

GOLDONI E O TEATRO*

GIORGIO STREHLER**

NÃO É FÁCIL FALAR de um homem de teatro tão complexo como Goldoni e, principalmente, falar de teatro quando o teatro se faz pouco ou não se faz nada.

Uma das grandes dificuldades reside no facto de o teatro precisar de ser representado para ser realmente compreendido.

O verdadeiro texto de um grande autor de teatro vê-se e reconhece-se apenas no momento da sua representação.

E a representação coloca a questão de escolher como deve ser feita a montagem. Com efeito, nós que somos intérpre-

* Texto lido por Giorgio Strehler na ocasião da atribuição da Licenciatura Honoris Causa pela Universidade Autónoma de Barcelona, no dia 26 de Junho de 1995, dactilografado inédito, Arquivo do Piccolo Teatro.

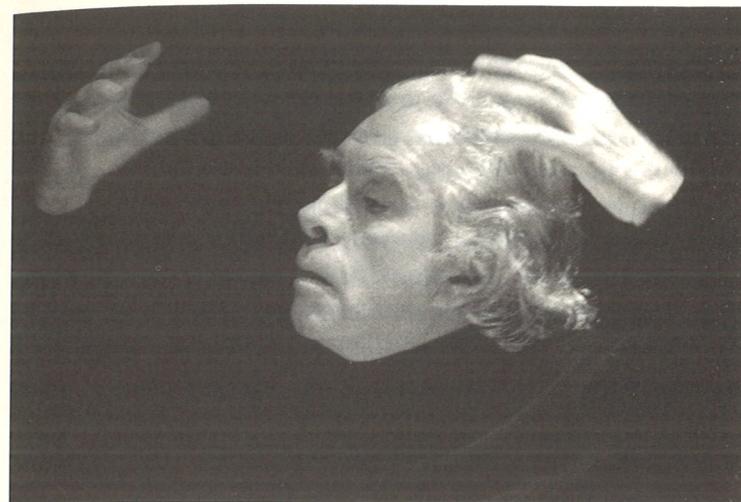
Tradução de Sebastiana Fadda e Maria João Almeida.

** Figurando entre os maiores encenadores europeus do segundo pós-guerra, Giorgio Strehler fundou em 1947, com Paolo Grassi e Nina Vinchi, o Piccolo Teatro di Milano, o primeiro "Teatro Stabile" italiano. Nos mais de cinquenta anos decorridos na condução desta realidade, que bem cedo se afirmou em todo o mundo, procedeu a uma total refundação do teatro italiano, acreditando na importância desta forma de arte na vida social e política. Estabeleceu uma importante, e ainda hoje activa, relação de intercâmbio cultural entre o Piccolo e outros teatros europeus. Trabalhou sobre a formação do actor, fundando, em 1986, a Scuola di Teatro del Piccolo. Elevam-se a cerca de 200 os espectáculos com a assinatura de Giorgio Strehler. Entre os autores predilectos, contam-se Tchecov, Shakespeare, Goldoni, Pirandello, Brecht, no teatro dramático, Verdi e Mozart, na ópera. Parlamentar europeu e Senador da República Italiana, Strehler morreu na noite de Natal de 1997.

tes, se representarmos de forma muito distorcida, errada ou de modo absolutamente pessoal, sem atenção crítica em relação ao texto, ou sem sentido de responsabilidade, atraíamo-nos a realidade de um texto. Certamente podemos sempre ler um texto, mas ler é outra coisa: ler teatro não é como ler romance: a poesia, o romance, não pedem o encontro entre quem lê e a palavra escrita; o teatro, pelo contrário, precisa de um grupo de mediadores. Necessita de objectos, de espaços, de pontos de apoio que podem ser portas, cadeiras, coisas pintadas: temos de definir um espaço onde os actores, as actrizes, nos possam contar não as suas histórias, mas as histórias de outros, neste caso as histórias de Goldoni. Afinal, quer se queira quer não, a representação teatral é muito importante. Creio que uma das características de Goldoni terá consistido em ter esclarecido muito bem o sentido da teatralidade, de que era um servidor devotado e ao qual sacrificou toda a sua vida com notável heroísmo, e em ter esclarecido, mais uma vez, que o teatro se faz no teatro. Por isso Goldoni não foi apenas um dramaturgo, não escreveu apenas comédias que depois outros iriam representar, mas viveu toda a sua vida estando no teatro. A maior parte dos trabalhos montados por Goldoni eram de sua autoria; se montava óperas líricas, ele era o autor do libreto. Mas o texto era sempre encenado pessoalmente por Goldoni, que trabalhava com actores e actrizes sempre diferentes conforme a época da sua vida. Por esta razão, todo o teatro de Goldoni é também a sua própria história enquanto homem de teatro. Não se limitava a ser um homem letrado que escrevia comédias em casa para depois as deixar representar por outra pessoa. Era uma figura dupla e complexa: Goldoni agia, escrevia e representava-se. Goldoni é, ainda hoje, um autor muito pouco conhecido em Itália. Juntamente com Luchino Visconti tentámos fazer com que fosse mais amado, pois o problema fundamental é afinal o do amor. Nos tempos da nossa juventude, quando Visconti encenou *A estalajadeira* (2/10/1952,

