

De Veneza a Lisboa

o encontro com os Gémeos «de Sevilha»

Maria João Almeida

A versão lusitana de I due gemelli veneziani renomeia-os como de Sevilha - a primeira das várias adaptações que sofre o texto goldoniano ao ser adaptado ao gosto do público português

«Chi ha preso gusto del teatro una volta, non sa staccarsene finché vive» Goldoni, *L'Impresario delle Smirne*, I, 9

Quando Goldoni recitou o verso «Dei fogli miei l'Europa tutta è piena», do seu poema em oitavas *La pubblica confessione* (1), na reunião geral da Accademia degli Arcadi, em Roma, no ano de 1759, não estava a dar voz poética aos excessos de uma imodéstia desmesurada. A hipérbole exprimia, na medida de um verso, a notável projecção da sua obra que, a partir de Itália, se difundia nos palcos e nos circuitos editoriais de diversos países europeus, em plena contemporaneidade. E até à data da morte, em 1793, Goldoni nunca sofreu a mágoa de constatar que o prazo de validade da sua asserção modelada em verso havia já expirado.

Sucesso de Goldoni no mercado de cordel

Portugal, que fez jus à tendência europeia de adesão à dramaturgia goldoniana, teve a possibilidade de conhecer, ao longo da segunda metade do século XVIII, mais de uma quinzena dos *drammi giocosi per musica* compostos pelo autor veneziano. Foram representados nos teatros públicos e na Corte, e dos respectivos espectáculos guardam memória os libretos impressos e, em casos pontuais, alguns manuscritos de versões portuguesas não editadas.

Durante o mesmo período, cerca de quatro dezenas de comédias e várias tragicomédias passaram a usufruir de uma tradução-adaptação em português. Assim se justifica que

Nicola Mangini, num artigo de 1993, atribuisse à língua portuguesa o terceiro lugar em ordem de importância numérica no conjunto das catorze línguas em que, entre 1751 e 1800 (2), se realizaram traduções das comédias de Goldoni.

Uma versão manuscrita de Os Gémeos

Muitas das versões portuguesas foram levadas à cena e correram, como se dizia ao tempo, no mercado do teatro de cordel por largos anos. De algumas, poucas, só há notícia da sua representação, não tendo sido encontrado qualquer vestígio em suporte de papel. Também se dá o caso inverso. Ou seja, dispomos de textos editados ou inéditos em relação aos quais nenhuma fonte coeva disponível dá testemunho da sua estreia em palcos portugueses. É o que sucede com uma versão manuscrita da comédia em prosa **I due gemelli veneziani**, nunca antes referida em estudos portugueses, que tive oportunidade de identificar recentemente nos Reservados da Biblioteca Nacional sob o título de **Os gêmeos de Sevilha** (cód.1367/2), e que se vem acrescentar às cerca de quatro dezenas das traduções do autor veneziano.

O manuscrito constitui cópia a uma só mão realizada por António José de Oliveira que assina também as cópias de vários outros textos dramáticos integradas na **Colecção de**

peças originais e traduções em português (BNL, Res., cód.1364-1397). O texto ocupa 56 fólhos, embora a numeração termine em 55 devido a um erro de paginação. A folha de rosto não divulga o nome do tradutor nem sequer menciona a autoria de Goldoni, mas contém a informação da data da cópia, 10 de Março de 1790.



Goldoni, segundo gravura de Lorenzo Tiepolo, para o frontispício das suas «Commedie», (Veneza, 1761)

Descoberta uma versão manuscrita de Os Gémeos na Biblioteca Nacional

Corte e rearranjo das cenas

A mancha gráfica, no folhear das páginas, apresenta-se compacta pela quase ausência de cortes/espacos em branco para separar as cenas, de acordo com o que nos habituou a prática tradicional na formatação de um texto dramático. Com efeito, a versão portuguesa tem duas cenas no Acto I, três no Acto II, e duas no Acto III, contra as vinte e vinte e oito do original (3). Tão acentuada discrepância fica a dever-se ao facto de a tradução não tomar como critério, para a divisão do acto em cenas, a unidade lógica de acção a cargo do mesmo número de personagens, mas sim a mudança de cenário que se joga na alternância entre espaços interior e exterior, em conformidade com o texto goldoniano.

