

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

CAROLINE BARBOSA FARIA FERREIRA

**REPRESENTAÇÕES DO FEMININO EM *LA  
LOCANDIERA* E *LA PUTTA ONORATA*, DE CARLO  
GOLDONI**

Vitória

2019

CAROLINE BARBOSA FARIA FERREIRA

**REPRESENTAÇÕES DO FEMININO EM *LA  
LOCANDIERA E LA PUTTA ONORATA*, DE CARLO  
GOLDONI**

Tese apresentada ao programa de Pós-Graduação em Letras do Centro de Ciências Humanas e Naturais da Universidade Federal do Espírito Santo, como requisito parcial para obtenção do título de Doutora em Letras, na área de concentração Estudos Literários.

Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Paula Regina Siega

Co-orientador: Prof. Dr. André Luís Mitidieri

Vitória  
2019

Ficha catalográfica disponibilizada pelo Sistema Integrado de  
Bibliotecas - SIBI/UFES e elaborada pelo autor

---

F383r Ferreira, Caroline Barbosa Faria, 1986-  
Representações do feminino em La locandiera e La putta  
onorata, de Carlo Goldoni / Caroline Barbosa Faria Ferreira. -  
2019.  
163 f.

Orientadora: Paula Regina Siega.

Coorientador: André Luís Mitidieri.

Tese (Doutorado em Letras) - Universidade Federal do  
Espírito Santo, Centro de Ciências Humanas e Naturais.

1. Mulheres na literatura. 2. Teatro italiano. I. Siega, Paula  
Regina. II. Mitidieri, André Luís. III. Universidade Federal do  
Espírito Santo. Centro de Ciências Humanas e Naturais. IV.  
Título.

CDU: 82

---

**Caroline Barbosa Faria Ferreira**

**“REPRESENTAÇÕES DO FEMININO EM LA LOCANDIERA  
E LA PUTTA ONORATA, DE CARLO GOLDONI”**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras do Centro de Ciências Humanas e Naturais, da Universidade Federal do Espírito Santo, como requisito parcial para obtenção do Grau de Doutor em Letras.

Aprovada em 11 de novembro de 2019.

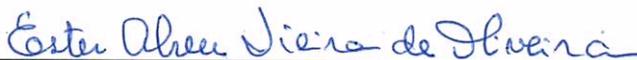
Comissão Examinadora:



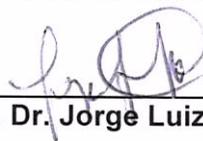
Profª Drª Ester Abreu Vieira de Oliveira (UFES) por  
**Profª Drª Paula Regina Siega (UFES)**  
Orientadora



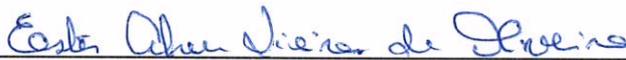
Profª Drª Ester Abreu Vieira de Oliveira (UFES) por  
**André Luis Mitidieri Pereira (UESC)**  
Coorientador



**Profª Drª Ester Abreu Vieira de Oliveira (UFES)**  
Examinadora Interna e Presidente da Comissão



**Prof. Dr. Jorge Luiz do Nascimento (UFES)**  
Examinador Interno



**Profª Drª Marluccia Mendes da Rocha (UESC)**  
Examinadora Externa



**Prof. Dr. Gilvan Ventura da Silva (UFES)**  
Examinador Externo

Aos meus pais  
Aos meus amados Gilberto e Levi.

## **AGRADECIMENTOS**

A Deus, porque sei que sem Ele nada seria possível.

Aos meus amados Gilberto e Levi, pelo grande amor, incentivo, apoio, compreensão, paciência e ajuda em todos os momentos.

Aos meus pais, Claudio e Shirley, porque sempre acreditaram em mim e me fizeram crer que eu poderia ir além.

À minha orientadora, Profa. Dra. Paula Regina Siega, pela grande amizade, atenção, solicitude, e confiança no meu trabalho.

Ao meu co-orientador, Prof. Dr. André Luis Mittidieri, por todo o auxílio no meu Exame de Qualificação e durante a escritura da tese.

À Profa. Dra. Ester Abreu Vieira de Oliveira, pelas disciplinas de teatro que tanto enriqueceram os meus conhecimentos, e pelos valorosos comentários, questionamentos e observações em meu Exame de Qualificação.

A todos os meus colaboradores, aqui no Brasil e na Itália, que me enviaram artigos e livros, sem os quais não poderia certamente ter construído esta tese.

A todos os professores que, bondosamente, aceitaram participar de minha banca de defesa de doutorado.

E a todos os meus amigos que oraram e que torceram por mim, meu muito obrigada.

*Perché il Goldoni è popolare anche oggi? Goldoni è quasi unico nella tradizione letteraria italiana. I suoi atteggiamenti ideologici: democratico prima di aver letto Rousseau e della Rivoluzione francese. Contenuto popolare delle sue commedie: lingua popolare nella sua espressione, mordace critica dell'aristocrazia corrotta e imputridita."*

(A. Gramsci. *Quaderni del carcere*)

## RESUMO

Resumo da Tese de Doutorado submetida ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade Federal do Espírito Santo – UFES, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Doutor em Letras.

Segundo Chartier, em diferentes lugares e momentos, uma determinada realidade social é construída, pensada e dada a ler de forma diversa. As representações do mundo social não são de forma alguma discursos neutros, mas produzem estratégias e práticas que tendem a impor uma autoridade, a fim de legitimar um projeto reformador ou a justificar as suas escolhas e condutas. O texto literário não é um espelho, não pode ser lido de forma literal, mas, pela sua verossimilhança, carrega aspectos do mundo real, apresentando características da sociedade que ele representa. A ficção, portanto, não é o avesso do real, mas outra forma de captá-lo. Diante disso, este trabalho tem como objetivo principal analisar a representação da mulher em duas comédias de Carlo Goldoni, teatrólogo italiano do século XVIII. A comédia de Goldoni realiza uma pintura de quadros sociais do cotidiano em Veneza, em um contexto de profundas transformações sociais e, por isso, pode ser utilizada como fonte de conhecimento dessa sociedade. Por serem muitas as representações de mulheres no teatro goldoniano, analisaremos a personagem Mirandolina, da peça *La locandiera* (1752), mulher sedutora, que manipula os homens ao seu redor, porque todo o seu prazer era o de ser servida, desejada e adorada; e a personagem Bettina, de *La putta onorata*, jovem pobre e honrada, que luta para preservar a sua castidade/reputação, e para se casar com o jovem que ama.

Palavras-chave: Carlo Goldoni. Mulher. Representação. *La locandiera*. *La putta onorata*.

## ABSTRACT

According to Chartier, in different places and moments, a certain social reality is constructed, thought and given to read differently. Representations of the social world are by no means neutral discourses, but they do produce strategies and practices that tend to impose authority in order to legitimize a reform project or justify their choices and conduct. The literary text is not a mirror, cannot be read literally, but, by its likelihood, carries aspects of the real world, presenting characteristics of the society it represents. Fiction, therefore, is not the reverse of the real, but another way of grasping it. Therefore, this work aims to analyze the representation of women in two comedies by Carlo Goldoni, XVIII century Italian teatrologist. Goldoni's comedy makes a painting of everyday social paintings in Venice, in a context of profound social transformations, and therefore can be used as a source of knowledge of this society. Because there are many representations of women in the Goldonian theater, we will analyze the character Mirandolina, from the play *La locandiera* (1752), seductive woman, who manipulates the men around her, because all her pleasure was to be served, desired and adored; and the character Betina of *La putta onorata*, a poor and honorable young woman who struggles to preserve her chastity / reputation and to marry the young man she loves.

Keywords: Carlo Goldoni. Woman. Representation. *La locandiera*. *La putta onorata*.

## RIASSUNTO

Secondo Chartier, in luoghi e momenti diversi, una certa realtà sociale è costruita, pensata e vista in modo diverso. Le rappresentazioni del mondo sociale non sono affatto discorsi neutrali, ma producono strategie e pratiche che tendono a imporre autorità al fine di legittimare un progetto di riforma o giustificare le loro scelte e comportamenti. Il testo letterario non è uno specchio, non può essere letto letteralmente, ma, per la sua verosimiglianza, trasporta aspetti del mondo reale, presentando le caratteristiche della società che rappresenta. La finzione, quindi, non è il contrario del reale, ma un altro modo di afferrarlo. Pertanto, questo lavoro mira ad analizzare la rappresentazione delle donne in due commedie di Carlo Goldoni, teatrologo italiano del Settecento. La commedia di Goldoni realizza un dipinto di pittura sociale quotidiana a Venezia, in un contesto di profonde trasformazioni sociali, e quindi può essere usato come fonte di conoscenza di questa società. Poiché ci sono molte rappresentazioni di donne nel teatro Goldonian, analizzeremo il personaggio di Mirandolina, della commedia *La locandiera* (1752), donna seducente, che manipola gli uomini intorno a lei, perché tutto il suo piacere era di essere servita, desiderata e adorata; e il personaggio Bettina di *La putta onorata*, una giovane povera e onorevole, che lotta per preservare la sua castità / reputazione e per sposare il giovane che ama.

Parole chiave: Carlo Goldoni. Donna. Rappresentazione. *La locandiera*. *La putta onorata*.

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	12
<b>1. DOS PROCEDIMENTOS DE ANÁLISE</b> .....	17
1.1 CONSIDERAÇÕES SOBRE O CONCEITO DE REPRESENTAÇÃO E O SOBRE O DISCURSO TEATRAL .....	17
1.2 ACERCA DA REPRESENTAÇÃO DA MULHER NA HISTÓRIA E NA LITERATURA .....	20
1.3 ACERCA DO DISCURSO TEATRAL.....	23
1.4 ACERCA DOS ESTUDOS DO TEATRO GOLDONIANO.....	24
<b>2. A OBRA DE CARLO GOLDONI</b> .....	44
2.1 SOBRE AS <i>MEMOIRES</i> .....	44
2.2 AS FASES DO TEATRO GOLDONIANO.....	46
2.3 A COMPANHIA DE MEDEBACH E AS DEZESSEIS COMÉDIAS NOVAS .....	49
2.4 AS COMÉDIAS EXÓTICAS E O ÚLTIMO PERÍODO EM VENEZA .....	52
2.5 O PERÍODO PARIGINO .....	57
2.6 A REFORMA GOLDONIANA .....	59
2.6.1 <b>O teatro em Veneza no século XVIII</b> .....	59
2.6.2 <b>Da Commedia dell'Arte a <i>Il teatro comico</i></b> .....	63
2.6.3 <b>A representação da realidade e a língua no teatro Goldoniano</b> .....	78
2.6.4 <b>O cômico nas comédias de Goldoni</b> .....	80
2.6.5 <i>Il servitore di due padroni</i> .....	82
2.6.6 <i>Il teatro comico</i> .....	86
2.6.7 <i>Pamela nubile</i> .....	87
<b>3. A PERSONAGEM FEMININA NO TEATRO GOLDONIANO</b> .....	91
3.1 A POSIÇÃO DA MULHER NA CULTURA DO ILUMINISMO .....	91
3.2 A PERSONAGEM FEMININA NO TEATRO DE CARLO GOLDONI.....	93
3.3 A SERVA NO TEATRO GOLDONIANO .....	98
3.4 <i>LA LOCANDIERA</i> E <i>LA PUTTA ONORATA</i> .....	101

3.4.1 <b>Mirandolina</b> , de <i>La locandiera</i> .....	101
3.4.2 <b>Bettina</b> , de <i>La putta onorata</i> .....	122
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	148
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	152

## INTRODUÇÃO

No ano de 2006, pela primeira vez, tivemos contato com uma peça do autor Carlo Goldoni: a comédia *La locandiera*. Naquela época, início da nossa graduação, lembramo-nos de que um dos detalhes da obra que nos chamou bastante atenção, foi o poder daquela mulher sedutora chamada Mirandolina, que manipulava todos os homens ao seu redor. Nas próprias palavras da personagem: todo o seu prazer consistia em ver-se servida, cortejada e adorada.<sup>1</sup>

O texto teatral sempre despertou em nós certa curiosidade. Na graduação, dedicamo-nos ao estudo do teatro brasileiro na iniciação científica, sob orientação do Prof. Dr. Marcelo Paiva. Durante um ano, analisamos a tragédia moderna de Dias Gomes, *O pagador de promessas*. Em 2010, ano em que ingressamos no mestrado, decidimo-nos a estudar a representação da mulher no teatro de Plauto, autor latino que viveu entre os séculos III e II a.C. Essa pesquisa contou com a orientação da Profa. Dra. Leni Ribeiro Leite. Quase dez anos depois de termos conhecido a obra goldoniana, no ano de 2015, quando nos preparávamos para ingressar no doutorado, decidimos, com o auxílio da Profa. Dra. Paula Regina Siega, estudar o teatro italiano. A leveza e a simplicidade dos textos, bem como alguns recursos utilizados pelo autor para produzir o riso, e o destaque dado às mulheres em suas peças, nos levaram à comédia de Carlo Goldoni.

Algo que nos chamou a atenção em relação ao teatro goldoniano é que, não obstante a sua importância, não somente para o teatro italiano, mas para o teatro mundial, no Brasil existem poucas pesquisas de fôlego sobre as peças do autor. Questões como dramaturgia, evolução do espetáculo, relações com as demais artes e com a realidade social, existência do autor, presença da crítica e do público, no teatro goldoniano, ainda carecem grandemente de investigação em nosso país. Dessa forma, esta tese tem como objetivo principal produzir dados em língua portuguesa sobre o autor Carlo Goldoni, para os estudiosos do teatro, bem como para todos aqueles que se interessam pelo teatro italiano.

<sup>1</sup> *Tutto il mio piacere consiste in vedermi servita, vagheggiata, adorata.* (GOLDONI, *Locandiera*, I, 9, p. 138).

Inicialmente, desenvolvemos um projeto de análise de quatro obras goldonianas, *Il servitore di due padroni* (1745), *Pamela* (1750), *La locandiera* (1753) e *Gli innamorati* (1759) sob o viés do riso. Este trabalho teve, primariamente, como objetivo central produzir dados acerca dos mecanismos de riso no teatro goldoniano, utilizando teorias já existentes sobre o riso, produzidas a partir da Antiguidade Clássica. Porém, através de nossas leituras iniciais, observamos que havia uma estreita relação entre o teatro goldoniano e a sociedade veneziana do século XVIII. Diante disso, uma inquietação surgiu em nossa mente, visto que Goldoni, ao contrário de diversos autores que escreveram peças teatrais até aquele período, meados do século XVIII, enfatizava em suas peças a figura feminina. As mulheres eram o centro de várias comédias do autor, e ao redor delas giravam as personagens masculinas. Algo, porém, ainda não estava claro para nós: em que medida a representação da mulher na comédia goldoniana tinha relação com a sociedade veneziana do século XVIII e também com os ideais iluministas que inundavam a Europa naquele momento.

Tendo em vista esses novos questionamentos, juntamente com a orientadora desta tese, a Profa. Dra. Paula Regina Siega, decidimos mudar o enfoque do nosso trabalho: observaríamos a caracterização feita por Goldoni de algumas mulheres de destaque em suas comédias. Para essa análise, escolhemos duas personagens que representam perfis extremos do gênero feminino na obra goldoniana: uma mulher que trabalha e é dona de seu próprio negócio, esperta e sedutora, e que tem todos os homens a seus pés, Mirandolina, de *La locandiera*; e uma jovem donzela, que luta para preservar a sua pureza, em meio a muitas adversidades, Betina, de *La putta onorata*.

Para realizarmos o nosso objetivo, utilizamos leituras de cunho literário e histórico, de fontes principalmente externas, por conta da escassa existência de pesquisas sobre o autor no Brasil, a fim de produzirmos uma análise crítica da representação das mulheres nas peças goldonianas, considerando o contexto da reforma teatral e do Iluminismo. A fundamentação teórica advém, sobretudo, da noção de representação, defendida por Roger Chartier, que considera que as representações “não são simples imagens, verídicas ou enganosas, do mundo social. Elas têm uma energia própria que persuade leitores ou seus espectadores de que o real corresponde efetivamente ao que elas dizem ou mostram”. (CHARTIER, 2011b, p. 27). As formulações acerca desse conceito, bem como o estudo das representações femininas em textos históricos e literários, servirão nesta tese para auxiliar na compreensão da imagem feminina nas comédias de Carlo Goldoni. Para esta análise, questões sobre o texto teatral também foram observadas.

Nesta tese, não nos deteremos em estudos filológicos da obra goldoniana, sobretudo por não termos tido acesso em tempo hábil<sup>2</sup> a materiais que discorressem sobre essa questão especificamente na obra goldoniana, embora saibamos do valor dessas discussões para entendermos a constituição dos textos do autor, que sempre se mostrou bastante preocupado com as várias edições, autorizadas ou não, de sua obra. Cumpre, porém, discorrermos brevemente sobre algumas questões editoriais relacionadas ao teatro goldoniano.

No prefácio das *Memoires*, Goldoni afirma que pôs em cena e nos prelos cento e cinquenta peças teatrais e que, em vida, teve o privilégio de ver publicadas dezoito edições do seu teatro. As obras goldonianas que foram preservadas em suas múltiplas publicações, porém, não estão em sua integralidade, ou seja, aquilo que foi preservado não é tudo o que foi escrito e levado em cena pelo autor. Anna Scannapieco (2010, p. 2), sobre essa questão, afirma que, se tentássemos recensear a efetiva produção de Carlo Goldoni, ainda que por aproximações hipotéticas, é possível chegar a um número de duzentas peças do autor que foram representadas, o que é um número bem maior do que ele deixa registrado em suas *Memoires* (150). Para Scannapieco, essa divergência não foi provocada por uma falha de memória de Goldoni, mas é coerentíssima com a equação “comédias compostas” e “comédias publicadas”. (SCANNAPIECO, 2010, p. 2). Ou seja, pelo menos cinquenta comédias do autor não tiveram nenhuma publicação, permanecendo na sombra de uma não-exististência.

Outra questão importante que envolve a publicação das obras de Carlo Goldoni é até que ponto o que foi preservado pode ser considerado como documento do existido. (SCANNAPIECO, 2010, p. 3). Muitas foram as edições das peças do autor, como ele mesmo afirma: “a maior guerra que eu sofro, é aquela que faço a mim mesmo”, por conta das “inúmeras edições que [...] encheram o mundo, posso dizê-lo, sem ostentação, com as minhas obras”. (GOLDONI, apud SCANNAPIECO, 2010, p. 4). Dessa forma, a transmissão impressa dos textos do autor foi muito irregular, e em grande parte contou com projetos interrompidos. Sobre essa questão, Scannapieco (2010, p. 4) afirma que as edições da obra goldoniana

intersectam-se e fazem concorrência umas às outras, abrandam, interrompem-se e, não raro, ficam incompletas, em qualquer dos casos alimentando – por via directa ou mesmo indirecta, mediante as múltiplas

<sup>2</sup> Ao chegarmos ao fim de nossa trajetória de estudo nesta tese, nos deparamos com a obra de uma das principais estudiosas de Carlo Goldoni, a italiana Anna Scannapieco, “Scrittoio, scena, torchio: per una mappa della produzione goldoniana”, 2000, p. 25-242, que analisa especificamente questões relacionadas à filologia do teatro goldoniano. Por conta do tempo, infelizmente não poderemos fazer uma análise pormenorizada, através dessa obra, dessas questões em nossa tese.

reimpressões “pirata” (destinadas por sua vez a influir na tradição autorizada) – uma procura que cada vez mais irá identificando em «Le commedie del dottore Carlo Goldoni avvocato veneto» um dos best-sellers do século.

Goldoni empreendeu cinco edições de suas obras – que haviam sido compostas primariamente para serem encenadas –, através de um rigoroso trabalho de correção de aspectos que julgava deverem ser modificados: “esforço-me quanto posso para corrigi-las e melhorá-las; torno a limpá-las com o tempo; vejo o efeito que fazem em Cena, ouço as Críticas, e as Censuras, e quando se trata de imprimir-las, reformo algumas delas, refaço-as, e modifico-as em quase tudo”. (GOLDONI, 2009, p. 189).<sup>3</sup>

Às cinco edições planejadas e, de diferentes maneiras, acompanhadas pelo autor, ajuntaram-se muitas outras certamente interessadas no grande mercado editorial que eram as comédias goldonianas. Como afirmou um dos mais importantes jornalistas do século XVIII: “Nenhum Autor poderá certamente gabar-se de terem sido feitas, estando ele vivo, tantas Edições das suas numerosas Obras, quantas as que vê o Sr. Doutor Carlo Goldoni”.<sup>4</sup>

Todas essas questões incidem na tradição do texto de Goldoni, que até bem pouco tempo era considerado como um “inextricável emaranhado filológico”. (SCANNAPIECO, 2010, p. 8). Hoje, porém, com os estudos avançados da obra goldoniana, a partir, sobretudo, do lançamento da *Edizione Nazionale delle opere*, pela editora Marsilio (1993-94), estamos nos aproximando de uma fisionomia “autêntica” (as aspas são obrigatórias) desses textos.

Nesta tese, como não tivemos acesso a esta edição nacional, utilizamos, sobretudo, a fundamental iniciativa editorial realizada por Giuseppe Ortolani no início do século XX, de todas as obras de Carlo Goldoni. Cumpre ainda salientar, antes de discorrermos sobre a estrutura da tese, que todas as traduções, salvo indicação específica, foram realizadas por nós.

Este trabalho está estruturado em três capítulos, que abordarão as seguintes questões:

No primeiro capítulo, intitulado “Dos procedimentos de análise”, discorreremos brevemente sobre o referencial teórico que fundamenta a nossa reflexão sobre a representação feminina no teatro de Carlo Goldoni, e ainda, faremos uma revisão bibliográfica de grande

<sup>3</sup> (Tradução de Anna Scanappieco). *Cerco quanto posso correggerle, e migliorarle; le ripulisco col tempo vedo l'effetto che sulla Scena mi fanno, odo le critiche, e le Censure, e quando trattasi di stamparle, alcune di esse le riformo, le rifaccio, e quasi in tutto le cambio*. “Lettera dell’Avvocato Carlo Goldoni ad un amico suo in Venezia (manifesto promocional da edição Paperini, 1753”, in TURCHI, 2009.

<sup>4</sup> “Nessun Autore certamente potrà vantarsi, che tante Edizioni delle numerose proprie Opere siano state fatte lui vivente, quante ne vede il Sig. Dottor Carlo Goldoni”. “L’Europa letteraria”, t. III, p. I, Gennaio 1772, Venezia.

parte dos materiais que tivemos acesso aqui no Brasil através de fontes diversas, e que foram imprescindíveis para a produção desta tese.

No segundo capítulo, “A obra de Carlo Goldoni”, analisaremos algumas questões relacionadas à vida e à obra do autor: elementos importantes de sua biografia, bem como aspectos relevantes de suas principais obras. Discorreremos também sobre os elementos da reforma do teatro italiano<sup>5</sup>: questões acerca do teatro em Veneza no século XVIII, da *Commedia dell’Arte*, da representação da realidade e de aspectos linguísticos no teatro goldoniano, e ainda, faremos uma breve análise sobre o cômico nas comédias de Carlo Goldoni.

No terceiro capítulo, “A personagem feminina no teatro goldoniano”, procederemos à análise das personagens do *corpus* selecionado nesta tese. Para isso, inicialmente, realizaremos um estudo da personagem feminina no teatro goldoniano, visto não termos notícia de textos em língua portuguesa que abordem essa questão específica no teatro do autor. A seguir, discorreremos especificamente sobre a *servetta*, uma das principais representantes da personagem feminina no teatro de Carlo Goldoni. E por fim, analisaremos a representação feminina das personagens Mirandolina, de *La locandiera* e Bettina, de *La putta onorata*.

Nas “Considerações finais”, refletiremos sobre as conclusões obtidas a partir de todos os elementos analisados, a fim de respondermos ao questionamento levantado no início de nossos estudos para produção desta tese: em que medida a representação da mulher na comédia goldoniana relaciona-se com a sociedade veneziana do século XVIII e com o contexto histórico que foi produzida.

<sup>5</sup> Em linhas gerais, poderíamos resumir a reforma operada por Goldoni no teatro italiano da seguinte maneira:

- 1) O texto das peças teatrais passou a ser totalmente escrito;
- 2) O enredo das peças e o delineamento das personagens passam a ser verossímeis: eliminam-se as máscaras e os vícios e as virtudes contemporâneas passam a ser representados;
- 3) Existe a preocupação de que a peça apresente aspectos da realidade da época;
- 4) As peças devem educar e moralizar o público.

Sobre esses aspectos, falaremos mais detidamente no subcapítulo 2.6 desta tese.

## 1. DOS PROCEDIMENTOS DE ANÁLISE

### 1.1 CONSIDERAÇÕES SOBRE O CONCEITO DE REPRESENTAÇÃO E SOBRE O DISCURSO TEATRAL

A noção de representação ocupa um espaço de incontestável importância no Brasil: nos estudos literários contemporâneos e, especialmente, nos estudos de gênero, este conceito tem sido bastante utilizado, ainda que esta ascensão do termo não tenha sido acompanhada de uma reflexão mais profunda sobre suas múltiplas significações. Poderíamos aqui discutir os significados da representação para diversos autores que se detiveram nesse assunto, porém, em vista de alguns trabalhos que já o fizeram de forma bastante satisfatória, não nos ateremos a estas discussões<sup>6</sup>. Nesta tese, portanto, com o objetivo de auxiliar na análise da obra do autor Carlo Goldoni, discorreremos brevemente sobre o conceito de representação a partir do estudioso Roger Chartier, auxiliados também por outros intelectuais e suas teorias relacionadas às percepções da representação na obra literária.

Michèle Crampe-Casnabet, em seu artigo contido no livro *História das mulheres no Ocidente – Do Renascimento à Idade Moderna* (1990), “A mulher no pensamento filosófico do século XVIII”, define a representação da seguinte maneira:

uma representação significa o que está presente no espírito; esta presença pode ser mais ou menos adequada à realidade da coisa ou da pessoa representada, pode ir até a deformação figurada desta realidade e confundir-se, então, com uma produção puramente imaginária, fantasmagórica. O ser representado é sempre segundo, mediatizado relativamente ao sujeito que é a sede da representação. (CRAMPE-CASNABET, 1990, p. 369).

Para Roger Chartier (1990, p. 20), a representação pode ser pensada de duas maneiras: 1) pode ser considerada como a exibição de um objeto que está ausente e se presentifica através de uma imagem que o reconstrói na memória; 2) pode ser pensada como a exibição de uma presença, “como representação pública de algo ou alguém”. A representação, para o autor,

é a variabilidade e a pluralidade de compreensões (ou incompreensões) do mundo social e natural. [...] As lutas de representações têm tanta importância

<sup>6</sup> Para uma discussão aprofundada do conceito de representação para autores diversos, cf. MAKOWIECKY, 2003, PESAVENTO, 2006, e SANTOS, 2011. E para um aprofundamento do conceito de representação segundo Roger Chartier, cf. CHARTIER, 2011a.

como as lutas econômicas para compreender os mecanismos pelos quais um grupo impõe [...] a sua concepção de mundo social, os valores que são os seus, e o seu domínio (CHARTIER, 1990, p. 21).

Ele ainda considera que “as representações possuem uma energia própria, e tentam convencer que o mundo, a sociedade ou o passado é exatamente o que elas dizem que é” (CHARTIER, 2011a, p. 23).

Segundo Chartier (1990, p. 17), em diferentes lugares e momentos, uma determinada realidade social é construída, pensada e dada a ler de forma diversa. As representações do mundo social não são de forma alguma discursos neutros, mas produzem estratégias e práticas que tendem a impor uma autoridade, a fim de legitimar um projeto reformador ou a justificar as suas escolhas e condutas. Ou seja, o poder e a dominação estão sempre presentes. Uma representação é sempre “produto de determinadas classificações, pois cada membro da sociedade se representa a partir dos critérios classificatórios ao seu dispor” (COSTA LIMA, 1981, p. 221). As representações são, dessa forma, molduras diversas em que o indivíduo se encaixa sem se deter, a maioria das quais se apreende pela simples interação com outros membros do grupo em que está inserido.

Esse conceito tornou-se central para as análises da Nova História Cultural<sup>7</sup>, e objetiva apreender a forma como, através dos tempos, em momentos e lugares distintos, os homens representaram a si mesmos e aos outros, construindo imagens, ideias, representações coletivas, atribuindo-lhes uma identidade específica. Nesta construção de identidades, a literatura e a história apresentam caminhos diversos, mas convergentes: “a história é um romance que foi; o romance é a história que poderia ter sido.” (Jornal dos Goncourt, 1862, apud COMPAGNON, 2010, p. 220).

Dessa forma, não obstante estar a literatura amplamente relacionada ao campo da imaginação, há nela uma preocupação com a verossimilhança: “é em determinadas condições

<sup>7</sup> Sobre a Nova História, Johnni Langer, em seu artigo intitulado “A Nova História Cultural: origens, conceitos e crítica” (2012), afirma:

o termo nova história cultural foi difundido a partir dos anos 1980, mas entre alguns autores que analisaram a sua definição, ela possui dois eixos de identificação: os que defendem que está ligada diretamente, como herdeira e ao mesmo tempo questionadora, de uma história cultural que tem raízes desde o século XVIII; em segundo, aqueles que acreditam que este “movimento” possui raízes mais recentes, vinculadas objetivamente na tradição historiográfica francesa, conhecida como história das mentalidades, surgida após os anos 1960.

de espaço, tempo, cultura e relações sociais que o escritor cria seus mundos...” (FERREIRA, 2009, p. 67). Para Cândido (2000, p. 63), a literatura é

uma transposição do real para o ilusório por meio de uma estilização formal, que propõe um tipo arbitrário de ordem para as coisas, os seres, os sentimentos. Nela se combinam um elemento de vinculação à realidade natural ou social, e um elemento de manipulação técnica, indispensável à sua configuração, e implicando uma atitude de gratuidade.

Os textos literários, pois, servem como auxiliares do conhecimento cultural, dos valores sociais e das experiências do sujeito de seu tempo. A eles, porém, não devemos recorrer sem certa cautela ao serem utilizados como fonte de conhecimento de uma sociedade:

cumprir então restituí-lo ao contexto, apreender o propósito consciente ou inconsciente mediante o qual foi produzido diante de outros textos e localizar seus modos de transmissão, seu destino, suas sucessivas interpretações, graças à lingüística, à psicologia, à sociologia. (DUMOULIN, 1993, p. 244).

Para compreendermos a ligação que existe entre a literatura e os elementos históricos, é necessário perceber, portanto, “a relação arbitrária e deformante que o trabalho artístico estabelece com a realidade.” (CANDIDO, 2000, p. 16). O texto literário não é um espelho, não pode ser lido de forma literal, mas, pela sua verossimilhança, carrega aspectos do mundo real, apresentando características da sociedade que ele representa.<sup>8</sup> A ficção, portanto, não é o avesso do real, mas outra forma de captá-lo.

A literatura tem se revelado o veículo por excelência para captar sensações e fornecer imagens da sociedade por vezes não admitidas por esta ou que não são perceptíveis nas tradicionais fontes documentais utilizadas pelo historiador. (PESAVENTO, 2006, p. 118).

Os aspectos sociais são importantes em um texto literário, não como causa e nem como significado, mas como elemento que desempenha certo papel na constituição da estrutura da obra, tornando-se, portanto, interno ao texto. (CANDIDO, 2000, p. 17).

Em seu livro *Teoria da Literatura*, Wellek e Warren (s/d, p. 113) consideram que “a literatura é uma instituição social que utiliza, como meio de expressão específico, a linguagem – que é recriação social”. O poeta é “um membro da sociedade” e possui “uma condição

<sup>8</sup> Acerca dessa questão, Peter Burke afirma, em seu livro *A escrita da história: novas perspectivas* que “em toda literatura, a sociedade contempla sua própria imagem” (BURKE, 1997, p. 25).

social específica”. A literatura tem surgido “em estreita conexão com dadas instituições sociais” e desempenha “uma função social”.

Antônio Celso Ferreira levanta uma série de perguntas que podem ser feitas pelo pesquisador ao estudar uma obra literária com o objetivo de analisar as representações nela contidas:

quem eram os escritores selecionados para a pesquisa, como se relacionavam entre os letrados e com outros segmentos sociais da sua época? Que papéis a literatura e as artes então desempenhavam? Em que realidade social, econômica, política e cultural eles viviam, como e por que se lançaram à criação ficcional? Dentre as disponíveis em seu tempo, a que formas de construção narrativa recorreram e por quê? Que significados atribuíram à literatura e que significados históricos podem ser lidos em suas obras? Que representações do mundo social eles criaram? Que desejos, angústias, utopias ou frustrações expressaram e o que isso tinha a ver com a vida coletiva da época? Que funções seus livros desempenharam na sociedade, como circularam, foram lidos ou apropriados? (FERREIRA, 2009, p. 80).

Acreditamos que estas questões, de alguma maneira, podem nos auxiliar na investigação da representação da mulher na obra de Carlo Goldoni. Antes, porém, de procedermos a esta análise, cumpre discorrermos brevemente sobre as especificidades do estudo da representação da mulher nos textos históricos e literários.

## 1.2 ACERCA DA REPRESENTAÇÃO DA MULHER NA HISTÓRIA E NA LITERATURA

Em seus textos teóricos a partir dos anos de 1980, Chartier utiliza conceitos do sociólogo Pierre Bourdieu para definir as representações. Para Bourdieu (1998, p. 28), um dos principais problemas relacionados à questão da representação é a imposição e a luta pela primazia na visão legítima do mundo social. Chartier (1995, p. 40) chama a atenção, seguindo o pensamento de Bourdieu, para as lutas de representações relacionadas ao recuo da violência bruta, e para a pacificação das relações entre os indivíduos, substituindo a afronta corporal por uma luta simbólica. Para ilustrar essa questão, Chartier menciona a dominação masculina em relação à mulher. Para o autor, esta dominação, bem como a construção da identidade feminina, é realizada através principalmente da interiorização por parte das mulheres de

“normas enunciadas pelos discursos masculinos” (CHARTIER, 1995, p. 40) através da violência simbólica<sup>9</sup>, que assegura a sua eficácia. (BOURDIEU, 2003, p. 7-8).

A representação da mulher como um ser inferior tem sido incansavelmente repetida, e perpetuada, e a relação de dominação da mulher pelo homem é histórica, cultural e linguisticamente construída. Para que se realize um estudo da história da mulher, portanto, é necessário um estudo dos “discursos e das práticas, manifestos em registros múltiplos, que garantem (ou devem garantir) que as mulheres consintam nas representações dominantes da diferença entre os sexos.” (CHARTIER, 1995, p. 40).

