

O CAFÉ

manual de leitura





La bottega del caffè (1750)

de Carlo Goldoni

tradução Isabel Lopes, Fernando Mora Ramos

cenografia e encenação Giorgio Barberio Corsetti

cenografia e figurinos Cristian Taraborrelli

música (interpretada ao vivo) Vítor Rua

desenho de luz João Coelho de Almeida

elenco

Alberto Magassela *Pandolfo, dono de uma casa de jogo*

Fernando Moreira *Flamínio, sob o título de Conde Leandro*

Inês Mariana Moitas *Plácida, mulher de Flamínio, vestida de peregrina*

Ivo Alexandre *Dom Márcio, cavalheiro napolitano*

Joana Manuel *Vitória, mulher de Eugénio*

João Castro *Trapaça, criado de Ridolfo*

Jorge Mota *Ridolfo, dono de um café*

Jorge Vasques *Cabo da Guarda*

Lígia Roque *Lisaura, bailarina*

Paulo Freixinho *Eugénio, mercador*

e Alexandra Gabriel *Empregada do Café*

Antony Fernandes *Camareiro da Hospedaria; Um Guarda*

Eurico Santos *Barbeiro; Camareiro da Hospedaria; Um Guarda*

Freddy Trinidad *Camareiro da Hospedaria; Um Guarda*

Miguel Rosas *Aprendiz de Barbeiro; Camareiro da Hospedaria; Um Guarda*

Susana Gonçalves *Empregada do Café*

assistência de encenação Raquel Silva

preparação vocal e elocução João Henriques

aulas de movimento David Santos

chefia de produção Maria João Teixeira, Maria do Céu Soares, Mónica Rocha (assistentes)

direcção técnica Carlos Miguel Chaves, Rui Simão (adjunto)

direcção de montagem Teresa Grácio

direcção de cena Pedro Guimarães (chefe), Ricardo Silva, João Soares (assistentes)

luz Rui Simão (chefe), João Coelho de Almeida, Filipe Pinheiro, Nuno Gonçalves,

João Oliveira, Joaquim Madaíl, Luís Ribeiro, Abílio Vinhas

som Francisco Leal (chefe), António Bica

maquinaria de cena Filipe Silva (chefe), Jorge Silva, Joaquim Marques, Adélio Pêra,

Lídio Pontes, Alfredo Silva, Domingos Noel, Paulo Ferreira

vídeo Fernando Costa

manutenção e apoio à montagem Joaquim Ribeiro (chefe), José Pêra,

Carlos Coelho, Abílio Barbosa

adereços e guarda-roupa Elisabete Leão (coordenação), Teresa Batista (assistente);

Patrícia Mota, Ana Novais (pesquisa e compra de adereços); Guilherme Monteiro,

Dora Pereira, Nuno Ferreira, Cristina Lucas (aderecistas); Celeste Marinho

(mestra-costureira), Nazaré Fernandes, Fátima Roriz, Virgínia Pereira (costureiras);

Isabel Pereira (aderecista de guarda-roupa)

maquilhagem Marla Santos

auxiliares de camarim Laura Esteves, Carla Martins

produção TNSJ

dur. aprox. [2:30] sem intervalo

classif. etária M/12 anos

Teatro Nacional São João

**25 Janeiro
24 Fevereiro
2008**

ter-sáb 21:30

dom 16:00

apoios



apoios à divulgação



agradecimentos

Câmara Municipal do Porto

Polícia de Segurança Pública

agradecimentos especiais

Luigi Lunari

Paulo Eduardo Carvalho

Sebastiana Fadda

Alexandra Moreira da Silva

Ana Vargas

edição Centro de Edições do TNSJ

coordenação João Luís Pereira

documentação Paula Braga

design gráfico João Faria, João Guedes

fotografia João Tuna, Margarida Araújo (retratos

de Isabel Lopes e Fernando Mora Ramos)

impressão Aprova AG

Teatro Nacional São João

Praça da Batalha

4000-102 Porto

T 22 340 19 00 F 22 208 83 03

Teatro Carlos Alberto

Rua das Oliveiras, 43

4050-449 Porto

T 22 340 19 00 F 22 339 50 69

www.tnsj.pt

geral@tnsj.pt

Não é permitido filmar, gravar ou fotografar durante o espectáculo. O uso de telemóveis, pagers ou relógios com sinal sonoro é incómodo, tanto para os actores como para os espectadores.



Veneza revisitada

Não preciso de justificar o convite endereçado a Giorgio Barberio Corsetti para fazer Goldoni em nossa Casa. Era um projecto antigo – originalmente uma dramaturgia típica de Corsetti sobre as *Memórias* e peças do autor que, com a longa ausência deste meu amigo e colega, foi evoluindo para a escolha canónica de uma peça do divino veneziano. Digo *não preciso de justificar* porque todos os nossos convites a Giorgio Barberio Corsetti acabaram por armadilhar-se e obrigá-lo a encenar peças, coisa que, é sabido, nunca foi muito o seu género. Assim aconteceu com *Os Gigantes da Montanha*, de Pirandello, em 1997, e *Barcas*, de Gil Vicente, em 2000, projectos que ajudaram a cimentar o conceito do primeiro TNSJ, deixando marcas profundas na nossa *práxis* e na relação do Porto com o seu Teatro.

O Café é uma obra cuja modernidade reside, essencialmente, na eleição de um lugar de encontro e passagem como palco de representações sociais e bastidor de conflitos tendencialmente passageiros. É na efemeridade de pequenas acções e muitas mesquinhas traficâncias que o café se erige em protagonista, e a cidade em seu *locus* especial. Que esta cidade se construa sobre água não será acaso.

Consta que Fassbinder escreveu a sua versão homónima desta amarga comédia um dia após uma única leitura do original de Goldoni. Sempre pensámos que a sordidez desta liquefeita urbe é o cenário ideal para reflectirmos sobre o esquecimento e a moral, a impiedade e o cómico. Faz todo o sentido que Nuno M Cardoso dirija em breve um nosso novo exercício sobre a obra do autor alemão, porque projectaremos, em outro estilo, a vitalista experiência de Giorgio Barberio Corsetti numa inquirição sobre os fundamentos da subjugação ao vício e ao prazer.

Enquanto saudamos o regresso ao Porto deste criador italiano de primeira linha, vamo-nos sonhando sobre as águas imprecisas, fascinantes na sua inquinação, que são as da nossa Arte.

Bem-vindos.

RICARDO PAIS

O autor a quem lê

CARLO GOLDONI*

Quando redigi a primeira versão desta Comédia, fi-la com Briguela e Arlequim, e ela teve, para dizer a verdade, felicíssimo acolhimento em toda a parte. Não obstante, entregando-a para ser impressa, julguei servir melhor o Público tornando-a mais universal, mudando nela para toscano não apenas as duas Personagens já referidas, mas também outras três, que falavam em dialecto veneziano.

Circulou em Florença uma Comédia com um título parecido e com vários acontecimentos semelhantes a estes, porque foi desta que foram copiados. Um amigo meu de talento e de espírito deu provas da sua memória; mas tendo-a visto representar em Milão só uma ou duas vezes, muitas coisas por ele inventadas teve de misturar. Atribuí a burla à amizade, e louvei o engenho; nada mais,

nada menos, nem quero apossar-me do que é bom e não é meu, nem quero que passe por minha alguma coisa que me desagrade.

Quis portanto informar o Público de semelhante evento, para que comparando-se esta minha, que agora edito, com a tal do referido amigo, seja evidente a verdade, e cada um beneficie da sua dose de louvor, e da sua dose de reprovação se contente.

Esta Comédia tem caracteres tão universais que em todos os lugares onde foi representada acreditaram que fora feita no molde dos originais reconhecidos. O Maldizente, entre outros, encontrou o seu protótipo em tudo, e conveio-me sofrer por vezes, apesar de inocente, a acusação de o ter maliciosamente copiado. Certamente que não, não sou capaz de o fazer.

Os meus caracteres são humanos, são verosímeis, e talvez verdadeiros, mas eu trago-os da multidão universal dos homens, e quer o acaso que alguém neles se reconheça. Quando tal acontece, culpa não tenho de que o carácter infeliz a esse vicioso se assemelhe; a culpa é do vicioso que, pelo carácter que eu descrevo, se encontra por sua desgraça atacado. •

* "L'autore a chi legge". In *La bottega del caffè*. Milano: BUR, 2007. p. 81. Trad. Sebastiana Fadda.





“O lugar da cena merece alguma atenção”

CARLO GOLDONI*

Para esta peça, inspirara-me na classe da nobreza e para a seguinte tomei como inspiração a burguesia; chamava-se *La bottega del caffè*, em italiano, e simplesmente *Le Café*, em francês. O lugar da cena, que não varia de uma para a outra, merece alguma atenção: é um ponto de encontro na cidade de Veneza. Em frente, há três lojas: a do meio é um café, a da direita está ocupada por um barbeiro e a da esquerda por um jogador. De um lado, ergue-se, entre duas ruas, uma casinha, habitada por uma bailarina, e, do outro, uma hospedaria.

Eis pois uma unidade de lugar perfeitamente exacta. Neste aspecto, os ortodoxos ficarão satisfeitos comigo, mas será que o ficarão também no que diz respeito à unidade de acção? Não acharão que o enredo é complicado e que o interesse se dispersa?

Aos que porventura viessem a tecer esse tipo de apreciações, muito me honraria responder que o título desta peça não

anuncia uma história, uma paixão ou um temperamento, mas sim um café, onde várias acções acontecem ao mesmo tempo, onde várias pessoas vêm movidas por motivações distintas; e se, por felicidade, consegui estabelecer uma relação essencial entre esses diferentes objectos, tornando-os necessários uns aos outros, creio ter cumprido o meu dever, ultrapassando acrescidas dificuldades.

Esta comédia obteve estrondoso sucesso; o conjunto e o contraste dos tipos não podiam deixar de agradar; o do maldizente applicava-se a várias pessoas conhecidas. Uma delas levou a coisa muito a mal; fui ameaçado; falou-se de golpes de espada, de facadas, de tiros de pistola; porém, talvez curiosos de ver dezasseis novas peças num só ano, lá me concederam o tempo necessário para as acabar. •

* *Mémoires de M. Goldoni pour servir à l'histoire de sa vie et à celle de son théâtre*. Paris: Mercure de France, D.L. 2003, p. 318-319. Trad. Regina Guimarães.

“Vestir as fábulas de alegorias, de metáforas e de mistério”

GIORGIO STREHLER*

O que é o Mundo para Goldoni e o que é o Teatro para Goldoni? Mundo: o mesmo que vida completa, relacionamentos entre criaturas humanas, existência de acções e reacções de seres humanos no movimento incessante da vida, criaturas que entram em contacto, se encontram, se chocam, se amam, se odeiam, que não se entendem, que se entendem. Vida: Goldoni, nesta sua visão do mundo, acolhe qualquer coisa que ninguém, nem antes nem depois dele, acolheu e parece-me muito estranho que isto não tenha sido suficientemente sublinhado. É a coralidade do mundo. Goldoni vê o mundo como um conjunto de seres humanos que efectua determinadas acções numa certa situação, em certas situações. Mas nunca vê apenas duas, três ou quatro, nunca vê um protagonista gigantesco com algumas pessoas à volta.

E, afinal, o que era o Teatro para Goldoni? Era um meio de arte escolhido por vocação e vivido implacavelmente como missão. A missão de comunicar esse mundo através do teatro e dos seus intérpretes, também eles mulheres e homens, que se dirigem a outras mulheres e homens reunidos numa entidade que se chama público. E, assim, Goldoni considera o seu destino de autor de teatro como o de um homem que fala do mundo apenas como teatro e que vê o teatro apenas como paráfrase do mundo. É muito simples. Havia um misterioso programa de poesia neste Mundo e neste Teatro. E aqui o “Teatro” é qualquer coisa que sempre me surpreendeu muito. Sempre me surpreendeu o facto de Goldoni, por um lado, não ter um programa e, por outro, que esse programa fosse todo feito *a posteriori*. Goldoni escreveu que tinha um programa, mas tinha-o alcançado *a posteriori*, e de facto era verdade. Goldoni explica *a posteriori* determinadas escolhas. Mas o programa de um artista deve ser *a priori* e não *a posteriori*. Goldoni tinha um programa, dentro de si, que se ia criando a pouco e pouco sem que ele soubesse que era um programa. No fim, Goldoni disse: “Oh diabo! Mas eu tinha um programa” e teorizou-o. Goldoni tinha um programa, mas não para o explicar. Pôde explicá-lo mais tarde. Baseava-se antes nas sensações, nas intuições para proceder nesse seu difícil trabalho de conexão à realidade.

A outra coisa que ele diz é: “Eu, aliás, não creio sermões para ensinar, mas comédias para honestamente divertir”. Goldoni utiliza este “divertir” simplesmente tal como Brecht o utilizaria mais tarde. Dizia: “A obra de arte deve divertir”. Mas, obviamente, há divertimento e divertimento. Se uma obra de arte não nos fascina, se não gostamos de uma pintura, se uma música não nos emociona, se um espectáculo de teatro não nos dá sensações, se algo que vemos não nos diz nada, então não nos diverte, aborrece-nos e, portanto, isso não é arte. Não devemos ter medo de dizer: “Fui ao teatro, diverti-me imenso”. Devemos dizê-lo. Neste “honestamente” resume-se talvez outra motivação do seu teatro. Creio que nenhum artista verdadeiro pode ter feito arte para ensinar e, ao mesmo tempo, nenhum artista verdadeiro fez arte apenas para divertir. Há na arte uma relação estritamente dialéctica entre os dois aspectos, sem a qual não se faz arte, e é a falta de compreensão desta relação que ao longo do tempo criou o equívoco acerca da obra de Goldoni: o equívoco do pequeno moralismo, do agradável, do “sempre sorridente”, do jogo puramente cómico-musical, do “bailado” da sua teatralidade. Parece-me, pelo contrário, que se deveria pensar de imediato na outra frase fulgurante de Goldoni, na dedicatória de *A Mulher de Governo*: “O verdadeiro não se pode esconder”. E a outra frase, ainda mais peremptória, na dedicatória a *Os Rústicos*: “Mas, mais do que tudo, verifiquei que, acima do ma-

ravilhoso, vence no coração do homem o simples e o natural”. Eu nunca percebi como não se quis – e em parte ainda não se quer – aceitar que o verdadeiro significado deste “honestamente” diz respeito à única verdadeira honestidade possível do artista, ou seja, a sua sinceridade, a sua autenticidade. O artista deve compreender o real, deve erguê-lo a facto de arte com sinceridade, com autenticidade, sem artifícios, sem recorrer aos vários maravilhosos – e reparem que cada época tem os seus vários maravilhosos, ou seja, tem o seu próprio fingimento –, mas procurando o caminho da simplicidade, do natural e do calor, de uma participação afectuosa no destino dos outros, que é sempre o carácter fundamental do acto criativo. O acto criativo nunca rejeita, atrai: o artista ama o homem mesmo que diga que o odeia, é feliz pela existência do cosmos mesmo que diga que há o nada. A arte é sempre qualquer coisa que tem a ver com a positividade, com a comunhão e com a humanidade que há em nós. “Qual, portanto, a filosofia de que me servi?”, diz ainda Goldoni: “A que temos impressa na alma” – reparem que são palavras terríveis, de uma clareza lancinante –, “a que pela razão é ensinada, a que pelas leituras e pelas observações se aperfeiçoa, a que finalmente da verdadeira poesia deriva – não a baixa poesia, a que se chama versificação, mas da sublime, que consiste no imaginar, no inventar, no vestir as fábulas de alegorias, de metáforas e de mistério”. Eu não sei como tanta crítica goldoniana nunca pensou nas comédias de Goldoni também sob a forma de alegorias, de metáforas encobertas também de mistério. Alguns intérpretes de Goldoni estão convencidos de que as suas comédias não têm subentendidos, não têm zonas de sombra, não têm um pano de fundo, não têm o que vocês chamam “subtexto”. Não há – na opinião deles – nada fora do que há. Isto significa não perceber absolutamente nada da operação artística de Goldoni, que tem, bem pelo contrário, a capacidade de vestir de fábulas, de vestir de alegorias tudo o que nos conta.

“O divino dote da melancolia”

Há ainda outro aspecto que não foi reconhecido a Goldoni e que mo torna ainda mais caro: o divino dote da melancolia. Desde Croce, De Sanctis e outros que se repete: “Sim, está bem, mas Goldoni não tem o divino dote da melancolia”. Tenho dúvidas. Quando fiz a *Trilogia [da Vilegiatura]* em Roma, escreveram que era muito tchekhoviana. A pensar nisso, escapou-me alguma pausa a mais. Mas, vejamos, eu estive sempre muito atento à duração das comédias de Goldoni, que têm três ou cinco actos: começavam a uma determinada hora da noite e acabavam a outra determinada hora. Um acto não podia durar mais do que vinte e cinco minutos. Se um acto de Goldoni durar quarenta e cinco minutos ou uma hora, como o primeiro acto de *Os Rústicos*, quer dizer que não funciona, porque foi escrito para ser representado com um ritmo de trinta e cinco a quarenta minutos. Há regras e eu – tirando algumas excepções – sempre as tive presentes. Há em certos momentos um certo tchekhovianismo em Goldoni. Personagens que nunca se perceberam se choram rindo ou riem chorando. Vânia ri chorando. “Mas como se ri chorando?”, pergunta o actor. “Hum!” – dizia Tchekhov – “uma pessoa ou percebe ou não percebe”. Na vida, nós sabemos perfeitamente como se chora e ri ao mesmo tempo. Creio que Goldoni tem, aqui e acolá, um veio de profunda melancolia. É a melancolia de um homem que vê um mundo que se dirige para o seu destino. Há, no seu teatro, a sensação de se andar um pouco à deriva. Goldoni era um burguês,

pertencia à classe mercantil e é muito heróico o que conseguiu fazer. Nós desvalorizamos o heroísmo de Goldoni e não nos apercebemos de que este homem, num século em que ser um escritor livre era quase um crime, escolheu a carreira de dramaturgo.

“A comédia da morte da burguesia”

Goldoni – e esta é a segunda coisa importante a dizer –, no fim da sua vida, vai para Paris. Outro mistério. Porque é que Goldoni se foi embora? Foi-se embora por tudo o que eu disse. Gozzi tinha razão: disse que Goldoni era um revolucionário, um homem perigosíssimo para as instituições, que ajudava os “sujeitos costumes dos sórdidos plebeus”. E dizia uma coisa muito simples: contem o número das comédias e irão notar que os patifes são todos condes e marqueses, enquanto as pessoas de bem são burgueses ou pertencem ao povo. É este o drama de Goldoni. Goldoni escreveu para a burguesia, para o Pantaleão mercador que se opõe à classe aristocrática em decadência. Mas, a certa altura, chega a escrever *Os Rústicos*: uma comédia em que há quatro “fascistas” em cena. E por “fascistas” entendo indivíduos fechados à cultura e ao humano, retrógrados, opressivos. Os rústicos são quatro monstros, ternos, se quiserem, porque são descritos por este homem cuja mão era de uma extrema delicadeza, mas são de uma dureza terrível. Goldoni acabou por fazer a comédia da morte da burguesia, uma burguesia que é pior do que os marqueses e os condes. Destroí a classe que tinha cantado e a que ele mesmo pertencia. É nesse momento que deixa Veneza. Não lhe dão a pensão porque a homens perigosos como ele não se dão pensões. Dão-se pensões apenas a homens úteis à República e ele não era útil à República. Foi para Paris com um contrato como dramaturgo do Théâtre des Italiens. Todos dizem: pobre velho Goldoni, foi para Paris porque pensava reformar-se lá. Isso não é possível; no Théâtre des Italiens estavam todos os seus velhos amigos e ele sabia perfeitamente que representavam *lazzi* [brincadeiras burlescas] muito obscenos. O Théâtre des Italiens de Paris era um teatro de “revista”, da mais baixa das revistas. E era impossível Goldoni não o saber. Goldoni vai-se embora porque está desesperado; está desesperado porque não lhe deram a pensão, porque tem medo da velhice, porque sente que um mundo está a morrer e que o seu mundo, o que ele defendeu, está a tornar-se – trinta anos antes da Revolução Francesa – ainda mais mesquinho, turvo, tenebroso e fechado do que aquele que ele deixou. E intui, penso eu, que lá, no coração da Europa, irá acontecer qualquer coisa. Vai para Paris e torna-se espectador: já não escreve praticamente mais nada, faz um único *exploit* maravilhoso, uma comédia em francês, desvalorizada, *Le bourru bienfaisant*. Um homem que aos sessenta anos se põe a escrever em língua estrangeira uma comédia que é representada na Comédie-Française, sabem, não é coisa pouca. Manda depois para Veneza *O Leque*, que, para mim, é a “mecânica” de Goldoni, não é a sua obra-prima, nem nunca o será. E acaba espectador de uma história que se está a fazer. Cai na miséria, frequenta a corte, joga, vive, é um espectador atentíssimo que olha para a vida já com desapego. •

* Excertos de “Lezione goldoniana agli studenti di Firenze”. In *Memorie: copione teatrale da Carlo Goldoni*. Firenze: Le Lettere, cop. 2005, p. 285-287, 291, 293-294. Trad. Sebastiana Fadda.

O café sem bottega

FERNANDO MORA RAMOS

A citação de Agamben (tradução de António Guerreiro) é de *A Comunidade que Vem*, edição da Presença, em 1993. Recuemos então duzentos e quarenta e três anos, altura em que Goldoni escreve *La bottega del caffè*.

Ponto de observação social privilegiado, espaço para comércio, tudo começa no café que se vende, razão do nome. É um negócio, e funcionar como um observatório – ponto de concentração, a cada momento, das “intrigas” e informações em circulação e desenvolvimento – é reflexo de um estádio de desenvolvimento embrionário que confronta modernos valores de irrepreensibilidade moral burguesa, oficiais e éticos (Ridolfo e Vitória), e os vícios boémios do mundo herdado anterior (Eugénio e Leandro), jogo e mulheres, vida improdutiva aristocrata. Do contraponto dinâmico entre o que é honesto/público e o que é objecto de desejo/clandestino e motiva uma economia dos negócios escuros, surge um interessante paradoxo: as figuras atractivas, vitais, as dramaticamente contraditórias, transbordam o retrato e fogem à expressão típica da sua classe, como Eugénio, Leandro e a sua apaixonada bailarina, ao contrário do ascendente Ridolfo, perfeição de humildade e ética burguesa nascente, e da virtuosa Vitória, nome que tudo diz antecipadamente, apesar do calvário a percorrer para salvar Eugénio da desgraça, melodrama quase épico.

Em *O Café*, os reservados da sala de jogo são a conversa dominante: as dívidas de jogo de Eugénio e toda a trama de acções que se vai tecendo prolongam a situação original: Eugénio, um jovem burguês recém-casado e prometedor representante da classe, arruína-se ao jogo e só pensa, como uma espécie de desporto obrigatório de homens da sua qualidade, na mulher que se pode seguir.

Em segundo plano temos o que constrói esta dramaturgia de sobreposição e cruzamento de fábulas: além da história de Eugénio e Vitória, temos a de Leandro, Plácida e da bailarina, mas também a de Pandolfo, que acaba preso, e a de D. Márcio, a verdadeira vítima, sobre um pano de fundo que é o honesto café onde Ridolfo só ganha dinheiro honesto e não serve borras do dia anterior por café fresco. Neste segundo plano fabular, a bailarina e a sua *porta traseira* introduzem mesmo um toque para-erótico, motivo de fantasias que é de D. Márcio e Eugénio, os dois exemplares masculinos em observação, já que Ridolfo é assexuado espelho de virtudes em que os dois não se revêem e Pandolfo e Leandro, as outras duas figuras masculinas, são dois embusteiros, batoteiro e dono do jogo, peças de uma mesma engrenagem que representam o que se deve extirpar, a vigarice, o negócio escuro, servindo a história primeira, a de Eugénio. A este respeito, importa dizer que as mulheres de Goldoni são todas empenhadas e sentimentalmente dedicadas, sem excepção.

