

O *TEATRO CÔMICO* DE CARLO GOLDONI OU A “REFORMA” DE UM ILUMINISTA¹

ROBERTA BARNI²

RESUMO: O presente artigo mostra que *O teatro cômico*, de Carlo Goldoni, é uma peça que deve ser lida em toda sua pluralidade expressiva. A função de “poética em ação” deste texto, apontada pelo próprio autor em suas *Memoires* é, na verdade, parte de uma estratégia maior de Goldoni, que não deseja se afirmar simplesmente como mais um “poeta de companhia”, mas como dramaturgo. Para além do conhecido desejo de expurgo dos palcos, numa Veneza cujo viço teatral, à época, não tinha igual em toda Europa, a reforma de Goldoni, que esse texto metateatral expõe em andamento, como um manifesto de estética, foi “culpada” de querer retirar do ator aquela centralidade que as velhas *companhias da arte* lhe haviam dado, e transferi-la ao autor, para que este pudesse responder aos seus desejos iluministas de atribuir à comédia uma função moral. Assim Goldoni realizou sua reforma aos poucos, com grande senso de realidade. Em jogo paradoxal, no entanto, a velha *Improvvisa* italiana ficará eternamente conhecida como *Commedia dell’Arte* justamente graças a Goldoni e a essa peça.

PALAVRAS-CHAVE: Carlo Goldoni; o teatro cômico; reforma do teatro italiano; *Commedia dell’Arte*.

ABSTRACT: L’articolo mostra che *Il teatro comico* di Carlo Goldoni è una *pièce* che va letta in tutta la sua pluralità espressiva. La funzione di “poetica

1. O presente ensaio será publicado como posfácio à edição brasileira de *O teatro cômico*, de Carlo Goldoni, pela Editora Globo do Rio de Janeiro.

2. Universidade de São Paulo
rbarni@usp.br



in atto” di questo testo, indicata dallo stesso autore nelle sue *Memoires*, in realtà fa parte di una strategia più ampia avviata da Goldoni, poiché egli non desidera semplicemente affermarsi come uno dei tanti “poeti della compagnia”, bensì come drammaturgo. Oltre al noto desiderio di emendare i palcoscenici - in una Venezia la cui vitalità teatrale di quei tempi non aveva paragoni in tutta Europa - la riforma di Goldoni, che quest’opera metateatrale espone in atto, come un manifesto di estetica, fu “colpevole” di voler togliere all’attore quella centralità che le vecchie *compagnie dell’arte* gli avevano dato, per trasferirla all’autore, perché questi potesse rispondere ai suoi desideri illuministi di attribuire alla commedia una funzione morale. Goldoni realizzò poco a poco la sua riforma, con enorme senso di realtà. Ciò nonostante, in un gioco paradossale, la vecchia *Improvvisa italiana* sarà poi sempre conosciuta come *Commedia dell’Arte*, precisamente grazie a Goldoni e questa pièce.

PAROLE CHIAVE: Carlo Goldoni; il teatro comico; riforma del teatro italiano; *Commedia dell’Arte*.

ABSTRACT: This article shows that Carlo Goldoni *The Comic Theater* is a play that must be read in its whole expressive plurality. This text “poetic in action” function, pointed by the author in his *Memoires* is, in fact, part of Goldoni’s greater strategy who does not wish to be just one more “company poet” but a playwright. Beyond the known desire of stage purge in a Venice whose theater flush at the time was unique in Europe. Goldoni reform in which this metatheater text exposes as an aesthetic manifest was “guilty” for wishing to take that centrality from the actor that old *art companies* had given him, and to transfer it to the author, so that he could respond to his illuminist wishes to give comedy a moral function. So, Goldoni carried out his reform slowly and with great sense of reality. Therefore, paradoxically, the old Italian *Improvvisa* will be forever known as *Commedia dell’Arte* thanks to Goldoni and this play.

KEYWORDS: Carlo Goldoni; the comic theater; italian theater reform; *Commedia dell’Arte*.

Abrimos a temporada com uma obra intitulada *O teatro cômico*. Nos anúncios eu a apresentara como uma comédia em três atos, mas, para dizer a verdade, tratava-se de uma poética em ação, dividida em três partes. Ao escrever essa obra tencionei utilizá-la como abertura de uma nova edição do meu Teatro. Por outro lado, também estava bem feliz por poder instruir as pessoas que não gostam de ler, obrigando-as a ouvir no teatro definições e correções que elas achariam um tédio ler em um livro (GOLDONI, 1993, p. 331).