Para Georges Duby e Michelle Perrot (1990, p. 7), escrever uma história das mulheres durante muito tempo foi uma tarefa árdua, pois estas, silenciadas pela obrigação de estarem sempre no recôndido do lar, não tinham a palavra para descreverem-se. Os poucos vestígios deixados pelas mulheres do passado, não foram escritos por elas, mas através do olhar dos homens, que governavam a cidade, construía a sua memória e geriam os seus arquivos. “Da Antiguidade até aos nossos dias, a escassez de informações concretas e circunstanciadas contrasta com a superabundância das imagens e dos discursos. As mulheres são representadas antes de serem descritas ou narradas, muito antes de terem elas próprias a palavra.” (DYBY; PERROT, 1990, p. 8). Dessa forma, a mulher é um “objeto de representação constituído por outro sujeito, diferente do seu, que se coloca no seu lugar, o sujeito masculino”. (CASNABET, 1990, p. 369).

A história das mulheres, em grande parte, está mediatizada pelos homens que, por intermédio do teatro e do romance, esforçaram-se para fazê-las entrar em cena. Os gêneros considerados “nobres” - teologia, filosofia, história e direito – normalmente ignoravam as mulheres ou apenas lembravam-lhes os seus deveres. A tragédia, a comédia e a ópera, porém, davam destaque às mulheres, sendo que até mesmo dedicavam-lhes alguns de seus títulos, demonstrando que a intriga da peça girava em torno de uma mulher e de seus conflitos. (DESAIVE, 1990, p 310). Como afirmam Duby e Perrot (1990, p. 10), “da tragédia antiga à comédia moderna elas são, muitas vezes, apenas porta-voz deles ou o eco das suas obsessões.” Estas imagens produzidas pelos homens, segundo Perrot (2008, p. 17) nos dizem

<sup>9</sup> A violência simbólica, segundo Bourdieu (2003, p. 7-8), é a “violência suave, insensível, invisível as suas próprias vítimas, que se exerce essencialmente pelas vias puramente simbólicas da comunicação e do conhecimento, ou, mais precisamente, do desconhecimento, do reconhecimento ou, em última instância, do sentimento.”

mais sobre os sonhos e os medos destes, do que de fato sobre as mulheres reais. “As mulheres são imaginadas, representadas, em vez de serem descritas ou contadas”.

Com o passar do tempo, porém, principalmente nos dois últimos séculos, pelo impulso feminista<sup>10</sup>, bem como através da Escola dos Annales, que fez com que a história fosse expandida às questões comuns, a voz da mulher tem aumentado, e podemos observar uma série de livros que visam dar conta dessa história que há tanto tempo vem sendo negligenciada. Quando analisamos a mulher do século XVIII, a situação não é diferente: grande parte do que temos a seu respeito relaciona-se à representação feita do ponto de vista masculino. Na literatura, geralmente os papéis se resumem àquelas que são consideradas dignas: a donzela virgem, a esposa casta e a viúva abstinente; e as transgressoras: a mulher adúltera, a prostituta/cortesã e a alcoviteira<sup>11</sup>. Para Nicholson (1990, p. 342), porém, não obstante os dramaturgos modernos tenderem a representar a mulher de acordo com os preceitos vigentes na época, alguns papéis femininos, de alguma maneira, acabavam por infringir normas prescritas ao sexo. Segundo o autor,

mesmo as personagens femininas mais estereotipadas, simplesmente pelo facto de aparecerem em palco falando e influenciando a acção da peça, por vezes desmentiam os modelos de inferioridade ou de subserviência que se supunha deviam representar. Noutros casos, especialmente em peças que expunham as tensões e as contradições de ordens sociais em mutação rápida, vemos as mulheres alternadamente a obedecer, desmistificar, desafiar, levar a melhor ou ser vítima das assunções e das práticas injustas dos seus universos dominados pelos homens. (NICHOLSON, 1990, p. 342).

Diante dos aspectos observados, um questionamento, acerca da representação da mulher na Modernidade, parece-nos necessário: como podemos ler a representação feminina no mundo patriarcal europeu do século XVIII? Caso contássemos com outras fontes de representação da mulher dessa época por ela mesma, poderíamos ter alguns parâmetros de comparação, porém, não dispomos desse recurso. Dessa forma, nesta tese, buscaremos analisar a imagem feminina representada por um homem, Carlo Goldoni, que para criar as suas personagens utilizou-se do conceito de feminilidade professado pela sociedade veneziana de sua época. Levaremos em conta, para isso, que toda a “representação tem como horizonte um público que vai recebê-la e que vai aprová-la ou não – e as representações que estão em

<sup>10</sup> Para maiores informações sobre o movimento feminista, história e correntes, cf. GAMBA, 2008, p. 142-149.

<sup>11</sup> Nicholson (1990, p. 343) afirma que o mundo pós-medieval e pré-industrial classificava as mulheres quase que exclusivamente pelo seu relacionamento com os homens e todos estes papéis, tanto os das mulheres dignas, quanto das transgressoras, estão relacionados ao corpo feminino e a sua sexualidade.

dissonância com o meio muito provavelmente serão malditas, outsiders, escandalosas.” (SCHWANTES, 2006, p. 12).

### 1.3 ACERCA DO DISCURSO TEATRAL

Nesta tese, a fim de procedermos à análise da personagem, adotaremos a posição de Jean-Pierre Ryngaert (1996) e Anne Ubersfeld (2005), que consideram que o discurso teatral pode ser entendido como um conjunto de mensagens em que o principal sujeito da enunciação é o autor da peça (*scriptor*). Nesse discurso, estariam presentes, além do *scriptor* (emissor I), mais três vozes: a personagem (emissor II), a outra personagem (receptor I) e o público (receptor II). O discurso teatral, portanto é uma relação entre estas quatro vozes. As vozes do autor e da personagem estão presentes na peça, ainda que seja bastante complexo diferenciar uma da outra. Sobre essa dupla enunciação, Ubersfeld afirma:

como então explicar essa dupla enunciação no teatro? No interior do texto teatral defrontamo-nos com duas camadas textuais distintas: uma que tem como sujeito imediato da enunciação o autor e que compreende a totalidade das didascálias (indicações cênicas, nomes de lugares, nomes de personagens), outra que investe o conjunto do diálogo (inclusive os “monólogos”), e que tem como sujeito imediato da enunciação uma personagem. É com este último sub-conjunto de signos lingüísticos que se relacionaria uma lingüística da fala, que estuda o uso que fazem dos signos os sujeitos falantes. (UBERSFELD, 2005, p. 159).

Para Ryngaert (1996, p. 109), o público “encontra-se na maior parte do tempo na situação estranha daquele que surpreende uma conversa que não lhe é destinada, ainda que seja, decididamente, o alvo de todas as informações veiculadas pelos diferentes discursos.” Tudo o que é dito no teatro é realizado para produzir um determinado sentido, e para analisarmos uma peça, é necessário entendermos como os diálogos são construídos pelos autores, e qual o objetivo dessa construção.

Diante da dupla enunciação teatral, porém, surge o seguinte questionamento: considerando-se o discurso total do teatro, até onde vai o discurso do autor, e as expressões de sua “intenção” criadora? Pode-se considerar o discurso do *scriptor* isoladamente, sem se levar em consideração a relação entre a personagem e as condições de exercício do discurso teatral? A esse respeito, Ubersfeld (2005, p. 167) afirma que “a análise poética é uma parte legítima, às vezes essencial, de uma análise dramática muito mais completa; no entanto, sozinha ela

seria insuficiente”. Em um estudo semiológico do teatro, o discurso da personagem é o último elemento a ser estudado, pois todas as questões analisadas antes sobre a personagem e sua situação de fala permitem fazer a distinção entre o que faz parte da escritura do autor e o que pertence à fala da personagem. (UBERSFELD, 2005, p. 87).

O texto teatral é consideravelmente dependente das condições de sua enunciação. Ubersfeld considera que, para analisar o texto teatral, não é possível levar-se em consideração apenas os elementos linguísticos, desconsiderando-se o seu componente retórico, relacionado à situação de comunicação em que o discurso é proferido.

Na análise dos diálogos em um texto teatral, algumas questões devem ser propostas: quais são as relações de dependência entre as personagens e como elas demonstram esse relacionamento em suas falas. Algumas perguntas devem ser dirigidas ao texto: “quem fala?”, “quem tem o direito de falar?”, “quem é o primeiro a se pronunciar?”, “quais pressupostos estão presentes no próprio diálogo”. Pode-se também analisar o discurso de uma personagem através da extensão quantitativa e qualitativa de suas falas. “É particularmente útil fazer o quadro das relações de fala de uma personagem com as demais” (UBERSFELD, 2005, p. 89) para se perceber a importância da personagem na economia geral da peça.

Sobre a personagem teatral, Jean-Pierre Ryngaert (1996, p. 131) afirma que, para procedermos a um estudo completo desta, é necessário observarmos as indicações cênicas concernentes a ela, analisarmos os discursos que as personagens pronunciam umas sobre as outras, e também que proferem sobre si mesmas, as ações que realizam (uma personagem é definida pelas ações que realiza, pela forma que se inscreve no enredo da peça), e mesmo aquelas ações que dizem querer realizar no interior do enredo. Os discursos das personagens são a primeira pista de sua identidade. Para Ryngaert (1996, p. 131), os nomes são também aspectos muito importantes, de forma que alguns dramaturgos não colocam nomes nas suas personagens, a fim de não marcá-las socialmente, para que a ênfase seja dada àquilo que ela dirá na peça. “Uma personagem não se constrói apenas a partir de seu nome, mas não podemos ignorar o modo como os autores as nomeiam.” (RYNGAERT, 1996, p. 131).

#### 1.4 ACERCA DOS ESTUDOS DO TEATRO GOLDONIANO

Ao nome de Carlo Goldoni está ligado o que ficou conhecido como a reforma do teatro italiano, iniciada em 1738, com a peça *Il momolo cortesan*<sup>12</sup>, dialogada somente em partes e posteriormente, com *La donna di garbo* (1743), que se apresenta já como peça totalmente escrita, o que “significou uma verdadeira revolução, já que a tradição da *Commedia (dell’Arte)*<sup>13</sup> era a ‘improvisação’.” (BARNI, 2010, p. 227). A primeira edição de suas comédias foi realizada por Giuseppe Bettinelli, em Veneza, no ano de 1753. Ela foi organizada em IX tomos, sendo que, do I-III, os textos foram impressos com o consentimento e a supervisão do autor; do IV-VIII, foram publicados os textos conservados na Companhia Medebach, pelo diretor e pelo editor, sem o consentimento de Goldoni; enfim, no tomo IX, Goldoni foi obrigado pela justiça a ceder os direitos autorais de suas peças a Medebach para publicação (FERRONE, 2011). O dramaturgo aponta os dois textos fundamentais que inspiraram as suas comédias: o livro do Mundo e o livro do Teatro. Sobre os dois livros, Goldoni, em seu prefácio à primeira edição de suas comédias, afirma:

[...] ao vislumbre destas descobertas, me pus imediatamente a compor algumas comédias. Mas, antes de poder fazê-las passíveis e boas, eu também as fiz ruins. Quando se estuda no livro da Natureza e do Mundo, e naquele da experiência, não se pode, verdadeiramente, tornar-se um mestre completo de uma vez, mas é bem certo que não se torna jamais, se não se estudam esses livros. [...] Embora não tenha negligenciado a leitura dos mais veneráveis e célebres autores, dos quais, como de ótimos mestres, podem retirar utilíssimos documentos e exemplos: contudo, os dois livros sobre os quais meditei, e dos quais nunca me arrependerei de ter sido servido, foram o Mundo e o Teatro. O primeiro me mostra tantos e tantos vários caracteres de pessoas, me surgem assim, ao natural, que parecem feitas na medida para administrar abundantíssimos argumentos de graciosas e instrutivas comédias: representam-me os sinais, a força, os efeitos de todas as paixões humanas: proveem-me de acontecimentos curiosos: informam-me de costumes correntes: instruem-me dos vícios e dos defeitos que são mais comuns no nosso século e na nossa Nação, os quais merecem a desaprovação e a derrisão dos sábios; e ao mesmo tempo me mostram em qualquer pessoa virtuosa os meios pelos quais a virtude resiste a essas corruptelas, deste livro de onde eu recolho, observando-o sempre, meditando nele, em qualquer circunstância ou ação da vida que me encontre, [...] O segundo, isto é, o livro do Teatro, enquanto eu o vou manipulando, me faz conhecer com quais cores se deve representar em cena os caracteres, as paixões, os acontecimentos que no livro do Mundo leem-se; como se deve manejá-lo

<sup>12</sup> Neste texto, optamos por não traduzirmos os nomes das personagens, bem como os títulos das obras de Carlo Goldoni.

<sup>13</sup> Para mais informações acerca desse assunto, cf. a recente obra traduzida por Roberta Barni (SCALA, 2003).

para dar-lhe maior destaque, e quais serão aquelas tintas, que mais o tornam grato aos olhos delicados dos expectadores [...]. (GOLDONI, 1991, p.10).<sup>14</sup>

Goldoni, em suas comédias, aproveita as máscaras, os esquemas e os repertórios (*canovacci*)<sup>15</sup> da *Commedia dell'Arte* para representar os relacionamentos humanos da sociedade veneziana do século XVIII. Para modificar a *Commedia dell'Arte*, Goldoni realiza transformações de forma gradual, deixando, por exemplo, em suas primeiras comédias, algumas personagens pertencentes a essa tradição, tais como Arlecchino, Brighella e Pantalone, embora tenham sido modificados em grande medida pelo autor. Segundo Ferrone, (2011, p. 35), essas personagens, ainda que carreguem em si traços fundamentais da *Commedia dell'Arte*, tais como costumes e caracteres cômicos, assumem contornos sociais e humanos mais próximos da sensibilidade dos seus espectadores. O aprofundamento psicológico e social das personagens goldonianas auxilia na exposição dos vícios e hipocrisias da sociedade de seu tempo. Goldoni elimina em suas peças as bufonarias e as tramas absurdas e propõe enredos naturalizados, mais verossímeis, relacionados principalmente ao mundo burguês. Sobre essa questão, Cardinali afirma:

com a sua reforma, Goldoni pretende satisfazer as exigências de um novo público em potencial, aquele burguês, que vinha elaborando uma nova ética fundada no bom senso, na reputação, no trabalho, no culto à família, abandonando a fuga da realidade quotidiana, oferecida pelos cômicos *dell'Arte* (CARDINALI, 2014, p. 26).<sup>16</sup>

<sup>14</sup> [...] *Al barlume di queste scoperte mi diedi immediate a comporre alcune Commedie. Ma prima di poter farne delle passabili o delle buone, anch'io ne feci delle cattive. Quando si studia sul libro della Natura e del Mondo, e su quello della sperienza, non si può per verità divenire Maestro tutto d'un colpo; ma egli è ben certo che non vi si diviene giammai, se non si studiano codesti libri. [...] sebben non ho trascurata la lettura de' più venerabili e celebri Autori, da' quali, come da ottimi Maestri, non possono trarsi che utilissimi documenti ed esempi: contuttociò i due libri su' quali ho più meditato, e di cui non mi pentirò mai di essermi servito, furono il Mondo e il Teatro. Il primo mi mostra tanti e poi tanti vari caratteri di persone, me li dipinge così al naturale, che paion fatti apposta per somministrarmi abbondantissimi argomenti di graziose ed istruttive Commedie: mi rappresenta i segni, la forza, gli effetti di tutte le umane passioni: mi provvede di avvenimenti curiosi: m'informa de' correnti costumi: m'intruisce de' vizi e de' difetti che son più comuni del nostro secolo e della nostra Nazione, i quali meritano la disapprovazione o la derisione de' Saggi; e nel tempo stesso mi addita in qualche virtuosa Persona i mezzi coi quali la Virtù a codeste corruttele resiste, ond'io da questo libro raccolgo, rivolgendolo sempre, o meditando, in qualunque circostanza od azione della vita mi trovi, (...) Il secondo poi, cioè il libro del Teatro, mentre io lo vo maneggiando, mi fa conoscere con quali colori si debban rappresentar sulle Scene i caratteri, le passioni, gli avvenimenti, che nel libro del Mondo si leggono; come si debba ombreggiarli per dar loro il maggiore rilievo, e quali sien quelle tinte, che più li rendon grati agli occhi delicati degli spettatori (...).*

<sup>15</sup> Segundo Pavis, em seu *Dicionário do teatro* (2011, p. 61), os *canovacci* eram esquemas que os atores seguiam na *Commedia dell'Arte*: eles improvisam levando em conta os *lazzi* (indicações sobre jogos de cena cômicos) característicos de cada um dos papeis típicos dessa comédia.

<sup>16</sup> *Con la sua riforma, Goldoni intende appagare le esigenze di un nuovo pubblico potenziale, quello borghese, che andava elaborando un'etica nuova fondata sul buon senso, sulla reputazione, sul lavoro, sul culto della famiglia e, rifiutando l'evasione dalla realta quotidiana, offerta dai comici dell'Arte...*

Nos dias de hoje, Goldoni ainda goza de um considerável sucesso, sendo um dos poucos dramaturgos italianos que continuam sendo estudados, reproduzidos e revisitados fora da Itália, devido principalmente à qualidade de suas obras primas, à vivacidade de suas comédias, à linguagem de suas peças e principalmente, à inovação de seu teatro. Todos os seus textos são notáveis pela instintiva comicidade e pela vivacidade dialógica, o que faz com que sejam representados até os dias atuais (BALBONI; CARDONA, 2004, p. 106), inspirando, indiscutivelmente, produções teatrais e literárias de todo o mundo (PIERI, 1993, p. 36).

Não obstante a grande importância de Carlo Goldoni, não somente para o teatro italiano, mas para o teatro mundial, percebe-se que há muitas lacunas no estudo de sua obra em nosso país. Questões referentes à dramaturgia, personagens, relações com as demais artes e com a realidade social, triangulações entre autor, crítica e público, no teatro goldoniano, ainda carecem de investigação. Grande parte dos artigos e dissertações que discorrem sobre o autor, escritas no Brasil, analisam principalmente uma obra específica de Carlo Goldoni, *Il servitore di due padroni*, e quase todos esses trabalhos pesquisam a aproximação da obra com a *Commedia dell'Arte*. Esta ausência de estudos brasileiros, e até mesmo, escritos em língua portuguesa, contribui para um acentuado desconhecimento dessa dramaturgia.<sup>17</sup>

Dentre os estudos realizados no Brasil acerca de Goldoni, fazemos referência aos artigos “De Carlo Goldoni a Luigi Malerba: as máscaras na cultura italiana” (2006), de Sonia Cristina Reis, professora do Departamento de Literatura/Línguas Estrangeiras Modernas da Universidade Federal do Rio de Janeiro; “*O teatro cômico de Carlo Goldoni ou a ‘Reforma’ de um iluminista*” (2010), de Roberta Barni, professora do Departamento de Língua e Literatura da USP; “Carlo Goldoni: dois padrões e um só arlequim (?)” (2011), de Égide Guareschi, professora da Universidade Tecnológica Federal do Paraná; “Extravagâncias melodramáticas na comédia de Goldoni: desafios à tradução e à encenação contemporâneas” (2013), de Maria de Lourdes Rabetti, professora aposentada do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UNIRIO, além de um capítulo do livro *O texto no teatro* (1989), do afamado crítico Sábado Magaldi, intitulado “A poética de Goldoni”.

Em “De Carlo Goldoni a Luigi Malerba: as máscaras na cultura italiana” (2006), Reis faz uma comparação entre as obras dos dois autores. A autora investiga especificamente o uso

<sup>17</sup> Para maiores informações sobre a importância do teatro goldoniano na atualidade, cf. “Por que Goldoni, hoje?” (DORT, 1977, p. 127 e ss.)

das máscaras no contexto artístico italiano, que segundo afirma, foi revigorado “pela dinâmica intervenção do veneziano Carlo Goldoni ao redimensionar as tradicionais figuras da *Commedia dell’Arte*, atribuindo novas funções a tipos já conhecidos.” (REIS, 2006, p. 63). Para ela, por terem inicialmente sido rejeitadas as modificações realizadas por Goldoni no teatro italiano, houve uma desaceleração dessa reforma, fazendo com que ele adequasse as suas peças ao gosto do público. E com isso, Carlo Goldoni realizou em suas comédias uma “nova síntese entre ficção teatral e realidade.” (REIS, 2006, p. 63).

Roberta Barni, em “*O teatro cômico de Carlo Goldoni ou a ‘Reforma’ de um iluminista*”, realiza, de forma resumida, um panorama sobre a obra goldoniana, e aborda também alguns importantes aspectos de sua biografia. A partir da peça que dá nome ao artigo, a autora discorre sobre as principais modificações realizadas por Goldoni na comédia italiana, afirmando que tais mudanças não ocorreram de forma brusca, mas, gradual, sendo iniciadas já a partir da comédia *La donna di garbo*, em 1743 (BARNI, 2010, p. 227). Barni também aborda a questão da ligação que existe nas comédias goldonianas entre o teatro e o mundo. As tramas das peças retratam aspectos da realidade veneziana do século XVIII, através de cenas quotidianas dos três grupos sociais que compunham a Veneza da época: nobreza, burguesia e povo. Segundo a autora:

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 ideias iluministas e à renovação cívica. É 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 europeia. (BARNI, 2010, p. 230).

Ao longo de toda a sua obra, Goldoni representa detalhadamente a sociedade veneziana de seu tempo, mesmo que em alguns momentos, o autor tivesse que dissimular a origem de suas personagens (BARNI, 2010, p. 230).

Égide Guareschi, em “Carlo Goldoni: dois patrões e um só Arlequim (?)” (2011), discorre sobre a evolução da personagem Arlecchino, desde o seu surgimento, no período Medieval, até a sua presença nas comédias goldonianas. A autora se detém em *Il servitore di due padroni*, buscando demonstrar que Arlecchino, servidor de dois senhores, pode ser considerado como uma caricatura do povo humilde da Veneza do século XVIII. Ele não é uma marionete ou um bobo, com falas mecânicas, mas, a partir da personagem presente na *Commedia dell’Arte*, Goldoni cria um Arlecchino muito mais próximo da realidade de seu

público, em consonância com a reforma teatral proposta pelo autor (GUARESCHI, 2011, p. 47). Sobre o teatro goldoniano, a autora afirma:

Goldoni buscava a poesia na própria sociedade, isso o aproximava do público, que lotava os teatros, independentemente, da classe social a que pertenciam. Além disso, foi desse material que o comediógrafo tirou sugestões para propor a sua reforma, valorizando o povo, seus costumes, sua linguagem. De acordo com seu projeto de renovação da comédia Goldoni pretendia que as personagens se expressassem com a linguagem mais natural possível, aquela usada no dia a dia e, portanto, o uso dos dialetos seria imprescindível para a construção de uma comédia mais real, mais ligada à sensibilidade e à noção de pertencimento local. (GUARESCHI, 2011, p. 46).

Guareschi encerra o seu artigo afirmando que na representação feita por Goldoni de Arlecchino, perpassam características que conservam sua atualidade, tais como, críticas à exclusão social e a alguns aspectos políticos. Segundo a autora, através dessa personagem, Carlo Goldoni “deixou um legado peculiar, tanto para o teatro e a literatura italiana, quanto para o mundo artístico de outros países.” (GUARESCHI, 2011, p. 49).

Em “Extravagâncias melodramáticas na comédia de Goldoni: desafios à tradução e à encenação contemporâneas” (2013), Maria de Lourdes Rabetti realiza um estudo sobre os elementos melodramáticos presentes na obra *Il servitore di due padroni* (1753), que é considerada a comédia goldoniana mais próxima da *Commedia dell'Arte*. Segundo Rabetti (2013, p. 12, 14), as comédias goldonianas tinham uma grande proximidade da produção musical da época e, além disso, possuíam uma perspectiva musical dentro de sua própria estrutura. Alguns aspectos que a autora destaca sobre essa questão na obra goldoniana são:

a rigorosa distribuição simétrica das diferentes partes, dispostas em equilíbrio, diríamos matemático, em suas composições; os jogos proporcionais na distribuição de monólogos, duplas e partes corais, que atendem à desejada proporcionalidade dentro do conjunto, mas também espelham tonalidades expressivas diferenciadamente cuidadas, se atentarmos para as características e as funções dos personagens nessas partes alocados; por fim, a conhecida prevalência de uma magistral *coralidade*<sup>18</sup> de base que não significará, necessariamente, descarte sistemático de grandes personagens, numa dificuldade para o estabelecimento de protagonistas, atribuída a certa incapacidade goldoniana para a construção de grandes caracteres “psicológicos”. (RABETTI, 2013, p. 14).

<sup>18</sup> As comédias corais de Carlo Goldoni são aquelas que têm como personagem principal não uma pessoa, mas um povo, uma vila, um grupo de pessoas, como acontece na peça *Le Baruffe Chiozzotte* (1762).

Dessa forma, a corralidade presente nas comédias de Carlo Goldoni pode ser considerada como fundamental para a produção da musicalidade que “organiza e orienta a dramaturgia goldoniana” (RABETTI, 2013, p. 14). A autora ainda faz algumas considerações sobre dramaturgia e tradução de uma encenação brasileira contemporânea da peça *Il servitore di due padroni*, encabeçada por Camila Pitanga, Marcos Breda e a Caravana Produções Artísticas, em 2002 (RABETTI, 2013, p. 17).

Sábato Magaldi, no capítulo intitulado “A poética de Goldoni”, aborda brevemente a questão da poética goldoniana realizada pelo autor na comédia *Il teatro Comico*, a qual pode ser considerada como uma peça metateatral<sup>19</sup>. Segundo Magaldi (1989, p. 146-147), nada melhor do que o próprio teatro para falar das ideias teatrais do autor: Carlo Goldoni, utilizando em sua comédia um processo realista, “uma das forças vitais de sua obra”, não fez simplesmente um teatro dentro do teatro, mas exemplificou na prática cada uma de suas teorias reformadoras do teatro italiano<sup>20</sup>. Goldoni rechaça todos os aspectos que estavam desgastados na *Commedia dell’Arte*: “Às máscaras que tendiam a eternizar-se em abstrações, contrapôs uma dramaturgia fundamentada na observação dos costumes, fixando tipos sociais. No realismo que imprimiu à cena poderia resumir-se a nova poética” (MAGALDI, 1989, p. 147). A fim de tornar a trama em suas peças mais verossímil, aprofundou-se na realidade que estava ao seu redor, aliando, em seu teatro, de forma bem sucedida, aspectos do mundo ao teatro. Alguns elementos, adaptados da poética aristotélica foram admitidos pelo autor:

em respeito à verossimilhança, condena a impropriedade de fazer uma senhora vir à rua para um diálogo, “tolerada no teatro italiano durante muito tempo”. O lugar-comum do criado que bate no patrão, para efeito cômico, é também verberado, pois foge aos hábitos. Recusa Goldoni a técnica dos solilóquios, exprobrações, imagens empoladas, desesperos e tiradas, e recomenda o “estilo familiar, que é natural e fácil”. (MAGALDI, 1989, p. 147).

<sup>19</sup> Nesta tese, adotamos a definição do metateatro (metadrama, metapeça) como sendo um texto dramático que tem como principal objetivo refletir sobre as relações entre o real e a ficção, a arte e a vida, o texto e o espetáculo, o autor, o ator e a personagem da peça. Sabemos que não é necessário para que uma peça seja considerada como metateatro, que os elementos teatrais formem uma peça dentro da peça, antes, é preciso que a realidade seja teatralizada. Esse recurso é utilizado normalmente em peças que representam a vida como uma peça teatral: *Hamlet*, de Shakespeare, *Sei personaggi in cerca d'autore*, de Pirandello, dentre outras. Para maiores detalhes acerca do conceito de metateatro, cf. ABEL, 1968.

<sup>20</sup> Podemos identificar uma semelhança entre as peças *Il Teatro comico* (1750), de Carlo Goldoni, e *Sei personaggi in cerca d'autore* (1921, 2009), de Luigi Pirandello, pois ambas utilizam o recurso do metateatro para refletir sobre a situação em que o teatro se encontrava: o primeiro aborda a questão da reforma teatral, e o segundo representa com profundidade a crise que passava o teatro italiano e a necessidade de superação dessa tradição.

Em *Il teatro comico*, Goldoni ainda recomenda que as personagens no teatro não conversem com o público; e com relação à estrutura da peça, esta deveria ser dividida em várias cenas, a fim de não aborrecer os espectadores. As personagens não deveriam falar em verso, pois não se faz isso na vida real, e os caracteres deveriam ser verdadeiros, pois assim, eles agradariam ao público. De modo semelhante, a crítica na peça deveria ser moderada, visando o universal e não o particular, o vício e não o viciado, já que a comédia “foi inventada para castigar os vícios e ridicularizar os maus costumes”<sup>21</sup> (MAGALDI, 1989, p. 148). Magaldi encerra seu texto afirmando que, no teatro goldoniano, tudo “indica o seguro caminho do realismo. [...] Como ele augurou na peça, foi com a sua obra devolvido, sem dúvida, o prestígio ao teatro italiano.” (MAGALDI, 1989, p. 150).

Também foram escritas algumas dissertações que abordam ou têm como tema principal aspectos da vida e a obra goldoniana. São elas: *A viagem como símbolo de prestígio na Trilogia da vilegiatura de Carlo Goldoni* (2002), de Claudia Maria Astorino; *Arlequim na dramaturgia performativa de Dario Fo* (2002), de José Augusto Lima Marin; *Giuseppe Salerio, um comediógrafo veneziano na São Paulo de 1900: análise e tradução de “Un ammalato per forza”* (2006), de Ivan Aparecido Gotardelo Pacheco Junior – todas defendidas na Universidade de São Paulo. Conta-se, ainda: *Improvisação e dramaturgia: o lugar da improvisação teatral na escrita dramática* (2011), de Débora Oliveira Vieira, defendida na Universidade Federal de Minas Gerais, e *As pervivências de Arlequim: em Goldoni e Suassuna* (2013), defendida por Égide Guareschi, na Universidade Federal de Santa Catarina. Por fim, uma tese, defendida na Universidade Federal de Uberlândia, por André Luís Bertelli Duarte, *Apropriações históricas e releituras estéticas da comédia de Carlo Goldoni pela modernização artística no Brasil do século XX* (2015).

Às dissertações de Claudia Maria Astorino, *A viagem como símbolo de prestígio na Trilogia da vilegiatura de Carlo Goldoni* (2002), e de José Augusto Lima Marin, *Arlequim na dramaturgia performativa de Dario Fo* (2002), não tivemos acesso. Sabemos, através de outras fontes, porém, que a primeira analisa a *Trilogia della villeggiatura*<sup>22</sup>, escrita e encenada 1761, no teatro San Luca, e, através de passagens determinantes das três obras,

<sup>21</sup> Sobre essas questões na peça, falaremos com mais vagar no subcapítulo em que for abordada a *Commedia dell'Arte*.

<sup>22</sup> Sobre a *Trilogia*, Goldoni afirma no seu prefácio à *Le smanie per la villeggiatura*: “concebi ao mesmo tempo a ideia de três comédias consecutivas. A primeira intitulada: *Le Smanie per la Villeggiatura*; a segunda: *Le Avventure della Villeggiatura*; a terceira: *Il Ritorno dalla Villeggiatura*. Na primeira se veem os passos preparatórios; na segunda, a louca conduta; na terceira, as consequências dolorosas que disso advém” (GOLDONI, 1970, p. 85).

considera questões relacionadas à decadência de Veneza e à imitação, por parte da burguesia, do comportamento social da nobreza. A autora ainda faz a tradução das três obras goldonianas estudadas. A segunda dissertação analisa a personagem Arlecchino, a partir de sua origem, até a sua conquista definitiva dos palcos em todo o mundo no século XX. Além do Arlecchino presente na dramaturgia de Dario Fo, o autor analisa outras personagens, criadas por autores de diversas épocas, e dentre elas, está o Arlecchino de Carlo Goldoni, presente na peça *Il servitore di due padroni*.

A dissertação de Ivan Aparecido Gotardelo Pacheco Junior realiza um estudo sobre o desconhecido autor imigrante italiano Giuseppe Salerio<sup>23</sup>. Dentre os elementos analisados, está a influência exercida por Carlo Goldoni na comédia de Salerio intitulada *Un ammalato per forza*. Segundo Pacheco Junior, diferentemente das comédias de Molière, precursor da comédia de costumes, as peças goldonianas não possuíam uma personagem principal que sustentava toda a sua trama, e que tinha ao redor de si todas as demais. Ao contrário, ao lado de uma personagem com características marcantes, Goldoni colocava outras de relevância para a narrativa, a fim de que houvesse um maior equilíbrio na representação dessas personagens. Dessa maneira, as comédias de Giuseppe Salerio, autor italiano que nasceu menos de cem anos depois da morte de Goldoni, na Itália, estariam muito mais próximas dos textos goldonianos do que dos molierescos (PACHECO JUNIOR, 2006, p. 26). Um aspecto que vale a pena destacar da dissertação de Pacheco Junior é que, de todos os textos escritos sobre Goldoni no Brasil, o dele é o único que dedica alguns parágrafos para a importância da personagem feminina nos textos goldonianos. Para o autor, a importância dada à figura feminina nas comédias de Carlo Goldoni está relacionada aos ideais iluministas de valorização da mulher. (PACHECO JUNIOR, 2006, p. 25). Sobre as personagens femininas, o autor afirma:

<sup>23</sup> Pouco se sabe sobre Giuseppe Salerio. Algumas informações sobre ele têm sido colhidas de seu monólogo intitulado *Otello*. Sobre o autor, Pacheco Junior afirma:

o autor do *Ammalato* viveu em São Paulo possivelmente entre 1880 e 1930. Para se chegar a essa hipótese alguns cálculos são necessários. (...) sabemos que Giuseppe Salerio era um dentista que possuía um consultório no centro de São Paulo. Já que a obra foi publicada em 1900, supõe-se um profissional já nos seus quarenta anos de idade. Deduz-se que seu ano de nascimento seja por volta de 1860, tendo em vista o tempo necessário para a conclusão de alguns estudos na Itália. Sua vinda ao Brasil teria acontecido por volta de 1880, chegando ao país junto às primeiras levas da imigração (PACHECO JUNIOR, 2006, p. 17).

as mulheres no teatro de Goldoni ganham voz e começam a se afirmar atrizes, como por exemplo, em “La locandiera” (1753), em que Mirandolina, um personagem feminino, tem a função de protagonista. Essa integração da mulher nos papéis de teatro nos revela que de um lado Goldoni nutria certo gosto pela flexibilidade de ação e pelo comportamento menos condicionado pelas normas da realidade social das mulheres em comparação aos homens, e de outro lado nos mostra que Goldoni estava de acordo com os ideais iluministas de valorização da mulher. Há uma democratização dos papéis teatrais a partir de Goldoni, que surge como o renovador do teatro cômico, assim como Metastasio o foi no melodrama. (PACHECO JUNIOR, 2006, p. 24-25).