Goldoni não investiga muito os dois trapaceiros. Interessa-lhe mais o que se passa de facto em torno de Eugénio e de D. Márcio, o primeiro dependente do vício do jogo, o segundo viciado na maledicência e mentiroso compulsivo, por hierarquia social, isto é, não admitindo, apesar de todas as evidências, que o desmintam apenas porque, supostamente, tem estatuto de aristocrata e, portanto, uma espécie de direito de irresponsabilidade opinativa total. Diz o que diz porque diz e lhe apetece, sendo que o que diz e a verdade são a mesma coisa, e disse. É o caso das horas, como é o caso inventado da porta das traseiras, todo um princípio de suspeições sobre a bailarina que o bom do Ridolfo, paladino da honestidade, não consegue deter e que Eugénio consome com evidente interesse de imaginadas preliminares aproximações à bailarina. Aliás, é quase um automatismo em Eugénio: dinheiro

na mão significa jogo, burra de saias, assédio de amor charmoso.

Se me perguntassem o que vejo de mais interessante na peça, eu diria que a dependência do jogo expressa nas recaídas de Eugénio, incapaz de se libertar, evidenciando esse retrato de contrastes vertiginosos, a impossibilidade de este ser alguém, de ser quem é, tema de ampla ressonância moderna. Por outro lado, as situações e o ambiente que as *boutades* que D. Márcio inventa, sinais de um carácter mentiroso compulsivo, mas também predador, de alguém que se alimenta rapinando a vida de terceiros, alguém sem vida própria, necessitado de projecção no alheio, no outro, nos terceiros. É curioso que nada sabemos de D. Márcio a não ser esse desejo maldizente e essa necessidade de meter o nariz na vida dos outros de um modo que roça também a compulsão: a insistência em levar, com Ridolfo, os brincos a Vitória, só pode ser lida como vontade de captar mais uma cena para a sua colecção de actualidades dramáticas e escabrosas. Ele é uma espécie de arauto pasquim daquela vizinhança e é isso que goza com dedicação dependente, vampirismo feito trombeta. De reter, no entanto, que na pequena especulação é um profissional, talvez a única coisa que saiba fazer, o que é também de extrema actualidade, dado que, por exemplo, entre nós, portugueses, a especulação improdutiva é um valor inquestionado.

Nos dois casos há algo comum: em Eugénio, um descontrole que é alteração de carácter, negação do burguês bem-intencionado e honesto que surge, no fim, arrependido; em D. Márcio, o caso da máscara que se cola à pele, uma incapacidade de transparência e franqueza, a teatralidade transbordando num ser já só exterior, criação de um jogo vital assente na verdade da sua opinião única, das suas mentiras, única forma de se rever naquela pequena sociedade, como o aristocrata do lugar.

Deste ponto de vista, *O Café* é de uma modernidade surpreendente, modernidade que se traduz também na possível projecção dos espectadores nas figuras construídas, projecção familiar, movimento que nasce de um parentesco sentido com estas personagens de meados de setecentos, que são como aqueles primos afastados que quando conhecidos nos surgem com fisionomia identificável, como se nos retratassem também.

E são estes dois “desajustados” que dão espessura psíquica a um teatro de caracteres que tudo e todos torna vizinhos em tramas muito bem delineadas e enredadas com a organicidade que Pirandello refere. Um teatro em que, como ele diz, “graças às qualidades da sua forma tão franca e transparente, reportarmos-nos a Goldoni não põe nem porá problemas, porque na vida das representações que nos oferece a sua posição espiritual não deixamos de sentir vivas tanto a fineza do seu espírito como a estrutura orgânica da vida assim colhida e representada. Esta vida reside inteiramente numa forma que, a bem dizer, a conserva para sempre perfumada simultaneamente na frescura e no júbilo dos seus meios de expressão, assim como na alegria de um espírito que cria pela alegria de criar. O modo como Goldoni exprime cada coisa será sempre um modelo do prazer de representar, fluido e cintilante, nítido e vivo, astucioso, espontâneo e realmente divertido”. É quase imediato reconhecer estas características que Pirandello neste artigo refere, ele que ironizava contra a ideia de que Goldoni “escrevia mal”, assumida pelos bem-pensantes da sua época, dizendo que quem escrevia novo necessariamente “escrevia mal”, pelo menos até que esse “escrever mal” fosse melhor percebido e socialmente interiorizado. De novo Pirandello: “A

Tudo aquilo que é, o pequeno-burguês anula-o no próprio gesto com que parece obstinadamente aderir a ele: ele apenas conhece o impróprio e o inautêntico e recusa até a ideia de uma palavra própria. As diferenças de língua, de dialecto, de modos de vida, de carácter, de vestuário e, acima de tudo, as próprias particularidades físicas de cada um, que constituíam a verdade e a mentira dos povos e das gerações que se sucederam na terra, tudo isto perdeu para ele todo o significado e toda a capacidade de expressão e de comunicação. Na pequena burguesia, as diversidades que marcaram a tragicomédia da história universal estão expostas e reunidas numa fantasmagórica vacuidade. **Giorgio Agamben**

graça, que é um dos aspectos mais raros e simpáticos da natureza humana, encontra em Goldoni a sua expressão perfeita [...]. Era o teatro novo. Teremos hoje o direito de dizer que se trata de teatro antigo sob o pretexto de que a tomada de posição espiritual que lhe deu nascença foi, em si mesma, ultrapassada pela mutação de valores que intervieram no curso da história? Em arte, o que foi criado novo permanece novo para sempre. Goldoni possuía um olhar penetrante, um olhar vivo com o qual captou o novo e soube igualmente criá-lo”¹.

Para terminar, uma constatação e uma observação.

A constatação: trata-se de um teatro de exteriores. *O Café* é meio fora, posto de observação de toda a vida que ali se cruza, e tudo o que é interior só se adivinha numa tensão que explora esse desejo de saber o que se passa na invisibilidade – não há cenas íntimas, a única que há não se vê, o reencontro Eugénio/Vitória, lágrimas e beijos, talvez mais que beijos, com Ridolfo de sentinela e D. Márcio, *voyeur*, a querer espreitar.

O que será assim tão fascinante que leva Eugénio, e os outros, a passar uma noite inteira ali dentro? Que mel terá o jogo? O que o levará a pôr toda a sua vida em causa e que mobiliza Ridolfo de tal forma que, na peça, salvar Eugénio é a sua actividade principal? Todas estas coisas acontecem em *O Café* numa sucessão imparável de fenomenologia humana desabrida, como se de repente esta praça/café fosse também uma ágora, um parlamento, um lugar de polémica pública. Polémica que acontece no confronto permanente entre as posições de Ridolfo e dos outros, entre D. Márcio e os outros, entre Pandolfo e Ridolfo, entre Leandro e Eugénio, entre a bailarina e os homens, entre a bailarina e Leandro, entre a peregrina e Eugénio, entre Vitória e Eugénio, numa complexidade de conflitos que, ultrapassando a clareza da estrutura dramática – que corre entre as cenas multi-temáticas de síntese e exposição e as cenas lineares de desenvolvimento das fábulas –, nos dá também um singular fresco de época.

Toda esta capacidade de colocar pontos de vista em conflito e de singularizar criaturas, numa visão que tem tudo de igualitário antes do tempo, ajudou a fundar a democracia no teatro como espaço público transparente. Gerações de espectadores conviveram com esta dramaturgia. É também um teatro que funda a democracia e continua a fazê-lo, agora que é claro que ela foge por caminhos que não são apenas os do regresso da velha senhora, mas outros, os da chegada de um totalitarismo insinuante de expressão mediática.

Uma observação:

Apesar da sua visão, nesta peça positiva, sobre a burguesia que emerge, o capitalismo dos negócios, que na peça é relevante, já retrata o que o tempo trouxe como um absoluto: a comercialização de todas as esferas do humano, as do espírito, em particular. Os episódios em torno do anel, do capote de Pandolfo, das vigarices de Leandro, dos panos, dos juros e das comissões são elementos de vida constantes nas nossas sociedades.

Deste ponto de vista, a figura de D. Márcio roça um cómico repugnante: tendo pouco, como refere a certa altura, vive de expedientes, ele, o que é tratado de excelência e se julga no patamar social dos não-necessitados. E não é por acaso que a peça se fecha sobre esta figura, figura que o desenvolvimento histórico parecia prometer fazer desaparecer, mas que regressou em força, o especulador maldizente, criatura geneticamente “mediática” e manipuladora. Isso não lhe tira graça, tanto mais que há qualquer coisa de inesperado para ele, no fim,

como se não percebesse o que lhe acontece, ele que ficará absolutamente só, resolvidos os nós da trama.

Finalizando: o que tentámos na tradução foi, no essencial, responder a muito do que está na descrição acima feita por Pirandello, encontrando correspondências rítmicas e sonoras, fluidez e astúcias, numa perspectiva que equacionou uma radical diferença entre as duas línguas para além da sua génese comum: o italiano aberto e cantante e o português pouco vocálico. Já António José Saraiva dizia que 300 anos de aquisição e 48 de fascismo nos tinham posto a falar surdo, para dentro. Como já andamos há 30 a tentar falar para fora, acreditamos que o ter ido atrás da vivacidade e de uma certa literalidade do italiano só ajudou à tradução, como se o português reencontrasse, e reencontra, um prazer lúdico no falar italiano. O que, obviamente, não é sempre possível. Que fazer, por exemplo, com a palavra *bottega*, no título? Também a ilusão de coincidências sintácticas é maior do que parece. O italiano parece-nos muitas coisas, parece até fácil, por vezes, mas não é. No entanto, é uma língua parente, como sabemos, e parente sonora.

O café, no meio de toda esta trama, será certamente o prazer de que não se fala muito, é para beber. Desse trata certamente a cena e seu odor. Um bom café para si também, que chegou ao fim deste texto. Parabéns. •

¹ Luigi Pirandello – “Théâtre nouveau et théâtre ancien”. In *Choix d'essais*. Paris: Denoël, cop. 1968. p. 190-212.





Conversa de Café

Entrevista com **GIORGIO BARBERIO CORSETTI**. Por **JOÃO LUÍS PEREIRA**.

JOÃO LUÍS PEREIRA Ontem à noite saí desiludido do ensaio porque tinha a esperança de ver o palco coberto de água. Quando cheguei a casa, vi num episódio do *CSI: Miami* pessoas que caminhavam numa cidade inundada por um tsunami, que é algo que transmite uma sensação de estranheza, de perigo iminente. Mas também há algo de burlesco nesse caminhar...

GIORGIO BARBERIO CORSETTI Quando Veneza está coberta de água torna-se numa superfície homogénea, anulam-se as diferenças entre as ruas e os canais, e então a desorientação é total porque perdemos os pontos de referência. Quando lá vivi, na altura em que era responsável pela programação de teatro da Bienal, tinha de caminhar muitas vezes sobre a água, coisa desconfortável e perigosa, porque o risco de cair num canal estava sempre presente. Costumo dizer que os venezianos se embebedam muito porque assim podem sentir o movimento da água mesmo quando estão em terra. [Risos]

O desequilíbrio, a instabilidade são elementos importantes nesta sua encenação...

A partir do final do primeiro acto, quando o palco já estiver completamente invadido pela água, vamos colocar uns estrados e com eles formar um corredor para os actores circulararem, mas acontece que esse corredor é descontínuo, o que os obriga a saltar de uns estrados para os outros. O resultado é essa circulação instável, ao mesmo tempo bizarra e divertida. Mas tudo isto está ainda no plano das intenções, porque a água ainda não está lá. Na sala de ensaios, não estávamos muito preocupados com este pormenor, o que me obrigou agora a repensar todas as marcações no palco. É óbvio que a presença da água acrescenta essa dimensão burlesca de que falava, mas também novas possibilidades de entendimento do texto. Um exemplo: no segundo acto, quando Ridolfo tenta impedir que Eugénio mate a mulher, atira-o violentamente para a água; Eugénio foge, mas quando regressa todo encharcado, Ridolfo dá-lhe uma farda de empregado de café e toda a cena seguinte, a da reconciliação do casal, é feita com Eugénio vestido de criado. Depois daquela cena de violência, é como se Eugénio perdesse a sua identidade, o seu estatuto, há aqui como que um nivelamento social, que resulta muito estranho, para ele e para todas as outras personagens.

Não temos a percepção do movimento se não existirem elementos fixos. Qual é o ponto axial do espaço cénico de *O Café*, que parece estar sempre a escapar-nos?

A cafetaria é o eixo central, o centro geográfico, mas também ela se vai deslocando de um lado para o outro, como se flutuasse na água, como se acompanhasse esse movimento de subida e descida das marés, como acontece em Veneza. É como se a cenografia quisesse conferir expressão gráfica à vertigem de movimentos e contradições expressos na peça, a esse “fluxo e refluxo” que anda sempre na boca das personagens.

Vamos ter a oportunidade de regressar à cenografia, mas agora gostaria de recuar uns anos, a uma entrevista que deu em 2005 a Anne-Françoise Benhamou, numa edição da revista *OutreScène*. Ela perguntou-lhe a razão pela qual se tinha tornado encenador. Ainda se recorda da resposta que lhe deu?

Não, sinceramente não me lembro. E se me fizessem a mesma pergunta agora, não sei se conseguiria dar uma resposta conclusiva. Já agora, o que é que lhe respondi?

Respondeu que se tinha tornado encenador porque o teatro lhe dava a possibilidade de criar universos paralelos, com as suas próprias leis, que lhe permitia jogar com materiais muito diversos, entre os quais o humano. Falou ainda da encenação como um laborioso trabalho de escuta de si e dos outros...

Hoje responderia que sou, acima de tudo, um artesão que trabalha com as mãos, mas que gosta de trabalhar no ar, a partir do nada, do vazio. Como descrever o trabalho que faço diariamente com os actores? Como conseguir que os actores se ouçam a si mesmos? Como conseguir que se ouçam uns aos outros? Não consigo encontrar definições para esse trabalho. Costumo dizer que sei fazer tudo e não sei fazer nada! Conheço um pouco de música, literatura, artes plásticas, cinema, vídeo, arquitectura, etc. Tenho uma grande curiosidade em relação a todas essas coisas e o teatro permite-me trabalhar com elas, ou melhor, todos esses conhecimentos, todos esses materiais ganham forma, ganham corpo na *simbolização* do teatro. Isto porque a natureza do teatro é fortemente simbólica, não como forma de atribuir significados às coisas, mas no sentido em que os “símbolos” actuam como conectores, elementos de ligação. E ligamos a quê? Ao desconhecido. O teatro pode ser esse ponto de passagem entre o conhecido e o desconhecido. Mais do que uma revelação, o teatro é uma evocação do desconhecido.

“O teatro é uma paixão enorme: não como género, mas como possibilidade.” Estou a citá-lo...

O teatro como género, isto é, como convenção estabilizada e datada, pode ser muito, muito chato! Mas também nos permite sugerir, levantar universos inteiros. Se dissermos que um palco representa um determinado lugar, as pessoas acreditam, e para isso não precisamos de usar muitos sinais, sejam eles claros ou obscuros. Podemos colocar um actor num espaço vazio e tudo pode acontecer, tudo é permitido. Essa dimensão fascina-me.

Como já não o víamos por cá desde *Barcas*, de Gil Vicente [2000], posso perguntar-lhe o que tem andado a fazer nestes últimos anos? Tenho feito coisas muito diferentes, nas áreas da programação e da encenação. Em 2008, vou continuar a programar três festivais em Itália: Equilibrio – Festival della nuova danza, Metamorfosi – Festival di confine fra teatro e circo e o FestiVAL – Festival Internazionale di Villa Adriana. Procuo em todos eles trabalhar nas fronteiras de várias disciplinas artísticas, suscitar diálogos inesperados, e sempre com o corpo como horizonte de possibilidades, o corpo e a sua capacidade de afirmação, de articulação de linguagens com força expressiva. Como encenador, uma das coisas que mais prazer me tem dado é a oportunidade de trabalhar com pessoas do circo, que pertencem a uma nova geração. Eles têm uma relação intensa com os objectos e interessa-me essa confrontação do corpo com um determinado instrumento (pode ser um trapézio ou um mastro), porque pode ser muito poética. São artistas muito completos, o Novo Circo tem conseguido chegar a lugares inacreditáveis. Também encenei várias óperas, porque sempre me interessou trabalhar a relação das palavras com a música; a última foi *La pietra del paragone*, de Rossini, onde explorei novas potencialidades na utilização do vídeo, aqui numa parceria com Pierrick Sorin, um videasta francês. E, claro, tenho continuado a encenar textos de autores clássicos e contemporâneos, sejam eles dramáticos ou narrativos, desde a adaptação de um poema épico do séc. V – como *Dionistiache*, a partir de Nonno di Panopoli – a uma peça de Rodrigo Garcia, de quem fiz muito recentemente *La storia di Ronaldo il pagliaccio del Mc Donald's*. O meu trabalho de encenação tem assumido ao longo destes anos tantas formas diferentes, tantas metamorfoses... Eu sei que tudo isto parece uma deriva algo indisciplinada, mas é por aí que quero continuar.

Em 2000 afirmava, ao fazer uma espécie de balanço das peças que tinha encenado aqui no TNSJ [*Os Gigantes da Montanha*, de L. Pirandello (1997), e *Barcas*], que se tinha cansado de imagens, que sentia cada vez mais a necessidade de palavras para construir os seus espectáculos...

Foram momentos importantes no meu percurso, porque me permitiram o confronto com obras do repertório dramático universal, que eu até então trabalhara com pouca regularidade. Conduziram-me a uma concentração enorme no palco, a uma tremenda disponibilidade no trabalho com os actores. Mas hoje talvez já não colocasse a questão nesses termos, não penso tanto no peso específico que as palavras e as imagens têm nos meus espectáculos, porque faço teatro de maneiras muito diversas. Aqui e agora, trabalho essencialmente com as palavras e gosto desse labor minucioso.

De cada vez que encena textos do repertório clássico e contemporâneo, as pessoas geralmente questionam essa opção, talvez porque estejam mais habituadas a vê-lo como alguém que durante algum tempo trabalhou preferencialmente a partir de ficções não teatrais, como é o caso das suas históricas adaptações de obras de Franz Kafka. Parece haver aqui uma desconfiança, algo como “ele não vai conseguir aplicar a sua linguagem tão desenvolta e radical à interpretação de textos de matriz rigorosamente teatral”...

Se calhar têm razão, porque tenho de admitir que falhei algumas vezes, mas acontece a muitos encenadores, é inevitável, saudável, até. A maior diferença entre encenar Goldoni ou adaptar um romance de Kafka é que as peças do primeiro já foram representadas muitas vezes, e todos sabemos que funcionam, foram escritas e encenadas por ele, que é um homem de teatro, testou-as no palco, percebe muito bem aquilo que funciona e aquilo que não funciona. Quando adapto uma obra de Kafka, não sei se vai funcionar, sou eu que tenho de construir a máquina dramaturgica. Gosto de o fazer, mas é um processo complicado e nem sempre favorece o trabalho dos actores, porque chego muito tarde a um guião definitivo. Trabalhava, trabalhava e depois fazia um ensaio corrido e chegava à conclusão que tinha demasiado texto. Mas como cortar os textos de Kafka? Ele escreve nos modos conjuntivo e condicional, porque está obviamente mais interessado em levantar dúvidas do que em afirmar certezas, e as minhas adaptações resultavam invariavelmente num encadeado paradoxal de perplexidades, gigantescas composições sobre o vazio. Nesse aspecto, é um trabalho mais arriscado. Mas também me agrada trabalhar a partir de estruturas dramáticas mais rígidas, mais compostas, porque também aí se colocam outros desafios: podemos subverter as convenções, o que não quer dizer que tenhamos de as violentar, indo contra o texto, que é algo que eu deploro em algumas encenações.

Trabalha alternadamente em palcos à italiana e em espaços não convencionais. Ainda faz algum sentido falar hoje de uma maior ou menor liberdade no gesto de composição de um espectáculo em qualquer um destes contextos?

O teatro tem esta característica fatal: chega sempre atrasado. Os pintores já se libertaram da moldura há muitos, muitos anos atrás. Já não faz sentido invocar hoje os supostos constrangimentos do palco à italiana. O sentido do teatro como lugar mudou muito ao longo dos últimos anos, e refiro-me aqui às várias possibilidades de fazer teatro. Talvez por isso tenha gostado tanto do último espectáculo de Ricardo Pais, *Turismo Infinito*, precisamente por causa da relação que ele estabelece entre a cena e a sala. E não me refiro apenas ao dispositivo cénico, que prolonga o palco sobre a plateia, invadindo-a; falo acima de tudo da forma como as vozes e as palavras se projectam sobre a sala, da forma como elas se apoderam tão intensamente das pessoas.



“A peça agora pertence-me, como se tivesse sido eu a escrevê-la”

Ficou surpreendido com o convite de Ricardo Pais para regressar ao TNSJ? Mais agradado do que surpreendido. Houve várias razões que me levaram a aceitar o convite. Antes de mais, porque queria regressar ao TNSJ, gosto muito do Teatro e gosto muito da cidade. Depois, porque me interessava trabalhar Goldoni em Portugal. Se alguém me convidasse a fazê-lo em Itália, não sei se aceitaria...

Afirmou o mesmo a propósito de Pirandello, em 1997...

Sim, aqui posso passar ao lado de toda uma tradição interpretativa e ir directamente ao essencial. Fazem-se demasiadas encenações de Pirandello e de Goldoni em Itália, e a maioria delas a pensar exclusivamente no público escolar. Os alunos vêm assistir, como se fossem obrigados a cumprir uma espécie de “trabalhos de casa”. Construiu-se uma visão muito pedante de Goldoni, formularam-se ao longo de todos estes anos juízos demasiado pesados e definitivos, e a pouco e pouco foi-se perdendo de vista a essência do seu teatro. Alguns acham que Goldoni tem que ser sempre muito cómico, e então algumas encenações não são *suficientemente* cómicas; outros acham que algumas peças têm personagens de tal maneira fortes que têm de ser interpretadas por grandes estrelas, como é o caso de *A Estalajadeira*, e por aí fora. Criaram-se demasiadas visões, demasiadas grelhas interpretativas, e isso por vezes é sufocante.

Em *O Café* parece não haver protagonistas, não há uma personagem que se sobreponha a todas as outras, mas sim uma multidão de vozes e de personagens que se relacionam, aquilo que Giorgio Strehler definia como a coralidade de Goldoni, que não era mais do que uma vontade de dar conta da coralidade do próprio mundo...

Sim, é uma das poucas peças em que não aparece o nome de uma personagem no título, o que é muito revelador das suas intenções. Essa coralidade torna tudo infinitamente mais interessante, até porque estou a trabalhar com um conjunto coeso de actores, todos óptimos, muitos deles já passaram pelas mãos de Ricardo Pais e de Nuno Carinhas, alguns já trabalharam comigo em *Os Gigantes da Montanha* e nas *Barcas*. Conhecem-se bem, têm uma percepção aguda uns dos outros. E essa vivência comum é produtiva nos ensaios, é uma força que eles trazem para o espectáculo.

Sei que equacionaram a hipótese de encenar *O Teatro Cómico*, depois *O Empresário de Esmirna* e só mais tarde se decidiram por *O Café*. Pode falar-nos um pouco destas hesitações em busca do Goldoni ideal para este elenco?