Causa alguma perplexidade o título português, tanto mais que no corpo do texto se adoptam os termos da toponímia italiana ou a sua tradução, quando se dá o caso de ela existir (Verona, Bergamo, Veneza). É de admitir, como hipótese de explicação, que o tradutor tenha recorrido a uma estratégia destinada à angariação do interesse dos leitores/espectadores. Consistiria ela em investir no efeito de familiaridade que o termo «Sevilha» poderia certamente criar no público português.

Conversões culturais e monetárias

Será ainda de admitir que um tal efeito tivesse em vista a adequação ao contexto português de expressões e termos estranhos ao quadro de referências que entrassem no horizonte de compreensão imediata do destinatário. Assim, «Siamo in terra di Turchi?» (II.16, p.204) é traduzido por «Nós estamos porventura em terra de Mouros?» (f.34v.); com a conversão monetária, «mezzo ducato» (II.11, p.197) passa a «oito tostoens» (f.29r.) e «quindese mille ducati» (III.27, pp.235) a «quinze mil cruzados» (f.52v.). Mais significativo ainda, no meu entender, é a transposição da expressão idiomática «dir roba» (4) (inserida na 18ª cena do Acto III em «[...] perché se i me vede a parlar com ela, i me dirà roba», pp.223) em forma de aforismo «[...] porque se elles o vem estar falando comigo irá, como se costuma dizer: o diabo em caza do Alfacinha» (f.44v.), provavelmente adequado ao destinatário que se tinha em vista quando foi concebida a adaptação da comédia goldoniana. Em tempo de representação, num teatro de Lisboa, seria como se este enunciado assumisse tacitamente a função dramática de um aparte *ad spectatores*.

A linguagem de Goldoni, o seu uso dos dialectos e «parlatas» é tesouro inacessível aos não iniciados, o que dificulta a tarefa ao tradutor



Gravura ilustrando a 3ª. cena do III Acto de «Os Gémeos de Veneza»

