

De acordo com Benjamin, o caráter não pode ser conhecido “em absoluto”, em si mesmo, mas apenas por meio de sinais, ou seja, não é possível definir a “essência moral” de

⁶⁶GOLDONI, Carlo. *O Mentiroso*. Tradução de RuggeroJacobbi para o espetáculo do Teatro Brasileiro de Comédia. Departamento Estadual de Imprensa e Propaganda (DEIP/SP) datilografado, p. 80.

⁶⁷Ibid.

um caráter e, a partir disso, distinguir nele as boas e a más qualidades. É preciso “mostrar à moral que nunca são as qualidades que são moralmente importantes, mas sim as ações”. Neste sentido, para Benjamin, é a comédia que ensina de que maneira essas designações de qualidades pseudomorais podem ser remetidas para a sua verdadeira esfera:

No seu centrotepos, como protagonista da comédia de caráter, muitas vezes um indivíduo a quem, se fôssemos confrontados com as suas ações na vida real e não no palco, chamaríamos um canalha. Mas no palco da comédia as suas ações só ganham o interesse que sobre elas faz recair a luz do caráter, e este, nos casos clássicos, é objeto, não de condenação moral, mas de grande chacota. As ações do herói cômico nunca atingem o seu público enquanto tais, nem enquanto ações morais; os seus atos só interessam na medida em que refletem a luz do caráter. É fácil constatar que os grandes autores de comédia, como Molière, não buscam determinar as suas personagens pela variedade de traços de caráter. Pelo contrário, a análise psicológica nunca chegará a ter acesso à sua obra. Os seus interesses não se vêem satisfeitos em peças como *O Avaro* ou *O Doente Imaginário*, nas quais a avareza ou a hipocondria estão na base de toda a ação. Estas peças não nos ensinam nada sobre a hipocondria ou a avareza, não contribuem para as tornar compreensíveis, mas apresentam-nas de forma crescentemente flagrante. Se o objeto da psicologia é a vida interior de um pretensado indivíduo empírico, as personagens de Molière de nada lhe servem, nem mesmo como meios de demonstração. O caráter revela-se nelas de forma solar, no brilho do seu único traço, que não permite que mais nenhum se veja nas suas proximidades, mas, pelo contrário, o ofusca. O lado sublime da comédia de caráter assenta neste anonimato do ser humano e da sua moralidade no meio da mais completa revelação do indivíduo na singularidade do seu traço de caráter.⁶⁸

Na comédia, de acordo com Benjamin, na comédia aquilo que primeiro os deuses, através do mito, e depois os homens, com o direito natural, imputam como elementos culpáveis do ponto de vista moral são tornados matérias de riso, o que liberta o caráter de qualquer culpa. O caráter *mentiroso* de Lélío, desse ponto de vista, não surge na comédia para um conhecimento a ser obtido sobre a moral humana, mas como pura afirmação de si mesmo, no exagero do próprio caráter, livre do destino e do julgamento, sob a proteção do riso. É por isso que Ruggero Jacobbi encerra o espetáculo com a declaração de Lélío: “sou livre e livre quero ficar!”. O próprio Walter Benjamin reconhece que “o caráter da personagem cômica não é o espantinho dos deterministas, é o farol a cuja luz se torna visível a liberdade dos seus atos”.⁶⁹ Através da incorporação desta reflexão sobre o caráter, Ruggero Jacobbi pode utilizar as próprias formas goldonianas para promover uma crítica à pretensão moralizadora presente na dramaturgia do veneziano.

⁶⁸ BENJAMIN, Walter. Destino e Caráter. In: *Escritos sobre mito e linguagem*. Tradução de Jean-Marie Gagnebin e Ernani Chaves. São Paulo: Editora 34, 2011, p.

⁶⁹ Ibid.

Essas novas atribuições de sentido ganham relevo a partir da confissão de Jacobbi de que não idealizou a sua montagem a partir do respeito ao que ele próprio denomina “história-documento”. Com efeito, todos os elementos do espetáculo do TBC foram pensados pelo diretor para criar o efeito de “sugestão do antigo”, mas pensado em chaves modernas. Ao esclarecer o espectador sobre a música usada no espetáculo, o diretor afirmou que “um espetáculo desses não saberia viver sem música” e que necessitava de uma música pensada e feita para o teatro. Por isso, optou por não usar a música da época, “que é um dos grandes séculos da sensibilidade musical, e talvez o maior”, mas sim a música moderna, “que sublinha nervosamente o ritmo do espetáculo”, ou a música romântica, “que se ajusta ao espírito de um contemporâneo de Casanova, ou a certo lirismo leve e suspirado da Veneza em que a peça se desenrola, numa Veneza de feiras e serenatas”.⁷⁰ Na parte do programa em que explica a música usada no espetáculo, Jacobbi expõe que optou “por composições de autores italianos que revelassem, em conjunto, uma unidade de estilo”, por isso, escolheu trechos de óperas devidas a dois ilustres representantes da escola neo-romântica: Pietro Mascagni (autor de *Cavalaria Rusticana*) e Ermanno Wolf-Ferrari. Os interlúdios e *intermezzi* dos vários atos da comédia foram extraídos da obra *Guglielmo Ratcliff*, de Mascagni, e os trechos dançados pertenciam à outra ópera do mesmo autor que, “desde o título, revela seu parentesco com o estilo goldoniano: *As Máscaras*”. Quanto a Ermanno Wolf-Ferrari, o diretor explica que de onze óperas que escreveu, nove foram extraídas das comédias de Goldoni, de modo que “a graça irônica e brilhante da música desse compositor veneziano parecia uma transcrição musical da técnica teatral de Goldoni”. As músicas do espetáculo foram interpretadas pela cantora Zilda Hamburguer considerada, então, “um dos mais altos valores da nova geração”.⁷¹

A concepção dos cenários também seguiu a linha criada pelo diretor. Diferentemente do espetáculo goldoniano do Teatro dos Doze – em que assumiu a criação dos cenários e figurinos – em *O Mentiroso* Jacobbi contou com o trabalho de um cenógrafo profissional, italiano como ele, Aldo Calvo. Lendo as rubricas iniciais dos atos e cenas de Goldoni – “sala na casa do Doutor, com lâmpadas”, “quarto de Rosaura, com duas portas” – Jacobbi observava que a solução cenográfica que mais agradaria ao próprio Goldoni, na sua visão, seria a dos modernos: “sente-se que para ele o cenário é um brinquedo, a realidade está na

⁷⁰JACOBBI, Ruggero. Reflexões sobre “O mentiroso”. Programa do espetáculo “O Mentiroso”. São Paulo: Teatro Brasileiro de Comédia, 1949, p. 39.

⁷¹A Música de “O mentiroso”. Programa do espetáculo “O Mentiroso”. São Paulo: Teatro Brasileiro de Comédia, 1949, p. 17.

palavra e, mais ainda, na ação”.⁷² Neste sentido, Aldo Calvo soube captar de maneira brilhante as intenções de Ruggero Jacobbi; seus cenários não fazem referência à Veneza real, mas sugerem, com seus traços e formas, uma Veneza romântica, lírica e teatral, literalmente, “de brinquedo”. Décio de Almeida Prado expôs que o cenógrafo soube resolver com maestria os problemas colocados pelo palco do TBC:

o palco do Teatro Brasileiro de Comédia não tem altura, como não tem igualmente espaço lateral para guardar os cenários. É um palco sem caixa, se é possível conceber ta coisa. Pois nas mãos de Aldo Calvo transforma-se: duas plataformas giram, uma terceira avança inesperadamente do fundo e eis o público aplaudindo freneticamente o milagre.⁷³

Sérgio Brito também tece elogios ao trabalho de Aldo Calvo, saudando-o como expoente da cenografia moderna:

O cenário de Aldo Calvo é excelente. Construído em linhas modernas, nunca se percebe, entretanto, o menor sinal de excentricidade ou originalidade no sentido mau da palavra. Calvo faz cenografia moderna, arejada e melhor: realiza-a de fato, não mais experimentando, não mais tentando isto ou aquilo. Tudo o que apresente já e acabado, pronto, deixando ver o artista que há muito passou pelo terreno experimental. [...] Calvo soube captar na arquitetura e num certa cor local imponderável, que só aos artistas cabe a compreensão, toda a Veneza romântica em que Lélío dos Bisonhos viveu mentindo. Tanto o cenário da rua, com a gôndola que passa ao fundo, como a casa do Doutor ou a casa de Pantaleão, as duas surgindo em golpes de mágica, são de rara beleza.⁷⁴

Por meio da apreciação de Sérgio Brito é notável a afinidade entre as concepções do diretor e do cenógrafo na construção da cena teatral capaz de inspirar o sentimento de se estar vendo um teatro em uma Veneza romântica, existente somente na “história-poesia”.

⁷²JACOBBI, Ruggero. Reflexões sobre “O mentiroso”. Programa do espetáculo “O Mentiroso”. São Paulo: Teatro Brasileiro de Comédia, 1949, p. 26.

⁷³PRADO, Décio de Almeida Prado. O Mentiroso I. *O Estado de São Paulo*, 27/11/1949, s/p.

⁷⁴BRITO, Sérgio. “O mentiroso”, de Goldoni, pelo Teatro Brasileiro de Comédia, de São Paulo. *Correio da Manhã*, 02/12, 1949, p. 15.



(cena de *O mentiroso*, TBC, 1952. Acervo FrediKleeman)

A crítica de Sérgio Brito também permite compreendermos um pouco mais sobre a maneira que Ruggero Jacobbi dirigiu o trabalho dos atores. Para dar vida ao protagonista Lélío, o TBC contratou Sérgio Cardoso, que havia sido também o protagonista do original goldoniano do Teatro dos Doze naquele mesmo ano. Em *Arlequim*, entretanto, Jacobbi instruiu o ator a mergulhar fundo nas formas do teatro de improvisação, no gesto, na mímica e na pantomima. Já em *O Mentiroso* estas formas também estariam presentes, mas deveriam ser dosadas de acordo com o caráter psicológico mais complexo do personagem. De acordo com a apreciação de Sérgio Brito:

Tendo em vista a posição histórica de *O Mentiroso*, Jacobbi faz quase sempre um verdadeiro espetáculo de improvisação, só se afastando dele quando o original também se afasta, quando, enfim, uma já notável elegância de estilo, mais apurado e mais fino, ou uma maior complexidade psicológica no traçar dos personagens, leva-o a marcar a peça de maneira mais poética e menos diretamente pantomima e farsas puras.⁷⁵

Sérgio Brito chama a atenção para uma diferença substancial entre o *Arlequim* e *O Mentiroso* para o trabalho do ator e que foi sublinhada anteriormente pelo diretor Ruggero Jacobbi; naquele, o jogo gestual e irônico do Arlequim constitui todo o espetáculo; neste último, Lélío, herdeiro “espiritual” do Arlequim, aprofunda o jogo cênico por meio do cinismo; como um mentiroso cínico, Lélío precisa fingir o dramático, o sublime sem, contudo, perder de vista a ironia e a farsa presentes no universo da *commediadell’arte*. Por isso, a opção por Sérgio Cardoso mostrava-se a mais segura, uma vez que ele já havia trabalhado com Jacobbi sob a máscara de Arlequim; com o mesmo diretor possuía todas as ferramentas necessárias para dar o passo adiante que este novo espetáculo de Goldoni reclamava.



(cena de *O mentiroso*, TBC, 1952. Acervo FrediKleeman)

O trabalho de Sérgio Cardoso em *O Mentiroso* atingiu tamanha magnitude que o crítico Décio de Almeida Prado publicou em sua coluna *Palcos e Circos* do jornal *O Estado de São Paulo* uma apreciação que falava exclusivamente dele. O célebre crítico iniciou seu texto destacando que, não obstante as grandes qualidades de direção de Ruggero Jacobbi e da cenografia de Aldo Calvo, “o maior acontecimento do novo espetáculo do ‘Teatro Brasileiro

⁷⁵ BRITO, Sérgio. “O mentiroso”, de Goldoni, pelo Teatro Brasileiro de Comédia, de São Paulo. *Correio da Manhã*, 02/12, 1949, p. 15.

de Comédia' foi o desempenho de Sérgio Cardoso como protagonista". Mais adiante, afirmava ainda que a criação do ator constituía-se "não só um marco, mas também uma honra para o teatro nacional" e que vendo-o e ouvindo-o em *O Mentiroso* teve a "certeza de que nenhuma parcela do enorme esforço feito nestes últimos anos foi perdida" e, como crítico, dava-se "por plenamente pago de tantas e tantas horas perdidas com espetáculo não tocados, como o foi este, pela alta graça da poesia e da arte".⁷⁶

Em sua crítica, Décio de Almeida Prado recorda passagens do espetáculo que permitem dimensionar a extensão dos trabalhos de Sérgio Cardoso e das intuições de Ruggero Jacobbi para aproximar *O Mentiroso* do espectador moderno tanto na forma quanto no conteúdo. O crítico observa que seria fácil, para Sérgio Cardoso, representar o personagem unilateralmente, insistindo na nota cômica e cínica principal que o define. Ao lado desta, contudo, o ator desfilava, conforme a oportunidade, todas as outras notas que completam o quadro, "dando-lhe profundidade e relevo, a romântica, a sentimental, a poética e até a dramática". No meio da ficção que o seu espírito segrega, Lélío, observava o crítico, perdia-se às vezes, mais ainda que os outros. Por alguns momentos, uma sombra de melancolia e inquietação passava-lhe pelo rosto, como se contemplasse o vácuo. Almeida Prado nos conta, entretanto, que logo a fantasia voltava a fazer valer imperiosamente os seus direitos e ele retornava ao "perigoso jogo que é a sua vida, mergulhava novamente no mundo fascinante e embriagador da imaginação".⁷⁷

Ao exaltar o trabalho de Sérgio Cardoso como comediante, Décio de Almeida Prado escancara o esforço que empreendeu, enquanto crítico, contra os atores cômicos que, em sua visão, não conseguiam atingir a "alta graça da poesia e da arte" e que dominaram a cena teatral brasileira por muito tempo antes da chamada "modernização". Ele via em Sérgio Cardoso um extraordinário comediante:

não apenas no *sentido menor do ator cômico* (estes os possuímos em abundancia) *mas também no sentido mais alto, de artista que vai muito além da comicidade grosseira, encantando-nos antes a imaginação e o espírito do que os sentidos*. A sua graça é essa graça aérea, levíssima, de certos musicais de Mozart, que *parecem dirigir-se, principalmente à inteligência* [grifos nossos].⁷⁸

Com estas palavras, o crítico reafirma a visão hierárquica sobre as formas cômicas que impulsionou os debates sobre a modernização teatral do início da década. Na interpretação

⁷⁶PRADO, Décio de Almeida Prado. *O Mentiroso II*. *O Estado de São Paulo*, 02/12/1949, s/p.

⁷⁷Ibid.

⁷⁸Ibid.

que Sérgio Cardoso faz de Lélío, Décio de Almeida Prado vê mais do que a “comicidade grosseira”, ou seja, vê uma comicidade capaz de contribuir para a formação cultural e intelectual do espectador: sua graça parece dirigir-se à inteligência antes do que aos sentidos. De certo modo, estes termos remetem aos debates de racionalização da cultura em oposição ao *realismo grotesco* da Idade Média e do Renascimento, conforme demonstrado por Mikhail Bakhtin. Em outras palavras, o crítico vê *O Mentiroso* sob a ótica da “alta comédia”, distante da graça popular das formas do teatro improvisado. No entanto, o mesmo Décio de Almeida Prado, na crítica sobre o espetáculo publicada anteriormente a esta, exaltava o trabalho de Ruggero Jacobbi em torno da *commediadell’arte* e perdoava-lhe as liberdades que assumiu que, em sua visão, não fugiram do “espírito do texto, formado de improvisações sucessivas”.⁷⁹

Ao comentar pontos específicos do trabalho de Sérgio Cardoso, Décio de Almeida Prado elogiou a perfeição e a facilidade com que o ator resolveu o problema do “à parte”, “um dos mais embaraçosos para o ator moderno, visto ser o ‘à parte’ uma convenção menos aceita pelas platéias atuais” e que ia caindo rapidamente em desuso – o alvo do crítico mais uma vez é o ator cômico que utilizava amplamente o “à parte” para produzir seus “cacos”. Rememorando um dos momentos do espetáculo, escreve o crítico:

A passagem entre a estilização de tudo o que a personagem diz aos outros – Lélío forja-se constantemente pela imaginação – e a espontaneidade do que diz a si mesmo, é feita com tanta naturalidade que é impossível resistir, como é impossível resistir ao contraste que se estabelece em sua retirada, quando Otávio o ameaça com o duelo, entre a precipitação da fuga e o desejo de conservar intacta a dignidade de gentleman. Nesses instantes, o virtuosismo do ator refina-se a ponto de conferir importância ao menor gesto. Lembremos, assim, a cena em que o Doutor Balanção, advertido por Otávio, se recusa a ouvir as explicações de Lélío, puxando asperamente a cadeira em que este pretendia sentar-se. Era necessário exprimir-se, de alguma maneira, o medo que assalta Lélío de se ter comprometido irremediavelmente, sem quebrar a linha aristocrática de displicência que o põe sempre a cavaleiro: toda essa situação complexa foi expressa por um gesto de mão somente, um mover desapontado e nervoso de dedos e, apesar da insignificância do movimento, não cremos que, no momento, tenha escapado à argúcia de ninguém.⁸⁰

Aprofundando as criações atorais de Sérgio Cardoso, Décio de Almeida Prado observa que aquele possuía, em altíssimo grau, o poder específico do ator, “que é o de sentir e o de comunicar a peça não apenas por meios racionais, mas por meios intuitivos profundíssimos, que dizem mais do que qualquer frase e penetram muito além da inteligência crítica”. Estas

⁷⁹ PRADO, Décio de Almeida Prado. *O Mentiroso I. O Estado de São Paulo*, 27/11/1949, s/p.

⁸⁰ PRADO, Décio de Almeida Prado. *O Mentiroso II. O Estado de São Paulo*, 02/12/1949, s/p.

palavras se aproximam fortemente das lições de Ruggero Jacobbi aos atores, especialmente, dentre estes, Sérgio Cardoso, na ocasião da encenação de *Arlequim, servidor de dois amos*, quando o diretor insistia para que eles não fechassem as portas às intuições e aos “espíritozinhos nacionais” ligados ao teatro de improvisação. Como espectador de teatro dotado de vasto repertório, Décio de Almeida Prado sabia, assim como Goldoni, que o teatro não podia prescindir dos atores: “não é por outro motivo que são os atores, habitualmente, que iluminam as peças para os críticos e não vice-versa”.⁸¹ Estas contradições evidentes perceptíveis no dia-a-dia do fazer teatral moderno no Brasil nos permitem demonstrar que a conquista da modernização teatral não foi tão absoluta e radical como o discurso historiográfico pressupõe, sobretudo no enfrentamento com o gênero cômico.

Os demais atores que compuseram a cena de *O Mentiroso* foram Zilah Maria (Rosaura), Elizabeth Henreid (Beatriz), Ruy Affonso Machado (Florindo), Renato Consorte (Polichinelo), Carlos Vergueiro (Arlequim), Célia Biar (Colombina), Maurício Barroso (Otávio), Waldemar Wey (Doutor Balanção), A. C. Carvalho (Pantaleão dos Bisonhos), Nelson Ernesto Coelho (um rapaz), Maury Lopes (um cocheiro) e José Expedito de Castro (um mensageiro). A crítica teatral paulistana saudou efusivamente o trabalho de Sérgio Cardoso, mas no geral elogiou bastante também as interpretações de Zilah Maria, Carlos Vergueiro e Waldemar Wey. Os críticos apontaram defeitos mais sérios apenas na iniciativa de Ruggero Jacobbi em dotar a máscara de Polichinelo com um sotaque napolitano, o que não fazia sentido em uma peça toda recitada em português.⁸²

O Mentiroso foi, sem dúvida, o grande sucesso da temporada teatral paulistana de 1949/1950⁸³, como também um dos mais aclamados espetáculos da história do Teatro Brasileiro de Comédia. O sucesso foi tamanho que o espetáculo voltou ao repertório da casa em 1952, novamente com a direção de Ruggero Jacobbi e com Sérgio Cardoso no papel de protagonista. Não há uma referência ao diretor italiano no teatro brasileiro que não faça menção a *O Mentiroso* como a sua maior criação cênica no período em que ficou no Brasil. Podendo realizar um espetáculo “ao seu gosto” e “à sua maneira”, com as condições econômicas e artísticas mais favoráveis possíveis, Ruggero Jacobbi fez mais do que contribuir para o processo de renovação teatral que se encontrava em curso no período: ele apontou

⁸¹PRADO, Décio de Almeida Prado. *O Mentiroso II*. *O Estado de São Paulo*, 02/12/1949, s/p.

⁸²SILVA, Mário Júlio da. “O Mentiroso”. *Jornal de Notícias*, 30/11/1949, p. 7.

⁸³Em oitenta e seis récitas o espetáculo foi visto por aproximadamente dezoito mil espectadores, em uma casa de espetáculos cuja capacidade máxima era 365 lugares. Cf. GUZIK, Alberto. *TBC: a crônica de um sonho*. São Paulo: Perspectiva, 1986, p. 71.

caminhos frutíferos para o enfrentamento com a comédia a partir da incorporação das suas formas populares.

***Mirandolina* pelo Teatro Popular de Arte**

A última encenação goldoniana dirigida por Ruggero Jacobbi no Brasil foi *Mirandolina*, título dado a *La Locandiera*, em 1955 junto ao Teatro Popular de Arte de Sandro Polônio e Maria Della Costa. Neste período, o diretor já se encontrava novamente afastado das atividades do Teatro Brasileiro de Comédia após uma tentativa de reaproximação depois da polêmica envolvendo a sua encenação de *A Ronda dos Malandros* em 1950.⁸⁴

O diretor já havia trabalhado com o casal de atores e o Teatro Popular de Arte na ocasião de sua chegada ao país em meados da década de 1940. Em 1948, dirigiu um dos grandes sucessos do grupo, *A Estrada de Tabaco*, de Erskine Caldwell e Jack Kirkland, no Teatro Fênix do Rio de Janeiro. No mesmo ano, em uma nova parceria com o grupo, encenou *Tereza Raquim*, de Zola. Por tudo isso, além das experiências exitosas do diretor com os textos de Goldoni, os diretores do TPA convidaram-no para dirigir *Mirandolina*, na capital paulistana, em 1955.

No início da temporada teatral daquele ano, o TPA encenou o *vaudeville* de Georges Feydeau, *Com a Pulga Atrás da Orelha*, com a direção de Gianni Ratto. A pesquisadora Tânia Brandão observa em seu estudo sobre a Companhia Maria Della Costa que tratava-se de uma opção problemática, muito embora fosse um presumível sucesso de bilheteria, pois “o perigoso domínio da comédia ainda ameaçava *macular* o prestígio do teatro moderno no caso brasileiro”:

A opção era problemática em virtude da difusão, na época, de certa concepção tradicional, de pretensa origem aristotélica, devotada à defesa da hierarquia dos gêneros: situava-se a comédia e o riso no plano mais baixo da escala dramática. O moderno explodira esta visão antiga, mas os seus efeitos ainda não eram letra corrente por aqui, até porque o moderno tropical

⁸⁴Em 1950, Jacobbi propõe e realiza a montagem do texto de John Gay no TBC que gera uma censura ideológica por parte dos diretores empresariais da companhia. Anos mais tarde, o diretor confessou que a sua intenção era montar o texto de Brecht e Kurt Weill, *A Ópera dos Três Vinténs*, mas ficou receoso de que o texto não passasse pela censura. Na encenação de *A Ronda dos Malandros*, o diretor inclui versos do poeta brasileiro Cruz e Souza – como a *Litania dos Pobres* – e gestos que foram interpretados pelos diretores como ideologicamente subversivos. Após um curto período de exibição, o espetáculo foi tirado do cartaz e Ruggero Jacobbi pediu demissão imediatamente. Seu breve retorno em 1952, onde dirigiu novamente *O Mentiroso*, ocorreu em função da paralisação das filmagens de um filme que dirigia para a Cia Cinematográfica Vera Cruz. Em 1953, após uma tentativa frustrada de criação de um “teatro de vanguarda” às segundas-feiras, o diretor deixa de forma definitiva o teatro da rua Major Diogo. Cf. GUZIK, Alberto. *TBC: a crônica de um sonho*. São Paulo: Perspectiva, 1986.

via exatamente no cômico muito do que desejava pôr a baixo no teatro brasileiro.⁸⁵

A autora reforça, desse modo, a tese de que o teatro brasileiro moderno se afirmou contra o teatro cômico e que isto concorreu por criar uma memória histórica que desqualificou a comédia como gênero *menor*. O mais interessante, neste caso, é que uma comédia com forte apelo popular, caso do *vaudeville* de Feydeau, era vista como sucesso certo de bilheteria, ou seja, os favores do público teatral brasileiro ainda se direcionavam amplamente para a comédia popular, mesmo com todos os esforços de renovação e modernização.

O espetáculo seguinte do TPA, também sob a direção de Gianni Ratto, foi *A Moratória* do então jovem dramaturgo Jorge Andrade, o que demonstra que a companhia estava também atenta aos reclames do período para o desenvolvimento de uma dramaturgia brasileira. Durante as primeiras récitas do espetáculo, o grupo divulgou que o próximo espetáculo da companhia seria *Mirandolina*, de Goldoni. Tânia Brandão observa que, neste momento, o grupo “contava com um elenco, um diretor e um projeto de trabalho”. Este projeto de trabalho, acrescenta, foi planejado com a interferência do empresário (Sandro Polônio), uma vez que pressupunha a alternância entre um texto mais denso e um texto cômico. *A Moratória*, apesar dos grandes resultados artísticos, não consistiu um grande sucesso de público, de forma que o espetáculo seguinte foi pensado, segundo a autora, “em boa parte para o cálculo de bilheteria, apesar de sua elegância”.⁸⁶

O desejo de montar *Mirandolina* já era alimentado por Maria Della Costa desde 1953, ocasião em que ela teve a oportunidade de assistir, na Itália, a realização de Luchino Visconti, com Rina Morelli e Marcelo Mastroianni. Nesta mesma viagem, inclusive, ela e Sandro Polônio fizeram o convite para que Gianni Ratto assumisse o posto de diretor artístico da companhia. No espetáculo goldoniano de 1955, entretanto, o diretor foi Ruggero Jacobbi e Ratto ficou responsável por cenários⁸⁷ e figurinos.

Como nas demais montagens do autor veneziano que realizou em solo brasileiro, Jacobbi escreveu um texto para o programa do espetáculo em que expunha sua visão sobre o

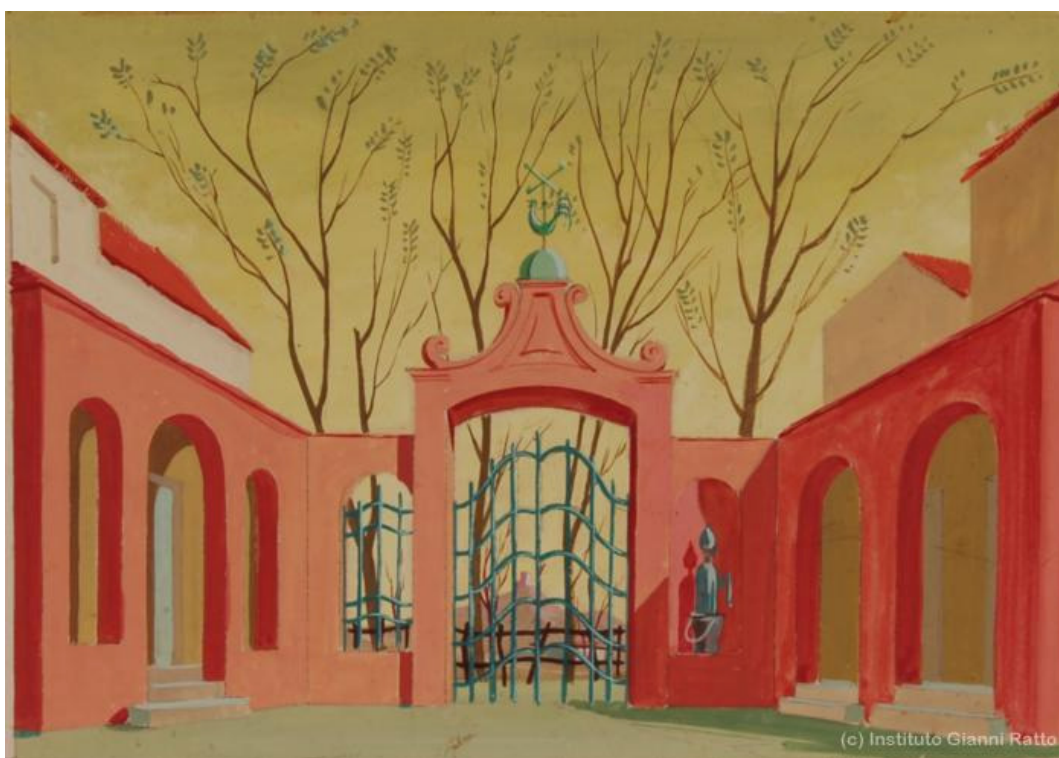
⁸⁵ BRANDÃO, Tânia. *Uma Companhia e seus Segredos*: Maria Della Costa. São Paulo: Perspectiva: Rio de Janeiro: Petrobrás, 2009, p. 283.

⁸⁶ Ibid., p. 295.