Começámos por pensar no *Teatro Cómico*, porque é sobre o teatro, abre o ciclo de dezasseis peças que estão no epicentro da reforma goldoniana. Mas não me pareceu ser a peça ideal para apresentar Goldoni ao público do TNSJ, porque pressupõe que as pessoas conheçam bem o seu universo. Depois, ficámos indecisos entre *O Empresário de Esmirna*, que é um dos seus trabalhos mais divertidos, e *O Café*. Optámos pela segunda, porque é uma peça muito particular no contexto geral da sua obra, tem um lado mais sombrio, apesar da sua evidente comicidade. Mas o factor decisivo na escolha foi a intuição certa de Ricardo, que considerou *O Café* matéria mais produtiva para ser trabalhada por esta trupe de actores, precisamente pelo seu lado coral, que exige que eles caminhem em conjunto na mesma direcção.

Nessa escolha também terá pesado a ideia de que é preciso contrariar alguns equívocos que se colaram à interpretação da obra de Goldoni – onde muitos só vêem o “pequeno moralismo”, os sorrisos, o “jogo puramente cómico/musical” –, e partir daí à procura das suas zonas de sombra?

Ele começou por escrever esta peça em dialecto veneziano e depois reescreveu-a em dialecto toscano, e neste processo de reescrita conduziu-a, simultânea e paradoxalmente, na direcção de um maior realismo e de uma maior abstracção. Goldoni transforma um objecto colorido numa peça mais escura, onde a circulação do dinheiro e dos desejos adquire uma maior centralidade. Mesmo os conflitos dos casais só na aparência são resolvidos, pois tudo termina num equilíbrio precário, a qualquer momento tudo pode desmoronar-se. Ridolfo, o dono do café, é o único elemento forte e estável naquele tecido social muito esparso, sempre à beira da desagregação. Este é um elemento interessante do ponto de vista do contexto sociopolítico de onde nos escreve Goldoni. Mas, para mim, uma peça só é interessante quando a podemos trazer até nós, e não quando a observamos a partir do contexto em que foi criada. Como ler o mundo em que vivemos a partir de uma peça escrita em meados do século XVIII? A universalidade dos temas é flagrante e é intemporal: o dinheiro como abstracção pura, como valor absoluto, o jogo como compulsão autodestrutiva, quase como uma droga, a traição, a prostituição, e por aí fora. Isto tudo para dizer que não me interessa fazer aqui arqueologia teatral. O tempo da peça é o meu tempo. Conheço muito bem Goldoni, estudei-o na universidade, devo ter lido quase toda a sua obra, mas isso foi num outro tempo, numa outra vida. Quando parti para a encenação de *O Café* esqueci tudo isso, parti do zero. Ela agora pertence-me, como se tivesse sido eu a escrevê-la. Tenho este texto e tenho estes actores. O trabalho começou a partir daí.

Goldoni faz uma radiografia do humano e suas deficiências, e nesse gesto há algo de moralista, que vai perdendo definição à medida que a peça avança, até chegarmos a uma quase suspensão do julgamento moral. Há personagens negativas e positivas, mas não há propriamente heróis e vilões, Goldoni tem por todas elas um inesgotável e perverso carinho. E ninguém parece evoluir no sentido de uma regeneração. A última cena, com Dom Márcio, é muito desconcertante: não sabemos se estamos perante um final feliz ou uma ironia final. No final, Dom Márcio não está arrependido de nada. Sente-se incompreendido, só isso. Não é uma criatura que procura regenerar-se. Vai continuar a ser a “trombeta da comunidade”, o coscuvilheiro, o intriguista, já não em Veneza, mas noutro sítio qualquer. Eugénio não muda nada: transporta sempre aquele entusiasmo pelas coisas, pelo jogo, pelas mulheres, vejo-o como um Peter Pan depravado, alguém que se recusa a entrar na vida adulta. Vitória amadurece: percebe no fim que aquele amor não era assim tão perfeito como imaginara, cresce, era uma rapariga no início e no final é já uma mulher. É certo que Ridolfo representa a moralidade dominante, mas é uma moral que é sistematicamente contrariada e colocada sob tensão no confronto com as outras personagens; mas também ele evolui: vai perdendo a compostura, até se tornar violento. A haver evolução, ela faz-se não no sentido da regeneração mas da desilusão, da crispação. Não há regeneração possível, os casais vão continuar a enganar-se e a reconciliar-se, e o jogo, com ou sem batota, vai prosseguir. A peça não nos propõe uma resolução, um final feliz, uma moralidade e nem tão pouco uma verdade. A verdade aqui reside nas pulsões, que são secretas, que são do domínio do não-dito, do não-figurado.



Será aqui, nesta tensão entre ingenuidade e cinismo, neste limbo moral – nem Céu nem Inferno nem Purgatório –, que reside o fascínio desta comédia?

Nem ingenuidade, nem cinismo, nem moral. A moral não pertence ao teatro, não lhe compete ser um espaço de julgamento. O teatro deve falar da vida tal como ela é ou de como nós gostaríamos que ela fosse. É um lugar de confrontos e de desejos, de ilusões e de desilusões.

“Sou um monstro que se alimenta da noite”

Durante os ensaios a que fui assistindo, constatei duas coisas muito bonitas: a felicidade quase infantil com que trabalha este texto com os actores, e a sua implicação física no jogo – interrompe muitas vezes os ensaios para se colocar na pele do actor, mimando os seus gestos.

Faço-o constantemente e faço-o em todas as minhas encenações. Não procuro com isso que eles reproduzam os meus gestos e a minha entoação. Salto para o palco para tentar perceber algumas dinâmicas do jogo: estando ali no meio deles, na situação, ganho um ponto de vista mais interno, mais próximo, posso mais facilmente detectar aquilo que não está a funcionar e tentar assim resolver alguns impasses. Aquilo que eu vejo da sala é muito diferente daquilo que eu e os actores vemos do palco: cruzam-se vários ângulos de observação. Transmito aos actores uma imagem que tenho na cabeça e eles traduzem-na à sua maneira. De repente, essa ideia abstracta adquire realidade, ganha um volume. Ela alimenta o actor e transforma-se em matéria sensível. Nesse vaivém de propostas produzem-se encontros e desencontros, mas é na negociação constante de sentidos que as coisas começam a ganhar forma.

Coisa admirável para quem já afirmou que gosta mais de estar na sombra a observar, que é “um monstro que se alimenta da noite”...

[Risos] Gosto muito de ficar no escuro, também quando espreito os ensaios dos outros. Há encenadores que me dizem que os ensaios são uma coisa chatíssima e eu respondo-lhes: “Vocês são loucos!”. Para mim, são um tempo de liberdade enorme. E só o teatro nos permite esse tempo longo de liberdade. Não é como no cinema, onde cada *take* fica para sempre registado; no teatro nunca fica nada, todos os dias temos de voltar a construir no vazio, no ar, e no fim todos encontramos o público. Todo esse tempo de preparação, todo esse conjunto de coisas que se inscrevem na memória, na cabeça dos actores, dos criativos, dos técnicos é um tempo fora do tempo. Como se fosse o anjo da história de que falava Walter Benjamin: o seu rosto está voltado para o passado, mas há uma tempestade que o impele para o futuro...

O trabalho desenvolvido nos ensaios parece ter vindo a evoluir subtilmente do concreto para o abstracto...

Como todos os grandes homens de teatro, Goldoni tem um talento enorme para construir diálogos e situações a um ritmo acelerado, sem que isso prejudique a sua verosimilhança. Talvez a aceleração do jogo conduza a essa ideia de abstracção, mas eu quero que seja tudo muito concreto. É certo que depois vou acrescentando coisas mais anedóticas, burlescas, mas sempre sem perder de vista as relações concretas entre as personagens. Ontem, por exemplo, eu e a Raquel [assistente de encenação] resolvemos inventar uma brincadeira com os sapatos de Dom Márcio: ele entra em cena descalço com os sapatos na mão, mas não sabe o que fazer com eles, e a partir dessa indecisão começam a circular de mão em mão. É um sinal aparentemente excessivo, mas foi integrado organicamente na situação até se tornar credível. Esses elementos laterais funcionam como pontos de fuga do pensamento, do olhar, do gesto, mas utilizo-os sem nunca perder de vista a história. Em Goldoni, o enredo é absolutamente central, não podemos e, na minha opinião, não devemos, ignorá-lo ou ir contra ele. Não gosto de trabalhar contra o texto, prefiro explorar as suas múltiplas possibilidades interpretativas, criando contrapontos com acções, com a cenografia, etc. Gosto muito de criar à semelhança de alguns compositores, como Bach, por exemplo: compor uma partitura para ser interpretada por vários instrumentos ou vozes, e depois ir sobrepondo melodias.

Não há gestos e olhares sozinhos em cena, tudo existe na relação com os outros, “fluxo e refluxo”. Tem trabalhado esta dimensão com uma tal fúria de rigor que dir-se-ia estarmos perante uma muito vertiginosa coralidade geométrica...

Não existe aqui nenhuma pausa para meditações filosóficas, não há um único momento “ser ou não ser, eis a questão”. É óbvio que todas estas inter-relações, que se representam a uma velocidade crescente, têm de ser organizadas de uma forma muito rigorosa, muito geométrica, caso contrário não se perceberia nada daquilo que está em jogo. Digamos que estamos no interior de um caos organizado. Trabalho obsessivamente os pormenores, gosto de esclarecer a estrutura da peça, quero que ela seja perceptível para o espectador. Mas uma vez concluído esse processo de *limpeza e ordem*, gosto de introduzir outras dinâmicas que obscureçam o jogo sem o deturpar, sem o violentar. Essa vertigem, esse caminhar para uma espécie de abstracção coreografada, tem de estar sempre alicerçada na narrativa, na acção, no concreto. No fundo, procuro esse rigor geométrico, é certo, mas espero que ele não seja necessariamente frio e distante...

Começou por pensar num espaço vazio coberto de água. Como é que esta ideia tão minimalista evoluiu para uma cenografia contaminada por ideias de arquitectura urbana (as torres gémeas de Lisaura e Plácida, o palco como figuração oblíqua de uma estação ferroviária), pintura (as molduras) e cinema (a composição em *cinemascope*, os *travellings* verticais e horizontais que os espectadores têm de fazer para acompanhar a acção)? Uma cena vazia seria o ideal, pode ser interior e exterior, alto e baixo, céu e inferno, pode ser tudo! O vazio já é arquitectura. Quando parti para este projecto pensei só na superfície aquosa, nada mais. Mas, depois, eu e o Cristian

Taraborrelli fomos sentindo falta de “lugar”, fomos identificando alguns espaços que era necessário figurar: a cafetaria, a barbearia, a casa de jogo, a hospedaria, etc. Mas seria realmente necessário construir todos aqueles espaços? Chegámos à conclusão que poderia ser infinitamente mais interessante trabalhar a partir de alguns sinais que representassem, da maneira menos figurativa possível, os lugares da acção. Também não nos agradava a ideia de um espaço estático, porque nem sempre é necessário que alguns desses espaços estejam continuamente em cena. Decidimos então fazer pequenos módulos cenográficos – que os actores deslocam de um lado para o outro – onde se vêem pormenores do interior desses espaços, como molduras de quadros em exposição. A moldura delimita o nosso campo de visão: vemos apenas uma parte e não a totalidade do espaço, como se fosse um plano isolado de um filme, um enquadramento. Ela pode abrir para um vasto campo de possibilidades, pode sugerir uma imensidade de ideias. À volta desses módulos não existe nada, apenas água, metáfora de uma busca subterrânea das paixões, das pulsões.

A água é o único apontamento veneziano, plasticamente falando...

Veneza não está aqui representada no sentido arquitectónico do termo. Mais do que a figuração de uma cidade, de uma praça, temos um espaço abstracto, um lugar de acção, de partidas e chegadas, de encontros e desencontros. O que é verdadeiramente importante é a ideia das *janelas indiscretas*, que asseguram uma livre circulação de gestos e olhares, aquilo que passa de dentro para fora, a ausência de demarcações entre o interior e o exterior.

Martin Scorsese, Vladimir Maiakovski, Jimi Hendrix

Por que razão decidiu situar a acção no início dos anos 1970? As cores, os padrões, as texturas dos figurinos, da cenografia e dos adereços transportam-nos para esse início de década...

Não gosto nada de utilizar figurinos de época, gosto mais de jogar com fragmentos de certas memórias históricas. A década de setenta pareceu-nos interessante porque nem está demasiado distante nem excessivamente perto. Trabalhamos nos intervalos dessa distância/proximidade. Todas essas referências, que não me parecem assim tão sublinhadas, são pequenos apontamentos que nos foram permitindo desenhar um universo plasticamente coerente.

Há neste gesto de revisitação alguma memória pessoal que queira exorcizar?

Sim, pode dizer-se que sou um rapaz dos anos setenta. [Risos] Tinha cartazes de Jimi Hendrix, Che Guevara e Karl Marx colados nas paredes do meu quarto. Visitei Londres pela primeira vez em finais dos anos sessenta, e vivi de perto a *swinging London*, toda aquela efervescência cultural e política. Foi uma época em que assistimos a uma mutação acentuada da sociedade, um período de muita contestação, os movimentos estudantis, o terrorismo urbano... O meu trabalho nessa altura esteve muito ligado a uma ideia de transformação violenta do real. Um dos meus primeiros espectáculos, *La rivolta degli oggettisti*, de Vladimir Maiakovski [1976], era precisamente sobre poesia e revolução. São inquietações que atravessam todas as minhas encenações, de Kafka a Goldoni, dos anos setenta até hoje.

Cristian Taraborrelli mostrou-me os desenhos dos figurinos e a minha primeira impressão foi a de que estávamos num daqueles filmes que Martin Scorsese rodou nos anos setenta: muito urbanos, muito violentos, com as feridas muito expostas, a ressaca da euforia hippie dos anos sessenta...

Esse lado de vivência quotidiana urbana, pulsional e violenta, faz algum sentido aqui, sim...

Mas depois perguntei à Elisabete Leão [coordenadora de guarda-roupa e adereços] quais as referências que Cristian Taraborrelli trouxe para as primeiras reuniões de trabalho. Ela confidenciou-me que ele lhe tinha falado de *The Party* (1968), de Blake Edwards, com o Peter Sellers...

Ora aí está um curto-circuito que me agrada muito! É certo que aqui não podemos contar com o Peter Sellers, mas temos o Ivo Alexandre, que também é fantástico. [Risos]

Em que é que ficamos? Num drama urbano de Scorsese ou numa festa de Blake Edwards?

Podem ser os dois, porque não? [Risos] Agora mais a sério: as duas dimensões estão presentes na peça e não são contraditórias, porque o jogo, a chulice, a prostituição, a corrupção, e a violência que geralmente lhe estão associados, convivem lindamente com a graciosidade inata de Goldoni. Esta versão de *O Café* vive muito de contrastes e de contradições, há um balanço constante entre a luz e a sombra, entre o riso e o desespero.

Ainda não falámos da música...

Ainda é cedo, estamos a trabalhar nela. Certo, certo é que existem duas canções, construídas a partir de palavras retiradas da peça, que eu e a Raquel seleccionámos, e para as quais o Vítor Rua está a compor a música. Ele vai interpretá-la ao vivo, num dos camarotes laterais junto ao palco. Dentro da economia geral da encenação, a música não vai ter uma presença alguma obsessiva. Quero que ela acrescente algumas dinâmicas à acção, vou pedir ao Vítor alguns *riffs* de guitarra eléctrica pura, à Jimi Hendrix, que rompam, que perturbem a cena.

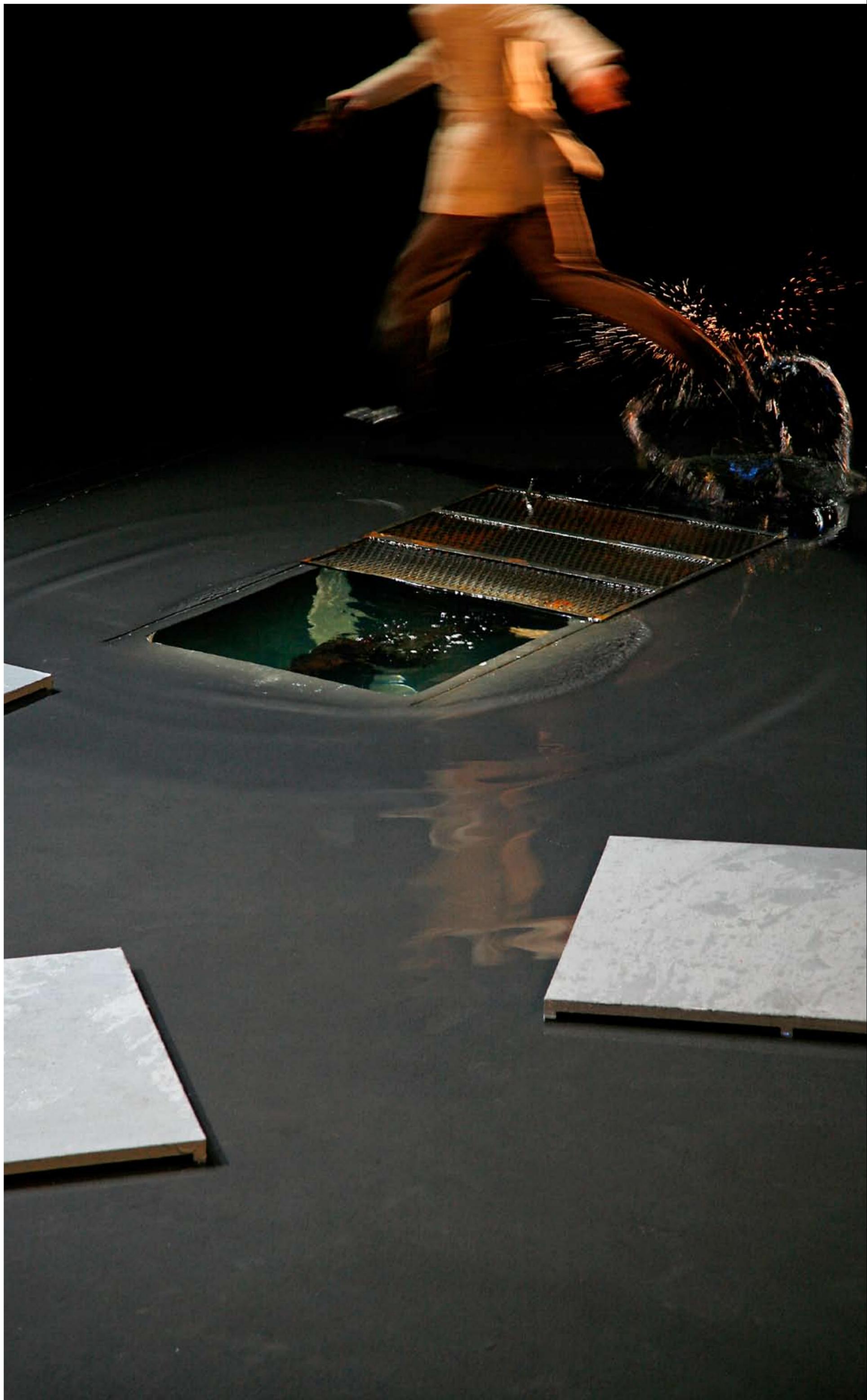
Trabalha com uma língua que conhece mas que ainda assim não é a sua língua materna. Essa distância permite-lhe, como já afirmou numa entrevista anterior, relembrando as suas experiências anteriores em Portugal e em França [*Le festin de pierre*, a partir de *Dom Juan*, de Molière, Théâtre National de Strasbourg/2002], observar a língua de longe. Quais as vantagens que retirou, ao longo da construção deste espectáculo, dessas diferenças?

Antes de mais, essas diferenças obrigaram-me a um esforço contínuo de atenção, para ir percebendo a relação entre sons e sentidos, e a sua reverberação nos corpos dos actores. E o facto de estar a trabalhar a partir de uma tradução possibilitou-me uma leitura da peça palavra a palavra. Pode observar mais atentamente a sua estrutura e descobrir coisas que não tinha percebido no texto italiano. Essa distância permitiu-me um outro tempo de escuta, mais distendido. Não noto diferenças de musicalidade entre o original italiano e a tradução portuguesa. Mas a musicalidade não reside só nas palavras, mas nas intenções, na construção das personagens, no modo como falam e no modo como essa fala condiciona o ritmo dos diálogos. Este texto não é uma partitura estritamente literária, é um objecto ferozmente teatral. Se for bem traduzido, como foi o caso, as coisas funcionam em cena.

Em 1997, a poucos dias da estreia de *Os Gigantes da Montanha*, perguntei-lhe algo ingenuamente, como agora, se tinha alguma expectativa relativamente à recepção do público. Respondeu-me assim: “Que os fantasmas do palco se apoderem dos fantasmas do público. É essa a minha esperança”. Continua a ser essa a sua esperança?

Sim, embora neste caso estejamos perante menos fantasmas e mais realidade. Mas tenho sempre a esperança que se crie uma relação forte entre a cena e a sala. Acontece que o cérebro das pessoas é muito mais complexo do que aquilo que nós, os encenadores, pensamos. Acredito que os espectadores possam ver mais coisas, ou vê-las de uma maneira radicalmente diversa daquela de que temos vindo a falar. Acredito que eles possam desvendar os segredos da peça, porque o segredo não está nas coisas que estão escritas, está entre as linhas, naqueles imensos espaços em branco. Os actores também têm esse dom: ajudam a abrir as portas do segredo, mas isso é algo que eu não consigo explicar. Os segredos são como os sonhos: coisas pessoais e intransmissíveis. Mas o teatro tem esta particularidade incrível: é um lugar onde nos podemos encontrar e sonhar colectivamente.

Nota Esta entrevista foi construída a partir de duas conversas realizadas nos dias 12 de Dezembro de 2007 e 10 de Janeiro de 2008. Alguns excertos foram publicados no encarte de programação TNSJ Janeiro/Março 2008, distribuído na edição de 4 de Janeiro de 2008 do jornal Público.



Os anos da Reforma

LUIGI LUNARI*

Escrita no mês de Abril de 1750 e representada pela primeira vez em Mântua a 2 de Maio do mesmo ano, *O Café* faz parte do famoso ano das “dezasseis comédias novas”, tem, então, Carlo Goldoni quarenta e três anos. A sua irreprimível vocação teatral (por ele definida como “a invencível força do Génio meu pelo Teatro”)¹ afirmara-se definitivamente apenas três anos antes, depois de acontecimentos pouco lineares, quando o primeiro cómico Girolamo Medebach o visita em Pisa, propondo-lhe que fizesse parte da sua companhia, prestes a assumir a gestão do teatro Sant’Angelo de Veneza, na qualidade de “Poeta”, ou seja, de autor residente. Goldoni, que em 1745 deixara “definitivamente” o teatro para se dedicar à advocacia na cidade toscana, aceita imediatamente; seis meses mais tarde – em Abril de 1748 – vai ter com Medebach a Mântua, onde lhe entrega duas comédias novas (uma delas terá sido *O Homem Prudente*), seguindo depois para Modena, onde lhe entrega uma terceira comédia (verosimilmente *A Viúva Astuta*), regressando finalmente a Veneza no mês de Setembro do mesmo ano.