Teatro La Fenice de Veneza; ndr), eu já tinha realizado *Arlequim servidor de dois amos* e estava a tratar da *Trilogia da vilegiatura*. Dizer, num teatro italiano, que se iria representar uma peça de Goldoni significava ficar com o teatro vazio. A nossa foi uma batalha (difícil de imaginar para vocês), uma batalha violenta contra a tradição da má representação do teatro de Goldoni, que tinha afastado do público este autor extraordinário. O público não o aceitava nessa altura, tal como de certo modo recusa hoje Alfieri. Anunciar o *Oreste*, de Alfieri, ainda hoje equivale a assustar o público, porque sobre Alfieri ainda não foi levado a cabo o trabalho de valorização que conseguimos concretizar sobre Goldoni. Representámos como melhor pudemos um Goldoni diferente daquele que tínhamos visto na nossa infância; a pouco e pouco, através de um longo trabalho, conseguimos que fosse aceite e amado. Nós, homens de teatro, fomos os primeiros a focar os projectores sobre Goldoni, sobre o seu teatro, sobre a maneira de o fazer e sobre a sua complexidade, mas também sobre a complexidade do autor e do homem. De certo modo, trabalhámos contra os lugares comuns que o pintavam como um velhinho ágil e alegre, que escrevia comédias para fazer rir as pessoas. Pelo contrário, acreditámos que Goldoni tinha atingido profundidades inusitadas que deviam ser descobertas. A obra de arte torna-se arte no momento em que assume uma forma concreta, tal como a verdade se revela ser realmente verdade quando conquistada através de um duro trabalho de conhecimento. Por vezes pode custar o empenhamento de toda uma vida, e não apenas o luxo ilusório de algumas frases ou de algumas hipóteses atiradas como lanteroulas contra o espelho iridescente da cultura, com algum volume, algum gesto, alguma coisa bizarra e fora do comum, e que, na aparência, atrai e fascina. Por detrás de tudo isto, na realidade, não há mais do que o vazio, a morte. A atitude de Goldoni em relação ao teatro nunca se limitou ao gesto de atirar lanteroulas contra o espe-

lho da cultura. É por esta razão que acho ainda mais justo falar nele, principalmente na ocasião do bicentenário do seu nascimento e ainda hoje que a sua figura de escritor e homem de teatro continua envolvida por uma espécie de preconceito, de incapacidade, de ignorância, talvez devido à dificuldade em o compreender por aquilo que é: Goldoni é um dos maiores escritores do século XVIII, porque é um homem de teatro e porque, ao mesmo tempo, é um homem de teatro que vai também para além da teatralidade... O teatro, no mundo da cultura italiana, nunca encontrou o lugar que lhe caberia e, digamo-lo sem receio, apesar das exceções, ainda permanece válida a observação que o próprio Goldoni fez há três séculos: não passava de um jovem rapaz quando entrou numa biblioteca e se deu conta de que demasiados títulos de peças eram de autores estrangeiros. Disse então Goldoni: “Há colectâneas de teatro francês, de teatro espanhol, de teatro inglês, mas não há de teatro italiano”. Acerca da precariedade do teatro italiano, acerca da fundamental incapacidade de tornar teatro a literatura teatral, Goldoni tinha uma posição de clareza exemplar. Na sua aparente simplicidade, essa posição subjaz a toda a sua obra, que injustamente (e esta é talvez uma das faltas mais graves da crítica italiana) é quase sempre considerada como uma obra de escrita: na realidade, trata-se de uma complexa operação totalizante sobre a teatralidade do seu tempo, e não só. Atinge as problemáticas do teatro e dos seus artificios entendidos como um conjunto de actos, palavras, práticas, que se orientam todas para a representação, para o teatro que se renova noite após noite nos palcos do mundo. Goldoni viveu toda a sua vida nestas dimensões, considerando o teatro como evento necessário, aceitando-o na sua verdade e na sua extrema e fulgurante incerteza, reconhecendo-o como o único instrumento frágil e altíssimo para comunicar algo da vida: teatro como parábola, teatro como paráfrase, como símbolo do humano e do destino do homem, bem como do humano