⁸⁷ Neste momento, Gianni Ratto possuía já alguma experiência com a dramaturgia goldoniana, visto que foi o cenógrafo responsável pelas encenações de *Arlecchinoservitorediduepadroni* (1947) e *La TrilogiadellaVillegiatura* (1954), ambos pelo Piccolo di Milano. Estes dois espetáculo foram apresentados ao público brasileiro na ocasião da turnê da companhia milanese pela América do Sul em 1954. Cf. GIANNELLA, Maria de Lourdes Rabeth. *Contribuição para o estudo do “Moderno Teatro Brasileiro”*: a contribuição italiana. São Paulo: tese de Doutorado, FFLCH-USP, 1989.

lugar do texto na dramaturgia de Goldoni, além de apresentar sua visão geral da encenação. Em *Bom dia, Mirandolina*, o diretor inicia apresentando a *Locandiera*, “do veneziano Carlo Goldoni, com músicas do veneziano Antonio Vivaldi, dirigida pelo veneziano Ruggero Jacobbi”. Os três venezianos, entretanto, se viam às voltas com uma toscana, uma vez que Goldoni ambienta o enredo em uma estalagem da Toscana. O diretor questionava-se se o espectador brasileiro perceberia tais distinções regionais, tão fortes em solo italiano: “O fato é que a comédia de *Mirandolina* é toscana, florentina mesmo, espalhando em volta de si a graça, a malícia e a doçura que reinam nas colinas de Fiole e de San Miniato, sob os ciprestes de San Giminignano, em meio ao mistério das quietas vegetações que despontam por cima dos muros brancos”.⁸⁸

A ênfase na mudança do ambiente – que deixou de ser veneziano – em *Mirandolina* foi ressaltada pelos cenários de Gianni Ratto, do qual encontramos alguns esboços.



(desenho dos cenários de Gianni Ratto para *Mirandolina*, TPA, 1955. Acervo Instituto Gianni Ratto)

⁸⁸JACOBBI, Ruggero, *Bom dia, Mirandolina*. Programa do espetáculo “*Mirandolina*”. São Paulo, Teatro Maria Della Costa, 1955, p. 11.



(desenho dos cenários de Gianni Ratto para *Mirandolina*, TPA, 1955. Acervo Instituto Gianni Ratto)



(desenho dos cenários de Gianni Ratto para *Mirandolina*, TPA, 1955. Acervo Instituto Gianni Ratto)



(desenho dos cenários de Gianni Ratto para *Mirandolina*, TPA, 1955. Acervo Instituto Gianni Ratto)

Nestes desenhos é possível observar a diferença do “ambiente” em que a peça é ambientada, sobretudo se compararmos com os cenários de *Arlequin, servidor de dois amos* e *O Mentiroso*. Gianni Ratto acentua estas diferenças não apenas na sugestão da vegetação ao fundo – explicitada por Jacobbi no programa da peça –, mas também nas formas das construções e acessórios que compõem a cena teatral.

A ênfase nesta mudança de ambiente, de acordo com Ruggero Jacobbi, teria o intuito de revelar ao espectador que ele estava, de fato, diante de um “outro” Goldoni, outro e maior, acrescenta:

A diversidade não vem apenas do ambiente, que deixou de ser veneziano; vem da concepção e do estilo, que dobraram a esquina perigosa da *commediadell'arte* para inaugurar o realismo moderno, a comédia de costumes, psicológica e social.⁸⁹

Dessa maneira, o diretor se mostrava afinado com aquilo que era produzido em solo italiano, principalmente se pensarmos que a encenação de Luchino Visconti inaugurou a chamada “estação do realismo” goldoniano, que propunha interpretações muito fortemente marcadas pela crítica histórica e social. Diferentemente de Visconti, no entanto, Ruggero Jacobbi ainda via no texto algumas possibilidades de referência ao universo da comédia improvisada:

⁸⁹ JACOBBI, Ruggero, Bom dia, *Mirandolina*. Programa do espetáculo “*Mirandolina*”. São Paulo, Teatro Maria Della Costa, 1955, p. 11.

Da *commediadell'arte* fica o cheiro, vago, impalpável, pairando no ar, devido a certos fatores externos. Mirandolina é Colombina, Coralina, Esmeraldina, transformadas, superadas, concretizadas. O papel foi escrito para a famosa Coralina, mas nasceu dentro de Goldoni devido à força de uma experiência humana, de uma observação real. [...] A polêmica contra a *commediadell'arte*, esta sim, continua viva, apresentando Goldoni aquelas duas cômicas, que são francamente duas cortesãs, mas que alternam com tanta facilidade as duas linguagens: a retórica gongorizante dos “repertórios”, cenas e frases feitas, e a gíria diária do palco: “o trouxa”, “o camelo”, o achado irresistível de “meter os peitos na bandeja” com que as Lollobrigidas da época, colocadas na porta do teatro, atraíam as belas e grandes moedas de ouro e de prata, “com direito ao beliscão”...⁹⁰

Ao compreender Mirandolina como uma síntese, mais elaborada, tanto dramaturgicamente quanto psicológica e socialmente, das Colombinas da *commediadell'arte*, Ruggero Jacobbi revela uma concepção muito distante daquela de Visconti, ou mesmo de Stanislávski. Vimos que na cena de Visconti, Mirandolina é caracterizada como uma mulher representante da burguesia, fria e calculista, cuja luta contra a misoginia do Cavaleiro de Ripafratta é o sintoma de um conflito de classe radical e insolúvel. O seu jogo de sedução é engendrado sob a luz da vantagem e da afirmação social. Jacobbi, ao contrário, enxerga Mirandolina como uma figura dotada de graça, leveza e beleza, mais próxima a uma faceirice própria das mulheres do povo, ou melhor, daquelas criadas “endiabradas” dos enredos das comédias populares. A beleza física de Maria Della Costa contribui para que a interpretação de Jacobbi seja esta – beleza que aparentemente faltava a Rina Morelli e que demonstra o afastamento desta concepção de Mirandolina como símbolo de beleza e graça.

Esta diferença de perspectiva no que diz respeito à figura da protagonista da peça pode ajudar a explicar o fato de que, segundo a crítica teatral do período, Maria Della Costa não se “encontrou” no papel. Miroel Silveira – que era um dos diretores artísticos do Teatro Popular de Arte – ressaltou que o espetáculo não convencia plenamente porque havia faltado o ingrediente principal, isto é, a própria Mirandolina: “Maria Della Costa, excelente atriz em papéis de outro gênero, nada tem a ver com a alegria da ‘Locandiera’, toda sexo, malícia e premeditação. [...] ela faz tudo o que se espera da personagem, menos o que seria indispensável: encarná-la”.⁹¹ Décio de Almeida Prado observou o mesmo descompasso:

Para Maria Della Costa, igualmente, “Mirandolina” é uma lição, que lhe será útil na medida em que ela souber compreender e aceitar. [...] Cada novo papel é um jogo, que se pode ganhar ou perder, sem desmerecimento. “Mirandolina” não lhe assentou perfeitamente bem, pelo menos na

⁹⁰JACOBBI, Ruggero, Bom dia, Mirandolina. Programa do espetáculo “Mirandolina”. São Paulo, Teatro Maria Della Costa, 1955, p. 11.

⁹¹SILVEIRA, Miroel. “Mirandolina”. *Folha da Manhã*, 30/08/1955, p. 6.

encenação de Ruggero Jacobbi. Não terá sido esta, certamente, a primeira vez que isto tenha acontecido a uma atriz da sua categoria, nem a última. A questão toda está em redobrar a atenção, tentando adivinhar, com a maior humildade artística, quais as personagens que convêm ao seu temperamento de mulher e de artista.⁹²

Neste caso específico da interpretação de Maria Della Costa, é preciso levar em consideração as circunstâncias nas quais ela entrou em contato com a personagem. Vimos que ela despertou para o papel após assistir a encenação de Luchino Visconti, que apresentava uma *Mirandolina* essencialmente distinta daquela proposta por Ruggero Jacobbi. Talvez a linha adotada por Visconti fosse mais adequada para a “personalidade” da atriz, ou seja, Décio de Almeida Prado tinha razão ao apontar que o desempenho da atriz não tinha sido adequado na encenação e na linha proposta por Ruggero Jacobbi.



⁹²PRADO, Décio de Almeida. “*Mirandolina*”. *O Estado de São Paulo*. 17/07/1955, p. 10.

(Maria Della Costa em *Mirandolina*, TPA, 1955. Acervo Maria Della Costa, Paraty/RJ)

Acentuando a presença dos tipos populares ligados ao teatro de improvisação na figura das cortesãs que se disfarçam de comediantes, Jacobbi revela uma de suas concepções teatrais mais arraigadas, a saber, a necessidade de afirmação de um teatro de caráter popular capaz de promover a adesão de um público mais amplo sem, contudo, perder de vista a possibilidade de reflexão sobre as questões humanas e sociais. A crítica teatral que apreciou o espetáculo, inclusive, deu amplo destaque à interpretação que Fernanda Montenegro fez da “comediante” Deianira que, como vimos, possuía características essencialmente ligadas ao teatro popular de improvisação, que fazia rir ao “meter os peitos na bandeja”. Na própria tradução do texto, realizada por Itália Fausta e adaptada por Jacobbi, aparecem gírias próprias do linguajar popular brasileiro daqueles anos como “trouxa”, “pronto”, “facada”, “sabidinha” que, na visão de Décio de Almeida Prado, revelavam “uma redução a uma realidade cotidiana e menor”.⁹³

Estas formas do teatro popular também foram aproveitadas por Ruggero Jacobbi na marcação do espetáculo, conforme revela Sérgio Brito ao comentar os cenários de Gianni Ratto:

Os cenários de Gianni Ratto eram assombrosos de tão lindos. Havia uma pintura levíssima, quase etérea. Havia uma transparência, só com árvores pintadas atrás de um telão transparente. E, todos os dias, havia palmas, quando se passava para o quarto do conde de Albafiorita... A passagem era feita com música e com uma pantomima marcada pelo Ruggero Jacobbi. Os atores puxavam as cordas que faziam descer “as cortinas” do quarto e traziam os móveis. E, o Fábio Sabag, que puxava o final, recebia salva de palmas. Me lembro que era uma pantomima maravilhosamente marcada pelo Ruggero. Ele utilizou o cenário.⁹⁴

⁹³PRADO, Décio de Almeida. “Mirandolina”. *O Estado de São Paulo*. 17/07/1955, p. 10.

⁹⁴Entrevista de Sérgio Britto a Betti Rabetti. In: GIANNELLA, Maria de Lourdes Rabeth. *Contribuição para o estudo do “Moderno Teatro Brasileiro”*: a contribuição italiana. São Paulo: tese de doutorado, FFLCH-USP, 1989.



(cena de *Mirandolina*, TPA, 1955. Acervo Maria Della Costa, Cedoc/Funarte)

Sem perder de vista as formas do teatro popular, em *Mirandolina* a ênfase dada por Ruggero Jacobbi recaiu sobre os significados históricos do seu enredo:

Aqui [em *Mirandolina*], é que o realismo psicológico se entrosa com o realismo social. A primeira cena da peça é exemplar nesse sentido, é um retrato completo da sociedade do século XVIII. O novo rico e o aristocrata discutem pelo amor de uma hoteleira. Um deles comprou o título de conde no mesmo dia em que o outro vendeu o título de marquês. O terceiro estado (Fabrício) procura fazer-se através do casamento e solidariza-se com o novo rico, na base irresistível das gorjetas. São as várias camadas da nova classe dominante, da burguesia, que se formam, se entrelaçam, se devoram umas às outras. É um mundo que está subindo e que, dali a pouco, vai tomar de assalto a Bastilha.⁹⁵

Com o olhar privilegiado do intérprete que tem ao seu lado a perspectiva temporal, Ruggero Jacobbi interpreta *Mirandolina* como a síntese da formação do mundo moderno, onde a burguesia irá afirmar o seu projeto político e cultural. O povo também se faz presente (Fabrício), mas se encontra vinculado à classe da qual depende para sobreviver por meio das novas relações de trabalho que se estabelecem. Neste ponto, Jacobbi se mostra afinado com o realismo de Visconti onde, a partir da sugestão apontada por Roland Barthes, a vitória de

⁹⁵JACOBBI, Ruggero, Bom dia, *Mirandolina*. Programa do espetáculo “*Mirandolina*”. São Paulo, Teatro Maria Della Costa, 1955, p. 12.

Mirandolina sobre a misoginia do Cavaleiro se completa na cena em que ela *passa* os lençóis, ou seja, Visconti utiliza a “mediação dos objetos” – neste caso um simples ferro de passar – para lançar luz sobre a “passagem” do tempo que concretiza a vitória absoluta da burguesia sobre a nobreza. Os olhos dos dois, neste sentido, estão voltados para a Revolução Francesa, conforme o próprio Jacobbi apontou anteriormente: *Mirandolina* é o retrato da subida de um mundo que vai tomar de assalto a Bastilha.

Mas isto não significa que o diretor lê o texto somente como um documento histórico de uma época fundamental para a compreensão do mundo moderno. Ele avança na interpretação ao associar *Mirandolina* a Fígaro, de Beaumarchais, como visionários de um mundo novo, ainda esperança:

O novo século nasce com o sorriso e as trapalhadas de duas personagens: a hoteleira *Mirandolina* e o barbeiro Fígaro. O sorriso é de revolta. As trapalhadas são a defesa instintiva de quem muito apanhou, durante séculos, e agora não pode ser bom; prefere ser experto. Mas ambos olham para o mundo novo; ambos apontam os terríveis caminhos da esperança. Pouco tempo depois, teremos os atrozes heróis de outra revolta e os mártires de outra resignação: o salteador Karl Moor e o soldado raso Woyzeck. Tempo das grandes crises do Ocidente: de uma crise que dura até hoje.⁹⁶

Fica evidente, nesta passagem, que o interesse do diretor não é fornecer um retrato histórico das contradições sociais do século XVIII, mas, sobretudo, buscar explicitar as maneiras como aquelas questões postas pelo texto de Goldoni podem se relacionar com o mundo contemporâneo. Por isso, ele faz um exercício de pensar como a defesa, cômica e irônica, de novos valores civis e sociais empreendida por *Mirandolina* e Fígaro irá gestar um mundo novo, que se torna concreto, na visão de Jacobbi, com a Revolução Francesa. Entretanto, este mesmo mundo novo, esta esperança que se revela terrível, terá as suas idiossincrasias reveladas com o aparecimento de outro elemento na discussão política e moral no século XIX, a saber, o “povo” – e as referências aos personagens de Schiller e Büchner remetem ao poder de crítica à moral e à nova hierarquia social que a burguesia reproduz – cujas “revoltas” desencadearão uma crise, não resolvida, ainda perceptível em meados do século XX.

Estas intenções assumidas por Ruggero Jacobbi na encenação de *Mirandolina* serão questionadas na crítica realizada por Décio de Almeida Prado, para o qual o diretor desrespeitou o texto de Goldoni, acabando por lhe emprestar “intenções que certamente ele nunca teve”:

⁹⁶JACOBBI, Ruggero, Bom dia, *Mirandolina*. Programa do espetáculo “*Mirandolina*”. São Paulo, Teatro Maria Della Costa, 1955, p. 12.

Não há dúvidas de que na peça vemos “um mundo que está subindo e que dali a pouco vai tomar de assalto a Bastilha”. Mas não existe a intenção polêmica, senão revolucionária, característica de “O Casamento de Fígaro”. Entre Beaumarchais e Goldoni vai toda a diferença que separa o homem de ação, voltado momentaneamente para a literatura, usando-a, em parte, como instrumento político, e o puro artista, o puro homem de teatro. Dar à “Mirandolina” mais peso, mais substância histórica, mais gravidade do que ela mesma deseja ter, é um erro que naturalmente tem o seu preço, como qualquer outro, porque a arte também costuma vingar-se dos que não acreditam em sua soberania.⁹⁷

O descompasso entre a encenação de RuggeroJacobbi e a apreciação de Décio de Almeida Prado deriva, sobremaneira, da concepção do crítico da autonomia da obra de arte de matriz essencialmente idealista. Almeida Prado não pode perdoar o fato de que o diretor buscou no espetáculo inferir significados mais complexos do que aqueles que o dramaturgo impôs ao texto. Analisando esta mesma crítica de Décio de Almeida Prado, BetiRabetti indica que nela podem ser vistos “indicadores significativos para o estabelecimento de alguns dos parâmetros que balizam o teatro brasileiro moderno naqueles anos”:

Trata-se de defender a autonomia da arte teatral e de colocar a seu serviço, apenas (e isso é muito para aqueles anos) aquilo que ela requer, ou exige, sob a pena de se pagar um alto preço pela sua “vingança”. Se, dali a alguns anos, não bastará mais ser “artista”, neste momento, é preciso, sobretudo, salvaguardar o “estatuto artístico do teatro”, conseguido a duras penas até então, garantido sobretudo pelo respeito às exigências de um texto altamente qualificado.⁹⁸

O crítico finaliza a sua apreciação apontando que, em sua visão, RuggeroJacobbi, enquanto crítico e encenador, adotava, frequentemente, dois critério distintos de julgamento: o estético e o político. Para ele, não se poderia observar um objeto de dois ângulos ao mesmo tempo e que o diretor deveria decidir, para se elevar nos dois sentidos, se desejava “servir ao teatro ou à sua concepção de arte interessada”.⁹⁹O crítico não percebia, com efeito, que o diretor pensava a encenação dos seus espetáculos a partir de outra concepção, orgânica, onde os dois critérios não podiam existir isoladamente, um sem o outro.

A historiografia do Teatro Brasileiro Moderno e o “lugar” das encenações goldonianas de RuggeroJacobbi.

⁹⁷PRADO, Décio de Almeida. “Mirandolina”. *O Estado de São Paulo*. 17/07/1955, p. 10.

⁹⁸ GIANNELLA, Maria de Lourdes Rabeth. *Contribuição para o estudo do “Moderno Teatro Brasileiro”*: a contribuição italiana. São Paulo: tese de doutorado, FFLCH-USP, 1989, p. 298.

⁹⁹PRADO, Décio de Almeida. “Mirandolina”. *O Estado de São Paulo*. 17/07/1955, p. 10.

Com *Mirandolina*, Ruggero Jacobbi completa o “ciclo” de suas encenações goldonianas no Brasil, embora não encerre propriamente as discussões sobre Goldoni.¹⁰⁰ De *Arlequim, servidor de dois amos* pelo Teatro dos Doze até a encenação para o Teatro Popular de Arte, passando por *O Mentiroso*, no TBC, o diretor promove uma leitura processual da dinâmica da dramaturgia de Goldoni, demonstrando, de modo plástico, a evolução e a transformação das comédias do veneziano. Contudo, como pretendemos demonstrar, Jacobbi possuía uma visão da obra de Goldoni que escapava das “armadilhas” da crítica italiana do início do século XX – tanto em sua vertente idealista quanto materialista – na medida em que nunca abandonava o travamento do autor com as formas do teatro popular, da praça pública, improvisado, enfim, da *commediadell’arte*, travamento este que perpassou toda a produção do dramaturgo, ainda que ele mesmo tivesse como propósito negá-lo.

Esta leitura “em chave popular” realizada por Jacobbi das comédias de Goldoni contrasta radicalmente da ideia que os críticos teatrais, especialmente os engajados no projeto de modernização cênica desde o início da década de 1940, faziam do comediógrafo. Por isso mesmo, as questões e formas levantadas por ele em seu enfrentamento com a dramaturgia goldoniana permite colocar em questão algumas ideias consideradas “definitivas” na historiografia do teatro brasileiro moderno.

Na urdidura historiográfica do teatro brasileiro moderno, como mostramos anteriormente, o ponto central que permeou os debates foi a superação, em nível artístico e cultural, do chamado “teatro para rir” que, na visão dos seus detratores, ancorava-se amplamente em padrões de comicidade considerados inferiores do ponto de vista da civilização e da modernização. Formas fáceis e ultrapassadas, não condizentes com os reclames do mundo moderno, ganharam a simpatia da maior parte do público de teatro no Brasil por um período bastante longo, o que era visto não raro como um “sintoma” da debilidade e atraso da sociedade brasileira.

Esta discussão começou a ser estabelecida no Brasil já no século XIX, período em que artistas e intelectuais brasileiros, como José Alencar e Machado de Assis, reclamavam a elevação das formas e conteúdos da comédia brasileira como instrumento de construção de valores cívicos e morais condizentes com um país em vias de civilização. Não obstante estes reclames, as comédias de Martins Pena, Arthur Azevedo, entre outros que se apropriavam

¹⁰⁰ Jacobbi continua publicando reflexões que perpassam pela dramaturgia goldoniana até os seus últimos dias em solo brasileiro, em textos que compuseram coletâneas como, por exemplo, *Realismo de Goldoni*. In: JACOBBI, Ruggero. *O Espectador Apaixonado*. Porto Alegre: Faculdade de Filosofia Universidade do Rio Grande do Sul, 1962. Além disso, alguns de seus alunos nos cursos em que ministrou aulas sobre o teatro recordam que o dramaturgo era referência recorrente nas reflexões do mestre.

amplamente das formas populares, que colocavam em cena personagens considerados “inferiores” do ponto de vista civilizatório, eram amplamente saudados pelas platéias nacionais.

A *solução* para este *problema* – ou “antídoto”, como nas palavras de Décio de Almeida Prado – tomou forma definitiva no início da década de 1940, quando um movimento de renovação cultural da sociedade brasileira foi potencializado, no teatro, pela atuação de grupos amadores do Rio de Janeiro, especialmente *Os Comediantes* e o espetáculo *Vestido de Noiva*, de Nélson Rodrigues, dirigido por Ziembinski. A partir deste espetáculo, o moderno se tornou uma *realidade* no teatro brasileiro, que passou a inspirar a atuação de artistas e críticos não somente na capital federal – onde se aprofunda com a criação do *Teatro do Estudante*, de Paschoal Carlos Magno, mas também em São Paulo (que nesse período modernizava-se amplamente), onde a lição de *Os Comediantes* foi apreendida por grupos amadores como o *Grupo de Teatro Experimental* (GTE), dirigido por Alfredo Mesquita, e *Grupo de Teatro Universitário* (GUT), ligado à Universidade de São Paulo e dirigido por Décio de Almeida Prado.

A principal *lição* que o movimento amador dos anos 40 transformou em *realidade* foi, literalmente, a entrada em cena da figura do diretor como intérprete e idealizador do espetáculo. Vimos que, neste sentido, foram determinantes as presenças, entre nós, de Louis Jovet e Ziembinski, que demonstraram na prática a importância da incorporação de novas formas e modos de pensar e realizar a cena teatral. Esta *lição*, na lógica da historiografia do teatro brasileiro moderno, foi a responsável pela “superação” do teatro fundado no improviso, no “caco”, na figura do grande ator cômico, que dominou os palcos brasileiros por tão longo período.

A atuação destes grupos de amadores, entretanto, não seria suficiente para tornar o moderno uma *realidade definitiva* no teatro brasileiro. É aí que o movimento amador se articula com a criação, em São Paulo, do Teatro Brasileiro de Comédia. Surgido em 1948 por iniciativa do empresário Franco Zampari, o TBC, em seu início foi, de fato, amador. No final de 1947, Zampari, que já se encontrava “mordido pelo bicho do teatro”, nas palavras de Alberto Guzik, reuniu-se, a partir da iniciativa do dramaturgo Abílio Pereira, com os grupos amadores de São Paulo – representados nas figuras de Décio de Almeida Prado e Alfredo Mesquita – e propôs a criação de uma sala para a atuação destes. Em meados de 1948, o empresário cumpriu a sua promessa e inaugurou uma luxuosa sala no bairro Bela Vista que foi, por muito tempo, uma das mais confortáveis da capital paulista. A estreia ocorreu com a encenação de uma peça de Abílio Pereira de Almeida que o GTE, de Alfredo Mesquita, já

havia apresentado: *A Mulher do Próximo*. Ao mesmo tempo, Zampari convidou Henriette Morineau para apresentar na casa, em francês, o monólogo *A Voz Humana*, de Cocteau.¹⁰¹

Os amadores não tinham, entretanto, nem experiência, nem tempo, nem fôlego para sustentar um teatro naquelas proporções, o que levou Franco Zampari a profissionalizar a companhia no ano de 1949. Neste sentido, o empresário buscou a figura de um diretor-artístico que possuísse solidez para desenvolver os trabalhos na casa e, por sugestão de Aldo Calvo, trouxe Adolfo Celi que se encontrava em Buenos Aires neste período. No mesmo ano, como vimos, Celi levou para o TBC outro diretor italiano, Ruggero Jacobbi, e o ator Sérgio Cardoso, que compunham o Teatro dos Doze. Com a presença dos diretores italianos, o TBC se tornou a maior realidade do teatro brasileiro, atraindo para as suas fileiras não somente os principais atores da época, como também cenotécnicos, iluminadores, figurinistas, costureiras, enfim, todos os elementos necessários para a efetivação da proposta moderna de teatro.

Deste ponto de vista, na urdidura da historiografia do teatro brasileiro moderno, o TBC é responsável pela institucionalização do moderno no teatro brasileiro, que teria tornado este uma realidade artística não somente para os críticos, mas também para o público. A cena teatral tornou-se, então, produto de qualidade cultural elevada, consonante com o que melhor se produzia no teatro europeu e norte-americano.

Nesta lógica, a comédia definida como “alta”, do ponto de vista moral e intelectual, irá se afirmar contra a “baixa” comédia, recheada de impropérios e vulgaridades, “indignos” de um público de elevado gosto. A força como esta memória histórica se afirma pode ser verificada em diversos lugares. Em 1946, por exemplo, o crítico Daniel Caetano realiza uma série de entrevistas com artistas e realizadores envolvidos com as atividades teatrais no país. Um dos entrevistados é Luiz Iglesias, produtor da companhia *Eva e seus artistas* que, como vimos no capítulo anterior, no início da década de 1940 escrevia textos em defesa do riso no teatro. Na ocasião da entrevista, questionado se fazia comédias para agradar o público, Iglesias “confessou que a preocupação com o público o levou a organizar um repertório voltado para fazer rir, *sem imbecilizar*. Seu plano era iniciar um teatro despretensioso para conquistar o público e, depois de formar uma platéia constante, empreender ‘vão mais alto’: chegar ao teatro de arte”.¹⁰² É nítido, portanto, como que neste momento o artista já

¹⁰¹CF. GUZIK, Alberto. *TBC: a crônica de um sonho*. São Paulo: Perspectiva, 1986.

¹⁰² MAGALHÃES, Vânia. Os Comediantes. In: BRANDÃO, Tânia (org.). *O Teatro Através da História*. v.2. Teatro Brasileiro. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 1994, p. 160.

incorporava à sua reflexão os termos afirmados pela renovação que se tornaram, posteriormente, reflexão historiográfica.

No mesmo período em que o TBC se afirma como institucionalização do teatro moderno no Brasil, representante da peça bem-feita do ponto de vista artístico sem perder de vista a dimensão cultural, surgem as chamadas companhias dos atores, muitos deles, egressos do teatro da rua Major Diogo. Com efeito, entre o final da década de 1940 e o decênio posterior, o teatro brasileiro presenciou o surgimento de companhias profissionais surgidas da associação entre grandes atores e diretores – como o *Teatro Popular de Arte*, de Maria Della Costa e Sandro Polônio, a companhia *Nydia Lícia–Sérgio Cardoso*, a companhia *Tônia-Celi-Autran*¹⁰³, etc. – que do ponto de vista historiográfico serão interpretados como herdeiros do padrão afirmado pelo TBC:

É preciso ainda reconhecer que o processo histórico, se não determinou a afirmação social contínua de um teatro moderno forte e sólido, mesmo assim viabilizou a ocorrência de uma autêntica revolução teatral – o que se chama, em geral, teatro moderno –, revolução essa de que as companhias de atores são, digamos, uma espécie de desfecho. Essa revolução foi detonada pelo grupo Os Comediantes, amador, e instituída como fato de mercado pelo TBC, por sinal, como já se viu, amador nos seus primeiros momentos. [...] A extensão da revolução não foi pequena. É necessário dimensioná-la, pois permite delinear a importância histórica das companhias de atores e esclarecer uma primeira relação de descendência entre elas e o TBC. Efetivamente, o que se derrotou foi o teatro do século XIX, das divas, que permanecia vivo e em atividade, apesar de seu esgotamento enquanto proposta cultural.¹⁰⁴

Desta maneira, afirma-se historiograficamente a superação das formas do teatro popular brasileiro, “seu esgotamento enquanto proposta cultural”, e a concretização de um

¹⁰³ Em 1956 a companhia criada pelos atores Tônia Carrero e Paulo Autran e pelo diretor Adolfo Celi encenou *A Viúva Astuciosa*, de Goldoni. No programa do espetáculo, Celi assinou uma “nota sobre a encenação” onde expôs as suas concepções e intenções ao trabalhar com o universo goldoniano. As suas palavras revelam uma grande consonância com aquelas proferidas por Ruggero Jacobbi: “Sempre nos declaramos em favor do naturalismo cênico em teatro, convencidos de que a interpretação geral da obra, seja qual for sua estrutura dramática, não pode deixar de lado o acento humano: esquivar-se de inflexões sinceras, do contato emocional, cômico ou trágico com o público. Tal ponto de vista nos leva a desconfiar e a fugir da fácil tentação dum estilo coreográfico, de ‘ballet’, cujos valores indiscutíveis no plano de uma especial forma teatral, escapam a nosso ver da atmosfera goldoniana, que em qualquer de duas interpretações deve conservar sua intrínseca característica popular. É notório que a multiforme produção do comediógrafo veneziano prestou-se no decorrer do tempo às mais variadas maneiras estilísticas, sem no entanto chegar a uma única satisfatória solução que pudesse contentar dum lado os defensores da *commediadell’arte* e dos traços dramáticos desta última ainda existentes na estrutura dramática de Goldoni, julgando-os como os únicos elementos ainda válidos e, por outro, os críticos e estudiosos de Goldoni, que defendem o movimento de reforma operado pelo comediógrafo na comédia italiana: a criação dos caracteres, o prelúdio ao romantismo”. Cf. CELI, Adolfo. Nota sobre a encenação. *Revista Teatro Brasileiro*, n. 8, São Paulo, 1956, p. 16.

¹⁰⁴ BRANDÃO, Tânia. As Modernas Companhias de Atores. In: BRANDÃO, Tânia (org.). *O Teatro Através da História*. v.2 Teatro Brasileiro. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 1994, p.215.

projeto teatral, cultural e estético, *moderno* tanto do ponto de vista artístico quanto do ponto de vista comercial.