Ausente da sua cidade desde 1743, Goldoni estabelece-se com a mulher em casa da mãe, perto de São Marcos, na Corte San Zorzi. A companhia de Girolamo Medebach – da qual fazem parte a mulher de Medebach, Teodora Raffi, o famoso Pantaleão Cesare Darbes, o excelente Briguela Giuseppe Marliani – instala-se no Sant’Angelo. Propriedade do Senador Condulmer, o Sant’Angelo era um dos três teatros venezianos,² sendo os outros dois o San Samuele e o San Luca. Tratava-se de um teatro de dimensões médias, o que para o optimismo de Goldoni aparece logo como ideal: não demasiado grande para cansar os actores, mas com espaço suficiente para permitir uma boa bilheteira. A companhia estreia-se no Outono, não se sabe com que peça, evidenciando-se a seguir com uma tragédia em verso de Goldoni – *Griselda* – que o próprio autor define como sendo “não completamente *dele*”, para depois voltar a apresentar *Tonin Bellagrazia* (ou seja, *O Embusteiro*), que Goldoni escrevera em 1745 para Cesare Darbes, seguida com êxito crescente por *O Homem Prudente* e *Os Dois Gémeos Venezianos*; e afirma-se definitivamente com *A Viúva Astuta*, que no dia 26 de Dezembro de 1748 inaugura a chamada temporada de Carnaval,³ com Teodora Medebach na protagonista. No fim da temporada (após a apresentação de uma outra comédia nova, *A Menina Honrada*), Medebach confirma a Goldoni o cargo de poeta da companhia, por um período de quatro anos “começados a contar no primeiro dia da corrente Quaresma 19 de Fevereiro, e [que] irão terminar no último dia de Carnaval do ano de 1753”, com a obrigação de escrever oito comédias e duas obras para música por ano, em troca de quatrocentos e cinquenta ducados.

No seu primeiro ano de trabalho, Goldoni escreve *O Cavalheiro e a Dama*, *A Boa Esposa*, *O Advogado Veneziano*, representadas em Veneza na temporada de Outono; *O Pai de Família*, *A Família do Antiquário* e *A Herdeira Afortunada* – para a temporada de Carnaval –, para além de *Pantaleão Imprudente* (que nunca chegou a ser representada) e de três *scenari* [rascunhos de comédias destinadas à representação improvisada] que não chegaram até nós. É no mês de Outubro de 1749 que se desencadeia a primeira das polémicas à volta da obra de Goldoni, protagonizada pelo Abade de Bréscia Pietro Chiari, poeta da companhia instalada no San Samuele, expressão de uma dramaturgia enfática e romanesca, autor nesse ano de um *Aventureiro na Moda*, aliás clamorosamente falhado. Com uma atitude bastante típica de quem procura publicidade atacando os maiores do que ele, o abade Chiari depreciou *A Viúva Astuta*, enviando para o San Samuele uma atamancada *Escola das Viúvas*, nas

pegadas da peça goldoniana, provavelmente no estilo das reescritas e das paródias com que os concorrentes – mais do que os “inimigos” – de Molière haviam tentado aproveitar-se do sucesso de *As Preciosas Ridículas* e de outras obras-primas do grande autor. Goldoni respondeu com um “Prólogo Apologético”, que mandou imprimir *brevi manu*, e onde se dignava dar até demasiada honra às críticas fictícias de Chiari, que apontava à *Viúva Astuta* diversas inverosimilhanças: o facto de nenhum dos três pretendentes que falam toscano reconhecer a Viúva quando ela se disfarça, apresentando-se ora como inglesa, ora como francesa, ora como espanhola; o facto de nem o pretendente italiano reconhecer a sua voz, ou ainda o facto de ela recorrer ao artifício do disfarce – evento crucial da comédia – devido aos conselhos de uma “criada coscuvilheira e de uma cunhada sem juízo”.

O resultado mais saliente deste “Prólogo Apologético” foi o facto de o Governo da Sereníssima se sentir na obrigação de intervir, implementando uma censura prévia nas comédias, e atribuindo o seu exercício ao Tribunal contra a Blasfémia: um resultado que não devia ser totalmente imprevisível aos olhos do “advogado” Goldoni, e que poderia também dizer-nos alguma coisa acerca do estilo de comportamento em determinados casos. A polémica, aliás, não teve importância em si – nem que fosse por inadequação do adversário – mas, alimentada pela cabala que soprava sobre os antagonismos dos vários teatros, já sublinha o relativo clamor suscitado pela obra de Goldoni. Por quanto estas suas primeiras experiências teatrais nos possam parecer tradicionais, bastariam o conceito novo de “carácter”, a busca do verosímil, aquele maior rigor exigido pelas máscaras, e um pouco mais de independência em relação às novas convenções dramáticas, para fazer de Goldoni o motivo do escândalo, o símbolo de um novo teatro.

Recolocar o homem no centro do universo teatral

Após o êxito das primeiras comédias que Goldoni escreve para o renovado encargo com Medebach, a temporada de Carnaval fechou com o decidido fracasso de *A Herdeira Afortunada*, aliás redigida alguns anos antes, mas só então apresentada em Veneza. Como era previsível – na base do que ele próprio conta nas *Memórias* –, Goldoni ressentiu-se do seu insucesso e do momentâneo triunfo dos seus detractores: “picado por um lado pelo mau humor do Público [...] que facilmente esquece o que o divertiu, e que não perdoa quando se aborrece [...], e por outro lado na presunção de sempre valer qualquer coisa”, Goldoni escreveu um soneto que Teodora Medebach recitou ao público no dia da última representação de Carnaval, em que – “em maus versos, mas de forma clara e explícita” – se dizia que “o autor que trabalhava para ela e para os seus companheiros se empenhava em escrever no ano seguinte dezasseis comédias novas”.⁴ Goldoni conclui: “A companhia, por um lado, e o Público, por outro, deram-me uma prova segura e lisonjeadora da sua confiança. Porque os Actores não hesitaram em empenhar-se na minha palavra, oito dias mais tarde todos os camarotes já estavam alugados para o ano seguinte. Assumindo este empenho, eu não tinha um único argumento em mente. Todavia, era necessário mantê-lo, ou morrer. Os meus amigos tremiam, os meus inimigos riam-se, eu confortava uns e ignorava os outros”.

A temporada de Outubro foi, de facto, inaugurada com pontualidade com *O Teatro Cómico*, a comédia-manifesto em que Goldoni expõe os princípios da sua reforma, e na qual são anun-

ciados os títulos das outras quinze comédias que com igual pontualidade se seguirão: *As Mulheres Teimosas*, *O Café*, *O Mentiroso*, *O Adulador*, *O Poeta Fanático*, *A Pamela*, *O Cavalheiro de Bom Gosto*, *O Jogador*, *O Verdadeiro Amigo*, *A Doente Fingida*, *A Dama Prudente*, *A Desconhecida*, *O Aventureiro Honrado*, *A Esposa Volúvel* e *As Coscuvilheiras das Mulheres*.⁵

Começam, deste modo, aqueles catorze anos – desde 1748 a 1762 – em que se situa a parte incomparavelmente mais demorada e mais significativa da obra de Goldoni. Neste período, entre o momento do seu primeiro contrato com Medebach, que o iria levar a Veneza, e o momento em que deixaria definitivamente a sua cidade natal rumo a Paris, Goldoni escreve noventa e cinco comédias – desde *A Viúva Astuta* a *Uma das Últimas Tardes de Carnaval* –, para além de uma expressiva quantidade de tragédias, *scenari*, dramas para música e *intermezzi*. E mesmo que as maiores e mais maduras obras-primas pertençam à segunda parte deste longo período, os cinco anos passados por Goldoni no Sant’Angelo com a companhia de Girolamo e Teodora Medebach são aqueles em que ele teorizou e realizou aquela fundamental “reforma” do teatro italiano e europeu a que justamente – e ainda não suficientemente – está ligado o seu nome.

Já mostrámos noutra sede o sentido mais profundo desta reforma. No momento em que determinadas cidades europeias, Veneza entre elas, vêem uma classe burguesa artesanal e mercantil afirmar-se como terceiro Estado entre os extremos da arraia-miúda e da aristocracia, Carlo Goldoni é quem, de facto, assume a tarefa de “criar” um teatro capaz de espelhar a ideologia, os interesses, os problemas e a sensibilidade da nova classe. A burguesia, cada vez mais uma estrutura fundamental da sociedade, exige agora um teatro feito à sua imagem e semelhança; e este teatro não o pode encontrar nem na *commedia dell’arte* – já alheada das suas fontes de inspiração e das suas motivações históricas, e degenerada ao nível de simples mostruário de *lazzi* [brincadeiras burlescas] ordinários e absurdos –, nem no drama neoclássico em verso, povoado de deuses e heróis e recheado de locuções e temáticas inacessíveis à vida burguesa de todos os dias. Muito embora Goldoni não teorize neste sentido a sua obra, constrói uma dramaturgia que responde de facto e com absoluta coerência aos implícitos pedidos deste novo público; que deste reflecte a gnoseologia, a estética e a ética (ou seja, os conhecimentos, o gosto e a moral), que encontra no *pai de família* o seu herói positivo, e que ilustra e propaga a virtudes do bom senso, do concreto, da prudência, da laboriosidade, e assim por diante: as virtudes, afinal, aureamente mediocres, da burguesia na sua fase mais positiva e progressista. Que Goldoni não teorize em sentido classista e socio-político a sua acção depende não tanto da prematuridade de uma perspectiva desse tipo, mas antes e sobretudo do seu próprio carácter, pouco dado à polémica, prudentemente atento em não “pisar os pés” de uma nobreza ainda poderosa e rica de privilégios, e que, todavia, prefere *fazer* as coisas – mesmo que se trate de “pisar os pés” – do que *dizê-las* ou *teorizá-las*: o “faz-se mas não se diz”, maliciosa norma da tardia proibição burguesa, já é norma comportamental de Goldoni, e é aquela que – com toda a verosimilhança – garante a sua sobrevivência e até mesmo a realização da sua reforma.

Dito isto, é, todavia, preciso reconhecer que os conceitos que parecem mobilizar o Goldoni da reforma são os da verosimilhança dos eventos, da naturalidade e da credibilidade das personagens, da educativa moralidade das histórias narradas, da decência da linguagem; ao ponto de a

designação de “reformador dos Teatros”, que ele de bom grado se atribui, parecer aludir a uma simples obra de *pulizia e polizia* [limpeza e ordem]: exilar do teatro a ordinárie da expressão e dos *lazzi*, o absurdo das situações, o velho convencionalismo dos acontecimentos, a incredibilidade das psicologias, e por aí fora. Porém, temos que ter muito cuidado: o que se esconde por trás desta aparente modéstia de formulação é nada menos do que a “verdade”, a exigência de reconduzir e comensurar a obra dramática à realidade do homem, da sociedade e da história. Quando Goldoni reivindica a importância do “carácter”, e faz dele o suporte fundamental do próprio teatro, coloca de novo o homem no centro do universo teatral, libertando-o dos mecanismos da *commedia dell'arte* em que este aparecia apenas como títere, libertando-o ao mesmo tempo dos cerebralismos verbais do drama aristocrático em que o homem aparecia demasiadas vezes como o simples portador de uma tese ou, quando muito, como a personificação de uma paixão. O “carácter” não é senão o homem credível, verificável, realístico, e assim devem ser obviamente os acontecimentos em que ele surge envolvido: e tudo deve vir da observação do real, segundo aquele mesmo método que cento e cinquenta anos antes Galileu e Descartes formularam para as ciências.

Os livros do *Mundo* e do *Teatro*

Mas regressemos às “modestas” formulações de Goldoni. Estes primeiros anos de prática da Reforma abundam em escritos teóricos: desde o citado “Prólogo Apologético” com que Goldoni responde ao abade Chiari, ao fundamental prefácio à edição Bettinelli (1750), da comédia-manifesto de *O Teatro Cómico*, às cartas dedicatórias e às notas intituladas “O autor a quem lê”, com que ele fez anteceder cada uma das comédias nos dez volumes da sua obra publicada por Paperini entre 1753 e 1757. Vejamos, a título de exemplo, para confirmar as nossas afirmações, o “Prefácio do autor à primeira colecção das comédias” que surge como abertura da edição Bettinelli. Qual é o diagnóstico que Goldoni faz do teatro tradicional, ou seja, daquele teatro que ele quer reformar?

“Estava o Cómico Teatro de facto corrompido a tal ponto, há mais de um século na nossa Itália, que se tornara abominável objecto de desprezo para as outras Nações. Não passavam nas públicas cenas senão obscenas *Arlequinadas*, feios e escandalosos namoricos, e escárnios; fábulas mal inventadas, e pior conduzidas, sem decoro, sem ordem, as quais, em vez de corrigir o vício, como é o primeiro, antigo e mais nobre objecto da Comédia, o incentivavam, e suscitando o riso da ignorante plebe, da juventude estouvada e das gentes mais desavergonhadas, aborrecimento e ira provocavam nas pessoas doutas e de bem, as quais, se por vezes frequentavam um tão mau Teatro, sendo arrastadas pela ociosidade, todo o cuidado punham em não levar a família inocente, para que o seu coração não fosse extraviado...”

Goldoni fala a seguir dos muitos que “nos últimos tempos empenharam o seu engenho para reger o Teatro e fazer retornar o bom gosto”; mas de todas as tentativas feitas (traduções e imitações do espanhol ou do francês, máquinas surpreendentes e magníficas decorações, introduções de *intermezzi* em música, tragédias e dramas em música) nenhuma serviu para criar mais do que um momentâneo revigorar da curiosidade. E Goldoni continua:

“Entretanto, eu afligia-me comigo mesmo, mas ainda não tinha adquirido conhecimentos suficientes para tentar o seu ressurgimento. Na verdade, de quando em vez, tinha observado que nas mesmas más Comédias havia qualquer coisa que estimulava o aplauso comum e a aprovação dos melhores, e apercebi-me de que isso acontecia com maior frequência por ocasião de algumas considerações graves e instrutivas, de alguma brincadeira delicada, de um acidente bem colocado, de alguma pincelada viva, de algum carácter observável, ou de uma crítica delicada de algum corrigível costume moderno; mas, acima de tudo, assegurei-me de que, mais do que o maravilhoso, vence no coração do homem o simples e o natural”.

E por fim, depois de ter narrado os seus primeiros passos de autor, eis os primeiros sucessos, desde *O Homem de Mundo* a *O Pródigo*

ou *A Bancarrota*, para os quais ele escrevera – fazendo dele um carácter – apenas a parte do protagonista.

“Pensei, então, que se tanto tinham conseguido comédias nas quais estava vestida dos seus convenientes costumes, palavras e juízo apenas a Personagem principal, deixadas livres as outras de falar ao improviso, disso advindo que elas resultavam desiguais e de perigosa conduta, pensei que facilmente ter-se-ia podido melhorar a Comédia, tornando-a mais segura e com um resultado ainda mais feliz, escrevendo os papéis de todas as Personagens, introduzindo vários caracteres, e trabalhando-os todos no torno da Natureza e ao gosto do País em que iriam ser recitadas as minhas comédias.”

Pelo que – em conclusão – eis apresentado o seu método e o seu programa, nesta famosíssima página:

“Os dois livros sobre os quais mais meditei, e de que nunca me arrependerei de me ter servido, foram o *Mundo* e o *Teatro*. O primeiro mostra-me tantos e tão variados caracteres de pessoas, pinta-mos de forma tão natural, que parecemos feitos de propósito para me fornecerem numerosos argumentos de graciosas e instrutivas comédias: representa-me os signos, a força, os efeitos de todas as humanas paixões; dá-me

acontecimentos curiosos; informa-me acerca dos costumes correntes: instrui-me acerca dos vícios e dos defeitos que são mais comuns no nosso século e na nossa Nação, os quais merecem a desaprovação ou a derrisão dos Sábios; e, ao mesmo tempo, aponta-me em alguma virtuosa Pessoa para os meios com os quais a Virtude a essas corrupções resiste, pelo que eu deste livro obtenho, estudando-o sempre, ou meditando sobre ele, em qualquer circunstância ou acção da vida em que me encontre, tudo o que é absolutamente necessário que saiba quem quer com algum louvor exercer esta minha profissão. Quanto ao segundo, ou seja, o livro do *Teatro*, enquanto eu o vou manuseando, faz-me conhecer com que cores se devem representar em Cena os caracteres, as paixões, os acontecimentos, que no livro do *Mundo* se lêem; como se deve sombreá-los para lhes dar relevo, e quais são as tintas que mais os tornam gratos aos olhos delicados dos espectadores. Aprendo, afinal, no *Teatro*, a distinguir o que for mais adequado para impressionar as almas, para despertar a maravilha, ou o riso, ou aquele tão agradável estímulo no humano coração, que nasce principalmente do facto de se encontrar na Comédia que se escuta, reproduzidos ao natural, e transpostos com polidez no seu ponto de vista, os defeitos e o ridículo que se encontram naqueles com quem continuamente se convive, de modo que, porém, não incomode demasiado ofendendo”.⁶

Citámos com alguma extensão estas páginas, de resto fundamentais, não apenas para ilustrar aquela modéstia de intenções que já referimos, mas também para sublinhar como essa procura da verdade – que para lá de qualquer modesta e prudente afirmação é um programa de valor absoluto e profundamente revolucionário – não é nada incondicionada, e aparece antes limitada ou até contradita por outras preocupações de natureza oportunista, moralista, ou didascálica. Que limite coloca, na procura da verdade, o conceito de “crítica delicada de algum corrigível costume moderno”? E que acontece quando, porventura, “os defeitos e ‘o ridículo’ dos outros não seja possível reproduzi-los ‘ao natural’ [...] de modo [...] que não incomode demasiado ofendendo”? Que acontece, afinal, no caso de Goldoni se encontrar perante uma realidade desagradável, uma verdade incómoda e ofensiva ou um costume incorrigível? De facto, Goldoni conclui o citado “Prefácio” com uma frase retirada das *Réflexions sur la Poétique*, de René Rapin, que pareceria não deixar dúvidas a este respeito: “É necessário entender bem que os traços mais grosseiros da natureza agradam muito mais do que os mais delicados quando fora do natural”. Contudo, as afirmações anteriores sobreviverem, e veremos mais adiante quais as soluções práticas que Goldoni irá adoptar no conflito entre a fidelidade ao verdadeiro e a oportunidade prática.



O advogado Carlos Goldoni, o poeta Goldoni

Se quisermos perceber *o que realmente* queria Goldoni, para além (ou aquém) do que objectivamente se realiza na sua obra, não podemos deixar de fazer apelo à fundamental distinção entre o homem e o poeta: por um lado, o advogado Carlo Goldoni, cidadão veneziano do seu tempo, com todos os seus condicionamentos ideológicos e práticos, e por outro lado o poeta Goldoni, o autor dramático, com toda a sua incorruptível fidelidade à verdade observada, incapaz de mentir no momento em que escreve o que vê, incapaz de atraioar a mais íntima coerência das personagens e das situações criadas. Reside nesta incapacidade a objectividade superior da poesia, que não se deixa extraviar, não diria do sistema neurovegetativo da pessoa *anagráfica*, nem das suas pessoais convicções ideológicas e morais. Assim, por exemplo, o “senhor” William Shakespeare podia também partilhar o rude anti-semitismo da opinião pública do seu tempo, e até decidir ser complacente escrevendo *O Mercador de Veneza*; mas nem por isso o “poeta” Shakespeare, fiel à muito mais profunda lógica da personagem criada, pôde escusar-se a pôr na boca do judeu Shylock a mais solar e límpida afirmação de igualdade que ele fosse capaz de pronunciar.⁷

Burguês tranquilo e homem de ordem, favorecido por um equilíbrio neurovegetativo no mínimo excepcional (facto que *não* é secundário), ele crê firmemente na função educativa do teatro e/ou também na superioridade da verdade observada sobre o artificial e o maravilhoso. Como poeta, e rigoroso observador da realidade, ele persegue a verdade também nas suas consequências mais “desagradáveis” e inconvenientes, até onde isto o leva a constatar a superioridade histórica da burguesia sobre a nobreza, ou a incorrigibilidade de uma certa dose de mal contra os ditames setecentistas da “justiça poética”. Nem sempre, todavia, o homem prático permite que o poeta lhe fuja do controlo ou — uma vez que este o fez — renuncie a intervir para uma prudente rectificação do seu alcance. E isto acontece mesmo no âmbito da obra criada ou, então, quando isto não acontece ou não chega, com uma série de afirmações teóricas colaterais e externas, que podem chegar até à auto-acusação de mentira, e à denegação dos próprios princípios da Reforma.

Se a estes extremos podemos até não dar o mínimo peso, e citá-los quando muito como um dos muitos exemplos do curvar-se da razão perante a força, é preciso porém não subestimar a sincera preocupação moralizante e educativa de Goldoni: esta preocupação contamina e nega a validade de toda a obra do grande autor em numerosíssimos pormenores que, contudo — muito significativamente —, parecem “ladear” as personagens e os seus respectivos acontecimentos, mais do que realmente chegar a fazer parte deles. Trata-se, de facto, das considerações moralistas confiadas aos *a solo* das personagens, das tiradas finais de acontecimentos acabados, dos “apartes” com que a acção se suspende e se interrompe; elementos facilmente separáveis, e também — diria — legitimamente elimináveis nas edições cénicas dos nossos dias, para restaurar as intenções mais autênticas e menos contingentes, demonstráveis à luz de uma coerência menos conclamada, mas mais convincente.

Contudo, se formos além destas pequenas intervenções, e se regressarmos àquela dimensão em que a preocupação moral e didascálica é parte integrante e inseparável do pensamento do autor (ou seja, no momento em que Goldoni arquitecta as suas comédias, escolhe a realidade a narrar, focaliza as coisas a dizer), devemos reconhecer que o moralismo goldoniano — no seu sentido mais alto e mais profundo — não é mais do que o seu próprio mundo poético, e mais não reflecte do que o mundo como ele o vê. A fundamental preocupação ideológica e moral de Goldoni é — pura e simplesmente — a enunciação e a exaltação dos valores burgueses. Estas são as suas intenções “efectivas”, que estão para além das intenções “oficiais”, com todo o seu significado profundamente revolucionário que o Poeta Goldoni desenvolve com absoluta coerência até às últimas consequências. Mas toda a preocupação programática — por positiva ou até necessária que seja — comporta, pelo menos, a possibilidade de um choque com a verdade das coisas; e aqui se recoloca, portanto, o problema da impossibilidade de conciliação entre uma rigorosa observação do Mundo e a oportunidade das coisas a dizer.

Nesta dimensão mais alta, a resposta de Goldoni ao problema concilia os inconciliáveis com uma “selecção da verdade” que lhe permite perseguir até às suas extremas consequências a análise da realidade observada, sem nunca se encontrar perante — por assim dizer — a necessidade e a oportunidade da mentira. Eis porque Goldoni não quer ouvir falar de “pais alcoviteiros das suas próprias filhas”, porque aos caracteres negativos dá, quando muito, um papel subordinado, ou porque organiza a própria realidade de modo a que ao vício não falte um *verosímil* contraponto virtuoso. A realidade que ele selecciona deve permitir-lhe, ao mesmo tempo, a fidelidade ao natural e a moralidade da conclusão: o que importa é o verosímil, e não o documento; a não-mentira — num certo sentido —, mais do que a verdade na sua inteireza. Pequenas mentiras existem em abundância, a nível de pormenor, e sempre bem isoladas e desmascaráveis; aqui, onde a mentira poluiria o núcleo essencial do seu mundo poético, Goldoni não mente; e da realidade que ele representa fornece um retrato não absolutamente “contra a verdade”, mas certamente seleccionando a verdade, à luz de uma intenção que nada tem a ver com as pequenas preocupações reaccionárias, para se tornar exaltação da nova classe social no momento da sua afirmação histórica; para dar disso um retrato parcial — se quisermos — mas fiel, perspectivado de modo a pôr em primeiro plano as virtudes positivas do novo homem burguês: sem mistificação, sendo “estas”, “nestes” momento histórico, as coisas a dizer.

Esta intenção é ao mesmo tempo necessária e contingente. Contingente, porque diz respeito a este primeiro período de Goldoni e acompanha o momento de ascensão e de afirmação da burguesia; com o afinamento da sua arte de observador do real, com o amadurecimento do seu pensamento, e — sobretudo — com a evolução da situação social e histórica, Goldoni cedo delinea — como prova da profunda justiça e verdade poética do autor — as primeiras contradições do mundo burguês e o afloramento dos egoísmos e dos particularismos destrutivos, tomando as distâncias da sua própria classe, até retratá-la com um olhar totalmente desencantado, já sem a mínima condescendência, nem a do silêncio, de forma totalmente impiedosa e realística. Uma atitude necessária, afinal, à luz do compromisso assumido por Goldoni, nesses anos, de dar um teatro a essa burguesia em positiva ascensão, com toda a sua vontade e a sua força inovadoras e progressistas, que deve afirmar os seus valores perante a opressão aristocrática, de um lado, e o desempenho popular, do outro.