Pobreza vocabular do tradutor

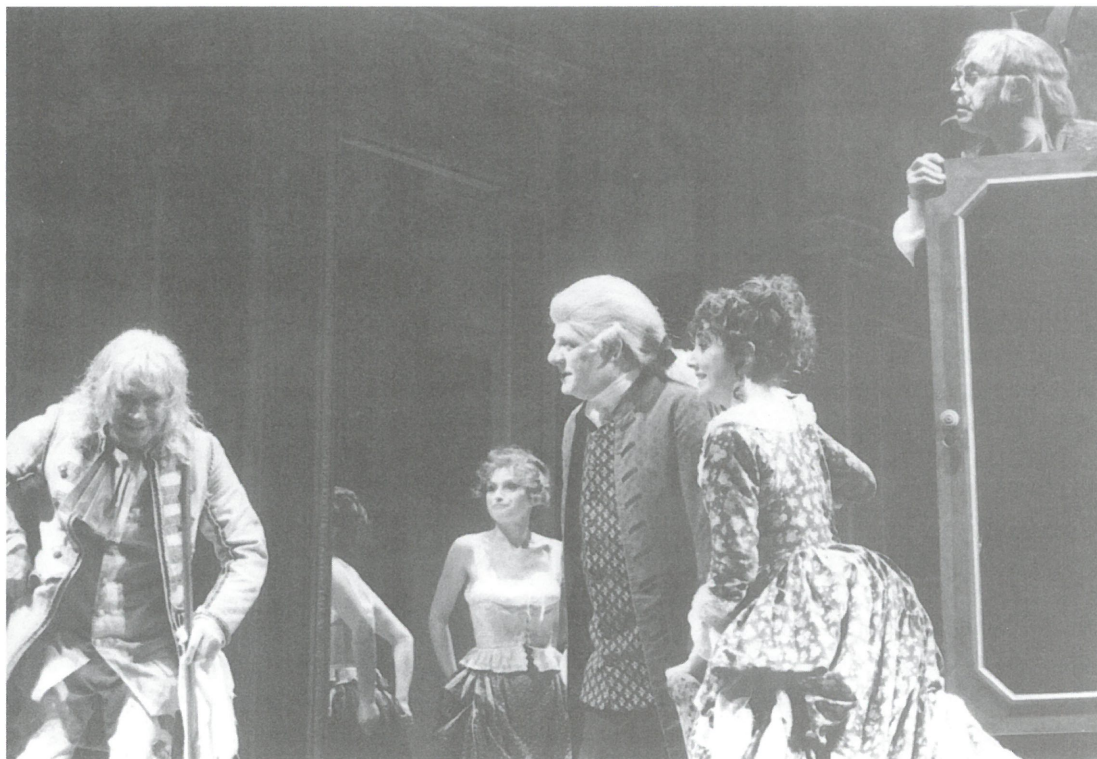
Algumas passagens da tradução denunciam conhecimentos deficitários do autor para lidar com a linguagem teatral de Goldoni, um verdadeiro tesouro linguístico, que se pode tornar quase inacessível para os não iniciados. O exemplo mais persuasivo é dado pelo termo «cortesan», do vocabulário veneziano, integrado na frase da personagem Tonino «Son venezian, son cortesan, e tanto basta» (II.9, pp.191), e traduzido por «criado na corte» (f.24v.). O próprio Goldoni, no prefácio à comédia **L'uomo di mondo** (intitulada **Momolo cortesan** quando se estreou em palco), na edição Paperini (t.X), de 1757, parece ter sentido necessidade de traduzir em *lingua* o significado denso de «cortesan» a fim de propiciar uma maior inteligência do texto ao vasto público de leitores que poderia aceder à sua obra (5).

Aliás, a tradução portuguesa não conseguiu evitar uma certa uniformização de linguagem que acabou por abafar as conotações individuais do dialecto em algumas das personagens, como no caso dos dois gémeos. Serve de

exemplo ilustrativo, no que toca a Zanetto, o gémeo «sciocco» criado nas montanhas, a adaptação da mais longa das suas falas na 5ª cena do Acto III:

«Mas desse modo vindes vós a haver o vosso, e eu a ficar sem o que hé meo. Nada, nada: estes costumes não me agradam. Volto para a minha Aldea. Lá não há Juizes, não se sustentão Letrados, nem se precizão Alcaldes. O que he meo, he meo, e não se costuma defraudar a gente, com o pretexto de lhe fazerem favor. Ouvi, reparti essas jóias entre vós, que he o melhor, e se sobejar alguma bastará que ma deis, se quizerdes. Pelo que tenho ouvido he melhor, ainda que os ladroens me furem a camiza, não dizer eu nada. Estou às Vossas ordens.» (f.39r.) (6)

Em **Os dois gémeos de Sevilha** são elididas várias réplicas do original italiano, operação em que se vêem implicadas praticamente todas as personagens e, em especial, Zanetto. Ainda que em rigor não nos seja consentido estabelecer uma relação imediata de causa-efeito entre a complexidade da *parlata* veneziano-bergamasca de Zanetto e a



«Os Dois Gémeos de Veneza» numa encenação de Luca Ronconi

circunstância de, em termos proporcionais, ser esta a personagem a perder o maior número de falas, será admissível, no entanto, considerar a hipótese de o factor linguístico ter sido também ponderado naquela operação. Reflecta-se, por exemplo, no facto de ter sido suprimida a canção que a personagem devia entoar na 11ª cena do Acto III.