A análise dos debates que as encenações deflagraram em todos estes âmbitos – do teatro amador dos anos 40 às companhias dos atores, passando pelo TBC – revela, entretanto, algumas contradições que saltam aos olhos. A maior delas diz respeito ao enfrentamento das companhias com as receitas provenientes da bilheteria dos espetáculos. Em todas as iniciativas, inclusive no TBC que possuía o fôlego financeiro proporcionado pela Sociedade Brasileira de Comédia, é notável o fato de que, em algum momento, tiveram que lançar mão de comédias populares para recuperar prejuízos financeiros gerados por espetáculos menos rentáveis. Estes espetáculos que, aparentemente, possuíam a função exclusiva de recuperar o “caixa” da empresa, estavam recheados das formas da comédia popular do teatro de revista e do teatro improvisado. Este fato nos permite verificar que, assim como ocorreu no início dos anos 40 onde as leituras “erradas” de Goldoni se tornavam grandes sucessos de público, a afirmação do *moderno*, a partir da hierarquização do gênero cômico, foi conquistada nos campos da crítica teatral, da iniciativa dos artistas, enfim, do discurso histórico sobre o teatro do período, mas não foi conquistada no âmbito do *público teatral* que, mesmo depois de mais de uma década em contato com a revolução cênica, ainda dava preferência aos espetáculos “comerciais” de nítido apelo popular.

Além disso, os trabalhos e esforços de divulgação empreendidos por Ruggero Jacobbi em praticamente todos estes âmbitos do teatro moderno – o Teatro dos Doze surgiu do movimento amador do Rio de Janeiro, sobretudo, em sua vertente ligada ao *Teatro do Estudante*, além do TBC e do Teatro Popular de Arte – demonstraram que as formas do teatro popular não foram abandonadas, mas foram ressignificadas sobre novas roupagens, especialmente aquelas ligadas à tradição do teatro italiano de improvisação. Ou seja, já nestes primeiros espetáculos realizados no Brasil Jacobbi começa a esboçar suas ideias de teatro popular que ressoarão amplamente nas décadas seguintes, conforme observa a sua biógrafa Berenice Raulino:

No contato inicial que mantém com o teatro brasileiro, dirigindo atores como Procópio Ferreira, ele pode perceber a grande afinidade do público com artistas que desenvolvem seu trabalho em consonância com o apelo popular. Poderíamos considerar que as matrizes daquele tipo de desempenho estariam localizadas no espetáculo circense e que a improvisação é um recurso assimilado a tal ponto que se torna quesito imprescindível na avaliação do trabalho interpretativo.¹⁰⁵

¹⁰⁵RAULINO, Berenice. RAULINO, Berenice. *Ruggero Jacobbi: presença italiana no teatro brasileiro*. São Paulo: Perspectiva: FAPESP, 2002, p. 90.

Neste sentido, a autora conclui que as encenações de Goldoni realizadas por Jacobbi constituem-se em impulsos importantes para o desenvolvimento do teatro nacional, pois permitiram a reunião da qualidade performática de um ator – ela se refere a Sérgio Cardoso –, o gosto do público brasileiro pela comédia e a formatação de práticas de improvisação fundadas na tradição italiana. Com efeito, ao apresentar o público brasileiro ao universo da *commediadell'arte*, especialmente em *Arlequim, servidor de dois amos*, o diretor não promoveu uma ruptura com o teatro cômico anterior à modernização, mas sim estabeleceu um elo de continuidade, usufruindo do *gosto do público brasileiro pela comédia*, propondo-o, entretanto, a partir de novas formas e referenciais sem perder, contudo, a ênfase em seu caráter popular.

Anos mais tarde, o próprio Jacobbi, ao rememorar a montagem de *O Mentiroso* para o TBC, vai tentar atribuir outros sentidos a esta encenação:

A minha preocupação era a de mostrar o outro lado da *commediadell'arte*. Há uma *commediadell'arte* muito popular porque ousada nos termos, no calão que as personagens falam, baseada em sátiras violentas, em atitudes grosseiras e que é, sem dúvida, a parte mais importante da *commediadell'arte* e que me parecia de todo inaplicável aos atores que eu tinha. Há um outro aspecto da *commediadell'arte* sobre o qual Goldoni trabalhou para eliminar com o tempo a *commediadell'arte* e substituí-la pela comédia moderna, realista, e que é uma *commediadell'arte* refinada, com intenções psicológicas, com jogos teatrais muito bem engendrados, mecanismos teatrais muito bem estudados e foi por este caminho que eu conduzi *O Mentiroso*, de maneira que, mesmo a parte das máscaras não foi propriamente a amostra de um teatro popular; foi uma espécie de *ballet* algo aristocrático, o que justificaria perfeitamente as críticas dos que vieram depois de mim e que acusaram o TBC de fazer um teatro de elite e isso, em grande parte, era verdade e nos contagiava. Mas, por outro lado, quem ensinou a eles que o teatro mais importante é o teatro de expressão popular fui eu mesmo [grifos nossos].¹⁰⁶

A releitura posterior do diretor soa bastante estranha, na medida em que assimila termos como *refinada* e *aristocrática* ao “tipo” de *commediadell'arte* que buscou apresentar no palco do TBC, sobretudo se pensarmos que no programa do espetáculo ele mesmo fazia apologia ao teatro de improvisação e dizia que, mesmo que houvesse tentado atribuir formas “novas” em consonância com as intenções de Goldoni, havia saído-lhe das mãos uma *comedia dell'arte*. Pura e simplesmente *commediadell'arte*, dissociada de qualquer distinção do tipo “refinada” ou “aristocrática”. Por que então que o diretor, ao rememorar as formas do

¹⁰⁶JACOBBI, Ruggero. Programa de televisão “Aventura do Teatro Paulista” *apud* RAULINO, Berenice. RAULINO, Berenice. *Ruggero Jacobbi: presença italiana no teatro brasileiro*. São Paulo: Perspectiva: FAPESP, 2002, p. 94.

espetáculo anos mais tarde, acrescentou estes novos sentidos na perspectiva histórica de sua encenação? Para compreendermos isto, é necessário considerar como que o teatro moderno, especialmente em sua vertente “tebecista”, foi visto e analisado pela nova geração de artistas, críticos e historiadores que surgiu a partir do final da década de 1950 munida de novos ideais artísticos e, sobretudo, políticos.

Nos anos finais da década de 1950, os reclames históricos de que o teatro brasileiro devia ser construído sobre uma dramaturgia brasileira capaz de incidir sobre os problemas e dilemas do país se materializaram a partir da atuação de um grupo de jovens artistas vinculados ao pensamento de esquerda que direcionaram o fazer teatral para caminhos diferentes. Neste grupo, o próprio Ruggero Jacobbi teve atuação decisiva ao se aproximar, juntamente com a sua esposa Carla Civelli, de um grupo de jovens artistas amadores organizados em torno do *Teatro Paulista do Estudante* (TPE) que contava com figuras como Oduvaldo Vianna Filho e Gianfrancesco Guarnieri, dentre outros, que seriam determinantes na concretização do projeto de consolidação de uma dramaturgia nacional.

Nas reflexões empreendidas por este grupo, encontrava-se um acentuado componente ideológico de que o teatro deveria ser transformado em instrumento de luta política, a partir da leitura que o pensamento de esquerda do período fazia da realidade do país. Com efeito, este pensamento foi amplamente difundido não apenas no movimento estudantil dos grandes centros urbanos, mas materializou-se na criação, em 1955, do Instituto de Estudos Brasileiros (Iseb), assim como nas discussões historicamente realizadas pelo Partido Comunista Brasileiro,¹⁰⁷ de modo que:

[...] no âmbito da atividade teatral começou-se a vislumbrar estímulos para o desabrochar de uma consciência histórica e, sob esse aspecto, o teatro assumiu compromissos públicos, não somente com princípios gerais de cultura e civilização, mas também com a organização das camadas subalternas a fim de impulsionar a luta pela igualdade social.¹⁰⁸

O marco histórico para a efetivação deste projeto de associação efetiva entre o teatro e a política, na perspectiva da conscientização do país para a necessidade histórica da realização da revolução proletária, foi a aproximação entre o TPE e o Teatro de Arena de São Paulo,

¹⁰⁷ Rosângela Patriota e Jacó Guinsburg expõem que, neste período, “as ideias de esquerda estavam amplamente disseminadas pelas análises do Iseb, em especial pelos estudos de Nelson Werneck Sodré, pelas discussões em torno da *teoria da dependência*, pela divulgação das obras de Marx, Engels, Lênin, pelo Partido Comunista Brasileiro e também pelos escritos de Léon Trotsky, difundidos pelos simpatizantes e militantes políticos vinculados à IV Internacional. A esses autores, aos poucos, integrou-se o italiano Antônio Gramsci e suas reflexões envolvendo o diálogo da Política com a Arte”. GUINSBURG, J. e PATRIOTA, R. *Teatro Brasileiro: ideias de uma história*. São Paulo: Perspectiva, 2012, p. 139.

¹⁰⁸ Ibid.

fundado e dirigido por José Renato Pécora, que resultou, em 1958, no espetáculo-síntese *Eles não usam Black-tie*, de Guarnieri. A peça foi ambientada num morro carioca dos anos 50 e colocava em relevo a situação do operariado urbano por meio, e suas mobilizações grevistas, por meio do conflito entre o pai (Otávio), operário sindicalista, revolucionário convicto, e o filho (Tião), que “fura” o movimento grevista em função de motivações pessoais. A peça se tornou um marco porque, pela primeira vez, as mazelas da população urbana trabalhadora brasileira eram colocadas em cena a partir de um viés realista e crítico, manipulados por um dramaturgo capaz de realizar uma leitura da realidade do país uma perspectiva histórica que apontava os caminhos da transformação política e social.

O sucesso de *Eles não usam Black-tie* – que salvou o Teatro de Arena do fechamento – impulsionou a criação, no interior do grupo, dos *Seminários de Dramaturgia*, onde textos nacionais, com temáticas políticas, eram produzidos e debatidos publicamente antes de serem encenados, casos de *Chapetuba Futebol Clube*, de Oduvaldo Vianna Filho, e *Gente como a Gente*, de Roberto Freire, já com a participação de Augusto Boal.

Na esteira dos trabalhos desenvolvidos pelo Teatro de Arena surgiram outras iniciativas, como o Teatro Oficina, o Centro Popular de Cultura (CPC), do Rio de Janeiro, e o Movimento de Cultura Popular (MCP), de Recife, que, em conjunto:

Contribuíram para que, pela primeira vez, ocorresse nos palcos brasileiros a vinculação explícita entre Arte/Política e a intenção de engajamento em favor das causas populares visando à *superação das etapas históricas*. Tal iniciativa fez emergir *um teatro intelectual* que colaborou decisivamente para que se intensificassem as críticas a uma concepção burguesa do *fazer teatral*, em favor de uma cena que ampliasse o seu alcance para além das salas de teatro.¹⁰⁹

Esta “guinada” do teatro em favor do engajamento político ocorrida a partir do final dos anos 50, acolhida também por amplos setores da crítica teatral, vai alterar substancialmente a perspectiva histórica sobre o teatro brasileiro moderno, especialmente sobre sua forma mais “acabada”, o TBC.

Do ponto de vista ideológico defendido pelos defensores do teatro engajado, o TBC vai ser interpretado como a concretização, do ponto de vista teatral, dos anseios e práticas culturais da ascendente burguesia paulistana. Desse modo, ele será associado à consolidação da industrialização paulistana que gerou uma burguesia que, a partir da década de 30, passou a exigir uma mais expressiva atuação dos setores culturais. Nesta lógica, também será inserida a criação da Universidade de São Paulo (1934), que importava professores franceses que

¹⁰⁹ GUINSBURG, J. e PATRIOTA, R. *Teatro Brasileiro: ideias de uma história*. São Paulo: Perspectiva, 2012, p. 148.

“ensinavam para esta burguesia hábitos e padrões renovados, gerando uma renovação ideológica muito importante no sentido de apagar de vez o patriarcalismo até então dominante”.¹¹⁰

O sistema empresarial organizado por Zampari seria um êmulo da concepção burguesa de produção, criando um modo de produção de espetáculos fundado no bom gosto, de tipo estrangeiro. Neste sentido, os textos clássicos encenados no TBC, na ótica desta nova cultura teatral de esquerda, passaram a ser vistos, geralmente, da seguinte maneira:

Alguns clássicos freqüentaram o repertório do TBC: Schiller, Sófocles, Goldoni, John Gay, mas *sempre depurados e enfocados sob uma ótica erudita*, como necessários produtos culturais *destinados a solidificar um gosto*, a refinar uma fórmula, a respaldar uma ideologia carente de origens; o que se pode dizer, igualmente, dos Pirandello, Wilde, Tennessee Williams e outros autores encenados.¹¹¹

Sob esta ótica generalizadora, todos os espetáculos produzidos pelo TBC, sobretudo em seus primeiros anos, são vistos como expoentes de um teatro burguês produzido para um público burguês. Analisando *O Mentiroso*, de Goldoni, dirigido por Ruggero Jacobbi, descobrimos, entretanto, intenções assumidas pelo diretor que se afastam, e em determinados níveis permite mesmo a realização da crítica, da “concepção burguesa” associada aos espetáculos da companhia – também *A Ronda dos Malandros*, não apenas no conteúdo como na forma (na medida em que Jacobbi o idealiza nos moldes do teatro de revista), realiza um contraponto violento à ideologia burguesa defendida pelos empresários da casa.

A mesma lógica interpretativa é associada à Cia Cinematográfica Vera Cruz que, no entendimento de Maria Rita Galvão, também é vista como manifestação de uma burguesia paulista cujo grau de desenvolvimento já possibilitava empreender a produção de cultura. Apresentado como tese de doutoramento à Universidade de São Paulo em 1976, os apontamentos de Galvão foram questionados por Antônio Cândido que, como arguidor, apontou que:

No caso da Vera Cruz, mas sobretudo do TBC, ocorreram mais fatos de radicalização do que aparece no seu trabalho. A sra sabe que vários dos jovens diretores italianos do TBC eram homens de esquerda? Eles dirigiram peças com as quais houve quase problemas policiais. Eu cito um caso: a *Ópera dos mendigos* [ele se refere a *A Ronda dos Malandros*], montagem de Ruggero Jacobbi, sobre a qual chegou-se a falar em proibição. Outro caso foi o de *Ralé*, de Gorki, montagem de Flaminio Bollini. Até mesmo a maneira pela qual Ruggero Jacobbi dirigiu *O Mentiroso* de Goldoni. Portanto, dentro desse mundo que a sra. descreve como risonho e maciçamente aderente a

¹¹⁰ MOSTAÇO, Edécio. *Teatro e Política*: Arena, Oficina e Opinião – uma interpretação da cultura de esquerda. São Paulo: Proposta Editorial, 1982, p. 15.

¹¹¹ Ibid., p. 17.

uma certa visão eufórica, limpa e polida da burguesia, dentro dele, pela dinâmica própria da vida brasileira, havia muitos sinais de contracorrente.¹¹²

Dessa maneira, o trabalho de Ruggero Jacobbi em *O Mentiroso* é visto como um dos “fatos de radicalização” que oferecem um contraponto à ideia de que o TBC oferecia teatro burguês para um público burguês. A afirmação historiográfica do teatro engajado, com fortes tonalidades ideológicas de esquerda, promoverá a cristalização das iniciativas anteriores, da qual nem mesmo o próprio Ruggero Jacobbi consegue se desvencilhar. À luz desta memória histórica construída *a posteriori*, o diretor irá acrescentar os adjetivos “refinada” e “aristocrática” à sua *commediadell’arte* produzida no TBC. Estes adjetivos dizem muito mais respeito à imagem genérica que se tinha do TBC no momento da rememoração do que às suas intenções no momento da encenação.

A força desta memória histórica que associa as comédias de Goldoni ao suposto “culturalismo”, “esteticismo”, enfim, do “padrão TBC”, ao lado da valorização da dramaturgia nacional, fará com que o dramaturgo veneziano se torne figura rara no teatro brasileiro do final dos anos 50¹¹³ até o início da década de 1970, quando retornará sob novas roupagens à luz de novas necessidades históricas.

¹¹²MARTINS, Luiz Renato. Vera Cruz: a fábrica de sonhos – a tese... e a crítica. *Opinião*, 17/09/1976, p. 22-23. O trabalho de Maria Rita Galvão referido é: GALVÃO, Maria Rita. *Burguesia e cinema: o caso Vera Cruz*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1981.

¹¹³ Encontramos referências à uma encenação de *O Teatro Cômico* pela Escola de Arte Dramática no ano de 1958, dirigida por Olga Navaro, bem como referências a uma encenação de *Arlequim, servidor de dois amos* pelo *Tablado* de Maria Clara Machado em 1962, portanto, duas iniciativas realizadas no interior de escolas de teatro.

Capítulo 04

Goldoni “nacional” e “popular”: duas leituras da realidade brasileira na década de 1970.

Então, nós tínhamos já nos aproximado dessa visão, ou seja, de que a obra de arte popular é aquela que expressa mais vigorosa e superior, do ponto de vista superior de conhecimento, a condição do povo, as aspirações do povo.

(Oduvaldo Vianna Filho)

O que seria teatro popular? Seria teatro feito pelo povo? Ou seria um teatro feito por atores profissionais, para o povo? E aí, os textos a serem levados, seriam textos que falam da problemática deste povo, ou seriam textos muito bem levados, mas que não têm nada a ver com a problemática deste povo? Seria fazer teatro a preços baratos, seria popular? Não está no preço, não está em número de lugares. Claro que todos esses tem o seu valor. Mas, a meu ver, o mais pesado, o mais importante para você fazer um teatro popular realmente, é encontrar um texto que fale dos problemas de quem vai lá ao teatro. Que interesse, que debata, que levante, que discuta os problemas desse pessoal que está lá sentado.

(José Renato, Depoimentos VI)

No período compreendido entre os anos finais da década de 1950 e o início da década de 1970 é nítido o surgimento de um desinteresse pela dramaturgia goldoniana no teatro brasileiro. A luta pela afirmação histórica de uma dramaturgia capaz de representar as questões nacionais vai ser potencializada pela radicalização dos antagonismos políticos e sociais que o país foi palco no período – desde o clima de otimismo desenvolvimentista do governo de Juscelino Kubitschek até instauração da ditadura militar e o cerceamento das liberdades políticas, passando pelas tensões geradas pela renúncia de Jânio Quadros e a consequente luta pela legalidade da posse de seu vice, João Goulart, e ainda as tensões políticas e sociais envolvidas no programa das reformas de base.

O cenário político do país neste período, com efeito, serviu como inspiração e pretexto para a exposição dramática de ideias diversas sobre os rumos e as soluções para os problemas da sociedade brasileira. Neste contexto, as comédias de Goldoni não eram vistas como capazes de acrescentar substância à discussão maior à qual o teatro estava vinculado, ou seja, não possuíam o “sentido de urgência” que a conjuntura política do país exigia.

Em todo o período, de fato, Goldoni foi encenado uma única vez por uma companhia profissional brasileira, o *Teatro dos Sete*, que montou *Mirandolina* no final de 1964. As questões colocadas na ocasião desta encenação revelam, de modo exemplar, como as novas conjunturas históricas propiciaram o surgimento novos olhares não apenas sobre a dramaturgia do veneziano, mas como sobre o teatro moderno, de modo geral.

O *Teatro dos Sete* surgiu em 1959, no Rio de Janeiro, em iniciativa de artistas saídos do Teatro Brasileiro de Comédia, como o diretor Gianni Ratto e os atores Fernanda Montenegro, Fernando Torres, Sérgio Britto e Ítalo Rossi. O espetáculo de estreia da companhia foi *O mambembe*, de Artur Azevedo, que atingiu enorme sucesso. Um maior enfrentamento com a comédia foi, inclusive, uma das marcas do grupo, que encenou também textos de Feydeau, Jocy de Oliveira, Cervantes, Molière e Martins Pena (estes três últimos compuseram o espetáculo *Festival de Comédia*, em 1962). A estudiosa da trajetória do grupo, Tânia Brandão, observa que o interesse pelos textos cômicos constitui-se em uma estratégia dos “Sete” para enfrentar as dificuldades impostas pelo mercado de teatro, uma vez que a comédia era “o apoio do mercado, consolidado pelos antigos”.

Após um breve período de dissolução da companhia em 1962 por motivos diversos (desde divergências financeiras e artísticas até a gravidez da atriz Fernanda Montenegro), o grupo retomou as atividades em 1964, ano em que o país encontrava-se num clima de efervescente convulsão política. Um dos atores da companhia, Sérgio Britto, recorda que o desejo inicial dos atores era montar *O casamento do senhor Mississippi*, de Frank Durenmat,

mas o diretor, Gianni Ratto, julgava que o grupo ainda não estava pronto para enfrentar tamanho desafio; do mesmo modo, o diretor teria julgado a intenção dos atores em encenar Brecht. Devido a estas negativas, os atores se decidiram então pelo texto de Goldoni.¹

O espetáculo estreou em outubro de 1964 e vários críticos apontaram as semelhanças entre a cena do *Teatro dos Sete* e aquela do mesmo espetáculo produzido pela companhia de Maria Della Costa em 1955, dirigido por Ruggero Jacobbi e com cenários de Ratto. Estas semelhanças visualizadas entre as duas iniciativas serviram de apoio para apreciações que acusavam os “Sete” de estrangeirismo e italianismo, ou seja, de resgatarem fórmulas já esgotadas no teatro brasileiro que remetiam a um momento específico do teatro moderno no país. A própria protagonista do espetáculo, Fernanda Montenegro, disse posteriormente:

Mirandolina foi um espetáculo precioso, mas absolutamente frio, entende? Ele [Gianni Ratto] não fez um espetáculo para nós. Ele fez uma *Mirandolina* para uma conta a ser ajustada lá em Milão, uma *Mirandolina* de Strehler, com Rina Morelli, uma *Mirandolina* fria, desumanizada, interesseira, era uma visão que, de início, eu tive um choque. Quando ele veio com a idéia da *Mirandolina*, ele disse: “eu vejo a *Mirandolina* vestida de verde-limão, um verde amarelinho”. Eu via uma *Mirandolina* vestida de vermelho e eu via *um Goldoni popular, cheio de cor, sacana, mas não farsesco* [grifos nossos].²

A fala de Fernanda Montenegro, embora um pouco confusa – pois ela associa a *Mirandolina* de Rina Morelli a Strehler quando, na verdade, foi dirigida por Luchino Visconti –, revela o descompasso entre as ideias e concepções artísticas dos atores e as do diretor italiano naquele momento. A atriz até vislumbrava possibilidades no enfrentamento com o dramaturgo, mas a partir do realce do caráter popular do seu teatro, ao contrário daquilo que Ratto defendia.

Sérgio Britto também revela certo desacordo com as intenções do diretor ao afirmar que *Mirandolina* “era um trabalho lindíssimo, uma cenografia e um acabamento de figurino alucinante, impressionante”, mas frisa que Ratto poderia “ter feito um Goldoni com sabor brasileiro”. Ele recorda também a crítica realizada por Luiza Barreto Leite que dizia que o espetáculo possuía “a precisão de um relógio suíço, mas não era coisa brasileira”.³

O diretor Gianni Ratto, por sua vez, procurou se defender destas “acusações” de estrangeirismo em *Mirandolina* dizendo que “a montagem sintonizava com o momento do país – ‘estava começando o surto da nova burguesia automobilística’”, ou seja, buscando

¹ Entrevista de Sérgio Britto em BRANDÃO, Tânia. *A máquina de repetir e a fábrica de estrelas: Teatro dos Sete*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2002, p. 193.

² Entrevista de Fernanda Montenegro em BRANDÃO, op. cit., p. 196.

³ Ibid., p. 194.

associar a ascensão da burguesia presente no texto de Goldoni com o início da expansão da classe média brasileira.⁴

O descompasso existente entre as concepções dos atores e de grande parte da crítica teatral – que classificou o espetáculo como “frio” – e as concepções do diretor são sintomas, de acordo com Tânia Brandão, do esgotamento das possibilidades de trabalho em conjunto nos moldes definidos na década anterior, ou seja, a partir da primazia do diretor como intérprete privilegiado do espetáculo, preceito tão cara ao chamado teatro brasileiro moderno.

Ainda que não tenha sido um espetáculo que suscitou novas perspectivas na recepção de Goldoni no Brasil, *Mirandolina* do Teatro dos Sete deve ser visto como exemplo de um momento de *transição* na leitura cênica de suas comédias. Transição de uma leitura marcada pela tradição do teatro italiano – e que foi colocada em prática no país por encenadores italianos – para uma leitura mais de acordo com as necessidades vislumbradas pelos artistas brasileiros do período, que se traduziram em interpretações que buscaram a associação entre as formas goldonianas e a ênfase no “nacional” e no “popular”.

Mirandolina: um caso especial de Vianinha para a TV Globo

Após a *Mirandolina* montada pelo Teatro dos Sete, em 1964, a dramaturgia goldoniana seria retomada como fonte de inspiração artística somente no início da década seguinte, com propósitos bastante diversos daqueles mobilizados anteriormente. Em 1971, Afonso Gentil dirigiu uma montagem de *Arlequim, servidor de dois amos* em São Paulo, e o no ano seguinte se deu a adaptação de *La Locandiera* para a televisão, realizada por Oduvaldo Vianna Filho, o Vianinha, intitulada *Mirandolina: a favorita do bairro*, exibida na Tevé Globo. Esta última incursão na obra de Goldoni, adaptada para a televisão, é reveladora de novas maneiras de olhar a obra do dramaturgo no Brasil, em particular, bem como de enfrentar as discussões artísticas e políticas do período.

Para compreendermos o *lugar* que a leitura de Vianinha ocupa no contexto maior da recepção da obra de Goldoni no Brasil é fundamental termos em conta os embates e posições assumidas pelo dramaturgo ao longo de sua carreira, sobretudo, nestes últimos anos que

⁴ BRANDÃO, Tânia. *A máquina de repetir e a fábrica de estrelas*: Teatro dos Sete. Rio de Janeiro: 7Letras, 2002, p. 196.

antecederam a sua morte (que ocorreu em 1974) e que se inserem no complexo contexto do enfrentamento dos artistas nacionais com o governo militar.⁵

Vianinha foi um dos principais expoentes do projeto de nacionalização e engajamento político do teatro brasileiro capitaneado, num primeiro, momento pelo TPE (do qual era integrante) e pelo Teatro de Arena em meados da década de 1950. Desse ponto de vista, sua dramaturgia sempre acompanhou de perto os debates em que se envolveu, sobretudo em favor da militância política pela efetivação da revolução democrático-burguesa no Brasil no período anterior ao golpe militar de 1964, conforme observa Rosângela Patriota:

A observação destas temáticas na produção de Vianinha (década de 50 e início da de 60), evidenciou a construção e a divulgação de um ideário em torno em torno de uma noção de “progresso” que se tornou a pilastra sobre a qual propostas, interpretadas como distintas, estiveram ancoradas. Desde a euforia presente nos anos JK, até a perspectiva revolucionária que permeou os últimos tempos do governo Goulart, temas como industrialização, organização de setores sociais, em especial os que diziam respeito à classe trabalhadora, soberania nacional e independência perante o capital estrangeiro foram palavras de ordem que alimentaram projetos, sonhos e ações de parcelas significativas da sociedade brasileira.

Neste contexto, Oduvaldo Vianna Filho assumiu posturas e propostas. Defendeu posições e se engajou em torno de palavras de ordem e de estratégias de luta. Desenvolveu uma prática teatral comprometida com o momento histórico, na busca de uma “dramaturgia nacional”. De maneiras diferenciadas procurou colocar no palco representações da sociedade brasileira, evidentemente, articuladas no interior do modo de produção capitalista.⁶

Na perspectiva de atingir um maior número de pessoas com sua arte engajada, Vianinha deixou o Teatro de Arena em 1960 e participou ativamente da criação do Centro Popular de Cultura (CPC) ligado à União Nacional dos Estudantes, no Rio de Janeiro. Entretanto, seu posicionamento político e, conseqüentemente, sua produção dramática foi bastante afetada pelo golpe militar de 1964, que significou, entre outras coisas, o esgotamento da aliança entre setores de esquerda e a burguesia nacional que alimentava o projeto progressista, democrático e revolucionário forjado nos anos anteriores.⁷

Do ponto de vista da linguagem dramatúrgica desenvolvida por Vianinha, Thaís Leão Vieira demonstra que a comédia se constituiu um elemento central no seu enfrentamento com

⁵ As reflexões que envolvem a trajetória artística e intelectual de Oduvaldo Vianna Filho foram extraídas de: PATRIOTA, Rosângela. *Vianinha: um dramaturgo no coração de seu tempo*. São Paulo: Hucitec, 1999.

⁶ Ibid., p. 106.

⁷ Rosângela Patriota expõe que na situação pós-golpe militar de 64, a “perplexidade veio tomar o lugar da certeza” na obra de Vianinha, sendo que sua peça *Moço em Estado de Sítio*, escrita em 1964, deve ser vista como uma elaboração da perplexidade da própria militância do autor diante dos acontecimentos. Cf. PATRIOTA, op. cit., p. 113.

as diferentes realidades políticas e sociais que procurou discutir ao longo de sua trajetória artística. Segundo a autora, desde as suas primeiras peças – como *Bilbao, via Copacabana* (1957), *A mais valia vai acabar, seu Edgar* (1960) e *Cia Teatral Amafeu de Brusso* (1961) – até os últimos textos, já produzidos sob o “impacto” do golpe militar, – como *Dura lex sed lex no cabelo só gumex* (1967) e *Allegro Desbundaccio (Se Martins Pena fosse vivo)* (1973) – o dramaturgo sempre buscou o diálogo com as formas da comédia popular para efetivar seus anseios artísticos e políticos. A presença das formas do teatro de revista e das comédias de costumes na dramaturgia de Vianinha são, em grande parte, devidas às influências paternas, uma vez que o dramaturgo era filho do também dramaturgo Oduvaldo Vianna, um dos principais expoentes da dramaturgia cômica brasileira anterior ao modernismo teatral:

É reconhecível e significativa na obra de Vianinha a influência de Oduvaldo como presença na escritura dramática, tanto no que se refere às obras cômicas quanto em relação às discussões em sua dramaturgia da crítica dos costumes nacionais. É claro que Vianinha se distancia também dessa dramaturgia pela perspectiva da arte como engajamento, vendo na obra um espaço para construção de proposições. No entanto, queremos aqui ressaltar os pontos de referência de Vianinha em relação ao pai. Ao optar pela tradução das tensões e conflitos dos costumes e da moral brasileira por meio da comédia na televisão, Vianinha percorreu os caminhos da nossa tradição teatral, revelando um importante diálogo com esta.⁸

Este “ponto de encontro” em torno das formas da comicidade popular brasileira vai se aprofundar ainda mais depois de 1964. O golpe militar foi duramente sentido pela classe artística brasileira, especialmente, aquela vinculada aos projetos de modernização das artes e da sociedade levados a cabo nas décadas anteriores. A derrota política imposta pelas forças golpistas produziu um questionamento do alcance das iniciativas de “conscientização” da população, na perspectiva revolucionária, através da arte, que culminou, entre outras coisas, no “teatro de agressão” cujo maior expoente foi, indubitavelmente, a encenação de *O Rei da Vela*, de Oswald de Andrade, pelo Teatro Oficina no ano de 1967, além do seminal filme de Glauber Rocha *Terra em Transe*, do mesmo ano.