Na dissertação *Improvisação e dramaturgia: o lugar da improvisação teatral na escrita dramática* (2011), Débora Oliveira Vieira faz um estudo da relação entre a improvisação teatral e a escrita dramática, e dentre as peças examinadas por ela, está a comédia goldoniana *Il servitore di due padroni*. A autora analisa o texto de Carlo Goldoni e uma apresentação contemporânea da peça, realizada em 2010, pelo grupo mexicano Complot Escena. A autora buscou “identificar as marcas que o evento da improvisação teatral pode imprimir em um texto dramático” (2011, p. 7). Vieira analisa alguns roteiros comuns à *Commedia dell’Arte*, até chegar à comédia goldoniana entendida como uma derivação direta da tradição desses *canovacci*, *Il servitore di due padroni*. Sobre esta comédia, a autora considera:

a obra que conhecemos resulta, então, de uma tentativa de Goldoni de “lapidar” a dramaturgia da *Commedia dell’Arte* – tanto é que não é difícil notar que os personagens que aparecem na peça não seguem estritamente as caricaturas previstas para os seus tipos. Ainda assim, a obra ainda guarda uma relação íntima com o improviso e com a comédia de caráter popular. Primeiramente porque a versão entregue ao ator Antonio Sacchi oferecia a este Arlequim plena liberdade ao improviso. As falas do personagem só foram escritas por Goldoni quando Sacchi deixou de fazer o papel. (GOLDONI, 1993, p. XXIV). (VIEIRA, 2011, p. 46).

A partir dessa afirmação, a autora investiga as principais derivações da *Commedia dell’Arte*, presentes em *Il servitore di due padroni*, tais como “a dinamicidade de suas propostas cênicas”, “personagens muito bem definidos”, “uma sequência ininterrupta de peripécias, imbróglios e quiproquós”, “aliado à virtuosa habilidade dos atores para saltos, acrobacias e outros recursos cênicos” (VIEIRA, 2011, p. 51).

Égide Guareschi, na dissertação *As pervivências de Arlequim: em Goldoni e Suassuna* (2013), faz mais um estudo da personagem Arlecchino, a partir de sua origem, a fim de analisá-la nas comédias de Carlo Goldoni e Ariano Suassuna. Para abordar a obra goldoniana

*Il servitore di due padroni*, a autora traça um panorama de alguns aspectos importantes sobre a vida e a obra do dramaturgo. A dissertação procura principalmente demonstrar as características da reforma do teatro italiano feita por Carlo Goldoni, que podem ser observadas na composição da personagem Arlecchino. Segundo Guareschi (2013, p. 105), o Arlecchino goldoniano é multifacetado, e não pode ser considerado como uma personagem-tipo, pois se distancia em grande medida das outras representações arlequinescas que chegaram até nós. Na peça, a personagem, não obstante em muitas ocasiões cometer erros, e por conta destes, criar diversas confusões, em outros momentos, é esperta, ágil, e principalmente, consegue sustentar suas mentiras, a fim de que seus dois amos não descubram que ela está servindo a dois senhores ao mesmo tempo.

André Luís Bertelli Duarte, em sua tese *Apropriações históricas e releituras estéticas da comédia de Carlo Goldoni pela modernização artística no Brasil do século XX* (2015), estuda a recepção das comédias de Carlo Goldoni no teatro brasileiro do século XX. Neste texto o autor faz uma interessante introdução sobre alguns aspectos importantes da vida e da obra goldonianas. Ele também traz à baila diversos aspectos relacionados à reforma praticada por Carlo Goldoni no teatro italiano. Sobre a obra do dramaturgo, Duarte afirma:

o intercâmbio entre as “novas” formas cômicas e aquelas do teatro popular encontradas em todo o teatro goldoniano passou, ao longo do tempo, por um processo de decantação – do qual o próprio autor é um dos mais incisivos porta-vozes – que operou por privilegiar o caráter reformador de sua obra em detrimento dos elementos populares, processo que deve ser compreendido no interior do desenvolvimento cultural europeu e que cria hierarquias no interior do gênero cômico. (DUARTE, 2015, p. 12).

O pesquisador busca fazer uma análise mais atenta da produção cômica do dramaturgo diante das condições artísticas e sociais do momento histórico ao qual estava inserido. Para Duarte, o aprofundamento psicológico e social das personagens goldonianas auxilia na exposição dos vícios e hipocrisias da sociedade de seu tempo, oferecendo um “panorama das transformações sociais e culturais que consolidaram o racionalismo burguês como filosofia hegemônica” (DUARTE, 2015, p. 16). Temos mais uma vez delineada a relação estreita entre a representação goldoniana e a realidade histórico-social veneziana do séc. XVIII.

Embora a questão da representação da mulher seja abordada brevemente na dissertação de Pacheco, há, em geral, uma ausência de reflexões mais profundas acerca de um tema de grande importância para a compreensão da dramaturgia goldoniana. Diante dessas lacunas, e, principalmente, da pouca produção de material acerca do autor em língua

portuguesa, livros, artigos, e até mesmo de traduções das suas peças, foi necessário buscar fora do Brasil uma bibliografia especializada. Em missão de estudos à Universidade Ca' Foscari, financiada pela FAPESB e pela CAPES, a Profa. Dra. Paula Regina Siega, orientadora desta tese, esteve na Casa di Goldoni, em Veneza, onde foi generosamente acolhida pela responsável, que disponibilizou o material bibliográfico que dá base ao presente estudo. Cita-se, a propósito, o livro *La dimensione civile e sociale del quotidiano nel teatro comico di Carlo Goldoni* (1986), de Giorgio Cavallini, de extrema relevância para a nossa pesquisa. Nesta obra, o autor traça um panorama das principais comédias goldonianas, enfocando aspectos sociais do quotidiano de Veneza no século XVIII presentes nessas peças. Dentre os textos analisados, temos as comédias que farão parte do *corpus* desta tese: *La locandiera* e *La putta onorata*.

Foram disponibilizados também 11 volumes da revista *Studi Goldoniani*, publicados em Veneza, de 1968 a 2014. Através deles, obtivemos diversos artigos sobre aspectos variados concernentes à vida e obra do autor veneziano. Desses, salientamos os de maior relevância para o nosso trabalho:

“Noterella sull’Arlecchino illuministico” (1970), em que Luigi Ferrante discorre sobre a personagem Arlecchino de Carlo Goldoni, demonstrando a sua matriz iluminista, e ainda considera as transformações realizadas pelo autor em relação à mesma personagem da *Commedia dell’Arte*. Segundo Ferrante (1970, p. 189), o Arlecchino goldoniano é diverso do servo da comédia latina: diferente deste, ele não está disposto a qualquer atitude para satisfazer os desejos de seu dono, mas revela alguns instintos morais, e com suas atitudes desastradas, provoca confusões, que acabam por ajudar no esclarecimento da verdade.

“I rapporti familiari nel teatro Borghese di Goldoni”, (1976), em que Norbert Jonard analisa algumas comédias de Carlo Goldoni, a fim de investigar em que medida encontra-se no seu teatro a estrutura tradicional dos relacionamentos familiares, aclarando, de alguma maneira, a história da origem de sua comédia burguesa (JONARD, 1976, p. 49). O estudioso discorre sobre a personagem Pantalone, que em diversas comédias goldonianas representa a figura paterna, sendo normalmente um comerciante exemplar, que sabe dar bons conselhos, não obstante, em algumas peças, a personagem seja representada como objeto do ridículo.

“Struttura della commedia e senso del reale nel teatro di Goldoni” (1979), de Wolfgang Theile, em que é abordada a crítica goldoniana do século XX. Segundo o autor, muitos trabalhos se debruçam sobre a questão da ligação, no teatro goldoniano, entre o Mundo e o Teatro. Dessa forma, as pesquisas enfatizam, de maneira geral, a consciência da realidade nas comédias do autor, bem como aspectos iluministas em suas peças, com uma

visão do mundo otimista e progressista, e ainda, abordam a reforma operada por Carlo Goldoni no teatro italiano de sua época. Neste artigo, porém, o autor se propõe a fazer um estudo diverso, em que analisa a estrutura do jogo cênico característica da comédia goldoniana, como expressão de sua consciência da realidade.

Em “Nota sulla ‘locandiera’” (1979), Mario Baratto aborda brevemente algumas questões sobre a estrutura da citada comédia, discorrendo sobre a personagem principal, Mirandolina.

“Per una riflessione sul personaggio del servo nella commedia francese del Settecento e nella commedia goldoniana” (1982) é um artigo no qual Gérard Luciani procede a uma análise da personagem do servo, demonstrando, através de exemplos retirados dos próprios textos goldonianos, os ideais burgueses que estão presentes nessa caracterização.

Em “Dalla Commedia dell’Arte alla commedia di ‘carattere’: l’itinerario di Carlo Goldoni dall’uomo di mondo all’uomo prudente” (1982), Guido Nicastro faz um estudo da evolução do teatro goldoniano, desde os *intermezzi*, até as comédias de caracteres. O autor traça um panorama a partir dos primeiros textos de Carlo Goldoni, demonstrando a irregularidade destas comédias, e discorre sobre a percepção goldoniana de que era necessário que a realidade veneziana passasse a ser representada no teatro, sem que as suas comédias perdessem a propriedade de fazer rir (NICASTRO, 1982, p. 132).

Kurt Ringger, em “‘Il coadiutore e la pupila’: autobiografia e opera buffa nei *Memories* di Carlo Goldoni” (1982), discorre sobre as *Memoires*, demonstrando como Carlo Goldoni manipula a sua história, a fim de que esta se pareça com um enredo de ópera bufa. Para exemplificar a sua tese, o autor utiliza o episódio narrado por Goldoni no capítulo XVI, primeira parte, da descrição do seu primeiro encontro com Nicoletta, da súbita paixão e da notícia inesperada que posteriormente recebe de que a jovem teria que se casar com o seu velho tutor. Toda a dificuldade que Goldoni encontra, até poder estar com sua amada, segundo Ringger, remete ao enredo das óperas bufas do século XVIII: a rivalidade entre um velho sem escrúpulos e um jovem corajoso e apaixonado, e entre estes, uma bela e indefesa jovem. A história termina com a partida de Goldoni, desiludido, mas, certamente um pouco mais “conhecedor do coração humano”.

Em “Per un’analisi del personaggio femminile nel teatro di Goldoni” (1982), Piero Colombi discute a importância da personagem feminina nas comédias de Carlo Goldoni. Para Colombi, a mulher no século XVIII progressivamente assume um novo papel na sociedade: ela passa a fazer parte de diversos setores da vida social, deixando de pertencer somente à

esfera privada. Esta é uma característica que pode ser verificada não somente em Veneza, mas em toda a Europa do século XVIII. Segundo o autor:

a criação do caráter feminino devia ser particularmente acurada, principalmente para não ferir a susceptibilidade das comediantes, e de não suscitar atritos na companhia, mas, sobretudo para encontrar os favores do universo feminino<sup>24</sup>, tanto mais que o humor das damas, que formavam grande parte do público do teatro, era seguramente decisivo na obtenção de sucesso ou de insucesso (COLOMBI, 1982, p. 73).<sup>25</sup>

“Indagine sulla donna in Goldoni (nelle “sedici commedie nuove”)", (1982) de Mirella Saulini, faz uma interessante categorização da personagem feminina em dezesseis comédias goldonianas. Ela analisa aspectos como: status, idade, relacionamento entre personagens, dentre outros, a fim de fazer uma sistematização dessas personagens nas peças analisadas.

Já “Mirandolina o l’arte di persuadere” (1985), de Georges Guntert, faz uma análise minuciosa da personagem Mirandolina, de *La locandiera*, e dos recursos que esta utiliza para conquistar os homens que estão ao seu redor. O autor do texto também realiza uma associação entre a personagem e a atriz que a interpretou à época de Goldoni, Maddalena Raffi Marliani.

Flavio de Bernardinis, em “Esempi di trattamento del carattere nelle commedie goldoniane (1985), discorre sobre a representação do caráter nas comédias de Carlo Goldoni. Segundo Bernardinis, ao passar da comédia improvisada para a comédia de caráter, em sua reforma, Goldoni desenvolve suas personagens, referindo-se à realidade que circunda o seu público.

“I titoli delle commedie goldoniane” (1988), de Franco Fido, discute as principais funções dos títulos no teatro goldoniano e no teatro pirandelliano. Para Fido (1988, p. 187), Goldoni, como titológrafo, é mais prudente e menos agressivo que Pirandello. Ele demonstrava ser atento na escolha dos títulos de suas peças, que podem ser divididos em algumas categorias: títulos centrados no defeito predominante da personagem principal: *Il*

<sup>24</sup> No teatro, há um processo de comunicação entre o emissor (personagem) e o receptor (público). O papel do público tem grande importância para o discurso teatral. Só se pode dizer aquilo que é permitido, seja positiva ou negativamente. Ubersfeld afirma que “todo o texto teatral é a resposta a uma demanda do público, e é por isso que se opera mais facilmente a articulação do discurso teatral com a história e a ideologia” (UBERSFELD, 2005, p. 169). A ideologia dominante está sempre presente no texto teatral, sendo reafirmada ou negada, implícita ou explicitamente.

<sup>25</sup> *Particolarmente accurata doveva quindi essere la creazione dei ‘caratteri’ femminili, non solo per la necessità di non urtare la suscettibilità delle commedianti e di non suscitare attriti nella compagnia, ma soprattutto per incontrare i favori dell’universo muliebri, tanto più che l’umore delle dame, che formavano gran parte del pubblico dei teatri, era sicuramente decisivo ai fini della riuscita o dell’insuccesso di una commedia.*

*bugiardo, Il prodigo, L'impostore*; nomes comuns de pessoas + atributo ou complemento de qualidade: *L'uomo prudente, La vedova scaltra, La putta onorata, La cameriera brillante*; os títulos de relação de parentela: *La buona madre, La sposa sagace, Il padre di famiglia*; condições sociais ou profissionais: *La locandiera, Il feldatario, Le massere*; nomes próprios: *Rosmonda, Terenzio*; ambiente, espaço físico: *La scuola di ballo, Il Campiello, La casa nova*; e ainda, o título da última comédia do autor escrita em Veneza: *Una delle ultime sere di carnevale*, que é um título “calibradíssimo em cada um dos particulares: carnaval dentro da comédia e fora do teatro; não dia, mas noite; não a última, mas uma das últimas, para um efeito de incerteza e de penumbra”<sup>26</sup> em plena concordância com a peça.

“La bottega da caffè’a ‘La bottega del caffè’” (1988), de Ted A. Emery, analisa a evolução dos textos goldonianos, utilizando como base de sua pesquisa duas peças escritas pelo autor: o *intermezzi La bottega da caffè* e a comédia aclamada: *La bottega del caffè*. Através das diferenças entre os dois textos, Emery investiga a reforma realizada por Goldoni no teatro italiano.

“Goldoni e la Marliani ossia l'impossibile romanzo” (1988), de Ginette Herry, analisa a difícil relação existente entre Goldoni e a grande atriz, pertencente à Companhia Medebach, *la servetta* Madalena Raffi Marliani, atriz que, dentre muitos papéis importantes, foi a intérprete da personagem principal da comédia *La locandiera* (1753), *Mirandolina*, a dona da estalagem, onde se passa toda a peça.

Além do material disponibilizado pela Casa di Goldoni, em consulta ao sistema bibliotecário da Universidade Ca' Foscari de Veneza, a Profa. Dra. Paula Regina Siega pode conseguir cópias de alguns textos, a saber:

*Le commedie del Goldoni* (1972), obra na qual Giorgio Cavallini analisa aspectos concernentes à reforma teatral operada por Carlo Goldoni, realizando um estudo de algumas obras goldonianas, dentre as quais, encontram-se as duas peças que interessam particularmente a esta tese: *La locandiera* e *La putta onorata*.

Útil é também a introdução às comédias goldonianas, desenvolvida por Giovanni Antonucci, da edição dos *Capolavori goldoniani*, publicada pela Grandi Tascabili Economici Newton (1999). Nela, pode-se entender as fases do teatro goldoniano: a primeira (1734-1748), considerada como um período de aprendizado, que marca o início da atividade goldoniana,

<sup>26</sup> *Titolo calibratissimo in ogni particolare: carnevale dentro la commedia e fuori del teatro; non giorno, ma sera; non l'ultima ma una delle ultime, per un effetto di incertezza e di penombra...*

com uma produção bastante heterogênea; a segunda (1748-1753), em que Goldoni passa a dedicar-se totalmente à profissão de dramaturgo; a terceira (1753-1758), em que trabalha no teatro San Luca, contratado pelos irmãos Vendramin; a quarta (1759-1762), com peças mais pessimistas que antecedem a sua ida para Paris; a quinta e última fase, equivalente ao seu período parisiense, em que ao trabalho de dramaturgo se soma a escrita das suas *Memoires*.

Além desse auxílio, pudemos contar com uma rede de colaboração com os estudantes da Universidade Federal do Espírito Santo que estiveram em missão de estudos na Universidade Ca' Foscari:

Lilian Lima Gonçalves dos Prazeres, estudante do Doutorado em Letras da UFES, em viagem de co-tutela, financiada pela Capes, nos enviou os seguintes materiais:

O livro *La vita a Venezia nel Settecento*, de Norbert Jonard (1985). Este, como o título sugere, discorre sobre aspectos relevantes da Veneza do século XVIII, tais como: economia veneziana, o governo, as classes sociais e a vida política e religiosa, dentre outros. Para a nossa pesquisa, a maior contribuição foi o capítulo sobre o teatro veneziano. Neste, o autor comenta sobre a importância do teatro para o povo veneziano: havia uma grande difusão das peças teatrais na época, e estas eram utilizadas como instrumento para alcançar grande parcela da população.

A introdução à comédia *La locandiera*, desenvolvida por Sara Mamone e Teresa Megale (2007). Neste texto, as autoras defendem a tese de que os atores foram um fator decisivo para a composição das personagens da comédia *La locandiera*. Goldoni, conforme afirmam, escrevia suas peças modelando o caráter de suas personagens ao ator que a interpretaria. E, a partir dessa vertente, Megale e Mamone fazem uma complexa análise da personagem Mirandolina.

Em intercâmbio na Itália, via convênio entre as universidades UFES e Ca' Foscari, financiados pelo programa Erasmus+, os estudantes de graduação em letras Português-Italiano, Jordano Tomasi Pereira e Luciano Azevedo da Silva nos enviaram os seguintes materiais:

O livro de Gastone Geron, *Carlo Goldoni cronista mondano – costume e moda nel Settecento a Venezia* (1972). Neste texto, o autor analisa a moda e os costumes da Veneza do século XVIII. Ele faz uma pesquisa acurada sobre as vestes femininas, masculinas, as roupas de viagem, o comércio de tecidos, os costureiros, os vendedores de roupas e de joias e os cabeleireiros no século XVIII. E por fim, Geron faz uma análise das referências às questões de moda nas comédias goldonianas.

O artigo “Venezia nel Settecento” (1980), de Feliciano Benvenuti. Neste texto, o autor discorre brevemente sobre alguns aspectos relevantes sobre a Veneza no século XVIII.

Gostaríamos, portanto, de destacar a importância da mobilidade internacional docente e discente para a construção de redes de pesquisa colaborativas, pois foi essa mobilidade que possibilitou um avanço em nossos estudos, uma vez que pudemos contar com material altamente especializado, ao qual não teríamos acesso no Brasil. Diante desses aspectos, registramos o nosso pesar diante dos cortes orçamentários na educação e pesquisa, que comprometem o desenvolvimento educacional e a produção de conhecimento no país.

Completam a nossa lista de referências dois livros contemporâneos, importados diretamente da Itália, que abordam especificamente a vida e a obra do autor:

*Goldoni nostro contemporaneo*, de Cesare Michelis (2008), que discorre introdutoriamente sobre alguns aspectos da biografia do autor. Michelis reconta a história do dramaturgo, a partir de sua morte, fazendo uma abordagem dos principais aspectos da vida de Goldoni, utilizando, principalmente, como fonte as *Memoires* do autor.

*La vita e il teatro di Carlo Goldoni*, de Siro Ferrone (2011). A obra faz uma abordagem bastante completa sobre diversos aspectos relacionados à biografia do autor veneziano, ao teatro Goldoniano, à bibliografia de apoio para o estudo do autor, às edições das peças goldonianas, à fortuna crítica do autor e aos atores principais que fizeram parte das companhias para as quais Goldoni escreveu suas peças, a partir de estudos críticos de diversos pesquisadores contemporâneos.

A este material bibliográfico, somem-se, ainda, alguns artigos avulsos obtidos através de fontes diversas:

Na introdução do livro *Il teatro di Goldoni* (1993), Marzia Pieri discorre sobre diversos aspectos relacionados à vida e obra do autor: sobre o início de sua carreira, os *intermezzi*, as tragédias, as comédias de caracteres, o período parigino, até a escritura de suas memórias, já chegando ao fim de sua vida. Pieri também traz diversas contribuições bibliográficas, acerca de aspectos variados sobre o autor. A autora destaca a questão da controvérsia existente entre Carlo Goldoni e o Abade Chiari (1753), e o desgaste que esse embate causou no autor, que posteriormente se envolveu em outra polêmica com Carlo Gozzi e a Academia dos Granelleschi, em 1757<sup>27</sup>.

<sup>27</sup> Para mais detalhes sobre esses assunto, cf. o capítulo 2, seção 4 desta tese.

No artigo “O teatro goldoniano: um best-seller editorial de setecentos” (2010), Anna Scannapieco aborda brevemente a questão editorial nas peças de Carlo Goldoni. As comédias goldonianas tiveram um alto índice de reelaboração, ao longo da carreira do comediógrafo, e suas edições, realizadas a partir de 1750, algumas supervisionadas pelo próprio autor, não raro ficaram incompletas, diante de inúmeros projetos interrompidos.

Scannapieco (2010, p. 4-5) traça um breve panorama das principais edições dos textos do comediógrafo, iniciando com a edição Veneziana de Giuseppe Bettinelli<sup>28</sup>, em IX tomos, escrita entre os anos de 1750-57, até a edição também veneziana de Antonio Zatta, escrita de 1788-95, em XLIV tomos. A edição é considerada como a mais completa e também aquela que apresenta maiores problemas, em relação à sua credibilidade filológica.

“‘Mirandolina c’est lui’. Comunicazione e medium teatrale nella locandiera”, de Antonella Del Gatto (2011). Em seu texto, a autora defende que há uma fusão perfeita na peça entre o espaço em que ocorrem as ações do texto e a própria estalajadeira, Mirandolina. Del Gatto ainda aborda o relacionamento que há entre o desenvolvimento das personagens e os atores que representavam esses papéis. O artigo também trata sobre o metateatro presente na peça, considerando que Mirandolina realizada dentro da peça outra peça, a fim de alcançar o seu objetivo principal: a conquista do misógino Cavaleiro de Ripafratta.

“La locandiera: una figura della realtà sociale nella rappresentazione di Goldoni”, de Ilaria Crotti (2012), considera algumas características da obra *La locandiera*. Para Crotti, a comédia pode ser analisada pelo viés histórico, e Mirandolina, personagem goldoniana com o caráter bastante desenvolvido, representa o contexto e o espaço em que ela está inserida, a sociedade veneziana no século XVIII. A autora ainda discorre sobre as atrizes que fizeram parte da encenação da peça, e que serviram de inspiração para Carlos Goldoni na criação dessas personagens, e encerra seu artigo analisando os três principais monólogos que Mirandolina profere durante a comédia.

Em “Goldoni e la critica ai costumi borghesi”, Sandro Cardinali (2014) discorre sobre mudanças operadas por Carlo Goldoni na comédia italiana. Algumas questões, como a utilização de personagens relacionadas à sociedade veneziana da época, são destacadas. Para Cardinali, a reforma realizada por Goldoni pode ser explicada pelo seu desejo de organizar

<sup>28</sup> Na página de rosto da edição Bettinelle, Carlo Goldoni se apresenta como “*avvocato veneto, fra gli Arcadi Polisseno Fegejo*”, fornecendo aos seus leitores através dessa alcunha duas informações importantes: uma relacionada ao seu estado social, demonstrando que, como advogado, pertencia ao povo, e outra que mostrava a sua filiação à mais importante academia italiana de seu tempo, a Arcádia, que o havia reconhecido como um poeta. (TURCHI, 2009, p. 12).

um novo teatro, seja na forma, seja no conteúdo, visto que, o público, sobretudo a burguesia<sup>29</sup>, que estava em ascensão, desejava ver refletida no palco a sua realidade. Sobre essa questão, o autor afirma:

o “mundo” e o “teatro” são, por conseguinte, os elementos fundamentais da poética de Goldoni, os dois “livros” sobre os quais meditou com muita frequência, movendo-se entre os dois polos de aderência à vida concreta e real (“mundo”), embora de forma renovada, e à tradição artística de caráter popular representada pela *Commedia dell’Arte* (“teatro”)<sup>30</sup>. (CARDINALI, 2014, p. 23).

Cardinali ainda considera que o fundamento do caráter nas comédias goldonianas é a sociedade veneziana, avizinhandose, muito mais, do povo do que das classes abastadas. Goldoni, para obter sucesso em sua reforma teatral, não ataca a *Commedia dell’Arte*, mas desenvolve peças em que utiliza aspectos desta, modificando gradualmente as máscaras e algumas personagens, bufonarias e tramas absurdas, e propõe enredos naturais, retirados do cotidiano da população veneziana do século XVIII (CARDINALI, 2014, p. 25).

“L’identità linguistica e socio-culturale del personaggio goldoniano: tre commedie”, de Ilde Consales (2015), e “Lingua e dialetto in Goldoni”, de Pietro Trifone, discorrem sobre a língua italiana e sobre o dialeto utilizado por Carlo Goldoni em suas peças. Os autores afirmam que Goldoni, ao promover uma reformulação no teatro italiano do século XVIII, deixou, gradualmente, as máscaras, e desenvolveu os caracteres de suas personagens. Ele também abandonou a linguagem utilizada na *Commedia Dell’Arte* e passou a utilizar uma linguagem simples, não literária, mais próxima daquela falada pelo público veneziano, o que também pode ser considerado como indício da importância da ligação entre texto e realidade.

Todos estes textos vão desenhando a forte relação da dramaturgia goldoniana com a realidade de seu tempo. A partir da análise que fizemos, pudemos constatar que, dentre os trabalhos produzidos aqui no Brasil, carecemos de estudos mais aprofundados sobre alguns aspectos:

29 Sobre a burguesia italiana do século XVIII, pode-se afirmar que a burguesia industrial, bem como a agrária, era quase inexistente, e a classe mercantil não era muito numerosa. O segmento mais numeroso dessa burguesia era o constituído pelos profissionais das artes liberais: advogados, médicos, professores, funcionários públicos, tabeliões, juízes, etc. e residiam, quase integralmente, na cidade. Bibliografia de referência: GALASSO, 1974, p. 141-159.

<sup>30</sup> *Il “mondo” e il “teatro” sono pertanto gli elementi fondamentali della poetica di Goldoni, i due “libri” sui quali meditò più a lungo, muovendosi tra i due poli dell’aderenza alla vita concreta e reale (“mondo”), sia pure in forme nuove, e alla tradizione artistica di carattere popolare rappresentata dalla Commedia dell’Arte (“teatro”).*

I. não encontramos um estudo substancial das personagens goldonianas. Com exceção do Arlecchino, não há análises pormenorizadas de nenhuma personagem nas comédias de Goldoni;

II. à exceção de dois parágrafos escritos na dissertação de Pacheco Júnior (2006), conforme salientamos anteriormente, não tivemos acesso a um estudo sobre a figura feminina nas peças de Goldoni, não obstante o destaque que esta tem em quase todos os seus textos (das aproximadamente 200 peças que Goldoni escreveu, 51 delas tem nomes no feminino e uma grande parte delas tem mulheres como protagonistas ou como personagens relevantes para a sua trama);

III. em todos os trabalhos lidos, não há uma análise pormenorizada de aspectos concernentes à biografia goldoniana. Não encontramos uma problematização das suas *Memoires*, embora fique claro para um estudioso da vida e obra de Carlo Goldoni que elas foram organizadas de forma a mostrar ao povo parisiense que o autor nasceu para o teatro, e que toda a sua vida, desde o início, gira em torno da arte da representação<sup>31</sup>.

Diante desses aspectos, nesta pesquisa pretendemos, a partir do *corpus* selecionado, desenvolver uma análise mais pormenorizada das questões que ainda carecem de investigação no Brasil, dando ênfase à relação existente entre a representação da mulher no teatro goldoniano e a realidade de seu tempo. As peças selecionadas para análise foram: *La locandiera* (1753) e *La putta onorata* (1749). Estas comédias foram escolhidas, pois trazem, respectivamente, a representação da mulher de negócios e da jovem pobre que luta para defender sua honra.

<sup>31</sup> Sobre esta questão, cf. RINGGER, 1982, p. 185-192.

## 2. A OBRA DE CARLO GOLDONI

A fim de compreendermos a obra de Carlo Goldoni, é necessário discorrermos brevemente sobre questões como cultura, política e sociedade veneziana no século XVIII, pois estes elementos representam o ponto de partida para o estudo da obra do autor. Dessa forma, as *Memoires* de Goldoni, os prólogos de suas peças e os comentários do autor às várias edições de suas comédias, bem como os estudos históricos, nos servirão como auxiliares, a fim de conseguirmos entender a relação que existe entre o teatro goldoniano e o mundo que o circunda. Precisamos, contudo, ter em vista que os escritos de Carlo Goldoni sobre a sua vida buscavam justificar o seu próprio trabalho, com o objetivo de dar relevo ao seu projeto reformador. Faz-se necessário, portanto, certa cautela na análise desses textos.

### 2.1 SOBRE AS *MEMOIRES*

Carlo Goldoni fala de si mesmo em diversos textos: prefácios, dedicatórias, cartas, introduções de suas peças publicadas – *l'autore a chi legge* –, e até mesmo em peças metateatrais, em que discorre sobre a sua poética. Porém, o seu principal texto autobiográfico são as *Memoires de Goldoni pour servir à l'histoire de sa vie et de son théâtre*, escritas inteiramente em língua francesa. Já no prefácio de suas memórias, o autor salienta a preocupação com sua obra e com a reforma que se propusera a fazer no teatro italiano, lamentando o pouco reconhecimento obtido em pátria:

a minha vida não é interessante; mas pode acontecer que, daqui a algum tempo, se descubra num canto de uma velha biblioteca, uma coleção das minhas obras. Nascerá, talvez, algum curioso de saber quem era aquele homem singular que se propôs a fazer a reforma do Teatro do seu país, que pôs em cena e nos prelos cento e cinquenta Comédias em verso e em prosa, tanto de carácter quanto de intriga; e que viu, em vida, dezoito edições do seu Teatro. Se dirá, sem dúvida, esse homem devia ser muito rico; por que deixar a sua pátria? Ah! Convém, então, deixar bem claro à posteridade que somente na França Goldoni encontrou o seu repouso, a sua tranquilidade, a sua prosperidade, e que terminou a sua profissão de poeta dramático com

uma comédia francesa, à qual, no teatro daquela nação, teve um favorável encontro.<sup>32</sup> (GOLDONI, *Mem.* Prefácio, p. 4).<sup>33</sup>

As *Memoires* são compostas por três partes: na primeira, o autor fala sobre a sua infância e juventude, dando destaque às suas aventuras juvenis. Ele narra, desde o seu nascimento, até o início da temporada teatral, no ano de 1748, quando aceita a proposta de trabalho junto à companhia Medebach. Na segunda parte, Goldoni narra os anos mais importantes em sua reforma, de 1748 a 1762, até sua partida para o exílio em Paris. Esta parte é também construída por resumos de suas comédias, frequentemente acompanhadas de relatos do êxito ou da frustração que as acompanhavam. O autor ainda discorre sobre os seus desentendimentos com o abade Chiari e com Carlo Gozzi. Na terceira, que compreende os anos de 1763-1787, o autor retrata a vida em Paris, o trabalho com a companhia italiana e com a comédia francesa. Em seu relato, Carlo Goldoni ora dilata alguns episódios, ora omite outros. Dessa forma, a obra, ainda que seja autobiográfica, não é suficiente, de fato, a reconstruir pontualmente os acontecimentos da vida do autor, visto que diversas datas são inexatas, algumas notícias são falsas ou de alguma forma, adulteradas. Essa imprecisão é devida à manipulação realizada pelo autor (FERRONE, 2011, p. 131). Assim, embora muitos detalhes dos primeiros anos da vida de Goldoni que chegaram até nós foram os contados pelo próprio autor, através das suas memórias, a crítica contemporânea tem demonstrado a necessidade de certa cautela na análise dos dados fornecidos:

do confronto das variantes e do reencontro destes com os documentos, quando é possível, foi confirmada a vontade goldoniana de subordinar cada recordação e cada omissão intencional ao desenho do quadro autobiográfico que, exatamente como diz o título, é funcional à ilustração e à valorização do seu objetivo reformador do teatro. (STRAPPINI, 2001).<sup>34</sup>

<sup>32</sup> As citações das *Memoires* seguem a seguinte ordem: Autor, abreviação do nome da obra (*Mem.*), parte, capítulo e paginação. Elas foram retiradas de GOLDONI. *Memorie per l'istoria della sua vita e del suo teatro: rivedute e corrette*. Collezione: Biblioteca classica econômica. Milano: Sonzogno, 1908.