E

ssas são as palavras com que Goldoni se refere ao *Teatro Cômico* em sua autobiografia, os famosos volumes que constituem as *Mémoires* goldonianas. O texto em questão, representado pela primeira vez em Veneza, durante o carnaval de 1750, coloca em cena uma companhia teatral que ensaiava uma nova peça “O pai rival do filho”, revelando assim os bastidores de encenação e vida, como num corte longitudinal de “Teatro e Mundo”. Mas em *O teatro cômico* a voz de Goldoni também encontra expressão direta naquela do *capocomico* Horácio - seu evidente alter ego - e, à medida que a ação cênica se desdobra diante do espectador, Goldoni tira proveito dela para ilustrar sua reforma teatral. Sem pedantismo, ao dar conselhos à trupe, esclarece seus preceitos de arte dramática e os princípios da nova poética que então inaugurava.

Com essa fórmula de comédia dentro da comédia, ou metacomédia, *O teatro cômico* encena, sob forma de espetáculo, aquelas mesmas idéias sobre teatro que mais tarde o autor exporá na primeira edição de suas *Comédias*, em que esclarece e especi-

fica teoricamente sua reforma. Mas se ainda hoje se fala tanto em reforma goldoniana, isso não se deve apenas ao fato de ter sido ele próprio seu grande e orgulhoso divulgador (nas *Mémoires*), mas sobretudo ao fato de ela ter sido efetivamente levada a cabo.

A poética goldoniana é novidade em relação ao gênero teatral que até aquele momento fora o grande expoente da produção nacional: a *Commedia dell'Arte*. Na verdade, naqueles dias a *improvvisa* já parecia estar superada, tanto em termos de diversão (o melodrama de algum modo a havia suplantado) quanto em termos de conteúdo (as tramas típicas da *Commedia italiana*, que o público agora sentia demasiado distantes da realidade).

Em *O teatro cômico*, porém, o autor representa a si mesmo às voltas com atores pouco propensos a mudar seu jeito de representar. E é o que lhe aconteceu na vida real. Na verdade, a resistência à mudança não desanima Goldoni, que deseja o quanto antes dar início as transformações, à sua reforma. Reforma que – e o dado não é banal – ele não imagina na distância de algum ponto de observação isolado ou teórico, mas que, antes, o dramaturgo realiza a partir dos bastidores do espaço teatral. Isso nos traz à mente outro dos grandes achados goldonianos: sua “maravilhosa intuição” (como já foi denominada), isto é, a percepção de que a guinada necessária ao teatro italiano não estava tanto em erradicar de uma vez por todas a *Commedia dell'Arte*, e sim em aproveitar seus aspectos positivos (que, afinal, não haviam sido poucos, se ela durava havia tanto tempo: além de consenso nas cortes, ela fundara e exportara o gênero e sua organização, criando o primeiro teatro profissional do mundo) e contrastar firmemente os negativos, viciados e viciosos, ditados pela preguiça, pela certeza do sucesso e possivelmente pela atitude histriônica dos atores.

Assim, desejando explicar suas razões para todos aqueles que decerto não teriam paciência ou vontade de ler a dissertação teórica, o autor exhibe em cena todos os aspectos da *Commedia* que precisam ser revistos. Claro, não foi a primeira, nem seria a última vez em que o dramaturgo recorreria ao metateatro para fins didático-expressivos, valendo-se da própria arte para divulgar seu manifesto poético. Alguns poucos exemplos bastarão. A própria *Commedia dell'Arte* se valera do expediente, como podemos observar nos *canovacci* de Flaminio Scala e, em particular, em seus prólogos. O propósito era ir “formando” o espectador popular, que também dava seus primeiros

passos e ainda não sabia que papel lhe cabia, com o perdão do jogo de palavras. Em outras ocasiões, o recurso será utilizado para dar uma resposta à altura a críticos ou detratores. Molière também o utilizou em seu *Impromptu de Versailles*, para ilustrar suas idéias teóricas. E, em pleno século XX, o expediente será portador de uma verdadeira “revolução” nas concepções cênicas em voga, como no caso de Pirandello e de seu *Seis personagens à procura de autor*.