Neste sentido, a comédia vai se tornar uma das formas através das quais o dramaturgo irá tentar responder às questões colocadas naquele tempo de incertezas:

A comicidade, não apenas tematicamente, revela a maneira como vê a realidade que o cerca, sobretudo a partir das escolhas da revista e da comédia de costumes no pós-1964 – o conteúdo, assim, torna-se forma. Nessas peças encontra-se a maneira como Vianinha está vendo o período da ditadura militar. E é diante da perplexidade produzida pelos acontecimentos que ele retoma a revista e o teatro de costumes, que por não obedecerem a uma

⁸ VIEIRA, Thaís Leão. *Allegro ma non troppo: ambigüidades do riso na dramaturgia de Oduvaldo Vianna Filho*. São Paulo: Verona, 2013, p. 28.

lógica clássica e linear exprimiam os fatos caóticos de seu tempo. Assim, a opção pelo cômico tem um nexu histórico: a situação encaminhada a partir do golpe e as contradições advindas dele são apreendidas por Vianinha por meio do humor. Contra a perda de conexões com o público e sua realidade, Vianinha faz uso do teatro de revista e o não encadeamento da narrativa, a comédia de costumes e o riso dos reveses dos acontecimentos. Analisar a dramaturgia de Vianinha, nas condições sócio históricas em que se formam e a que dão forma, revela que a seleção do cômico neste autor evidencia a apreensão da realidade por meio da linguagem.⁹

Diante do panorama instaurado, Vianinha também realizou seus exercícios de autocrítica, mas não abandonou em nenhum momento as diretrizes do PCB que apontavam para a perspectiva da resistência às forças do novo regime através do espaço democrático, frente que ficou conhecida como “resistência democrática”. Por outro lado, setores da sociedade brasileira defendiam a perspectiva da radicalização da luta política por meio da luta armada e da formação de guerrilhas, o que gerou embates severos no interior da própria resistência. Esta polarização ficou ainda mais evidente em 1968, quando a instauração do Ato Institucional número 5 pelo presidente Costa e Silva escancarou a faceta do regime militar ao suprimir qualquer liberdade política.

A partir de 1968, de fato, o teatro brasileiro passou a vivenciar um período de muitas dificuldades. A censura se abateu sobre os palcos, não apenas aquela oficial, do Estado, mas também a censura ideológica praticada por grupos paramilitares como o Comando de Caça aos Comunistas (CCC) que interditou e agrediu parte do elenco de *Roda Viva*, de Chico Buarque, no Teatro Ruth Escobar no final de 1968. Além disso, o arrefecimento das atividades teatrais no período também foi acentuado pelo crescimento verticalizado da televisão como veículo de entretenimento de massa possibilitado pelo avanço da publicidade no país. Nestas circunstâncias, em consonância com a sua postura de atuação na resistência democrática, Vianinha procurou manter o debate estabelecido com o seu tempo presente; nos anos de 1969 e 1970, o dramaturgo produziu, respectivamente, as peças *A Longa Noite de Cristal* e *Corpo a Corpo* – além de *Allegro Desbum*, de 1973 –, nas quais discutiu, sob perspectivas distintas, temas como a publicidade o avanço da indústria cultural. Neste sentido, conforme observa Rosangela Patriota:

É possível dizer que, em nenhum momento, Vianinha despolitizou sua dramaturgia. Pelo contrário, a necessidade de construção da frente democrática e atingir um público cada vez maior para o teatro, em geral, e para sua discussão, em particular, fez com que ele reavaliasse as suas temáticas, com a perspectiva de poder abranger questões que não estavam no

⁹ VIEIRA, Thaís Leão. *Allegro ma non troppo: ambigüidades do riso na dramaturgia de Oduvaldo Vianna Filho*. São Paulo: Verona, 2013, p. 4.

horizonte do imediatismo político, mas comportamentos, mensagens e valores que, a pouco e pouco, surgiam aos olhos da população como procedimentos “naturais”.¹⁰

Neste sentido, no início dos anos 70 Vianinha se aproximou da televisão (o dramaturgo já havia trabalhado na televisão no início dos anos 60 como um dos redatores do programa de Bibi Ferreira para a Tevê Tupi) e passou a adaptar “casos especiais” e a produzir programas semanais para a Tevê Globo. Ao todo, Vianinha produziu sete roteiros para serem apresentados como “casos especiais”, dos quais cinco foram feitos a partir de adaptações de clássicos da literatura mundial – além de *Mirandolina*, de Goldoni, adaptou *Noites Brancas*, de Dostoievski, *A Dama das Camélias*, de Alexandre Dumas, *Ratos e Homens*, de John Steibeck, e *Medeia*, de Eurípedes –, um foi adaptado de um roteiro de um filme francês intitulado *La Ronde*, e outro foi um original escrito na ocasião do natal de 1972, intitulado *As aventuras de uma garrafa de champagne* (exibido com o título *Ano Novo, Vida Nova*).¹¹ Além disso, foi também responsável pelo argumento e roteiros da série televisiva *A Grande Família*, juntamente com Armando Costa, a partir de 1972.

O trabalho de Vianinha na televisão foi malvisto por antigos companheiros de militância política, que interpretavam-na como um instrumento de alienação das massas, além de que, contratado pela Globo, o dramaturgo se colocava como colaborador de uma empresa “afinada” com as políticas socioeconômicas do regime militar. O próprio dramaturgo comentou o tema em uma de suas últimas entrevistas, concedida a Ivo Cardoso, onde demonstrou as possibilidades que vislumbrava no trabalho televisivo:

A matéria-prima da publicidade, a matéria-prima da classe dominante hoje em dia, é a insatisfação. Você ser classe dominante é ao mesmo tempo ter que promover insatisfação. É verdade que um determinado tipo de insatisfação. Você não poder mais ser letárgico, não poder mais ser cabisbaixo e aceitante, mas ter que ser interventor, cria muitas contradições e muitas fissuras dentro do processo das classes dominantes e dos processos culturais, o processo em geral, da sociedade subdesenvolvida e do Brasil em particular. Eu acho que é nessas fissuras, nesses rachas, nessas incoerências, nessas incongruências, que o intelectual deve atuar e desenvolver o seu trabalho. É claro que o intelectual, diante do sistema de poder, não tem o que dizer, porque a censura não vai deixar, não vai permitir – ele não tem o que dizer, mas a censura não vai permitir o seu trabalho. Mas, diante desses milhares de problemas, que, inclusive, partem da própria insatisfação com que o Brasil hoje olha a si mesmo, com que os subdesenvolvidos se olham a

¹⁰ PATRIOTA, Rosangela. *Vianinha: um dramaturgo no coração de seu tempo*. São Paulo: Hucitec, 1999, p. 130.

¹¹ Cf. STEINBAHC, Amanda Maíra. Olhar nos olhos da tragédia: a resignificação de *Medeia* por Oduvaldo Vianna Filho: diálogos entre história e teledramaturgia. *Dissertação (mestrado em História)* – Instituto de História – Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia/MG, 2012, p. 98.

si mesmos, eu acho que existe um campo enorme, aí, de trabalho e de possibilidades. E a televisão se inclui nisso.¹²

É notável, portanto, que Vianinha situa o seu trabalho na televisão no campo das possibilidades em continuar propondo discussões ao seu público diante de um contexto marcadamente desfavorável ao trabalho intelectual. Além disso, o dramaturgo salienta ainda que o produto televisivo, no Brasil, possuía naquele momento um caráter de exceção em relação ao restante do mundo, que derivava do fato de que a televisão brasileira era uma das poucas no mundo que transmitia produtos próprios no principal horário de audiência (das seis da tarde às dez da noite). Por isso, reafirmava que este fato:

Cria um campo de trabalho para a intelectualidade da maior importância, de maior significado, porque exatamente a televisão tem um lado que todos nós somos contra, em relação ao que ela deixa de mostrar. O que ela deixa de mostrar que é o fundamental; o que ela não pode mostrar, o que ela não pode apresentar, esse sim é o seu papel principal, a sua coisa mais importante. Mas essa nós damos de barato, que a televisão não pode apresentar, mas que é um fenômeno da televisão, é um fenômeno da imprensa brasileira, muito mais acentuado e caracterizado na televisão. Como concretização da publicidade, e como a publicidade é um negócio muito importante no Brasil atualmente [1974], a televisão realmente atingiu um nível de qualidade no Brasil, na TV Globo, eu acho, muito alto. Muito alto como dinâmica, como condução, como execução, como mobilização de intelectuais e trabalhadores. E eu acho que consegue alguns momentos muito expressivos, como nas novelas de Dias Gomes, Jorge Andrade, Bráulio Pedroso, algumas de Walter Negrão, de Geraldo Vietri. Acho que realmente em alguns momentos a televisão participou da cultura brasileira, se desenvolveu, deu informações, enriqueceu em observações etc... *Ela faz parte desse processo que toda a sociedade brasileira vive hoje, de tornar-se mais aguda, mais perceptiva, mais rigorosa, mais perfeita diante dos problemas, da necessidade que cada um tem, que é fruto da situação real e que não pode mais ser iludido, mais abandonado por ninguém, que é a necessidade de transformar a sociedade brasileira* [grifos nossos].¹³

O dramaturgo demonstra uma ampla consciência do papel da televisão, principalmente da publicidade, na cultura brasileira daquele momento, no entanto, revela que o desenvolvimento da linguagem televisiva no país havia criado uma singularidade, sobretudo de sua dramaturgia, que dependia em vários níveis do trabalho de intelectuais e profissionais (dramaturgos, diretores, cenógrafos, técnicos) que, além de promover um alto nível de qualidade técnica, conseguiam propor debates e reflexões na perspectiva da transformação social que possuíam um longo alcance. É evidente que os temas “mais urgentes” do momento

¹² VIANNA FILHO, Oduvaldo. Entrevista a Ivo Cardoso. In: PEIXOTO, Fernando (org). *Vianinha: teatro, televisão e política*. São Paulo: Brasiliense, 1983, p. 184.

¹³ Ibid.

continuavam cerceados pela censura, mas isto não significava que outros temas relevantes sobre a sociedade brasileira do período não pudessem ser discutis nas “fissuras” e “brechas” abertas pela indústria cultural dirigida pela classe dominante. Desse modo, Vianinha demonstra que o seu engajamento político adquiriu novas roupagens, tanto técnicas quanto temáticas, a partir do enfrentamento com uma realidade política e social distinta, diante da qual:

Procurou, por meio de sua dramaturgia, construir um espaço para discussão de problemas que afligiam o conjunto da população brasileira. Ampliando o seu referencial temático, verificando que a politização da arte não precisa ser reduzida necessariamente a meia dúzia de palavras de ordem, reconhecendo que a atuação em uma frente de resistência implicava alcançar o maior número possível de pessoas, em 1972/1973 concluiu *Nossa Vida em Família e Allegro Desbum*, o prefácio e o primeiro ato de *Rasga Coração*.¹⁴

É neste universo de redefinição de atuação nas brechas existentes no sistema político e cultural do país a partir de novas proposições temáticas, na perspectiva de dialogar com o “maior número possível de pessoas”, que devemos buscar compreender os possíveis significados da leitura goldoniana de Vianinha para a televisão brasileira exibida no final de 1972.

A adaptação da história da estalajadeira Mirandolina realizada por Vianinha promove uma brusca atualização do enredo criado por Goldoni em 1753. A pensão toscana se transforma em uma pensão situada no bairro de Madureira, no Rio de Janeiro, em uma temporalidade contemporânea aos telespectadores dos *casos especiais*. O dramaturgo aproveita a especificidade da linguagem televisiva para criar uma série de ambientes que conduzem a narrativa de uma forma completamente nova, conforme o próprio ressaltou em entrevista a Fernando Peixoto:

A presença da imagem [televisiva] apenas me obriga a criação de uma sequência de locações diferentes. O clima dramático exige, na televisão, mudanças geográficas e atmosféricas, usando também um paralelismo de recursos técnicos, como, por exemplo, o *flash-back*. [...] No cinema, é através da imagem que você conta tudo. Na TV, a imagem é a carroceria, o suporte. A beleza interna da imagem da TV não vai além do plástico. Por exemplo, quando adaptei *Mirandolina*, a minha preocupação era bolar dois ou três cenários para cada página de texto, para que o choque fosse rico e estimulante. Não me preocupei tanto com a beleza da imagem local. O importante é que a linguagem seja correta em termos de localização, ou seja, a adequação do texto ao cenário.¹⁵

¹⁴ PATRIOTA, Rosângela. *Vianinha: um dramaturgo no coração de seu tempo*. São Paulo: Hucitec, 1999, p. 130.

¹⁵ VIANNA FILHO, Oduvaldo. A televisão como expressão (uma entrevista). In: PEIXOTO, Fernando (org). *Vianinha: teatro, televisão e política*. São Paulo: Brasiliense, 1983, p. 155.

O texto original de Goldoni exigia apenas quatro cenários – o pátio da estalagem de Mirandolina, o salão de jantar, o quarto do Cavaleiro de Riprafatta e um cômodo interno onde a protagonista passa os lençóis. Aproveitando a dinâmica diferente da televisão, Vianinha propõe uma quantidade muito maior de cenários, de modo estimular a criação de um ritmo diferente, necessário, em sua visão, para “agarrar” o telespectador: “O espectador do teatro faz uma opção: ele sai de casa e não é solicitado por outros estímulos. O telespectador tem que se praticamente guinchado, porque ele está em casa, dispersivo, livre. Na televisão, é preciso agarrar a pessoa na primeira fala”.¹⁶

Neste sentido, Vianinha apresenta Mirandolina aos telespectadores, na primeira cena, andando por uma avenida do subúrbio carioca com um carrinho de feira; no caminho, se depara com vários outros personagens do sexo masculino – lixeiros, pipoqueiro, um “crioulo da Light”, guarda de trânsito – que brincam com ela, ressaltam a sua beleza e expõem seus desejos para com ela. A estes estímulos, ela reage de modo faceiro, agradando a todos, sem vulgarizar, por motivos que ela própria explica dirigindo-se diretamente aos telespectadores:

Mirandolina: Freguesia grande, não é? É que sou dona de uma pensão, solteira, sozinha. A rapaziada se alvoroça. Para eles, mulher assim é como dinheiro na rua: de quem apanhar primeiro. Eu deixo correr porque aumenta a freguesia na pensão; meu pai morreu cheio de dívidas, faz um ano, quer dizer, além de refeições comerciais, vendo também um pouco de esperança pra rapaziada, é ou não é? Como dizia Stanislaw Ponte Preta – o esporte predileto do brasileiro não é o futebol, é a paquera.¹⁷

Desse modo, fica claro que Vianinha compreende a personagem principal do texto de Goldoni como uma mulher independente que utiliza a sua beleza e a predileção dos homens por ela para se dar bem nos negócios e ganhar dinheiro para pagar as dívidas deixadas pelo pai. O dramaturgo reforça, nesta fala de Mirandolina, como ela é consciente do lugar da mulher no imaginário da sociedade brasileira; solteira e sozinha, ela é vista pelos homens como “fácil”, “disponível”, ou seja “de quem pegar primeiro”.

As andanças de Mirandolina até a feira também apresentam ao telespectador dois dos personagens principais: Dudu (adaptação do Conde de Albafiorita) e Caldas e Caldas (que representa o Marquês de Forlipópoli). O primeiro é um novo rico, nordestino de origem que “fez a vida” no Rio de Janeiro e é dono de uma luxuosa concessionária de automóveis; procura conquistar Mirandolina por meio do conforto proporcionado pela sua condição

¹⁶ VIANNA FILHO, Oduvaldo. A televisão como expressão (uma entrevista). In: PEIXOTO, Fernando (org). *Vianinha: teatro, televisão e política*. São Paulo: Brasiliense, 1983, p. 155.

¹⁷ VIANNA FILHO, Oduvaldo. *Mirandolina: a favorita do bairro*. Roteiro adaptado de *La Locandiera* de Carlo Goldoni para a TV Globo em 1972. Acervo Funarte/RJ, digitalizado, p. 3.

econômica. Já o segundo é um barbeiro falido pertencente a uma família tradicional que havia alcançado uma alta posição social nas primeiras décadas do século XX, mas que não conseguiu acompanhar a nova dinâmica econômica do país; apesar de não ter dinheiro, possui influência política e tenta usar deste artifício para conquistar a protagonista. Mirandolina responde às investidas de Dudu e Caldas e Caldas sempre com a mesma graça e simpatia, embora não alimente maiores esperanças a nenhum dos dois. Faz isto porque, como dona da pensão, precisa dos clientes para “fechar as contas”.

Já na pensão, Vianinha apresenta os outros dois personagens masculinos que compõem a trama principal. O primeiro deles é “um jornalista”, que representa “o inimigo das mulheres”, o Cavaleiro de Riprafatta. Na primeira cena em que aparece, o jornalista se apresenta à Mirandolina da seguinte maneira:

Jornalista: Olha aqui, mocinha, eu estou hospedado em sua pensão porque sou um jornalista e preciso ficar em lugares populares para fazer uma reportagem sobre gente deste bairro. Não sou um qualquer, portanto, seria interessante mudar a minha roupa de cama, consertar o abajur, me arranjar mais cabides, o gosto da água é horrível, rádio ligado desde as seis da manhã e por favor tire o poleiro do papagaio de perto da minha janela! Ainda não percebi porque a senhora é famosa no bairro. Com licença, vou trabalhar.¹⁸

A atualização do confronto entre a misoginia do Cavaleiro de Riprafatta e o orgulho de Mirandolina do original de Goldoni realizada por Vianinha configura-se, portanto, como um conflito de classes e lugares sociais: o jornalista pertence a um outro mundo e foi designado para fazer uma reportagem sobre o bairro do subúrbio, popular, onde se localiza a pensão de Mirandolina; não está habituado àquelas condições de vida – seria uma crítica de Vianinha à intelectualidade que se colocou como intérprete do povo brasileiro, mas que não conhecia a essência da vida deste? A vingança de Mirandolina, neste sentido, seria impulsionada pela afirmação dos valores do povo diante do pedantismo do jornalista; ela o faria apaixonar-se por uma “mulher do povo”, dona de roupas de camas ruins, eletrodomésticos velhos e estragados, que vinha de um lugar onde o “gosto da água era ruim” e possuía hábitos “desprezíveis”.

A pensão de Mirandolina, desse ponto de vista, é caracterizada por Vianinha como um ambiente bem popular, as pessoas almoçam e jantam juntas na mesma mesa, a comida é simples – Mirandolina serve feijão ralo, bifes finos e apenas duas fatias de tomate ao invés de três para economizar –, os clientes são ruidosos e rudes (beliscam Mirandolina), de modo que a *diferença* para o jornalista é ressaltada – ele quer comer sozinho e em silêncio, de preferência “em toalhas limpas”.

¹⁸ VIANNA FILHO, Oduvaldo. Mirandolina: a favorita do bairro. Roteiro adaptado de *La Locandiera* de Carlo Goldoni para a TV Globo em 1972. Acervo Funarte/RJ, digitalizado, p. 7.

Finalmente, o personagem Fabrício, empregado da pensão de Mirandolina, é colorido como um homem do povo, mas que possui aspirações econômicas superiores, assim como ela, na medida em que poupa dinheiro para pagar a faculdade – quer ser nutricionista e trabalhar em grandes restaurantes. Logo de cara, Mirandolina assume aos telespectadores que o ama e que tem certeza de que é correspondida, ainda que o jovem não transpareça os seus sentimentos. De fato, Fabrício é o único personagem da adaptação de Vianinha que se relaciona com a protagonista sem demonstra-lhe admiração e desejo, ao contrário, é frio e seco no tratamento com Mirandolina, o que a deixa cada vez mais apaixonada pelo rapaz.

Na trama tecida por Vianinha, Mirandolina fica sabendo através de Caldas e Caldas – cujo primo de terceiro grau é funcionário do alto escalão da Sursan – que a prefeitura iria construir uma nova avenida no bairro e que, para isto, mais de duzentas casas seriam derrubadas, sendo que uma delas seria a da sua pensão. O barbeiro também confidencia a ela que a construção da avenida faria com que os valores imobiliários do bairro aumentassem. Diante disto, Caldas e Caldas oferece-lhe a proteção das relações públicas que sua família possuía na cidade em troca do casamento. A moça diz que vai pensar a respeito.

De posse da informação privilegiada obtida junto a Caldas e Caldas, Mirandolina arquiteta um plano para comprar uma casa e transformá-la em pensão antes do aumento imobiliário e, desse modo, ganhar algum dinheiro. Entretanto, como ela não tem dinheiro para comprar uma casa, ela planeja conseguir um empréstimo no banco para o qual precisa da ajuda de Dudu, o único que conhece que possui solidez econômica para ser seu avalista e para o qual o banco não hesitaria em conceder um empréstimo. Na cena em que procura a casa para servir de pensão, Vianinha explora as potencialidades da linguagem televisiva:

Sala vazia. Casa bem mais nova. Sala maior que a pensão. Limpa. Mirandolina gosta. Anda pela casa calculando o espaço para as mesas. Um homem espera.

Mirandolina (para a câmera): 23 mesas! Que maravilha! Sala bem clara, cozinha grande, a casa não é tão velha, arejada, o ponto é ótimo! (para o homem): ... é... boazinha... minha pensão é maior, mais nova... essa casa é muito velha, conzinha apertada... a casa é escondida, abafada... o ponto é horrível... o senhor não aluga mesmo, é?

Homem: Não. Só me interessa vender.

Mirandolina: quanto?

Homem: 60 milhões. 30 de entrada. Se abrissem essa avenida nova que tanto falam, a casa ficaria valendo 90, ou 100 milhões...

Mirandolina: Essa avenida? Não vão construir mais! Tenho um primo alto funcionário da Sursan, família Caldas e Caldas conhece claro – ele me garantiu que não sai mais essa avenida nova.

Homem: É, também acho... Não posso esperar mais... vou pra Brasília... por 60 milhões, eu vendo...

Mirandolina: 20 de entrada, fecho o negócio amanhã!

Homem: 30.

Mirandolina: a sala é muito escura. 20 de entrada está mais que bom.

Homem: pelo menos 25.

Mirandolina: 25 milhões? (para a câmera): e agora, onde é que eu arranjo 25 milhões?

(aparece a imagem de Dudu na agência, abrindo e fechando portas de veículos. Volta para o rosto de Mirandolina. Sorri. Estende a mão para o homem).

Mirandolina: negócio fechado!¹⁹

Esta cena é exemplar da maneira como Vianinha explora a linguagem televisiva a partir da experimentação de novas técnicas dramatúrgicas, como a mudança de cenas, a intuição e o *flashback*. Além disso, revela também o tratamento de temas diversos sobre a sociedade brasileira, como a expansão das grandes cidades associadas à especulação imobiliária e o modo como este processo afeta a vida das pessoas dos bairros populares.

Para conseguir o que quer, Mirandolina aceita o jogo de sedução proposto pelo empresário e resolve ceder aos seus incessantes pedidos para que saíssem juntos. Na noite em saem juntos, Vianinha ambienta o encontro na estrada da Barra da Tijuca; Dudu dirige o carro e Mirandolina sentada no banco do passageiro, para impressioná-la, o rapaz cede o volante a ela, quer ensiná-la a dirigir; Mirandolina, para o espanto de Dudu, já sabe dirigir, guia até a beira da praia da Barra. Na praia, o rapaz é mais incisivo:

Dudu: Mirandolina. Entenda, não quero uma simples aventura, quero que você seja a minha mulher!

Mirandolina: Mas o senhor é casado.

Dudu: Não estou falando em casamento, falo em felicidade. Mirandolina! (chegando) Você terá um lindo apartamento com porteiro e elevador, ar refrigerado para os dias de calor, TV a cores, pedicure, batedeira de bolo, tudo moderno... (tempo) você não diz nada?

Mirandolina: É a emoção... Assim de repente... (Dudu se atira em Mirandolina) (para a câmera): meu Deus! O homem está a mil! E agora?

(Mirandolina em palpos de aranha, movimentos ardentes, rápidos, mãos, rostos).

Dudu: Mirandolina! Te quero! Mirandolina moderna!

(Mirandolina mexe a perna, forte, Dudu sente uma dor fulminante).

Dudu: HUUUUUUUUUUU!!!!!!!!!!!!

Mirandolina: Ô, desculpe... foi a emoção! Você é tão perturbador... desculpe, Dudu (pisca para a câmera).²⁰

As promessas de Dudu para conquistar o amor de Mirandolina revelam o olhar atento de Vianinha para a dinâmica econômica e social brasileira do período; como novo rico, o empresário tenta conquistar a “mulher do povo” através do conforto possibilitado pelo

¹⁹ VIANNA FILHO, Oduvaldo. Mirandolina: a favorita do bairro. Roteiro adaptado de *La Locandiera* de Carlo Goldoni para a TV Globo em 1972. Acervo Funarte/RJ, digitalizado, p. 7.

²⁰ Ibid., p. 23.

dinheiro. Vianinha reflete, sobretudo, sobre o impacto do “milagre econômico”, período onde o grande crescimento econômico propiciou, dentre outras coisas, o aumento significativo da presença do capital estrangeiro e a ascensão social de amplos setores da sociedade (o próprio Dudu enriqueceu vendendo carros importados). O aumento do poder aquisitivo, principalmente, da classe média, associado ao baixo custo dos serviços – devido ao crescimento da mão-de-obra proveniente, em grande parte, da zona rural que fora forçada a migrar para os grandes centros em razão da *modernização selvagem do campo* (Mirandolina poderia “ter um pedicure”) – gerou uma camada da sociedade com um grande potencial de consumo:

A nova classe média está, em geral, plenamente integrada nos padrões de consumo moderno de massas, de alimentação, de vestuário, de higiene pessoal e beleza, de higiene da casa. Tem todas as maravilhas eletrodomésticas, inclusive a Tv em cores, 21 polegadas (de 1972, quando começou a ser produzida, a 1979, foram vendidos cerca de 4,5 milhões de aparelhos). Tem telefone. Tira férias e viaja com a família pelo Brasil, de avião ou de carro; hospeda-se em hotéis ‘razoáveis’...²¹

Desse modo, Dudu é, na adaptação de Vianinha, o representante dessa nova classe média urbana surgida na década de 1970 que se define pelo seu poder de consumo no desenvolvimento do mercado produtor de bens. Casado, ele diz que quer proporcionar à Mirandolina a felicidade, e associa esta à posse de bens como apartamento, carro, batedeira, TV em cores. Assim, fica latente como o dramaturgo consegue propor temas e debates atuais aos seus telespectadores, sob um viés crítico, nas fissuras proporcionadas pela televisão e pela censura.

A *recusa* de Mirandolina à proposta de Dudu significa a afirmação de valores como o amor e a dignidade frente a outros como conforto, bem-estar econômico e posição social – esta última também refutada pela protagonista na proposta de casamento de Caldas e Caldas. Paralelamente a isso, Mirandolina também coloca em prática sua vingança contra o jornalista ao fazê-lo, por meio de subterfúgios diversos, apaixonar-se por ela e, também, escrever a reportagem sobre ela. Assim, Mirandolina consegue manipular os três pretendentes para concretizar seus anseios econômicos: de Caldas e Caldas tira proveito da posição pública para obter e explorar informações privilegiadas; por meio de Dudu consegue efetuar o empréstimo bancário que lhe permite comprar a casa maior e melhor localizada na qual instalará sua pensão; e, finalmente, do jornalista consegue a visibilidade para o seu negócio proporcionada pela reportagem que este tinha que produzir sobre alguma figura feminina daquele “bairro

²¹ MELO, J. C. de. ; NOVAES, F. A. Capitalismo tardio e sociabilidade moderna. In: *História da Vida Privada no Brasil: contrastes da intimidade contemporânea*. São Paulo: Cia das Letras. 1996, p. 631-632.

popular”. Ao fim de tudo, Mirandolina assume seu amor por Fabrício e se casa com ele, não sem antes dar uma lição nos três pretendentes que queriam subjugar-la por meio de promessas diversas. Para provar para Fabrício que o ama, e que não fez mais que usar das vantagens oferecidas por cada um de seus pretendentes, Mirandolina organiza um encontro entre os três na pensão para que um diga ao outro os motivos pelos quais não eram dignos de seu amor:

Dudu: por falar nisso, amigo Caldas e Caldas, tenho um recado de Mirandolina para você.

(as pessoas da pensão também escutam, eles falam cada vez mais alto. A câmera mostra também Mirandolina e Fabrício escutando).

Dudu: que você na mulher confunde amabilidade com fragilidade. Que se ela quisesse ter um nome ilustre, casava com a Avenida Rio Branco. Mandou dizer que ela não casa com você, porque ela não é Caixa Econômica Federal.

(urros de riso)

Caldas: É mentira. É Mentira.

(risada geral. Mirandolina olha Fabrício. Jornalista morre de rir).

Caldas e Caldas: está rindo, é? Então eu também tenho um recado para você da Mirandolina: que ela não pretende casar com você porque não pretende passar desmaiando o resto da vida para você se sentir seguro. Mandou dizer que infelizmente você não quer uma mulher, quer uma boneca e boneca agente compra em casa de brinquedo, não numa pensão da pesada em Madureira!

(gargalhadas gerais. Fabrício dá a mão para Mirandolina. Orgulhosa. Rainha).

Jornalista: isto é um absurdo! Não é verdade.

(agora é Dudu que quase desfalece de rir).

Jornalista: Está rindo tanto, não é? Então ouça o recado seu de Mirandolina: que você acha que mulher moderna é aquela que faz tudo o que der na cabeça... do homem... Essa não é moderna. É a antiga. Agradece o favor que você fez para ela, mas pergunta: que direito lhe dá, em troca de um favor, exigir uma vida? Se você é avalista de uma porção de empregados de sua agência, porque é que você não se casa com um deles? Ou então já que você é tão moderno, porque não se casa com um radinho de pilha?