<sup>33</sup> *La mia vita non ha importanza. Ma può fra qualche tempo avvenire che in un angolo d'antica biblioteca si trovi una collezione delle mie opere. Saravvi forse alcuno curioso di sapere chi fosse quell'uomo singolare, che ha avuto in mira la riforma del teatro del suo paese, che ha posto in scena e sotto il torchio centocinquanta commedie in verso e in prosa, tanto di carattere come d'intreccio; ed ha veduto, vivendo, diciotto edizioni del suo teatro. Si dirà senza dubbio: quest'uomo doveva esser molto ricco; perché lasciare la sua patria? Ah! convien dunque rendere ben intesa la posterità che solo in Francia trovò il Goldoni il suo riposo, la sua tranquillità, la sua prosperità, e che ha terminato la sua professione di poeta drammatico con una commedia francese, la quale, sul teatro di quella nazione, ebbe un favorevole incontro.*

<sup>34</sup> *Dal confronto delle varianti e dal riscontro di queste con gli accertamenti documentari, quando è stato possibile, è risultata confermata la volontà goldoniana di subordinare ogni ricordo e ogni omissione*

Cada trecho do livro foi selecionado e disposto de forma que valorizasse o mito da vocação de Goldoni para o teatro cômico. Como exemplo dessa manipulação, temos, já no início da narrativa goldoniana, uma recordação deformada do autor: Goldoni atribui ao avô paterno, morto quatro anos antes de seu nascimento, a responsabilidade de dar-lhe o gosto pelo teatro. (GOLDONI, *Mem.*, I, 1, p. 5).

## 2.2 AS FASES DO TEATRO GOLDONIANO

Carlo Goldoni nasceu em Veneza no dia 25 de fevereiro de 1707, filho de Giulio e Margherita Salvioni, e irmão mais velho de Giovanni Goldoni. Para manter os dois filhos, o pai de Goldoni viaja para Roma, em 1712, a fim de tornar-se médico. Goldoni descreve que seu primeiro contato com o teatro foi quando ele ainda tinha nove anos. Seu pai, que sabia o quanto o filho amava o teatro, colocou em cena uma companhia de jovens e como naquela cidade não era permitido às mulheres entrarem em cena, foi dado a Goldoni um papel de mulher para que ele encenasse. A peça se chamava “La sorellina di don Pilone”, de Gigli. Goldoni narra em suas *Memoires* que foi muito aplaudido, porque, “em um país em que os espetáculos são raros, os espectadores não são difíceis de contentar” (*Mem.* I, 3, p. 9)<sup>35</sup> Durante esse tempo, Goldoni frequentou a escola dos Jesuítas e em 1720, foi transferido para uma escola em Rimini, onde estudou filosofia. Nessa época, segundo Goldoni, ele já estava destinado pelo seu pai a estudar medicina. O autor afirma que, ao invés de dedicar-se ao estudo dos filósofos clássicos, enchia a sua alma com autores muito mais interessantes: Plauto, Terêncio, Aristófanes e alguns fragmentos de Menandro (*Mem.* I, 4, p. 11). No ano de 1721, Goldoni foge do local em que estudava, embarcando com uma companhia de cômicos, para poder se encontrar com sua mãe.

O pai de Goldoni então decide levar o filho consigo, a fim de que estudasse medicina, porém, esse ofício também não agrada o jovem, que é, então, destinado ao estudo da jurisprudência. É enviado a Ghislieri para estudar Direito, mas, uma imprudente sátira contra as mulheres da cidade faz com que o jovem seja expulso, em 1725. Depois da morte do pai, em 1731, Carlo é forçado a terminar os seus estudos, para poder ajudar a família. Por questões

---

*intenzionale al disegno del quadro autobiografico che, esattamente come recita il titolo, è funzionale alla illustrazione e alla valorizzazione del suo intervento riformatore sul teatro.*

<sup>35</sup> *In un paese ove gli spettacoli son rari, gli spettatori non son difficili a contentarsi.*

financeiras e um casamento indesejado, Goldoni foge para Milão em 1732, já carregando consigo o manuscrito de sua primeira tragédia, a *Amalásunta*.

Carlo Goldoni deu início à sua profícua carreira de autor de peças teatrais ainda muito jovem, no ano de 1729, com o *intermezzi* hoje perdido *Il buon vecchio*, e até 1738, aventurou-se na escritura de diversas tragicomédias e composições dramático-musicais. A partir desse ano, os esforços do autor passam a se voltar para a comédia, deixando em segundo plano os demais gêneros (FERRONE, 2011, p. 45). Esses textos de sua juventude contribuíram de forma bastante relevante para a sua formação como comediógrafo. Segundo Irène Mamczarz (1988, p. 7), a experiência multifacetada do autor serviu como base para as obras de sua maturidade, já que aspectos germinais das comédias goldonianas escritas a partir de 1750, já estavam presentes em sua obra da juventude.

A atividade produtiva de Carlo Goldoni pode ser dividida em cinco fases. A primeira, que é o momento em que o dramaturgo inicia a sua carreira, é caracterizada por uma produção bastante heterogênea: tragédias, como *Belisário* e *Rosmonda*, bem como *intermezzi musicali*<sup>36</sup>, tais como *La pelarina*, *Il gondoliere veneziano*, dentre outros. Esta primeira fase estende-se por mais de um decênio: 1734 a 1748, período em que o autor começou a cooperar com o *capocomico*<sup>37</sup> do teatro San Samuele, Giuseppe Imer. Nestes anos, Goldoni também compõe três *canovacci* para o famoso *Arlecchino* Antonio Sacchi, com a parte do protagonista toda escrita: *Il momolo cortesan*, *Momolo sulla Brenta*, e *Il Mercante fallito*, todos no ano de 1738. E ainda, a comédia *La donna di garbo*, primeiro exemplo de comédia de caráter e primeiro passo na direção da reforma. A comédia foi escrita quase na medida para a nova atriz da companhia Imer, a florentina Anna Baccherinni, que morreu de forma repentina, impossibilitando que a peça fosse encenada. *La donna di garbo* seria colocada em cena apenas em 1747 pela companhia Medebach, tendo como atriz principal Teodora Medebach. Para Siro Ferrone (2011, p. 56), a peça sofre de carência estrutural e tem um tom monocorde, em um excesso de esquematismos e rigidez, quando comparada a textos posteriores do autor.

No ano de 1745, Goldoni recebeu do ator Cesare D'Arbes, especializado na máscara de Pantalone, a encomenda de uma peça cômica em que pudesse atuar. O autor então escreveu as comédias *Tonin Bellagrazia (Il frappatore)*, e posteriormente, a bem sucedida *I due gemelli*

<sup>36</sup> Kurt Ringger define os *intermezzi* como breves farsas a dois, três, ao máximo, quatro vezes inseridas nos intervalos entre os atos das obras sérias (RINGGER, 1982, p. 186).

<sup>37</sup> O *capocomico* é o dirigente artístico e legal de uma companhia teatral.

*veneziani*. D'Arbes fazia parte da companhia de Girolamo Medebach e, nesse período, estabeleceu-se um acordo entre o autor e o diretor da companhia, a fim de que trabalhassem juntos a partir do ano de 1748, em Veneza. Goldoni deixa a profissão e inicia a sua profícua carreira de comediógrafo no teatro Sant'Angelo, com a companhia Medebach (FERRONE, 2011, p. 62). O contrato assinado por Goldoni o obrigava a escrever oito comédias e dois melodramas por estação teatral, além de dar suporte à companhia durante a preparação das apresentações.

Às peças escritas para D'Arbes seguiram-se: *L'uomo prudente* (1748) e *La vedova scaltra* (1748). E em seguida: *La putta onorata* (1749), *La buona moglie* (1749), *Il cavaliere e la dama* (1749), *L'avvocato veneziano* (1748), *Il padre di famiglia* (1750), *La famiglia dell'antiquario (o sia la suocera e la nuora)* (1750) e *L'eredità fortunata* (1750), todas estas encenadas durante o período que Goldoni esteve com a Companhia Medebach. Já nessas primeiras comédias, Goldoni iniciou uma grande mudança no teatro italiano: as peças, que antes eram improvisadas, passaram a ser totalmente escritas, com o enredo desenvolvido e com as descrições dos movimentos cênicos (STRUDSHOLM, 2009, p. 142).

A segunda fase seria marcada pelo período em que Goldoni decide abandonar a profissão de advogado e passa a ser um homem do teatro, iniciando com a encenação de *La vedova scaltra* (1748) e concluindo-se com a comédia *Le donne curiose*, no Carnaval de 1753, quando o autor deixa a companhia Medebach. Sobre esse momento, Antonucci (1999, p. 11) afirma:

Goldoni tem perante si um desafio de proporções históricas: superar e dissolver a comédia “improvisada”, não partindo da tradição literária, mas da linguagem e da matéria da própria *Commedia dell'Arte*. Por outro lado, toda a sua experiência se identifica e se desenvolve através do teatro. E este último é o ponto de referimento exclusivo de Goldoni, o teatro concebido como relacionamento direto com os atores e com o público, sem mediação ou filtros de qualquer outro gênero. O relacionamento com os atores é árduo e inevitavelmente complexo, porque, para Goldoni, se trata de uma mudança de fundamentos, um modo e uma concessão teatral profundamente sedimentada e estratificada. (ANTONUCCI, 1999, p. 11).<sup>38</sup>

<sup>38</sup> *Goldoni ha davanti a sé un'impresa di proporzioni storiche: superare e dissolvere la commedia "improvvisa", non partendo dalla tradizione letteraria, ma dal linguaggio e dalla materia della stessa Commedia dell'Arte. D'altra parte, tutta la sua esperienza si identifica e si sviluppa attraverso il teatro. E quest'ultimo il punto di riferimento esclusivo di Goldoni, il teatro concepito come rapporto diretto con gli attori e con il pubblico, senza mediazioni o filtri di qualsiasi altro genere. Il rapporto con gli attori è arduo e inevitabilmente complesso perché per Goldoni si tratta di cambiare dalle fondamenta un modo e una concezione teatrale profondamente sedimentati e stratificati.*

Esta teria sido a fase mais produtiva do teatro goldoniano, resultando em quarenta e duas comédias – dezesseis somente entre 50-51 – entre as quais estão algumas de suas principais obras, como *La putta onorata* (1749) e *La locandiera* (1753) (ANTONUCCI, 1999, p. 14).

O terceiro período goldoniano estende-se do ano de 1753 ao ano de 1758, em que trabalhou para os irmãos Vendramin, no teatro San Luca. Esse foi o momento em que Goldoni escreveu as suas tragicomédias exóticas: *La sposa persiana*, *Ircana in Julfa*, *Ircana in Spaan*, dentre outras. Como afirma Antonucci (1999, p. 15), Goldoni tinha uma sensibilidade extraordinária para as mudanças sociais e psicológicas da sociedade veneziana, traço que pode ser constatado através das mudanças que vinham ocorrendo, não só em suas comédias, mas, também na sociedade veneziana da época.

O quarto período inicia-se com a representação da peça *Gli innamorati* (1759) e termina com a partida do autor para Paris, logo depois da apresentação da comédia *Una delle ultime sere di carnovale*, realizada no fechamento do carnaval, em fevereiro de 1762. Este período é marcado por comédias mais pessimistas, com críticas duras à sociedade veneziana. A comédia *La buona madre* (1761) se enquadra perfeitamente nesse novo estilo teatral do autor. “São anos de extraordinária criatividade do gênio goldoniano, aliada a uma felicidade expressiva cuja identificação entre Mundo e Teatro, entre realidade e poesia, é absoluta e perfeita”<sup>39</sup> (ANTONUCCI, 1999, p. 14.) Dois meses depois da apresentação de sua última peça, Goldoni parte para Paris, para nunca mais voltar a ver a sua amada Veneza.

O quinto e último período de atividade goldoniana é aquele em que o autor se encontra em Paris. É marcado pelos trabalhos realizados para a *Comédie Italienne*, até a escrita de suas *Memoires* (1784-1787). Nesse período, Goldoni também escreve algumas obras primas: *Il ventaglio* e *Le bourru bienfaisant*. (ANTONUCCI, 1999, p. 15).

### 2.3 A COMPANHIA DE MEDEBACH E AS DEZESSEIS COMÉDIAS NOVAS

Em dezembro de 1748, é encenada a peça *La vedova scaltra*, a primeira comédia goldoniana sem máscaras. Nesse período, Goldoni contava com bons atores para encenarem suas produções: D’Arbes e também a mulher do diretor, Teodora Medebach, que, como

<sup>39</sup> Sono anni di straordinaria creatività del genio goldoniano, giunto ormai a una felicità espressiva in cui l’identificazione fra Mondo e Teatro, fra realtà e poesia, è assoluta e perfetta.

afirma Siro Ferrone (2011, p. 69), era aquela que sugeria o caráter central em muitas obras do autor que tinham o papel feminino como principal: *La vedova scaltra* (1748), *La putta onorata* (1749), *La buona moglie* (1749) e *La famiglia dell'antiquario* (1750).

*La vedova scaltra* alcança um imenso sucesso, e é apresentada sucessivamente por trinta vezes. A peça narra a história da viúva Rosaura, que tem ao seu redor quatro admiradores de nacionalidades diversas: um inglês, um espanhol, um francês e um italiano. Rosaura coloca a prova o caráter dos quatro pretendentes, para decidir qual deles deveria ser o escolhido, e ao fim, decide que o italiano é aquele que é digno de seu amor. Nesta comédia, bem como em *La donna di garbo*, temos uma característica que predomina nos primeiros textos do autor, semelhante às comédias de Moliere: a estrutura central da comédia é sustentada por uma única personagem, ao redor da qual giram todas as outras (FERRONE, 2011, p. 69). Sobre a peça, Goldoni afirma em suas *Memoires*:

embora eu tivesse realizado inúmeras composições de felicíssimo êxito, nenhuma delas obteve o sucesso desta. Foi representada trinta vezes seguidas, e foi exposta em todos os lugares com a mesma boa sorte. O princípio, portanto, da minha reforma, não poderia ser mais esplêndido. (GOLDONI, *Mem.*, II, 2, p. 216).<sup>40</sup>

Em suas memórias, Goldoni também atesta que muitas foram as críticas que recebeu, relativas a preceitos seguidos em suas comédias e ao seu método de execução. Para estes opositores, Goldoni não seguia integralmente os valores defendidos por Aristóteles em sua *Poética*, principalmente em relação à unidade de tempo e de espaço (GOLDONI, *Mem.*, II, 3, p. 155).

*La vedova scaltra*, não obstante ter alcançado grande sucesso, encontrou críticas “fortes e perigosas” (GOLDONI, *Mem.*, II, 5, p. 159). Já nas primeiras apresentações, houve uma comédia, intitulada *La scuola delle vedove*, escrita por Pietro Chiari em 1749, paródia da peça goldoniana, que começou a ser encenada. Segundo Goldoni, as personagens, bem como o enredo, eram os mesmos de sua peça. A única diferença estava nos diálogos, cheios de inventivas e de insultos contra Goldoni e seus atores (GOLDONI, *Mem.*, II, 5, p. 159). Em resposta a esta sátira, Goldoni escreve o seu *Prologo apologetico della vedova scaltra*, um diálogo a três, em que o autor discute aspectos de *La scuola delle vedove*, e também defende a

<sup>40</sup>*Benché avessi dato parecchie composizioni di esito felicissimo, niuna per altro era pervenuta al punto di questa. Fu rappresentata trenta volte di seguito, ed è stata esposta ovunque con la stessa buona sorte. Il principio dunque della mia riforma non poteva esser più splendido.*

sua obra e lamenta a injustiça do público ao aplaudir uma peça que satiriza um trabalho sério e de grande empenho, como *La vedova scaltra* (Goldoni, *Mem.*, II, 5, p. 160). Goldoni conclui este relato em suas memórias afirmando que a sátira à sua comédia, bem como o prólogo que ele havia publicado e distribuído, foram proibidos pelas autoridades venezianas e, como resultado principal da polêmica, a comédia *La vedova scaltra* prosseguiu com um sucesso ainda maior e assim, mais uma vez, os seus inimigos – Goldoni não os nomina – foram humilhados (GOLDONI, *Mem.*, II, 5, p. 161).

Ainda no final de 1748, Goldoni escreve a peça *La putta onorata*, e no ano de 1749, a continuação desta, *La buona moglie*. Ambas contam a história de Bettina, jovem humilde e pura, que, na primeira peça, luta para preservar a sua honra e casar-se com o jovem a quem ama, e na segunda, mantém-se como uma mulher honrada, mesmo que esteja casada com um homem que não demonstra ser digno de seu amor<sup>41</sup>.

No fim da temporada 1749-50, depois do insucesso da peça *L'erede fortunata*, e com o anúncio de que o célebre D'Arbes abandonaria a companhia, Goldoni promete ao seu público que escreveria na próxima temporada dezesseis comédias, embora o contrato assinado com Medebach o obrigasse a escrever apenas oito. O autor pede a Teodora Medebach que recite na última noite de representação do carnaval, com “versos ruins, mas de modo claro e explícito”, como diz Goldoni, um soneto, no qual o autor prometia as dezesseis peças. Goldoni mantém sua palavra, alcançando um grande sucesso.

A primeira comédia desse ciclo foi *Il teatro comico*, e nela Goldoni anuncia o nome das outras quinze peças que a seguiriam: *Le femmine puntigliose*<sup>42</sup>, *La bottega del caffè*, *Il bugiardo*, *L'adulatore*, *Il poeta fanatico*, *La Pamela*, *Il cavaliere di buon gusto*, *Il giuocatore*, *Il vero amico*, *La finta ammalata*, *La dama prudente*, *L'incognita*, *L'avventuriere onorato*, *La donna volubile* e *Pettegolezzi delle donne*, a última comédia das dezesseis.

Pouco depois desse período, em 1753, principalmente por questões econômicas, Goldoni rompe com Medebach, e assina um contrato com os irmãos Vendramin, do teatro San Luca. Este é também o período em que surgem os maiores embates entre o autor e seus rivais

<sup>41</sup> Falaremos com mais vagar sobre estas peças no capítulo três, visto *La putta onorata* ser uma das duas comédias que analisaremos nesta tese.

<sup>42</sup> Sobre “Le femmine puntigliose”, Luigi Lunari (1994, p. 18), na introdução ao texto goldoniano “La bottega del caffè”, afirma que esta é a mais áspera sátira que Goldoni realizou contra a nobreza. Sobre “I pettegolezzi delle donne”, o autor afirma ser a primeira comédia goldoniana de ambiente popular. Dessa forma, as duas peças, a primeira, depois de *Il teatro comico*, e a última deste ano crucial no teatro goldoniano, representariam a evolução dos textos do autor em sua trajetória reformista.

e também a ocasião em que Goldoni se afasta das representações de cenas quotidianas e escreve comédias exóticas. Sobre estas questões, discorreremos no próximo subcapítulo.

## 2.4 AS COMÉDIAS EXÓTICAS E O ÚLTIMO PERÍODO EM VENEZA

No carnaval de 1753, quando é encenada a peça *La locandiera*, Carlo Goldoni já tinha um contrato assinado com o teatro San Luca. Ele tinha que escrever oito peças por ano, durante dez anos, por seiscentos ducados (com Medebach, o autor recebia quatrocentos e cinquenta) (DEL BECCARO, 1979, p. 66). Entre o autor e o diretor inicia-se um desentendimento acerca de questões editoriais: Medebach desejava continuar a publicação das obras goldonianas com Betinelli, enquanto Goldoni decidira recomeçar a publicação de sua obra completa com outro editor, Paperini, de Firenze. A concorrência entre os dois passa a ser judicial e, somente em 1756, o conflito é resolvido de forma bastante desfavorável para o autor, que tem suas obras publicadas por Betinelli, ainda que sem sua autorização. No teatro Sant'Angelo, o Abade Chiari assume o posto de Goldoni e, assim, acentua-se ainda mais a rivalidade entre os dois autores. Esta luta durou até 1760, e durante sete anos definiu, em grande medida, a trajetória goldoniana: “a polêmica com o Abade Chiari explica uma parte das tentativas e dos erros que separam as dezesseis comédias das maiores obras goldonianas de 1761-1762” (FERRONE, 2011, p. 90)<sup>43</sup>. Chiari copiou alguns argumentos goldonianos também nesse período, fazendo paródias das comédias do autor. Em 1752, ele escreve a peça *Moliere marito geloso*, em martelianos (versos de 14 sílabas), parodiando a comédia *Moliere* (1751), de Goldoni, escrita no mesmo tipo de verso. Goldoni, então, aceita o desafio, e inicia uma disputa com o autor no gênero cômico e tragicômico. Verifica-se uma diminuição nas comédias em prosa e um aumento das comédias escritas em verso. Sobre Chiari, Siro Ferrone afirma:

escritor prolífico e generoso de textos teatrais, romancista e “roteirista” de romance, adaptador de textos clássicos e contemporâneos, atento às reações do público e ao sucesso imediato, tinha estreado com a prosa e com as máscaras (companhia Imer-Sacco), antes de se estabelecer na companhia Medebach e às composições em verso, servindo-se sempre de bons atores

<sup>43</sup> *La polemica com l'abade Chiari spiega una parte dei tentativi e degli errori che separano le sedici commedie dalle maggiori opere goldoniane del 1761-1762.*

que, em algum momento, por razões pessoais, tinham algum embate com Goldoni. (FERRONE, 2011, p. 90).<sup>44</sup>

Além da disputa com o abade Chiari, a mudança para o teatro San Luca e a troca de companhia trouxe alguns problemas técnicos para Goldoni: diferentemente do teatro Sant'Angelo, o teatro San Luca dispunha de um palco de grandes proporções, e além disso, a companhia não era tão brilhante como aquela dirigida por Medebach (DEL BECCARO, 1979, p. 67). As peças de cunho familiar, que outrora prevaleciam no teatro goldoniano, já não eram mais adequadas à nova realidade do autor, e suas primeiras peças encenadas no teatro dos irmãos Vendramin, fracassaram. Sobre o San Luca, o autor afirma: "Em um pequeno teatro, ficam bem algumas ações ligeiras, familiares, críticas, mas em um grande teatro, convém escolher ações grandiosas, estrepitosas e maciças"<sup>45</sup>. (*La donna di testa debole, L'Autore a chi legge*, p. 5). Para vencer essa dificuldade, Goldoni decide escrever peças grandiosas, exuberantes, com ambiente e costumes diversos, deixando, assim, por algum tempo, os princípios reformadores propostos por ele. A primeira peça desse período foi *La sposa persiana* (1753), que tem como protagonista a escrava Ircana (encenada pela atriz Caterina Bresciani), jovem interesseira e arrogante, que utiliza meios lícitos e ilícitos para que seu amante e senhor não se case com a mulher que estava prometida a ele em casamento. A peça teve um grande sucesso, o que fez com que Chiari a imitasse, escrevendo a *Schiava cinese*. Posteriormente, Goldoni, aproveitando-se do sucesso de sua peça, escreve mais duas comédias, que, junto com a primeira, são chamadas de a trilogia persiana: *Ircana in Julfa* (1755) e *Ircana in Ispaan* (1756), e ainda, outras comédias exóticas: *La peruviana* (1754), *La bella selvaggia* (1758), *La dalmatina* (1758), e mais tarde *La bella giorgina* e *La scozzese* (1761) (FERRONE, 2011, p. 95-96). Sobre as comédias desse período, Goldoni afirma em suas memórias:

em vista do escopo a mim proposto, andava procurando um argumento que pudesse conceder-me argúcia, prazer e espetáculo, ao mesmo tempo. Com esse objetivo, tinha folheado a história das nações modernas de Salmon,

<sup>44</sup> *Scrittore prolifico e generoso di testi teatrali, romanziere e "sceneggiatore" di romanzi, adattatore di testi classici e contemporanei, attento alle reazioni del pubblico e al successo immediato, questi aveva esordito con la prosa e con le maschere (compagnia Imer-Sacco) prima de approdare ala compagnia Medebach e alle composizioni in versi, servendosi sempre di buoni attori che qualche volta, per ragioni personali, erano in contrasto com Goldoni.*

<sup>45</sup> *In un Teatro picciolo riescono bene alcune azioni leggere, familiari, o critiche, ma in un Teatro grande conviene scegliere azioni grandiose, strepitose, massiccie.*

traduzida do inglês para o italiano. Não encontrei a fábula que forma o enredo da composição que eu tinha desenhado; mas deste exato livro, instrutivo e interessante retirei as leis, os costumes e os usos dos Persas, e das narrações pormenorizadas do autor inglês, compus a comédia a qual dei o título de “Sposa Persiana”. (GOLDONI, *Mem.*, I, 18, p. 96).<sup>46</sup>

Goldoni também se dedicou à composição de obras de fundo clássico, nas quais procurou surpreender o seu público utilizando-se de costumes da Antiguidade: *Terenzio* (1754) e *Torquato Tasso* (1755); *Gli amori di Alessandro Magno e Artemisia* (1759); *Enea nel Lazio* (1760).

Um acontecimento relevante no período de 1759-62, como afirma Siro Ferrone (2011, p. 100-101), é o reencontro com as peças corais, que encenavam aspectos do quotidiano de um grupo vivaz de pessoas do povo, representando problemas e intrigas de pessoas de classe mais baixa. Nessas peças, o que prevalece não é mais o caráter individual, mas o conjunto de características de um determinado grupo. Como exemplos dessas peças, temos: *Le massere* e *Le donne de casa soa* (1755), *Il campiello* (1756), *Le morbinose* (1758) e *I morbinosi* (1759), todas escritas em dialeto veneziano e em verso.

Também nesse período, momento de maturidade artística do autor, Goldoni compõe uma de suas principais obras: *Gl'innamorati*, escrita em Bolonha, em 1759. No mesmo ano, escreve outra das suas obras primas: *I rusteghi*. E entre 1760-62, produz suas últimas comédias em Veneza. Dentre elas, estão também várias de suas obras primas: *Un curioso accidente*, *La casa nova*, *La buona madre*, *Le smanie per la villeggiatura*, *Le avventure della villeggiatura*, *Il ritorno dalla villeggiatura*, *Sior Todero brontolon*, *Le baruffe chiozzotte* e *Una delle ultime sere di carnevale*.

As peças goldonianas refletiam em grande medida a realidade veneziana no século XVIII, e seus textos expressavam os contrastes e tensões da sociedade de sua época<sup>47</sup>. Sobre essa questão, Del Beccaro afirma:

Goldoni reflete, no período que procuramos analisar, os aspectos positivos e negativos da sua pátria lagunar e das mais vastas conquistas do continente, em um desejo de ampliar o conhecimento, mesmo entre hesitações e

<sup>46</sup> *In vista dello scopo propostomi, andavo in cerca di un argomento che potesse somministrarmi arguzie, diletto e spettacolo a un tempo stesso. A questo fine avevo sfogliato la storia delle nazioni moderne del Salmon, tradotta dall'inglese in italiano. Non vi trovai la favola che forma il soggetto della composizione che avevo disegnato; ma da questo libro esatto, istruttivo e piacevole ricavai le leggi, i costumi e gli usi dei Persiani, e dalle narrazioni particolareggiate dell'autore inglese composi la commedia a cui diedi il titolo di Sposa persiana.*

<sup>47</sup> Sobre as peças do último período goldoniano em Veneza e a sua ligação com o contexto histórico-social da época, cf. FERRONE, 2011, p. 110-120.

resistências, assinalava o progresso de uma nova cultura, audaz e aberta. A sensibilidade goldoniana é, antes de tudo, “registradora” dessas condições [...] (DEL BECCARO, 1979, p. 98).<sup>48</sup>

Apesar de Goldoni obter grande sucesso com suas comédias nesse período, a aristocracia veneziana, bem como os acadêmicos, impunham certa resistência à reforma realizada pelo autor. Nesse grupo de adversários, temos o autor de teatro Carlo Gozzi e a academia Granelleschi (grupo de nobres intelectuais liderados pelo autor). No final do ano de 1757, eles declararam guerra a Chiari e a Goldoni, acusando-os de mau gosto literário. Nesse ano, Carlo Gozzi publica um almanaque satírico, *La tartana degli influssi invisibili per l'anno bisestile 1756*, no qual critica os dois autores, e defende a tradição da *Commedia dell'Arte*. Para corroborar seus princípios teatrais, Gozzi colocou em cena diversas peças, as *fábulas*, sendo a mais conhecida delas *L'amore delle tre melarance* (1761), que coincide com a apresentação de *La buona madre*, de Carlo Goldoni. Carlo Gozzi utiliza em sua peça o mágico, o fabuloso e o exótico para combater o realismo do adversário e alcança grande sucesso com a comédia. Sobre o texto, o autor afirma:

“L’amore delle tre melarance”, fábula infantil, colocada em cena por mim, e com a qual comecei a dar assistência à trupe de Sacchi, não foi nada além de uma caricata paródia bufonesca da obra dos senhores Chiari e Goldoni, que corriam naquele tempo que ela surgiu.

Não tive outro objetivo com esta, a não ser o de descobrir se o gênio do público poderia ser suscetível a um tal gênero puerilmente fabuloso no teatro.

Ver-se-á de uma análise reflexiva e pontual que a representação era tão ousada que se aproximava da temeridade. A verdade não deve ser calada...

Os dois partidos coléricos dos dois poetas [Chiari e Goldoni] fizeram todo o esforço para procurar o seu fracasso. O cortês público a sustêm no teatro por sete réplicas naquele carnaval, que já estava por terminar. (GOZZI, 1701, p. 67).<sup>49</sup>

<sup>48</sup> Goldoni riflette, nel periodo che abbiamo cercato di analizzare, gli aspetti positivi e negativi della sua patria lagunare e delle più vaste conquiste del continente, in cui un sollecito ampliarsi della conoscenza, pur tra indugi e resistenze, segnava il progredire di una cultura nuova, audace ed aperta. La sensibilità goldoniana è innanzi tutto “registratrice” di queste condizioni (...).

<sup>49</sup> *L'amore delle tre melarance, favola fanciullesca, da me resa scenica, e colla quale cominciai a dare assistenza alla comica truppa Sacchi, non fu, che una caricata parodia buffonesca sull'opere de' signori Chiari e Goldoni, che correvano in quel tempo, ch'ella comparve.*

*Altro che cercai con questa, sennonché di scoprire, se il genio del pubblico potesse essere suscettibile d'un tal genere favoloso pueril mente in sul teatro.*

*Si vedrà dall'analisi riflessiva e puntuale, che la rappresentazione fu tanto ardita, ch'ella si accostava alla temerità. Il vero non si deve tacere...*

*I due partiti collerici de' due poeti [Chiari e Goldoni] fecero ogni sforzo per procurare la sua caduta. Il cortese pubblico la sostenne sul teatro per sette repliche in quel carnevale, ch'era per terminare*

O desentendimento entre Gozzi e Goldoni ia além de questões literárias e teatrais. Ele representava a luta travada entre a tradição e a inovação: “a disputa teatral é só parcialmente atribuída a incompreensões pessoais e representa, dessa forma, o inevitável embate entre as duas culturas, as duas épocas, as duas civilidades que estão na iminência de sucederem-se uma à outra” (PENNACCHI, 2006, p. 11).<sup>50</sup>

Goldoni, já desgastado pelos embates em que havia se envolvido durante os últimos anos de sua trajetória teatral em Veneza, e tendo recebido um convite para atuar no *Théâtre Italien* di Paris, decide deixar sua cidade natal e partir para a França. O seu adeus é dado ao público de forma comovente e nostálgica, através da peça *Una delle ultime sere di carnovale* (1762) (FERRONE, 2011, p. 106-107). A comédia conta a história de um desenhista, Anzoleto, que frustrado e cansado por causa de diversas decepções, decide deixar Veneza e partir para a Rússia. Estas são as palavras de despedida de Anzoleto/Goldoni ao público que apreciava as suas peças:

não diga uma coisa dessa, caro Bastian? Me esquecerei deste lugar? Da minha adoradíssima pátria? Dos meus patrões? Dos meus caros amigos? Não é esta a primeira vez que vou; e sempre, onde quer que esteja, levo o nome de Veneza esculpido no coração; me lembrarei das graças, dos benefícios, que recebi; sempre desejarei retornar; aqui eu retornarei, tenho sempre este consolo. Todo confronto que tive a ocasião de receber, me fez sempre parecer mais belo, mais magnífico, mais respeitável o meu país; todas as vezes que retornei, descobri maiores belezas; e assim será também desta vez, se o Céu me conceder de retornar. Confesso e juro pela minha honra, que vou com o coração partido; que nenhuma sedução, que nenhuma fortuna, se não houvesse, compensará o desprazer de estar longe de quem me quer bem. Conserve-me o vosso amor, caros amigos, o Céu vos abençoe, e vos fale de coração.<sup>51</sup> (GOLDONI, *Una delle ultime sere di carnovale*, III, 13, p. 53).

Goldoni vai para França, de onde não voltará mais. Com esta peça, o autor finaliza uma fase de grande produtividade e parte para Paris, sendo somente uma pálida imagem de

<sup>50</sup> *La disputa teatrale è solo parzialmente attribuibile a incompreensioni personali e rappresenta, piuttosto, l'inevitabile urto tra due culture, tra due epoche, due civiltà che sono sul punto di succedersi l'una all'altra.*

<sup>51</sup> *Cossa disela mai, caro sior Bastian? Mi scordarme de sto paese? De la mia adoratissima patria? Dei mii patroni? Dei mii cari amici? No xè questa la prima volta, che vago; e sempre, dove son stà, ha portà el nome de Venezia scolpiò nel cuor; m'ho recordà delle grazie, dei benefizi, che ho recevesto; ho sempre desiderà de tornar; co son tornà, me xè stà sempre de consolazion. Ogni confronto, che ho avù occasion de far, m'ha sempre fatto comparir più belo, più magnifico, più respetabile el mio paese; ogni volta, che son tornà, ho scoperto de le bellezze maggior; e cussì sarà anca sta volta, se 'l Cielo me concederà de tornar. Confesso, e zuro su l'onor mio, che parto col cuor strazzà; che nissun allettamento, che nissuna fortuna, se ghe n'avesse, compenserà el despiaser de star lontan da chi me vol ben. Conservème el vostro amor, cari amici, el Cielo ve benedissa, e ve lo diga de cuor.*

seu passado glorioso. Chiari também, nesse mesmo período, esgotado pelo seu maior rival, Carlo Gozzi, parte de Veneza para a sua cidade natal. Gozzi, ao contrário, ainda tem o seu sucesso prolongado por mais um pouco, mas também é abandonado por seu público, por novas tendências teatrais.