Não espanta, portanto, sua presença em Goldoni, cujo nome, ainda hoje, é recordado sobretudo por suas idéias sobre a arte cênica, que o levariam a iniciar a reforma pelos palcos italianos. Se não há novidade no recurso expressivo, a obra é repleta de novidades, e em termos mais gerais, Goldoni é único, e fundamental, para o teatro italiano e europeu.

Particularmente interessante e inovador em *O teatro cômico* é o fato de que um olho atento é quanto basta para reconhecer, de cada personagem do texto, o original que o inspirou – original que, de carne e osso, pertencia de fato à companhia de Medebach, na qual o autor trabalhava. No jogo de espelhos proposto aí por Goldoni podemos, portanto, observar esse primeiro elemento de destaque: a ligação entre cena e realidade. A obra desnuda o percurso concreto da ficção teatral por meio dos rostos dos atores e da tradição de suas máscaras. Em Horácio, típica personagem da tradição anterior (ou seja, da *Commedia dell'Arte*), podemos enxergar também, como dissemos, um alter ego do próprio Goldoni. Sua entrada em cena dá margem a debates sobre a dramaturgia. Em discussão encontra-se, por exemplo, a unidade de ação, além de outros aspectos igualmente importantes, em todo um elenco de contra-preceitos que a bandeira da futura reforma ergueria: liberdade na escolha do ambiente, verossimilhança nas formas de vida social e na psicologia individual, recusa das fórmulas retóricas preestabelecidas.

Outro aspecto curioso e digno de nota nesse texto nasce, como sói acontecer, de um paradoxo. Ao escrever a peça, Goldoni desejava ilustrar e defender sua visão de teatro, que contrastava, e muito, com a da *Commedia dell'Arte*. Pois bem, *malgré lui*, será precisamente *O teatro cômico* a batizar com seu nome mais famoso (e hoje consagrado) aquele mesmo fenômeno teatral que pretendia contestar. Aquele gênero de teatro, a *improvvisa*, foi ali chamado pela primeira vez de *Commedia dell'Arte*. Ironia

do destino – ainda mais se pensarmos no desdobramento da carreira teatral de nosso autor na opulenta Veneza do século XVII.

Tampouco será esse o único paradoxo nessa história. Ao “reformatar” a *Commedia dell’Arte*, Goldoni dará uma das maiores contribuições para sua permanência em nosso imaginário. Exemplo definitivo disso é que uma de suas peças mais famosas, *O servidor de dois amos* (que, na primeira versão goldoniana, ateu-se à tradição dominante, limitando-se apenas a limpar das cenas os excessivos *penduricalhos* ou “cacos”, mas deixando boa margem de manobra ao “improvisado” da *Commedia italiana*), desfruta de carreira para lá de cinquentenária nas inúmeras versões que lhe deram Strehler e o Piccolo Teatro de Milão, levando mundo afora e mantendo viva tanto a peça como a tradição das máscaras da *Commedia dell’Arte* até os dias de hoje.

Aspectos paradoxais à parte, o teatro de Goldoni tem naturalmente significado muito mais abrangente. O autor é filho legítimo e digno representante de sua época. Será interessante darmos um salto em direção ao passado para ilustrarmos alguns dos aspectos que sua dramaturgia reflete.

Carlo Goldoni nasceu em Veneza, em 25 de fevereiro de 1707. O pai era médico, de uma família de posses. Goldoni narra que seu amor pelo teatro nasceu no seio da família: o avô paterno, amante da arte, costumava organizar apresentações teatrais na casa de campo. Ainda segundo sua análise nas *Mémoires*, precisamente alguns espetáculos caseiros de marionetes despertaram nele o amor pelo teatro. Aos 12 anos, Carlo vai ter com o pai, que se mudara para Perugia, e começa a acompanhar, ainda que a contragosto, os cursos de gramática e de retórica no colégio dos jesuítas. Mais tarde a família se mudaria para Chioggia, e Goldoni, à época aos 14 anos, foi deixado em Rimini para estudar filosofia na escola dos dominicanos. Remonta a esse período a famosa “fuga” até Chioggia para rever a mãe: o jovem Goldoni tinha estreitado laços de amizade com uma companhia de atores, e não hesita em abandonar os estudos para segui-los, aventurando-se com o grupo numa viagem de barco. Amorosamente reprimido, o pai o coloca para trabalhar junto de um advogado, e mais tarde o envia a Pávia para se formar em Direito. Ainda segundo o próprio Goldoni, embora sua dedicação aos estudos jurídicos fosse constante e proveitosa, tampouco nesse período deixou de ler ou amar teatro. A certa altura, porém, Carlo resolve escrever uma despudorada sátira

ra contra as mulheres de Pádua, em represália às hostilidades dos habitantes da cidade para com os estudantes. Resultado: Goldoni é expulso da universidade.