(as gargalhadas chegam ao auge. Vovô pipoqueiro cai da cadeira de tanto rir. Abraços de alguns entre si. Mirandolina entra sozinha. Aplausos. Os três olham Mirandolina fuzilando).

Mirandolina: Vocês pensam que sempre fazem um favor às mulheres, cortejando-as, sempre nos dão muito carinho, desde que nós não peçamos nada mais do que carinho. [...] Aqui está o homem que eu amo. Talvez me dê pouco carinho, mas me dá liberdade, confiança em mim mesma.²²

Quando Mirandolina revela a todos o seu amor por Fabrício, os demais homens do bairro ficam desapontados, entretanto, celebram o fato de que ela “pelo menos ficou no bairro”, conforme a fala do “crioulo da Light”. No desfecho, Vianinha revela o foco central do debate que propõe com a adaptação da obra de Goldoni, a saber, a luta das mulheres pela emancipação econômica, social e sexual diante de uma sociedade machista, onde os favores

²² VIANNA FILHO, Oduvaldo. Mirandolina: a favorita do bairro. Roteiro adaptado de *La Locandiera* de Carlo Goldoni para a TV Globo em 1972. Acervo Funarte/RJ, digitalizado, p. 34.

dos homens são trocados pelos “favores” das mulheres. Neste sentido, *Mirandolina* é completamente independente, astuta na administração da pensão e ardilosa no aproveitamento das oportunidades que lhe são oferecidas pelos homens. Ao escolher se casar com Fabrício, *Mirandolina* escolhe alguém da mesma classe social que ela, o povo, ou seja, diante das possibilidades de ascensão social que lhe são apresentadas, ela escolhe o amor e a dignidade. Deste modo, *Vianinha* consegue propor, em chaves cômicas e populares, a discussão sobre o imaginário social a respeito do lugar da mulher e a luta destas pela afirmação na sociedade brasileira contemporânea a ele.²³

Assim, é notável como o esforço de atualização da obra de Goldoni empreendido por *Vianinha* consegue engajar-se em discussões que também se faziam presentes na sociedade brasileira da década de 1970, como o lugar social da mulher, a especulação imobiliária e o crescimento de uma classe média fundada em novos padrões de consumo. Além disso, fiel ao propósito de atingir o maior número possível de pessoas com sua arte, *Vianinha* lê a obra de Goldoni por meio das formas populares, desde a ambientação da trama até a composição das personagens. Não há em *Mirandolina: a favorita do bairro* nenhuma intenção de fundo moralizador, mas sim a afirmação de uma comicidade popular, uma vez que o dramaturgo nunca perde de vista o gênero cômico: trata-se de uma visão bem-humorada do povo²⁴, seus hábitos, suas relações afetivas e sociais, que é afirmada de modo positivo quando *Mirandolina* opta por entregar-se a um representante daquela gente, semelhante a ela.

²³ É importante ressaltar que no final dos anos 60 as discussões sobre a libertação da mulher encontravam-se acirradas tanto nos Estados Unidos quanto na Europa. Um grande marco histórico do movimento feminista foi o protesto que ficou conhecido como a queima os sutiãs, do qual as mulheres ativistas do movimento Woman's Liberation Movement dos EUA, pretendiam colocar fogo em objetos como sutiãs, maquiagens, espartilhos e outros que impunham a indução de uma ditadura da beleza, durante o concurso de Miss American. No Brasil, a discussão se torna mais forte no início da década de 1970. “Em 1972, surgia em São Paulo o primeiro grupo organizado de feministas pós-Beauvoir sendo dirigido por Célia Sampaio, Walnice Nogueira Galvão, Betty Mindlin, Maria Malta Campos, Maria Oscila Silva Dias e, mais tarde, Marta Suplicy. Esse período representa um marco de uma nova era para o movimento feminista no Brasil. Os anos 70 marcaram uma reviravolta no movimento feminista, que passou a colocar como um dos eixos da sua luta a questão da relação homem-mulher e a necessidade de reformulação dos padrões sexuais vigentes. A partir de então, ocorreram diversos fóruns de discussões em âmbito internacional, que, viabilizaram uma maior abertura do tema e seus processos de redemocratização. Nesta perspectiva, a partir 1975, registra-se um salto de qualidade: a reflexão a partir das categorias de gêneros”. Cf. GUEDES, Olegna de Souza.; PEDRO, Cláudia Bragança. As conquistas do movimento feminista como expressão do protagonismo social das mulheres. *Anais do I Simpósio sobre Estudos de Gênero e Políticas Públicas*. Universidade Estadual de Londrina, 2010, pp. 1-10.

²⁴ Neste aspecto, *Mirandolina* deve ser vista da mesma maneira que *A Grande Família*, sobre a qual *Vianinha* declarou: “O fascínio de *A Grande Família* é o cotidiano. Vou manter a linha da comédia, uma visão bem-humorada da família. Poderá haver momentos pungentes, mas nunca o dramático vai ser o tom dominante. No fundo, *A Grande Família* é a autogozoação das nossas dificuldades. A partir daí, é fazer com que a família possa enfrentar esses problemas da maneira menos dolorosa, menos desgastante, sem entrechoques. A linguagem é a mais atual possível”. VIANNA FILHO, Oduvaldo. A televisão como expressão (uma entrevista). In: PEIXOTO, Fernando (org). *Vianinha: teatro, televisão e política*. São Paulo: Brasiliense, 1983, p. 156.

O texto de Vianinha foi adaptado para a televisão pelo diretor Walter Campos e contou com um elenco composto por Dorinha Duval (*Mirandolina*), Paulo Goulart, Reinaldo Gonzaga, José Augusto Branco, Ari Fontoura, Tião Macalé, entre outros. Uma matéria publicada no jornal *O Globo* de 25/11/1972 noticiava que a TV Globo ofereceria no seu espaço intitulado “Sexta Nobre” “um gostinho” de Goldoni; o jornalista Gilberto Tumschitz observava, entretanto, que não se tratava de uma adaptação para a tevê “do clássico do teatro italiano”, mas sim um “original escrito por Oduvaldo Vianna Filho inspirado em *Mirandolina* que transpunha para o Rio, época atual, a privilegiada personagem do século XVIII”.²⁵

Três dias depois, o mesmo *O Globo* publicou uma crítica escrita por Artur da Távola em que ele apreciava a “caso especial” inspirado na dramaturgia goldoniana. O crítico inicia sua leitura dizendo que “nada é mais difícil que criticar uma série ou iniciativa importante para a Tv. *Caso Especial* enquadra-se nessa categoria. Responsável em 1972 pela introdução de dramaturgia de qualidade adaptada para a Tv, é um dos maiores filões culturais da Tv brasileira”. Por isso mesmo, acreditava que era seu dever ampliar o rigor crítico para contribuir com a sua permanente evolução. Colocado o problema, Artur da Távola expunha que o seu dever mandava “ser franco e duro com a exibição de *Mirandolina*”. Apesar da boa adaptação feita por Vianinha, da boa caracterização dos personagens e da boa sonoplastia de Roberto Rosenberg (que contava com temas bem cariocas como *Carinhoso* e outros), *Mirandolina* teria sido o “mais fraco” entre todos os casos especiais apresentados pela TV Globo. Isto porque, segundo o crítico:

Obras de porte exigem elencos de primeiro time. “*Mirandolina*” jogou com o segundo. A direção jamais conseguiu dos atores definição entre a farsa e a comédia. Nem conseguiu ser engraçada, e nem roçou o clima leve, encantador, satírico, da obra de Goldoni. De imagem, pouquíssimo de interessante. O diretor Valter Campos quase não usou cortes ou transições importantes. Um enquadramento durava quase toda a sequência. E os enquadramentos eram todos dentro da mesma angulação com incrível predominância de planos médios. Monotonia visual foi a regra.

Dorinha Duval, ainda não liberta da “Diva” de Selva de Pedra, é atriz de muita empatia, mas de poucos recursos cênicos. Gestos, expressões, inflexão, cacoetes interpretativos, repetem-se num processo quase amadorístico. Paulo Goulart, sobreatuando, exagerado e superficial como sempre. Reginaldo Gonzaga (o jornalista) não sabe nem por onde começa.

Não, não e não! Quem chegou aos níveis artísticos das telenovelas e de outros teleteatros do “Caso Especial” não tem o direito de apresentar espetáculo tão fraco como “*Mirandolina*”. Não pode desmerecer um caminho no qual é líder justamente pela coragem, qualidade e vanguarda do que apresenta habitualmente.²⁶

²⁵ TUMSCITZ, Gilberto. “*Mirandolina*”, segundo Oduvaldo, é programa de hoje na TV Globo. *O Globo*, 25/11/1972, s/p.

²⁶ TÁVOLA, Artur da. “*Mirandolina*”: exceção numa regra de boa qualidade. *O Globo*, 28/11/1972, s/p.

A crítica realizada por Artur da Távola privilegiou somente os aspectos técnicos do programa, demonstrando que as preocupações de Vianinha em criar um ritmo diferente e mais veloz, utilizando-se da especificidade da linguagem televisiva, não foram bem executadas por Valter Campos. Além disso, o crítico via muitas deficiências na formação do elenco e nas opções interpretativas feitas pelos atores.

O mesmo tom crítico foi assumido por Yan Michalski, numa rápida apreciação, onde concluiu que “Goldoni teve sua famosa *Mirandolina* vulgarizada à brasileira numa visualização em tom de chanchada – mas sem o ritmo e a graça das comédias do tempo de Oscarito e Cia”.²⁷

Apesar do insucesso do *caso especial* goldoniano adaptado por Vianinha para a televisão, fica evidente a mudança da leitura da obra do dramaturgo veneziano naquele momento. Não há mais a preocupação de situar o autor como o “reformador” do teatro italiano e muito menos de colocá-lo como uma referência importante para a formação cultural do público brasileiro. Havia, essencialmente, uma vontade de dialogar com o público através de um teatro que possibilitava a reflexão sem perder de vista as formas da comicidade popular.

Vivaldino, servidor de dois patrões: um Arlequim à brasileira.

O investimento de ressignificação da comédia de Goldoni em chaves nacionais e populares também foi realizado pelo diretor José Renato que, em 1976, montou o espetáculo *Vivaldino, criado de dois patrões* no Teatro Casa Grande do Rio de Janeiro. Trata-se de uma adaptação de *Il servitore di due padroni*, encenada no Brasil pela primeira vez por Ruggero Jacobbi com o título *Arlequim, servidor de dois amos*, em 1949.

Já na mudança do título percebe-se que as intenções de José Renato eram distintas daquelas que inspiraram a montagem anterior de Jacobbi. O diretor optou por não utilizar a tradução feita por Carla Civelli para aquela ocasião, convidando Millor Fernandes para fazer uma nova tradução. O nome do personagem principal foi deliberadamente alterado pelo tradutor, que julgava Arlequim “romântico demais para a época violenta” em que viviam; Vivaldino seria, segundo ele, mais condizente com a personalidade explosiva do herói da

²⁷ MICHALSKI, Yan. Um Ibsen para consumo. *Jornal do Brasil*, 11/12/1972, p. 2.

história.²⁸ Vivaldino é um termo bem antigo, regional do sul do Brasil, muito usado no interior, para caracterizar o sujeito malandro, oportunista, que busca levar vantagem em tudo. Além disso, a pronúncia se assemelha a Truffaldino, uma das designações usadas para o Arlequim na Itália.

Para associar ainda mais o Arlequim de Goldoni com o tipo brasileiro, José Renato convidou o ator Grande Otelo para dar vida ao personagem que, no alto dos seus sessenta e um anos, aparecia-lhe, segundo o diretor José Renato, como uma das grandes oportunidades de sua carreira no palco. Ao lado de Otelo, figuraram nomes como Ítala Nandi (Beatriz), Luís de Lima (Florindo), Ari Fontoura (Pantaleão), Lauro Góes (Porfírio), Antonio Ganzarolli (Pastelário), Maria Cristina (Mafalda), Sérgio de Oliveira (Doutor Bombardino) e Josefina Hélène (Esmeraldina).

Em uma matéria assinada por Miriam Alencar e publicada na semana da estréia, José Renato falou sobre a sua encenação e sobre outros assuntos relacionados ao teatro brasileiro que nos fornecem pistas interessantes. De início, revelou que na *commedia dell'arte* havia buscado “o espírito; no texto de Goldoni, a estrutura; na adaptação de Millor Fernandes, as palavras; e no jeitinho brasileiro, o estilo”, de modo a determinar “o estilo de um teatro popular”.²⁹ Ao dizer que sua intenção foi resgatar o “espírito” da *commedia dell'arte* e articulá-lo com o jeito brasileiro, o diretor revela a mesma concepção defendida por Ruggero Jacobbi em seu esforço de explicar o teatro de Goldoni no Brasil décadas antes. No longo texto que produziu para sistematizar as explicações que deu aos atores, Jacobbi também usou a expressão “espírito” para se referir à permanência das formas do teatro popular desde os tempos da Roma Antiga. Desse modo, podemos concluir que José Renato, que entrou em contato direto com as ideias do diretor a partir de 1957 no Teatro de Arena e na Escola de Arte Dramática, ao buscar o texto de Goldoni, tinha como objetivo principal oferecer um espetáculo de forte inspiração popular a partir de uma matriz interpretativa historicamente associada ao teatro de rua, da praça pública, de improvisação, enfim, do povo, de modo que a escolha de Grande Otelo para dar vida ao personagem principal adquira contornos coerentes, pois o ator ainda era visto, em 1976, como um dos grandes expoentes do teatro anterior à revolução do teatro moderno, ou seja, do “teatro para rir”. O próprio Otelo, ao rememorar o início de sua carreira em uma entrevista para a estréia de *Vivaldino*, revela o caráter do seu trabalho como ator cômico:

²⁸ FERNANDES, Millor. A escolha de um nome. Programa do espetáculo “Vivaldino, criado de dois patrões”. Rio de Janeiro, Teatro Casa Grande, 1976.

²⁹ ALENCAR, Miriam. Vivaldino: astuto, trapaceiro, engraçado, popular, Grande Otelo. *O Globo*, s/d.

Antes do teatro, eu fiz circo, lá mesmo em Uberlândia, onde nasci. Me disseram: “Entra no picadeiro, dá o braço pro palhaço e rebola o traseiro. Todo mundo morreu de rir. Quando pisei num palco pela primeira vez, tinha dez anos. Foi com a Companhia Negra de Revistas. Meu melhor período no teatro, na fase mais antiga, foi com Jardel Jércolis. Eu cantava, dançava, improvisava, interpretava...”³⁰

Na mesma entrevista, Grande Otelo também recorda suas parcerias de sucesso com Carmem Miranda, no Teatro Cassino, e com Oscarito, nos filmes da Atlântida. Era, portanto, estas características que José Renato buscava no ator para caracterizar o seu Arlequin/Vivaldino, ou seja, Renato procurava, muito mais do que Jacobbi anteriormente, as características da comicidade brasileira para dar vazão aos seus anseios de produção de um teatro popular que já estavam presentes em suas iniciativas desde os tempos do Arena. Com a parceria com Grande Otelo, José Renato parecia entender, em chaves cômicas, a lição de Brecht de que “sem forma revolucionária, não há teatro revolucionário”, isto é, sem formas populares, não haveria teatro popular:

Para interpretar Vivaldino, era necessário um ator que tivesse extrema vivacidade, fosse inteligente, brilhante, com noção de *timing* de comédia e muita agilidade física. [...] Precisávamos de um ator assim, e que tivesse consciência social de que ele determina em função dos demais. Foi então que pensamos em Grande Otelo que, embora não esteja tão em evidência, aos 60 anos possui uma garra e uma vivacidade impressionantes.³¹

Na mesma matéria, o próprio ator comenta que o ambiente de trabalho criado pelo diretor em *Vivaldino*, remetia-lhe o ambiente da Atlântida, onde “às vezes chegava de ‘cara cheia’”, e que se sentia lisonjeado com a paciência de todos, principalmente, devido à sua dificuldade em decorar o texto, mas que as marcações eram vigorosas, sabia bem o que José Renato queria e que se sentia muito bem.³²

Ainda na entrevista que concedeu ao jornal *O Globo*, José Renato falou que a sua intenção, naquele momento, ainda era conseguir a liberação para encenar *Rasga Coração*, de Vianinha:

As promessas para liberar *Rasga Coração* são muitas e, montada, será um importante marco. Neste meio tempo, enquanto espero, faço *Vivaldino*, uma tentativa popular, um trabalho criativo e agradável. Sempre fui interessado pelas tentativas de um teatro popular. Ao lado disso, a consciência de que, neste momento, certos temas têm discussão cerceada me deu a certeza de que algumas conquistas muito importantes ninguém nos pode tirar. Uma delas é a existência do próprio teatro e a possível confraternização dos

³⁰ PORTINARI, Maribel. Grande Otelo, personagem de Goldoni. *O Globo*, s/d.

³¹ ALENCAR, Miriam. Vivaldino: astuto, trapaceiro, engraçado, popular, Grande Otelo. *O Globo*, s/d.

³² Ibid.

elementos: o palco, o comediante, o público, que caracterizam o espetáculo. A peça de Goldoni, aparentemente descompromissada, divertida e rica, fala, no fundo, de problemas humanos extremamente importantes.³³

O diretor faz referência à censura imposta pela ditadura militar que cerceava a realização de discussões explícitas sobre a realidade política e social do país, e que na visão de artistas, críticos e historiadores do teatro foi responsável pela deflagração de uma crise na dramaturgia e no teatro brasileiro do período. Por isso, os realizadores que ainda permaneciam na ativa, como José Renato, buscavam alternativas para seguir propondo diálogos críticos com o público dentro das possibilidades oferecidas pela censura.

Deste ponto de vista, a escolha do texto de Goldoni não era fortuita. A escassez de textos nacionais característica deste período levou o diretor a buscar na dramaturgia universal um texto que se adequasse aos seus anseios artísticos. O *servitore di due padroni* goldoniano oferecia não somente uma comunicação fácil e direta, mas, sobretudo, o espírito de um teatro popular que fosse, simultaneamente, um instrumento de reflexão política e social. Isto porque José Renato imprimiu ao seu espetáculo uma atualidade gritante.

A análise da tradução da peça realizada por Millor Fernandes revela mudanças substanciais no teor de determinados temas fixados por Goldoni, sempre no intuito de aproximar a discussão do espectador brasileiro contemporâneo, ou seja, Millor manteve a estrutura do enredo goldoniano, mas fez uma leitura “livre” a partir de referenciais próprios à realidade brasileira da década de 1970. Logo na primeira cena, por exemplo, Pantaleão e o Dr. Bombardino estão reunidos para tratar do casamento dos seus filhos, Mafalda e Porfírio. O que no século XVIII se tratava de uma convenção para realizar alianças políticas e econômicas entre as famílias, é ressignificado pelo tradutor como fruto de um anseio incontrolável dos jovens apaixonados em efetivar seus desejos sexuais:

Sala em casa de Pantaleão.

Porfírio: É com a mais plena emoção, filha de Pantaleão, que te dou a minha mão e todo o meu coração.

Pantaleão: Estendai também, filha sem vergonha, digo, sem vergonha, minha filha, a tua mão a Porfírio e estareis tão noivos quanto os mais bem noivados.

Mafalda (baixo): Minha mão é tua, querido Porfírio, e tudo o mais com ela. (alto): prometo ser sua esposa.

Porfírio (à Mafalda): Querida Mafalda, mal posso esperar pelo banquete das bodas. Só de pensar me vem um desejo à boca. (fala, entre o sexual e o guloso) Já me sonho acariciando as coxas dos galeto, minha boca ansiosa beijando a pele dourada dos carneiros! Aspiro cheiro apetitoso das ovinhas dos peixes, me vejo mordendo com volúpia as maminhas de alcatra, sinto minha cara sequiosa se lambuzando toda nas fissuras miúdas das codornas e

³³ ALENCAR, Miriam. Vivaldino: astuto, trapaceiro, engraçado, popular, Grande Otelo. *O Globo*, s/d.

nas carinhas tenras de perdizes, eu lambendo todas aquelas pecinhas delicadas e vejo ainda você, tão carinhosa, querendo me ver gozar até o fim o prazer do banquete, me oferecendo para lambar mais, pra lambar tudo o que restar no fundo do teu prato.³⁴

A tradução de Millor Fernandes é recheada de insinuações e piadas de duplo sentido com forte conotação sexual, características também presentes na *commedia dell'arte*, embora em níveis menos acentuados. Na cena em que Beatriz, travestida de homem, se revela à Mafalda, o tradutor vê a oportunidade de trazer à tona, inclusive, a discussão sobre o desejo sexual por pessoas do mesmo sexo:

Beatriz: Senhorita, é capaz de guardar um segredo?

Mafalda: Não vejo porque ser depositária da sua confiança. Prefiro não ouvir!

Beatriz (abre a jaqueta toda abotoada, com gestos lentos e sensuais, enquanto fala, até ficar com os seios inteiramente à mostra): Quem falou em ouvir? Meu segredo é para ver. Olhe! (Mafalda não obedece. Beatriz, autoritária) Estou mandando; olhe! (Mafalda, que se vira lentamente, tem um sobressalto. Levas as mãos à boca).

Mafalda: Deus do céu, quem é o senhor? Quem é a senhora? (Vira o rosto, com rubor, noutro tom, melífluo) Quem é...você? (Beatriz se aproxima com passos de gato, põe a mão no ombro dela, ternamente) Senhor Frederico, o que quer dizer com isso?

Beatriz (mais envolvente): Como você já percebeu, eu não sou Frederico. Meu verdadeiro nome é Beatriz; sou irmã dele.

Mafalda (se vira. Toda a atitude das duas é um pouco equívoca): Meu Deus do céu, será possível, ou estou sonhando? Você, mulher? (olha os seios da outra).

Beatriz: Imploro-lhe, invocando a profunda amizade que sei que vamos ter de agora em diante, que não revele jamais o meu segredo. Seu eu o revelei foi porque meu coração não resistiu ao vê-la assim tão jovem, tão meiga, tão linda, sofrendo inutilmente (acariciando o pescoço de Mafalda).

Mafalda (deixando-se acariciar): Estou tão comovida. (pega a mão de Beatriz, põe no seio) Vê como bate! Como posso recompensar sua ternura?

Beatriz (com extrema delicadeza): Vem. Me dá um abraço! (diante da hesitação da outra) Que é? Ainda receia que eu não seja mulher?

Mafalda: Eu poderia? Seus seios são tão lindos! Muito mais do que os meus.

Beatriz: Ainda tem medo?

Mafalda: É que parece um sonho. E, não se ofenda, você me perturba. Você tem uma vida tão mais livre. Pra mim isso tudo é tão extravagante.

Beatriz: Fique tranqüila. Você se acostuma. Me dá tua face pra que eu sele com um beijo o carinho fraterno que nasce neste instante. (as duas bem juntas, abraçadas. Beatriz pega o rosto de Mafalda com as duas mãos, beija-a prolongadamente com a maior delicadeza e sensualidade) Viu? Não doeu nada! Que isto valha por uma jura de imortal fidelidade. Duas mulheres como nós, unidas, podem enfrentar o mundo.

Mafalda (se entrega. Se aninha no corpo da outra): Oh, meu Deus, agora eu sei que você realmente não me engana. Me sinto definitivamente feliz e protegida.

³⁴ GOLDONI, Carlo. Vivaldino, criado de dois patrões. Tradução de Millor Fernandes, datilografado.

Beatriz: Que assim seja! Nada mais se atravessará entre nós duas.³⁵

A cena em que Beatriz se revela à sua suposta noiva marca, na peça de Goldoni, o momento em que as duas mulheres se unem para concretizar seus anseios amorosos. Millor Fernandes, no entanto, aproveita o travestimento de Beatriz (que até esse momento da peça se vestia como um homem) para insinuar a questão da “revelação” da homossexualidade (também do homem que se revela mulher ao mostrar os seios), sobretudo, da mulher que é livre para se vestir como um homem, cortejar e seduzir outra mulher como um homem. Mafalda, moça ingênua, criada de forma autoritária pelo pai Pantaleão, portanto, sexualmente inexperiente, admira a liberdade de Beatriz, vê-se perturbada por ela. Ávida por novas experiências, Mafalda se entrega ao jogo de sedução engendrado por Beatriz, sente seu corpo, sente-se fisicamente protegida por ela. Ressignificando o texto de Goldoni desta forma, Millor Fernandes expõe o tema da libertação sexual da mulher diante de uma sociedade moralmente machista.

O tema da afirmação social e sexual da mulher – que em tonalidades mais frágeis também está presente na dramaturgia goldoniana – é ressaltado pelo tradutor nos comentários irônicos da criada Esmeraldina, que é transformada em um verdadeiro porta-voz dos direitos femininos e instrumento de crítica do machismo da sociedade brasileira do período. Em determinado momento do espetáculo, ao ouvir as palavras de Porfírio direcionadas à Mafalda ela exclama: “Meu Deus, essas coisas me entram pelos ouvidos e me excitam as entranhas. E eu preferia tanto o contrário”. Mais adiante, quando Porfírio destrata Mafalda motivado pelo ciúme de Beatriz, travestida de homem, a criada diz:

Eu digo como o outro: nós temos as vozes e os homens as nozes. As mulheres levam a fama de infiéis mas são os homens que sustentam os lupanares. Nós ficamos desonradas e vocês bem gloriosos. Sabe por quê? Porque a lei é feita pelos homens. Se as mulheres tivessem feito as leis outros galos cantariam. Por exemplo, se eu mandasse, todos os homens infiéis teriam que andar com um ramo de árvore na testa e as ruas virariam jardins maravilhosos.³⁶

É notável, portanto, como a indignação de Esmeraldina é muito mais familiar ao espectador brasileiro de 1976 do que aos contemporâneos de Goldoni. Ao denunciar a tirania e a hipocrisia das leis e hábitos sociais dos homens, assim como a Mirandolina de Vianinha, a criada revela a luta social das mulheres pela afirmação do gênero que se encontrava, como vimos, na ordem do dia na sociedade brasileira.

³⁵ GOLDONI, Carlo. Vivaldino, criado de dois patrões. Tradução de Millor Fernandes, datilografado.

³⁶ Ibid.

As máscaras do Doutor e de Pantaleão também são coloridas com outros tons, muito mais próximos à comicidade brasileira do que ao universo da *commedia dell'arte*. O Doutor de *Vivaldino* também utiliza frases em latim para expressar máximas filosóficas, mas Millor traduz as expressões latinas a partir de termos próprios à zombaria popular brasileira, como quando conversa com Pantaleão sobre o casamento dos filhos: “E o senhor bem sabe que em matéria de casório *Matrimoniuim inter invictus non contrahitur* – quer dizer: no casamento enquanto a mulher não abre as pernas, nada feito”. Dessa maneira, Millor Fernandes zomba a falsa sabedoria e o pedantismo presentes na retórica clássica do Doutor, promovendo o contraste entre as máximas latinas e os ditos populares brasileiros.

Já Pantaleão é caracterizado como um “novo rico” que, por isso, esforça-se por se demonstrar pertencente a uma cultura “elevada”; no entanto, seus esforços em “falar bonito” o tornam ridículo, como na cena em que se debate com Porfírio:

Porfírio: Boa noite senhor! Ouvi meu pai dizer coisa em que não acredito.

Pantaleão: Se foi-vos seu pai quem dizerdes, só podeis ser Veríssimo.

Porfírio: Ficou então decidido que a senhorita Mafalda não se casa comigo?

Pantaleão: decidido e edificado.

Porfírio: Me maravilha a desfaçatez e a clareza com que diz isso. O senhor não tem palavra nem vergonha na cara. Poderia ser filho de qualquer uma dessas senhoras que perambulam à noite pelos canais de Veneza.

Pantaleão: Como ousaide falardes de forma tão insolvente a um homem velho e honrado?³⁷

Apesar de se definir como um homem “velho e honrado”, Pantaleão não hesita em retirar a sua palavra para que a filha se case com um representante de uma família mais rica; como burguês, age em função dos favores do dinheiro, mas disfarça-se sob uma pseudo-moralidade nobre e honrada, cuja fragilidade é explicitada pelo seu linguajar rebuscado e ridículo.

Não obstante as mudanças das essências das personagens realizadas por Millor Fernandes é na figura do protagonista Vivaldino/Arlequim que os realizadores do espetáculo investem seus maiores esforços de criação de um teatro crítico e popular. No enredo de Goldoni, Arlequim serve a dois senhores ao mesmo tempo sem que um saiba da existência do outro. Na adaptação de José Renato e Millor Fernandes, esta fonte das situações cômicas da peça é significada à luz do trabalhador brasileiro que precisa se desdobrar entre dois empregos para sobreviver. Neste sentido, Vivaldino é colocado como o intérprete satírico das situações do enredo, que nunca perde de vista os temas da atualidade política, econômica e social do

³⁷ GOLDONI, Carlo. Vivaldino, criado de dois patrões. Tradução de Millor Fernandes, datilografado.

país, atualidade vital para a deflagração do riso. Na ocasião em que se questiona se consegue servir os dois patrões simultaneamente, Vivaldino revela toda a sua criticidade:

Será que dá pra eu fazer como essa gente rica que serve a dois, a três e até a mais senhores? Eu vejo uns aí jantando com quem manda e com quem vai mandar, sabujando os influentes, bajulando os potentes e cortejando as patentes. Só não querem saber dos decaídos, mas também ninguém é de ferro. Olha! O exemplo vem de cima, eu vou tentar.³⁸

Nesta cena, Vivaldino, além de oferecer uma descrição da maneira como os poderosos teciam suas relações políticas e econômicas, justifica sua própria malandragem por meio do exemplo oferecido pelos patrões em suas atitudes inescrupulosas. Além disso, há uma referência direta ao poder exercido pelos militares e ao clientelismo como exercício de poder na sociedade brasileira do período. Em outra cena, quando leva bastonadas dos dois patrões, exclama cheio de ironia: “E ainda dizem que este país é uma democracia!”.