## 2.5 O PERÍODO PARIGINO

Goldoni parte para a França com um contrato assinado com o *Théâtre italien*, de Paris, em busca de maior tranquilidade, principalmente financeira. Todavia, o autor é atingido por uma grande decepção: a comédia italiana em Paris deveria seguir as regras da sociedade teatral local: os atores italianos eram especializados na encenação da *Commedia dell'Arte*, e por isso, Goldoni volta a escrever os antigos *scenari*. Apesar do bom tratamento econômico, o autor se mostra bastante frustrado em uma carta escrita a Albergati, no ano de 1763:

não aprendem comédias escritas, aquelas *a soggetto* não o sabem fazer. Eu faço o meu dever; se eles não o fazem, um tanto pior para eles. Ao fim deste mês termina o meu primeiro ano em Paris. Se o segundo não melhora, o deixarei: *de solo pane non vivit homo*; a reputação é o alimento dos homens galantes, e esta me fará retornar para a Itália mais cedo. (GOLDONI, apud FERRONE, 2011, p. 124).<sup>52</sup>

O autor obtém sucesso com peças de uma dupla amorosa, Arlecchino e Camila, no ano de 1763, com a trilogia *Les amours d'Arlequin et de Camille*, *La jalousie d'Arlequin* e *Les inquiétudes de Camille*. Em carta a Voltaire, sobre esse período, Goldoni afirma, com bastante otimismo:

eu terminei o meu primeiro ano em Paris mediocrementemente, mas comecei o segundo muito bem. Eu consegui, finalmente, acertar o gosto universal da nação. “*Les amours d'Arlequin et de Camille*” encontraram em Paris o

<sup>52</sup> *Non imparano commedie scritte, quelle a soggetto non le sano fare. Io faccio il mio dovere; s'essi non lo fanno, tanto peggio per loro. Alla fine di questo mese termina il mio primo anno a Parigi. Se il secondo non migliora, lo lascerò: de solo pane non vivit homo; la riputazione è l'alimento de' galantuomini, e questa mi farà ritornare in Italia più presto.*

mesmo que as minhas [peças] mais afortunadas na Itália. Fiz um milagre. (GOLDONI, apud SPAGGIARI, 2015, p. 79).<sup>53</sup>

Estas peças, nos anos seguintes, são encenadas também no teatro San Luca, em Veneza, tendo o casal seu nome substituído por Zelinda e Lindoro (*Gli amori di Zelinda e Lindoro*, *La gelosia di Lindoro* e *Le inquietudini di Zelinda*), mas não obtiveram o mesmo sucesso de Paris.

Outra peça de grande sucesso encenada por Goldoni, primeiro em Paris, e depois em Veneza, foi *Il ventaglio*, comédia escrita a partir de um *scenario* francês. A peça, com cenas curtas e um enredo bastante leve e trivial, foi bem acolhida em ambos os países.

Em 1765, Goldoni é convidado para lecionar a língua italiana para a primogênita de Luís XV, em Versalhes e com esse convite, a ideia do autor de retornar à Veneza depois de vencidos os seus dois anos de contrato com a companhia deve ser postergada. Através da convivência neste ambiente palaciano, Goldoni inspira-se a escrever a sua mais bem sucedida peça do período parigino, totalmente escrita em língua francesa, *Le bourru bienfaisant*, que é apresentada no casamento de Maria Antonietta e o Delfino da França, em 1771. A peça obtém um considerável sucesso no *Théâtre française*: até o ano de 1793, tinham sido registradas 93 apresentações da comédia (FERRONE, 2011, p. 129). Posteriormente, em 1772, Goldoni escreve uma nova comédia para o teatro francês, *L'avare fastueux*, que não obtém tanto sucesso quanto a peça anterior.

No ano de 1783, Goldoni inicia as suas *Memoires*, que são publicadas no ano de 1787, em três tomos. Em 1788, a edição de suas obras feita por Pasquali é suspensa, e então, ele inicia novamente a publicação destas com outro editor, Zatta<sup>54</sup>, de Veneza (FERRONE, 2011, p. 130).

<sup>53</sup> *Io ho finito il mio primo anno a parigi mediocremente, ma ho principiato il secondo assai bene. Mi è riuscito di colpire finalmente nel gusto universale della nazione. "Les amours d'Arlequin et de Camille" hanno incontrato a Parigi quanto le mie più fortunate in Italia. Ho fatto il miracolo*

<sup>54</sup> Sobre esta edição da obra goldoniana, Anna Scannapieco afirma:

Veneza, Antonio Zatta, tomos XLIV, 1788-1795 13; idealizada e pretendida pelo tipógrafo veneziano, e apenas secundada pelo patrocínio do autor, que perdera a motivação por interesses de militância profissional (tendo-se tornado o teatro da prática activa objecto de reflexão e celebração autobiográfica), é, não por acaso, a única edição goldoniana que pode ser definida “completa”, constituindo, no entanto, a edição de mais problemática credibilidade filológica (com efeito, transcreve os textos, na grande maioria dos casos, a partir de reimpressões “pirata”; como de resto já o fizera a Pasquali, porém em muito menor grau).

Depois do início da revolução francesa, em 1792, a Assembleia Legislativa priva o autor de uma modesta pensão de alguns francos que a ele era concedida. Ele morre em 06 de fevereiro de 1793, um dia antes de ser restituída a sua pensão por Marie-Joseph Chénier. Em 18 de junho, em sua honra, o Teatro Nacional apresentará a peça *Le bourru bienfaisant* (FERRONE, 2011, p. 130-131).

## 2.6 A REFORMA GOLDONIANA

### 2.6.1 O teatro em Veneza no século XVIII

No século XVIII, Veneza vivia uma crescente crise econômica, visto que a ‘rainha dos mares’ já não ocupava mais um lugar central no comércio, e suas embarcações tinham sido substituídas por navios ingleses, holandeses e franceses. Em 1718, após o conflito armado entre Veneza e Turquia, a república veneziana assinou um tratado que a obrigava a renunciar a todas as conquistas nos últimos trinta anos, com a perda de importantes territórios para o império Otomano.<sup>55</sup> Todavia, mesmo com o declínio político e econômico, a sua estrutura aristocrática permaneceu ativa ainda por muitas gerações, mantendo vivo o mito de Veneza, graças também a um desenvolvimento considerável nas manifestações culturais. A participação nos espetáculos teatrais na cidade era muito intensa, e o repertório dos teatros era bastante variado, refletindo o gosto de toda a sociedade. Os ambiciosos empresários buscavam atender às demandas da burguesia, sem desprezar o público dos estratos inferiores. Na Sereníssima República estavam os melhores intérpretes, diretores de peças e empresários, e o teatro funcionava como um local em que os nobres investiam o seu capital, pois era bastante considerável o retorno financeiro desse empreendimento. Nenhuma outra cidade europeia possuía tantos teatros como Veneza. Sobre essa questão, Giulia Visintin (2017, p. 4) afirma:

o século XVIII foi “o século do teatro” fundamentalmente em todo o território europeu. Em consequência do alargamento do número dos

<sup>55</sup> Sobre esse assunto, cf. Luís Falcão (2013).

expectadores, nas cidades de maior notoriedade floresceram teatros com pagamentos frequentes de expectadores pertencentes a diversas classes sociais. No período em que os conceitos iluministas estavam em expansão, o espetáculo teatral foi de fato o meio ideal para difundir o pensamento, educando um público bem mais amplo do que aquele da literatura escrita. Pouco a pouco, a atividade teatral e o status do ator se desvincularam das cadeias de desprestígio atribuídas nos séculos precedentes à igreja e à moralidade reinantes. Uma gradual mudança de gosto, devido à prevalência de um público burguês, levou a uma renovação dos gêneros tradicionais subsistentes e à formulação de novos gêneros, a saber, o “drama burguês” e a “comédia lacrimosa”.<sup>56</sup>

Qualquer pessoa que tivesse condições de pagar o ingresso poderia entrar em um teatro na Veneza do século XVIII, e por isso, o público das peças era bastante heterogêneo – de nobres a burgueses e artesãos. A cidade diferenciava-se, assim, de outros centros urbanos da península, tal como Roma e Firenze, nas quais somente a elite aristocrática poderia assistir a uma encenação. As “estações” teatrais aconteciam de 1º de setembro a 30 de novembro, de 28 de dezembro a 30 de março, e de 30 de maio a 15 de junho (VISINTIN, 2017, p. 12).

Goldoni manifestava repúdio pelo caráter popular do público, habituado a um teatro tradicional e pouco afeito ao classicismo então em voga na vizinha França. Chegara a afirmar a necessidade de restrição deste público “baixo” em pelo menos um teatro de Veneza, para que o espectador esclarecido pudesse usufruir de um teatro mais “elevado”. É o que se lê em uma carta escrita de Paris para o *Corriere letterario* de Veneza no ano de 1763:

se houvesse para estes últimos (público entendido) uma saleta onde se pagasse o dobro da entrada, a reputação do teatro manter-se-ia num canto do país. Os lugares baratos são a ruína do espetáculo. Na França, o preço é o seu sustentáculo e a proibição feita aos servos de entrarem no teatro, mesmo pagando, faz que o espetáculo se conserve na sua nobreza e pureza. Não seria uma tirania se, dos sete teatros existentes em Veneza, um só contasse restrições idênticas. Penso que então acordariam mais facilmente os talentos que abundam no nosso país, contentes de se revelarem a pessoas inteligentes e esclarecidas, enquanto hoje se encontram inibidos pelo medo de serem

<sup>56</sup> *Il Settecento fu “il secolo del teatro” fondamentalmente in tutto il territorio europeo. In conseguenza dell’allargamento del numero degli spettatori, nelle città di maggior notorietà fiorirono teatri a pagamento frequenti da spettatori appartenenti a diverse classe sociali. Nel periodo quando i concetti illuministici furono in espansione, lo spettacolo teatrale fu giustappunto il mezzo ideale per diffonderne il pensiero, educando un pubblico ben più ampio di quello della letteratura scritta. A poco a poco, l’attività teatrale e lo status dell’attore si svincolarono dalle catene del dispregio attribuitele nei secoli precedenti dalla Chiesa e dalla moralità regnante. Un graduale cambiamento di gusto, dovuto alla prevalenza di un pubblico borghese, portò a un rinnovamento dei sussistenti generi tradizionali e alla formazione di nuovi generi, quali il “dramma borghese” e la “commedia lacrimosa”.*

julgados pela plebe e pelos ignorantes (GOLDONI, apud JONARD, 1979, p. 137-138).

Reveladoras são também as palavras de Luigi Riccoboni, importante ator daquele período, que descreve o público no teatro italiano no século XVIII como turbulento e difícil de dominar:

quanto ao teatro italiano odierno, começarei por dar uma ideia do teatro material e dos espectadores. Em quase todas as cidades italianas, os espectadores fazem tumulto, são ruidosos ainda antes do início do espetáculo, no aplauso são violentos, gritando “viva” com todas as suas forças, quando querem honrar o poeta ou os atores. Quando a comédia ou qualquer dos atores não lhes agrada, eles gritam: “Vá embora” e frequentemente, para sublinhar a sua indignação, os cobrem de injúrias e jogam maçãs sobre o palco (...). Existem, porém, as cidades em que os espectadores são tranquilos, também quando as comédias e os atores não lhe agradam. Os espectadores, neste caso, se limitam, depois de duas ou três representações, a não voltarem mais ao teatro. Ao invés de fazerem baderna, estes exprimem assim o seu desprezo, o que certamente não é menos forte e reconhecível. Assim sucede em Gênova, em Lucca, em Firenze. (RICCOBONI, apud TESSARI, 1995, p. 5).<sup>57</sup>

No fim do século XVII, Veneza já contava com quase vinte salas de espetáculo, com apresentações bastante variadas, mas esse número diminuiu no decorrer do século XVIII. Esses teatros foram construídos por famílias nobres – os Tron, os Pisani, os Zane, os Marcello, os Capello, os Boldù –, mas poucas delas interessavam-se pela administração direta dos mesmos. Conforme elucida Török (2009, p. 277), os teatros venezianos do século XVIII eram os seguintes:

- O San Cassiano (fundado pela família Tron) era o teatro mais antigo. Foi construído em 1581, e era também famoso principalmente porque no carnaval de 1637 foi representado nele a primeira ópera ouvida em Veneza, a *Andromeda*, de Benedetto

<sup>57</sup> *Per quanto riguarda il teatro italiano odierno, comincerò col dare un'idea del teatro materiale e degli spettatori. In quasi tutte le città italiane, gli spettatori fan tumulto, sono chiassosi ancor prima dell'inizio dello spettacolo, nell'applauso sono violenti, gridano “Viva” con tutte le loro forze quando vogliono onorare il poeta o gli attori. Quando la commedia o qualcuno degli attori non piace loro, gli gridano “Va’ dentro” e spesso, per sottolineare la loro indignazione, lo coprono di ingiurie e gli gettano sul palcoscenico delle mele [...] Ci sono, però, delle città in cui gli spettatori sono tranquilli, anche quando le commedie e gli attori non piacciono. Gli spettatori, in questo caso, si limitano, dopo due o tre rappresentazioni, a non tornare più a teatro. Invece di far chiasso, essi esprimono così il loro disprezzo, che non è certo meno forte e riconoscibile. Così accadde a Genova, a Lucca, e Firenze*

Ferrari. O teatro cômico não tinha muita tradição neste espaço, mas os dramas musicais, sejam jocosos, sejam sérios, eram representados nele com frequência.

- O San Moisè (inaugurado pelos Giustiniani) era bastante privilegiado por sua localização central. Ele era um teatro de medidas reduzidas, e, por conta de suas dimensões, não abrigava encenações grandiosas. A companhia de Girolamo Medebach apresenta-se nele pela primeira vez, e algum tempo depois, transfere-se para um teatro maior, o Sant'Angelo. O San Moisè especializou-se, posteriormente, na apresentação de óperas bufas.
- O San Giovanni Grisostomo, construído em 1677, foi o primeiro teatro especializado em ópera da cidade veneziana e também o principal em apresentações dessa categoria.
- O San Benedetto foi construído em 1755, e era extremamente luxuoso e moderno, e nele eram apresentadas principalmente óperas.
- O San Samuele, inaugurado no ano de 1665, era coordenado também pelos Grimani, e era o principal concorrente do teatro San Luca. Apresentava-se nele a companhia de Antonio Sacchi, o famoso Truffaldino, para quem Goldoni escreveu uma de suas principais comédias, *Il servitore di due padroni*. Em 1747, um incêndio de grandes proporções destruiu completamente o teatro San Samuele, que foi, em seguida, reconstruído e destinado à ópera bufa, fazendo, assim, com que a companhia tivesse que transferir-se para o teatro San Giovanni Grisostomo. O retorno da companhia de Sachi se deu apenas no ano de 1758.
- O Sant'Angelo, das famílias Capello e Marcello, é de 1676 e por quase cem anos, foi palco de diversas apresentações musicais, porém, em 1747, com a assunção de Medebach ao posto de diretor da companhia, e com o acordo firmado entre este e Goldoni, o teatro passa a apresentar apenas comédias. O autor, juntamente com a companhia, traz ao público a novidade de peças totalmente escritas, com uma preocupação moral, e o objetivo de educar os seus ouvintes. Goldoni deixa Medebach em 1753, ano em que assume o compromisso com os irmãos Vendramin, donos do teatro San Luca. No posto de Goldoni fica um de seus adversários, o Abade Pietro Chiari (TÖRÖK, 2009, p. 227).<sup>58</sup>

<sup>58</sup> Sobre a polêmica entre Goldoni e o Abade Chiari, ver subcapítulo 2.4 nesta tese.

- O San Luca (ou San Salvatore)<sup>59</sup> foi construído em 1622, e por muitos anos foi um teatro apenas de encenação de comédias. No final do ano de 1752, os irmãos Vendramin convidam Carlo Goldoni para ser o diretor da companhia. O autor escreve para o San Luca de 1753 a 1762, e com uma relativa liberdade, nesse período Goldoni consegue levar a cabo a sua reforma. O San Luca possuía um palco cênico muito grande, diferentemente do Sant'Angelo, de onde Goldoni tinha vindo, e esse aspecto tornava as peças que o autor escrevia, de cunho mais familiar e com ações ligeiras, inadequadas para as proporções do palco. Por conta desse fator, as primeiras comédias goldonianas encenadas no San Luca foram fracassadas. Dessa forma, Goldoni precisou modificar a estrutura de suas comédias que seriam encenadas no teatro, inserindo ações grandiosas, e enredos que abrangessem grandes cenários (FERRONE, 2011, p. 92). No período em que Goldoni escreve para o San Luca, conforme já falamos anteriormente, inicia-se a polêmica do autor com Carlo Gozzi, que se opunha radicalmente à reforma operada por Goldoni na comédia italiana.

O período em que Goldoni desenvolve plenamente a sua reforma (1750-1762) é também aquele em que a situação veneziana se agrava. Segundo Ferrone (2011, p. 36), o tratado de paz firmado em 1748 entre a França e a Espanha, de um lado, e a Áustria, a Inglaterra e os Países Baixos do outro lado, pôs fim à Guerra da Sucessão austríaca, transmitindo à República de Veneza e a toda a Europa uma ilusória tranquilidade e otimismo, cenário bastante propício para a penetração da filosofia iluminista. Por detrás dessa aparente paz, todavia, a situação econômica da cidade agrava-se paulatinamente, e a partir da segunda metade do século XVIII, Veneza encontra-se em franca decadência, cuja representação pode ser observada nas comédias goldonianas da última fase, mais cruas e pessimistas. Posteriormente, Goldoni observaria de Paris o agravamento da situação de sua cidade natal.

### **2.6.2 Da *Commedia dell'Arte* a *Il teatro comico***

<sup>59</sup> Mais informações sobre o teatro San Luca, hoje chamado teatro Carlo Goldoni, cf. <http://www.teatrostabileveneto.it/sedi/goldoni/>.

A *Commedia dell'Arte* nasceu como uma reação ao teatro erudito e palaciano, que era destinado a uma pequena parcela da população. Ela alcançou enorme aderência popular, utilizando, para isso, “trechos paródicos de comédias clássicas, sátiras, farsas, poemas, citações musicais, piadas e danças obscenas, números circenses, cenas de amor e pantomimas” (FREITAS, 2008, p. 66). Os atores da *Commedia dell'Arte* normalmente pertenciam às classes mais baixas da população. As apresentações eram realizadas a partir dos *canovacci*, ou *scenari*, que, conforme já dito, eram resumos escritos para cada um dos papéis, como roteiros que deveriam ser seguidos durante as encenações, e estes poderiam ser consultados pelos atores, a fim de que, quando subissem ao palco, pudessem dar continuidade à história que já havia sido iniciada por seus companheiros (PERINELLI, 2011, p. 467).

Além dos *canovacci*, os atores poderiam contar com os *lazzi*, que eram truques, manobras bufônicas não relacionadas diretamente à trama da peça. Eram pequenas cenas, que tinham como principal objetivo provocar gargalhada, ou dar tempo para que outros atores que faziam parte da apresentação pudessem realizar tarefas necessárias, como por exemplo, trocar de roupa. Os *lazzi* poderiam ser introduzidos em qualquer momento da peça, desde que os atores julgassem conveniente uma quebra no enredo, a fim de provocar hilaridade, seja através de recursos delicados, seja de grosseiros (PERINELLI, 2011, p. 477).

Outros recursos ainda eram utilizados pelas companhias, a fim de provocarem riso, tais como as danças e as canções folclóricas e o uso de diversos dialetos, que serviam também para identificar a origem da personagem. Segundo Vendramini (2001, p. 63), “já nas Atelanas, o uso da fala dialetal fazia rir os romanos, para quem a língua dos oscos soava rudemente”.

A *Commedia dell'Arte* teve seu início em meados do século XVI, em Roma e em Veneza, e perdurou até o final do século XVIII, tendo como período áureo os anos de 1580 e 1630: o primeiro marca o ano em que várias publicações ligadas às atividades de atores profissionais vieram à tona, enquanto o segundo relaciona-se a uma profunda crise na “cultura da corte e suas manifestações teatrais” (BARNI, 2003, p. 17). A *Commedia dell'Arte*, pela primeira vez, provou que o texto não era imprescindível para garantir o sucesso de uma peça teatral junto ao seu público. E não obstante sua considerável importância, tendo influenciado diversas manifestações teatrais em todo o mundo – de Shakespeare a Goldoni, de Moliere a Meyerhold – existem ainda poucos estudos de fôlego sobre o assunto aqui no Brasil (BARNI, 2003, p. 18).

Ela também era conhecida por outros nomes: *Commedia all'improvviso*, *Commedia a soggetto*, *Commedia popolare*, *Commedia de maschere*, *Commedia bufonesca*, *Commedia veneziana*, *Commedia italiana* (PERINELLI, 2011, p. 267). O termo *Commedia dell'Arte* foi identificado pela primeira vez na comédia manifesto de Carlo Goldoni, *Il teatro comico*, escrita no ano de 1750. Dentre as inúmeras possibilidades elencadas sobre o significado do termo “arte”, alguns estudiosos, entre os quais está Benedetto Croce, afirmam que a palavra refere-se à “profissão”. Dessa forma, a *Commedia dell'Arte* seria aquela em que os seus atores dedicar-se-iam exclusivamente à arte da encenação:

*Commedia dell'Arte* não é, em sua origem, conceito artístico ou estético, mas profissional ou industrial. O próprio nome o diz claramente: *Commedia dell'Arte*, ou seja, teatro feito por gente de profissão e de ofício; pois é este o sentido da palavra “arte” no italiano antigo. Portanto, não representações teatrais feitas por atores ocasionais, estudantes, acadêmicos, diletantes, confrades de congregações e assim por diante; mas industrialização do teatro, com formação de companhias mediante contratos e estatutos, com mestres e aprendizes, com famílias que transmitem o ofício de pai para filho e de mãe para filha, com exercício itinerante desta indústria, de cidade em cidade ou, como ainda se diz no jargão teatral, de uma “praça” a outra. (CROCE, apud PORTICH, 2008, p. 507).

Sobre essa questão, Allardyce Nicoll (apud, BARNI, 2003, p. 18), em 1963, repudiando as ideias de Croce, considera que a interpretação usual que é dada ao termo “arte”, presente na nomenclatura “*Commedia dell'Arte*” não nos serve, pois “é necessário pensarmos em arte em termos daquela que era, no princípio, uma sua conhecida conotação: a de *aptidão especial* ou *talento singular*”. Barni (2003, p. 18) encerra a discussão sobre o termo afirmando que nenhum dos dois teóricos, ou mesmo outros que investigaram essa questão, apresentaram argumentos irrefutáveis acerca do assunto.

Muitas são as correntes de análise desse gênero teatral, e até mesmo a sua origem é controversa. Para alguns estudiosos, a *Commedia dell'Arte* é herdeira da comédia latina. Segundo Mariarosaria Fabris, as personagens-tipo da *Commedia dell'Arte*

retomavam – atualizando e ampliando – a tipologia da comédia latina: os enamorados, o marido ciumento, o pai severo, o velho apaixonado por uma bela jovem, o doutor falastrão, o servo frequentemente famélico, o soldado fanfarrão, dentre outros. (FABRIS, 2003, p. 13).

Silvio D'Amico defende uma estreita relação entre a *Commedia dell'Arte* e as comédias gregas, de Menandro e Aristófanes, e as latinas, de Plauto e Terêncio, assim como

das Atelanas<sup>60</sup>. E além das Atelanas, alguns estudiosos filiam estas comédias à tradição romana dos mimos<sup>61</sup>. Mas, de acordo com Sábato Magaldi (1989, p.86), “as investigações arqueológicas não conseguem provar cientificamente a filiação da *Commedia dell’Arte* à Atelana latina”.

Sobre a semelhança da comédia latina e as encenações da *Commedia dell’Arte*, Maria da Luz Uribe afirma:

o dito para Plauto vale também para Terêncio, no sentido de que as tramas de suas seis comédias foram também tomadas como base de suas intrigas pelos comediantes *dell’Arte*. Além disso, e da mesma forma que em Plauto, o traço das personagens, sobretudo dos escravos, foi tomada como modelo pelos atores *all’improviso* que lhes deram igual importância no desenlace da comédia [...] O que havia de vida agitada, maliciosa e grosseira em Plauto, o tomaram principalmente os *zanni*; o refinamento de Terêncio serviu de inspiração para os atores que deviam encenar os Enamorados. (URIBE, 1983, p. 55).<sup>62</sup>

Os prólogos da *Commedia dell’Arte*, semelhantes aos das comédias plautinas, serviam para chamar a atenção do público, para pedir silêncio, para indicar o local da encenação, e para explicar alguns aspectos da trama que seria encenada.

Mic (1927, p. 10) afirma que a Companhia *dell’Arte* era composta principalmente pelas seguintes personagens: dois velhos (*Pantalone, Dottore*); primeiro *zanni* (*Brighella*); segundo *zanni* (*Arlecchino*); o Capitão; Primeiro Amoroso (*Innamorato*); Segundo Amoroso; Primeira Dama (*Donna Innamorata*); Segunda Dama; *Soubrette* (*servetta*). Goldoni, em suas *Memoires*, aponta a origem das personagens da *Commedia dell’Arte*: surgiram da junção de

<sup>60</sup> A Atelana, que provavelmente é originária da cidade osca de Atella, consistia em um conjunto de cenas improvisadas pelos seus atores, de acordo com o tema principal. Beare (1972, p. 117) afirma que, desde a Antiguidade até o fim do império Romano, a Atelana, bem como o mimo, teve um papel muito significativo para o povo romano. Normalmente eram representadas personagens fixas e características – personagens-tipo – que usavam máscara, tais como: Maco, voraz, devasso e infeliz nas suas aventuras amorosas; Bucu, tagarela, guloso, de grandes bochechas; Papo, velho ridículo (COSTA, 1978, p. 19-20).

<sup>61</sup> O mimo caracterizava-se pelos gestos mímicos, da expressão corporal e da dança, e era conhecido por suas palavras licenciosas e pelas danças lascivas, que eram geralmente apresentadas pelas mulheres. Beare (1972, p. 28) afirma que o mimo é uma das formas de entretenimento mais antigas e constantes que o homem conhece e na sua forma primitiva não poderia ser classificado como drama. Em Roma, o mimo teve grande aceitação, possivelmente por ser mais livre e variado, mais parecido com a vida, mais realista mesmo que a *palliata* e a *togata* (MICHAUT 1912, p. 281).

<sup>62</sup> *Lo dicho para Plauto valga también para Terencio, en el sentido de que las tramas de sus seis comedias fueron también tomadas como base de sus intrigas por los comediantes dell’arte. Aparte de eso, y lo mismo que en Plauto, la traza de los personajes, y sobre todo de los esclavos, fue tomada como modelo por los actores all’improviso que les dieron igual importancia en el desenlace de la comedia [...] Lo que había de vida agitada, maliciosa y grosera en Plauto, lo tomaron principalmente los Zanni; el refinado de Terencio sirvió de pauta a los actores que debían hacer de Enamorados.*

personagens recorrentes no teatro de Plauto e Terêncio, pais enganados, filhos dissolutos, jovens apaixonados, servidores irreverentes e camareiras corrompidas, aliados às personagens inspiradas nas diversas regiões da Itália: de Veneza e de Bolonha, os pais; de Bérgamo, os servos; e de Roma e da Toscana, os apaixonados e a *servetta*. A base da *Commedia dell'Arte* sempre terá dois velhos pais: Pantalone, como um negociante veneziano, e o doutor, um advogado de Bolonha, que se vestirão ambos com um manto; o primeiro será de Veneza, “porque Veneza naqueles tempos remotos era o país que fazia o maior e mais rico comércio da Itália”<sup>63</sup> (GOLDONI, *Mem.* II, 24, p. 128); e o segundo de Bolonha, pois lá estava uma das principais Universidades italianas; e dois servos: Brighella e Arlecchino, que serão sempre empregados de Bérgamo, pois, segundo Goldoni “sendo o primeiro grandemente astuto e o segundo completamente tolo, tais extremos não se encontram a não ser na classe do povo desta cidade”<sup>64</sup>. (GOLDONI, *Mem.* II, 24, p. 128).<sup>65</sup> Sobre estas personagens, o autor ainda afirma: “Aquilo que digo a propósito, não é inteiramente de minha imaginação, porque ainda tenho comigo um manuscrito do século XV, muito bem conservado e encadernado em pergaminho, contendo cento e vinte *soggetti* ou esboços de comédias italianas.” (GOLDONI, *Mem.* II, 24, p. 129).<sup>66</sup>

Cada ator tinha um papel fixo na comédia, durante toda a sua vida atoral, e este podia improvisar dentro das possibilidades de cada personagem. Sobre essa questão, Silvio D’Amico afirma:

o Cômico *dell'Arte* (salvo raríssimas exceções) [...] renuncia à ilusão de poder se renovar a cada noite, e decide limitar-se de uma vez para sempre na representação de um só papel. Para toda a vida e em todas as comédias que participará, o ator será apenas um personagem. (D’AMICO, apud PERINELLI, 2011, p. 468).

As personagens, ao chegarem ao palco, eram reconhecidas por aspectos facilmente identificáveis pelo espectador: sua vestimenta, seus gestos, sua máscara, a língua ou o dialeto

<sup>63</sup> *Perché Venezia in quei tempi remoti era il paese che faceva il più esteso e ricco commercio d'Italia.*

<sup>64</sup> Para maiores informações acerca das personagens Pantalone, Dotore, Brighella e Arlecchino, cf. GOLDONI, *Memoires* II, 24, p. 128-29.

<sup>65</sup> *Il primo essendo sommamente furbo e il secondo completamente balordo, tali estremi non si trovano se non nella classe del popolo di codesta città.*

<sup>66</sup> *Quello che dico in proposito non è interamente di mia immaginazione, poiché tuttora ho con me un manoscritto del decimoquinto secolo, benissimo conservato e rilegato in cartapeccora, contenente centoventi soggetti o abbozzi di commedie italiane, denominate commedie dell'arte.*

que falavam. Todos estes elementos serviam para a identificação do extenso rol de personagens da *Commedia dell'Arte*. Sobre as máscaras utilizadas nas peças, Vendramini afirma:

as máscaras eram feitas de couro molhado e eram fixas num molde, que compunha os mínimos detalhes do rosto. O ator perdia as possibilidades de expressão facial, pois, em vez de explorar a individualidade, assumia um tipo conhecido por todos. As máscaras da *Commedia dell'Arte* não exprimiam sentimentos como as do teatro chinês ou japonês, mas tinham um caráter invariável, obedecendo a uma imagem-tipo. Em cima desse tipo, e adaptando-se às exigências do efeito cômico, o ator improvisava. (VENDRAMINI, 2001, p. 63).

Nem todas as personagens, porém usavam máscaras nas apresentações: o casal apaixonado, bem como todas as personagens femininas, não tinha a obrigação de mascarar-se. Segundo Perinelli (2011, p. 469), “a beleza ou a graça feminina” permitiam que estas, que outrora eram impedidas de participar das encenações, mostrassem os seus rostos nos palcos: seja como apaixonada, serva, criada ou prostituta, as mulheres na *Commedia dell'Arte* estavam habilitadas a “tocar, cantar e dançar” em cena (PERINELLI, 2011, p. 469).

A atriz Isabella Andreini foi a *prima donna innamorata* da companhia mais importante do século XVI, e juntamente com seu marido, Francesco, e o autor Flaminio Scala, desenvolveu diversos argumentos que constituíram o repertório modelo das apresentações da *Commedia del'Arte*. A fama da atriz foi tão grande, que, posteriormente, a personagem que ela encenava assumiu o seu nome. Sobre o papel desempenhado por Andreini, Nicholson (1991, p. 361) afirma: “ao desempenhá-lo, não usava técnicas da comédia burlesca, mas também disfarces masculinos, argumentos filosóficos, a paródia à moda de Petrarca e passagens de Boccaccio, além dos seus próprios escritos”. A atriz é reconhecida como a autora da peça *La pazzia*, que revelou sua habilidade para encenar tanto papéis femininos, quanto masculinos. Por conta de seu casamento exemplar, ela foi absolvida do estigma de meretriz e a ela foi concedida uma sepultura na igreja. Isabella Andreini “demonstrou que as mulheres podiam perseguir uma carreira fora do lar mais artística do que sexual” (NICHOLSON, 1991, p. 361).

As companhias normalmente eram compostas por famílias, e chegavam, em média, a ter 12 integrantes. Um número ideal, considerando-se que, nem eram demasiado atores, quando, logo após o espetáculo, o dinheiro arrecadado na apresentação era dividido, nem tão poucos assim, de forma a prejudicar o equilíbrio do espetáculo.

Como a *Commedia dell'Arte* perdurou por muitos anos, os recursos utilizados em cena para produção do riso acabaram por se desgastar. Carlo Goldoni considerava, através de uma de suas personagens em *Il teatro comico*, (I, 2): “O mundo já está enjoado de ver sempre as mesmas coisas, de escutar sempre as mesmas palavras, e os ouvintes sabem que coisa deve dizer o Arlecchino, antes mesmo que ele abra a boca.”<sup>67</sup> É diante desse quadro que o autor iniciou um movimento de renovação do teatro italiano. Antes da reforma procedida por Goldoni, porém, já havia alguns sinais de mudança, nos primeiros anos do século XVIII. Estas formulações reformadoras refletiam as ideias do racionalismo arcádico, bem como do Iluminismo europeu. Alguns autores tiveram grande ressonância nas novas ideias sobre o teatro defendidas por Goldoni. Os principais foram: Francesco Saverio Quadrio (1695-1756), Scipione Maffei (1675-1755) e Gian Rinaldo Carli (1720-1795), Pier Jacopo Martelli (1665-1727), e os responsáveis pela renovação do teatro melodramático, Apostolo Zeno (1669-1750) e Pietro Metastásio (1698-1782)<sup>68</sup>. Sobre essa questão, Siro Ferrone afirma:

entre aqueles que prestaram atenção no teatro cômico e nos seus atores, se fez ouvir a crítica às “loucuras” dos cômicos *dell'Arte*, (Scipione Maffei), a denúncia da sua “torpeza (física, das vestes e do dialeto) sem culpa” (Pier Jacopo Martelli), o convite à eliminação das improvisações, das máscaras, a restauração da moral, à uma “grande purgação e reforma” (Ludovico Antonio Muratori). “As reivindicações do primado literário do teatro, contra os maus hábitos dos cômicos, pregavam uma extirpação [...] de cada elemento perturbador da cena” (Scipione Maffei). (FERRONE, 2011, p. 18).<sup>69</sup>

Quando Goldoni procedeu à renovação do teatro italiano, ele não partiu de questões antagônicas à *Commedia dell'Arte*. Antes, “assimilou-as, refundiu-as, enriqueceu-as, superou-as, incorporando-as” ao seu teatro, fazendo com que muitas peças goldonianas preservassem, inclusive, algumas máscaras tradicionais, aliando-as a uma visão realista da sociedade veneziana do século XVIII (MAGALDI, 1989, p. 87). A renovação goldoniana pode ser

<sup>67</sup> “Il mondo è annoiato di veder sempre le cose istesse, di sentir sempre le parole medesime, e gli uditori sanno cosa deve dir l'Arlecchino, prima ch'egli apra la bocca.”