Cortes nas falas e economia textual

Quanto às demais personagens, a rasura de falas inteiras ou de parte delas, e neste caso, por vezes, em ordem à junção de duas falas numa só, parece resultar, com frequência, do intuito de reduzir a extensão do texto, atendendo a que se reporta apenas a conteúdos que não lesam o desenvolvimento lógico da intriga. É isso que somos levados a pensar acerca da eliminação de uma cena completa, a 7ª do Acto III, onde ocorre o corte mais radical.

Nela, Lelio e Tonino travam um duelo verbal *sui generis* motivado pelo desejo de ambos sobre o mesmo objecto, a «bella Beatrice». Se Lelio, para dominar a bem o seu rival,

envereda por um florilégio de convenções da linguagem da cortesia e de *clichés*, num crescendo de empolamento retórico, Tonino sabe dar-lhe réplica à altura. Mas quando este não consegue conter a irritação provocada por um opositor «delirante» (pp.213), perde a compostura dando vazão à espontaneidade do dialecto.

Em alguns casos, a terem pesado os factores de economia textual ou de carácter linguístico para condicionar a tradução, qualquer deles deverá ter-se conformado à preocupação de erradicar as passagens mais conspícuas na ofensa à moral e aos bons costumes, na perspectiva do meio português. Um dos exemplos mais convincentes é-nos fornecido pela 13ª cena do Acto II onde contracenam Zanetto e o seu criado Arlecchino, que na versão portuguesa recebe o nome de Trufaldino, termo que também identificava a máscara do segundo *zanni*. A tradução não só suprime as duas falas finais, em que o criado responde à acusação de roubo que o amo lhe dirige com uma ameaça de agressão física (7), como ainda adapta, por ostensiva moderação, as suas respostas mais desabridas. Não seria aliás plausível que fosse

submetido ao crivo da Censura, no Portugal da segunda metade do Século XVIII, um texto que encenava de maneira tão explícita a deterioração das relações hierárquicas entre patrões e servos, no contexto de um jogo teatral empenhado em explorar, até à exaustão, os ingredientes da *Commedia dell'arte* (8).

Eliminar de citações clássicas

Num solilóquio de Tonino (ff.39r.-39v.), anterior à cena eliminada, foram também suprimidas as referências às figuras da Antiguidade Clássica que se podem evocar como símbolos da amizade lendária entre os homens, bem como uma passagem de Ovídio, em latim, ainda a propósito do mesmo tópico. Creio que o tradutor revela aqui outro tipo de preocupação, como seja o de evitar o que na comédia possa cair fora do horizonte da compreensão mais espontânea do destinatário.

Expansões popularizantes

Talvez tendo também em atenção o efeito junto do público lisboeta e, mais exactamente, as idiossincrasias do seu gosto, a tradução distende, em graus variados, algumas falas (expansões que, no total, ficam bem aquém das supressões). De um modo geral, parecem essas expansões trabalhar em ordem ao efeito de dramaticidade de coloração romanesca, ou para desencadear, se não intensificar, o cómico de pendor *farsesco*. As personagens de Rosaura e Beatriz monopolizam as ocorrências do primeiro caso, enquanto cabe a Zanetto e a Trufaldino, seu criado, dominarem as do segundo. A sequência de frases interrogativas que dilatam, na adaptação, o início do solilóquio de Beatrice, na 20ª cena do Acto I, propicia-nos um bom exemplo do primeiro caso:

«Tanto ascolto e non muoio? Che ho da pensare del mio Tonino?» (pp.182)

«Que he o que vejo? Que me acontece? Será verdade o que escuto? Será certo o que por mim passa? E não morro? E não me extinguem os alentos, os impetos da desesperação? Que posso conjecturar do meu Tonino?» (f.17v.)

E, para ilustrar o segundo, não haverá exemplo mais incisivo do que a brevíssima réplica de Zanetto «Servitor umilissimo.» (I.15, p.175), expandida na versão do texto português em «Sou muito seo Venerador, reverente creado, e humilissimo servo – *fas-lhe varias cortezias*» (f.13r.).