Giorgio Strehler

Archivio multimediale del Piccolo Teatro di Milano, <http://archivio.piccoloteatro.org/eurolab/index.php>



Giorgio Strehler

Archivio multimediale del Piccolo Teatro di Milano, <http://archivio.piccoloteatro.org/eurolab/index.php>

acontecer. Escrevi nestes últimos tempos um texto dramático extraído das *Memórias*, que espero mostrar ao público se as circunstâncias o permitirem. É uma espécie de conto, um conto muito verdadeiro e muito inventado, onde nunca se sabe se os acontecimentos ocorreram mesmo assim como eu os pensei, se são histórica e biograficamente exactos, ou se são apenas paráfrases ou pensamentos. Contudo, penso que a biografia de um homem de arte se pode fazer não apenas através da verdade das coisas, aquelas inevitáveis em si mesmas, mas também mediante um acto de amor e de invenção. Neste trabalho conto a vida de Goldoni e o seu acontecer no tempo. O tom em que o imaginei é extremamente comovedor, porque a vida deste homem comoveu-me logo que consegui ultrapassar a imagem retórica que me vinha da escola. De Carlo Goldoni, nascido no mês de Fevereiro de 1707 de uma família burguesa, aparentemente temos notícias quase só através das suas *Memórias*. As suas cartas, algumas das quais podem ser consideradas verdadeiros prefácios às suas comédias, contribuem certamente para completar a imagem de Goldoni que, apesar de tudo, permanece um homem de grande secretismo, cheio de pudores: deixa ao seu redor zonas de mistério que o leitor, ou quem tente compreender quem ele tenha sido, terá de decodificar e de inventar um pouco a partir dos rastros por ele deixados. Na verdade Goldoni foi um homem extremamente atormentado, que travou uma luta contínua e terrível contra ele mesmo. Creio que tenha alimentado a *coquetterie* de parecer um homem alegre, contente, muito sabedor, e que tenha continuado a alimentar a lenda de ter nascido sem chorar: “a minha mãe diz que eu não chorei quando nasci...”, e assim começa o conto das suas fantasias. “Eu, afinal, seja o que for que me aconteça, estou sempre calmo e imperturbável, depois deito-me tranquilo todas as noites” – pausa – ponto. Mais à frente: “Fui assaltado pelos meus vapores negros do costume. Trata-se de angústias e de uma espécie