Neste quadro, dominado ainda e sempre pelo princípio da necessidade, Goldoni conforma-se ao comportamento ideal do cientista moderno (ou melhor, do intelectual moderno) que se preocupa com as consequências políticas, em sentido lato, da sua obra, subordinando eventualmente a procura da verdade às considerações sobre o uso que dela será feito. No momento em que a burguesia se afirma polemicamente sobre as outras classes, a verdade “desagradável” pode ser um favor feito ao inimigo; num momento de prevalente importância política, também o escritor não pode deixar de se sentir condicionado. É à luz destas considerações que Goldoni poderia tranquilamente subscrever a afirmação de Gozzi sobre a necessidade de “separar as verdades que se devem, daquelas que não se devem mostrar sobre um palco”. A diferença é que Gozzi fala em nome de um mundo decrépito a conservar; Goldoni, pelo contrário, fala em nome de um mundo novo a afirmar. A este ponto, neste contingente regime de necessidade, a não-mentira, a selecção da verdade, é o máximo permitido a um poeta que à capacidade do universal conjugue em si também o compromisso do homem “político”.

Ampliar os benefícios da reforma

É à luz deste compromisso que deve ser assinalada uma curiosa e significativa peculiaridade na actividade de editor de si mesmo que Goldoni desempenhou nestes anos. Como se sabe, Goldoni publicou uma primeira colectânea da sua obra junto do editor veneziano Bettinelli entre 1750 e 1755, uma segunda e mais ampla colectânea junto de Paperini de Florença (1753-1757), uma terceira actualizada junto do veneziano Pitteri, uma quarta com longos prefácios autobiográficos nos dezassete volumes da edição Pasquali (Veneza, 1761-1778), até à *opera omnia* de Zatta, sempre em Veneza, entre 1788 e 1795. No que diz respeito, em particu-

lar, às comédias do primeiro Goldoni, naquelas primeiras edições elas surgem citadas de uma forma, na maioria das vezes, bastante diferente daquela em que nasceram. Esta diferença, mais do que fruto do normal trabalho de revisão, representa uma verdadeira adequação de todas as comédias escritas “antes” da reforma, ou “durante” a reforma, aos resultados da própria reforma. Típico é o caminho percorrido por *O Pai de Família*, de que se possuem três sucessivas revisões de Goldoni, e que exemplifica a metodologia adoptada pelo autor na sua actividade de reformador, que parte — como se sabe — do *canovaccio* [enredo] da comédia destinada ao improviso. Na sua primeira representação, aparecem em *O Pai de Família* as quatro máscaras tradicionais (Pantaleão, o Doutor, Arlequim e Briguella), verosimilmente deixadas livres para improvisar, cada uma no seu dialecto; na primeira edição de Bettinelli (vol. II, 1751), as máscaras são vinculadas a um texto escrito, mesmo que com a indicação de certos *lazzi* ao improviso para Briguella e Arlequim, enquanto o Doutor abandona o dialecto bolonhês para passar ao toscano; na edição Paperini (vol. VII, 1754), três das máscaras desaparecem como tais, assumindo contornos concretos e nomes realísticos (Pantaleão torna-se Pancrazio, o Doutor torna-se Geronio, Briguella torna-se Trastullo); na edição Pasquali (vol. VII, 1764), desaparece também Arlequim, a última máscara que tinha ficado, que não é substituído, e a comédia é totalmente assimilada aos resultados definitivos da reforma; com o desaparecimento de todas as velhas convenções da *commedia dell'arte*, as máscaras são reconduzidas à sua significação social e consuma-se a adopção de um estilo rigorosa e coerentemente realístico.

Este trabalho de revisão, explicitamente referido por Goldoni em relação a muitas das comédias deste período, é de natureza essencialmente dramaturgica e ideológica, mas comporta também uma espécie de pequena afinção, ditada pela preocupação goldoniana com a conveniência e com a “delicadeza”. Uma revisão perfeitamente legítima, porque não faz senão ampliar os benefícios da reforma a todas as peças que tendem para este objectivo, e que não puderam valer-se disso por contingentes razões de oportunidade táctica.

Algumas anomalias...

À luz do que temos escrito, não será difícil ler *O Café* encontrando os aspectos significativos para a reforma: a procura do “carácter”, a fidelidade ao verosímil, a intenção didascálica, o sempre latente contraste entre o desagradável de certas realidades observadas e a preocupação com uma não ofensiva delicadeza.

A terceira das dezasseis comédias — depois de *O Teatro Cómico* e *As Mulheres Teimosas* —, *O Café* foi representada num primeiro tempo com as máscaras de Arlequim e de Briguella, e com outras três personagens que falavam veneziano: por certo Eugénio, talvez também o proprietário da casa de jogo Pandolfo. Nós lemo-la, portanto, na versão que Goldoni preparou para “servir melhor o Público, tornando-a mais universal”, inteiramente em toscano, e dando a Briguella e a Arlequim os traços realísticos do cafeiteiro Ridolfo e do criado Trapaça. Na sua origem, Arlequim devia ter um espaço mais amplo daquele que ficou para Trapaça, porque não é pensável que a mais amada e popular das máscaras fosse tão pouco utilizada; mesmo que seja necessário ter presente o facto de a companhia do Sant’Angelo ter um Arlequim bastante modesto, do qual nem o nome chegou até nós. Podemos, portanto, imaginar que a comédia fosse originariamente mais cómica, enfeitada de certos *lazzi*, e provavelmente até mais crua no retrato destes pequenos acontecimentos de janotas vítimas do aproveitador Pandolfo e do seu próprio vício do jogo e das mulheres.

O Café apresenta algumas anomalias no quadro do teatro goldoniano. É, por exemplo, uma das raríssimas comédias de Goldoni que tem um título que não traz para primeiro plano um carácter: a única entre as dezasseis, com excepção daquela comédia-manifesto que é *O Teatro Cómico*. Isto revela a preocupação goldoniana em nunca fazer de um carácter negativo o protagonista de uma comédia, mas de fazer quando muito — como teoriza Orazio em *O Teatro Cómico* — uma personagem lateral. Ora, Dom Márcio não é um “protagonista” no sentido etimológico do termo: ele não faz nada ou quase nada; é efectivamente uma personagem *a latere*, que se limita a comentar as acções dos outros, intervindo de quando em quando, conforme a sua natu-

reza; mas é, apesar de tudo, uma personagem de tal modo em evidência que *O Café* vive essencialmente da sua presença, que o papel é necessariamente do primeiro actor de cada companhia que a leve à cena, e que em Oitocentos — varridos os escrúpulos de Goldoni — ela é representada com o título *O Maldizente no Café*. A anomalia do título remedeia portanto esta anomalia goldoniana, mas dá honras justas à substância da comédia que é ainda em larga medida uma comédia de enredo.

O Café foi representada pela primeira vez com Girolamo Medebach no papel de Dom Márcio, Giuseppe Marliani no de Ridolfo; Teodora Medebach foi Plácida ou Vitória, e o papel de Eugénio foi desempenhado por Collalto (Pantaleão da companhia, depois do abandono de Darbes, chamado a Varsóvia ao serviço do rei da Polónia). A comédia teve um sucesso imediato, com doze representações só no Outono de 1750 em Veneza; e este sucesso manteve-se vivíssimo até aos nossos dias, provavelmente superior aos seus méritos objectivos (apenas com a conhecida excepção de Baretta, também aqui pouco disposto a compreender as razões de Goldoni), devido em grande parte ao fascínio que a personagem de Dom Márcio exerce nos actores. Seria certamente motivo de algum desgosto, para o advogado Goldoni, saber que no nosso século resulta mais aliciante a animada simpatia do intriguista e coscuvilheiro Dom Márcio do que as sábias palavras de Ridolfo, ou do que a instrutiva história de Eugénio e de Vitória, de Leandro e de Plácida. Mas o “outro” Goldoni teria por certo menos desgosto e, de qualquer modo, não se espantaria nada. •

* Excertos de “Introduzione”. In Carlo Goldoni — *La bottega del caffè*. Milano: BUR, 2007. p. 13-48. Trad. Sebastiana Fadda.

1 Veja-se o prefácio do autor à primeira colectânea das comédias, redigido para a edição Bettinelli, in Carlo Goldoni, *Tutte le opere*, a cura di Giuseppe Ortolani, vol. I, Milano, Mondadori, 1935, p. 763.
2 São estes os teatros que então acolhem dramas e comédias em prosa ou em verso. Por esses anos, o Teatro de San Giovanni Crisostomo acolhia dramas sérios em música, o San Cassiano e o San Moisè os dramas jocosos.
3 A temporada de Outono ia desde a primeira segunda-feira de Outubro até 15 de Dezembro, a de Carnaval desde o dia 26 de Dezembro até ao último dia de Carnaval. No primeiro dia de Quaresma começava o novo ano teatral, conforme um uso que vigorou em Itália até ao limiar da Segunda Guerra Mundial.
4 Na verdade, o soneto não indicava o número de comédias, e prometia “uma por semana per el manco”, ou seja, pelo menos uma por semana. Contudo, Goldoni fala sempre em dezasseis comédias, e o compromisso logo se quantificou no dobro das comédias previstas pelo contrato.
5 Vale a pena sublinhar que o carácter das comédias deste ano crucial da reforma prenuncia e de algum modo resume a evolução goldoniana interna: a seguir à comédia-manifesto *O Teatro Cómico*, *As Mulheres Teimosas* é a sátira mais dura que Goldoni alguma vez escreveu contra a nobreza, e *As Coscuvilhões das Mulheres* — a última das dezasseis — é a primeira comédia de ambiente popular. É um facto que não pode ser casual e que, antes pelo contrário, se apresenta como muito significativo.
6 O “Prefácio” de onde foram retiradas estas citações encontra-se publicado in Carlo Goldoni, *op. cit.*, vol. I, pp. 761 e seguintes.
7 Veja-se *O Mercador de Veneza*, Acto III, cena 1: “Não tem olhos um judeu? Não tem mãos, órgãos, corpo, sentidos, afectos, paixões? Não come ele também os alimentos? Não sente ele também as feridas? Não adoce ele também, não se restabelece ele também com os medicamentos, não sente ele também quente no Verão e frio no Inverno como um cristão? Se nos picardes não vertemos sangue nós também? Se nos fizerdes cócegas, não nos rimos? Se nos envenenardes, não morremos?”.

“Agora sim, atiro-me ao jogo até amanhã de manhã”

RIDOLFO: Lindo ofício! Viver das desgraças, da ruína da juventude. Eu não corro o risco de me meter em jogos. Começa-se com joguinhos e depois acaba-se nos jogos de azar. Não e não, café, café. Se com o café ganhamos cinquenta por cento, o que é que se pode querer mais?

EUGÉNIO: Sorte maldita! Perdi tudo. Por um chocolate perdi dez sequins. Mas a partida que me pregou desagrada-me mais do que o perdê-los. Convencer-me a jogar, ganhar-me tudo, e depois não querer dar-me crédito empenhando eu a palavra? Agora sim, espicaçou-me, agora sim, atiro-me ao jogo até amanhã de manhã. Diga Ridolfo o que disser.

Carlo Goldoni – *O Café*

Felizmente, na comédia *O Café*, terceira peça desse ano [1750], eu incluíra um Jogador que o novo Pantaleão abertamente representava de uma maneira muito agradável e muito interessante. Achei então que não tinha dito o suficiente acerca desta desgraçada paixão; propus-me tratar a matéria a fundo; mas o Jogador episódico de *O Café* prevaleceu sobre aquele que me propunha adoptar como figura principal.

Convém acrescentar que, nesses tempos, todos os jogos de azar eram tolerados em Veneza. Havia o famoso Reduto, que enriquecia alguns e arruinava outros, mas atraía jogadores das quatro partidas do mundo e punha o dinheiro a circular.

Era mal visto pôr a nu as consequências desse perigoso divertimento e, pior ainda, a má-fé de certos jogadores e os artifícios dos corretores de jogo. Numa cidade de duzentas mil almas, a minha peça não podia deixar de conquistar muitos inimigos.

A República de Veneza acaba de proibir os jogos de azar e de suprimir o Reduto. Poderá haver queixas de particulares contra esta supressão mas, em defesa da sagacidade da citada medida, basta dizer que mesmo os do Alto Conselho, que até gostam do jogo, votaram a favor da recente decisão.

Foi publicado, quase ao mesmo tempo [1776], um livro do Senhor du Saulx intitulado *Da Paixão do Jogo*. É um tratado completo que abarca a moral, a polícia e a política, um livro clássico que faltava à colecção de obras úteis à sociedade, e não duvido que tenha contribuído para a supressão dos jogos perigosos.

O Senhor du Saulx não deixa de fustigar, embora ao de leve, os jogos ditos de comércio ou de sociedade: não é sua intenção proibi-los, mas aconselha a que sejam praticados com moderação.

Esses pequenos jogos parecem ter-se tornado indispensáveis; não se pode passar um serão sem ocupação; após a notícia do dia, depois da crítica do próximo ou até do amigo, fazer um jogo é coisa que se impõe. É um divertimento honesto e um agradável passatempo, mas nem toda a gente se diverte da mesma maneira – depende do temperamento, distinto, de cada um. Há pessoas muito doces, educadas e agradáveis que mudam de tom, de carácter e até de fisionomia à mesa de jogo.

Por vezes, um homem generoso torna-se furioso na sequência de uma módica perda – não é pela perda de dinheiro, diz ele, é pelo amor-próprio. Pode ser que sim, mas eu – que também jogo e falo de boa-fé – prefiro ganhar seis francos a perdê-los; anoto minuciosamente as minhas perdas e os meus ganhos, e fico satisfeito quando, ao fim do mês, conto algumas moedas de lucro. Não é o amor-próprio que me afecta nessas alturas, é antes o luís a mais ou o luís a menos na minha pequena bolsa que faz a diferença e me proporciona um pequeno prazer ou uma pequena mágoa. Porém, falo por mim; ninguém tem de tomar para si o que eu digo e o que eu penso. •

CARLO GOLDONI – *Mémoires de M. Goldoni pour servir à l'histoire de sa vie et à celle de son théâtre*. Paris: Mercure de France, D.L. 2003, p. 323, 502-503. Trad. Regina Guimarães.

Nessa mesma noite fui para a roleta. Oh, como o meu coração batia! Não, não era ao dinheiro que eu dava valor! Naquele momento, tudo o que eu queria era que no dia seguinte todos aqueles Hintzes, todos aqueles gerentes de hotel, todas aquelas magníficas damas de Baden-Baden falassem de mim, contassem a minha história, me admirassem, me elogiassem e se inclinassem diante dos meus novos ganhos. Tudo isto eram sonhos e desejos infantis, mas... quem sabe: talvez me encontrasse com Polina, e lhe contasse, e ela visse que eu estava acima de todos esses absurdos golpes do destino... Oh, não era ao dinheiro que eu dava valor! Estou convencido de que o teria esbanjado de novo com uma qualquer Blanche e percorreria outra vez Paris durante três semanas numa parelha de cavalos de dezasseis mil francos. Pois eu sei de certeza que não sou avarento; acho até que sou dissipador – e, no entanto, com que estremecimento, com que ansiedade ouço o grito do *croupier*: *trente et un, rouge, impair et passe*, ou: *quatre, noir, pair et manque!* Com que avidez olho para a mesa de jogo, sobre a qual estão espalhados os luíses de ouro e os táleres, as pequenas pilhas de ouro quando o rodo do *croupier* as arrasta para os montes, ardentes como fogo, ou para as longas pilhas de prata, de dois palmos de altura, à volta da roleta. Ao aproximar-me do salão de jogos, duas salas antes, só de ouvir o tilintar das moedas a caírem, quase sinto espasmos.

Oh, aquela noite, quando levei os meus setenta florins para a mesa de jogos, foi também uma noite notável. Comecei com dez florins e outra vez no passe. Tenho uma superstição a favor do passe. Perdi. Ficaram-me sessenta florins em moedas de prata; pensei, e preferi o *zéro*. Comecei a jogar no *zéro* cinco florins de cada vez; na terceira jogada saiu de súbito o *zéro* e quase morri de alegria ao receber cento e setenta e cinco florins: não tinha ficado tão alegre quando ganhara cem mil florins. Joguei imediatamente cem florins no *rouge* – ganhei; todos os duzentos no *rouge* – ganhei; todos os oitocentos no *manque* – ganhei; contando com o que já tinha, somava mil e setecentos florins, e isto em menos de cinco minutos! Sim, em tais momentos esquecemos todos os azares anteriores! Porque tinha conseguido isto arriscando mais do que a vida, tinha ousado arriscar e encontrava-me outra vez no número dos homens! •

FIÓDOR DOSTOIEVSKI – *O Jogador*. Trad. António Pescada. Lisboa: Biblioteca Editores Independentes, 2007, p. 174-175.

“Duzentos cafés abertos dia e noite”

PAUL DE ROUX*

Veneza ocupa um lugar absolutamente excepcional na Itália do século XVIII. E, antes de mais, porque a sua agonia política é acompanhada por um renascimento artístico notável.

Na pintura, se Tiepolo (1696-1770) é o último grande pintor italiano cuja obra se encontra directamente ligada ao Renascimento, surgem outros pintores que parecem já anunciar o século XIX. Os mais célebres são Canaletto (1697-1768), pintor rigoroso, sóbrio e colorido de paisagens urbanas; Guardi (1712-1793), que atinge a excelência na expressão dos acidentes luminosos e nos faz pensar nos Impressionistas; Longhi (1702-1785), cujas pequenas telas fixam mil e uma cenas da vida quotidiana, apresentando-se como equivalentes pictóricos de Goldoni.

A vida musical é efervescente. Aos domingos, os amadores acorrem às missas de fim de tarde para ouvir as orfãs dos “Hospitais” (a Pietà, os Mendicanti, os Incurabili, o Ospedaletto). Os músicos abundam. O maior é certamente Vivaldi, cujo primeiro encontro com Goldoni nos vale uma página assaz saborosa das *Memórias* deste último.

Por outro lado, a actividade teatral é febril, como se pode constatar percorrendo a obra do nosso autor. Digamos simplesmente que, numa época em que Paris contava apenas três teatros, Veneza usufruía de sete: “dois destinados a grandes óperas, dois a óperas bufas, três a comédias”.

Mas não é somente pelo brilho da sua vida artística que Veneza então se distingue do resto da Itália. De um modo geral, pode dizer-se que todo o comportamento dos venezianos face à decadência se revela original.

Repare-se, antes de mais, que Veneza é o único Estado italiano a ter conservado, não obstante as tempestades adversas, uma organização política directamente herdeira da Idade Média. As regras que presidem à eleição do doge, a orgânica complexa das administrações – tudo isso perdurou ao longo dos séculos e só será derrubado pela chegada de Napoleão, em 1797. Essa fidelidade a um regime político anacrónico foi todavia acompanhada por uma profunda evolução dos costumes. No século XVII, só reencontramos a energia, a sobriedade, o sentido cívico dos marinheiros e comerciantes do volvido século XV em certos burgueses nostálgicos (*Os Rústicos*, de Goldoni). Doravante, todas as forças vivas e todos os derradeiros recursos alimentam, no plano colectivo, uma verdadeira “caça à felicidade”. Tudo é pretexto para regozijo público e os regozijos são cada vez mais frequentes, esplendorosos e onerosos. Lady Montagu escreve: “Qualquer pessoa que conheça bem Veneza tem de reconhecer que é o centro do prazer”. Assim sendo, toda a Europa para lá corre. Veneza é o local de encontro dos literatos e dos artistas, dos eruditos e dos mundanos. Entre os seus hóspedes ilustres, recordemos Addison, Montesquieu, Young, Voltaire, Jean-Jacques Rousseau, Haendel, Mozart. Ao presidente de Brosses é dito que “a cidade sempre manteve um fundo de trinta mil estrangeiros”; embora se trate de um número porventura exagerado, não deixa de ser verdade que o turismo proporciona à cidade uma grande parte dos seus rendimentos.

Além dos seus teatros, Veneza possui inúmeras salas de jogo (*ridotti*) e duzentos cafés abertos dia e noite. Em *Tom Jones* de Fielding,

que data de 1749, lê-se o seguinte trecho: “Aqueles que viajam na intenção de conhecer os diversos costumes dos homens, poderiam evitar a si mesmos muitas maçadas indo simplesmente assistir ao Carnaval de Veneza; pois aí veriam numa só vez tudo o que se pode descobrir nas diferentes Cortes da Europa!”.

Assim era a pátria de Goldoni. Ofereceu ao dramaturgo um campo de observação consideravelmente rico, personagens, cenários, uma cor local e até uma língua; pois não nos devemos esquecer de que as suas melhores comédias foram escritas em dialecto. Foi em Veneza que Goldoni empreendeu a sua famosa “reforma do teatro” e foi em Veneza que conseguiu impô-la. É certo que Veneza não soube guardar o seu escritor e que o deixou morrer no exílio. Mas ele não a olhava com rancor e muitas páginas das *Memórias* prestam homenagem à pátria longínqua: “Todas as cidades do mundo são mais ou menos parecidas: esta não se parece com nenhuma; cada vez que a revii, após longas ausências, era, para mim, como uma nova surpresa; à medida que a minha idade ia avançando, que os meus conhecimentos iam aumentando e que eu ia ganhando termos de comparação, nela fui descobrindo novas singularidades e novas belezas”.

* “Introduction”. In *Mémoires de M. Goldoni pour servir à l’histoire de sa vie et à celle de son théâtre*. Paris: Mercure de France, D.L. 2003. p. 11-13. Trad. Regina Guimarães.

“O café é um local de entrevistas e conspirações”

GEORGE STEINER*

A Europa é feita de cafetarias, de *cafés*. Estes vão da cafetaria preferida de Pessoa, em Lisboa, aos *cafés* de Odessa frequentados pelos *gangsters* de Isaac Babel. Vão dos *cafés* de Copenhaga, onde Kierkegaard passava nos seus passeios concentrados, aos balcões de Palermo. Não há *cafés* antigos ou definidores em Moscovo, que é já um subúrbio da Ásia. Poucos em Inglaterra, após um breve período em que estiveram na moda, no século XVIII. nenhuns na América do Norte, para lá do posto avançado galicano de Nova Orleães. Desenhe-se o mapa das cafetarias e obter-se-á um dos marcadores essenciais da “ideia de Europa”.

O *café* é um local de entrevistas e conspirações, de debates intelectuais e mexericos, para o *flâneur* e o poeta ou metafísico debruçado sobre o bloco de apontamentos. Aberto a todos, é todavia um clube, uma franco-maçonaria de reconhecimento político ou artístico-literário e presença programática. Uma chávena de café, um copo de vinho, um chá com rum assegura um local onde trabalhar, sonhar, jogar xadrez ou simplesmente permanecer aquecido durante todo o dia. É o clube dos espirituosos e a *poste-restante* dos sem-abrigo. Na Milão de Stendhal, na Veneza de Casanova, na Paris de Baudelaire, o *café* albergava o que

existia de oposição política, de liberalismo clandestino. Três *cafés* principais da Viena imperial e entre as guerras forneceram a ágora, o *locus* da eloquência e da rivalidade, a escolas adversárias de estética e economia política, de psicanálise e filosofia. Quem desejasse conhecer Freud ou Karl Kraus, Musil ou Carnap, sabia precisamente em que *café* procurar, a que *Stammtisch* tomar lugar. Danton e Robespierre encontraram-se uma última vez no *Procopé*. Quando as luzes se apagaram na Europa, em Agosto de 1914, Jaurès foi assassinado num *café*. Num *café* de Genebra, Lenine escreveu o seu tratado sobre empiriocriticismo e jogou xadrez com Trotsky.