Era 1725. Após alguns anos de peregrinações e estudos irregulares, escreve peças curtas e faz trabalhos diversos até que, em 1731, forma-se enfim em Direito. Dois anos mais tarde, porém, o jovem advogado foge da cidade para escapular dos credores e de uma impulsiva promessa de casamento, agora indesejado. Vai para Milão, onde, estava certo, ficaria rico e famoso com o livreto do melodrama *Amalasanuta*. O projeto, no entanto, foi um verdadeiro fracasso, o que acabou convencendo-o a dedicar seu talento à comédia.

Em 1734 Goldoni estava em Veneza. De início, atuou como consultor de alguns teatros da cidade; depois, como diretor artístico do teatro de San Giovanni Grisóstomo. Casou-se, então, e graças à influência do sogro, foi nomeado embaixador da República Genovesa em Veneza, de 1741 a 1743. De 1745 a 1748, exerce a advocacia em Pisa. Mas, àquela altura, já se convencera de que seu futuro seria a *autoria* teatral.

Em 1738 compõe a primeira peça digna de nota, *Mómolo cortesão*. Nela, redige o papel principal por inteiro, dando assim o passo inicial na longa reforma. De máscara ridícula que era, transforma Pantalone em mercador honrado, mantendo, no entanto, alguns de seus traços tradicionais, como a idade, o trabalho e o hábito de falar em veneziano.

La donna di garbo é sua primeira peça em que todos os papéis são escritos na íntegra. Isso significou uma verdadeira revolução, já que a tradição da *Commedia* era a “improvisação”. Os “poetas teatrais” que naqueles tempos trabalhavam com as companhias da arte eram, na verdade, redatores de temáticas, isto é, limitavam-se a anotar em grandes linhas um episódio, deixando aos atores a tarefa de preencher a ação com suas falas, piadas, movimentos. Os atores, por sua vez, costumavam representar papéis fixos, as chamadas máscaras-tipo, de modo que sua habilidade consistia em colocar suas personagens habituais em novas situações a cada enredo proposto, no respeito do conjunto da representação. Claro que Goldoni, tendo observado tudo o que considerava ser uma “falha” da prática teatral em voga, não se iludia com a possibilidade de uma mudança radical e imediata. Por isso, afirma-se, sua tática foi a de associar-se à tradição vigente – tanto que começou escrevendo roteiros (ou *canovacci*) para, somen-

te depois, mudá-los “de dentro”.

Para entendermos a figura de Goldoni e sua importância no tecido social da cidade, no entanto, é preciso atentar para o fato de que Veneza, naquela época, tinha uma inaudita riqueza teatral. A paixão por essa arte era disseminada e, para a *Sereníssima*, o teatro sempre representara fenômeno de extrema importância.

A quantidade de salas teatrais existentes em Veneza desde o século XVI não tinha paralelo não só na Itália, mas em qualquer outro lugar da Europa, a ponto de a cidade despertar a admiração de viajantes e diplomatas estrangeiros. No século XVIII, havia de 13 a 14 salas ativas na cidade, o que era um número bastante alto, em especial se considerarmos que elas permaneciam abertas em temporadas simultâneas, concorrendo, portanto, umas com as outras. Salas, aliás, que eram regidas e administradas com critérios empresariais, e não com base no mecenato ainda predominante naqueles tempos (a criação de um teatro profissional, como dissemos, era ainda um fenômeno muito recente).