<sup>68</sup> Para maiores informações sobre esses autores, cf. o capítulo “L'arcadia e la letteratura italiana del secolo XVIII (DISTANTE; COELHO, 2015, p. 339-472).

<sup>69</sup> *Tra coloro che prestarono attenzione al teatro comico e ai suoi attori se fece sentire la critica alle “pazzie” dei comici dell'Arte (Scipione Maffei), la denuncia della loro “turpezza (física e d'abbigliamento e didialetti) senza dolore” (Pier Jacopo Martelli), l'invito all'eliminazione dell'improvvisare, dele maschere, ala restaurazione della morale, a una “grande purga e riforma” (Ludovico Antonio Muratori). “Le rivendicazioni del primato letterario del teatro, contro le cattive abitudini dei comici, propugnavano um'estirpazione [...] di ogni elemento perturbativo dalla scena.*

interpretada como uma forma de modernização de um tipo tradicional de encenação, cujas raízes popularescas se encontravam em desacordo com o tipo de comédia que atendesse ao “bom gosto” burguês e seus acentos moralizantes. É o que se pode apreender de declarações de Goldoni no prefácio à primeira coletânea de suas peças,<sup>70</sup> publicada em 1750<sup>71</sup>:

na verdade, o Teatro Cômico estava corrompido há mais de um século na nossa Itália, e se tornou um abominável objeto de desprezo das nações Oltramonte. Não corriam na cena pública, a não ser duras Arlecchinadas, namoricos lascivos e escandalosos, e imorais; fábulas mal inventadas, e muito pior conduzidas, sem costume, sem ordem, às quais, ao invés de corrigir o vício, como é o principal, antigo e nobre objetivo da Comédia, o fomentavam, e recebendo o riso da plebe ignorante, dos jovens sem juízo, e das pessoas mais desavergonhadas, causavam tédio e ira nas pessoas dotadas e de bem, que às vezes frequentavam um teatro tão ruim, e ficavam impressionados pelo ócio, elas muito bem se guardavam de conduzir as famílias inocentes, a fim de que seu coração não fosse estragado. (GOLDONI, *P.D.A.*, p. 8).<sup>72</sup>

Goldoni identificava, porém, muitos elementos que causavam riso no público sem agredi-lo: algumas brincadeiras, alguns incidentes bem esquematizados, algumas críticas delicadas a algum costume que poderia ser corrigido, em suma, tudo aquilo que podia ser considerado “simples” e “natural” (GOLDONI, *P.D.A.*, p. 8), mais em linha com as pretensões de um racionalismo arcádico. Sobre essa questão, Piero Gibellini afirma:

mas G. era reformador, não um revolucionário: e alguns aspectos da *Commedia dell'Arte* permanecem nele. Não digo os resíduos dos quais (também pela exigência externa) devia liberta-se gradualmente, como o uso da máscara; mas isto que resta lá no fundo: a vivacidade dos movimentos, o brio do diálogo, o ritmo da ação, a fantasia do entrecho. E o que mais conta é que Goldoni escolhe como ponto de partida (polêmico, mas também

<sup>70</sup> Identificado, doravante, como P. D. A (“Prefazione dell'autore alla prima raccolta delle commedie”)

<sup>71</sup> No ano de 1750 o editor Bettinelli deu início à publicação das obras completas de Carlo Goldoni. Esta edição era precedida por um prefácio escrito pelo próprio autor, no qual abordava aspectos de sua biografia, enfatizava a sua vocação para o teatro, e ainda, discorria sobre o percurso de sua reforma. Neste prefácio, conhecido como *Memorie italiana*, bem como em suas *Memoires* francesa, Goldoni representa a sua vida como uma constante caminhada em prol da reforma do teatro italiano (FERRONI, 2011, p. 45).

<sup>72</sup> Carlo Goldoni, *Tutte le opere*, vol. I Bettinelli, Venezia 1750 - (C.G., Prefazione dell'autore alla prima raccolta delle commedie (1750), *Tutte le opere*, 1, p. 761-774). *Era in fatti corrotto a segno da più di un secolo nella nostra Italia il Comico Teatro, che si era reso abominevole oggetto di disprezzo alle Oltramontane Nazioni. Non correvano sulle pubbliche Scene se non sconce Arlecchinate, laidi e scandalosi amoreggiamenti, e motteggi; favole mal inventate, e peggio condotte, senza costume, senza ordine, le quali, anziché correggere il vizio, come pur è il primario, antico e più nobile oggetto della Commedia, lo fomentavano, e riscuotendo le risa dalla ignorante plebe, dalla gioventù scapestrata, e dalle genti più scostumate, noia poi facevano ed ira alle persone dotte e dabbene, le quali se frequentavan talvolta un così cattivo Teatro, e vi erano strascinate dall'ozio, molto ben si guardavano dal condurvi la famigliuola innocente, affinché il cuore non ne fosse guastato.*

dialético) a *Commedia dell'Arte* e não aquele arcádico. Como dizer: partir do teatro popular e não do da elite.<sup>73</sup> (GILBELLINI, 1970, p. 22)

Como falamos anteriormente, antes da iniciativa goldoniana para renovação do teatro italiano, outros autores se empenharam em modificá-lo. Nos primeiros anos do século XVIII, o abate Ludovico Antonio Muratori, no tratado *Della perfetta poesia italiana* (1706), já discorria sobre o que considerava uma profunda decadência teatral, apontando que duas seriam as possibilidades de mudança: uma reforma nos espetáculos de comédia, ou a criação de novas tragédias que pudessem rivalizar com as francesas (MURATORI, 1706, p. 1946). Nesse ínterim, muitos textos franceses e espanhóis foram adaptados e encenados nos teatros italianos, mas não obtiveram grande sucesso, devido, principalmente, à diferença de contextos entre os países. No prefácio à sua primeira coletânea, Goldoni indicava que as renovações teatrais dos autores de tragédia serviram de inspiração para suas intervenções na comédia italiana, discorrendo também sobre algumas modificações operadas por outros dramaturgos italianos, a fim de tornarem as peças mais atrativas: “introduziram os carros, as transformações, as decorações magníficas; mas além de acontecer muito desperdício, a presença do povo bem rápido diminuía.”<sup>74</sup> (GOLDONI, *P.D.A.*, p. 9).

A experiência pgressa de Goldoni, que também se exercitara em tragédias, permitiu que aprendesse a manipular o caráter das personagens, não obstante o gênero trágico não permitir a representação de aspectos da vida quotidiana. Nesse sentido, os *intermezzi* são uma fase mais avançada do autor, e aproximam-se mais de suas comédias (NICASTRO, 1982, p. 135).<sup>75</sup> A partir de suas observações, do estudo sistemático dos dois “livros” que direcionavam sua trajetória teatral, “o Teatro e o Mundo”<sup>76</sup>, assim como através de suas experimentações, Goldoni, então escreve suas primeiras comédias, ainda não totalmente dialogadas, mas com o papel principal todo escrito e já com algumas intervenções nas falas de outras personagens. Com o sucesso dessas primeiras comédias, Goldoni percebe que poderia escrever a fala não só

<sup>73</sup> *Ma G. era riformatore, non rivoluzionario: e qualcosa della Commedia dell'Arte rimase in lui. Non dico i residui da cui (anche per esigenze esterne) dovette liberarsi gradualmente, come l'uso della maschera; ma ciò che rimase fino in fondo: la vivacità dei movimenti, il brio del dialogo, il ritmo dell'azione, la fantasia dell'entreccio. Ciò che più conta comunque è che G. scelse come punto di partenza (polemico ma anche dialettico) la Commedia dell'Arte e non quella Arcadica. Come dire: partì dal teatro popolare e non da quello d'élite.*

<sup>74</sup> *Introdussero le macchine, le trasformazioni, le magnifiche decorazioni; ma oltre al riuscir cosa di troppo dispendio, il concorso del popolo ben presto diminuiva.*

<sup>75</sup> Para maiores informações sobre os textos goldonianos anteriores à reforma, cf. MAMCZARZ, 1988, p. 7-50.

<sup>76</sup> Sobre os dois livros, o do Teatro e o do Mundo, cf. o subcapítulo 1.4, “Breve panorama sobre os estudos do teatro goldoniano” nesta tese.

da personagem principal, mas de todas as que compunham a peça. Isso deixaria a representação mais segura, pois evitaria que os demais atores, em sua improvisação, incorressem em condutas que considerava danosas para o andamento da peça teatral, comprometendo a sua carga de realismo. É o que é possível inferir de uma das passagens da comédia *Il teatro comico*, por exemplo:

ORAZIO [Depois que Brighela tenta improvisar em cena e acaba falando alguns despropósitos]  
Viram? Esta é a razão pela qual é necessário fazer com que os comediantes estejam ligados ao premeditado, porque facilmente caem no antigo, e no inverossímil.  
EUGENIO deve-se abolir inteiramente as comédias improvisadas?  
ORAZIO Inteiramente, não; antes, é bom que os italianos se mantenham em condição de fazer aquilo que as outras nações não tiveram coragem de fazer. (GOLDONI, *T.C.*<sup>77</sup>, II, 10, p. 27).<sup>78</sup>

Goldoni empenhou-se na missão de desenvolver um novo teatro, baseado na simplicidade, no realismo, que fosse capaz de agradar a um público mais exigente (PIERI, 1993, p. 27) ou mais em sintonia com as expectativas burguesas de espetáculo teatral. Em alguns de seus escritos, Goldoni refletiu sobre a reforma por ele idealizada: a comédia *Il teatro comico* (1750), juntamente com o prefácio goldoniano na edição Bettinelli, foi a primeira reflexão explícita de Goldoni sobre a sua própria obra (FERRONE, 2011, p. 45). A peça foi escrita logo após a promessa do autor ao seu público de que escreveria no ano cômico sucessivo dezesseis comédias, uma nova a cada semana (HERRY, 1976, p. 7). *Il teatro comico* foi a peça de estreia desse período. Sobre ela, Ortolani afirma:

não verdadeira comédia *Il teatro comico*, mas o prefácio de comédias [...] É o programa prático, para assim dizer, da “reforma” da Comédia italiana no século XVIII [...]: embasado em diálogos ingênuos, para o povo, no modo mais agradável, e animado da viva voz dos atores da companhia Medebach, a mais benemérita na Itália, depois dos tempos de Riccoboni. (Nota do organizador ao texto goldoniano *Il teatro comico*, vol. IV, p. 85, *Opere complete*, 1909).<sup>79</sup>

<sup>77</sup> Abreviação para a obra goldoniana *Il teatro comico*.

<sup>78</sup> *Vedete? Ecco la ragione per cui bisogna procurar di tenere i commedianti legati al premeditato, perché facilmente cadono nell'antico, e nell'inverosimile. EUGENIO Dunque s'hanno da abolire intieramente le commedie all'improvviso? ORAZIO Intieramente no; anzi va bene, che gl'Italiani si mantengano in possesso di far quello, che non hanno avuto coraggio di far le altre nazioni.*

<sup>79</sup> *Non vera commedia Il teatro comico, ma prefazione di commedie (...) È il programma pratico, per così dire, della “rifirma” della Commedia italiana nel Settecento (...): steso in dialoghi ingenui, per il popolo, nel modo*

E na introdução ao texto, Goldoni reflete sobre as características do teatro cômico que pretende realizar:

esta que eu intitolo *Il teatro Comico*, muito mais que uma Comédia, posso dizer que é um prefácio às minhas Comédias. Nessa composição, eu vi claramente uma grande parte daqueles defeitos que procurei fugir, e todas aquelas fundações sobre as quais estabeleci meu método, na composição de minhas Comédias, ou outra diversidade entre um proêmio e esta minha composição, se não que no primeiro, talvez os leitores se cansariam mais facilmente, e no segundo vou em parte esquivando-me do tédio com o movimento de qualquer ação. (GOLDONI, T.C., “L’autore a chi legge, p. 6).<sup>80</sup>

A reforma realizada por Carlo Goldoni foi gradual, e transcorreu durante um longo espaço de tempo. A primeira etapa dessa mudança foi a retirada de suas peças das máscaras mais datadas, como Tartaglia e o soldado fanfarrão espanhol. Outras personagens, porém, são mantidas pelo autor, tais como Arlecchino e Brighela – os *zanni* –, Pantalone – o portador dos ideais burgueses –, o doutor, que passou a ser um responsável pai de família, e o casal de namorados. Sobre essas modificações, Siro Ferrone afirma:

[...] Pantalone abandona as suas ridículas manias e assume a profissão de mercador ancião, Brighela e Arlecchino são tolhidos das convenções do servo bufão e adquirem de novo um nome e um sobrenome [...]; Brighella chega a ser mordomo e dono de pousada. O Doutor torna-se um bom pai de família, que somente em poucas comédias pronuncia confusas citações latinas e eruditas. No entanto, os enamorados veem complicada a sua psicologia e precisada a sua colocação social [...] (FERRONE, 2011, p. 36).<sup>81</sup>

A presença dessas personagens nas comédias goldonianas auxiliavam no reconhecimento dos tipos tradicionais da *Commedia dell’Arte*. Corroborando com a visão

*più dilletevole, e animato dalla viva voce degli attori dela Compagnia Medebach, la più benemerita in Italia, dopo i tempi del Riccoboni.*

<sup>80</sup> *Questa, ch’io intitolo Il Teatro Comico, piuttosto che una Commedia, prefazione può dirsi alle mie Commedie. In questa qualunque siasi composizione, ho inteso di palesamente notare una gran parte di que’ difetti che ho procurato sfuggire, e tutti que’ fondamenti su’ quali il metodo mio ho stabilito, nel comporre le mie Commedie, né altra evvi diversità fra un proemio e questo mio componimento, se non che nel primo si annoierebbono forse i lettori più facilmente, e nel secondo vado in parte schivando il tedio col movimento di qualche azione.*

<sup>81</sup> *[...] Pantalone abandona le sue ridicole manie e assume la professione di mercante anziano e avveduto, Brighella e Arlecchino si sciolgono dai convenzionali manichini di servi buffoneschi e acquistano di nuovo un nome e un cognome [...]; Brighella arriva a essere maggiordomo e padrone dilocanda. Il Dottore diventa un bravo padre di famiglia che solo per qualche commedia continua ad ammicchiare confuse citazioni latine ed erudite. Intanto le innamorate vedono complicata la loro psicologia e precisata la loro colocazione sociale [...]*

goldoniana, a personagem Orazio, da comédia *Il teatro comico*, portadora dos ideais do autor, responde a um de seus atores que pergunta se não era possível abrir mão das máscaras nas comédias de caráter:

ai de nós, se fizéssemos tal novidade: não é ainda tempo de fazê-la. Não se deve em todas as coisas confrontar o universal. Antigamente o povo ia à comédia somente para rir, e não queria ver nada além das máscaras em cena, e se as partes sérias tinham um diálogo um pouco longo, se cansavam imediatamente; agora eles estão se acostumando a assistir as partes sérias, e se alegram com as palavras, e se comprazem dos incidentes, e gostam da moral, e riem dos ditos picantes<sup>82</sup> e dos gracejos, retirados até mesmo do sério, mas veem voluntariamente também as máscaras, e não é necessário tirar tudo deles, antes convém procurar voluntariamente a sua lealdade, e sustentar com mérito, no seu caráter ridículo, também o sério, o lépido e o gracioso. (GOLDONI, *T.C.*, II, 10, p. 28).<sup>83</sup>

Sobre as mudanças operadas no teatro, o autor defendia que "mais escrupulosamente do que alguns preceitos de Aristóteles e Horácio, convêm servir às leis do povo em um espetáculo destinado à instrução por meio do divertimento." (GOLDONI, *D.G.*<sup>84</sup>, p. 14)<sup>85</sup>

Segundo Siro Ferrone (2011, p. 39), os atores<sup>86</sup> eram os propagadores mais fiéis dos princípios da *Commedia dell'Arte*, e desta maneira, estavam menos inclinados às mudanças operadas no teatro italiano: o texto teatral, agora totalmente escrito, limitava a autonomia do intérprete, que já não podia improvisar livremente em suas performances. Para Ferrone (2011, p. 39), "Goldoni entendeu a dificuldade dos atores, e, sobretudo soube reconhecer as melhores qualidades da tradição. Ele não fez com que eles abdicassem da experiência de cena, mas com

<sup>82</sup> Literalmente, a tradução ficaria: "... e gostam da moral, e riem dos sais...". Como na língua portuguesa não temos a palavra sais no sentido de ditos espirituosos, optamos, pelo contexto da fala, traduzirmos a palavra italiana "salis" por "ditos picantes", visto que na língua portuguesa essa expressão funciona para dizer que algo provoca humor/riso.

<sup>83</sup> *Guai a noi, se facessimo una tal novità: non è ancor tempo di farla. In tutte le cose non è da mettersi di fronte contro all'universale. Una volta il popolo andava alla commedia solamente per ridere, e non voleva vedere altro che le maschere in scena, e se le parti serie avevano un dialogo un poco lungo, s'annoiavano immediatamente; ora si vanno avvezzando a sentir volentieri le parti serie, e godono le parole, e si compiaciono degl'accidenti, e gustano la morale, e ridono dei sali, e dei frizzi, cavati dal serio medesimo, ma vedono volentieri anco le maschere, e non bisogna levarle del tutto, anzi convien cercare di bene allogarle, e di sostenerle con merito nel loro carattere ridicolo anco a fronte del serio più lepido, e più grazioso.*

<sup>84</sup> Abreviação da comédia goldoniana *La donna di garbo*.

<sup>85</sup> *Più scrupolosamente che ad alcuni precetti di Aristotele o di Orazio, convenga servire alle leggi del Popolo in uno spettacolo destinato all'istruzione sua per mezzo del suo divertimento" (Goldoni, Prefazione dell'autore alla prima raccolta delle commedie: I, 771).*

<sup>86</sup> Sobre a questão das personagens goldonianas serem inspiradas no caráter dos atores que iriam encená-las, falaremos também no capítulo 3, "A personagem feminina no teatro goldoniano" e em 3.4.1 "Mirandolina, de 'La locandiera'".

que a educassem, segundo o relacionamento de recíproca colaboração”.<sup>87</sup> Essa resistência é bem expressa pela personagem Tonino, ator recém chegado à companhia, em diálogo com Orazio, diretor da trupe. Tonino demonstra que está preocupado por julgar que suas habilidades, conquistadas em anos de encenação na *Commedia dell’Arte*, sejam comprometidas pelas inovações trazidas pela comédia de caráter, e isso faz com que ele se sinta inseguro:

ORAZIO Vocês têm medo? De que?

TONINO Caro senhor Orazio, deixemos as brincadeiras de lado, e falemos seriamente. As comédias de caráter colocaram de cabeça para baixo a nossa profissão. Um pobre comediante, que estudou segundo *l’Arte*, e que fez uso de dizer improvisadamente bem ou mal o que vem, encontrando-se na obrigação de estudar, e de precisar dizer o premeditado, se ele tem reputação, é necessário que ele pense, que ele se afadigue de estudar, e que ele trema sempre toda vez que encene uma nova comédia, duvidando, ou de não sabê-la o bastante, ou de não sustentar o caráter o quanto seja necessário.

ORAZIO Estamos de acordo, que esta nova maneira de recitar exige maior cansaço, e maior atenção; mas quanto maior reputação o cômico adquire? Me diga de boa vontade, com todas as comédias *dell’Arte* vocês conseguiram mais aplausos que alcançaram em *Uomo prudente*, no *Avvocato*, nos *Due gemelli*, e em tantas outras, nas quais o poeta se satisfaz em renovar o Pantalone?

TONINO É verdade; estou contentíssimo, mas tremo sempre. (GOLDONI, *T.C.*, I, 4, p. 6).<sup>88</sup>

Em mais duas oportunidades da peça, Goldoni faz referência a aspectos da encenação que foram trabalhados com os atores, a fim de produzir a verosimilhança:

ORAZIO [A uma jovem atriz]: Tomem cuidado ao falar as últimas sílabas, que se entendam. Recitem mais adágio, mas não muitos, e nas partes de

<sup>87</sup> Goldoni capì il loro imbarazzo, e soprattutto, seppe apprezzare [...] le qualità migliori della loro tradizione. Chiese loro non di abdicare all’esperienza di scena, ma di educarla secondo un rapporto di reciproca collaborazione.

<sup>88</sup> ORAZIO Avete paura? Di che?

TONINO Caro sior Orazio, buttemo le burle da banda, e parlemo sul sodo. Le commedie de carattere le ha butà sottossora el nostro mistier. Un povero commediante, che ha fatto el so studio secondo l’arte, e che ha fatto l’uso de dir all’improvviso ben o mal quel che vien, trovandose in necessità de studiar, e de dover dir el premedità, se el gh’ha reputazion, bisogna, che el ghe pensa, bisogna, che el se sfadiga a studiar, e che el trema sempre ogni volta, che se fa una nova commedia, dubitando, o de no saverla quanto basta, o de no sostegnir el carattere come xè necessario.

ORAZIO Siamo d’accordo, che questa nuova maniera di recitare esige maggior fatica, e maggior attenzione; ma quanto maggior riputazione ai comici acquista? Ditemi di grazia, con tutte le commedie dell’arte, avreste mai riscosso l’applauso, che avete avuto nell’Uomo Prudente, nell’Avvocato, nei Due gemelli, e in tante altre, nelle quali il poeta si è compiaciuto di preeleggere il Pantalone?

TONINO Xè vero; son contentissimo, ma tremo sempre.

força, aumentem a voz, e acelerem mais frequentemente as palavras. Guardem-se das cantilenas, e das declamações, mas recitem naturalmente, como se falassem, como a comédia é uma imitação da natureza, se deve fazer tudo aquilo que é verossímil. Acerca do gesto, também este deve ser natural. Movam as mãos segundo o senso da palavra. Façam gesto pelo menos com a direita, e poucas vezes com a esquerda, e atentem-se para não moverem as duas de uma só vez, a não ser quando num ímpeto de cólera, uma surpresa, uma exclamação o peça; sirvam-se da regra que, principiando o período com uma mão, jamais terminem com outra, mas com aquela com que iniciou, deve-se ainda terminar. E outra coisa muito observável, mas de pouca atenção, quero advertir-lhe. Quando um personagem encena com você, deve olhá-lo, e não deve distrair, nem os olhos, nem a mente; e não fique olhando aqui e ali na cena, ou para as prateleiras, pois isso dá origem a três péssimos efeitos. O primeiro, que a audiência fica indignada, e acredita o ignorante, o vão, o personagem distraído. Segundo, se comete uma indelicadeza com a personagem com quem se deve encenar; e por último, quando você não presta atenção no fio do raciocínio, chega inesperada a palavra do interlocutor, e se recita com falta de garbo, e sem ser natural; todas as coisas que tendem a arruinar o espetáculo, e a destruir as comédias. (GOLDONI, T.C., II, 3, p. 39).<sup>89</sup>

E ainda, a Lelio, um jovem autor-ator que entra em cena recitando um soliloquio, pergunta: “Com quem você está falando?” E Lelio diz: “Com o povo.” Pelo que o diretor acrescenta:

ORAZIO E vocês não veem que com o público não se fala? Que o cômico deve imaginar-se, quando está sozinho, que ninguém o escuta? Aquilo de falar com o público é um vício intolerável, e não se deve permitir em hipótese nenhuma.

LELIO Mas, se quase todos aqueles que recitam improvisadamente fazem assim. Quase todos, quando chegam sozinhos, contam ao povo onde estiveram, ou onde querem ir.

<sup>89</sup> ORAZIO *Badate bene di battere le ultime sillabe, che s'intendano. Recitate piuttosto adagio, ma non troppo, e nelle parti di forza, caricate la voce, e accelerate più del solito le parole. Guardatevi sopra tutto dalla cantilena, e dalla declamazione, ma recitate naturalmente, come se parlaste, mentre essendo la commedia una imitazione della natura, si deve fare tutto quello, che è verisimile. Circa al gesto, anche questo deve essere naturale. Movete le mani secondo il senso della parola. Gestite per lo più colla dritta, e poche volte colla sinistra, e avvertite di non moverle tutte due in una volta, se non quando un impeto di collera, una sorpresa, una esclamazione lo richiedesse; servendovi di regola, che principiando il periodo con una mano, mai non si finisce coll'altra, ma con quella con cui si principia, terminare ancora si deve. D'un'altra cosa molto osservabile, ma da pochi intesa voglio avvertirvi. Quando un personaggio fa scena con voi, badategli, e non vi distraete cogl'occhi e colla mente; e non guardate qua e là per le scene, o per i palchetti, mentre da ciò ne nascono tre pessimi effetti. Il primo, che l'udienza si sdegnà, e crede, o ignorante, o vano il personaggio distratto. Secondo, si commette una mala creanza verso il personaggio con cui si deve far scena; e per ultimo, quando non si bada al filo del ragionamento, arriva inaspettata la parola del suggeritore, e si recita con sgarbo, e senza naturalezza; tutte cose che tendono a rovinar il mestiere, e a precipitare le commedie.*

ORAZIO Fazem mal, muito mal, e não devem ser seguidos. (GOLDONI, T.C., II, 2, p. 35).<sup>90</sup>

É demasiado significativa a dificuldade encontrada por Carlo Goldoni de educar os seus atores às mudanças operadas por ele nas comédias. Sobre essa questão, Franco Vazzoler afirma:

creio que o relacionamento com os atores constitua um capítulo do ‘livro do teatro’ que hoje merece ser relido com instrumentos diversos daqueles da simples análise literária [...] creio que seja importante referir-se ao ator como ‘questão central’ (ou como ‘centro da questão’), [...] É necessário [...] referir-se à dramaturgia goldoniana como a uma dramaturgia do autor, que está relacionada com a *Commedia dell’Arte* entendida não tanto, convencionalmente, como teatro de máscaras, das improvisações, etc., mas como ‘dramaturgia dos atores’. (VAZZOLER, 1995, p. 157-158).<sup>91</sup>

Além do esforço para modificar a técnica expressiva dos atores, acostumados às encenações *dell’Arte*, havia a necessidade de preparar o público, acostumado aos espetáculos improvisados, às novas direções que a comédia estava tomando, e esta mudança teve de ser operada de forma lenta e progressiva. Reformar o teatro e o público deve ser entendido como a transformação do gosto e dos hábitos arraigados já por muitos anos no teatro veneziano (FERRONE, 2011, p. 33).

Goldoni, na dedicatória da comédia *Moliere*, se dirige a um público que tem como parâmetro não só a *Commedia dell’Arte*, mas também as comédias clássicas francesas:

vocês perceberão que eu trabalhei com cuidado nas primeiras [comédias] para ganhar para mim o povo, e ao entender que de repente não se pode mudar o pensamento de tantos homens tendenciosos, me convenci a deixar as máscaras no meu Teatro, e a abolir somente aquelas que já eram cansativas. Pouco a pouco, pude arriscar-me a aboli-las totalmente de algumas comédias, e tive a consolação de ver a provocação do riso também

<sup>90</sup> *E non vedete, che col popolo non si parla? Che il comico deve immaginarsi, quando è solo, che nessuno lo senta, e che nessuno lo veda? Quello di parlare col popolo è un vizio intollerabile, e non si deve permettere in verun conto. LELIO Ma se quasi tutti quelli, che recitano all'improvviso fanno così. Quasi tutti, quando escono soli vengono a raccontare al popolo dove sono stati, e dove vogliono andare. ORAZIO Fanno male, malissimo, e non si devono seguitare.*

<sup>91</sup> *Credo che il rapporto con gli attori costituisca un capitolo del ‘libro del teatro’ che oggi merita di essere riletto con strumenti diversi da quelli della semplice analisi letteraria [...] credo che sia importante riferirsi all'attore come ‘questione centrale’ (o come ‘centro della questione’), [...] Bisogna [...] riferirsi alla drammaturgia goldoniana come ad una drammaturgia d'autore che si pone in rapporto alla commedia dell'arte intesa non tanto, convenzionalmente, come teatro delle maschere, dell'improvvisazione ecc., ma come ‘drammaturgia degli attori’.*

no povo menor, sem as grosserias, sem os despropósitos de Arlecchino. (GOLDONI, M., p, 163).<sup>92</sup>

Goldoni, através das mudanças operadas no teatro italiano, conformou o gosto do público italiano às expectativas do moderno público europeu, e construiu com lucidez e inteligência aquilo que Elena Sala Di Felice (1997, p. 51) denomina “Triângulo comunicativo”, que é a ligação harmoniosa entre o autor e o público através da mediação dos atores.

### 2.6.3 A representação da realidade e a língua no teatro Goldoniano

As personagens goldonianas, inspiradas na sociedade veneziana do século XVIII, têm a sua psicologia desenvolvida de forma mais complexa, com maior profundidade, ainda que algumas fossem derivadas de personagens-tipo da *Commedia dell'Arte* (CONSALES, 2015, p. 139). As ações encenadas nos palcos denunciavam maus costumes e enfatizavam valores familiares, buscando, através do riso, educar o público.

Sobre o teatro Goldoniano, Petronio afirma:

era revolucionário e subversivo não porque representasse em modo satírico a classe dirigente e nobre [...]; não porque exaltasse de modo descoberto e politicamente perigoso as classes subalternas [...]; não porque movesse guerra à ordem constituída, aos governos e as religiões, mas porque, de fato, objetivamente, enquanto burguês, colocando em cena os interesses, a sensibilidade, a ética, o gosto de uma classe deixada até aquele momento à margem da literatura, ao menos da alta literatura, constituía um fato revolucionário, legitimando o burguês, e o colocando próximo [...] aos grandes [...] (PETRONIO, 1962, p. 19).<sup>93</sup>

<sup>92</sup>*Voi troverete aver io con qualche accortezza nelle prime [commedie] operato per guadagnarmi il popolo, ed avvedendomi che tutt'a un tratto non si potea cambiar il cervello a tanti uomini prevenuti, m'indussi a lasciar le maschere sul mio Teatro, e a toglier loro soltanto quel più che le rendeva noiose. A poco a poco ho potuto arrischiarmi a levarle da alcuna Commedia del tutto, ed ebbi la consolazione di vedere smascellar dalle risa anche il popolo basso, senza le storpiature, senza gli spropositi dell'Arlecchino.*

<sup>93</sup>*Era rivoluzionario e sovversivo non perché rappresentasse in modo satirico la classe dirigente e nobiliare [...]; non perché esaltasse in modo scoperto e politicamente pericoloso le classe subalterne [...]; non perché muovesse guerra all'ordine costituito, ai governi e alla religione, ma perché, di fatto, oggettivamente, in quanto borghese, portando sulla scena gli interessi, la sensibilità, l'etica, il gusto di una classe rimasta fino ad allora ai margini della letteratura, almeno della letteratura alta, costituiva un fatto rivoluzionario legittimando il borghese, ponendolo accanto [...] ai grandi [...].*

A reforma goldoniana modificou também drasticamente a língua das comédias<sup>94</sup>: excluiu aspectos barrocos, que complexificavam a linguagem falada pelas personagens, e a distanciava da fala quotidiana, ligada à realidade da audiência (FERRONE, 2011, p. 43). Goldoni escreve diversas comédias em dialeto veneziano, enquanto que algumas de suas obras primas, como *La locandiera* e *La trilogia della villeggiatura*, foram escritas inteiramente em língua italiana (STRUDSHOLM, 2009, p. 142).

As direções linguísticas do texto goldoniano marcam outra diferença em relação à *Commedia dell'Arte*, atualizando uma estrutura expressiva que “vinculava mecanicamente cada papel à estruturas linguísticas fechadas e repetitivas”<sup>95</sup> (CONSALES, 2015, p. 139). Lidando com a grande diversidade de línguas e dialetos da península italiana, Goldoni afirmava que suas peças eram escritas para serem compreendidas na Toscana, na Lombardia, em Veneza, buscando um denominador comum capaz de expressar a oralidade do quotidiano:

faço saber aos que vieram antes e depois que os meus livros não são textos de língua, mas uma coletânea das minhas comédias; que eu não sou Acadêmico da Crusca<sup>96</sup>, mas um poeta cômico que escreveu para ser entendido na Toscana, na Lombardia, e em Veneza principalmente [...], e que, sendo a comédia uma imitação das pessoas que falam mais do que aquelas que escrevem, me sirvo da linguagem mais comum, a respeito do universal italiano. (GOLDONI, *PDA.*, p. 8).<sup>97</sup>

Sobre a língua utilizada nos textos pelo autor, Colletti afirma:

o dialeto de Carlo Goldoni é uma língua ágil e plena, que percorre e une toda uma sociedade e distingue os censos e os tipos. É língua unitária e variada, capaz de restituir a multiplicidade sincrônica dos usos sem trair em estereótipos a sua vivacidade e verossimilhança [...]. O veneziano de Goldoni é língua dialógica, capaz de transcorrer dum registro a outro e mesmo do idiotismo à língua.<sup>98</sup> (COLLETTI, apud STRUDSHOLM, 2009, p. 143).

<sup>94</sup> Para maiores informações sobre os aspectos linguísticos na comédia de Carlo Goldoni, cf. FOLENA, 1983, p. 194-215.

<sup>95</sup> *Vinculava meccanicamente ciascun ruolo a strutture linguistiche chiuse e ripetitive [...]*

<sup>96</sup> A *Accademia della Crusca* é uma instituição que há mais de quatrocentos anos é referência para o estudo da língua italiana e o seu vocabulário, e ofereceu um modelo de referência para toda a lexicografia moderna. Para maiores informações, cf. <http://www.accademiadellacrusca.it/it/laccademia>.

<sup>97</sup> *Fo sapere agli esteri ed ai posteri che i miei libri non sono testi di lingua, ma una raccolta di mie commedie; che io non sono Accademico della Crusca, ma un poeta comico che ha scritto per essere inteso in Toscana, in Lombardia, in Venezia principalmente [...], e che, essendo la commedia una imitazione delle persone che parlano più di quelle che scrivono, mi sono servito del linguaggio più comune, rispetto all'universale italiano.*

<sup>98</sup> *Il dialetto di Carlo Goldoni è una lingua agile e piena, che percorre e unisce una intera società e ne distingue i censi e i tipi. È lingua unitaria e variata, capace di restituire la molteplicità sincronica degli usi senza tradire*

Dessa forma, podemos afirmar que as comédias goldonianas adequam as falas das personagens à linguagem do quotidiano, e através do entrelaçamento da língua e do dialeto, o autor conquista uma aproximação maior de seu público, reforçando os ideais reformísticos defendidos por ele.