O ponto de vista adotado pelo personagem na peça é aquele do “povo” brasileiro, trabalhador esmagado por uma engrenagem econômica e social da qual não consegue se desvencilhar a não ser pelo viés irônico e satírico. Logo na primeira cena, em que se apresenta na casa de Pantaleão, Vivaldino diz: “Tenho que me congratular com todos; aos criados por terem tais patrões, aos patrões por terem tais criados, e a mim por estar entre tão bons patrões e tão bem criados. Pois se é verdade que criados nunca são patrões, qualquer patrão para crescer tem que ser bem criado”.³⁹

Mais adiante, enquanto aguarda um de seus patrões para almoçar, reclama: “os sinos batem meio-dia, mas nas minhas tripas já são duas horas; como é que se pode servir com amor a um patrão que nem se lembra de nos botar carvão na máquina? Alguém aí precisa mostrar aos patrões que estômago de criado não é fole – que trabalha com vento. Ou com salário mínimo”.⁴⁰ Desse modo, fica claro o papel de Vivaldino como crítico do mundo do trabalho no qual está inserido; a associação do trabalhador com a máquina, enfatizando a *diferença* substancial entre um e o outro – o primeiro precisa comer para funcionar, enquanto que a outra funcionar precisa apenas de carvão – coloca a interpretação do personagem na mesma linha adotada por Chaplin em *Tempos Modernos*. Vivaldino, entretanto, vai ainda mais longe e questiona, de modo irônico, como que os patrões esperam que o trabalhador trabalhe bem ganhando um salário tão parco.

³⁸ GOLDONI, Carlo. Vivaldino, criado de dois patrões. Tradução de Millor Fernandes, datilografado.

³⁹ Ibid.

⁴⁰ Ibid.

A proposta de reflexão sobre as relações econômicas e sociais oferecida pelos idealizadores do espetáculo fica mais clara em outra cena, quando um dos patrões que devia receber uma bolsa de dinheiro de Vivaldino, que não sabia a qual deles devia entregar, questiona: “Mas não sou eu o seu patrão? Qual é a dúvida?” Ao que Vivaldino responde, à parte: “Realmente, qual é a dúvida? Todo patrão acha que ele é o único patrão do mundo e que todo o dinheiro que o empregado recebe é dele. Isso é o que eu chamo mais-valia”.⁴¹ O uso do termo tornado clássico por Marx evidencia o teor da crítica proposta no espetáculo, a saber, a interpretação das relações de trabalho tecidas na sociedade brasileira do período a partir da matriz interpretativa de esquerda vinculada ao marxismo e, mais especificamente, à luta de classes. Neste mundo, patrões e empregados convivem não mais à luz de relações paternalistas, mas sim a partir das relações econômicas: os últimos têm consciência de que precisam dos primeiros para sobreviver, mas isto não os impede de estabelecer a *diferença* entre eles, traduzida em ironias e sátiras. Em determinado momento do espetáculo, Vivaldino exclama: “na classe social à qual pertenço, magreza não tem vez!”. Em outro momento questiona: “é este o exemplo que dão as classes dominantes?”.

É evidente, portanto, que a tradução realizada por Millor Fernandes ia de encontro às intenções de José Renato, na tentativa de criar um espetáculo ao mesmo tempo popular e capaz de promover uma leitura crítica da realidade política, econômica e social do país. Para o diretor, Vivaldino era o representante histórico do trabalhador brasileiro, explorado, mau pago, mas dotado de grande inventividade – “o jeitinho brasileiro” – para sobreviver e para subverter através do riso.

A própria escolha de Grande Otelo para dar vida ao personagem revela as intenções do diretor em fazer estas associações. Um dos símbolos da comicidade popular brasileira vinculada ao teatro de revista, Grande Otelo era negro e, no espetáculo, trajava roupas de vaqueiro, ou seja, José Renato investiu na caracterização do personagem a partir de dois “tipos” sociais brasileiros historicamente ligados à opressão conforme a interpretação do pensamento de esquerda utilizado por ele: o negro e o sertanejo. Dessa maneira, fica evidente que José Renato apropriou o texto de Goldoni para discutir aspectos que julgava importantes para a sociedade brasileira da década de 70.

⁴¹ GOLDONI, Carlo. Vivaldino, criado de dois patrões. Tradução de Millor Fernandes, datilografado.



(cena de *Vivaldino, criado de dois patrões*, Teatro Casa Grande, 1976)

O esforço de atualização do texto de Goldoni para aproximá-lo do público brasileiro também pode ser visualizado, além dos figurinos de Kalma Murtinho, nos cenários de Gianni Ratto. Embora não tenhamos conseguido encontrar nenhuma fotografia do espetáculo que oferecesse uma visão dos cenários, tivemos acesso ao esboço de um painel pintado por Ratto, onde fica evidente a mudança da ambientação da peça de Veneza para algum lugar do Brasil.



(esboço do cenário de *Vivaldino, criado de dois patrões*. Acervo Gianni Ratto)

No desenho fica claro que, apesar da referência às gôndolas venezianas, o ambiente é tipicamente brasileiro, que pode ser notado tanto nas formas e características das construções, como também na vegetação, com destaque especial para as palmeiras. Assim, fica evidente que todos os elementos da montagem concorreram para a ressignificação da peça de Goldoni para que ela pudesse, de fato, na forma e no conteúdo, “discutir os problemas de quem estava lá sentado”.

Todo o trabalho realizado pela equipe do espetáculo para aproximar o *canovaccio* de Goldoni da realidade brasileira contemporânea foi amplamente reconhecido nas apreciações

críticas realizadas a respeito da montagem. O crítico do *Jornal do Brasil*, Yan Michalski, por exemplo, começou a sua abordagem da seguinte maneira:

O aspecto mais positivo da montagem de *Vivaldino*, criado de dois patrões consiste em provar que é perfeitamente possível abordar uma comédia clássica procurando aproximá-la do jeitinho brasileiro de hoje, abrindo mão do respeito formalista pelo estilo de época, mas sem que tal abordagem leve à chanchada ou a qualquer outro tipo de barateamento vulgar da empostação estilística. Sem dúvida, já houve no passado outras encenações bem sucedidas neste sentido; mas numa hora em que muita gente preconiza a validade de todas as concessões à comicidade mais fácil e epidérmica, o bom humor e a dignidade desta transposição de Goldoni apontam um caminho particularmente oportuno.⁴²

Mais uma vez, portanto, Michalski emite seus julgamentos sobre a adaptação de uma comédia de Goldoni a partir do conceito de humor associado à “chanchada”. Diferentemente do caso especial de Vianinha, desta vez o crítico destaca a validade da montagem em rejeitar as formas cômicas entendidas como “barateamento vulgar” e enveredar pelos caminhos do “bom humor” e da “dignidade”.

Estas conquistas da cena de José Renato, de acordo com o crítico, ocorreram muito em função da tradução do texto feita por Millor Fernandes que estava impregnada do espírito de “improvisação e alegria bem latinas da *commedia dell’arte*, cheia de irreverências e espertezas tão fundamentais do nosso temperamento nacional”. Para ele, Arlequim/Vivaldino estaria, mesmo sem nenhuma adaptação, “muito próximo da criatividade espontânea do ator brasileiro e da sensibilidade do nosso espectador”.⁴³ Não deixa de ser estranho o fato de que Michalski elogia a capacidade do espetáculo em evitar a comicidade considerada “chanchada” e logo depois diz que o Arlequim estaria muito próximo da criatividade espontânea do ator brasileiro, característica esta que, como demonstramos no capítulo dois, estava na gênese do adjetivo “chanchada”, usado como crítica pejorativa à comicidade dos atores.

Seguindo o raciocínio de que o texto de Millor Fernandes foi decisivo no sucesso da atualização de Goldoni proposta pela cena de *Vivaldino*, Michalski dá um exemplo que revela toda a adequação do trabalho do tradutor:

Como todos sabem e como todos e como o título indicia, o enredo relata as aventuras de um criado que está permanentemente em dificuldades, pelo fato de se ter colocado simultaneamente a serviço de dois patrões. Pois bem: no momento em que aceita o segundo emprego, o Vivaldino carioca declara que resolver “acumular”. Através de um único verbo indiscutivelmente nosso, o adaptador abre uma ampla gama de associações de ideias com o serviço público brasileiro, com a mentalidade de aproveitamento das mamatas

⁴² MICHALSKI, Yan. Como “acumular” dois empregos. *Jornal do Brasil*, 30/10/1976, p. 2

⁴³ Ibid.

oficiais tão comuns entre nós, enfim, com a nossa bem conhecida rotina de todos os dias. Pode até ser que o verbo “acumular”, tão expressivo no caso, não tenha sido colocado pelo adaptador, e sim improvisado pelo intérprete; dá na mesma: neste caso está provado que o texto de Millor Fernandes foi escrito de maneira suficientemente aberta para possibilitar e encorajar contribuições improvisadas desta espécie; e isto já é um mérito decisivo nesse tipo de trabalho.⁴⁴

O exemplo apresentado pelo crítico para demonstrar a associação do Arlequim com a realidade brasileira por meio da utilização de um único verbo revela como as intenções de José Renato em dialogar com o público por meio do espetáculo foram bem sucedidas. No entanto, Michalski faz a associação do verbo “acumular” com o imaginário brasileiro sobre o funcionalismo público, onde, segundo ele, as pessoas “acumulavam” empregos e gratificações aproveitando as “mamatas oficiais”. A reflexão de Vivaldino, entretanto, estava muito mais ligada ao sentido de “acumulação de capital” ligada à “mais-valia”, conforme o pensamento de esquerda que inspirava as críticas de Vivaldino ao mundo dos patrões. Por outro lado, ao intuir que o verbo poderia ter sido criado pela “improvisação” de Grande Otelo – e que isto iria de encontro aos reclames daquele tipo de teatro que se mostrava propício às contribuições improvisadas – Michalski demonstra o quão distante as discussões sobre Goldoni no Brasil estavam, em 1976, daquelas deflagradas no início da década de 40, onde as “contribuições improvisadas” do ator – e aqui é impossível não lembrar das “latidas” de Procópio em *O Inimigo das Mulheres* criticadas por Décio de Almeida Prado – eram vistas como verdadeiros atentados à realização do bom teatro.

O crítico comenta ainda os cenários e figurinos de Gianni Ratto e Kalma Murtinho, “ambos sabendo usar motivos de inspiração da época de Goldoni como trampolins para um mergulho em sugestões de comicidade próxima de nós. Sobre a direção de José Renato, Michalski aponta a liberdade para a criação dos atores como um dos pontos-chave:

A direção de José Renato parece consistir basicamente em dar corda à inventividade pessoal dos atores, e em evitar, por outro lado, que da soma dessas inventividades resulte um espetáculo caótico. Não se sente, para dizer a verdade, uma proposta estilística que sirva de denominador comum a todos os desempenhos; cada um parece essencialmente entregue ao temperamento e à formação do respectivo intérprete; e, no entanto, o espetáculo não se ressentia da falta de uma coesão básica: todos estão pelo menos irmanados numa alegria comum de representar, e no cuidado de não desequilibrar a representação através da concentração excessiva de recursos cômicos num determinado desempenho, em prejuízo dos outros.⁴⁵

⁴⁴ MICHALSKI, Yan. Como “acumular” dois empregos. *Jornal do Brasil*, 30/10/1976, p. 2

⁴⁵ Ibid.

Michalski, no entanto, sentiu que esta liberdade, se apresentava aspectos positivos, também foi responsável por atrapalhar no ritmo do espetáculo. Segundo ele, faltou a diretor “canalizar toda a soma de contribuições dos atores para uma *mise-en-scène* mais brilhante e criativa”; em sua visão, o espetáculo era animado, colorido e alegre, “mas faltava-lhe um número maior de achados de encenação capazes de enfatizar e valorizar melhor a matéria-prima reunida”. Por isso, o ritmo da encenação parecia-lhe “deixado virtualmente ao acaso e bastante linear, monótono e, em alguns trechos, francamente frouxo”. Não obstante estas pequenas ressalvas, Michalski finaliza a sua crítica constatando que Goldoni, enfim, estava “vivo, graças à determinação da equipe em não tratá-lo como um clássico morto”.⁴⁶

A crítica feita por Tânia Pacheco publicada no jornal *O Globo* também dava conta de que o principal problema do espetáculo era o ritmo:

José Renato soltara seus atores – Grande Otelo, em particular –; incentivara a criatividade geral, e, depois, não lapidara os trabalhos de interpretação. O resultado disso era um Grande Otelo que se transformava, ao mesmo tempo, em atração e problema. Se, por um lado, seu trabalho como Vivaldino fazia valer uma ida ao teatro Casa Grande, por outro, graças à liberalidade de José Renato, esse mesmo trabalho se alongava demais, quebrando a montagem e criando hiatos na ação. Isso acontecia, principalmente, no primeiro ato, que se estendia por uma hora e vinte, diluindo grande parte da comicidade. Resolvido esse problema – com o corte de cerca de vinte minutos no primeiro ato –, o espetáculo firmou-se, passando a ser uma boa escolha no panorama teatral carioca.⁴⁷

A análise de Pacheco revela que o espetáculo não estreou “pronto”, mas foi adequando-se ao longo das reprises, sobretudo no que dizia respeito ao trabalho dos atores, particularmente Grande Otelo, que via dificuldade em encontrar o ritmo ideal – é importante ressaltar que o *Arlequim* de Goldoni exige muito do físico do ator, pois além de servir os dois padrões ao mesmo tempo, ele é um carregador de malas, entre outras coisas – em um espetáculo com mais de duas horas de duração.

Assim como Yan Michalski, Tânia Pacheco elogiou e fixou a iniciativa de “atualização” do texto de Goldoni, destacando que “além da transformação do herói da *commedia dell’arte* num Macunaíma bem tropical (Vivaldino), a encenação foi buscar paralelos com a nossa realidade, através de piadas críticas”. A associação entre Vivaldino e o “herói sem nenhum caráter” de Mário de Andrade realizada pela crítica não é fortuita: Grande Otelo deu vida ao célebre personagem na adaptação cinematográfica de Joaquim Pedro de Andrade, de 1969, e certamente ela via semelhanças entre o caráter e a comicidade dos dois

⁴⁶ MICHALSKI, Yan. Como “acumular” dois empregos. *Jornal do Brasil*, 30/10/1976, p. 2

⁴⁷ PACHECO, Tânia. Um Goldoni tropical e bem temperado. *Jornal O Globo*, 27/10/1976, p. 40.

heróis vividos pelo ator. A respeito dos paralelos que via com a realidade brasileira, Pacheco oferece dois exemplos:

Para citar apenas algumas, Beatriz/Frederico, para sair de Milão, é obrigada a fazer um depósito de dez mil escudos, e o governo impede que ela siga para Veneza com muito dinheiro, a fim de evitar um desequilíbrio na balança orçamentária. Quando Florindo se apossa da correspondência de sua amada, abrindo e lendo uma das cartas, Vivaldino – numa menção a Watergate? – afirma: “é esse o exemplo que nos vem das classes dominantes...”⁴⁸

As referências que ela via nas piadas apresentadas na cena – o desequilíbrio da balança comercial brasileira causado pela crise do petróleo de 1973 e o escândalo norte-americano de Watergate (ocorrido em 1972 e 1974), que envolvia vazamento de informações privilegiadas – demonstram que José Renato e Millor Fernandes foram plenamente exitosos no esforço em jogar com os possíveis horizontes de expectativas dos espectadores, que faziam associações diversas a partir do conteúdo do espetáculo.

O restante da apreciação de Tânia Pacheco é dedicado ao desempenho dos atores; ela destaca, sobretudo, Grande Otelo, mas elogia também Ítala Nandi e Luís de Lima, em sua visão, os “únicos que conseguem contracenar com Otelo sem cair num segundo plano”. Isto não significava, entretanto, que o restante do elenco não estivesse bem: “Sérgio de Oliveira, Ari Fontoura e Joseline Helena estão bem, e Lauro Góes, Maria Cristina Nunes e Ganzarolli – embora sem maior brilho – fazem um trabalho bastante positivo”. Por fim, recomendava o espetáculo a todos que quisessem “ver bons trabalhos de interpretação (viva Otelo!) e rir com as críticas irreverentes desta comédia não muito italiana. Por que, como diz Pantaleão, afinal ‘Milão é uma região que vai para frente’”.⁴⁹

Fica evidenciado, portanto, o êxito da proposta levada a cabo por José Renato em efetuar uma leitura de Goldoni a partir de referenciais “nacionais” e “populares”, uma vez que o espetáculo foi recebido como capaz de estimular o debate com diferentes horizontes de expectativas existentes no período. Além disso, o diretor, através do trabalho desenvolvido juntamente a Grande Otelo, conseguiu articular um conteúdo popular com uma forma popular para efetivar o diálogo com o público.

As leituras de Goldoni e a herança do “teatro moderno” nos anos 70: a saída pelo popular.

⁴⁸ PACHECO, Tânia. Um Goldoni tropical e bem temperado. *O Globo*, 27/10/1976, p. 40.

⁴⁹ Ibid.

A realização um exercício de comparação entre as leituras da dramaturgia goldoniana realizadas no Brasil nas décadas de 1940/1950 e aquelas realizadas nas décadas de 1960/1970 evidencia uma mudança substancial que se opera nas possibilidades e debates que a obra do comediógrafo veneziano foi capaz de suscitar. Esta mudança diz respeito, num nível mais profundo, às mudanças ocorridas na sociedade brasileira entre os períodos e que foram absorvidas no debate artístico de maneiras diversas.

Este processo pode ser apreendido de modo exemplar a partir do reconhecimento do esgotamento das propostas modernistas capitaneadas por homens de teatro estrangeiros que, durante as décadas de 40 e 50, efetivaram propostas visando o desenvolvimento do teatro brasileiro em níveis artísticos e culturais. A atuação de expoentes como Ziembinski, Louis Jouvet, Adolfo Celi, Hoffman Harnisch, Ruggero Jacobbi, Aldo Calvo, Alberto D'Aversa, entre outros, foi interpretada como a responsável por elevar o teatro brasileiro ao nível de “civilização” e “modernidade” vivenciadas em países desenvolvidos na Europa e nos Estados Unidos. Neste contexto, as encenações de Goldoni foram vistas como importantes para “refinar” o gosto do público, uma vez que o comediógrafo era visto como um expoente do teatro clássico universal – ainda que os esforços de Ruggero Jacobbi tenham apontado outras possibilidades interpretativas.

No desenrolar da década de 1950, esta visão do processo de desenvolvimento histórico brasileiro que se revelava nos debates teatrais começou a ser alvo de críticas contundentes por parte de artistas e intelectuais que passaram a associar a “imitação” dos modelos estrangeiros como reflexo do patrulhamento ideológico do capital internacional que estendia os seus interesses em todos os setores, no teatro inclusive, e que se colocava como um entrave para o desenvolvimento nacional. Estes artistas e intelectuais, ligados sobremaneira ao movimento estudantil universitário e ao Partido Comunista Brasileiro, foram os principais responsáveis pela criação de uma interpretação sectária que estabelecia uma ruptura, ocorrida no final da década de 1950, entre um teatro burguês e “estrangeiro” (cujo principal expoente era o TBC, que passou a ser acusado de “esteticismo”, “estrangeirismo”, etc.) que deveria ser superado, e o verdadeiro “teatro brasileiro moderno”, capaz de colocar em cena o povo e a realidade brasileira a partir de uma perspectiva política de transformação social.

Deste ponto de vista, o espetáculo *Mirandolina* apresentado em 1964 pelo Teatro dos Sete no Rio de Janeiro pode ser visto como momento exemplar desta ruptura, pois os artistas brasileiros envolvidos na montagem questionaram (no que foram acompanhados pelos críticos teatrais) duramente o diretor italiano, Gianni Ratto, por ter criado um espetáculo frio, “estrangeiro”, incapaz, portanto, de dialogar com a realidade do espectador brasileiro do

período. Neste momento, associado à “herança maldita” do TBC, o teatro de Carlo Goldoni foi visto como incapaz de acrescentar substância à discussão maior que o teatro brasileiro se encontrava envolvido.

O interesse pelo teatro de Goldoni só foi revivido nos primeiros anos da década de 1970, em uma conjuntura política completamente distinta. Neste momento, a dramaturgia do veneziano foi lida, como vimos, por artistas brasileiros, como capaz de propor temas e discussões para os espectadores. O que teria mudado? Por que num intervalo temporal tão curto a obra de Goldoni se transformou de exemplo de “estrangeirismo” em capaz de dialogar com a realidade brasileira?

Para compreendermos a mudança que se processa no enfrentamento com a obra de Goldoni é preciso ter em conta o teor das reflexões artísticas realizadas em função da derrota do projeto teatral de transformação da realidade política e social do país ocorridas no período pós-golpe militar e aprofundadas após 1968. Refletindo sobre uma das faces da derrota, Oduvaldo Vianna Filho, em entrevista concedida em 1974, diz:

Se a gente privilegia o político em detrimento do estético, com os acontecimentos de 64, privilegiar o político tornou-se muito problemático. Muito difícil a atuação imediata. Para você fazer teatro em caminhões, ou mesmo peças de denúncia política. Então nós passamos a não propriamente nos preocupar com a linguagem estética, mas a nos preocupar com as condições de luta dentro do campo estético. Eu acho que aí houve reflexões da maior habilidade. Porque até 64 nós mesmos já nos aproximávamos da necessidade de uma transformação, de que o problema da participação revolucionária do artista é só na arte. Nós nos aproximávamos disso. *O próprio contato com favelas, com sindicatos, com operários, com o povo, e as nossas peças secas, imediatistas... Apesar do povo receber aquilo com a maior satisfação, com a maior alegria, com o maior orgulho, nós sentíamos que do ponto de vista da diversão nós não tínhamos atingido nosso objetivo. Nós tínhamos atingido um objetivo político, de manifestação. Mas não um objetivo mais profundo; nenhum tinha sido atingido [grifos nossos].*⁵⁰

A autocrítica de Vianinha direciona-se, neste sentido, à atuação da classe teatral envolvida nos embates políticos do país que privilegiava os aspectos políticos do teatro em detrimento dos elementos estéticos, fenômeno que gerou o desenvolvimento de um teatro engajado do país, mas que se mostrou, por outro lado, incapaz de atingir o povo (que era a sua principal preocupação) no sentido do *divertimento*, necessário, segundo ele, para que os objetivos fossem cumpridos de modo mais profundo. Vianinha chama a atenção, em última análise, para o fato de que o não desenvolvimento do conteúdo político em formas estéticas populares afastou a possibilidade de o teatro se inserir de maneira mais aguda na vida do

⁵⁰ VIANNA FILHO, Oduvaldo. Entrevista a Luís Werneck Vianna. In: PEIXOTO, Fernando (org). *Vianinha: teatro, televisão e política*. São Paulo: Brasiliense, 1983, p. 163.

povo, ou seja, dá a entender que o teatro político dos anos 1957/1958 até 1964 direcionava-se a um público de iniciados, que compartilhavam com as preocupações ideológicas dos realizadores.

Neste sentido, o teatro brasileiro do período pós-1964 se debruçou sobre o “problema” estético com grande inventividade – Vianinha observa que este fenômeno, no cinema, foi anterior com o filme *Deus e o diabo na terra do Sol*, de Glauber Rocha, “obra máxima desta nova preocupação, desta posição de privilegiar o estético” –, conforme pode ser vislumbrado nas propostas do Teatro Oficina, do show *Opinião*, de Augusto Boal, dentre outros, que passaram a perseguir a transformação da linguagem teatral. O próprio Vianinha vai trilhar pelos caminhos da experimentação estética em formas populares nos anos posteriores, tanto em *Se correr o bicho pega, se ficar o bicho come*, escrito em parceria com Ferreira Goulart no ano de 1966 que explora a linguagem do cordel, quanto em *Dura lex sed lex no cabelo só gumex*, de 1967, que se aventura pelas técnicas do teatro de revista.

A ênfase na discussão estética ocorrida no contexto maior das avaliações sobre os motivos da derrota da esquerda em 1964 vai promover também uma reavaliação das perspectivas históricas do teatro brasileiro, sobretudo, do papel ocupado pelo TBC. Na mesma entrevista, citada anteriormente, Vianinha considera:

O teatro brasileiro até 36/37 tinha uma grande atividade ligada às necessidades de comportamento imediato do público, do povo. Aquele comportamento imediato que não questionava a realidade. Que não questionava os seus aspectos – que é a comédia de costumes, a revista... Mas de qualquer maneira era um teatro que atingia largos setores da população, de muita militância, de muita vida profissional etc. A partir de 36/37 veio o Teatro de Brinquedo de Álvaro Moreira, manifestações de grupos amadores, no fim da década de 40, Os Comediantes (Ziembinski, Vestido de Noiva). Mas há um período em que o teatro some como organização cultural atuante profissionalmente, efetiva, cobrindo uma larga área do público. E passa para o experimentalismo, para as novas descobertas. E se desenvolve e cria o TBC, que novamente volta a esse aspecto de abastecimento cultural cotidiano, constante. E a participação do teatro constante no público – mas daí já ligado a uma problemática de um público mais alto e então muito interessado no abastecimento cultural eclético: em tomar conhecimento de Pirandello, de Tennessee Williams, de Arthur Miller, de absorver a cultura mundial presente. Não para um instrumento de ação imediato, mas um abastecimento mesmo. Um abastecimento para conhecimento... É a burguesia em ascensão, a burguesia industrializada. Então, com o aparecimento do TBC, surgiu a juventude com vontade de fazer teatro, disponível pro teatro. Uma juventude criada pelo próprio TBC, que formou atores diretores, escolas de teatro, manifestações de teatro. O jornal voltava a falar de teatro, os atores iam para a televisão dar entrevista, anúncios em jornal, tudo isso cria novamente o gosto pelo teatro. Agora, esses setores vão pra lá e a grande tradição do teatro popular está terminada em 36/37. O que o TBC retoma é a atividade teatral profissional, mas não a grande tradição de luta popular. Então essa juventude que chega,

chega com todos os problemas que existem em 1955/56 no país: as grandes lutas nacionalistas existiam nas ruas e então essa juventude quer trazer pro teatro isso, que não sente no TBC [grifos nossos].⁵¹

A longa reflexão histórica feita por Vianinha chama a atenção para aspectos importantes. Em primeiro lugar, é interessante a releitura histórica que o dramaturgo faz do papel do TBC, sobretudo, se pensarmos nas cores com as quais o teatro da rua Major Diogo, idealizado por Franco Zampari, foi contornado pela historiografia do teatro brasileiro que privilegiava as formas do teatro engajado. Na releitura proposta por Vianinha, este assume que a sua “geração artística” não poderia existir sem o TBC, pois foi ele o grande responsável por trazer o teatro profissional novamente para a ordem do dia na cultura brasileira.

Depois, há uma tentativa de associação entre as iniciativas do teatro engajado do final da década de 1950 com o teatro profissional anterior à “revolução modernista” (que Vianinha interpreta como esgotado em 1936/37) no sentido de uma tentativa de (re)inserção do teatro na vida pública do país, ou seja, o dramaturgo interpreta que o teatro brasileiro somente teve um real alcance popular com o teatro de revista, com as comédias de costumes, enfim, com o “teatro para rir”, e o que o TPE, o Arena, o CPC, o MCP, entre outros, tentaram reviver esta dimensão acrescentando a ela os elementos políticos que se encontravam latentes na realidade nacional das suas respectivas realidades históricas. O que salta aos olhos nesta reflexão é que Vianinha interpreta aquele teatro popular como desprovido de qualquer engajamento político, que não se propunha a discutir a realidade do público, o que hoje sabemos que não é bem verdade. Articulando esta reflexão do autor com aquela exposta anteriormente, podemos concluir que, para Vianinha, o teatro engajado dos anos 50/60 não conseguiu efetivar sua proposta de “resgatar a tradição do teatro popular”, inserindo nela os elementos políticos, justamente por desprezar as características estéticas desta tradição que eram as responsáveis por atrair o grande público para o teatro e torná-lo um dos principais veículos de diversão do país.

Nesta entrevista, Vianinha retoma alguns temas expostos por ele no polêmico artigo publicado na *Revista Civilização Brasileira*, em 1968, intitulado *Um pouco de pessedismo não faz mal a ninguém*. O texto foi escrito para propor caminhos e provocações para a classe teatral em um contexto de recrudescimento das atividades artísticas no país. Diante do diagnóstico de insatisfação geral com as condições do teatro brasileiro naquele momento, Vianinha propunha uma aliança entre os “setores” do teatro de “esquerda”, do teatro

⁵¹ VIANNA FILHO, Oduvaldo. Entrevista a Luís Werneck Vianna. In: PEIXOTO, Fernando (org). *Vianinha: teatro, televisão e política*. São Paulo: Brasiliense, 1983, p. 164.

“esteticista” e do teatro “comercial” como saída para aliviar o “esmagamento” ao qual o homem de teatro no Brasil se encontrava. Para legitimar sua proposição, Vianinha promove uma reavaliação histórica da “ordenação” do teatro brasileiro que, realizada “por profissionais mais diretamente ligados a um setor quem tem como objetivo básico o aumento da eficácia do teatro na transformação da consciência social”, operou uma separação arbitrária entre o chamado “teatro engajado” e o “teatro desengajado”. A partir desta constatação, o dramaturgo passa a demonstrar as diferentes maneiras pelas quais estes dois setores “interpenetram-se e enriquecem-se continuamente” realizando um exercício de revisão da história do teatro brasileiro, principalmente, da “herança maldita” do TBC, através da constatação de que:

Da tentativa de relacionar as manifestações teatrais à base econômica da sociedade, fixaram-se alguns dados (primeiramente aparecidos em 1957 e 1958 em artigos do Arena de São Paulo e de Paulo Francis no Rio) que eram importantes, mas que agora simplificaram-se demais.⁵²

Vianinha procura demonstrar, desta maneira, que o TBC, apesar de ser fruto do desenvolvimento industrial de São Paulo e de uma “burguesia subsidiária do interesse estrangeiro”, do ponto de vista da cultura brasileira não poderia ser reduzido, como queriam alguns – e a referência é direta ao artigo de Luís Carlos Maciel *Quem é quem no teatro brasileiro* publicado na mesma edição da “Civilização Brasileira –, “a um crachá da burguesia, a um ‘divertimento de bom gosto’, a um ‘esteticismo’”, mas sim como um expoente de um grupo social em busca de uma “frenética” procura de ascensão cultural como tentativa de “começar a falar, ainda que contraditoriamente, a própria voz”:

É preciso não esquecer que, durante esta mesma época, a burguesia, dividida e contraditória, lutava pelo monopólio estatal do petróleo, apoiava a não-participação do Brasil na guerra da Coréia, instituí-a o confisco cambial, publicava o jornal *Última Hora*, e elegia Juscelino Kubitschek, que, embora formulando uma ilusória coexistência entre o desenvolvimento e a estrutura econômica do país, leva à prática a autoconfiança nacional.