O rápido rodízio das peças em cartaz, aliado à qualidade das manifestações artísticas, acaba atraindo para a cidade os melhores intérpretes de todas as praças italianas, os artistas e atores de maior renome, os empresários mais arrojados, os *capocomici* mais experientes. Como amiúde se recorda, a cidade tem uma teatralidade natural e fascinante, e talvez isso tenha contribuído de algum modo ao desenvolvimento daquela arte e ao prazer em desfrutar dela. Se em outras cidades o teatro era reservado às cortes ou a pequenos grupos de aristocratas, em Veneza a burguesia não precisava gastar muito para se sentar ao lado de nobres e oficiais. Havia também os “redutos”, lugares de encontro para depois do espetáculo. A vida teatral da cidade era extraordinária, auxiliada ainda, por certo, pela alta tolerância para com manifestações de cunho intelectual por parte dos políticos da República.

É nesse o ambiente que Carlo Goldoni cultivava sua paixão por teatro. Com a grande vantagem de trabalhar no mais importante centro de produção de espetáculos teatrais, e de poder colaborar com diretores como Imer e Medebach, desfrutando do apoio de aristocratas cultos e abertos à novidade. A seu olho atento não escapa o fato de que o outro lado da popularização teatral é a decadência que atinge do melodrama à *Commedia dell'Arte*, somada à crescente vulgaridade. Assim, Goldoni passa a ter por objetivo

primordial a qualidade do espetáculo e do teatro. Filho de sua época iluminista, acaba atribuindo à comédia uma função moral. Se, por um lado, a decisão de realizar a transformação de maneira gradual demonstra realismo e o desejo concreto de obter algum resultado, por outro, a escolha de Goldoni tem a desvantagem de obrigá-lo a realizá-la de forma descontínua, sujeita a inúmeros condicionamentos, a momentos complicados e até a fases contraditórias. Ainda assim é necessário considerar que naquela altura, e especialmente no ambiente veneziano, mais do que as diferenças e as oposições entre reformismo e decadência a riqueza esteve no ‘diálogo’ entre os dois sistemas do arcadismo e da *Commedia dell’Arte* – como às vezes Goldoni parece exemplificar por meio de sua obra, e que atingiu resultados interessantes em forma de experimentos, debates e variantes.

Para a definição dos conteúdos e estratégias da reforma goldoniana é crucial o começo da década de 1750. Um objetivo moral para o espetáculo, uma análise crítica da realidade social, o respeito pela peça, escrita por extenso pelo autor – pontos firmes que Goldoni procura alcançar com muito empenho em sua produção teatral (16 novas comédias são entregues para a temporada de 1750-51) e com o início da publicação de suas obras em Veneza, pelo editor Bettinelli. Seu objetivo aí é a publicação das obras completas, abertas pelo *prefácio* mencionado há pouco, retrospectivo e programático, em que aparecerá a eficaz metáfora sobre *o livro do Mundo e o livro do Teatro*: a matéria nova e excessivamente rica do mundo, para se tornar material de teatro, para que possa causar o efeito desejado, necessita ser apresentada de forma tal que apenas uma profunda experiência de palco pode proporcionar.

Aos poucos, também as máscaras são eliminadas. A última a desaparecer será a de Arlequim, cujos traços típicos resistem por muito tempo. Esse esvaziamento de dentro para fora das máscaras mostra que o projeto da reforma, embora fosse simples e racional, não era de atuação rápida: Goldoni sabia muito bem disso, e o afirma com todas as letras em *O Teatro cômico*.

Assim a “primeira namorada” de *O teatro cômico* afirma “o mundo está entediado de ver sempre as mesmas coisas, de ouvir sempre as mesmas palavras, e a platéia sabe o que Arlequim vai dizer antes mesmo que ele abra a boca”. Mais adiante, quando o

“segundo namorado” pergunta “Não poderíamos tirar as máscaras de nossas comédias de caráter?” Horácio-Goldoni responde “Ai de nós, se viéssemos com tamanha novidade: ainda não está na hora”. Muitas outras passagens ilustram as denúncias contra os defeitos do velho teatro e as dificuldades para eliminá-los.

Mais profícuo, no entanto, será salientar o empenho do autor em delinear um retrato da realidade social da época, contemplando a nobreza, a burguesia e o povo. Para tanto, Goldoni recorre à verossimilhança e utiliza os costumes e a linguagem específica do tipo que está em cena. Além disso, muitas das questões de que tratam suas peças vinculam-se às discussões daqueles tempos, sempre sob uma ótica solidária às idéias iluministas e à renovação cívica. E’ preciso notar, no entanto (e esta costuma ser matéria um tanto esquecida), que, apesar de bastante ligados à realidade veneziana, os textos goldonianos têm um fôlego que ultrapassa as fronteiras nacionais e atinge em cheio a esfera européia.