#### 2.6.4 O cômico nas comédias de Goldoni

Conforme dito anteriormente, antes de Carlo Goldoni, outros teóricos já se manifestavam contra o cômico que tinha como único objetivo o fazer rir, pois o riso deveria ser utilizado para instruir e corrigir os maus costumes: *Ridendo castigat mores*, como nos diz este lema seiscentista, ao referir-se à *Commedia dell'Arte*. Ludovico Antonio Muratori (1706, p. 549) afirmava que a comédia, sendo o espelho da vida privada, deveria representar os defeitos das pessoas de baixo nível social, a fim de que o povo aprendesse através dos exemplos, a corrigir os próprios erros. O autor, como teórico reformador, não discorria sobre como fazê-la, apenas prescrevia que as comédias deveriam ser baseadas em regras, dar exemplos da vida moral, honesta e instrutiva. Muratori, dessa forma, representa o pensamento que dominava a Europa no século XVIII. Este pode ser considerado como o início da comédia séria, que tinha como objetivo: “denunciar vícios, comportamentos reprováveis, desvios da ordem que o sistema social estabelece como valor inquestionável e, de tal forma, preparar explícita ou implicitamente sua repressão ou correção.” (D’ANGELI; PADUANO, 2007, p. 9).<sup>99</sup>

Carlo Goldoni desejava com sua reforma que a arte fosse tratada de forma séria. Ele lutava contra o inverossímil, comum na *Commedia dell'Arte*, já que nela todo o recurso era válido, a fim de alcançar o objetivo final, que era o de fazer rir o público que a prestigiava. Mas, para efetivar a sua reforma, o autor deparou-se com alguns desafios, como por exemplo, a eliminação das máscaras, sem que a comicidade das peças fosse ameaçada. Goldoni objetivava, em seus textos, aliar os valores burgueses a elementos risíveis, sem que a moral, a ética e o bom senso fossem prejudicados.

---

*in stereotipi la loro vivezza e verosimiglianza [...]. Il veneziano di Goldoni è lingua dialogica, capace di trascorrere da un registro all'altro e persino dall'idiotismo alla lingua.*

<sup>99</sup> Para saber mais sobre as discussões no século XVIII sobre o cômico, cf FIDO, 1984, p. 61-85.

Em algumas comédias goldonianas, a comicidade se realiza com a introdução de apenas uma personagem cômica (como exemplo, a fofoqueira de *La bottega del caffè*). Em outras, como na comédia *La putta onorata*, o cômico é realizado principalmente através da inserção do dialeto veneziano. Ainda temos em algumas peças, o cômico que é produzido através do ambiente popular, coral, de festas, danças, tal como em *Il campiello* (1756), comédia que é qualificada por Goldoni como “alegre”, na qual o cômico é “estrutura senso e linguagem” (ALFONZETTI, 1999, p. 144). Esse traço de comicidade é repetido em *I morbinosi*, (1759) e, sobretudo, em *Le Baruffe chiozzotte* (1762), “comédia popular e plebeia de efeito maravilhoso dado pela ‘linguagem singular’ e pelas personagens populares”.<sup>100</sup> (ALFONZETTI, 1999, p. 144).

George Minois, em seu livro *História do riso e do escárnio*, ao falar sobre o riso na Modernidade, define de forma sucinta e precisa como se caracteriza o cômico na comédia de Carlo Goldoni:

o veneziano Carlo Goldoni (1707-1793) consegue a façanha de criar “um cômico que consiste, mais que em suscitar o riso ou o sorriso, em alegrar o coração por meio de uma confiança profunda na existência, na natureza, na razão”. Goldoni dá uma segunda chance à *Commedia dell’Arte*, misturando o cômico farsesco com o cômico de meia-tinta. Esse otimista põe em cena a psicologia em ação, de modo amável e em proveito de uma moral individual e social. Ele é virtuoso e, por isso, faz rir – docemente. (MINOIS, 2003, p. 416).

Nesta tese, utilizaremos como nossos principais referenciais de análise do cômico presente nas comédias de Carlo Goldoni o artigo “Paradossi del comico da Riccoboni a Goldoni e oltre”, da autora Beatrice Alfonzetti (1999) e a obra *Comicidade e riso* (1992), de Vladímir Propp.

O riso é um fenômeno que deve ser analisado juntamente com a cultura do povo que o produz, bem como, com o momento histórico em que ele está inserido. Visto que,

um acontecimento risível num determinado tempo e num determinado espaço, não o será, necessariamente, em outras culturas ou em outro período. Essa relativização, que não deixa de ser uma descoberta, é, ao mesmo tempo, um obstáculo, pois abre precedentes para inúmeras interpretações das manifestações cômicas, dificultando apreender traços mais estáveis, universais e atemporais dessas ocorrências. (ROSSETTI, 2007, p. 165).

<sup>100</sup> *Commedia popolare e plebea dall’effetto meraviglioso dato dal «langage singulier» e dei personaggi popolari.*

Propp considera que “cada época e cada povo possui seu próprio e específico sentido de humor e de cômico, que às vezes é incompreensível e inacessível em outras épocas”. (1992, p. 32). Sobre essa questão, Rossetti afirma:

um acontecimento risível num determinado tempo e num determinado espaço, não o será, necessariamente, em outras culturas ou em outro período. Essa relativização, que não deixa de ser uma descoberta, é, ao mesmo tempo, um obstáculo, pois abre precedentes para inúmeras interpretações das manifestações cômicas, dificultando apreender traços mais estáveis, universais e atemporais dessas ocorrências. (ROSSETTI, 2007, p. 165).

Dessa forma, questões históricas, culturais e sociais serão consideradas ao se proceder à análise de elementos risíveis nas comédias de Carlo Goldoni. Analisaremos, brevemente, alguns recursos utilizados pelo autor para a produção do riso em três comédias goldonianas: *Il servitore di due padroni*, a mais próxima da *Commedia dell'Arte*, *Il teatro comico*, uma peça de transição entre o velho e o novo estilo do teatro italiano, e *Pamela nubile*, primeira comédia goldoniana que não utiliza as máscaras da *Commedia dell'Arte*.

### **2.6.5 *Il servitore di due padroni***

A comédia *Il servitore di due padroni* é a obra mais conhecida de Carlo Goldoni aqui no Brasil, e foi escrita completamente no ano de 1745. Goldoni afirma no prólogo da comédia que esta pode ser chamada de jocosa, porque o cômico presente no texto é construído a partir do jogo de Truffaldino, o servidor de dois amos. Para o autor, a peça se assemelha às tradicionais comédias histriônicas, sem que haja nela todas as impropriedades grosseiras que ele condenou posteriormente em sua comédia-manifesto *Il teatro comico* (1750). Para nós, por ser mais próxima da *Commedia dell'Arte*, *Il servitore di due padroni* é a peça com mais aspectos risíveis do autor Carlo Goldoni. Talvez se deva a esse aspecto o grande sucesso que ela alcançou no Brasil.

No centro da comédia temos Truffaldino, que participa de inúmeras confusões para que as suas mentiras não sejam descobertas (ele não poderia servir a dois amos), e principalmente, para alcançar o seu maior intento: comer duplamente, além de receber um duplo salário. A peça narra uma série de desencontros, provocados, principalmente, pelas artimanhas do empregado, que, sem saber, serve ao amante, Florindo, e à sua amada, Beatrice,

travestida de Frederico. Após uma série de confusões, ao final da peça, o casal se reencontra e todos conseguem alcançar o final feliz almejado.

Durante toda a comédia, Truffaldino, o servo que pode ser qualificado, ao mesmo tempo, como extremamente sagaz e também muito atrapalhado, é o responsável pela maior parte das cenas cômicas, principalmente por conta de suas mentiras.

Segundo Propp (1992, p. 115), uma das formas de rebaixamento que produz grande efeito cômico é a mentira. Sobre ela, o autor afirma: “a mentira enganadora nem sempre é cômica. Para sê-lo como os outros vícios humanos, ela deve ser de pequena monta e não levar a consequências trágicas. Além disso, ela deve ser desmascarada. A que não for, não pode ser cômica.” (PROPP, 1992, p. 115).

Um dos enganos de Truffaldino que mais causa problemas na peça é quando, ao tirar os objetos das malas dos amos ao mesmo tempo, não sabe onde recolocá-los, e acaba por criar uma grande confusão. Quando Florindo descobre em sua mala um retrato que havia dado à sua amada, o servo fica em apuros para criar uma justificativa plausível. Da mesma forma, com Beatrice, que acha em sua mala uma agenda que pertencera a Frederico. Para se explicar, Truffaldino diz aos seus patrões que estes objetos pertenceram a pessoas a quem ele havia servido e que já estavam mortas. A notícia traz grande desespero aos amantes, que sem saber que estão perto um do outro, tentam o suicídio simultaneamente, não obtendo sucesso.

Os caracteres cômicos também são artifícios que produzem riso, e para criá-los, é necessário haver certo exagero. “A caricatura consiste em tomar-se qualquer particularidade e aumentá-la até que ela se torne visível para todos” (PROPP, 1992, p. 135). Porém, essa propriedade negativa não pode, como afirmava Aristóteles, trazer sofrimento, repugnância ou desgosto ao espectador.

Na comédia analisada temos um caractere cômico em Truffaldino: ele é representado como uma personagem de extremo apetite, tal como os parasitas da comédia antiga<sup>101</sup>.<sup>102</sup> Assim diz a personagem acerca de sua patroa Beatrice:

com este meu patrão a gente come pouco e, para comer, muito tem de padecer. O sino da cidade já tocou o meio-dia há meia hora e o meio-dia do meu bandulho já tocou há duas horas<sup>103</sup>. (GOLDONI, *S.D.P.*<sup>104</sup>, I, 6, p. 18).

<sup>101</sup> O *parasitus* (serviçal, adulador) é uma personagem comum nas comédias de Plauto. Podemos encontrá-lo nas peças *Curculio*, *Epidicus*, *Menaechmi*, *Miles Gloriosus* e *Stichus*.

<sup>102</sup> Possivelmente a personagem goldoniana também tenha ecos das personagens Gargantua e Pantagruel, de François Rabelais (1532), amantes da mesa e dos prazeres da carne.

E ainda, na cena em que um de seus patrões abre a carta do outro patrão, ao tentar colá-la com miolo de pão, mais uma vez essa característica fica evidente na personagem:

[...] tenho pena de entregar esta carta dirigida ao meu outro patrão assim aberta. Vou tentar voltar a fechá-la. (faz várias dobras mal feitas) Agora era preciso selá-la. Se soubesse como se faz! Já vi a minha avó às vezes selar cartas com miolo de pão mastigado. Vou experimentar. (Tira do bolso um pedaço de pão) é pena desperdiçar este bocado de pão, mas paciência. (Mastiga o pedaço de pão para selar a carta, mas sem querer, engole-o) Diabos! Engoli-o. Tenho de mastigar outro bocado. (Faz a mesma coisa e volta a engoli-lo) Não há maneira, não consigo! Vou tentar outra vez. (Mastiga como acima. Quer engolir o pão, mas controla-se e, com grande esforço, tira-o da boca) Oh, consegui. Vou selar a carta (Sela a carta com o miolo de pão)<sup>105</sup>. (GOLDONI, *S.D.P.*, I, 14, p. 31).

Dentre os recursos de criação de situações risíveis elencados por Propp, temos também aquele em que uma personagem está no papel da outra. Esse procedimento é utilizado desde a comédia antiga: na Antiguidade Clássica temos, por exemplo, as comédias de Plauto *Menaechmi*, e *Amphitruo*, ambas escritas em Roma, nos séculos III e II a.C, que utilizam essa estratégia para causar o riso. Sobre esse recurso, Wladimir Propp nos diz:

este princípio é conhecido há muito e foi chamado de quiproquó, o que significa “um em lugar do outro”. Sobre ele baseia-se o motivo, extremamente comum nas antigas comédias, do disfarce, da ação em lugar de outrem, onde um é trocado por outro. E nas ações costumam acompanhar o engano. (PROPP, 1992, p. 145).

Na peça, temos a personagem Beatrice, que se veste de homem, fingindo ser seu irmão, a fim de conseguir a herança destinada a este, e também para encontrar o seu amante, que havia fugido depois de matar o jovem em um duelo. Nas primeiras cenas da peça, uma das personagens que conhecia Beatrice, diz que ela já costumava se vestir de homem há muitos anos, para andar a cavalo. Em seguida, surge na peça a jovem, com as vestes de

<sup>103</sup> *Co sto me patron se magna poco, e quel poco el me lo fa sospirar. Mezzozorno della città l'è sonà che è mezz'ora, e el mezzozorno delle mie budelle l'è sonà che sarà do ore.*

<sup>104</sup> De agora em diante, para nos referirmos à peça em citações, utilizaremos as suas iniciais *S.D.P.*

<sup>105</sup> *Sta lettera, che va a st'alter me padron, me despias de averghela da portar averta. M'inzegnerò de piegarla (fa varie piegature cattive). Adess mo bisogneria bollarla. Se savess come far! Ho vist la me siora nonna, che delle volte la bolla- va le lettere col pan mastegà. Voio provar (tira fuori di tasca un pezzetto di pane). Me despiase consumar sto tantin de pan; ma ghe vol pazenzia (mastica un po'di pane per sigillare la lettera, ma non volendo l'inghiotte). Oh diavolo! L'è andà zo. Bisogna mastegarghene un altro boccon (fa lo stesso e l'inghiotte). No gh'è remedio, la natura repugna. Me proverò un'altra volta (mastica, come sopra. Vorrebbe inghiottir il pane, ma si trattiene, e con gran fatica se lo leva di bocca). Oh, l'è vegnù. Bollerò la lettera (la sigilla col pane).*

Frederico Rasponi, seu irmão, passando-se por este. Disfarce que só vai ser descoberto no final da peça, quando, ao ser informada da morte de Florindo, Beatrice começa a falar como mulher, não se importando com as pessoas que estavam ao seu redor. Sobre mulheres se disfarçando de homens em peças teatrais, Nicholson afirma:

um esquema semelhante, mas presente num grande número de peças e através de meios variados, envolve a malícia de virgens castas e de esposas que se disfarçam de rapazes ou homens. Uma vez mais, estas personagens utilizam técnicas teatrais para resolverem o problema de como escapar a um modelo de papel coercivo fingindo no entanto obedecer a ele. De facto, se as mulheres eram ensinadas a aspirarem um ideal de apagamento pessoal, então estas personagens apagam-se ao ponto de deixarem de ter uma identidade feminina visível. A piada reside nas personagens masculinas, que não conseguem imaginar uma tão completa inversão de determinação sexual e por esse motivo raramente conseguem ver para além do exterior “masculino”. (NICHOLSON, 1990, p. 350-351).<sup>106</sup>

Outra estratégia de grande impacto para a criação de situações risíveis é o emprego de instrumentos linguísticos da comicidade. Propp afirma que a língua não é cômica por si só, mas porque reflete alguns traços da vida espiritual de quem fala, a imperfeição de seu raciocínio. Muitos são os recursos linguísticos apontados por Propp em seu livro, mas, para esta análise, apenas dois destes recursos serão destacados: o emprego do jargão profissional e o uso de ironias.

Em *Il servitore di due padrone*, temos um personagem que utiliza, ao longo de toda a peça, o jargão típico dos advogados: o uso da língua latina. O doutor, pai de Silvio, em muitas ocasiões, profere longas frases em latim, para justificar sua opinião. Na primeira vez em que Beatrice surge em cena, travestida de homem, por exemplo, como resposta à pergunta de Pantaleão, se o jovem Frederico Rasponi ainda poderia se casar com Clarice, o Doutor diz: “*Accidit in puncto, quod non contingit in anno.*” (GOLDONI, *S.D.P.*, I, 6, p. 18). (Num instante acontece o que não aconteceu num ano).

Verificamos ainda na peça o uso da ironia pela empregada Smeraldina, que, além de fazer rir o público, expressa opiniões muito peculiares acerca dos homens:

Vá, minha ama, que quereis fazer? Os homens, alguns mais do que outros, são todos cruéis para conosco. Exigem de nós uma fidelidade absoluta e à

<sup>106</sup> No Renascimento e no Barroco espanhol era comum em cena uma personagem feminina que se travestia de homem. Dona Juana, da obra de Tirso de Molina, *Don Gil de las Calzas verdes* (1615), é a personagem que mais se aproxima da personagem Beatrice de Carlo Goldoni.

mais leve suspeita desprezam-nos, maltratam-nos, gostariam de nos ver mortas. Com um ou com o outro tendes de casar, por isso digo-vos, como é costume dizer aos doentes, já que tendes de tomar o remédio, tomai-o<sup>107</sup>. (III, 13, p. 92-93).

Todos estes elementos empregados por Goldoni em *Il servitore di due padroni* são importantes como elementos que desempenham um papel relevante na constituição do próprio gênero comédia. E através desses recursos, a peça representa falhas de caráter e vícios não muito graves, que certamente tinham o objetivo de causar o riso no público Veneziano no século XVIII.

### 2.6.6 *Il teatro comico*

*Il teatro comico* conta a história de uma companhia teatral que está reunida para ensaiar a peça *Il padre rivale del figlio*, e enfrenta diversas dificuldades ao longo desse ensaio. Os pressupostos da reforma goldoniana podem ser vistos nos embates existentes entre aqueles que defendem o novo, frente aqueles que lutam pela preservação da tradição *dell'Arte*. Durante o período em que estão juntas, as personagens e o diretor da companhia discutem sobre os benefícios de seguir um texto – o que significava que os atores não podiam mais improvisar livremente com seus personagens-tipo –, sobre a linguagem, que deveria ser mais simples, e mais próxima do cotidiano do público, sobre os preceitos aristotélicos, principalmente a questão da verossimilhança, dentre outros aspectos.<sup>108</sup>

Segundo Alfonzetti (1999, p. 141), o público das peças goldonianas estava dividido entre os “melancólicos amantes da moral” e os “alegres amantes das piadas”. A personagem Orazio, da peça *Il teatro comico* (1750), afirma que os italianos queriam a moral misturada “com os ditos espirituosos<sup>109</sup> e as facécias” (GOLDONI, *T.C.*, II, 3, p. 39)<sup>110</sup>. Dessa forma, Carlo Goldoni teve que dar conta de uma importante questão em sua reforma do teatro

<sup>107</sup> *Via, signora padrona, che cosa volete fare? Gli uomini, poco più, poco meno, con noi sono tutti crudeli. Pretendono un'esattissima fedeltà, e per ogni leggiero sospetto ci strapazzano, ci maltrattano, ci vorrebbero veder morire. Già con uno o con l'altro avete da maritarvi; dirò, come si dice agli ammalati, giacché avete da prender la medicina, prendetela.*

<sup>108</sup> Para maiores informações sobre a comédia *Il teatro comico*, além do capítulo 2.4 desta tese, cf. HERRY, 1976, p. 7-47.

<sup>109</sup> Para maiores detalhes da tradução da palavra “salis” cf. nota 72 desta tese.

<sup>110</sup> Cícero, em seu tratado sobre o riso (*De ridiculis*), discorre longamente sobre o significado desses dois termos latinos que, posteriormente são retomados por Carlo Goldoni em sua peça *Il teatro comico: salis e facetia*. Para maiores informações, cf. MARQUES JÚNIOR, 2008, p. 29-30.

italiano: abolir as máscaras de forma gradativa, a fim de que o risível, imprescindível para o sucesso de sua comédia, fosse preservado.

*Il teatro comico*, sobre o qual já falamos anteriormente, no subcapítulo sobre a *Commedia dell'Arte*, é uma peça que representa a transição entre o novo e o antigo teatro, alternando as duas formas de comicidade: a reformada, defendida por Orazio, o *capocomico* da companhia e portador das ideias goldonianas, e aquela ligada à *Commedia dell'Arte*, que acontece na farsa ensaiada pelos atores, *Il padre rivale del figlio*, e também é defendida pelo poeta Lelio, que pretende entrar na companhia, mas tem dificuldade para entender as mudanças operadas no teatro moderno.

Para nós, a comicidade de *Il teatro comico* reside basicamente na contraposição dos dois tipos de comédia, que, por estarem unidas em uma mesma peça teatral, mostram ao público as disparidades existentes entre elas e, sobretudo, comprovam a tese goldoniana de que, no mundo Moderno, os disparates e os aspectos inverossímeis da *Commedia dell'Arte* já não tinham mais espaço e não poderiam obter o êxito de fazer rir um público inteligente e ávido por ter um teatro que pudesse representá-lo: a burguesia.

### 2.6.7 *Pamela nubile*<sup>111</sup>

*Pamela nubile*, representada em 28 de novembro de 1750, é a primeira comédia goldoniana sem a presença das máscaras da *Commedia dell'Arte* e totalmente escrita em língua italiana. Ela obteve grande sucesso quando apresentada pela primeira vez, no teatro Sant'Angelo, tendo Teodora Medebach como a protagonista, e foi representada por dezoito vezes naquela mesma estação<sup>112</sup>. Sobre a peça, em seu prólogo, Goldoni (*L'autore a chi legge*, p. 15) afirma: “Poderá qualquer um reconhecer facilmente ter eu tirado o argumento de Pamela de um graciosíssimo romance inglês, que leva o mesmo nome; e quem leu as cartas de

<sup>111</sup> A peça foi publicada pela primeira vez na edição Bettinelli com o nome de “La Pamela” (1750); o título não foi modificado na edição Paperini (Firenze, 1753); passou a ser *Pamela fanciulla* na edição Pasquali (1761); e na edição Zatta (1788), transformou-se em *Pamela nubile*. (NUVOLI, 2010, p. 499).

<sup>112</sup> Segundo Giulia Nuvoli (2010, p. 499), o número de representações da peça é surpreendente, dado que, “em Veneza, a tradição diz que a cada noite seja representada uma obra diversa, e que somente em casos excepcionais se façam réplicas da mesma comédia”. (*A Venezia, la tradizione vuole che ogni sera venga rappresentata un'opera diversa, e che solo in casi eccezionali si diano repliche della stessa commedia*).

tal romance, verá onde eu segui a trilha do romancista, e onde eu trabalhei com invenção a fábula”<sup>113</sup>.

A obra, que se passa na Inglaterra, é inspirada em um romance epistolar, *Pamela, or Virtue Rewarded*, di Samuel Richardson (1741) e conta a história de uma jovem camareira que é assediada pelo seu patrão, mas não cede às investidas. Tendo provado a sua virtude e superado os preconceitos sociais, o patrão decide desposar a empregada, que, ao fim da peça descobre ser filha de um nobre. A modificação do texto de Richardson, no qual a personagem principal não é de origem nobre, faz com que a comédia goldoniana seja criticada, o que obriga Goldoni a defender a sua escolha na peça:

eu conhecia bem tal romance; não tinha dificuldade em colher-lhe o espírito, a restringir o conteúdo; mas o intento moral do autor inglês não se adaptava nem aos costumes, nem às leis do meu país. Em Londres um *lord* não perde a própria nobreza casando-se com uma cidadina; em Veneza, um patrício que se casa com uma plebeia priva os seus filhos da nobreza patricia e esses perdem assim todos os direitos a alcançar os cargos mais importantes. A comédia, que tem o dever de ser escola de virtude, não deve representar as fraquezas humanas, se não para corrigi-las; e não faz bem correr o risco do sacrifício de uma infeliz descendência com o pretexto de recompensar a virtude.<sup>114</sup> (GOLDONI, Mem. II, 9, p. 342-343, grifo nosso).

Nesta fala do autor, gostaríamos de destacar a ênfase de Goldoni sobre o dever da comédia: ela deveria ser “escola de virtude” e não deveria “representar as fraquezas humanas”, a não ser com o objetivo de corrigi-las. Dessa forma, mesmo que seja para fazer rir, a comédia deve respeitar o decoro e as leis do local onde ela está sendo representada.

Goldoni na peça ainda coloca na boca de uma personagem de pouco relevo, o viajante Ernold, o elogio a Arlecchino, que para ele, é uma personagem espirituosa, que poderia fazer com que a comédia inglesa tivesse mais graça:

<sup>113</sup> *Potrà ciascheduno riconoscere facilmente aver io tratto l'argomento della Pamela da un graziosissimo romanzo Inglese, che porta lo stesso nome; e chi le carte ha lette di tal romanzo, vedrà sin dove ho seguitata la traccia del Romanziere, e dove ho lavorata con invenzione la favola. (Carlo Goldoni, Pamela fanciulla, Pamela maritata, a cura di I. Crotti, Venezia, Marsilio Editori, 1995, p. 77).*

<sup>114</sup> *Io conoscevo bene tale romanzo; non avevo difficoltà a coglierne lo spirito, a restringere il contenuto; ma l'intento morale dell'autore inglese non si adattava né ai costumi né alle leggi del mio paese. A Londra un lord non perde la propria nobiltà sposando una contadina; a Venezia un patrizio che sposi una plebea priva i suoi figli della nobiltà patrizia ed essi perdono così ogni diritto ad accedere alle cariche più importanti. La commedia, che è o dovrebbe essere scuola di virtù, non deve rappresentare le debolezze umane, se non per correggerle; e non è bene arrischiare il sacrificio di un'infelice discendenza con il pretesto di ricompensare la virtù.*

se vocês vão ao teatro, onde se fazem as obras musicais, vocês vão para chorar, e agrada a vocês somente o canto patético, que dá cócegas à hipocondria. As comédias inglesas são críticas, instrutivas, repletas de belos caracteres e de ditos espirituosos, mas não fazem rir. Na Itália ao menos se gozam comédias alegres e espirituosas. Oh se vocês pudessem ver que bela máscara é o Arlecchino! É um pecado que em Londres não querem os nossos ingleses sofrer a máscara no teatro. Se se pudesse introduzir nas nossas comédias o Arlecchino, seria a coisa mais maravilhosa desse mundo. Este representa um servo desajeitado e astuto ao mesmo tempo. Tem uma máscara deveras ridícula, veste uma roupa de muitas cores, e faz arrebentar de riso. Creiam em mim, amigos, que se vocês o vissem, com toda a seriedade de vocês, seriam forçados a rir. Ele diz coisas espirituosíssimas. Ouçam algumas de suas afetações que eu guardei na memória. Ao invés de dizer *padrone*, dirá *poltrone*. No lugar de dizer *dottore*, dirá *dolore*<sup>115</sup>. Em vez de *cappello* dirá *campanello*. A uma *lettera*, uma *lettiera*. Fala sempre de comer. Banca o impertinente com todas as mulheres. Bate terrivelmente no patrão...<sup>116</sup> (GOLDONI, *Pamela*, I, 16, p. 19).<sup>117</sup>

Na continuidade da cena, todos os ingleses que estavam ouvindo o viajante vão se retirando, por discordarem das suas opiniões acerca do teatro e da personagem Arlecchino, e o único que resta é Bonfil, que finaliza a cena com uma réplica sobre o “riso inovador”:

Cavaleiro, se isto faz vocês rirem, não sei o que pensar de vocês. Não consigo entender que na Itália, os homens doutos, os homens de espírito, riam de semelhantes arlequinadas. O riso é próprio do homem, mas todos os homens não riem pelo mesmo motivo. Existe o ridículo nobre, que tem origem no vício das palavras, dos ditos espirituosos, das facécias espirituosas e brilhantes. E existe o riso vil, que nasce da obscuridade, da bufonaria. (GOLDONI, *Pamela*, I, 16, p. 19).<sup>118</sup>

<sup>115</sup> Na tradução dos três últimos pares de palavras: *dottore* e *dolore*, *cappello* e *campanello*, *lettera* e *lettiera*, não conseguimos preservar o jogo de palavras presente na língua italiana. Dessa forma, optamos por não traduzir nenhuma dessas palavras.

<sup>116</sup> As citações da peça foram retiradas da edição goldoniana de *Pamela nubile*, de GOLDONI, Carlo. *Commedie scelte* - Volume Terzo, 4a edizione Edoardo Sonzogno Editore, Milano 1890. Disponível em: [https://www.liberliber.it/mediateca/libri/g/goldoni/pamela\\_nubile/pdf/pamela\\_p.pdf](https://www.liberliber.it/mediateca/libri/g/goldoni/pamela_nubile/pdf/pamela_p.pdf).

<sup>117</sup> *Se andate al teatro, ove si fanno le opere musicali, vi andate per piangere, e vi alletta solo il canto patetico, che dà solletico all'ipocondria. Le commedie inglesi sono critiche, istruttive, ripiene di bei caratteri e di buoni sali, ma non fanno ridere. In Italia almeno si godono allegre e spiritose commedie. Oh se vedeste che bella maschera è l'Arlecchino! È un peccato, che in Londra non vogliono i nostri Inglesi soffrir la maschera sul teatro. Se si potesse introdurre nelle nostre commedie l'Arlecchino, sarebbe la cosa più piacevole di questo mondo. Costui rappresenta un servo goffo ed astuto nel medesimo tempo. Ha una maschera assai ridicola, veste un abito di più colori, e fa smascellar dalle risa. Credetemi, amici, che se lo vedeste, con tutta la vostra serietà sareste sforzati a ridere. Dice delle cose spiritosissime. Sentite alcuni de' suoi vezzi che ho ritenuti in memoria. Invece di dir padrone, dirà poltrone. In luogo di dir dottore, dirà dolore. Al cappello dirà campanello. A una lettera, una lettiera. Parla sempre di mangiare, fa l'impertinente con tutte le donne. Bastona terribilmente il padrone...*

<sup>118</sup> *Cavaliere, se ciò vi fa ridere, non so che pensare di voi. Non mi darette ad intendere che in Italia, gli uomini dotti, gli uomini di spirito, ridano di simili schioccherie. Il riso è proprio dell'uomo, ma tutti gli uomini non ridono per la stessa cagione. V'è il ridicolo nobile, che ha origine dal vezzo delle parole, dai sali arguti, dalle faczie spiritose e brillanti. Vi è il riso vile, che nasce dalla scurrilità, dalla scioccheria.*

Dessa forma, podemos ver que em Pamela Goldoni põe em prática os aspectos da reforma no teatro italiano, buscando um equilíbrio nos elementos risíveis empregados no texto, de forma que a comédia possa divertir educando o seu público. Analisadas as três comédias, partiremos agora para uma reflexão sobre a personagem feminina no teatro goldoniano.

### 3. A PERSONAGEM FEMININA NO TEATRO GOLDONIANO

#### 3.1 A POSIÇÃO DA MULHER NA CULTURA DO ILUMINISMO

O século XVIII é conhecido como o Século das Luzes (também Ilustração ou Iluminismo), pois se acreditava, nessa época, que a razão havia conquistado um tão alto patamar que reduziria ou até mesmo eliminaria a ignorância dos homens: um novo mundo poderia ser fundado com base no conhecimento da verdade, luz que afastava a escuridão da ignorância e da servidão. Sobre o movimento, o filósofo alemão Immanuel Kant afirmou, em um pequeno texto, escrito em 1784 que, o Iluminismo era a saída do homem do estado de menoridade, quando não era capaz de decidir de forma autônoma, para a condição de autonomia, na qual passava a agir com sua própria razão. (KANT, apud NASCIMENTO, 2008, p. 5).

As primeiras ideias iluministas são trazidas para a Itália pelos aristocratas e pelos burgueses, e junto com os preceitos inovadores advém na Sereníssima um período de otimismo cultural. O teatro é um dos principais meios para levar a “filosofia dos lumes” às pessoas, e além destes, os preceitos eram transmitidos através de trocas de cartas, da difusão do jornalismo literário e da intensificação no trabalho de tradução. (FERRONI, 1992, p. 486). Na Itália houve uma forte presença do Iluminismo francês: Montesquieu, Voltaire, Diderot, Rousseau eram lidos e traduzidos pelos italianos no século XVIII.

Sobre o posicionamento de Carlo Goldoni em relação aos pensamentos iluministas, Giulio Ferroni afirma:

a ideologia de Goldoni foi definida como uma espécie de “Iluminismo popular”, animado pela aspiração ao progresso civil e a um bem estar racional, que critica toda forma de hipocrisia e de abstração e reconhece valor e dignidade às formas de expressão das diferentes classes sociais e aos costumes dos diversos povos e países, em uma perspectiva laica e terrena, pouco interessada a chamar em causa a transcendência. (FERRONI, 1992, p. 500-501).<sup>119</sup>

<sup>119</sup> *L'ideologia di Goldoni è stata definita come una sorta di «illuminismo popopolare» animato dall'aspirazione al progresso civile e a un benessere razionale, che critica ogni forma di ipocrisia e di astrazione e riconosce valore e dignità alle forme di espressione delle differenti classi sociali e ai costumi dei diversi popoli e paesi, in una prospettiva laica e terrena, poco interessata a chiamare in causa la trascendenza.*

É complexo falar sobre a figura feminina no Iluminismo, porque não existe apenas um tipo de mulher, mas vários. Segundo Godineau (1997, p. 447), existem dois movimentos contraditórios que refletem sobre a mulher no Século das Luzes: o primeiro grupo a vê como o centro da sociedade, dos escritos e do pensamento iluminista, e o segundo grupo a relega a segundo plano, como um ser inferior ao homem<sup>120</sup>. A primeira corrente é representada pelos herdeiros de Poullain de la Barre: seus escritos marcaram uma transformação no pensamento sobre a relação homem/mulher. Para o autor, não existem diferenças entre os gêneros. Dessa forma, as mulheres devem desfrutar dos mesmos direitos e da mesma educação que os homens e podem também desempenhar as mesmas funções profissionais, intelectuais e políticas que estes. O pensamento oposto tem dois principais porta-vozes: Jean Jacques Rousseau e Pierre Roussel. O primeiro dedica a última parte de seu livro *Emile ou de l'Education* (1762) para Sophie ou la Femme; o segundo, publica em 1775 o *Système physique et moral de la femme*, no qual reflete sobre o corpo e o ser feminino. A influência de Rousseau e Roussel para o pensamento iluminista é considerável; estes autores consideram que a mulher é a metade da humanidade, mas uma metade fundamentalmente inferior ao homem. Segundo Rousseau, a metade feminina não pode ter a pretensão de valer tanto quanto a outra: embora possuam pontos em comum, homens e mulheres são diferentes.

As mulheres no período iluminista, mais instruídas que as suas antepassadas, buscam o conhecimento, são grandes leitoras de autores clássicos, de tratados de educação, de revistas, de livretos políticos, de escritos filosóficos e históricos, nada escapa a elas. Sobre elas, Godineau afirma:

a mulher do Iluminismo não quer ser aquela que o século rico em inovações intelectuais relega a posições secundárias. Dos ensinamentos dados para torná-la uma boa esposa, ela aproveita para o seu enriquecimento pessoal. Ela também quer participar do Iluminismo e não permanecer estranha ao seu século. Como se infiltrar em uma cultura que não está diretamente destinada a ela? Sem deixar de estudar, colocando-se a par de tudo aquilo que é dito, do que se escreve e, por que não, dizendo ou escrevendo sobre ela mesma. (GODINEAU, 1997, p. 470).<sup>121</sup>

<sup>120</sup> Para maiores informações acerca dessas duas vertentes, cf, CRAMPE-CASNABET, 1990, p. 369-407.