O jogo de especular com os duplos: do par ideal ao andrógino



Acrescentar de didascálias

O acrescentamento da didascália é apenas o primeiro de mais de uma dezena dos que ocorrem ao longo do texto português. Algumas didascálias, como a anteriormente citada, fazem apelo a um forte investimento gestual por parte do actor (e exigem um equivalente esforço de visualização do leitor) que redobrará em palco os efeitos de comicidade carreados pela linguagem verbal. Não será, pois, por acaso que grande parte das novas didascálias se reporta às acções gestuais de Zanetto.

Numa cena do Acto III, quando Tonino lê e confronta as escrituras dos contratos de casamento (o seu com Beatriz e o de Zanetto com Rosaura), repetidos acréscimos do enunciado didascálico «Representa» (ff.43r.-43v.) alertam-nos para a especificidade da adaptação, pois estas informações destinam-se não ao leitor mas ao actor ou encenador. De qualquer modo, funcionam como um signo pleno, de sentido aberto, que deixa ao comediante larga margem de liberdade de interpretação. De registar ainda as modificações operadas sobre várias didascálias do original goldoniano, as mais significativas das quais incidem sobre coordenadas de orientação espacial, respeitantes ao posicionamento de uma personagem em palco. A locução italiana «in disparte» será, por isso, sistematicamente convertida em «sahe [...] ao bastidor».

Os Gémeos de Sevilha como partitura

Os acréscimos e modificações atinentes ao domínio das indicações cénicas permitem-nos admitir que o texto da BNL é uma cópia de um manuscrito que terá sido concebido de

origem como «partitura» para a montagem de um espectáculo. A leitura cénica de que o texto foi objecto apreende-se claramente em quatro das didascálias que foram eliminadas. Com a sua supressão perde-se irremediavelmente a informação sobre o equívoco em que incorre cada um dos interlocutores dos gémeos, fisicamente idênticos (9). Tida como indispensável para o leitor poder captar, sem o menor esforço, a tradicional situação de *quiproquo* (que remonta pelo menos aos *Menaechmi* de Plauto), a informação ficava despojada de eficácia funcional em tempo de encenação. E talvez se possa entender, nesta mesma perspectiva, o critério adoptado para a delimitação da unidade cénica que é, como já anotei, a mudança de cenário.

Mais relevante ainda é o facto de a derradeira fala da peça, a cargo da personagem de Tonino, ter o seu final adaptado em verso, na forma da quadra de metro curto, a preferida na tradição popular portuguesa (10). Ora, o próprio Goldoni, no Prefácio a *Il tutore*, deixa claro que repudiava os sonetos que os actores, na mira do aplauso fácil, recitavam por vezes no termo da representação das suas comédias.

Embora confesse ter composto alguns deles, para contentar os «Comici», apelida-os de «Robaccia da Scena» (11). Os hábitos e estratégias dos comediantes italianos eram provavelmente seguidos em Portugal, porém sujeitos à devida contextualização. Mudar a forma poética do soneto para quadra solta era uma maneira de prestar reverência ao gosto do público e às tradições que ele procurava conservar.

Data da estreia

O já referido aforismo onde se incorpora, na versão portuguesa, o termo «alfacinha» terá justificada a sua presença no texto no pressuposto de haver a intenção de o levar à cena em Lisboa. E, dado de relevo excepcional, o texto não só indica uma data como fornece ainda motivos para se admitir a hipótese de ser a da estreia de *Os gemeos de Sevilha*: «dia trinta de Julho de mil setecentos oitenta e seis» (f.43v.).

Se tivermos em conta todos os elementos rastreados sobre o trabalho de adaptação do texto para o palco, não pode deixar de fazer sentido que esta data não coincida com a de «Addì 14 genaro 1746» (III.17, pp.221), data lida por Tonino (no original de Goldoni) na escritura do contrato de casamento entre Rosaura e o seu irmão gémeo.