Pouco importa que Veneza estivesse sujeita a turbulências políticas internas ou que sua vida civil tendesse a ser um tanto isolada do resto do mundo: Veneza era uma cidade rica, vivia-se bem ali (como Goldoni dará mostras em suas comédias). A cidade, como dissemos, apresentava intensa atividade artística e cultural: a longa temporada teatral proporcionava boa variedade de espetáculos, da comédia improvisada à tragédia e ao melodrama. Veneza também era centro ativo de produção e consumo de jornais e de livros, mesmo porque, até a eclosão da Revolução Francesa, os controles sobre a imprensa mantiveram-se brandos. O ambiente intelectual da cidade era curioso em relação à cultura iluminista e, ao mesmo tempo, um tanto refratário a assimilar por inteiro sua carga inovadora. De todo modo, o ambiente citadino demanda jornais que contenham boa informação e decreta o sucesso extraordinário da *Encyclopedie*, o que favorece uma atividade editorial engajada na publicação dos iluministas italianos e franceses, de Verri a Beccaria, de Montesquieu a Voltaire.

Eis aí, portanto, o ambiente cultural fervilhante em que nasce e atua, até emigrar para a França, este que é um dos maiores dramaturgos da Europa: Carlo Goldoni. Ao longo de sua obra, ele nos fornece um retrato bem detalhado da sociedade veneziana, mesmo naqueles pontos em que, por motivos óbvios, dissimula essa origem de suas personagens. Mas como leva adiante seu plano?

A primeira grande guinada na carreira de Goldoni foi seu encontro com Girolamo Medebach, um dos maiores “empresários” da época, que lhe propôs escrever as comédias para o teatro Sant’Angelo. Medebach foi quem deu toda liberdade a Goldoni para que ele pudesse levar adiante sua batalha pela reforma teatral. É bom lembrar que, enveredando pelo caminho do teatro, ele teve que abandonar a até então bem-sucedida e promissora carreira de advogado – um gesto que assume tons ainda mais cruciais e urgentes se considerarmos o quanto ele penara para finalmente conseguir se formar. E que peso há de ter tido em sua mente seiscentista essa escolha!

Na temporada de 1748-49 (em Veneza os teatros abriam no começo de outubro e fechavam no último dia de Carnaval) foram representadas diversas velhas comédias, e também algumas novas, como *I due gemelli veneziani*, *La vedova scaltra*, *La putta onorata*. Foi um verdadeiro exame de admissão, e já que Goldoni o superou com brilhantismo, seguiu-se um período de férvida criatividade. Memorável foi o ano de 1750-51, para o qual o escritor prometera ao exigente público veneziano nada menos do que 16 novas comédias, promessa arriscada mas que, por incrível que pareça, conseguiu cumprir, consagrando-se definitivamente.

O sucesso, no entanto, trouxe também os primeiros dissabores com Medebach, que, se não media elogios, não demonstrava a mesma generosidade na hora de pagar. Da riquíssima produção daquela época, cabe recordar ao menos algumas das comédias mais renomadas e de maior sucesso, além da já mencionada *O teatro cômico: O café*, *La Donna volubile*, *I pettegolezzi delle donne* (que pertencem ao grupo das 16 comédias novas) e *La famiglia dell’antiquario*, *La serva amorosa*, *La figlia obbediente* e, por fim, *A estalajadeira* que, sozinha, bastou para consagrar o autor como um dramaturgo extraordinário.

Até a temporada de 1752-1753, Goldoni honrou o contrato que o ligava a Medebach. Depois passou-se para o Teatro San Luca, de propriedade dos irmãos Antonio e Francesco Vendramin, de nobre família veneziana. Francesco, que administrava o teatro, quis arrematar aquele que era então o autor de maior renome na praça. Goldoni permaneceu com eles até 1762, o que não significa que os conflitos fossem poucos, em especial porque, ao que parece, Vendramin também era bastante sovina e ainda por cima autoritário, impedindo que Goldoni tivesse outras experiências profissionais.