É esta mesma burguesia que, para Vianinha, vai potencializar nas atividades do TBC a sua “luta da implantação da cultura e da complexidade”, que será a responsável por fazer do teatro novamente um instrumento importante de discussão cultural no país.

O declínio do TBC a partir de 1958, deste ponto de vista, é visto por Vianinha como o reflexo no teatro do esgotamento geral da burguesia e de seus projetos de expansão. A reação a este declínio da burguesia carente de definições, no teatro, veio pelas mãos de grupos da classe média brasileira que “não se restringem aos elementos deste declínio. O movimento de

⁵² VIANNA FILHO, Oduvaldo. Um pouco de pessedismo não faz mal a ninguém. In: PEIXOTO, Fernando (org). *Vianinha: teatro, televisão e política*. São Paulo: Brasiliense, 1983, p. 121.

reação, no seu impulso, não sua natural radicalização, volta-se contra todo o processo, contra o passado em geral do teatro brasileiro. Faz do ‘esteticismo’ a característica de tudo o que acontecera até então”. O autor percebia, em 1968, que “esta imagem histórica distorcida, um dos pontos básicos do programa do Arena de São Paulo, mantém-se até hoje”.⁵³

Vianinha observa que este movimento de reação, naquele momento de efervescência política, produziu frutos importantes: a valorização do autor brasileiro, “não qualquer autor brasileiro; o autor que falasse dos problemas sociais; não todos os problemas sociais, os problemas sociais da classe trabalhadora”; a criação do teatro de equipe e a conseqüente eliminação da estrela, “como se *estrela* fosse uma invenção da classe teatral e não do público”.⁵⁴ Entretanto, este teatro, ao criar “este divisor de águas muito acima do necessário”, concorre por semi-amadorizar novamente o teatro. Ao romper com a tradição do teatro criado pelo TBC, o teatro brasileiro pós-1958, de acordo com Vianinha, teria perdido as conquistas técnicas e empresariais conquistadas pela tradição profissionalizada pelo TBC:

As empresas, estranguladas, não cumpriram sua tarefa principal, que era a de crescer, aumentar suas platéias, enriquecer seus espetáculos, tirar-lhes o sabor da experiência. Tecnicamente, o ator quase volta à estaca zero – sentem bem, mas não dizem bem. O público gradativamente se restringe a um público que tem uma postura ideológica como espectador – torna-se talvez o pior do público: aquele que concorda ou discorda; público cúmplice que reduz a comunicação artística a quase nada. Público artífice que apreende na obra implicações que ela não consegue objetivamente transmitir.⁵⁵

As fragilidades deste teatro “engajado” foram expostas quando o golpe militar de 1964 suplantou qualquer possibilidade de efetivação da luta política proposta nos palcos. Esta derrota escancarou a necessidade do teatro brasileiro em trilhar novos caminhos para a superação daquele momento de crise; estes caminhos, para Vianinha, poderiam surgir a partir da superação do paralelismo criado no teatro brasileiro – teatro engajado x teatro esteticista – uma vez que “com esse paralelismo a luta artística assume, em primeiro plano, a luta entre duas posições no interior do teatro. Não é esse o centro do problema. Na verdade, a contradição principal é a do teatro, como um todo, contra a política de cultura dos governos nos países subdesenvolvidos”.⁵⁶

Diante do “inimigo maior”, Vianinha propunha a aliança entre todos os setores do teatro no intuito de promover as conquistas possíveis, no campo democrático, de manutenção

⁵³ VIANNA FILHO, Oduvaldo. Um pouco de pessedismo não faz mal a ninguém. In: PEIXOTO, Fernando (org). *Vianinha: teatro, televisão e política*. São Paulo: Brasiliense, 1983, p. 122.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 123.

⁵⁵ *Ibid.*

⁵⁶ *Ibid.*, p. 124.

de um teatro profissional forte no Brasil, capaz de colocar peças em cartaz, fato este por si só emblemático no sentido da resistência diante do “pequeno espaço econômico em que vive a cultura no país”.⁵⁷

No plano imediato, Vianinha conclama, através da provocação, a classe teatral à resistência às políticas culturais arbitrárias do governo militar, no entanto, na lógica do seu pensamento, o dramaturgo também busca propor caminhos diante do avanço vertiginoso de um mercado de bens culturais de massas diante do qual o teatro não poderia isolar-se. No entanto, a análise deste processo demonstra que as intenções de Vianinha acabaram por ser mobilizadas contra ele mesmo, uma vez que ele seria acusado de produzir, sobretudo para a televisão, uma “dramaturgia comercial”.

O desenvolvimento desta indústria cultural de massas foi analisado por Renato Ortiz em *A Moderna Tradição Brasileira*, onde buscou problematizar as nuances da cultura de massas no Brasil a partir da década de 1940 até o início da década de 1980. Segundo ele, este mercado consumidor de cultura de massas consolida-se, principalmente, após o golpe militar de 1964. A partir dele, o autor identifica uma via dupla política e econômica, ou seja, se os militares promovem uma redefinição política com base no autoritarismo, dão continuidade a uma política econômica proveniente de Juscelino Kubistchek de expansão e incentivo à industrialização nos moldes internacionais. Nesse processo, amplos setores da burguesia industrial ligada à cultura de massa se alinham com os propósitos do governo militar. Se a censura prejudicava em partes seus lucros, era um preço baixo a pagar frente às oportunidades de investimento e crescimento. A proposta de “Integração Nacional” que se configurava como base do governo autoritário necessitava de amplos investimentos no setor de comunicações e bens culturais, que eram vistos como meios importantes capazes de efetivamente “integrar” todo o território brasileiro. A televisão difundiu-se freneticamente e os investimentos em publicidade e propaganda – os quais tinham o Estado como principal cliente – atingiram rapidamente níveis internacionais. É desse período a criação das primeiras escolas de comunicação de nível superior. Na onda desenvolvimentista impressa pelos militares, diversos setores do empresariado brasileiro ligado aos bens culturais puderam prosperar, quando devidamente alinhados ao regime autoritário. Como fruto desse processo, Renato Ortiz observa que o amadurecimento de uma indústria cultural no Brasil foi responsável pelo enrijecimento da cultura: “a relação entre invenção cultural e consumo não se dá mais de

⁵⁷ VIANNA FILHO, Oduvaldo. Um pouco de pessedismo não faz mal a ninguém. In: PEIXOTO, Fernando (org). *Vianinha: teatro, televisão e política*. São Paulo: Brasiliense, 1983, p. 127.

forma dialética, ela sugere um processo de subordinação entre eles”.⁵⁸ Essa subordinação da produção cultural às leis do mercado – perspectiva adotada por alguns dos frankfurtianos mais ilustres como Adorno – gera, segundo vários autores, uma “despolitização” das massas. Esse sentimento decorre da própria noção de indissociabilidade entre cultura e política que permeava os setores culturais brasileiros em diversos momentos. Ortiz aponta esse sentimento nos folcloristas do fim do século XIX, como Sílvio Romero, e, com força mais intensa, em vários intelectuais a partir de 1950 que, apostando na politização das massas ao escancarar o subdesenvolvimento brasileiro, associava a produção cultural à ativa participação política. As exigências mercadológicas que se impõem, sobretudo, a partir da década de 1960, associada à ascensão de um Estado autoritário no Brasil redefinem, pouco a pouco, o conceito de “nacional” no âmbito cultural. A política de integração nacional, carro-chefe do governo militar, levada a cabo por significativos investimentos nos setores de comunicação, é acompanhada culturalmente por um movimento de “padronização” do gosto embasado pelo mercado de consumo. Paralelamente, a atuação da censura institucionalizada reprimia qualquer manifestação real ou simbólica contrária ao regime.

Assim, na historiografia do teatro brasileiro, a aproximação de artistas e dramaturgos da televisão ou do Estado, via Serviço Nacional de Teatro (SNT), será encarada como oportunismo ou cooptação. Edélcio Mostaço, por exemplo, vê, já no final da década de 60 na atuação de Oduvaldo Vianna Filho e Paulo Pontes, uma tentativa de aproximação que teria o sentido de cortejar os subsídios oficiais e as empresas de produção, dando início a um processo de incorporação do nacional-popular pelo Estado. Nesse sentido, a fundação da ACET (Associação Carioca dos Empresários Teatrais), em 1969, e da APETESP (Associação dos Produtores de Espetáculos do Estado de São Paulo), três anos depois, seriam iniciativas para organizar e legitimar um plano de ação que teria como finalidade “abocanhar” as fatias distribuídas pelo estado para a cultura. Essa relação ganha fôlego em 1974 quando Orlando Miranda é indicado para a diretoria do SNT; sua gestão, que se estende até 1981, revestiu-se, segundo Mostaço, “de particular ênfase porque, pela primeira vez no Brasil, foi criada uma política nacional para o teatro, de forma abrangente e coerente”, que seria a consolidação da via legal de manifestação da hegemonia cultural (nacional-popular).⁵⁹

Este processo é vislumbrado por outros setores culturais de forma bastante diferente. O historiador Marcos Napolitano observa que o período pós-AI-5, na história da música

⁵⁸ ORTIZ, Renato. *A Moderna Tradição Brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1989, p. 148.

⁵⁹ MOSTAÇO, Edélcio. *Teatro e Política*: Arena, Oficina e Opinião – uma interpretação da cultura de esquerda. S. I.: Proposta Editorial Ltda, 1982, p. 169-170.

brasileira, representa um contraditório momento em que, se por um lado, há um arrefecimento nas produções musicais “emepebistas” e tropicalistas – principais representantes da música de protesto – provocado pelo exílio de seus principais expoentes (Gilberto Gil, Caetano Veloso, Chico Buarque, etc.), por outro, se consolida a entrada violenta da indústria cultural na delimitação do mercado fonográfico. De acordo com Napolitano:

Havia a tendência ao aprofundamento da segmentação de consumo musical, altamente hierarquizada, que definia o lugar dos artistas no mercado e o tipo de produto musical a ser oferecido ao grande público consumidor. Consolidava-se, portanto, uma tendência já anunciada nos anos 60, com a diferença que *não havia mais tanto lugar para experimentalismos e nem para o surgimento de novos gêneros e estilos*, ao menos a partir de 1972. Quem ousava experimentar corria o risco de ser tachado de “maldito” (leia-se, destinado a não vender discos) e permanecer numa espécie de ostracismo respeitado do cenário musical. Muitas carreiras até se alimentavam deste estigma, mas no geral não era um rótulo desejado, pois informava o posicionamento da indústria e do público em relação ao artista estigmatizado (NAPOLITANO, 2002, p. 70) [grifos nossos].

Nota-se, nessa passagem, que a recusa ao experimentalismo já se configurava como uma tendência determinada pelo próprio mercado distribuidor de cultura no início da década de 1970. No caso específico da música, a década de 1970 é o período onde se consolida, ao nível de mercado, a sigla MPB – já utilizada para definir gêneros tão distintos como a música romântica, a música nordestina, mineira, o samba e, até mesmo, o brega – que de gênero musical na década de 1960 passou a ser utilizada como um “complexo cultural plural, e se consagrou como uma sigla que funcionava como um filtro de organização do próprio mercado, propondo uma curiosa e problemática simbiose entre valorização estética e sucesso mercantil” na década de 1970, sobretudo a partir de 1975, quando a relativa “abertura” política alçou a MPB ao topo do mercado cultural.⁶⁰ Na esteira do sucesso comercial da MPB, a exploração do culto à personalidade desenvolve-se freneticamente, processo refletido já no final da década de 60 no espetáculo *Roda Viva*, texto de Chico Buarque com direção de José Celso Martinez Correa em 1968.

O caso do cinema é mais expressivo, pois a produção dos filmes é sensivelmente mais cara, e o cinema brasileiro é alvo da concorrência com os filmes estrangeiros, principalmente os hollywoodianos, no mercado distribuidor nacional – fato que demonstra o impacto do mercado nas reflexões culturais no período. Esses dois fatores são os principais responsáveis pela reivindicação histórica dos cineastas por efetivo apoio estatal para a produção das

⁶⁰ NAPOLITANO, Marcos. *História & Música: história cultural da música popular*. Belo Horizonte: Autêntica, 2002, p. 70.

películas. Nesse sentido, a década de 70 representa um período de redefinições, principalmente durante o governo Geisel, que destinou recursos expressivos para o cinema, seja através do Ministério da Educação, seja através da Embrafilme que, em 1973, passou a atuar como co-produtora dos filmes, fato que contribuiu principalmente para a melhoria da distribuição dos filmes no mercado nacional. A grande maioria desses recursos foi utilizada pelos cineastas comprometidos com um cinema de oposição ao governo ditatorial, contradição amortizada pelos cineastas com o discurso de que eram contra “o governo”, mas que era dever do Estado apoiar o cinema nacional. Além disso, os cineastas insistiam na recusa de qualquer “dirigismo” por parte do governo, dizendo que a intervenção da Embrafilme se dava apenas no nível técnico, discurso analisado por Jean-Claude Bernardet da seguinte forma:

Mesmo que o aparelho estatal não exerça um dirigismo cultural no sentido de especificar que filmes devem ser feitos, que temas tratados, é ingênuo pensar que possa haver soluções puramente técnicas, essas são também e necessariamente culturais e políticas. Ingênuo pensar que, mesmo sem “dirigismo”, tão forte vínculo entre cinema e Estado não tenha alguma repercussão sobre a produção e o meio cinematográfico.⁶¹

Jean-Claude Bernardet observa que em alguns casos os filmes produzidos com recursos estatais conseguiam manter a reflexão crítica em nível satisfatório, o que ele denomina como “espaço legal”, caso de *Os Inconfidentes* (Joaquim Pedro de Andrade, 1972)⁶², produzido como “filme histórico” encomendado pelo Ministério da Educação para o sesquicentenário da Independência que “não contribui para uma visão pomposa e heróica da História do Brasil, em que o povo seria liderado por heróis que expressam fielmente suas vontades”. Muito pelo contrário, Joaquim Pedro de Andrade produz um filme onde o povo está ausente e são os anti-heróis (traidores) que costuram a narrativa. O caso de *Os Inconfidentes*, nesse sentido:

Este filme, que pode ser considerado à primeira vista fora do espaço legal, parece-me ao contrário dar uma dimensão desse espaço porque, por mais que ele invirta a proposta feita pelo poder, ele se situa basicamente ao nível da resposta, ou da contraproposta; não é ele que determina a área da discussão; ele diverge, ele se opõe, mas sobre o terreno proposto pelo poder. Esta ambigüidade foi tão funcional que o programador de um cinema de elite em São Paulo entusiasmou-se com o filme, insistindo em programá-lo, pois permitia-lhe ao mesmo tempo não se excluir da onda que cercou o

⁶¹ BERNARDET, Jean-Claude. Novo ator: o Estado. In: *Cinema Brasileiro: propostas para uma história*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979, p. 45.

⁶² Sobre este filme e as possíveis interfaces entre história e cinema consultar: RAMOS, Alcides Freire. *Canibalismo dos Fracos: cinema e história do Brasil*. Bauru: Edusc, 2002.

sesquicentenário, sem por isso entrar no oba-oba oficial (BERNARDET, 1979, p. 50).

As relações da MPB e do cinema com a indústria cultural e com o Estado autoritário na década de 70 não foram traduzidas, no discurso hegemônico, como propostas “puramente comerciais”, como no caso do teatro. Não é corriqueiro encontrar interpretações que definem artistas como Chico Buarque, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Leon Hirshman, Glauber Rocha, etc. como “comerciais”, mesmo sendo artistas plenamente integrados no mercado consumidor de cultura no período. Desse modo, podemos apreender que essa discussão é uma idiossincrasia específica do teatro, que se consolidou como discurso hegemônico no momento em que seus realizadores conseguiram transubstanciar suas interpretações específicas em memória histórica.

Por esta via, as palavras de Vianinha proferidas em 1968 em prol da associação entre o teatro engajado e o teatro comercial e a sua posterior associação com a televisão, especialmente com a TV Globo, serão interpretadas como sintomas da cooptação do nacional e do popular pela indústria cultural de massas, responsável por sua despolitização. A leitura do “caso especial” goldoniano de Vianinha revela, entretanto, perspectivas distintas, uma vez que o dramaturgo apropriou-se da dramaturgia de Goldoni para discutir temas latentes da realidade brasileira, numa perspectiva de evidente engajamento. Diferentemente de outros artistas e intelectuais que optaram pelo exílio ou pelo recolhimento, Vianinha buscou apropriar-se das brechas disponibilizadas por essa mesma indústria cultural de massas para atingir o maior número de pessoas possível e propor-lhes discussões diversas que, em sua visão, contribuía para a resistência democrática.

O pensamento teatral de José Renato não possui a mesma extensão e profundidade das reflexões feitas por Vianinha. No entanto, ao resgatarmos a sua trajetória desde os primeiros anos do teatro de Arena no início dos anos 50 até a encenação de *Vivaldino, criado de dois padrões* encontramos vários pontos em comum com o pensamento expresso pelo dramaturgo. Desde a criação do Arena, o diretor se posicionou como propositor de um teatro brasileiro preocupado com a linguagem cênica – ele foi o responsável pela introdução da técnica da arena no Brasil –, com a promoção do autor nacional, sobretudo aquele capaz de intervir politicamente na realidade do país, e com a afirmação de um teatro com forte apelo popular.

José Renato, deste ponto de vista, foi o diretor responsável pela encenação de *Eles não usam Black-tie*, de Guranieri, em 1958, considerado o marco histórico de afirmação da dramaturgia nacionalista-crítica no Brasil. O diretor deixou o Arena em 1962, que passou a

ser dirigido por Augusto Boal, por não se contentar mais com as possibilidades artísticas oferecidas por aquele tipo de teatro:

Em 1962 já havia, realmente, o grande problema do Arena. Problema talvez artístico, talvez intelectual, mas problema que a gente ponderava. É que nós fazíamos um espetáculo numa arena de três por quatro metros. E isso, durante doze anos. Houve um momento e que a gente necessitava de um palco de oito metros para fazer Shakespeare. Ruggero Jacobbi fez para nós uma adaptação do *Hamlet*. O Hamlet seria Gianfrancesco Guarnieri, numa adaptação moderna, e existe essa adaptação feita até hoje, mas não havia condição de fazer aquilo num palco de três por quatro. Realmente, isto estava me cansando artisticamente. Eu estava precisando de um palco maior para poder fazer.⁶³

O que motivou a saída de José Renato do teatro de Arena em 1962 foi o convite feito pelo Serviço Nacional de Teatro para que ele dirigisse o *Teatro Nacional de Comédia* (TNC), companhia teatral oficial financiada pelo Estado criada em 1956 durante o governo de Juscelino Kubitschek.⁶⁴ Na direção da companhia, o diretor esperava encontrar não somente condições artísticas mais sólidas, mas possibilidades de atingir um público mais amplo, uma vez que, além de atuar em teatros de proporções maiores, o TNC promovia excursões de seus espetáculos em diversas cidades brasileiras. No curto período que dirigiu o TNC, José Renato encenou, dentre outros, *Boca de Ouro*, de Néelson Rodrigues, *O Pagador de Promesses*, de Dias Gomes, *Pedro Mico*, de Antonio Callado, além de *O Círculo de Giz Caucasiano*, de Brecht.

Após o golpe militar de 64, o diretor foi estudar no Paraná onde, em 1965, participou da criação de um teatro de bolso em Curitiba, no qual travou contato com textos cômicos como *O Noviço*, de Martins Pena, e *A Escola de Maridos*, de Molière, espetáculo que chegou a ser representado no Rio de Janeiro. Em 1967, o diretor retornou ao Rio de Janeiro convidado para dirigir a divisão de teatro da Sala Cecília Meireles. Dez anos mais tarde, refletindo sobre o impacto da censura sobre a produção teatral no período do governo militar, o diretor comentou:

Eu acho que a censura é um negócio muito sério, muito grave. Acho que, infelizmente, o horizonte está ficando cada vez mais negro. E as esperanças para nós que fazemos teatro, que vivemos da divulgação, do debate das ideias, são poucas e sem possibilidade de sobrevivência. Nós estamos

⁶³ RENATO, José. Depoimento. In: *Depoimentos VI*. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro, 1982, p. 99.

⁶⁴ O *Teatro Nacional de Comédia* foi a terceira tentativa realizada pelo Estado brasileiro para criar uma companhia teatral oficial. Anteriormente, em 1940, foi criada a *Comédia Brasileira* (que malogrou em 1945) e, 1953, a *Companhia Dramática Nacional*, que teve curta duração. Sobre este assunto, consultar: MICHALSKI, Yan.; TROTTA, Rosyane. *Teatro e Estado: as companhias oficiais de teatro no Brasil: história e polêmica: Comédia Brasileira (1940-1945), Companhia Dramática Nacional (1953-1954), Teatro Nacional de Comédias (1956-1967)*. São Paulo: Hucitec, 1992.

vivendo uma fase obscura, terrível, difícil, na qual, infelizmente, nós não vemos no momento esperança, a não ser, talvez, através de um reexame institucional no Brasil. Infelizmente, a situação vem se agravando de 68 para cá [1977], de maneira incrível. [...] Estamos realmente cerceadíssimos e, a prova disso é que nos últimos anos, a dramaturgia brasileira tem praticamente desaparecido do cenário. Os bons autores brasileiros estão completamente apagados, castrados, dificultados.⁶⁵

Em meados dos anos 70, nesta mesma entrevista, o diretor também faz uma breve avaliação do projeto do teatro politicamente engajado anterior ao golpe e, mais especificamente, de sua derrota. A conclusão de Renato se aproxima bastante da de Vianinha, ou seja, para ele, o teatro político, revolucionário, não teve êxito em atingir o povo. Quando questionado por Milton Gonçalves se acreditava que o teatro político tinha esse “condão”, a força revolucionária, de mudar as estruturas, o diretor respondeu: “não, absolutamente, não tem. Não temos nenhuma condição para isso. O teatro ainda é uma arte de poucos. Atinge sessenta, setenta mil pessoas. Difícilmente o teatro causaria uma revolução”.⁶⁶

Diante da resposta do diretor, Milton Gonçalves expõe a sua própria opinião sobre o assunto:

Milton Gonçalves: a maioria dos atores vive propugnando por um teatro popular. Mas, quase sempre, via de regra, quando tem alguma oportunidade de fazer um espetáculo desse tipo, não procura os meios onde ele efetivamente vai atuar. Ele fica fazendo espetáculos para a classe média, mandando mensagem que a classe média não está querendo ouvir.

José Renato: O que seria teatro popular? Seria teatro feito pelo povo? Ou seria um teatro feito por atores profissionais, para o povo? E aí, os textos a serem levados, seriam textos que falam da problemática deste povo, ou seriam textos muito bem levados, mas que não têm nada a ver com a problemática deste povo? Seria fazer teatro a preços baratos, seria popular? Não está no preço, não está em número de lugares. Claro que todos esses tem o seu valor. Mas, a meu ver, o mais pesado, o mais importante para você fazer um teatro popular realmente, é encontrar um texto que fale dos problemas de quem vai lá ao teatro. Que interesse, que debata, que levante, que discuta os problemas desse pessoal que está lá sentado.

Podemos perceber, desse modo, os motivos que levaram José Renato a resgatar o texto de Goldoni em 1976. A associação entre a carência de textos nacionais que discutissem a realidade do país no período e a constatação de que para atingir o público era necessário recorrer às formas do teatro popular fez com que o diretor buscasse, em *Vivaldino*, uma comédia que o permitisse problematizar temas atuais a partir de uma linguagem popular

⁶⁵ RENATO, José. Depoimento. In: *Depoimentos VI*. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro, 1982, p. 106-107.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 113.

associada ao teatro de improvisação anterior à “revolução” do teatro moderno – representado na peça pelo protagonista Grande Otelo.

As leituras de Goldoni realizadas por Vianinha e por José Renato na década de 1970, portanto, devem ser entendidas como algumas das tentativas diversas em propor caminhos e possibilidades temáticas e estéticas tanto diante do contexto político e artístico repressivo quanto do esgotamento da tradição do moderno teatro brasileiro. Para isso, os dois propuseram a leitura de Goldoni em formas populares, aliando a estética com a política no intuito de contribuir com os debates públicos colocados em suas respectivas realidades históricas. Não podemos perder de vista, neste sentido, o fato de que os dois travaram contatos muito próximos com Ruggero Jacobbi no final da década de 1950 e de que este, em suas próprias palavras, teria sido o responsável por ensinar aos jovens “o que seria o teatro popular”.

Os dois, no entanto, não buscaram colorir Goldoni com as formas da tradição popular italiana, mas sim com a comicidade da tradição popular brasileira, do teatro de revista, da comédia de costumes, da improvisação, do circo etc. Este procedimento permite questionarmos os limites interpretativos do teatro brasileiro moderno que, em suas apreciações críticas e construções historiográficas, teria “suplantado definitivamente” as formas do “teatro para rir”. Não deixa de ser irônico o fato de Vianinha e José Renato procurarem alternativas diante do esgotamento estético e temático deste teatro moderno justamente naquela comicidade “grosseira”, “baixa”, “sintoma do atraso”. Isto demonstra que, do ponto de vista do público brasileiro, a edificação do teatro moderno no Brasil possui muito mais fissuras que os críticos, historiadores e artistas gostariam de admitir.

Conclusão



(A Família do Arlequim. Pablo Picasso, 1905)

Aos olhos da crítica literária, da historiografia do teatro e da história da cultura ocidentais, a história das formas da comédia popular no teatro é a história de uma derrota: consideradas como sintomas da decadência e da degenerescência de um tempo que deveria ser deixado para trás, superado, para o surgimento de novas formas, mais capazes de representar os anseios, dilemas e desejos do homem em seus devaneios de racionalidade, estas formas foram suplantadas do discurso e das interpretações históricas do teatro cômico desde o fim do período considerado como o da hegemonia da *commediadell'arte* na Europa.

Na historiografia desta derrota, o dramaturgo Carlo Goldoni ocupa um lugar privilegiado. Considerado o grande responsável por reformar o teatro cômico de seu tempo, Goldoni é visto como o responsável pela superação dos significados ultrapassados das máscaras e dos tipos fixos da *commediadell'arte* e pela colocação, em seu lugar, de um teatro novo, eticamente preocupado com as questões da sociedade civil de seu tempo, a saber, tempo da afirmação da racionalidade, da observação, enfim, da *natura*. A linguagem através da qual o dramaturgo operacionalizou a sua reforma foi o texto dramático. Contra a tirania cênica dos *comicedell'arte*, Goldoni restituiu a poesia à comédia através da escrita integral dos textos teatrais, isto é, foi o responsável por resgatar o lugar da dramaturgia, da literatura, no teatro em um contexto onde o teatro cômico se encontrava dominado pelas fórmulas populares do teatro de improvisação.

Mesmo com a cruzada dos artistas e intelectuais europeus contra as fontes do teatro cômico popular, os chistes, truques de cena, zombarias e impropérios destas continuaram a atrair a atenção dos espectadores em todos os lugares do mundo onde artistas recorriam a elas para efetivar seus anseios artísticos. No Brasil, desde a primeira metade do século XIX, as formas da comédia de costumes, da sátira e do teatro de revista dominaram amplamente o gosto dos espectadores, mesmo contra a vontade “ilustrada” de intelectuais do porte de José de Alencar, Machado de Assis e Quintino Bocaiúva. De modo geral, estes intelectuais do século XIX condenaram as formas da comicidade popular por não verem nelas elementos para a construção de uma identidade nacional de um país civilizado, ao contrário, elas representavam plasticamente as contradições e os vícios de uma sociedade ao mesmo tempo aristocrática, escravocrata e liberal.

Do ponto de vista da historiografia do teatro brasileiro, a hegemonia deste teatro cômico popular perdurou, não sem confrontações, até os primeiros anos da década de 1940, quando os reclames pela modernização de todos os setores da sociedade atingiram o teatro, mais especificamente, pela atuação do movimento amador do Rio de Janeiro que passou a questionar duramente o privilégio nacional do chamado “teatro para rir”.

Neste contexto, as comédias de Carlo Goldoni passaram a ser objeto de interesse de artistas brasileiros, entretanto, contraditoriamente, este interesse começou a tomar forma por mérito de um artista considerado um dos principais expoentes do teatro cômico popular, sinônimo do atraso, do “teatro para rir”: Procópio Ferreira. Com efeito, nos primeiros anos da década de 1940, Procópio foi o responsável por nada menos que três encenações de textos de Goldoni até então inéditos nos palcos brasileiros: *O Inimigo das Mulheres*, *Papai Felisberto* e *O Mentiroso*. As apreciações críticas realizadas à época destes espetáculos goldonianos de Procópio revelaram que o ator lançou mão de diversos recursos da comicidade popular – cacoc, latidos, a partes, expressões da comicidade das ruas etc – para cumprir o seu objetivo de diversão e comunicação com a platéia.

Para os artistas e intelectuais envolvidos no projeto de modernização do teatro no período, entretanto, as fórmulas usadas por Procópio para encenar Goldoni foram vistas como reflexos do descompasso entre a forma e o conteúdo que caracterizavam iniciativas daquele tipo levadas a cabo por artistas que não possuíam uma visão adequada do fenômeno teatral. Desta maneira, intelectuais como Décio de Almeida Prado e Brutus Pedreira passaram a reclamar a autoridade da interpretação do fenômeno teatral realizada pelo teatro moderno europeu e norteamericano e a lutar pela sua afirmação no Brasil. As comédias de Goldoni, neste sentido, passaram a ser vistas como integrantes do domínio da “alta” comédia, dotada de preocupação moral e artística, ou seja, instrumentos importantes para a formação cultural do povo brasileiro. No horizonte de expectativas desta nova geração de amadores do início dos anos 40, a reforma teatral do gênero cômico realizada por Goldoni deveria ser apreendida como instrumento na luta pela reforma teatral do teatro brasileiro moderno, contra a tirania das formas do teatro cômico popular e pela afirmação de um teatro capaz de acompanhar o processo histórico de modernização pela qual passava a sociedade brasileira.