de impossibilidade em movimentar-me: não podia comer, nem escrever, nem ler... ficava assim na cama...”. E ainda: “Eu sempre tive uma alma bem disposta...”. Não era verdade. Era um homem com os seus dramas como todos os outros. Teve a mania, além do mais, de fazer acreditar que era um homem fiel à sua esposa e pouco inclinado para a apreciação de mulheres, quando, pelo contrário, foi um grande amador e teve muitas aventuras. Todavia, Nicoletta, esposa fiel, que deve ter suportado muitas faltas, foi uma companheira capaz de o compreender. E, de facto, numa carta, Goldoni escreve: “Ela, com a sua bondade, com a sua simplicidade, com a sua inteligência, soube sempre compreender e calar-se”. Trata-se de frases arrepiantes. Mas creio que este tenha sido um casal extremamente moderno. Parece-me importante também lembrar que Goldoni nunca escreveu o nome dos seus inimigos. Nas *Memórias* diz: “E, no que concerne aos meus inimigos, deles não direi o nome”. Não acrescenta, porém: “Porque são tão indignos que nem quero torná-los imortais nas minhas *Memórias* com os seus nomes!”. Sabemos que os seus inimigos tinham rosto, nome e apelido. Goldoni tinha um sistema nervoso muito teatral e possuía muitas fraquezas. Era um tanto guloso, como ele próprio admite e, talvez, um grande jogador. No século XVIII as pessoas jogavam muito e, no caso em questão, dizia-se que Goldoni era gastador e que se tinha arruinado no jogo. Uma coisa é certa: jogou muito, como jogavam todos, sobretudo em Veneza no século XVIII. Mas, se se pensar que escreveu duzentas comédias, levando-as à cena, não poderia ter tempo para ser também um grandíssimo jogador e para passar as noites no Casino ou no *ridotto* [espaço de convívio num teatro]. Contudo, a chave realmente importante para compreender Goldoni reside numa simples frase, no VI tomo das Edições Pasquali, ou seja no coração das suas *Memórias* italianas, obra que ficou inacabada: “Os meus dois guias para a vida estudei-os nos meus dois livros: o Mundo e o Tea-

tro”. Acho que não há mais clara declaração programática. O mundo. O que é o mundo? A vida concreta. As relações entre as criaturas humanas. A existência de um coro de acções e reacções no movimento incessante das criaturas que o povoam. A coisa mais extraordinária é a riqueza do seu cosmos: homens, jovens, velhos, alguns deles não muito importantes, nem avassaladores. Todos juntos, porém, compõem uma espécie de cosmos maravilhoso da vida humana, com os seus defeitos, as suas atitudes bonitas, as ternuras, as asperezas, as incapacidades de perceber, as capacidades de perceber, de amar, de não amar. Afinal, este mundo cheio de matizes e diferenças é “o mundo”. É, naturalmente, o seu mundo, aquele que viveu, que viu e que não pode ser encerrado numa única pessoa. Neste sentido, ninguém está mais longe de Molière do que Goldoni. Molière foi um génio que nos soube dar alguns caracteres fundamentais, figuras imortais da aventura humana. Ao redor delas, outras personagens agem e têm algo para dizer. Mas, apesar de tudo, o avarento é o avarento, o misantropo é o misantropo e o doente imaginário não passa de si próprio: depois vêm todos os outros. Em Goldoni este protagonista dramático, trágico, cómico, tragicómico, à volta do qual gira um pequeno mundo, não existe: há o mundo de muitos outros e também o dele. O teatro, para Goldoni, é uma forma de arte escolhida por vocação e vivida implacavelmente como missão: a missão de comunicar com o mundo através do teatro e dos seus intérpretes. Assim, Goldoni considera o seu destino de autor de teatro como o destino de quem fala do mundo somente com o teatro, e que vive o teatro somente como parábola ou paráfrase do mundo. Goldoni foi um autor de teatro, um literato, alguém que escrevia para o teatro e que, ao mesmo tempo, fazia teatro. As duas coisas seguiam juntas. Na minha adaptação das *Memórias* há uma cena em que a primeira actriz pergunta a Goldoni: “Mas quem te mandou escrever dezasseis comédias novas num ano?”. O relato que

Goldoni faz, e que responde certamente à realidade, explica o acontecimento.

A companhia dirigida por ele recitava todas as noites.

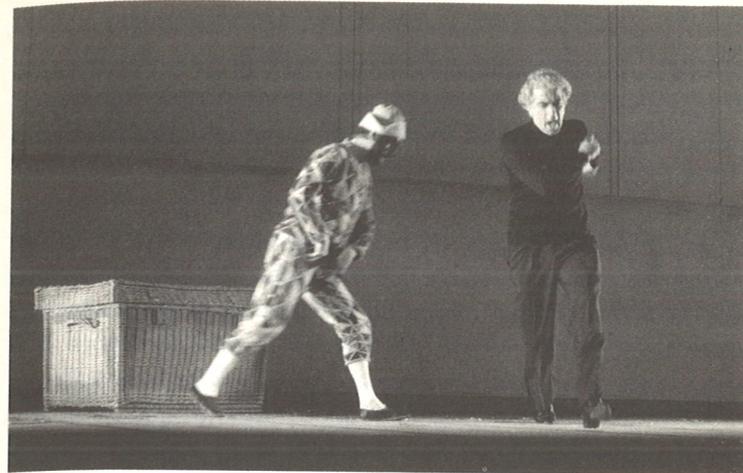
Ia-se à cena no Carnaval, depois havia as festas do Natal com a suspensão das representações. Recomeçava-se em dia 15 de Janeiro, e ia-se até aos finais do Carnaval seguinte. Em cada temporada recitavam-se sempre quatro, cinco, comédias, entre as novas e as velhas. A última comédia de 1749-1750, *A herdeira afortunada*, correu muito mal.