Além disso, seu sucesso havia atizado a rivalidade com outros comediógrafos, sobretudo com Pietro Chiari e Carlo Gozzi. Os atores continuavam a reivindicar maior autonomia e até o público, sedento de novidades, começava a dar sinais de cansaço com o teatro “reformado”. Mesmo naquela década, no entanto, não faltaram, entre boas comédias e trabalhos mais apressados, algumas obras-primas, como *Il campiello*, *Gli innamorati*, *I rusteghi*, e a “trilogia do veraneio”, *Le baruffe chiozzotte* e *Una delle ultime sere di carnevale*...

Terminados os compromissos contratuais que o vinculavam a Vendramin, Goldoni deixou Veneza em 1762 (nem desconfiava que jamais tornaria a vê-la), atraído pelo convite para dirigir o teatro da *Comédie Italienne* de Paris. Ali, as dificuldades logo se revelariam maiores do que ele imaginara, devido à resistência obstinada dos “cômicos da arte”, que não tencionavam abrir mão de seus privilégios para ceder ao diretor. Além disso, o público francês era desconfiado. Paris, de fato, já tinha uma longa experiência de teatro cômico “reformado”, iniciada por Molière. Quando ia à *Comédie Italienne* o público parisiense queria assistir a um teatro diferente, menos nobre do que aquele que a *Comédie Française* já encenava, e menos acadêmico também.

Os dois primeiros anos de Goldoni em Paris foram decididamente decepcionantes. Em cartas, ele não raro manifestava o desejo de regressar à Itália tão logo terminasse seu contrato de dois anos. Mas no início de 1765, Luis XV ofereceu-lhe o cargo de professor de italiano das princesas reais Clotilde e Elisabete, irmãs do futuro Luís XVI. A partir daí, e por mais de 20 anos, Goldoni dividiu sua vida entre a corte de Versalhes e os palcos da cidade, onde foi muito ativo na organização de espetáculos. O último texto brilhante de um autor cujo veio criativo parece ter se esgotado ali foi *Le bourru bienfaisant*, encenado em 1771 pela *Comédie Française* e na corte de verão de Fontainebleau, onde obteve sucesso fenomenal.

A partir de 1784, Goldoni dedicou-se à redação de sua autobiografia, as *Mémoires*, que vieram a público em 1787. Enquanto isso, vários editores publicavam sua obra completa, cuja edição mais extensa se deu em 44 volumes, pelo editor veneziano Zatta. A publicação da obra de Goldoni enriqueceu os editores, mas não o dramaturgo, que viveu seus últimos anos com uma pensão da Corte. Com o advento da Revolução Francesa, o salário vitalício lhe foi negado. Já velho e doente, passou o último ano

de sua vida na penúria. Morreu em 6 de fevereiro de 1793. Poucos dias antes haviam decidido restabelecer sua aposentadoria.

Vimos, então, que, ao abandonar o Direito para abraçar definitivamente o teatro, Goldoni tem pouco mais de 40 anos. É claro que não deixaria de ser advogado apenas para ser mais um “escritor de roteiros” para a *Commedia dell’Arte*. Seus planos eram mais ambiciosos. Por mais que os testemunhos do próprio Goldoni sejam parciais, é inegável que as fórmulas daquele gênero começavam a mostrar sinais de desgaste. Sua idéia de reforma, que pretendia aproveitar o que de melhor restava daquele teatro – isto é, os atores –, postulava que o que faltava para reconduzir o teatro italiano voltasse a seu auge artístico eram bons autores, capazes de extrair e mostrar todo o talento do ator. Sua estratégia editorial (a publicação das ‘obras completas’) é parte integrante e nada secundária desse plano, razão pela qual faz questão de criar para si uma imagem pública que seja reconhecível. Goldoni sabe que ainda precisa se mover em uma espécie de “regime misto”, no qual é fundamental conquistar as graças do público e ganhar dinheiro, mas é importante também garantir proteções aristocráticas que lhe permitam reivindicar, se necessário, benefícios principescos capazes de reparar as incertezas de uma popularidade que pode faltar a qualquer momento – e capazes também de pô-lo a salvo da ira dos censores, sempre à espreita.