O que estes homens de teatro “modernos” no Brasil não sabiam é que, na Europa, ocorria simultaneamente um processo artístico de redescoberta das potencialidades interpretativas das fontes da comicidade popular que levou artistas como Meyerhold, Picasso, Chaplin, dentre vários outros, à experimentação das formas da comédia popular, ou estilizações destas, colocando-se, desta forma, na vanguarda das criações artísticas modernas. Este mesmo processo conduziu a uma revisão da dramaturgia de Goldoni, sendo que diretores do porte de Max Reinhardt, Anton Giulio Bragaglia, Renato Simoni e Giorgio Strehler passaram a ler a obra do dramaturgo veneziano a partir do seu enfrentamento com as técnicas do teatro popular de improvisação. O que estes diretores “redescobriram”, na verdade, é que a reforma do teatro cômico realizada por Goldoni nunca havia abandonado por completo as

fórmulas consagradas pelos atores cômicos italianos que o precedeu, mas o dramaturgo havia trabalhado sobre elas e lhes dado, além de um conteúdo ético, novas roupagens e uma maior complexidade psicológica e lingüística.

Por isso, quando artistas italianos, notadamente homens de teatro, passaram a se estabelecer no Brasil e a participar ativamente do processo de renovação que ocorria nos palcos nacionais, a recepção da obra de Goldoni alterou-se substancialmente. Um destes diretores italianos, em especial, empreendeu esforços surpreendentes para apresentar o dramaturgo veneziano e explorar as potencialidades presentes em sua obra: Ruggero Jacobbi. Num intervalo de apenas cinco anos, Jacobbi dirigiu três espetáculos baseados na dramaturgia de Goldoni nos quais demonstrou plasticamente como se processou a reforma idealizada por ele e como ela nunca havia renunciado às formas da comicidade popular, mas, antes, se apropriado delas. Isto porque, segundo ele, Goldoni sabia que não poderia proceder de outra maneira, uma vez que o público teatral do seu tempo demonstrava-se ainda muito afeito a elas. Com isso, o percurso realizado por Ruggero Jacobbi junto a Goldoni no Brasil entre 1949 e 1955 revelou algumas fragilidades do projeto de modernização do teatro levado a cabo anteriormente: através de Goldoni e de seu trabalho dramático sobre as fontes da comédia popular, Jacobbi demonstrou que a modernização do teatro brasileiro não poderia se afirmar a partir de uma ruptura radical contra os quadros do “velho teatro” e do “teatro para rir”, mas sim aproveitando as potencialidades já existentes naquela tradição teatral que gozava do privilégio do público e propondo-lhes novas formas e conteúdos.

As trilhas abertas por Ruggero Jacobbi em suas leituras da dramaturgia de Goldoni nos anos 50 foram seguidas por artistas brasileiros somente muitos anos depois, em um contexto histórico completamente distinto, a saber, durante os difíceis anos 70. Diante de uma realidade desfavorável ao surgimento de textos dramáticos que discutissem temas da sociedade brasileira e do crescimento vertiginoso da indústria cultural de massas, artistas como Oduvaldo Vianna Filho e José Renato recorreram a Goldoni para encontrar alternativas para continuar propondo reflexões críticas sobre a realidade e atingir um público mais amplo possível. Tanto na televisão, com *Mirandolina: a favorita do bairro*, quanto no teatro, com *Vivaldino, criado de dois patrões*, Goldoni foi lido a partir das fontes populares, não aquelas italianas apresentadas por Ruggero Jacobbi, mas aquelas do teatro brasileiro anterior à modernização teatral, do teatro de revista, da comédia de costumes, enfim, do teatro para rir.

A partir da análise da recepção da obra de Carlo Goldoni no Brasil pudemos perceber que a leitura de suas obras variou conforme os diferentes horizontes de expectativas de

artistas e críticos que recorreram à sua dramaturgia para darem respostas diante das questões estéticas, sociais e políticas colocadas em seus respectivos tempos históricos.

A análise desta recepção também deixou evidente que, se do ponto de vista da construção historiográfica do teatro brasileiro as formas da comicidade popular consideradas como “baixa comédia”, “chanchada”, “teatro para rir” foram rejeitadas em uma hierarquia construída em torno do ideal de modernização, do ponto de vista do público teatral elas permaneceram hegemônicas durante todo o período investigado, pois, como observou Ruggero Jacobbi, elas subsistem no terreno menos suscetível à intervenção ideológica que é a imaginação popular coletiva.

Fontes de Pesquisa

Textos teatrais:

GOLDONI, Carlo. **O Teatro Cômico**. Tradução de Olga Navarro. Texto do acervo de Sandro Polônio pertencente ao acervo de peças teatrais da biblioteca da Universidade Federal de Uberlândia.

_____. **Mirandolina**. Tradução de Ruggero Jacobbi, 1955, datilografado.

_____. **Mirandolina**: a favorita do bairro. Roteiro adaptado por Oduvaldo Vianna Filho para a TV Globo em 1972. Acervo Funarte/RJ, digitalizado.

_____. **O Inimigo das Mulheres**. Tradução de Gastão Pereira da Silva, datilografado.

_____. **O Mentiroso**. Tradução de Gastão Pereira da Silva, 1941, datilografado.

_____. **O Mentiroso**. Tradução de Ruggero Jacobbi, 1949, datilografado.

_____. **Arlequim, servidor de dois amos**. Tradução de Carla Civelli, 1949, datilografado.

_____. **Vivaldino, criado de dois patrões**. Tradução de Millor Fernandes, 1976, datilografado.

Recortes de jornais e revistas:

Espectáculo *O Inimigo das Mulheres* – Cia Procópio Ferreira, 1941.

A FILHA de Procópio no teatro. *A Noite*. 14/02/1941.

Campos, Astério de. O Inimigo das Mulheres. *Gazeta de Notícias*. 02/03/1941, p. 7.

CASO do dia e de há dois séculos... *O Imparcial*. 27/02/1941, p. 1-2.

J. G. A volta de Mirandolina. *O Imparcial*. 06/09/1941, p. 7.

LUDO. Teatro Serrador – “O Inimigo das Mulheres”, comédia em três atos de Carlo Goldoni – Companhia Procópio Ferreira. *Dom Casmurro*. 08/03/2013, p. 10.

Muniz, Heitor. A estréia de Bibi no Serrador. *A Noite*. 03/03/1941, p. 6.

Nunes, Mário. Serrador – Temporada Procópio. *Jornal do Brasil*. 01/03/1941, p. 11.

O INIMIGO das Mulheres” no Serrador. *Correio da Manhã*. 02/03/1941, p. 8.

POLILLO. “O Inimigo das Mulheres”, de Goldoni, para estréia da temporada de Procópio, no Tetro Avenida. *Folha da Manhã*. 03/01/1942, p. 7.

PRADO, Décio de Almeida. *Clima*, n.9, abr. 1942, pp. 112-113.

Espectáculo *Papai Felisberto* – Cia Procópio Ferreira, 1944.

BROWN. A Semana Teatral no Rio – “Papai Felisberto” no Serrador. *Folha da Noite*, 19/11/1941, p. 4.

CORREIA, Viriato. Impressão sobre “Papai Felisberto”, de Goldoni. *A Manhã*, 16/11/1941, p. 5.

PLÁCIDO, J. A Semana Teatral. *Dom Casmurro*, 22/11/1941, p. 8.

ROSA, Abadie Faria. “Papá Felisberto” agradou o público sempre numeroso de Procópio, no Serrador. *Diário de Notícias*, 16/11/1941, p. 15.

Espectáculo *O Leque* – Os Comediantes, 1944.

BORGES, Cláudio. “O Leque”, de Goldoni, no Municipal, *Diário da Noite*, 26/01/1944, p. 5

ROSA, Abadie Faria. A Representação de “O Leque” de Goldoni. *Diário de Notícias*, 25/01/1944, p. 9.

Espectáculo *Arlequim, servidor de dois amos* – Teatro dos Doze, 1949.

BRANDÃO, Roberto. *Arlequim*. *Diário Carioca*, 20/03/1949, p. 3.

DE MENDONÇA, Ana Maria Sussekind. “Arlequim”, pelo Teatro dos Doze. *Correio da Manhã*, 26/03/1949, p. 13.

DORIA, Gustavo. “Arlequim, servidor de dois amos”. *O Globo*, 12/03/1949, p. 5.

FURQUIM, Luís. Onde o Arlequim se confunde com o malandro brasileiro. *Jornal de Notícias*, 12/03/1949, p. 3.

GIOVANNINI, Luís. A Batalha do Teatro Nacional: “Arlequim, servidor de dois amos”. *Folha da Manhã*, 01/05/1949, p. 3-5.

JACOBBI, Ruggero. Os “Doze” e os Românticos. In: MAGNO, Paschoal Carlos. Ruggero Jacobbi responde a Luiza Barreto Leite. *Correio da Manhã*, 02/02/1949, p. 13.

LEITE, Luiza Barreto. Os “Doze” e os Clássicos. *Correio da Manhã*, 23/01/1949, s/p.

MAGALHÃES Jr., Raimundo. “Arlequim, servidor de dois amos”, no Ginástico, com Sérgio Cardoso, sob a direção de Ruggero Jacobbi. *A Noite*, 10/03/1949, p. 11.

MAGNO, Paschoal Carlos. Estréia, hoje, no Ginástico, “Arlequim, servidor de dois amos”, de Goldoni, pelo “Teatro dos Doze”. *Correio da Manhã*, 09/03/1949, p. 13.

MAURÍCIO, Jayme. “Arlequim, servidor de dois amos” de Carlo Goldoni. *Correio da Manhã*, 30/03/1949, p. 13.

NUNES, Mario. Teatro dos Doze. *Jornal do Brasil*, 11/03/1949, p. 9.

OLIVEIRA, Oswaldo de. Arlequim no Ginástico. *A Manhã*, 11/03/1949, p. 3.

PRADO, Décio de Almeida. Conversa sobre o teatro carioca. *O Estado de São Paulo*, 03/04/1949, p. 6.

_____. Arlequim, servidor de dois amos. *O Estado de São Paulo*, 19/08/1951, p. 8.

RABELLO, Reginaldo Lopes. “Arlequim, servidor de dois amos”, no Ginástico. *Correio da Manhã*, 21/04/1949, p. 17.

Espectáculo *O Mentiroso* – Teatro Brasileiro de Comédia, 1949/1952.

BRITO, Sérgio. “O mentiroso”, de Goldoni, pelo Teatro Brasileiro de Comédia, de São Paulo. *Correio da Manhã*, 02/12, 1949, p. 15.

JACOBBI, Ruggero. Reflexões sobre “O mentiroso”. Programa do espetáculo “O Mentiroso”. São Paulo: Teatro Brasileiro de Comédia, 1949.

PRADO, Décio de Almeida Prado. O Mentiroso I. *O Estado de São Paulo*, 27/11/1949, s/p.

_____. O Mentiroso II. *O Estado de São Paulo*, 02/12/1949, s/p.
SILVA, Mário Júlio da. “O Mentiroso”. *Jornal de Notícias*, 30/11/1949, p. 7.

Espetáculo *Mirandolina* – Teatro Popular de Arte, 1955.

JACOBBI, Ruggero. Bom dia, *Mirandolina*. Programa do espetáculo “*Mirandolina*”. São Paulo, Teatro Maria Della Costa, 1955.

PRADO, Décio de Almeida. “*Mirandolina*”. *O Estado de São Paulo*. 17/07/1955, p. 10.

SILVEIRA, Miroel. “*Mirandolina*”. *Folha da Manhã*, 30/08/1955, p. 6.

Caso Especial *Mirandolina: a favorita do bairro* – TV Globo, 1972.

MICHALSKI, Yan. Um Ibsen para consumo. *Jornal do Brasil*, 11/12/1972, p. 2.

TÁVOLA, Artur da. “*Mirandolina*”: exceção numa regra de boa qualidade. *O Globo*, 28/11/1972, s/p.

TUMSCITZ, Gilberto. “*Mirandolina*”, segundo Oduvaldo, é programa de hoje na TV Globo. *O Globo*, 25/11/1972, s/p.

VIANNA FILHO, Oduvaldo. Entrevista a Ivo Cardoso. In: PEIXOTO, Fernando (org). *Vianinha: teatro, televisão e política*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

_____. *Mirandolina: a favorita do bairro*. Roteiro adaptado de *La Locandiera* de Carlo Goldoni para a TV Globo em 1972. Acervo Funarte/RJ, digitalizado.

Espetáculo *Vivaldino, criado de dois patrões* – Teatro Casa Grande, 1976.

ALENCAR, Miriam. *Vivaldino: astuto, trapaceiro, engraçado, popular, Grande Otelo*. *O Globo*, s/d.

GOLDONI, Carlo. *Vivaldino, criado de dois patrões*. Tradução de Millor Fernandes, datilografado.

MICHALSKI, Yan. Como “acumular” dois empregos. *Jornal do Brasil*, 30/10/1976, p. 2

PACHECO, Tânia. Um Goldoni tropical e bem temperado. *Jornal O Globo*, 27/10/1976, p. 40.

PORTINARI, Maribel. Grande Otelo, personagem de Goldoni. *O Globo*, s/d.

PROGRAMA do espetáculo “*Vivaldino, criado de dois patrões*”. Rio de Janeiro, Teatro Casa Grande, 1976.

Bibliografia

- ALMEIDA, Maria Inez Barros de. **Panorama Visto do Rio**: Cia. Tônia-Celi-Autran. Rio de Janeiro: Inacen, 1987.
- AQUINO, R.; MALUF, S. **Reflexões Sobre a Cena**. Maceió: Edufal, Salvador: Edufba, 2005.
- ARÊAS, Vilma. **Na Tapera de Santa Cruz**: uma leitura de Martis Pena. São Paulo: Martins Fontes, 1987.
- ARISTÓTELES. Poética. **Coleção Os Pensadores**. São Paulo: Editora Nova Cultural Ltda, 2004
- ARRABAL, J. et. alii. **Anos 70-Teatro**. Rio de Janeiro: Europa, 1980.
- ARTAUD, A. **O Teatro e Seu Duplo**. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- AUERBACH, E. **Introdução aos Estudos Literários**. São Paulo: Cultrix, 1972.
- _____. **Mimesis**: a representação da realidade na literatura ocidental. São Paulo: Perspectiva, 1987.
- BAKHTIN, Mikhail. **A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento**: o contexto de François Rabelais. Tradução de Yara Frateschi. São Paulo: Hucitec; Brasília: UnB, 1999.
- _____. **Problemas da Poética de Dostoiévski**. Tradução de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1981.
- BARTHES, R. **Crítica e Verdade**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1970.
- _____. La Locandiera. In: **Escritos sobre teatro**. Textos reunidos e apresentados por Jean-Loup Riviére, tradução de Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2007
- BENJAMIN, W. Destino e Caráter. In: **Escritos sobre mito e linguagem**. Tradução de Jean-Marie Gagnebin e Ernani Chaves. São Paulo: Editora 34, 2011.
- BENTLEY, Eric. **O Dramaturgo como Pensador**: um estudo da dramaturgia nos tempos modernos. Tradução Ana Zelma Campos. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991.
- BERNARDET, Jean-Claude. **Cinema Brasileiro**: propostas para uma história. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.
- BERNSTEIN, Ana. **A Crítica Cúmplice**: Décio de Almeida Prado e a formação do teatro brasileiro moderno. São Paulo: IMS, 2005
- BERTANI, Odoardo. **Goldoni, una drammaturgiadellavita**. Milano: Garzanti, 1993.
- BLOCH, M. **Apologia da História, ou, O ofício de historiador**. Tradução André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001.
- BOAL, A. **Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1977.
- BOSI, A. **O Ser e o Tempo da Poesia**. São Paulo: Cultrix: USP, 1977.
- BOSISIO, Paolo. **Il Teatro di Goldoni sulleSceneItalianedelNovecento**. Milano: Electa, 1992
- BRANDÃO, Tânia (org.). **O Teatro Através da História**. v.2 Teatro Brasileiro. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 1994.
- _____. **A máquina de repetir e a fábrica de estrelas**: Teatro dos Sete. Rio de Janeiro: 7Letras, 2002.
- _____. **Uma empresa e seus segredos**: Companhia Maria Della Costa. São Paulo: Perspectiva; Rio de Janeiro: Petrobrás, 2009
- BURKE, Peter. Fronteiras do Cômico no Início da Itália Moderna. In: **Variedades da História Cultural**. Tradução de Alda Porto. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.
- _____. **O que é História Cultural?** Tradução Sérgio Goes de Paula. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005.
- CANDIDO, A. et alli. **A Personagem de Ficção**. São Paulo: Perspectiva, 1987.

- _____. **Literatura e Sociedade:** estudos de teoria e história literária. São Paulo: Nacional, 1985.
- _____. **A educação pela noite & outros ensaios.** São Paulo: Ática, 1989.
- CARLSON, M. **Teorias do Teatro:** estudo histórico-crítico, dos gregos à atualidade. Tradução de Gilson César Cardoso de Souza. São Paulo: Fundação Editora da Unesp, 1997.
- CERTEAU, Michel de. **A Escrita da História.** Tradução de Maria de Lourdes Menezes. 2.ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2007.
- CHARTIER, Roger. **Inscriver e Apagar:** cultura escrita e literatura, século XI-XVIII. Tradução Luzmara Curcino Ferreira. São Paulo: Editora UNESP, 2007.
- COSTA LIMA, Luiz. Introdução. JAUSS, Hans Roberto. [et al.] **A Literatura e o Leitor:** textos de estética da recepção. Seleção, coordenação e tradução de Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002.
- CROCE, Benedetto. **Breviário de Estética.** Tradução de Rodolfo Ilari Jr. São Paulo: Ática, 1997.
- D'AMICO, Silvio. La Commedia Dell'arte. In: **Historia del Teatro Dramatico.** México: Unión Tipografica Editorial Hispano Americana, v. II, 1961
- DANTAS, S. T. **Dom Quixote:** um apólogo da alma ocidental. Brasília: Editora UnB, 1979.
- DORIA, Gustavo A. **Moderno Teatro Brasileiro:** crônica de suas raízes. Rio de Janeiro, Serviço Nacional de Teatro, 1975.
- DORT, B. **O Teatro e a sua Realidade.** São Paulo: Perspectiva, 1977.
- ECO, Humberto. **Obra Aberta:** forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas. Tradução Pérola de Carvalho. São Paulo: Perspectiva, 1971.
- FARIA, João Roberto. **O Teatro na Estante:** estudos sobre dramaturgia brasileira e estrangeira. Cotia: Ateliê, 1998.
- _____. **Idéias teatrais:** o século XIX no Brasil. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- _____.; AREAS, Vilma.; AGUIAR, Flávio. (org.) **Décio de Almeida Prado:** um homem de teatro. São Paulo: EDUSP, 1997
- FERNANDES, Rofran. **Teatro Ruth Escobar:** 20 anos de resistência. São Paulo: Global, 1985.
- FERNANDES, Sílvia. **Grupos Teatrais – Anos 70.** Campinas: Ed. da Unicamp, 2000.
- FERREIRA, Procópio. **Procópio Ferreira apresenta Procópio:** um depoimento para a história do teatro no Brasil. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.
- _____. **Depoimentos I.** Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro, 1976
- FERRONE, Siro. **La vita e il teatro de Carlo Goldoni.** Veneza: Marsilio, 2011.
- FIDO, Franco, **Guida a Goldoni:** teatro e società nel Settecento. Torino: Einaudi, 1977.
- GALVÃO, Maria Rita. **Burguesia e cinema:** o caso Vera Cruz. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1981.
- GARCIA, S. **O Teatro da Militância.** São Paulo: Cia das Letras, 1987.
- GOLDONI, Carlo. **Memorie di Carlo Goldoni** – riprodotte integralmente dall'edizione originale francese. Firenze: G. Barbera Editore, 1907.
- GUINSBURG, J. **Da Cena em Cena.** São Paulo: Perspectiva, 2001.
- _____. et al. **Dicionário do Teatro Brasileiro:** temas, formas e conceitos. São Paulo: Perspectiva; SESC SP, 2006.
- _____.; PATRIOTA, R. **Teatro Brasileiro:** ideias de uma história. São Paulo: Perspectiva, 2012.
- GUZIK, Alberto. **TBC:** a crônica de um sonho. São Paulo: Perspectiva, 1986.
- HUNT, L. **A nova história cultural.** São Paulo: Martins fontes, 1992.
- JACOBBI, Ruggero. Meditazione su un mito e su una biografia. **Le rondini di Spoleto.** Firenze, 1962.

- _____. **O Espectador Apaixonado**. Porto Alegre: Faculdade de Filosofia Universidade do Rio Grande do Sul, 1962.
- JUNQUEIRA, R.S., MAZZI, M.G.C. **O Teatro no Século XVIII: a presença de Antônio José da Silva, o Judeu**. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- KAYSER, W. **Análise e interpretação da obra literária**. São Paulo: Livraria Martins Fontes, 1976.
- KOTT, Jan. **Shakespeare nosso Contemporâneo**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.
- KUSNET, E. **Ator e Método**. Rio de Janeiro: SNT, 1975.
- LARA, Cecília. **De Pirandello a Piolim: Alcântara Machado e o teatro no modernismo**. Rio de Janeiro: INACEN, 1987.
- LEVI, C. **Teatro Brasileiro: um panorama do século XX**. Rio de Janeiro/ São Paulo: FUNARTE/ Atração Produções Ltda., 1997.
- LOPEZ, Telê Porto de Ancona. **Mariodeandradeando**. São Paulo: Hucitec, 1996.
- MAGALDI, Sábato. **Depois do Espetáculo**. São Paulo: Perspectiva, 2003
- _____. **Panorama do Teatro Brasileiro**. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro, 1978.
- _____. et al. **Revista da USP**, São Paulo, junho/julho/agosto 92, n.14.
- MARTINS, Antônio. **Arthur Azevedo – a palavra e o riso: uma introdução aos processos lingüísticos de comicidade no teatro e na sátira de Arthur Azevedo**. São Paulo: Perspectiva, 1988.
- MARSON, A. Reflexões sobre o procedimento histórico. In: Silva, M. A da. (org.) **Repensando a História**. Rio de Janeiro: Marco Zero, 1984.
- MEICHES, M. e FERNANDES, S. **Sobre o Trabalho do Ator**. São Paulo: Perspectiva; EDUSP, 1988.
- MELO, J. C. de. ; NOVAES, F. A. Capitalismo tardio e sociabilidade moderna. In: **História da Vida Privada no Brasil: contrastes da intimidade contemporânea**. São Paulo: Cia das Letras. 1996.
- MESSINA, Nuccio (org.) **Carlo Goldoni: vita, opere, attualità**. Roma: Viviani Editore, 1993
- MICHALSKY, Y. **O Palco Amordaçado**. Rio de Janeiro: Avenir, 1979.
- _____.; TROTTA, Rosyane. **Teatro e Estado: as companhias oficiais de teatro no Brasil: história e polêmica: Comédia Brasileira (1940-1945), Companhia Dramática Nacional (1953-1954), Teatro Nacional de Comédias (1956-1967)**. São Paulo: Hucitec, 1992.
- _____. **O Teatro sobre Pressão: uma frente de resistência**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1989.
- MINOIS, George. **História do Riso e Escárnio**. Tradução Maria Elena Ortiz Assumpção. São Paulo: UNESP, 2003.
- MOSTAÇO, E. **Teatro e Política: Arena, Oficina e Opinião (uma interpretação da cultura de Esquerda)**. São Paulo: Proposta Editorial, 1982.
- MORGANA, Silvia. **Breve StoriadellaLingua Italiana**. Roma: Carocci, 2009.
- NAPOLITANO, Marcos. **História & Música: história cultural da música popular**. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.
- NEVES, J. das. **A Análise do Texto Teatral**. Rio de Janeiro: INACEM, 1987.
- ORTIZ, Renato. **A Moderna Tradição Brasileira**. São Paulo: Brasiliense, 1989.
- PALLOTTINI, R. **A Construção do personagem**. São Paulo: Ática, 1989.
- _____. **Introdução à dramaturgia**. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- PANDOLFI, Vito. La commediadell'arte. In. **StoriaUniversaledel Teatro Drammatico**. Torino: Tipografia SocialeTorinese, v. I, 1964
- PARIS, R. A Imagem de um operário no século XIX pelo espelho de um *vaudeville*. **Revista Brasileira de História**. São Paulo (8,15):61-69, ANPUH/Marco Zero, set. 87 – fev. 88.

- PATRIOTA, R. **Vianinha**– um dramaturgo no coração do seu tempo. São Paulo: HUCITEC, 1999.
- _____. **A Crítica de um Teatro Crítico**. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- PAVIS, P. **Dicionário de Teatro**. Tradução sob direção de J. Guinsburg e Maria Lucia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- PETRONIO, Giuseppe. **Il punto su Goldoni**. Roma-Bari: Editore Laterza, 1986
- PRADO, Décio de Almeida. **O Teatro Brasileiro Moderno**. 2.ed. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- _____. **Depoimentos II**. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro, 1977
- PEIXOTO, F. **Teatro em Movimento**. 3ª ed. São Paulo: Hucitec, 1989.
- _____. **Teatro em Pedacos**. 2ª ed., São Paulo: HUCITEC, 1989.
- _____. (org.). **Vianinha: teatro, televisão e política**. São Paulo: Brasiliense, 1983
- PISCATOR, E. **Teatro Político**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.
- PONTES, Heloísa. **Destinos Mistos: os críticos do Grupo Clima em São Paulo – 1940-1968**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- _____. Louis Jouvet e o nascimento da crítica e do teatro modernos no Brasil. **Tempo Social**. São Paulo, v. 12, n.1, 1995.
- PORTICH, Ana. **A Arte do Ator entre os Séculos XVI e XVIII: da commediadell'arte ao paradoxo sobre o comediante**. São Paulo: Perspectiva: FAPESP, 2008.
- RABETTI, B. (org.) **O Lugar da Comédia em Meio às Ideias de Fundação, Formação e Tradição no Teatro Brasileiro**. Folhetim – cadernos monográficos 02. Rio de Janeiro, 2005.
- _____. **Teatro e Comicidades 2: modos de produção do teatro ligeiro carioca**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007.
- RAMOS, A. F. **O Canibalismo dos Fracos: cinema e história do Brasil**. Bauru: EDUSC, 2002.
- RATTO, Gianni. **A Mochila do Mascate: fragmentos de viagem do diário de bordo um anônimo do século XX**. São Paulo: Hucitec, 1996.
- RAULINO, Berenice. **Ruggero Jacobbi: presença italiana no teatro brasileiro**. São Paulo: Perspectiva: FAPESP, 2002.
- ROUBINE, J. J. **A Linguagem da Encenação Teatral(1880-1980)**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1982.
- RYNGAERT, J.P. **Introdução à Análise do Teatro**. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- SCALA, Flaminio. **A Loucura de Isabella e outras comédias da commediadell'arte**. Organização, tradução e notas de Roberta Barni. São Paulo: Fapesp, Iluminuras, 2003.
- SILVA, Lafayette. **História do Teatro Brasileiro**. Rio de Janeiro: Serviço Gráfico do Ministério da Educação e Saúde, 1938.
- SILVEIRA, Miroel. **Goldoni na França**. São Paulo: Instituto de Cultura Ítalo-Brasileiro, 1981.
- _____. **A Contribuição Italiana ao Teatro Brasileiro – 1895/1964**. São Paulo: Quiron; Brasília: INL, 1976.
- SODRÉ, M.; PAIVA, R. **O Império do Grotesco**. Rio de Janeiro: MAUAD, 2002.
- SOSNOWSKI, S. e SCHWARTZ, J. (orgs.) **Brasil: o trânsito da memória**. São Paulo: Edusp, 1994.
- STREHLER, Giorgio. Il Vecchio e il nuovo Arlecchino. In: GOLDONI, Carlo. **Il Servitore del suo padrone: edizione dell'addio diretta da Giorgio Strehler**. Milano: Piccolo Teatro di Milano, 1987.
- TESSARI, Roberto. **Commediadell'arte**. Milão: Ugo Mursia Editore, 1981.
- THOMPSON, E. P. **A Formação da Classe Operária Inglesa – Volume III: A Força dos Trabalhadores**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.

- _____. **Os Românticos: a Inglaterra na era revolucionária.** Tradução de Sérgio Moraes Rêgo Reis. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.
- VANUCCI, Alessandra (org). **Crítica da Razão Teatral: o teatro no Brasil visto por Ruggero Jacobbi.** São Paulo: Perspectiva, 2005
- VENEZIANO, Neyde. **O Teatro de Revista no Brasil: dramaturgia e convenções.** Campinas: Ed. Unicamp, 1991.
- VERNANT, Jean-Pierre. & VIDAL-NAQUET, Pierre. **Mito e Tragédia na Grécia Antiga.** São Paulo: Perspectiva, 1999.
- VESENTINI, C. A. **A Teia e o fato.** São Paulo: Hucitec/EDUSP, 1997.
- VIEIRA, Thaís Leão. **Allegroma non troppo: ambigüidades do riso na dramaturgia de Oduvaldo Vianna Filho.** São Paulo: Verona, 2013
- WILLIAMS, R. **Cultura.** Tradução Lólio Lourenço de Oliveira. São Paulo: Paz e Terra, 1992.
- _____. **Marxismo e Literatura.** Rio de Janeiro: Zahar, 1979.

Teses e dissertações:

- DUARTE, André Luis Bertelli Duarte. **A Companhia Estável de Repertório de Capa, Espada e Nariz: Cyrano de Bergac nos palcos brasileiros (1985).** 2011. Dissertação (mestrado). Programa de Pós-graduação em História da Universidade Federal de Uberlândia.
- GIANNELLA, Maria de Lourdes Rabeth. **Contribuição para o estudo do “Moderno Teatro Brasileiro”:** a contribuição italiana. São Paulo: tese de doutorado, FFLCH-USP, 1989.
- SOUZA, Julierme Sebastião Morais. **Paulo Emílio Salles Gomes e a eficácia discursiva de sua interpretação histórica:** reflexões sobre história e historiografia do cinema brasileiro. (doutorado em História). Universidade Federal de Uberlândia. Programa de Pós-Graduação em História, 2014.
- STEINBAHC, Amanda Maíra. **Olhar nos olhos da tragédia:** a resignificação de Medeia por Oduvaldo Vianna Filho: diálogos entre história e teledramaturgia. Dissertação (mestrado em História) – Instituto de História – Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia/MG, 2012.