Nessa época, as pessoas assobiavam no teatro e o público era muito reactivo.

Nessa ocasião chegara a notícia que Darbes (famoso actor italiano, 1710-1778), um seu colega, grande Pantaleão e amigo íntimo, ia para a Polónia. A partida deste Pantaleão, muito amado em Veneza, e o falhanço da comédia levaram de repente a companhia de Medebach à ruína: o teatro ficaria vazio na temporada do Carnaval seguinte. Já não se sabia o que mais se poderia fazer, e então Goldoni escreveu um pequeno soneto e entregou-o à Medebach para que o lesse ao público. Dona Medebach pegou no papel e leu: “E o ano que vem o nosso poeta dar-vos-á dezasseis comédias todas novas, escritas uma após outra” e, enquanto lia, era provavelmente tomada pelo terror. “Mas quem te mandou fazer isso, puseste também os títulos, como podias pôr os títulos?”. Goldoni confessou calmamente: “Eu escrevi os títulos de algumas comédias porque já as tinha em mente e, sobre os outros títulos, a seguir escreverei as comédias”. E, em suma, disse que, no ano seguinte, iria produzir dezasseis comédias em três meses. Como perceberão dezasseis comédias exigem um esforço enorme. Goldoni fez as dezasseis comédias. Dezasseis espectáculos. Em arte, a mensagem, a comunicação, o sentido da obra e a sua fruição encontram-se numa relação estritamente dialéctica. Sem esta relação não existe arte. A ausência de compreensão desta relação criou um equívoco cada vez mais penalizador da obra de Carlo

Goldoni. O equívoco, por exemplo, acerca do moralismo, do agradável sempre sorridente, do jogo cómico musical e de toda a sua teatralidade. Estas são posições erradas, se se pensar que, na dedicatória à *A governanta*, se diz: “O verdadeiro não se pode esconder” e, em *Os rústicos*,: “Eu costume sempre dizer a verdade”. Nunca percebi porque não se quis (e, em parte, ainda não se quer) aceitar o verdadeiro sentido destas afirmações respeitante à única possibilidade e à única honestidade possível para o artista, ou seja, “a sinceridade”. E o que é a honestidade do artista? A sinceridade. Compreender o real, enaltecê-lo tornando-o um facto artístico para divertir, ou seja, para fazer amar com sinceridade, sem artificios, sem recorrer aos vários tipos de maravilhoso, mas procurando a simplicidade, a naturalidade do calor, da participação afectuosa, do destino dos outros, que constitui o carácter fundamental do lado criativo. E, portanto, qual é a filosofia de que se serve o artista?: “A que temos imprimida na alma, a que é ensinada pela razão, a que através da leitura e das observações se aperfeiçoa, a que finalmente deriva da verdadeira poesia, não da baixa poesia que se chama versificação, mas da poesia sublime que consiste no imaginar, no inventar, no vestir as fábulas de alegria, de metáforas e de mistério”, diz Goldoni. Este breve trecho de confissão estética de Goldoni é de uma enorme complexidade porque, por um lado, explica que é necessário partir do verdadeiro, mas que, por outro, só o verdadeiro não chega, é preciso enaltecê-lo, mas enaltecê-lo com força poética para chegar a imaginar, a inventar, a vestir as fábulas.