Quando retira as máscaras das personagens, Goldoni lhes dá em troca densidade psicológica. Tem em mente um projeto claro. Pretende ser não ‘poeta’ da companhia, mas *autor*. Nisso reside outra inovação goldoniana. No panorama teatral italiano, Goldoni afirmou com clareza, e na contramão de uma tradição bem arraigada, que ser dramaturgo significa escrever para a representação, e que comédia nada mais é do que “poesia a ser representada”. Exigir bons atores para representá-la, portanto, não constitui nenhum defeito.

Já mencionamos que seu percurso nem sempre foi ou pôde ser retilíneo, salpicado que foi tanto de satisfações quanto de polêmicas, em especial contra seus arquirrivais Pietro Chiari e Carlo Gozzi. Também sofria de crises de depressão e tinha relações um tanto complicadas com empresários e atores. Mas, como nota Marzia Pieri, a quantidade de trabalho que Goldoni nos legou é impressionante: seus quase 50 anos de atividade pelos palcos estão registrados em um conjunto de 134 peças de diferentes gê-

neros, em uma centena de textos para música e nas *Mémoires*, além de numa profusão de prefácios, composições poéticas e cartas “que ilustram e defendem, com paixão, atrevimento e vez por outra até com desespero o progresso de seu trabalho” (PIERI, 1995, p. 899).

Agradar aos doutos e aos ignorantes sempre foi a ambição de todos os autores clássicos, a começar por Molière. Pois foi essa a ambição de Goldoni também, que no entanto conhecia bem demais as causas do malogro de seus antecessores para ignorar o fato de que a teoria em si não era capaz de decretar o sucesso de uma obra. Provavelmente deriva daí a escolha de pôr em prática suas idéias medindo-as com o termômetro do público e de sua resposta. Por tudo isso, podemos considerar Goldoni o primeiro poeta da burguesia italiana, cujos valores exalta e cujos defeitos critica. Digno intérprete da sensibilidade iluminista, Goldoni mostra crer na possibilidade de a razão guiar a vida e a história dos homens. Recusa o critério da imitação dos antigos, tão cara a certa parte da intelectualidade daquela época: ele os conhece e admira, mas prefere a proximidade entre o autor e o seu público. Assim sendo, coloca à frente de tudo sua famosa metáfora de modernidade.

Nesse imenso mundo da produção goldoniana, *O teatro cômico* é obra não raro, e injustamente, esquecida. Fora do contexto que justificou seu nascimento, a peça não obteve grande sucesso cênico. Quase deixou de ser representada após duas apresentações, ficando relegada ao papel de documento, a não ser pelas raras ocasiões em que o texto foi retomado ao longo do século XX. É curioso notar, no entanto, que *O teatro cômico* teve melhor sorte em outros países, como na Alemanha, por exemplo. Como se costuma dizer, ninguém é profeta em sua própria terra...

Referências bibliográficas

BOSISIO, P. Goldoni e il teatro comico. In: ALONGE, R. e DAVICO BONINO, G. (coord.). *Storia del teatro moderno e contemporaneo*. Vol II. *Il grande teatro borghese. Settecento-Ottocento*. Torino: Einaudi, pp. 137-188.

FERRONE, S. *Carlo Goldoni. Vita, opere, critica, messinscena*. Firenze: Sansoni, 1990.

- GOLDONI, C. Mémoires. In: BOSISIO, P. (org.). *Carlo Goldoni – Memorie*. Trad. it. P. Ranzini. Milano: Mondadori, 1993.
- _____. *Tutte le opere*. Org. ORTOLANI, G. Milano: Mondadori, 1956-1964, 14 vol.
- HERRY, G. Il 'Teatro comico' o il prezzo della riforma. In: MANGINI, N. (org.). *Studi Goldoniani*, Quaderno n. 4, Venezia: Pubblicazioni della "Casa di Goldoni", 1976, pp.7-47.
- PIERI, M. La commedia e Goldoni. In: BRIOSCHI, F. e DI GIROLAMO C. (org.). *Manuale di letteratura italiana*, vol. 3, 1995, p. 899.
- STUSSI, A. Carlo Goldoni e l'ambiente veneziano. In: MALATO, E. (coord.) *Storia della letteratura italiana*. Vol. IV. Il Settecento. Roma: Salerno Editrice, 1998.
- TESSARI, R. *Teatro e spettacolo nel Settecento*. Roma-Bari: Laterza, 1995.