Note-se as diferenças ontológicas. Um *pub* inglês e um bar irlandês têm a sua própria aura e mitologias. O que seria da literatura irlandesa sem os bares de Dublin? Onde, a não existir o *Museum Tavern*, teria o Dr. Watson encontrado Sherlock Holmes? Mas estes estabelecimentos não são *cafés*. Não têm mesas de xadrez, não há jornais à disposição dos clientes, nos seus suportes próprios. Só muito recentemente o próprio *café* se tornou hábito público na Grã-Bretanha, e mantém o seu halo italiano. O bar americano desempenha um papel vital na literatura americana e em Eros, no carisma icónico de Scott Fitzgerald

e Humphrey Bogart. A história do jazz é inseparável dele. Mas o bar americano é um santuário de luzes desmaiadas, muitas vezes de escuridão. Vibra com música, muitas vezes ensurdecadora. A sua sociologia e o seu tecido psicológico são permeados pela sexualidade, pela presença – desejada, sonhada ou real – de mulheres. Ninguém redige tomos fenomenológicos à mesa de um bar americano (cf. Sartre). As bebidas têm de ser renovadas, se o cliente quiser continuar a ser desejado. Há “seguranças” que expulsam os indesejáveis. Cada uma destas características define uma ética radicalmente diferente daquela do *Café Central* ou do *Deux Magots* ou do *Floriant*. “Haverá mitologia enquanto existirem pedintes”, declarou Walter Benjamin, um *connaissanceur* apaixonado e peregrino de *cafés*. Enquanto existirem cafetarias, a “ideia de Europa” terá conteúdo. •

* *A Ideia de Europa*. Trad. Maria de Fátima St. Aubyn. Lisboa: Gradiva, 2007. p. 26-28.



Alessandro Longhi (1733-1813) – *Ritratto di Carlo Goldoni*

Carlo Goldoni (1707-1793) Cronologia da vida e da obra

CARLO PEDRETTI*

1707, 25 de Fevereiro Carlo Goldoni nasce em Veneza, filho de Giulio Goldoni, veneziano de nascimento mas com origens em Modena, e de Margherita Salvioni. O carácter irrequieto de Giulio Goldoni leva-o a peregrinar por várias cidades da Itália setentrional e central no exercício da sua profissão de médico, tardiamente abraçada e muito detestada, enquanto a família fica em Veneza. Já em criança, Carlo sente-se atraído pelo teatro. Com oito ou nove anos de idade, escreve uma comédia.

1716-1720 Em Perugia, onde o pai desempenha a sua actividade, estuda no colégio dos Jesuítas. Tem a oportunidade de interpretar uma personagem feminina em *Sorellina di don Pilone*, de Gigli, representada no palácio Antinori, clientes e protectores de Giulio.

1720-1721 Em Rimini, junto dos Dominicanos, começa os estudos superiores de filosofia escolástica. Julga a matéria excessivamente árida e, desgostoso, junta-se a uma companhia de cómicos e foge para Chioggia, onde mora a mãe.

1721-1722 O pai pensa então fazer dele médico, mas o jovem não demonstra nenhuma aptidão para a medicina. Decide por isso encaminhá-lo para a advocacia (o avô, de resto, fora notário). É assim que Goldoni pratica junto do advogado veneziano Giampaolo Indrich, seu tio.

1723-1725 Admitido no Collegio Ghislieri, frequenta o curso de Direito da Universidade de Pavia. É posteriormente expulso devido a uma pungente sátira escrita contra as donzelas das mais nobres famílias da cidade.

1725-1727 Vai ter com o pai a Chioggia e acompanha-o nas suas peregrinações pelo Vêneto, indo até Liubliana e Graz. Prossegue com cada vez mais desinteresse os estudos de Direito em Udine. Em Vipacco, arrisca a experiência da encenação com *Lo starnuto di Ercole*, de Pier Jacopo Martello.

1728-1729 É co-auditor adjunto na Chancelaria Criminal de Chioggia. As tarefas ligadas ao seu novo trabalho levam-no também até Modena e Feltre.

1729-1730 Inicia a actividade de escritor cómico com dois *intermezzi*: *Il buon padre/O Bom Pai* e *La cantatrice/A Cantora*.

1731-1732 O pai morre inesperadamente em Bagnacavallo. Carlo retoma os estudos e forma-se em Direito em Pádua. Pratica em Veneza a profissão de advogado. Para fugir dos credores e evitar um casamento indesejado, foge da cidade, levando consigo o manuscrito de *Amalasunta*, uma tragédia que mais tarde será queimada pelo autor.

1733-1734 Estabelece-se em Milão. Aqui torna-se *gentiluomo di camera* [cavalheiro da câmara] e secretário do *Residente* vênето. Goldoni acompanha-o até Crema mas, devido a uma discordância com ele, despede-se e regressa a Milão, onde se ocupa de representações teatrais; escreve o *intermezzo Il gondoliere veneziano/O Gondoleiro Veneziano* e a tragicomédia *Belisario*. Em Verona, conhece o empresário Grimani e o *capocomico* [primeiro cómico] Giuseppe Imer, para quem escreve um novo *intermezzo*, *La pupilla/A Pupila*; acompanha-o até Veneza – onde, no San Samuele, *Belisario* é apresentada com êxito a 25 de Novembro de 1734 – e Génova.

1735 Encontra-se com Vivaldi.

1736 Em Génova, conhece e casa-se com Nicoletta Connio, filha de um rico notário, a única pessoa que consegue trazer alguma ordem a uma vida profundamente irregular.

1737 Torna-se director do teatro San Giovanni Crisostomo, propriedade dos Grimani, cargo que desempenhará até 1741.

1738-1739 Escreve *Momolo cortesan*. Trata-se de um *canovaccio* [um enredo destinado à improvisação] de *commedia dell'arte* que inclui, porém, a parte do protagonista totalmente escrita. Esta comédia representa o começo da reforma do teatro. Entre o velho e o novo, seguem-se *Il prodigo* e *La bancarotta*. É nomeado cônsul da República de Génova em Veneza. Todas as semanas, Goldoni envia um relatório circunstanciado sobre o que se diz e pensa na sua cidade. A actividade diplomática, mesmo não lhe procurando vantagens objectivas, é mais uma experiência de vida que contribui para enriquecer a sua humanidade e a sua personalidade.

1743 Trabalha em *La Donna di garbo/A Mulher de Garbo*, que só será representada em 1747. Apesar de se tratar de uma novidade – é a sua primeira comédia inteiramente escrita –, mostra-se mais ligada do que outros dos seus textos aos esquemas habituais da *commedia dell'arte*. Perseguido pelos credores, foge de Veneza, vai para Bolonha e depois para Rimini, onde se junta a uma companhia de cómicos ao serviço dos espanhóis que, na Romanha, lutam na guerra de secessão austríaca.

1744 Permanece na Toscânia. Em Florença, tem a oportunidade de se encontrar com os maiores expoentes culturais da altura, como Gori, Lami, Cocchi e Rucellai.

1745 Em Pisa, retoma com êxito a profissão de advogado. O bom acolhimento e a tranquilidade do meio pisano – neste período entra na Arcádia com o pseudónimo de Polisseno Fegejo – constituem uma óptima ocasião para aprofundar o conhecimento da tradição linguística, teatral e literária. São desta época *Tonin bella grazia, Il figlio di Arlecchino perduto e ritrovato/O Filho de Arlequim Perdido e Reencontrado, Il servitore di due padroni/O Servidor de Dois Amos*.

1747 É representada em Livorno *A Mulher de Garbo*. O primeiro cómico Girolamo Medebach induz Goldoni a tornar-se seu *poeta*, escrevendo para o teatro de Sant'Angelo de Veneza.

1748, 26 de Dezembro Estreia de *La Vedova scaltra/A Viúva Astuta*. O comediógrafo inicia o período mais fecundo da sua vida, cada vez mais empenhado em ver triunfar a reforma do teatro.

1749-1750 Escreve *La putta onorata/A Menina Honrada, La bona muger/A Boa Mulher, Il cavaliere e la dama/O Cavalheiro e a Dama*. Depois do insucesso de *L'eredita fortunata/A Herdeira Afortunada*, promete solenemente apresentar comédias inteiramente novas no ano seguinte.

1750, 2 de Maio *La bottega del caffè/O Café* é representada em Mântua, recebendo de imediato o aplauso do público. Faz parte do grupo de dezasseis comédias inteiramente novas que, mantendo a palavra dada, Goldoni escreve para a temporada 1750-1751.

1750-1751 Mantém a sua palavra e faz representar dezasseis comédias novas, obtendo um enorme sucesso. Entre elas devem ser lembradas: *Il teatro cómico/O Teatro Cómico, O Café, Il bugiardo/O Mentiroso, Pamela, I pettegolezzi delle donne/As Coscuvilhices das Mulheres*. Nasce a rivalidade com o abade Pietro Chiari, poeta do San Samuele. O público de Veneza divide-se entre os defensores de Goldoni e os de Chiari, enquanto o governo reage com a implementação da censura teatral.

1752, 26 de Dezembro Representação de *La locandiera/A Estalajadeira* (segundo a indicação fornecida nas *Memórias*).

1753-1762 Goldoni passa para o teatro San Luca, propriedade da família Vendramin. O rival Chiari é contratado pelo Sant'Angelo. Desencadeiam-se novas polémicas e o prestígio de que gozava até esse momento parece desvanecer-se. Para ir ao encontro da mudança de gostos, tenta adaptar-se criando enredos exóticos e romanescos, embora sem nunca abandonar a comédia de caracteres (cf. *Il campiello*, de 1756). Nasce assim a trilogia constituída por *La sposa persiana/A Esposa Persiana, Ircana in Jalfa e Ircana in Ispahan*. Às críticas dos espectadores juntam-se as da Academia dos Granelleschi e do próprio Carlo Gozzi.

1754 Grande êxito de *Il filosofo di campagna*, com música de Galuppi, representada no San Samuele, e de *Le massère/As Criadas*, em versos martellianos e em dialecto, recitada no San Luca.

1755-1759 Durante um breve período, Goldoni alterna os teatros venezianos com os de outras cidades: Bolonha, Parma (o duque concede-lhe a carteira de *poeta* e uma pensão) e Roma.

1759-1762 Regressa ao teatro San Luca. São os anos da maturidade plena: *Gli innamorati/Os Enamorados, I rusteghi/Os Rústicos, Un curioso accidente, La casa nova, Sior Todero brontolon/O Senhor Tódero Resmungão, Le baruffe chiozzotte/Zaragata em Chioggia*. O meio veneziano continua, contudo, a mostrar-se hostil, muito por culpa da maldosa crítica de Gozzi que, em 1761, leva a sua polémica para o palco do San Samuele com a afortunadíssima fábula *L'amore delle tre melarance/O Amor das Três Laranjas*, em que satiriza ao mesmo tempo Chiari e Goldoni.

1760 Por intermédio de Albergati, recebe de Voltaire alguns versos de elogio: "Aos críticos, aos rivais / a Natureza disse sem fingimento / "Cada autor tem os seus defeitos / mas este Goldoni fez o meu retrato". O comediógrafo veneziano adapta ao gosto e ao humor italiano *Le Café ou l'Ecosaise*, do próprio Voltaire, obra inspirada evidentemente no *Café goldoniano*.

1761 É representada no San Luca a trilogia da *Villeggiatura (Le smanie per la villeggiatura, Le avventure della villeggiatura, Il ritorno dalla villeggiatura)*.

1762 Depois da representação, no dia 23 de Fevereiro, de *Una delle ultime sere di Carnevale/Uma das Últimas Tardes de Carnaval*, Goldoni, que recebera um convite do Théâtre Italien, parte rumo a Paris. Aqui, a vida social e requintada, bem como o acolhimento dos intelectuais despertam as suas simpatias, mas apresenta-se como muito difícil a direcção da Comédie Italienne, devido à relutância dos actores em relação à reforma. O público mostra-se, afinal, ainda ligado à velha *commedia dell'arte*. Goldoni é obrigado a recomeçar do zero: compõe primeiro simples *canovacci* em que aparecem as máscaras, para a seguir recuperar a comédia de caracteres inteiramente escrita.

1763 Acompanha representações "ao improvisado", como *Les amours d'Arlequin et de Camille/Os Amores de Arlequim e Camila, La jalousie d'Arlequin/Os Ciúmes de Arlequim e Les inquiétudes d'Arlequin/As Inquietações de Arlequim*.

1764, 15 de Abril Baretti escreve na revista *Frusta letteraria* um artigo muito negativo sobre *O Café*. Não é por isso que diminui o bom acolhimento das peças de Goldoni por parte do público. Testemunho disso, neste mesmo ano, é *Camille aubergiste*, versão francesa de *A Estalajadeira*.

1765 É representada em Veneza *Il ventaglio/O Leque*, comédia redigida a partir de um *canovaccio* preparado para os palcos parisienses.

1765-1769 Caduca o contrato com a Comédie Italienne. Torna-se preceptor de italiano da princesa Adelaide, primogénita de Luís XV. Apesar de viver na Corte de Versalhes, Goldoni não consegue, porém, tornar-se num verdadeiro cortesão: o seu carácter impede-o.

1769 Regressa a Paris depois de o rei lhe ter concedido uma modesta pensão anual.

1771 Na Comédie Italienne é levada à cena *Le Bourru bienfaisant/O Mal-humorado Benfazejo*, peça que é muito apreciada.

1775-1780 Nova estada em Versalhes, com a tarefa de preceptor de italiano das irmãs de Luís XVI.

1776 É representada com escasso sucesso *L'Avare fastueux/O Avarento Pomposo*.

1780 Regressa definitivamente a Paris.

1783 Devido aos apertos económicos (os modestíssimos honorários concedidos pela Corte não chegam, por certo, para as suas necessidades), dedica-se a projectos editoriais que cedo se revelarão desastrosos (por exemplo, um *Giornale di corrispondenza italiana e francese/Diário de Correspondência Italiana e Francesa*).

1784-1787 Escreve as *Mémoires pour servir à l'histoire de sa vie et à celle de son théâtre/Memórias para Servir à História da Sua Vida e à do Seu Teatro*. Goldoni retira muito prazer da redacção das suas memórias; o livro é impresso pelo editor Duchesne. Neste período, recebe numerosas visitas de Vittorio Alfieri.

1791 Traduz em versão livre a *Histoire de Miss Jenny*, de Madame Riccoboni, e fá-la publicar em Veneza.

1792 A medida da Assembleia Legislativa que aprova a abolição das pensões concedidas pelo soberano atinge Goldoni, que se vê privado do único rendimento seguro com que podia contar.

1793, 6 (ou 7) de Fevereiro Morre em Paris. Por ironia do destino, no dia exactamente anterior, Joseph-Marie Chénier, irmão de André, defendera com êxito a sua causa perante a Convenção.

* "Cronologia della vita e delle opere di Carlo Goldoni". In Carlo Goldoni – *La bottega del caffè*. Milano: BUR, 2007. p. 5-11. Trad. Sebastiana Fadda.



Isabel Lopes
Tradução

Fez a sua formação na Escola Superior de Teatro e Cinema (Lisboa), no Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique (Paris), como bolseira do Estado francês, e na Sorbonne Nouvelle (Paris III), como bolseira da Fundação Calouste Gulbenkian. Trabalhou como atriz em variadas estruturas, como Teatro do Século, CENDREV – Centro Dramático de Évora, Teatro Nacional São João e Escola da Noite. Trabalha, desde 1987, no Teatro da Rainha como atriz, tradutora e dramaturgista. Entre os autores que representou, realce para Gil Vicente, William Shakespeare, Marivaux, Carlo Goldoni, Molière, Luigi Pirandello, Anton Tchekhov, Bernard-Marie Koltès, Jean-Pierre Sarrazac, Rocco D'Onghia e Tankred Dorst. Trabalhou, entre outros, com Ricardo Pais, Mário Barradas, Fernando Mora Ramos, Rogério de Carvalho, José Peixoto. Integrou a equipa do Dramat – Centro de Dramaturgias Contemporâneas do Teatro Nacional São João (1999-2001). Traduziu, entre outros autores, Molière, Marivaux, Carlo Goldoni, Luigi Pirandello, Johannes von Saaz, Jean-Pierre Sarrazac, Rocco D'Onghia. Actualmente, é professora convidada do Curso de Teatro da Escola Superior de Educação de Coimbra. No TNSJ, integrou, em 1999, o elenco de espectáculos encenados por Fernando Mora Ramos (*Combate de Negro e de Cães*, de Bernard-Marie Koltès) e Ricardo Pais (*Linha Curva*, *Linha Turva* e *Arranha-céus*, de Jacinto Lucas Pires). Assinou, com Fernando Mora Ramos, as traduções de *O Homem da Flor na Boca e Sonho*, de Luigi Pirandello, e *Sik-Sik, o Profissional de Magia*, de Eduardo De Filippo, editadas em 1998 na colecção Cotovia/Teatro Nacional São João. •



Fernando Mora Ramos
Tradução

Afro-alentejano nascido em Lisboa, em 1955. Inícios teatrais no TEUM – Teatro dos Estudantes Universitários de Moçambique (1971/72). Fundador do CENDREV – Centro Dramático de Évora (1990). Co-inventor do Dramat – Centro de Dramaturgias Contemporâneas do Teatro Nacional São João (1999-2001). Responsável da programação de Coimbra 2003 – Capital Nacional da Cultura. Aprendeu com Giorgio Strehler a leveza, a de Calvino, e com Jean-Pierre Sarrazac as estruturas dramáticas, ambas as experiências como bolseiro da Fundação Calouste Gulbenkian (Milão, Piccolo Teatro, 1979/80; Paris, Sorbonne Nouvelle, 1995/96). Actor desde 1972, encenador desde 1979. Trabalhou, para além dos citados mestres, com Mário Barradas, Ricardo Pais, Luís Varela, Pierre-Etienne Heymann, Luis Miguel Cintra, Jorge Silva Melo, José Peixoto, João César Monteiro e Rogério de Carvalho. Encenou mais de meia centena de espectáculos. Últimas criações: *O Coronel Pássaro*, de Hristo Boytchev, e *A Estação Inexistente*, de Luigi Pirandello/Rocco D'Onghia, ambas em 2007. Traduziu Marivaux, Goldoni, Pirandello, Tankred Dorst, Hristo Boytchev, entre outros autores. Actualmente, dirige o Teatro da Rainha, que fundou, com José Carlos Faria, em 1985, e é encenador convidado na licenciatura em Estudos Artísticos da Universidade de Coimbra e na ESMAE – Escola Superior de Música e das Artes do Espectáculo (Porto). No TNSJ, encenou *Combate de Negro e de Cães*, de Bernard-Marie Koltès (1999), *Supernova*, de Abel Neves (2000), e, em colaboração com Nuno Cardoso, *Sexto Sentido*, de António Cabrita, Abel Neves, Francisco Duarte Mangas e Regina Guimarães (1999), tendo ainda integrado o elenco de *Arranha-céus*, de Jacinto Lucas Pires, enc. Ricardo Pais (1999). Assinou, com Isabel Lopes, as traduções de *O Homem da Flor na Boca e Sonho*, de Luigi Pirandello, e *Sik-Sik, o Profissional de Magia*, de Eduardo De Filippo, editadas em 1998 na colecção Cotovia/Teatro Nacional São João. •



Giorgio Barberio Corsetti
Cenografia e Encenação

Formou-se na Accademia d'Arte Drammatica Silvio D'Amico com um trabalho de encenação a partir de Nietzsche e Laforgue, intitulado *La Gaia Scienza*, que acabaria por dar o nome à primeira companhia por ele fundada em 1976, dissolvida em 1984 para criar um novo grupo com o nome do encenador. A Compagnia Teatrale di Giorgio Barberio Corsetti assumiria em 2001 a denominação Fattore K. A experimentação do vídeo na dramaturgia teatral é uma das características do trabalho de Giorgio Barberio Corsetti, sendo o traço distintivo de muitos dos seus espectáculos, como *La camera astratta* (1987), realizado com a colaboração do Studio Azzurro de Milão. Outro traço dominante do seu percurso artístico é a releitura e a reescrita teatral de obras de Kafka, iniciadas em 1985 com *Descrizione di una battaglia*, seguida por *America* (1992), *Il Castello* (1995) e *Il Processo* (1998). Registem-se ainda: *Faust e Mefistofele* (1995); *L'histoire du soldat*, um inédito de Pier Paolo Pasolini encenado com Mario Martone e Gigi Dall'Aglio, apresentado no Festival d'Avignon (1995); *La nascita della tragedia*, um espectáculo itinerante apresentado no bairro multiétnico do Esquilino de Roma (1996); *Il corpo è una folla spaventata*, de Maiakovski (1996); e *Noite* (1997). Em 1997, encena o seu primeiro espectáculo em Portugal, no Teatro Nacional São João, *Os Gigantes da Montanha*, de Pirandello, a que se seguiram *Chansons de femmes*, recital de Luís Madureira e Jeff Cohen (1999), e *Barcas*, de Gil Vicente (2000). Ainda no TNSJ, assinou a cenografia de *As Lições*, a partir de *A Lição*, de Ionesco, espectáculo encenado por Ricardo Pais em 1998. É de 1998 o já referido *Il Processo* (Prémio Ubu 1999), que marca o início de uma colaboração entre Barberio Corsetti e o Teatro Stabile dell'Umbria, que levará à realização, em 1999, de *La Tempesta*, de Shakespeare, também apresentado no Festival d'Avignon. Em 2000, encena em Roma, no âmbito das manifestações dedicadas ao Jubileu, *Graal*, criação inspirada em textos de Chrétien de Troyes e Wolfram von Eschenbach. Em 1999, foi director artístico do Sector Teatro da Bienal de Veneza, onde estreou *Woyzeck*, de Büchner (2001). Em 2002, assina as encenações de *Le festin de pierre*, a partir de *Dom Juan*, de Molière (Théâtre National de Strasbourg), e de *Le Metamorfosi*, de Ovídio, com os actores da companhia Fattore K. e os artistas da companhia Les Colporteurs (apresentado na Bienal de Veneza e no Metamorfosi – Festival di confine fra teatro e circo, organizado em Roma pela Fattore K.). Seguem-se, em 2003, *Animali, uomini e dei*, espectáculo também ele inspirado em *As Metamorfoses* (Ortigia Festival de Siracusa e segunda edição do festival Metamorfosi), e *Iniziali: BCGLF*, uma criação partilhada com o cantor e compositor Giovanni Lindo Ferretti (Romaeuropa Festival 2003). Em 2004, *Metafisico Cabaret*, espectáculo concebido com alguns actores da sua companhia (Palladium, Roma), e *Paradiso*, inspirado em *Paraíso Perdido*, de Milton, e nos mitos da tradição judaico-cristã, espectáculo que se insere no seu percurso de pesquisa do teatro-circo (Teatro Índia, Roma). Em 2005, *Argonauti*, baseado em *As Argonáuticas*, de Apollonio Rodio (Auditorium Parco della Musica de Roma), e *La vita bestia*, monólogo de e com Filippo Timi (Teatro Índia). O seu encontro com a ópera lírica acontece em 1999, quando dirige no Teatro La Fenice de Veneza *Maria di Rohan*, de Donizetti. Em 2001, encena *La Bohème*, de Puccini (Teatro Vittorio Emanuele de Messina), e as óperas cómicas *Julie* e *Milton*, de Gaspare Spontini (Festival Pergolesi-Spontini de Jesi). Seguem-se, em 2002, *Medea*, de Adriano Guarnieri (Teatro La Fenice de Veneza), e, em 2003, *Il letto della storia*, de Fabio Vacchi (Teatro Comunale de Florença). Em 2004, *Estaba la madre*, com música de Luis Bacalov e coreografia de Enzo