As fábulas são os enredos, as histórias de alegorias, de metáfora e de mistério. Certamente percebem que quando levamos à cena *O campiello* todas as noites sentimos algo que poucos sentem: há uma zona de mistério na obra de Goldoni, um rasto poético indefinível. Sentimos que há uma extrema verdade de relacionamentos, mas também mais qualquer coisa. Pensam ter sido por mero acaso que *Zaragata*



Giorgio Strehler e Ferruccio Soleri durante os ensaios de *Arlecchino servitore di due padroni*, fot. de Luigi Ciminaghi

Fonte: Archivio multimediale del Piccolo Teatro di Milano, <http://archivio.piccoloteatro.org/eurolab/index.php>



Giorgio Strehler e Ferruccio Soleri durante os ensaios de *Arlecchino servitore di due padroni*, fot. de Luigi Ciminaghi

Fonte: Archivio multimediale del Piccolo Teatro di Milano, <http://archivio.piccoloteatro.org/eurolab/index.php>

em *Chioggia* se passa numa pequena vila ao pé do mar, perto de Veneza, onde as pessoas continuam a discutir e continuam a amar-se, a não se amar, a entender-se, a desentender-se, onde tudo é incerto? Não, todo este movimento desenrola-se estranhamente num dia, numa vila completamente rodeada pelo mar, pela natureza, pelo vento, e vocês percebem que é uma simbologia: uma pequena ilha como um Mundo em que os homens vivem a nossa vida, feita sempre de incertezas. Haverá sempre uma discussão, uma incompreensão, um encontro de amor, uma pessoa que não entenderemos. No Mundo haverá sempre tudo o que há em *Zaragata em Chioggia*: a mutabilidade eterna das almas humanas que se amam, que não se amam, que se entendem, que se querem bem, que não se querem bem, até ao infinito. Em Goldoni existe sempre uma grande projecção simbólica do destino do homem. Eis porque o pequeno Goldoni que fala deste coro humano, que fala com as pessoas que existem na realidade do homem, acaba pouco a pouco por enaltecer estas pequenas verdades até ao limiar da universalidade. Gozzi e os outros inimigos de Goldoni não perceberam rigorosamente nada de tudo isso. Diziam que copiava a verdade, estenografava o diálogo da gente pobre e que a sua não era poesia. Goldoni não podia deixar de se confrontar com o problema da língua. Escreveu muitas comédias em língua italiana; muitas escreveu-as em dialecto e outras em dialecto e em versos, algumas em italiano. Digo comédia genericamente, porque Goldoni foi também autor de tragédias. Adoptou todas as modulações da língua, encarando o problema da língua culta, da mediamente culta e da popular, ou seja, da língua literária e da língua falada, da língua do palco onde homens e personagens falam entre si. Goldoni perguntou-se qual língua devia fazer falar, se uma língua convencionalmente da Toscana, ou então uma língua tendencialmente mediata, com matizes e inserções corajosas de expressões dialectais de palavras, de modos e costumes da Itália. Uma língua, de

certa forma inventada, que se falasse em Veneza, mas também em Milão, em Ferrara, e assim por diante. E a escolha de Goldoni não deixa dúvidas, porque esteve sempre contra aquela língua que se poderia definir como toscanizante e culta, clássica. Goldoni respondeu com um conjunto de obras, numa “língua” que é verdadeira e inventada: obras em dialecto, em prosa e em versos, e até um texto num sub-dialecto, que é o dialecto de Chioggia. Estas peças encontram-se ao lado das peças em língua italiana, mas não num tom menor. Antes pelo contrário, creio que num tom maior, como um pólo irradiante, insubstituível e, em muitos casos, um pólo de uma dialéctica teatral que é, afinal, uma dialéctica histórica de conteúdo moral. Dito em poucas palavras, acho que temos duas línguas: uma língua com a qual comunicamos com as pessoas e outra com a qual comunicamos connosco mesmos ou com as pessoas íntimas. Eu nunca consegui dizer à minha mãe “*ti voglio bene*”: sempre lhe disse “*te vojo ben*”. A nós, jovens actores, numa época em que não havia escolas, quando não conseguíamos pronunciar algumas deixas, os velhos actores diziam: “E tu di-la em voz baixa, da primeira vez”. E assim começávamos logo a melhorar. Depois, se ainda não conseguíamos: “Digam-na em dialecto”. E então recitávamos o monólogo de Amleto em dialecto. Neste jogo, Goldoni chegou a subtilezas extremas. Na comédia *A donzela honrada* estão presentes dois mundos; de um lado, o mundo dos marqueses, dos nobres e, do outro, o mundo dos barqueiros. Bettina serve gente pobre e gente rica. A gente rica odeia-se, envenena-se, enquanto a gente pobre vive conforme pode, e o marquês apaixona-se pela jovem Bettina. Em cena, os que estão à direita falam em língua padrão, enquanto os que estão à esquerda falam em dialecto; por isso, quando o marquês tenta seduzir Bettina, fã-lo “falando italiano”, mas Bettina responde-lhe em vêneto. Percebe-se com que subtileza e simplicidade é encarado este problema de fundo do teatro italiano. Os dois grupos,