Por pequenas que sejam as inovações desta versão portuguesa de *I due gemelli veneziani*, não se lhes negará por isso o mérito de ampliarem a já rica tradição do estudo da fortuna da obra de Goldoni. E, do meu ponto de vista, são de seguro interesse para a melhor compreensão da história do teatro em Portugal, no século XVIII.

Notas bibliográficas

(1) Carlo Goldoni, *La pubblica confessione*, apud. Giuseppe Ortolani (cur.), *Tutte le opere di Carlo Goldoni*, vol. XIII, Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 1955, pp.509;

(2) Cf. Nicola Mangini, «La fortuna del teatro goldoniano nei secoli XVIII e XIX», in Marzia Pieri (cur.), *Il teatro di Goldoni*; Bologna, Società Editrice Il Mulino, 1993, pp. 353;

(3) Adoptou-se como texto de referência *I due gemelli veneziani*, in Giuseppe Ortolani (cur.), *Op. Cit.*, vol.II, 1936, pp.147-238;

(4) «*dir roba*»: repreender, injuriar, insultar. Cf. Gianfranco Folena, *Vocabolario del veneziano di Carlo Goldoni*, redazione a cura di Daniela Sacco e Patrizia Borghesan, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1993, pp.506;

(5) «*Questo titolo Veneziano [Momolo cortesan], che pronunciamo noi cortesan, e in Toscano direbbesi Cortegiano, non suona lo stesso che altrove intenderebbesi, né in forza di addiettivo, né in forza di sostantivo. Intendesi da noi per Cortesan un uomo di mondo, franco in ogni occasione, che non si lascia gabbarre sì facilmente, che sa conoscere i suoi vantaggi, onorato e civile, ma soggetto però alle passioni, e amante anzi che no del divertimento.*», Carlo Goldoni, «L'Autore a chi legge», in Giuseppe Ortolani (cur.), *Op. Cit.*, vol.I, 1935, p.781. Veja-se, também, a explicação que o autor dá sobre o mesmo vocábulo no Cap.XL da Primeira Parte das suas *Mémoires de M Goldoni pour servir à l'histoire de sa vie et à celle de son théâtre*. Introd. et notes par Norbert Jonard, Paris, Aubier, 1992, pp.185;

(6) «*Vualtri avè d'aver el vostro, e mi no ho d'aver gente? Bona! bella! me piase. Torno alle mie montagne. Là no ghe xe né giudici, né avvocati, né sbiri. Quel che xe mio, xe mio; e no se usa a scortegar, col pretesto de voler far servizio. Compare caro, no so cossa dir. Spartì quelle zogie tra de vualtri, e se avanza qualcosa per mi, sappiemolo dir, che ve ringrazierò della caritae. Vegnì, ladri, vegnì; robeme anca la camisa, che no parlo mai più. Alla piegora tanto ghe fa che la magna el lovo, quanto che la scana el becher. A mi tanto me fa esser despoggià dai ladri, quanto da vualtri siori. Storia vostra.*», pp.211-12.

(7) «*Zanetto: Ti m'ha robà, ti m'ha sassinà! Arlecchino: Adessadesso ve trago una sassada.*», pp.202;

(8) Cf. Mario Baratto, «Les deux jumeaux de Venise», *Sur Goldoni. Essai*, Paris, L'Arche, 1971, pp.154-59;

(9) Por exemplo, «*(A Zanetto, da lui creduto Tonino)*», I.15, p.175;

(10) «*Nos effeitos da mudança/ fez patentés os enganós/ cauzados da semelhança/ dos gemeos venezianos.*» [f.56r.].

(11) Cf. Carlo Goldoni, «L'Autore a chi legge», in Giuseppe Ortolani (cur.), *Op. Cit.* vol.IV, 1940, pp.142.