Cosimi (Teatro dell'Opera de Roma), *Gesualdo Considered as Murderer*, de Luca Francesconi (Holland Festival), *Le luthier de Venise*, de Gualtiero Dazzi (Théâtre du Châtelet de Paris), e *Falstaff*, de Verdi (Opéra National du Rhin, Strasbourg). Em 2005, *Tosca*, de Puccini (espectáculo de abertura do Maggio Musicale Fiorentino, Florença), e *L'Orfeo*, de Monteverdi (Opéra de Lille). Dos seus espectáculos mais recentes, destaque para *Il colore bianco* (a partir de contos de mitos nórdicos, uma encomenda da Fundação Teatro Regio de Turim para as Olimpíadas da Cultura, organizadas no âmbito dos Jogos Olímpicos de Inverno de 2006), *Dioniso nato tre volte* (inspirado na obra de Nonno di Panopoli, apresentado na edição de 2006 do Ortigia Festival de Siracusa), *Porto Palo. Nomi su tombe senza corpi* (projecto inspirado na tragédia do naufrágio de 1996, apresentado no Auditorium Parco della Musica de Roma, 2006), *Dionisiache* (a partir da obra homónima de Nonno di Panopoli, espectáculo de abertura da primeira edição do FestiVAL – Festival Internazionale di Villa Adriana, 2007), *La pietra del paragone* (ópera de Rossini, apresentada no Teatro Regio di Parma/2006 e no Théâtre du Châtelet, Paris/2007) e *La storia di Ronaldo il pagliaccio del Mc Donald's* (de Rodrigo Garcia, estreado no âmbito do festival Benevento Città Spettacolo 2007). É, desde 2004, consultor nas áreas do teatro e dança do Auditorium Parco della Musica de Roma. •



Cristian Taraborrelli
Cenografia e Figurinos

Em 1996, iniciou a sua colaboração artística com Giorgio Barberio Corsetti, desenhando a cenografia e os figurinos para *Il corpo è una folla spaventata*, de Maiakovski, *La nascita della Tragedia*, *Noite e Graal*, de Giorgio Barberio Corsetti, e *Il Processo*, de Kafka (Prémio UBU 1999). Desenhou ainda os figurinos dos espectáculos *Woyzeck*, de Büchner, para a Bienal de Veneza (2001), *Barcas*, de Gil Vicente, para o Teatro Nacional São João (2000), *La Tempesta*, de Shakespeare, apresentado no Festival d'Avignon (1999), e *Maria di Rohan*, de Donizetti, para o Teatro La Fenice de Veneza (1999). Em 2000, criou a cenografia e os figurinos para o díptico constituído pelas óperas *La Voix humaine*, de Poulenc, e *Erwartung*, de Schönberg, apresentado no Teatro Massimo de Palermo. Em 2001, a Ópera di Roma convidou-o a desenhar a cenografia e os figurinos de *Requiem per Edith Stein*, de Cosimo Manicone, com interpretação de Carla Fracci e encenação de Beppe Menegatti. Em Maio do mesmo ano, assinou a cenografia e os figurinos de *La Bohème*, de Puccini, ópera encenada por Giorgio Barberio Corsetti no Teatro Vittorio Emanuele de Messina. Concebeu o espaço cénico para a performance multimédia *Zoo*, de Fabio Iaquone, apresentada no Palazzo delle Esposizioni de Roma, na Bienal de Veneza e no festival PoNTT'99 (TNSJ, Porto). Trabalhou em França no Théâtre National de Strasbourg (*Le festin de pierre*, a partir de *Dom Juan*, de Molière, 2002), na Ópera de Rennes (*Candide*, de Leonard Bernstein, 2004), no Théâtre du Châtelet de Paris (*Le luthier de Venise*, de Gualtiero Dazzi, 2004) e na Opéra National du Rhin, Strasbourg (*Falstaff*, de Verdi, 2004). Tem trabalhado ainda com diversos compositores italianos: Fabrizio De Rossi Re (na peça de câmara *Biancaneve ovvero il perfido candore*); Adriano Guarnieri (na ópera-vídeo *Medea*, para o Teatro La Fenice de Veneza, Prémio Abbiati 2003); Fabio Vacchi (na ópera *Il letto della storia*, para o Teatro Comunale de Florença, Prémio Abbiati 2004); Luca Francesconi (na ópera *Gesualdo Considered as Murderer*, para o Holland Festival); Giovanni Lindo Ferretti (no espectáculo *Iniziali: BCGLF*, para o Romaeuropa Festival); e Luis Bacalov (na ópera *Estaba la madre*, para o Teatro dell'Opera de Roma). Em 2003, estreia-se na encenação com a ópera *Lalla Rùkh ovvero*

Guancia di Tulipano, de Gaspare Spontini e Azio Corghi. Em 2005, desenha os figurinos e concebe, com o encenador Giorgio Barberio Corsetti, a cenografia da ópera *Tosca*, de Puccini, espectáculo de abertura do Maggio Musicale Fiorentino. Em 2006, participa nas Olimpíadas da Cultura Turim 2006, no Teatro Regio, assinando a cenografia e os figurinos do espectáculo *Il colore bianco*, e concebe os figurinos de *La pietra del paragone*, de Rossini (Prémio Abbiati 2006), espectáculos encenados por Giorgio Barberio Corsetti. Em 2007, assina a cenografia da ópera *Marie Galante*, de Kurt Weill, encenação de Joseph Rochlitz, para o Teatro dell'Opera de Roma. •



Vítor Rua

Música (Interpretada ao Vivo)

Músico, compositor, improvisador e videasta, foi um dos fundadores do grupo rock GNR e criou, posteriormente, com Jorge Lima Barreto, o duo de música experimental/improvisada Telectu, no qual é músico e produtor. Intérpretes como Daniel Kientzy, John Tilbury, Frank Abbinanti, Peter Bowman, Kathryn Bennetts, Giancarlo Schiaffini, Bernini Quartet, Remix Ensemble, Drumming – Grupo de Percussão e OrchestrUtopica gravaram ou interpretaram composições suas em festivais nacionais e internacionais. Compõe regularmente música para teatro, dança, cinema, vídeo e performance. Como compositor de música para dança, trabalhou com os coreógrafos Paulo Ribeiro, João Fiadeiro, João Galante, Teresa Prima, Aldara Bizarro, Clara Andermatt e Vera Mantero. No teatro, destacam-se as colaborações com os encenadores Jean Jourdheuil (*Germania 3*, de Heiner Müller, TNDM II/1997), Luis Miguel Cintra (*Mariana Espera Casamento*, de Jean-Paul Wenzel e Claudine Flévet/1983; *Cimbelino, Rei da Britânia*, de William Shakespeare/2000; produções do Teatro da Cornucópia), Nuno Carinhas (*Histórias Misoginas*, de Patricia Highsmith, Cão Solteiro/2002; *Anfitrião ou Júpiter e Alcmena*, de António José da Silva, TNSJ/2004), João Lourenço (*Galileu*, de Bertolt Brecht, Novo Grupo – Teatro Aberto/2006) e Ricardo Pais (*Noite de Reis*, de W. Shakespeare/1998; *As Lições*, a partir de *A Lição*, de Eugène Ionesco/1998; *Arranha-céus*, de Jacinto Lucas Pires/1999; *Castro*, de António Ferreira/2003; *um Hamlet a mais*, a partir do texto de W. Shakespeare/2003; *Rua! Cenas de Música para Teatro*/2003; *Sondai-me! Sondheim*/2004; espectáculos produzidos pelo Teatro Nacional São João). •



João Coelho de Almeida

Desenho de Luz

Nasceu em 1976, no Porto. Concluiu, em 1998, o curso de Artes e Técnicas do Espectáculo na Academia Contemporânea do Espectáculo, tendo assinado, no âmbito da Prova de Aptidão Profissional, o desenho, montagem e operação de luz do espectáculo *Nunca Nada de Ninguém*, de Luísa Costa Gomes, encenação João Paulo Costa. Participou em acções de formação orientadas por Alain Girot, José Barbieri, Gisela Cañamero, Robert Ornbo, José Caldas, Paulo Grisoli e Carlos Miguel Chaves. Integra, desde 1999, a equipa de Luz do Teatro Nacional São João, onde participa na montagem e operação de luz dos eventos integrados na sua programação. Paralelamente

a esta regular actividade técnica, assinou o desenho de luz dos seguintes espectáculos: *Cego da Igreja Velha* (enc. José Leitão, Novo Teatro Construção/1999), *A Casinha de Chocolate* (enc. Norma Graça Silvestre, Casa das Artes de V. N. de Famalicão/2002), *Arca de Noé* (enc. Norma Graça Silvestre, Casa das Artes de V. N. de Famalicão/2003), *O Castelo do Duque Barba Azul* (dir. cénica João Henriques, Casa da Música/2007) e *O Rapaz de Bronze* (dir. cénica João Henriques, Casa da Música/2007). No TNSJ, assegurou o desenho de luz de *Auto da Revisitação* (enc. António Fonseca/2002), *Retrato de Nós* (enc. António Durães/2004), *Tudo Isto é Fado!* (recital de Luísa Cruz e Jeff Cohen/2004), *Clara Crocodilo – Uma Suíte a Quatro Mãos* (concerto de Arrigo Barnabé/2004), *Fados à Noite* (dir. cénica João Henriques/2004), *Regressos* (dir. cénica Ricardo Pais/2004), *Cabelo Branco é Saudade* (concepção e direcção Ricardo Pais/2005) e *María de Buenos Aires* (dir. cénica João Henriques/2006). •



Raquel Silva

Assistência de Encenação

Formou-se como actriz no Balletteatro Escola Profissional e frequentou a Escola Superior de Música e das Artes do Espectáculo (Porto). Durante a sua actividade em Portugal, colaborou com diversos criadores e companhias, entre os quais: Né Barros, ACERT – Associação Cultural e Recreativa de Tondela, GESTO Cooperativa Cultural, Ricardo Pais e Giorgio Barberio Corsetti. Em 2001, vai para Itália exercer a actividade de assistente de encenação de Giorgio Barberio Corsetti. A sua colaboração com este criador abrange diferentes áreas, como a ópera ou espectáculos onde se cruzam diversas linguagens artísticas (teatro, dança, circo, música, vídeo). Destaque para as criações *La pietra del paragone*, de Rossini, ópera realizada em colaboração com o videasta Pierrick Sorin, co-produção Teatro Regio di Parma, Théâtre du Châtelet (2007); *Argonauti*, baseado em *As Argonauticas*, de Apollonio Rodio, co-produção Fondazione Musica per Roma, Fattore K. (2005); e *Dionisiache*, a partir da obra homónima de Nonno di Panopoli, espectáculo de abertura da primeira edição do FestiVAL – Festival Internazionale di Villa Adriana (2007). A sua colaboração com Barberio Corsetti estende-se à criação de textos cénicos (como, por exemplo, *Metafisico Cabaret*/2004), à adaptação para cena de textos não dramáticos (como *Argonauti*, *Animali, uomini e dei*/2003, *Dioniso nato tre volte*/2006 ou *Dionisiache*) e à participação como intérprete em espectáculos deste criador (*Ombra*/2001, *Argonauti*, *Dioniso nato tre volte e Dionisiache*). •



João Henriques

Preparação Vocal e Elocução

É licenciado em Ciência Política – Relações Internacionais. A sua formação artística inclui o Curso Superior de Canto na Escola Superior de Música de Lisboa, na classe do professor Luís Madureira, e a pós-graduação com Distinção em Teatro Musical na Royal Academy of Music (Londres), onde também obteve o diploma LRAM para o ensino de Canto. Para a Casa da Música, encenou em 2003 os espectáculos *Ma Mère l'Oye*, de Maurice Ravel, com os pianistas Fausto Neves e Pedro Burmester, e *A Menina do Mar*, a partir do conto de Sophia

de Mello Breyner Andresen, com música de Fernando Lopes-Graça; *La Voix humaine*, de Francis Poulenc/Jean Cocteau (2004); *Para as Bodas de Bastien e Bastienne*, de Mozart (2006); e, já em 2007, *O Castelo do Duque Barba Azul*, de Béla Bartók, e *O Rapaz de Bronze*, de Nuno Côrte-Real/José Maria Vieira Mendes a partir do conto de Sophia de Mello Breyner Andresen. Tem trabalhado com grande regularidade no TNSJ desde 2003, exercendo a função de professor residente de Voz e Elocução. Comissariou o concerto músico-cénico *InezElétrica* (2003); participou como cantor em *Rua! Cenas de Música para Teatro* (2003); assinou a direcção cénica da *operita* tango *María de Buenos Aires*, de Astor Piazzolla/Horacio Ferrer (2006); e dirigiu, em 2007, o concerto *Outlet*. Começou a trabalhar com Ricardo Pais em 2002, como assistente de encenação de *Hamlet*. Nessa qualidade, colaborou também em *Castro* (2003); *um Hamlet a mais* (reposição, 2004); *Regressos* (2004); *Figurantes* (2004); *UBUs* (2005); *Cabelo Branco é Saudade* (2005); e *Turismo Infinito* (2007). Em 2004, dirigiu, juntamente com o encenador, *Sondai-me! Sondheim*, espectáculo em que participou igualmente como intérprete. •



Alberto Magassela

Pandolfo, dono de uma casa de jogo

Nasceu em 1966, em Maputo, Moçambique, onde trabalhou como actor residente no Teatro Avenida com os grupos M'Beu e Mutumbela Gogo. Professor de Matemática e Física, graduado pelo Instituto Médio Pedagógico de Maputo em 1989, actividade que exerceu em várias instituições de ensino daquele país, em simultâneo com a actividade artística. Em 1995, vem para Portugal, tendo trabalhado com os encenadores Rogério de Carvalho, Nuno Carinhas, Ricardo Pais, Giorgio Barberio Corsetti, José Caldas, Paulo Castro, Fernando Mora Ramos, Lígia Roque, Ulysses Cruz, Fernando Moreira, José Wallenstein, João Grosso, Miguel Seabra, Natália Luiza, Nuno Cardoso, Francisco Alves e Roberto Merino. Foi responsável pela encenação das peças *Minha Conto*, a partir de *A Varanda do Frangipani*, de Mía Couto, *Sonâmbulos*, a partir de Mía Couto, *Tarará*, a partir de Pirandello, *Os Malefícios do Tabaco*, a partir de Tchekhov, *Três Peças Roubadas a Mía Couto*, a partir de Mía Couto, e *As Mãos dos Pretos*, de Luís Bernardo Honwana. Trabalha também em cinema e televisão. No TNSJ, integrou o elenco de espectáculos encenados por Nuno Carinhas (*O Grande Teatro do Mundo*, de Calderón de la Barca/1996; *O Belo Indiferente*, de Jean Cocteau/1997; *A Ilusão Cómica*, de Corneille/1999; *Anfitrião ou Júpiter e Alcmena*, de António José da Silva/2004; *Beiras*, a partir de três peças de Gil Vicente, Leituras Encenadas, Março de 2007/ Espectáculo, Outubro de 2007; *Actos de Rua*, Portogofone 2007), José Caldas (*A Menina de Lá*, a partir de João Guimarães Rosa/1997), Paulo Castro (*Vermelhos, Negros e Ignorantes*, de Edward Bond/1998), Fernando Mora Ramos (*Combate de Negro e de Cães*, de Bernard-Marie Koltès/1999), José Wallenstein (*A Hora em Que Não Sabíamos Nada Uns dos Outros*, de Peter Handke/2001), Nuno Cardoso (*O Despertar da Primavera*, de Frank Wedekind/2004), Ricardo Pais (*A Tragédia de Dom Duardos*, de Gil Vicente/1996; *Noite de Reis*, de W. Shakespeare/1998; *Arranha-céus*, de Jacinto Lucas Pires/1999; *UBUs*, de Alfred Jarry/2005), Rogério de Carvalho (*Os Negros*, de Jean Genet/2006) e Giorgio Barberio Corsetti (*Os Gigantes da Montanha*, de Luigi Pirandello/1997; *Barcas*, de Gil Vicente/2000). •



Fernando Moreira

Flamínio, sob o título de Conde Leandro

Nasceu em 1968, no Porto. Actor, encenador e dramaturgo. Frequentou o curso de pintura na Faculdade de Belas-Artes do Porto, fez formação na Escola de Actores da Seiva Trupe e no Dramat – Centro de Dramaturgias Contemporâneas do Teatro Nacional São João, onde participou na Oficina de Escrita orientada por António Mercado. Tem trabalhado em diversas companhias e instituições, tais como Teatro Experimental do Porto, Teatro Art'Imagem, Seiva Trupe, Visões Úteis, Panmixia, Limite Zero, Culturgest, Teatro Académico de Gil Vicente, TNSJ, entre outras. Trabalhou com os encenadores Ricardo Pais, José Carretas, Nuno Cardoso, Nuno Carinhas, Manuel Sardinha, Julio Castronuovo, Paulo Castro, Nino Mangano, Norberto Barroca, Hélder Costa, Júlio Cardoso, Alberto Magassela, António Feio, Mónica Calle, Carlos Pimenta, entre outros. Interpretou peças de William Shakespeare, Gil Vicente, Lars Norén, Samuel Beckett, Anton Tchekhov, Luigi Pirandello, Edward Bond, Pierre Corneille, Martin McDonagh, Thomas Bernhard, Jacinto Lucas Pires, Vassili Sigarev, José Carretas, Bertolt Brecht, entre outros. Escreveu peças como *Carrega a Cruz e Dispara*, *Arte da Guerra*, *Galafura*, *Médio Trinco*, *A Porta Aberta*, *Físico-Química*, *O Quarto de Van Gogh*, *No Tempo do Okapi*, *O Mistério da Visita*, *Aqui Ninguém Perde a Cabeça Por um Braço*, entre outras. No TNSJ, integrou o elenco de espectáculos encenados por Nuno Carinhas (*A Ilusão Cómica*, de Corneille/1999; Leituras Encenadas de *Arte da Conversação + Nunca Nada de Ninguém*, de Luísa Costa Gomes/2006; *Beiras*, a partir de três peças de Gil Vicente/Outubro de 2007; *Actos de Rua*, Portogofone 2007), Paulo Castro (*Vermelhos, Negros e Ignorantes*, de Edward Bond/1998), Nuno Cardoso (*Plasticina*, de Vassili Sigarev/2006), Carlos Pimenta (Leitura Encenada de *Clamor*, de Luísa Costa Gomes/2006) e Ricardo Pais (*Para Garrett – Frei Luís de Sousa*/1999; *Arranha-céus*, de Jacinto Lucas Pires, Teatro Bruto, TNSJ/1999; *Hamlet*, de W. Shakespeare, Ensemble, TNDM II, Teatro Viriato – CRAEB, ANCA, TNSJ/2002). •



Inês Mariana Moitas

Plácida, mulher de Flamínio, vestida de peregrina

Nasceu em 1983, em Viseu. Iniciou a sua actividade teatral em 1994, no grupo de teatro amador da Associação Cultural e Recreativa de Oliveira de Frades, dirigido por José Azevedo e Rita Azevedo. Em 2005, terminou a Licenciatura em Estudos Teatrais – Interpretação na Escola Superior de Música e das Artes do Espectáculo (Porto). Destaca, na sua formação, o trabalho desenvolvido com António Durães, Rogério de Carvalho, Tiago Rodrigues, Polina Klimovitskaya, Nikolaus Holz, Raquel Freire, Lee Beagley, José Carretas, John Mowat, Roger Bourke, Paulo Ribeiro, Antonio Carallo, André Braga, Joana Providência e Iñaki Azpillaga. Participou nos espectáculos: *Amor de D. Perlimplim com Belisa em seu Jardim*, de Federico García Lorca, encenado por Fernando Carmino Marques (ACERT/1999); *Absolutamente Trabalho em Progresso*, de Romulus Neagu (Teatro Viriato/2000); *1. Porto*, de João Garcia Miguel (2006); *Confissões de um Carrasco na Hora de Ir Para a Cama*, texto e encenação de Nuno Preto (Mau Artista/2006); e *Aqui*

Ninguém Perde a Cabeça Por um Braço, texto e encenação de Fernando Moreira (Primeiro Andar, T Zero, Teatro de Vila Real/2007). Realiza pesquisa e criação transdisciplinar (Vídeo, Performance e Fotografia) e, mais recentemente, tem concebido figurinos para Teatro. É co-fundadora da companhia de teatro Primeiro Andar.

No TNSJ, participou na leitura encenada de *Hamelin*, de Juan Mayorga, dirigida por António Durães, no âmbito do ciclo Outubro: O Teatro de La Abadía no TNSJ (2005), e em *Actos de Rua*, direcção Nuno Carinhas, evento integrado no Portogofone 2007. •



Ivo Alexandre

Dom Márcio, cavalheiro napolitano

Nasceu em 1977, no Porto. Fez o curso de Teatro no Balletteatro Escola Profissional (Porto). Como actor, integrou o elenco de espectáculos encenados por João Paulo Seara Cardoso, José Wallenstein, Paulo Castro, Jorge Silva Melo, João Pedro Vaz, Manuel Wiborg, Ricardo Pais, Giorgio Barberio Corsetti, Nuno Cardoso, Marcos Barbosa, Ana Luísa Guimarães, Fernando Moreira, Carlos Avilez, Anabela Faustino, Norberto Barroca, João Luiz, Luís Miguel Cintra e Rogério de Carvalho. Encenou *O Meu Caso e Mário ou Eu Próprio-O-Outro*, ambos de José Régio, *O Mundo Acaba Ontem*, baseado em textos de Millôr Fernandes, e *Mouchette/Colette*, de Arne Sierens. No cinema, participou nos filmes *Cães Raivosos*, de Paulo Castro (2000), *A Imitação*, de Saguenaíl (2003), e *Entre os Dedos*, de Tiago Guedes e Frederico Serra (2007). Na televisão, participou em várias séries televisivas, nomeadamente *Major Alvega* e *A Hora da Liberdade*.