falando duas linguagens diferentes, nunca estabelecem um contacto verdadeiro, e não só por não estarem de acordo: não se percebem porque não falam a mesma língua. Por fim, é interessante mencionar a questão da reforma. A reforma de Goldoni consistiu, dizem, em opor o texto escrito ao texto *all'improvviso*. Este modo de recitar “à italiana” é tipicamente nosso. Na prática, as companhias eram compostas por excelentes actores que eram também literatos, e improvisavam baseando-se em *canovacci*, histórias e aventuras. Este modo de fazer teatro durou um século e meio.

Todavia, com o passar do tempo, depois de os melhores actores terem morrido e de terem sido substituídos pelos filhos e netos, toda esta improvisação se transformara numa espécie de repetição, por os actores da *Commedia dell'Arte* terem ganho tendência para, muitas vezes, escreverem as suas deixas. Ao longo de duzentos anos esta repetição tornou-se numa espécie de recolha literária que os actores transmitiam de pai para filho, guardando-a como um segredo. Embora improvisando, os actores não deixavam de repetir mais ou menos as mesmas palavras. E a improvisação acabava assim por ter um limite, mesmo que todas as noites alguma coisa mudasse. Uma *Commedia dell'Arte* mais rígida, informe, com palavras já codificadas há cerca de um século e meio; uma comédia em parte improvisada e, na parte restante, catálogo de convenções e de realidades textuais codificadas. O teatro da reforma, com a sua verdade substancial que o torna europeu e mundial, resolve um problema efectivo. Este é o segredo, o mistério e o grande sentido da reforma: é a criação do primeiro teatro nacional-popular italiano. É assim que se alguém vai representar a *Zaragata* em Copenhaga e, se a representar bem, a *Zaragata*, escrita num sub-dialecto itálico-veneziano, precisamente porque mergulha nas nossas raízes, de nós italianos, actores italianos, de gente italiana, torna-se de imediato numa espécie de ponto de referência de outro mundo. E este é o grande conceito

gramsciano da realidade popular nacional, tornar-se em si própria universal, porque nacional e popular. Este é, para mim, mais um dos grandes méritos de Goldoni. Goldoni ensinou-me que a vida é surpreendente, e que nunca devemos esperar que as coisas sejam imutáveis, porque na vida tudo muda: nunca ninguém é totalmente mau, nunca ninguém é totalmente bom. É sempre necessário viver com extremo cuidado, com extrema compreensão em relação aos outros, porque estamos todos em movimento, em movimento muitas vezes imperceptível que nos faz alterar e que nos altera. Goldoni deu-me esta sensação. Ensinou-me também a coragem, a coragem da missão e da vocação, que não deve ser um programa escrito, mas um programa interior: faz isto porque não podes fazer mais nada. E isto é muito importante, saber que todos somos importantes, mesmo que não consigamos sê-lo muito, mesmo que não tenhamos a grande luz dos projectores em nós; saber que uma sociedade decente não é feita por sete grandes homens e sete grandes mulheres, mas por milhões de homens e mulheres de bem, bastante inteligentes, bastante cultos, bastante humanos. De entre estes irá nascer alguém capaz de ir mais longe do que os outros. Ninguém nasce no vazio, num país sem cultura, onde não haja amor, onde não haja entusiasmo, onde não haja nada. Não esperemos nunca que um génio venha resolver os nossos problemas. A mim, Goldoni ensinou-me principalmente isto, aquecendo-me o coração, na certeza de que pode haver mais alguma coisa, mas não pode haver teatro, não pode haver representação, nada pode haver sem que o valor do humano sustente e ilumine continuamente o nosso caminho. Sem essa luz nada existe.