Em espectáculos produzidos pelo TNSJ, trabalhou com os encenadores José Wallenstein (*A Hora em Que Não Sabíamos Nada Uns dos Outros*, de Peter Handke, Teatro Só, TNSJ/2001; *Auto da Visitação*, de Gil Vicente/2002), Paulo Castro (*O Caos é Vizinho de Deus*, de Lars Norén, Produções Paulo Castro, ANCA, TNSJ/2001), João Pedro Vaz (*O Triunfo do Amor*, de Marivaux, ASSÉDIO, TNSJ/2002; *(A)tentados*, de Martin Crimp, ASSÉDIO, TNSJ/2003), Marcos Barbosa (*Os Dias de Hoje*, de Jacinto Lucas Pires, Ilástico, TNSJ/2003), Nuno Cardoso (*O Despertar da Primavera*, de Frank Wedekind/2004), Nuno Carinhas (*Anfitrião ou Júpiter e Alcmena*, de António José da Silva/2004; Leituras Encenadas de *Arte da Conversação + Nunca Nada de Ninguém*, de Luísa Costa Gomes/2006; *Actos de Rua*/2007), Ricardo Pais (*Arranha-céus*, de Jacinto Lucas Pires, Teatro Bruto, TNSJ/1999; *Hamlet*, de W. Shakespeare, Ensemble, TNDM II, Teatro Viriato – CRAEB, ANCA, TNSJ/2002; *Castro*, de António Ferreira/2003; *Sondai-me! Sondheim*, TNDM II, TNSJ/2004; *UBUs*, de Alfred Jarry/2005) e Giorgio Barberio Corsetti (*Barcas*, de Gil Vicente/2000). •



Joana Manuel

Vitória, mulher de Eugénio

Nasceu em 1976, em Oeiras. Em 2005, licenciou-se em Canto pela Escola Superior de Música de Lisboa, na classe do professor Luís Madureira. Frequentou a Escola de Jazz do Hot Clube de Portugal e foi, entre 1995 e 1999, vocalista da Big *Villas* Band. Elemento efectivo do Coro Gulbenkian entre 1998 e 2005, interpretou nessa qualidade a parte

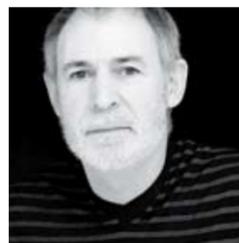
de 1.º Soprano Solista na obra *Avoaha*, de Maurice Ohana, com o Drumming – Grupo de Percussão e os pianistas Pedro Burmester e Fausto Neves, sob a direcção de Fernando Eldoro. Com o Grupo Vocal Olissipo, estreou a obra *Morning*, de Christopher Bochmann, encomenda da Porto 2001. Colabora, desde 1998, na adaptação, dobragem e direcção de dobragem em vários filmes e séries de animação. Estreou-se no teatro em 2001, como protagonista do musical infantil *A Bela e o Monstro*, com texto e encenação de Fernando Gomes, encenador com quem voltaria a trabalhar em *Drákula.kom* (2003), *Divina Loucura* (2003), *Vou Dar de Beber à Dor* (2003) e *Jekyll & Hyde* (2005). Em 2004, participou em *O Último Tango de Fermat*, uma encenação de Claudio Hochmann. Em 2005, apresentou-se em recital, com o pianista Nuno Vieira de Almeida, no Ciclo Jovens Cantores do São Luiz. Em 2007, trabalhou com Caroline Petrick e Vasco Mendonça no espectáculo *Reset*, a partir de Samuel Beckett, produzido no âmbito do Festival Temps d'Images (Culturgest, Lisboa/Beursschowburg, Bruxelas). Colaborou ainda com Luís Madureira na preparação vocal e elocução para os espectáculos *Cabeças no Ar*, de Carlos Tê, enc. Adriano Luz (São Luiz Teatro Municipal e Coliseu do Porto), e *Paraíso*, de Olga Roriz (Teatro Nacional de São Carlos). No TNSJ, apresentou com a pianista Ana Jacobetty o recital *Im Cabaret!* (Programa Meias Noites/2006), e integrou o elenco de espectáculos encenados por Nuno M Cardoso (*Fiore Nudo*, espécie de ópera a partir de cenas de *Don Giovanni*, de W.A. Mozart e Lorenzo Da Ponte/2006), João Henriques (*Maria de Buenos Aires*, de Astor Piazzolla e Horacio Ferrer/2006), Nuno Carinhas (*Actos de Rua*, Portogofone 2007) e Ricardo Pais (*Sondai-me! Sondheim*, TNDM II, TNSJ/2004; *UBUs*, de Alfred Jarry/2005; *D. João*, de Molière/2006). •



João Castro

Trapaça, criado de Ridolfo

Frequenta o curso de Estudos Teatrais na Universidade de Évora. Ao longo do seu percurso como actor, trabalhou com encenadores como Júnior Sampaio (*Bou Buscar!*/1998; *A Bola – Esfera Lúdica*/2000), Jorge Vaz de Carvalho (*La Bohème*, de Giacomo Puccini, dir. musical Marc Tardue/2000), Luís Varela e Tiago de Faria (*Fragoa do Amor*, a partir de Gil Vicente/2002) e Ana Ferreira (*A Dimensão Poética da Espera*/2006). Participou ainda no espectáculo *Multy Pitters – Algo Completamente Diferente*, com texto adaptado das séries *Flying Circus* e *And Now for Something Completely Different*, dos Monty Python, dirigido pelo Teatro Tosco, do qual é um dos elementos fundadores. Encenou *As Vedetas*, de Lucien Lambert (2002), *Na Magia o Encontro com a Poesia do Cinema* (2003), e *Aquitanta*, de Carlos Alberto Machado (2007). Escreveu, com Sofia Gouveia, o texto do espectáculo *Kilkeny Love*, dirigido por esta última (2004). Assegurou a direcção de actores e a direcção de cena na encenação de Tiago de Faria de *Uma Boca Cheia de Pássaros*, de Caryl Churchill, e em *A Disputa*, de Marivaux, encenação de Luís Varela. No TNSJ, integrou o elenco de espectáculos encenados por António Durães (*Teatro Escasso*/2006), João Henriques (*Outlet*/2007), Nuno Carinhas (*Beiras*, a partir de três peças de Gil Vicente, Leituras Encenadas, Março de 2007/Espectáculo, Outubro de 2007; *Actos de Rua*, Portogofone 2007) e Ricardo Pais (*Hamlet*, de W. Shakespeare, Ensemble, TNDM II, Teatro Viriato – CRAEB, ANCA, TNSJ/2002; *UBUs*, de Alfred Jarry/2005; *D. João*, de Molière/2006; *O Saque*, de Joe Orton/2006). Foi ponto-anotador de *Figurantes*, de Jacinto Lucas Pires (2004), e desempenhou a função de assistente de encenação em *D. João, O Saque*, Leituras Encenadas de *Frei Luís de Sousa*, de Almeida Garrett (2006), e *Actos de Rua*. •



Jorge Mota

Ridolfo, dono de um café

Nasceu em 1955, em Ucha, Barcelos. Completou o curso de ingresso ao Ensino Superior Artístico na Cooperativa de Ensino Árvore (Porto) e participou em diversas acções de formação teatral promovidas pelo TEAR, Seiva Trupe e Ensemble – Sociedade de Actores. É actor profissional desde 1979, tendo trabalhado com diversas companhias, como TEAR, Pé de Vento, Os Comediantes, TEP, Seiva Trupe, ASSÉDIO, TNSJ, Ensemble, Teatro do Bolhão, Teatro do Noroeste e Teatro Plástico. Dos seus trabalhos mais recentes, destaque para *Roupa Suja*, de Tom Stoppard, enc. João Paulo Costa (Ensemble, 2003); *A Ópera do Falhado*, de JP Simões, enc. João Paulo Costa (Teatro do Bolhão, 2003); *Belkiss, Rainha do Sabá*, de Eugénio de Castro, enc. Castro Guedes (Teatro do Noroeste, 2004); e *Hetero*, de Denis Lachaud, enc. Francisco Alves (Teatro Plástico, 2005). No cinema, participou em *Viagem ao Princípio do Mundo*, de Manoel de Oliveira (1997), *Vanitas*, de Paulo Rocha (2003), e *Um Rio*, de José Carlos de Oliveira (2005). Foi também actor em diversos trabalhos televisivos, como *Major Alvega, Os Andrades, Médico de Família* ou *Ninguém Como Tu*. É, desde 1986, director de interpretação e intérprete em dobragens na RTP e em curtas-metragens. Foi co-fundador da Academia Contemporânea do Espectáculo, em 1991. Desenvolveu ainda actividade como professor, monitor e autor de programas para escolas secundárias e profissionais. No TNSJ, integrou o elenco de espectáculos encenados por Silviu Purcarete (*A Tempestade*, de William Shakespeare/1994), José Wallenstein (*A Hora em Que Não Sabíamos Nada Uns dos Outros*, de Peter Handke, Teatro Só, TNSJ/2001; *Frei Luís de Sousa*, de Almeida Garrett/2002), Nuno Carinhas (*O Tio Vânia*, de Anton Tchekhov, ASSÉDIO, Ensemble, TNSJ/2005; *Beiras*, a partir de três peças de Gil Vicente, Leituras Encenadas, Março de 2007/Espectáculo, Outubro de 2007), António Durães (*Teatro Escasso*/2006), João Henriques (*Outlet*/2007) e Ricardo Pais (*D. João*, de Molière; Leituras Encenadas de *Frei Luís de Sousa*, de Almeida Garrett; *O Saque*, de Joe Orton; todos em 2006). Dirigiu ainda, em 2002, a Oficina de Interpretação organizada pelo TNSJ no âmbito das comemorações dos 500 anos da primeira peça de Gil Vicente. •



Jorge Vasques

Cabo da Guarda

Nasceu em 1958, em Coimbra. Em 1974, entrou para o CITAC – Círculo de Iniciação Teatral da Academia de Coimbra e aí permaneceu até 1983, tendo também trabalhado, a partir de 1979, com outros grupos da Academia, como o TEUC – Teatro dos Estudantes da Universidade de Coimbra. Com Ricardo Pais, profissionaliza-se em 1979. Desde então, tem colaborado como actor em inúmeras companhias: O Bando, Tété/Teresa Ricou, Joana Grupo de Teatro, Realejo, Pé de Vento, Os Comediantes, TEAR, Teatro Experimental do Porto, Seiva Trupe, London Theatre Ensemble, Welfare State International, Ensemble, Teatro do Bolhão e Teatro Nacional São João. Foi dirigido por encenadores como Geraldo Tuchê, Ricardo Pais, Alberto Pimenta, João Luiz, Isabel Alves, João Paulo Costa, Júlio Cardoso, Julio Castronuovo, Rogério de Carvalho, Norberto Barroca, Mark Donford-May, Ulysses Cruz,

Moura Pinheiro, Mário Feliciano, Carlos Avilez, Nuno Carinhas, Alberto Bokos, Roberto Lage, Giorgio Barberio Corsetti, Alexander Kelly, João Grosso, entre outros. No cinema, trabalhou com Manoel de Oliveira, Joaquim Leitão, Christiane Leherissey e Cláudia Clemente. Na televisão, tem trabalhado em séries, telefilmes, *sitcoms* e telenovelas, a par com a actividade de locutor e dobrador profissional, que mantém desde 1991. Dos seus trabalhos teatrais mais recentes, destaque para *Onde É que Eles Esconderam as Respostas?*, dir. artística Alexander Kelly (Third Angel, Ao Cabo Teatro/2003); *Ópera do Falhado*, de Sérgio Costa e JP Simões, enc. João Paulo Costa (ACE – Teatro do Bolhão/2003); *Anfitrião*, de Heinrich von Kleist, enc. João Grosso (Ensemble/2004); *António, Bispo do Porto*, de Margarida Fonseca Santos, enc. Júlio Cardoso (Seiva Trupe/2006); *R.III*, adaptação livre de *Ricardo III*, de W. Shakespeare, enc. Paulo Calatré (Mau Artista/2007); e *O Cerejal*, de Anton Tchekhov, enc. Rogério de Carvalho (Ensemble/2007). No TNSJ, integrou o elenco de espectáculos encenados por Nuno Carinhas (*O Grande Teatro do Mundo*, de Calderón de la Barca/1996; *A Ilusão Cómica*, de Corneille/1999; Leituras Encenadas de *Sónia & André*, a partir de Anton Tchekhov, Escola de Mulheres, TNSJ/2003; *Actos de Rua*, Portogofone 2007), Ricardo Pais (*A Tragicomédia de Dom Duardos*, de Gil Vicente/1996; *A Salvação de Veneza*, de Thomas Otway/1997; *Noite de Reis*, de W. Shakespeare/1998; *Para Garrett – Frei Luís de Sousa*/1999; *Linha Curva, Linha Turva*/1999; *Arranha-céus*, de Jacinto Lucas Pires/1999; *Hamlet*, de W. Shakespeare, Ensemble, TNDM II, Teatro Viriato – CRAEB, ANCA, TNSJ/2002; *Figurantes*, de Jacinto Lucas Pires/2004; *UBUs*, de Alfred Jarry/2005) e Giorgio Barberio Corsetti (*Os Gigantes da Montanha*, de Luigi Pirandello/1997; *Barcas*, de Gil Vicente/2000). •



Lígia Roque

Lisaura, bailarina

Licenciada em Línguas e Literaturas Modernas, iniciou-se como atriz no Teatro dos Estudantes da Universidade de Coimbra, onde trabalhou com os encenadores Rogério de Carvalho e Ricardo Pais. Estagiou no Conservatório Superior de Arte Dramática de Paris e profissionalizou-se com a formação de A Escola da Noite. Actuou no vídeo *Paralel*, de Runa Islam, para o Museu de Serralves, e participou na remontagem de *(A)tentados*, de Martin Crimp, enc. João Pedro Vaz. Mais recentemente, participou em *Contra a Parede + Menos Emergências*, de Martin Crimp, enc. João Cardoso (ASSÉDIO), e actuou, como cantora, em *Mary Through the Looking Glass*, em colaboração com a artista britânica Geraldine Monk, em *Zappanale #15*, com o grupo experimental belga Wrong Object, e em *The Poets of Fado*, concerto encomendado pelo Thin Air – Winnipeg International Writers Festival. Em 2007, trabalhou com João Botelho na rodagem do filme *A Corte do Norte*. Das suas encenações, salientam-se *Óctuplo*, a partir de textos inéditos de dramaturgos portugueses contemporâneos, para o Teatro Universitário do Porto, e *Por Amor de Deus*, de John Havelde, para a Fundação Ciência e Desenvolvimento. No TNSJ, integrou o elenco de espectáculos encenados por Paulo Castro (*Vermelhos, Negros e Ignorantes*, de Edward Bond/1998), Nuno Carinhas (*O Grande Teatro do Mundo*, de Calderón de la Barca/1996; *A Ilusão Cómica*, de Corneille/1999; Leituras Encenadas *Sónia & André*, a partir de Anton Tchekhov, Escola de Mulheres, TNSJ/2003; *Beiras*, a partir de três peças de Gil Vicente, Leituras Encenadas, Março de 2007/Espectáculo, Outubro de 2007; *Actos de Rua*, Portogofone 2007), António Durães (*Teatro Escasso*/2006), João Henriques (*Outlet*/2007), Ricardo Pais (*A Tragicomédia de Dom Duardos*, de Gil Vicente/1996; *A Salvação de Veneza*, de Thomas Otway/1997; *Noite de Reis*, de W. Shakespeare/1998; *Arranha-céus*, de

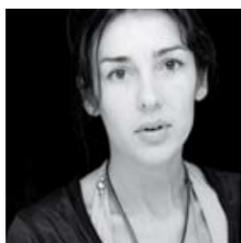
Jacinto Lucas Pires/1999; *Para Garrett – Frei Luís de Sousa*/1999; *Linha Curva, Linha Turva*/1999; *Hamlet*, de W. Shakespeare, Ensemble, TNDM II, Teatro Viriato – CRAEB, ANCA, TNSJ/2002; *UBUs*, de Alfred Jarry/2005; *D. João*, de Molière/2006; *O Saque*, de Joe Orton/2006) e Giorgio Barberio Corsetti (*Os Gigantes da Montanha*, de Luigi Pirandello/1997; *Barcas*, de Gil Vicente/2000). •



Paulo Freixinho

Eugénio, mercador

Nasceu em 1972, em Coimbra. Tem o curso de Interpretação da Academia Contemporânea do Espectáculo (Porto). Foi co-fundador do Teatro Bruto. Actor desde 1994, trabalhou com os encenadores Silviu Purcarete, Filipe Crawford, Ricardo Pais, José Caldas, João Garcia Miguel, António Capelo, Nuno Carinhas, José Carretas, José Wallenstein, Francisco Alves, Rogério de Carvalho, João Cardoso, Rosa Quiroga, João Pedro Vaz, António Durães, João Henriques e Fernando Moreira. Foi responsável pela assistência de encenação de *Três num Baloço*, de Luigi Lunari, *Cinza às Cinzas*, de Harold Pinter, *O Triunfo do Amor*, de Marivaux, e *Anfitrião ou Júpiter e Alcmena*, de António José da Silva. No TNSJ, integrou o elenco de espectáculos encenados por Silviu Purcarete (*A Tempestade*, de William Shakespeare/1994), José Wallenstein (*A Hora em Que Não Sabíamos Nada Uns dos Outros*, de Peter Handke, Teatro Só, TNSJ/2001), Nuno Carinhas (*O Tio Vânia*, de Anton Tchekhov, ASSÉDIO, Ensemble, TNSJ/2005; *Beiras*, a partir de três peças de Gil Vicente, Leituras Encenadas, Março de 2007/ Espectáculo, Outubro de 2007; *Actos de Rua*, Portogofone 2007), António Durães (*Teatro Escasso*/2006), João Henriques (*Outlet*/2007) e Ricardo Pais (*A Tragicomédia de Dom Duardos*, de Gil Vicente/1996; *Arranha-céus*, de Jacinto Lucas Pires, Teatro Bruto, TNSJ/1999; *UBUs*, de Alfred Jarry/2005; *D. João*, de Molière/2006; Leituras Encenadas de *Frei Luís de Sousa*, de Almeida Garrett/2006; *O Saque*, de Joe Orton/2006). •



Alexandra Gabriel

Empregada do Café

Nasceu em 1972, em Castelo Branco. Em 1996, concluiu o curso de Interpretação na Academia Contemporânea do Espectáculo. Integrou o elenco de espectáculos encenados por Rogério de Carvalho (*Histórias Mínimas*, de Javier Tomeo, *Quatro Horas em Chatila*, de Jean Genet, *O Paraíso*, de Alberto Moravia, *Limites: Prólogo*, de Michel Azama, *Possibilidades*, de Howard Barker, *Abecedário*, de Heiner Müller, e *Fédon*, de Platão), João Grosso (*A Audição*, de Michel Deutsch), António Capelo (*Pervertimento*, de Sanchis Sinisterra, *Krampack*, de Jordi Sánchez), António Lago (*Índia Song*, de Marguerite Duras), Júlia Correia (*Tens um i?*), Gilberto Hinça (*Surpresa, Magia Musical e O Curupira*) e João Cardoso (*Ossário*, de Mark O'Rowe). Entre 1996 e 2000, trabalhou ainda com Júnior Sampaio no ENTREtanto Teatro, integrando o elenco de sete produções, na sua maioria destinadas ao público infantil. Faz, desde 1998, dobragens para televisão e cinema. Em espectáculos produzidos pelo TNSJ, participou em *Nordestes*, enc. José Carretas (José Carretas, TNSJ/2000); *No Campo*, de Martin Crimp, enc. João Cardoso (ASSÉDIO, TNSJ/2003); *O Tio Vânia*, de Anton Tchekhov,

e *Todos os que Falam*, quatro “dramáticos” de Samuel Beckett (espectáculos encenados por Nuno Carinhas e co-produzidos por ASSÉDIO, Ensemble e TNSJ, em 2003 e 2005, respectivamente); *Plasticina*, de Vassili Sigarev, enc. Nuno Cardoso (2006); *Beiras*, a partir de três peças de Gil Vicente (Outubro, 2007), e *Actos de Rua* (Portogofone 2007), estes últimos dirigidos por Nuno Carinhas. •



Antony Fernandes

Camareiro da Hospedaria; Um Guarda

Nasceu em 1984, em Paris. Já em Portugal, foi membro do Teatro Oficina Fonseca Moreira, uma companhia de teatro amador de Felgueiras. Em 2007, concluiu o curso de Interpretação na Academia Contemporânea do Espectáculo (Porto), onde trabalhou com encenadores como João Paulo Costa, António Capelo, Kuniaki Ida, Joana Providência, Sandra Mladenovich, Ángel Fragua, Noelia Domínguez e Sérgio Agostinho. Na área da música, desenvolveu os seus conhecimentos de gaita-de-foles com Ricardo Coelho. É músico convidado do projecto Pé na Terra. Este é o seu primeiro trabalho enquanto actor profissional. •



Eurico Santos

Barbeiro; Camareiro da Hospedaria; Um Guarda

Nasceu em 1981, em Coimbra. Em 2003, terminou o curso de Interpretação da Academia Contemporânea do Espectáculo (Porto), onde trabalhou com António Capelo, João Paulo Costa, João Pedro Vaz, Joana Providência, Tílike Coelho, Kuniaki Ida, Rogério de Carvalho, Kumulus, Sandra Mladenovich e Natália Luiza. Profissionalmente, integrou o elenco de espectáculos encenados por Sérgio Praia (*Crime?*, a partir do texto *A Noite dos Assassinos*, de José Triana), Norberto Barroca (*Felizmente Há Luar*, de Luís de Sttau Monteiro, e *Bruxinha que Era Boa*, de Maria Clara Machado), Nuno Simões (*Amares*, de Regina Guimarães), António Feio (*A Aventura de Ulisses*, inspirado na *Odisseia*, de Homero), Miguel Cabral (*Estufa*, autoria do encenador), Júlio Cardoso (*António, Bispo do Porto*, de Margarida Fonseca Santos), Rui Silva (*José e o Deslumbrante Manto de Mil Cores*, de Tim Rice e Andrew Lloyd Webber), Patrícia Franco (*Aladdin Jr.*, da Disney) e Filipe La Féria (*Jesus Cristo Superstar*, de Tim Rice e Andrew Lloyd Webber). Desenvolve ainda actividade nas áreas da locução e dobragem, e tem participado em pequenos trabalhos na televisão. •



Freddy Trinidad

Camareiro da Hospedaria; Um Guarda

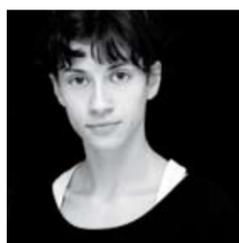
Nasceu em 1982, na Venezuela. Em Portugal, fundou a Art'Encena, uma companhia de teatro amador sediada em Santa Maria da Feira. Em 2003, ingressou na Escola Superior de Música e das Artes do Espectáculo (Porto). Como actor, trabalhou com encenadores e companhias como Rogério de Carvalho, Andrea Gabilondo, Lee Beagley, Howard Gayton, Claudio Cinelli, The Living Theatre, La Fura dels Baus, Teatre de L'Ull e Circo da Madrugada & Théâtre Oère. Participou ainda como figurante na ópera *O Barbeiro de Sevilha*, de G. Rossini, enc. Italo Nunziata (Coliseu do Porto/2005). No cinema, participou em (*In)seguro*, curta-metragem realizada no âmbito de um projecto final de curso.



Miguel Rosas

Aprendiz de Barbeiro; Camareiro da Hospedaria; Um Guarda

Nasceu em 1978, no Porto. Concluiu o curso de Teatro/Interpretação da Academia Contemporânea do Espectáculo (Porto) em 2000. Integrou o elenco de espectáculos encenados por Ana Luena e Paulo Freixinho (*Caleidoscópio*, de Vânia Cosme), Rogério de Carvalho (*Don Juan*, de Bertolt Brecht; *O Cerejal*, de Anton Tchekhov), João Paulo Costa (*Azul*, a partir de textos de Marguerite Duras), João Meireles (*Amarelo*), Pedro Mendonça (*Vermelho*, de Vânia Cosme; *Os Meteoros*, de Regina Guimarães e Saguenail), Miguel Cabral (*Heartbeat*), José Jorge Duarte (*O Marido Confundido*, de Molière), Catarina Felgueiras e Miguel Cabral (*O Ladrão de Sapatos*, a partir de Plínio Marcos) e Júlio Cardoso (*O Carteiro de Pablo Neruda*, de Antonio Skármeta). No cinema, foi protagonista de *Pano Cru*, curta-metragem de Pedro Caiano, e de *Dia de Cão*, de Miguel Ferreira. Em espectáculos produzidos pelo TNSJ, participou em *A Resistível Ascensão de Arturo Ui*, de Bertolt Brecht, enc. Kuniaki Ida (ACE – Teatro do Bolhão, TNSJ/2003), *O Despertar da Primavera*, de Frank Wedekind (2004), *Woyzeck*, de Georg Büchner (2005), e *Plasticina*, de Vassili Sigarev (2006), estes últimos encenados por Nuno Cardoso. •



Susana Gonçalves

Empregada do Café

Nasceu em 1986, no Fundão. Em 2003, integrou o grupo de teatro amador Histérico, no Fundão. Em 2007, concluiu o curso de Interpretação na Academia Contemporânea do Espectáculo (Porto), onde recebeu formação de António Capelo, João Paulo Costa, Joana Providência, Kuniaki Ida, Sandra Mladenovich, Plasticiciens Volants, Ángel Fragua, Noelia Domínguez e Sérgio Agostinho. Este é o seu primeiro trabalho enquanto actriz profissional. •