<sup>121</sup> *la donna dell'Illuminismo non vuole essere colei che il secolo ricco di innovazioni intellettuali relega in posizioni secondarie. Dell'insegnamento impartito per farne una buona sposa, vorrebbe approfittarne per il suo arricchimento personale. Vuole partecipare anche lei ai Lumi, e non rimanere estranea al suo secolo. Come insinuarsi in una cultura che non le è direttamente destinata? Senza smettere di studiare, tenendosi al corrente di ciò che si dice, di ciò che si scrive e, perché no, dicendo o scrivendo lei stessa.*

### 3.2 A PERSONAGEM FEMININA NO TEATRO DE CARLO GOLDONI

A pesquisadora Tiziana Plebani (2006, p. 25) afirma que, no ano de 1750, estava em cena em um dos teatros de Veneza uma peça goldoniana com um título bastante sugestivo: *Il mondo alla roversa o sia le donne che comandano*, que contava a história de um reino em que os homens estavam presos e as mulheres comandavam. O texto traz à luz um tema bastante pertinente no século XVIII: a liberdade feminina, que estava tomando corpo na Sereníssima República. O Iluminismo, “com a sua desconstrução de autoridade” (PLEBANI, 2006, p. 26), colocou também em discussão, dentre outros aspectos, a questão das mulheres, e estas participavam ativamente das discussões sobre esse aspecto.

No século XVIII, algo na condição da mulher veneziana se transforma: as mulheres passam a se mostrar, intervêm em lugares públicos, podem frequentar os cafés e os teatros, participam de conversações, são consideradas como público leitor, enfim, passam a ter um protagonismo na vida social e cultural de Veneza.<sup>122</sup> Sobre essa questão, Plebani afirma:

Veneza, como as maiores cidades europeias, no século XVIII, estava repleta de transformações, projetos e intervenções que redesenhavam o espaço urbano, solicitando novas práticas de sociabilidade e de consumo, uma mais acentuada expressão de subjetividade e identidade, consentindo inéditas dinâmicas de gênero. A cidade era concebida como um grande espaço social na qual se via como desejável a mistura de classes e de sexos. Tal nova perspectiva e cultura fornecem as condições para o desenvolvimento do protagonismo das mulheres que foi praticado em múltiplas direções e campos de ação, do trabalho ao consumo, da perseguição dos desejos e expectativas pessoais à tomada de palavra, bem como a transgressão de normas e proibições que se contrapunham à própria realização afetiva e aos próprios projetos de vida. (PLEBANI, 2015, p. 125).<sup>123</sup>

A autora destaca que entre os anos de 1757 e 1759, em Veneza foi traduzido e publicado um tratado que anteriormente já havia deixado marcas no pensamento europeu, o *De jure naturae et gentium*, de Samuel Pufendorf, que defendia a igualdade entre os sexos,

<sup>122</sup> Para maiores informações acerca da mulher no Iluminismo italiano do século XVIII, cf. PEBANI, 2014.

<sup>123</sup> *Venezia, come le maggiori città europee, nel Settecento era investita da trasformazioni, progetti e interventi che ridisegnavano lo spazio urbano, sollecitando pratiche nuove di socialità e di consumo, una più accentuata espressione di soggettività e identità, consentendo inedite dinamiche di genere. La città era concepita come un grande spazio sociale in cui era vissuta come desiderabile la mescolanza dei ceti e dei sessi. Tale nuova prospettiva e cultura fornì le condizioni per il dispiegarsi di un protagonismo delle donne che si esercitò in molteplici direzioni e campi d'azione, dal lavoro al consumo, dal perseguimento di desideri e aspettative personali alla presa di parola sino alla trasgressione di norme e divieti che si frapponavano alla propria realizzazione affettiva e ai propri progetti di vita.*

afirmando que, nem o marido, nem a esposa, tinham o poder, um sobre o outro, bem como não havia a obrigação de obediência entre os cônjuges.<sup>124</sup> (PLEBANI, 2006, p. 26). Ainda segundo a autora, no século XVIII, documentações atestam um alto índice de contratação de mulheres em profissões diversas<sup>125</sup>, e, como consequência, elas também passam a ser grandes consumidoras, comprando roupas e revistas especializadas no sexo feminino, frequentando os cafés e os teatros, tornando-se, assim, relevantes no plano econômico (PLEBANI, 2015, p. 131-132).

Havia em Veneza, no século XVIII, uma redefinição do uso do espaço por parte dos homens e das mulheres, e dentre os diversos aspectos que poderiam exemplificar essa questão, discorreremos sobre a polêmica da presença das mulheres nos cafés, vedados a elas porque considerados promíscuos e, como tal, reservados apenas para a sociabilidade masculina. Quando, porém, passou a ser frequentado por ambos os sexos, o Conselho dos Dez (os magistrados da Sereníssima) limitou o acesso feminino, sob a justificativa de que o excesso de liberdade das venezianas era um perigo para a estabilidade da República (MARANINI, 1931, p. 385-472). Posteriormente, em 1774, o Conselho reconsiderou a sua decisão, liberando as mulheres a participarem da vida dos cafés, ainda que em salas separadas dos homens, revelando o quanto:

a Veneza do século XVIII era então um interessante e vivo laboratório de novas práticas entre os sexos e as classes, de novas liberdades, expressões de um crescente individualismo e de um desejo de rescindir as cadeias familiares e sociais, de imaginarem-se destinos diferentes e de discutir os princípios de autoridade que a sociedade do antigo regime havia resistido. (PLEBANI, 2015, p. 143).<sup>126</sup>

É neste contexto de transformações e progressivo emburguesamento dos costumes, que Carlo Goldoni criou em suas peças personagens que aliavam as máscaras da *Commedia dell'Arte* à observação da realidade de seu tempo, desenvolvendo lhes o caráter num sentido mais realista e abandonando as estruturas mecânicas às quais o público estava acostumado, estabelecendo pontos de contato entre as expectativas do público ilustrado e os setores

<sup>124</sup> Para saber mais sobre obediência, amor e casamento na Veneza do século XVIII, conferir PLEBANI, 2012.

<sup>125</sup> Para maiores informações sobre esse aspecto, cf. PLEBANI, 2006, p.25-80.

<sup>126</sup> *La Venezia del Settecento era dunque un interessante e vivace laboratorio di nuove pratiche tra i sessi e i ceti, di nuove libertà, espressioni di un crescente individualismo e di un bisogno di rescindere le catene familiari e sociali, di immaginarsi destini differenti e di ridiscutere i principi d'autorità che avevano retto la società di antico regime.*

populares. (CONSALES, 2015, p. 139). Sobre essa questão, De Bernardis (1985, p. 28) afirma: “o público, no contexto espetacular veneziano, parece exigir verossimilhança, ou seja, ações cênicas racionais e abstratamente referíveis à realidade circundante, cujas coordenadas são coletivamente focalizadas, aceitas e reconhecidas.”<sup>127</sup>

O autor, em muitos de seus escritos, discorreu sobre a maneira utilizada para compor suas personagens. Em um de seus prefácios, ele dizia:

desejaria, então, [...] compor uma obra precisamente adaptada aos caracteres pessoais daqueles que devem representá-la. [...] São todos os cômicos, bons ou ruins, italianos ou franceses, inflexíveis sobre este ponto, e todas as obras teatrais que depois compus, as escrevi para aquelas pessoas que eu conhecia, com o caráter debaixo dos olhos daqueles atores que deviam representá-lhes, e isto, creio eu, muito contribuiu para o sucesso das minhas composições, e tanto estou nesta regra habituado que, encontrando um argumento de uma comédia, não desenhava primeiramente as personagens, para depois procurar os atores, mas começava a procurar os atores, para depois imaginar os caracteres dos interlocutores; este é um dos meus segredos. (GOLDONI, *Memorie italiane*, 2008, p. 202-203).<sup>128</sup>

Algumas personagens da *Commedia dell'Arte*, conforme dito anteriormente, permanecem no teatro goldoniano: Pantalone<sup>129</sup> de *Bisogni* perde o seu aspecto mais cômico e passa a ser o pai idoso, conservador, às vezes avaro, cômico de suas responsabilidades, enfim, o portador, nas muitas peças em que aparece, dos ideais burgueses defendidos pelo autor; Brighella, nas comédias goldonianas, não é mais um dos *zanni* companheiros de Arlecchino, mas sim um homem sábio e fiel, que em algumas peças aparece como o dono de uma estalagem, como na comédia *Il servitore di due padroni*, ou como um bom pai de família; Arlecchino é uma personagem que ainda subsiste também em algumas comédias goldonianas.

<sup>127</sup> *Il pubblico, nel contesto spettacolare veneziano, sembra esigere verisimiglianza, ossia azioni sceniche ragionevoli e astrattamente referibili alla realtà circostante, le cui coordinate sono collettivamente focalizzate, accettate e riconosciute.*

<sup>128</sup> *Bisognerebbe dunque [...] comporre un'opera precisamente adattata ai caratteri personali di quei che devono rappresentarla. [...] Sono i Comici tutti, buoni o cattivi, e Italiani e Francesi, inflessibili su questo punto, e tutte le Opere teatrali che ho poi composto, le ho scritte per quelle persone ch'io conosceva, col carattere sotto gli occhi di quegli attori, che dovevano rappresentarle, e ciò, cred' io, ha molto contribuito alla buona riuscita de' miei componimenti, e tanto mi sono in questa regola abituato, che, trovato l' argomento di una Commedia, non disegnava da prima i personaggi, per poi cercare gli attori, ma cominciava a cercare gli attori, per poscia immaginare i caratteri degli Interlocutori; questo è uno de' miei segreti.*

<sup>129</sup> Conforme a personagem feminina vai tendo destaque nas comédias goldonianas, vemos o declínio de Pantalone. A personagem vai perdendo as suas qualidades positivas que a acompanhavam, como a preocupação com questões morais e sociais, ao contrário, começa a voltar-se para questões pessoais. (CAVALLINI, 1986, p. 56).

Muitas são as personagens masculinas no teatro goldoniano: pais, filhos, jovens, velhos, apaixonados, homens fiéis, homens sem escrúpulos, mas, para nós, é a figura feminina que tem um grande destaque em sua obra, ocupando um lugar muito importante na dramaturgia de Carlo Goldoni, e essa questão está relacionada com o contexto do *Settecento* europeu, no qual a mulher assume progressivamente um novo papel no âmbito da vida social, nos salões, nos cafés e nos teatros (COLOMBI, 1982, p. 73), como já falamos anteriormente. Segundo Laura Barberi (1993, p. 11): "a propaganda iluminista daqueles anos debatia amplamente sobre a necessidade de um novo e mais importante papel para a mulher na sociedade e o autor veneziano se torna um testemunho fiel dessas mudanças em seu teatro".<sup>130</sup>

Segundo Ferrone (2011, p. 29), as mulheres são o motor da ação teatral na comédia goldoniana, enquanto os homens, muitas vezes, são reflexos condicionados destas, ou obstáculos opacos, ou ainda, espelhos reveladores das personagens femininas. Para Attilio Momigliano, a mulher no teatro goldoniano é “plena de espírito, de prontidão e de brio”<sup>131</sup>. Já para Robert Jonard,

o universo conjugal goldoniano é muito fechado, no qual a dona do lar é uma espécie de *Numen* tutelar, que tanto mais merece respeito, quanto mais depende do homem. No seu teatro, por isso, não se pode esperar uma exaltação da liberdade feminina, ainda que, de certa forma, a mãe de família representará uma moral mais aberta, mais humana, mais sociável, reagindo à tirania patriarcal. (JONARD, 1990, p. 19).<sup>132</sup>

Segundo Teresa Gil Garcia (2011, p. 43), no século XVIII, Goldoni conseguiu que suas personagens representassem efetivamente a expressão dos homens e das mulheres do Iluminismo. Para a autora, serão sobretudo as mulheres a imagem do ideal de renovação moral e civil, que apresentará resultados concretos na vida e nos costumes cotidianos.

O teatro goldoniano dá destaque à figura feminina como um ser inteligente, dotado de opinião e, muitas vezes, até mesmo, de alguma maneira, independente, ainda que a liberdade representada por Goldoni seja relativa, visto que, não obstante os avanços alcançados na

<sup>130</sup> *La pubblicistica illuministica di quegli anni dibatteva ampiamente sulla necessità di un nuovo e più importante ruolo per la donna nella società e l'autore veneziano ne rende testimonianza fedele nel suo teatro.*

<sup>131</sup> *Una donna piena di spirito, di prontezza e di brio.*

<sup>132</sup> *L'universo coniugale goldoniano è un mondo chiuso, in cui la donna del focolare è una sorta di nume tutelare che merita tanto più rispetto quanto più dipende dall' uomo. Nel suo teatro perciò non ci si può aspettare un'esaltazione della libertà femminile, anche se, a un certo punto, la madre di famiglia rappresenterà una morale più aperta, più umana, più socievole reagendo alla tirannia patriarcale.*

época, através dos novos ideais iluministas, muitos preconceitos relacionados à mulher não puderam ser transformados, e ainda perduram até hoje.

Algumas boas atrizes foram responsáveis pelo sucesso das personagens femininas de Carlo Goldoni: Teodora Raffi Medebach<sup>133</sup>, Maddalena Raffi Marliani<sup>134</sup>, Caterina Bresciani<sup>135</sup>, principalmente.

Segundo Maria Rosaria Grifone (s/d, p. 23), 51 peças de Carlo Goldoni apresentam títulos no feminino. Sistematizaremos estas comédias do autor em três grupos principais:

- aquelas que apresentam protagonistas representadas no centro da vida familiar, tais como: *La buona madre*, *La buona moglie*; *La madre amorosa*, *La moglie saggia*; *La sposa sagace*; *La figlia obbediente*, *La pupilla*. Estas comédias têm como personagens mulheres que são defensoras do ideal burguês da família. Dentro desse primeiro grupo, apesar de não estarem mais casadas, temos também as viúvas, às quais denominam duas peças do autor: *La vedova spiritosa*, que tem como personagem principal Plácida, uma viúva que não quer renunciar à liberdade de não ter que dar satisfação a nenhum homem e, não pensa, portanto, em torna-se a casar. E a comédia *La vedova scaltra*, cuja viúva, Rosaura, busca nos quatro pretendentes o homem ideal para ocupar o lugar de seu marido. Acaba decidindo casar-se com o italiano, que mostra amá-la com sinceridade;
- o das comédias que apresentam em seus títulos qualidades ou defeitos das mulheres, tais como: *La donna bizzarra*, *La donna di garbo*, *La donna di governo*, *La donna di maneggio*, *La donna forte*, *La donna sola*, *La donna stravagante*, *La donna di testa*

<sup>133</sup> Teodora Raffi Medebach (1723-1761), sobrinha de Maddalena Medebach, se formou como atriz na companhia do pai, que era apenas um acrobata. A atriz casou-se com Girolamo Medebach, e logo se tornou atriz de primeiro plano. Teodora Medebach interpretou muitas personagens relevantes no teatro goldoniano, dentre as quais, estão Betina, de *La putta onorata* e Pamela. (FERRONE, 2011, p. 202-203).

<sup>134</sup> Maddalena Raffi Marliani (1720-1782) foi dançarina e acrobata junto de seu marido, o Brighella Giuseppe Marliani. Este foi o núcleo fundador da companhia Medebach. Teodora Medebach, a sobrinha, era a *Prima donna*, e a tia, Maddalena, fazia a *servetta* de nome Coralina. Em 1753, Maddalena Marliani teve a oportunidade de encenar a personagem mais importante de sua carreira: Mirandolina, da comédia *La locandiera*. (FERRONE, 2011, p. 200-201).

<sup>135</sup> Catherina Bresciani (1730-1780) foi intérprete sob a direção goldoniana no período em que o autor esteve na direção do San Luca, de 1753-1762. A ela pertencia o posto de *seconda donna* da companhia, sendo Teresa Gandini, mulher do influente ator Pietro Gandini, a *prima donna*. Na comédia *La sposa persiana*, Gandini foi Fatima, e Bresciani, a escrava Ircana. O sucesso de Ircana fez com que a jovem fosse recordada pelo público posteriormente pelo nome da personagem. Bresciani, apesar de ser uma excelente atriz, tinha um caráter muito difícil. Sua maior personagem foi Giacinta, da *Trilogia dela Villeggiatura*. A atriz pronunciou ao público o adeus de Goldoni na peça *Una delle ultime sere di carnevale*. (FERRONE, 2011, p. 202-203).

*debole, La donna vendicativa, La donna volubile, La dama prudente, La putta onorata, etc;*

- o dos epítetos femininos plurais, que talvez buscassem mostrar não a individualidade de um caráter, mas as características de um conjunto de mulheres. Nesse grupo, poderíamos destacar as seguintes comédias: *Le donne curiose, Le donne de casa soa, Le donne di buon umore, Le donne gelose, Le donne vendicate, Le femmine puntigliose*, dentre outras.

Podemos observar, através dos títulos elencados, que há uma grande variedade de personagens femininas nas comédias de Carlo Goldoni: mães, esposas, filhas, viúvas, servas, mulheres boas, mulheres más, todas representadas com grande riqueza de detalhes, e certamente com muito esmero, pois grande parte do público das peças do autor era composto por mulheres:

particularmente acurada deveria então ser a criação dos caracteres femininos, não só pela necessidade de não ferir a suscetibilidade das comediantes e de não suscitar atritos na companhia, mas, sobretudo para encontrar os favores do universo feminino, tanto mais que o humor das damas, que formavam grande parte dos teatros, era seguramente decisivo para o sucesso ou para o fracasso de uma peça. (COLOMBI, 1982, p. 73).<sup>136</sup>

A fim de observarmos as características gerais da personagem feminina do teatro goldoniano, escolhemos a *servetta* para uma análise pormenorizada, destacando sua liberdade, inteligência, o que nos faz pensar que esta é a personagem que porta as opiniões do autor acerca dos direitos das mulheres.

### 3.3 A SERVA NO TEATRO GOLDONIANO

<sup>136</sup> *Particolarmente accurata doveva quindi essere la creazione dei 'caratteri' femminili, non solo per la necessità di non urtare la suscettibilità delle commedianti e di non suscitare attriti nella compagnia, ma soprattutto per incontrare i favori dell'universo muliebri, tanto più che l'umore delle dame, che formavano gran parte dei teatri, era sicuramente decisivo ai fini della riuscita o dell'insuccesso di una commedia.*

A *servetta* é uma personagem surgida ainda no século XVI, na *Commedia dell'Arte*. Essa personagem é conhecida por várias alcunhas nas peças em que aparece: Turchetta, Fiammetta, Smeraldina, Nespola, Diamantina, Pasquetta, Lisetta, Ricciolina, Olivetta, Spinetta, e Corallina, nome quase tão famoso quanto Colombina, que, de todos, é o mais conhecido. (BREGOLI-RUSSO, 1996, p. 200). A personagem da serva tem um estreito relacionamento com a personagem Arlecchino, a máscara mais irredutível da *Commedia dell'Arte*. Ela também é, em muitas peças, a maior confidente da patroa apaixonada, e aquela que é encarregada de fazer a correspondência entre os amantes.

A representação da serva nas comédias goldonianas normalmente é a de uma figura transgressiva: tem liberdade em seus relacionamentos amorosos, e embora pareça estar sempre à procura de um casamento, nunca escolhe abrir mão definitivamente da posição de amante para ser esposa. Como exemplo dessa mulher livre, temos a personagem Colombina, da cena metateatral *O pai rival do filho*, representada em *Il teatro comico*:

COLOMBINA: Basta, andarei pela cidade, e a todas as mulheres que encontrar, perguntarei se é melhor casar com um marido esperto, ou com um marido ignorante.

BRIGHELLA: Esperto, esperto! (dá um passo a frente)

ARLECCHINO: Ignorante, ignorante! (dá um passo a frente)

COLOMBINA: Cada um defende a sua própria causa. [...] Bem, quem de vocês me convencer, será meu marido.

BRIGHELLA: Eu, como homem esperto, me cansarei, suarei, para que em casa não te falte nunca o que de comer.

COLOMBINA: Este é um bom capital.

ARLECCHINO: Eu, como um homem ignorante, que não sabe fazer nada, deixarei que os bons amigos levem para casa o que de comer e o que de beber.

COLOMBINA: Também assim poderia estar bem.

BRIGHELLA: Eu, como um homem esperto, que sabe sustentar o ponto da honra, farei com que todos te respeitem.

COLOMBINA: Me compraz.

ARLECCHINO: Eu, como um homem ignorante e pacífico, farei com que todos te queiram bem.

COLOMBINA: Não me deixa de agradar.

BRIGHELLA: Eu, como homem esperto, regulari perfeitamente a casa.

COLOMBINA: Bom.

ARLECCHINO: Eu, como homem ignorante, deixarei que você a regule do seu jeito.

COLOMBINA: Melhor.

BRIGHELLA: Se você desejar divertimentos, eu te conduzirei para qualquer lugar.

COLOMBINA: Maravilhoso!

ARLECCHINO: Eu, se você quiser andar à diversão, te deixarei andar sozinha onde você quiser.

COLOMBINA: Extremamente maravilhoso!

BRIGHELLA: Eu, se vir que qualquer um sem vergonha venha dizer gracinhas, expulsarei com pauladas.

COLOMBINA: Bom.

ARLECCHINO: Eu, se vir qualquer um que gire em torno de você, darei logo um empurrãozinho.

COLOMBINA: Ótimo!

BRIGHELLA: Eu, se encontrar qualquer um em casa, o golpearei!

ARLECCHINO: E eu pegarei o candelabro e lhe acenderei a luz.

BRIGHELLA: O que dizes?

ARLECCHINO: O que te parece?

COLOMBINA: Ora, que escutei os vossos argumentos, concludo que Brighella parece muito rigoroso e Arlecchino muito paciente. Então, façam assim: misturem as duas massas, façam dos dois loucos um só homem sábio, e depois me casarei com vocês. (GOLDONI, *T.C.*, II, 10, p. 21-22).<sup>137</sup>

A personagem da serva também, em diversas comédias do autor, é aquela que é a responsável por fazer críticas aos homens, ou até mesmo aos costumes da sociedade daquela

<sup>137</sup> COLOMBINA *Basta, andrò girando per la città, e a quante donne incontrerò, voglio dimandare, se sia meglio prendere un marito accorto, o un marito ignorante.*

BRIGHELLA *Accorto, accorto. (s'avanza)*

ARLECCHINO *Ignorante, ignorante. (s'avanza)*

COLOMBINA *Ognuno difende la propria causa. [...]*

COLOMBINA *Bene, chi di voi mi persuaderà, sarà mio marito.*

BRIGHELLA *Mi come omo accorto, sfadigherò, suderò, perché in casa no te manca mai da magnar.*

COLOMBINA *Questo è un buon capitale.*

ARLECCHINO *Mi, come omo ignorante, che no sa far gnente, lasserò che i boni amici porta in casa da magnar, e da beber.*

COLOMBINA *Anche così, potrebbe andar bene.*

BRIGHELLA *Mi, come omo accorto, che sa sostegnir el ponto d'onor, te farò respettar da tutti.*

COLOMBINA *Mi piace.*

ARLECCHINO *Mi, come omo ignorante, e pacifico, farò, che tutti te voia ben.*

COLOMBINA *Non mi dispiace.*

BRIGHELLA *Mi, come omo accorto, regolerò perfettamente la casa.*

COLOMBINA *Buono.*

ARLECCHINO *Mi, come omo ignorante, lasserò che ti la regoli ti.*

COLOMBINA *Meglio.*

BRIGHELLA *Se ti vorrà divertimenti, mi te condurrò da per tutto.*

COLOMBINA *Benissimo.*

ARLECCHINO *Mi, se ti vorrà andar a spasso, te lasserò andar sola dove ti vol.*

COLOMBINA *Ottimamente.*

BRIGHELLA *Mi, se vederò, che qualche zerbintoto vegna per insolentarte, lo scazzerò colle brutte.*

COLOMBINA *Bravo.*

ARLECCHINO *Mi, se vederò qualchedun, che te zira d'intorno darò logo alla fortuna.*

COLOMBINA *Bravissimo.*

BRIGHELLA *Mi, se troverò qualchedun in casa el copperò!*

ARLECCHINO *E mi torrò ed candelier, e ghe farò lume.*

BRIGHELLA *Cossa dixeu?*

ARLECCHINO *Cossa te par?*

COLOMBINA *Ora, che ho sentite le vostre ragioni, concludo, che Brighella pare troppo rigoroso, e Arlecchino troppo paziente. Onde, fate così, impastatevi tutti due, fate di due pazzi un uomo savio, ed allora vi sposerò.*

época. Vejamos a fala da serva Smeraldina sobre os homens e as mulheres, na peça *Il servitore di due padroni*:

direi, como diz o provérbio: Nós temos as vozes, e vocês têm as nozes. As mulheres têm a fama de serem infiéis, e os homens cometem as infidelidades, a mais não poder. Das mulheres se fala, e dos homens não se diz nada. Nós somos criticadas, e de vocês tudo passa. Vocês sabem por quê? Porque as leis, quem as fizeram foram os homens, porque se as tivessem feito as mulheres, se ouviria tudo o contrário. Se eu comandasse, gostaria que todos os homens infiéis carregassem um ramo de árvore na mão, e sei que todas as cidades se transformariam em bosques. (GOLDONI, *S.D.P.*, II, 8, p. 49).<sup>138</sup>

Goldoni poliu o caráter da serva da *Commedia dell'Arte*, dando-lhe gentileza, sem tirar dela a esperteza que lhe é característica. A personagem já não é mais maliciosa, como nas comédias dos séculos anteriores, e muitas vezes, aparece até mesmo no centro da ação, tal como nas peças *La serva amorosa*, *La cameriera brillante*, *La locandiera*, bem como na última peça da qual se vale dessa personagem: *Il Figlio d'Arlecchino perduto e ritrovato*, na qual Camilla Veronese (Colombina) “comoveu às lágrimas os espectadores já dispostos a rir e surpresos de descobrir tanta gentileza em uma artista de perfeita arte corêutica”.

As atrizes que eram especializadas na personagem da *servetta* mantinham o nome da personagem enquanto estas eram responsáveis pelo papel. Quando o autor escrevia uma peça que uma nova atriz iria encenar, a serva, então, tinha o seu nome trocado. Assim, no *San Samuele*, enquanto Catherina Baccherini fazia a personagem, em todas as peças que aparecia, ela se chamava Smeraldina (MOMO, 1995, p. 101). No *Sant'Angelo*, a partir de 1748, não obstante não termos uma precisão da atriz que encenava a personagem, ela se chamava Colombina, ou Marionette, mas em 1751, com a chegada da Marliani, “*la brava servetta*”, temos Colombina, e posteriormente, a coroação de todas as servas goldonianas, Mirandolina, sobre a qual falaremos mais detidamente no próximo subcapítulo.

### 3.4 LA LOCANDIERA E LA PUTTA ONORATA

<sup>138</sup> *Dirò, come dice il proverbio: Noi abbiamo le voci, e voi altri avete le noci. Le donne hanno la fama di essere infedeli, e gli uomini commettono le infedeltà a più non posso. Delle donne si parla, e degli uomini non si dice nulla. Noi siamo criticate, e a voi altri passa tutto. Sapete perché? Perché le leggi le hanno fatte gli uomini, che se le avessero fatte le donne, si sentirebbe tutto il contrario. S'io comandassi, vorrei che tutti gli uomini infedeli portassero un ramo d'albero in mano, e so che tutte le città diventerebbero boschi.*

### 3.4.1 Mirandolina, de *La locandiera*

*La locandiera* foi encenada no teatro Sant' Angelo no carnaval de 1753<sup>139</sup>, e nasceu de um acontecimento inesperado: a *prima donna* da companhia Medebach, e esposa do diretor, Teodora Medebach, adoeceu, de forma a não poder encenar a peça do início da estação. Goldoni, por conta desse contratempo, se apressou em escrever uma comédia em que a protagonista pudesse ser Maddalena Marliani, a *servetta* Coralina, personagem principal de várias peças do autor. Goldoni deixa registrado em suas *Memoires* sobre essa questão: “Vendo a primeira atriz em absoluta impotência de expor-se no teatro, fiz, para a abertura do carnaval, uma comédia apoiada totalmente na *servetta*” (*Mem.*, II, 16, p. 114).<sup>140</sup> A comédia conseguiu imediatamente um grande sucesso, surpreendendo até mesmo o próprio Goldoni. (*Mem.*, II, 16, p. 114). E por conta desse apreço do público, o autor afirma em suas memórias que a Sra. Medebach ficou extremamente enciumada e exigiu que a comédia deixasse de ser encenada, depois da quarta apresentação, e que a *Pamela*, obra que Goldoni tinha escrito para ela, voltasse ao teatro. (*Mem.*, II, 16, p. 115).

O texto foi publicado na edição Paperini em 1753 e corrigido pelo autor para a edição Pasquali de 1762. A peça, escrita em língua italiana<sup>141</sup> e em prosa, foi a primeira grande obra do autor e pode ser considerada como um exemplo de comédia em que Goldoni exclui todas as máscaras advindas da *Commedia dell'Arte*, assim como já havia feito em *Pamela*, representada em 1750. Sobre *La locandiera*, Goldoni declara no prólogo da comédia:

Dentre todas as comédias compostas por mim até agora, diria ser esta a mais moral, a mais útil, a mais instrutiva. Parecerá isto ser um paradoxo para quem parar para observar somente o caráter da estalajadeira, e dirá antes que eu nunca pintei uma mulher tão adúladora tão perigosa como esta. Mas, quem refletir sobre o caráter e as realizações do Cavaleiro, encontrará um exemplo vivíssimo da presunção humilhada, e uma escola que ensina a fugir dos perigos, para não sucumbir às quedas.<sup>142</sup> (GOLDONI, *Loc.*, *L'autore a chi legge*, p. 7).<sup>143</sup>

<sup>139</sup> Em suas *Memoires*, Goldoni afirma que a primeira apresentação da peça foi ainda no ano de 1752, no dia 26 de dezembro. (GOLDONI, *Mem.*, II, 16, p. 114).

<sup>140</sup> *Vedendo la prima attrice nell'assoluta impotenza di esporsi sul teatro, feci per l'apertura del carnevale una commedia appoggiata tutta sulla servetta*,

<sup>141</sup> Para um estudo linguístico detalhado de *La locandiera*, cf. STRUDSHOLM, 2009, p. 142-151.

<sup>142</sup> As citações de *La locandiera* foram retiradas de GOLDONI. *La locandiera*. A cura di Davico Bonino. Milano: Oscar Mondadori, 2011.

<sup>143</sup> *Fra tutte le Commedie da me sinora composte, starei per dire essere questa la più morale, la più utile, la più istruttiva. Sembrerà ciò essere un paradosso a chi soltanto vorrà fermarsi a considerare il carattere della*

Em suas *Memoires*, ainda afirma sobre a peça:

Abrimos então o espetáculo no dia 26 de dezembro, com *La locandiera*. Esta vem da *locanda* (estalagem), que em italiano significa a mesma coisa que *hôtel garni* em francês. Não existe termo próprio em língua francesa para indicar o homem ou a mulher que tem uma estalagem. Se se quisesse traduzir esta comédia em francês, conviria encontrar o título no caráter, e este seria, sem dúvida, *la femme adroite*. Mirandolina tem uma estalagem em Firenze, e com as suas graças e seu espírito ganha, ainda que sem querer, o coração de todos aqueles que se hospedam com ela. (GOLDONI, *Mem.*, II, 16, p. 114).<sup>144</sup>

Goldoni representa uma personagem articulada, extremamente complexa, e que, somente em uma análise superficial parece desmentir o caráter instrutivo/educativo que o autor atribui ao seu texto. Ele considera no prólogo da comédia que Mirandolina, “a encantadora sereia”, é aquela que faz as pessoas verem como um homem pode ser vencido pelo amor: a mulher começa a entrar nas graças daquele que a despreza, fingindo pensar como ele pensa, louvando o seu ponto de vista, e excitando-o a culpar de fato as mulheres por todas as misérias existentes no mundo. (GOLDONI, *Loc.*, *L'autore a chi legge*, p. 7). Assim, Mirandolina vence as primeiras resistências do Cavaleiro. Na segunda etapa de seu projeto, a estalajadeira dedica uma atenção maior ao seu misógino hóspede: vai ao quarto dele, leva pratos preparados por suas próprias mãos, fala com ele com humildade e respeito, mostrando ter consciência de sua inferioridade social, e sem que o Cavaleiro de Ripafratta perceba, está sendo ferido pela paixão. Sobre ele, Goldoni afirma também no prólogo da peça:

Parece impossível que em poucas horas um homem possa se apaixonar de tal maneira: um homem, acrescente-se, desprezador das mulheres, que nunca lidou com elas; mas, exatamente por isso, mais facilmente ele cai, porque desprezando-as sem conhecê-las, e não sabendo quais sejam as suas artes, e onde encontram a esperança de seus triunfos, creu que a sua aversão bastava para defender-se, e ofereceu o peito aberto aos golpes do inimigo. (GOLDONI, *Loc.*, *L'autore a chi legge*, p. 8).<sup>145</sup>

---

*Locandiera*, e dirà anzi non aver io dipinto altrove una donna più lusinghiera, più pericolosa di questa. Ma chi rifletterà al carattere e agli avvenimenti del Cavaliere, troverà un esempio vivissimo della presunzione avvilita, ed una scuola che insegna a fuggire i pericoli, per non soccombere alle cadute.

<sup>144</sup> Apriamo dunque lo spettacolo il dì 26 dicembre con *La locandiera*. Questa vien da *Locanda*, che in italiano significa la stessa cosa che *hôtel garni* in francese. Non vi è termine proprio in lingua francese per indicar l'uomo o la donna che tien locanda. Se si volesse tradurre questa commedia in francese, converrebbe cercar il titolo nel carattere, e questo sarebbe senza dubbio *la femme adroite*. Mirandolina tiene una locanda a Firenze, e colle sue grazie e col suo spirito guadagna, ancor senza volerlo, il cuore di tutti quelli che alloggiano da lei.

<sup>145</sup> Pare impossibile, che in poche ore un uomo possa innamorarsi a tal segno: un uomo, aggiungasi, disprezzator delle donne, che mai ha seco loro trattato; ma appunto per questo più facilmente egli cade, perché

Em sua edição crítica, Teresa Megale e Sara Mamone (2007, p. 12) indicam os atores como um fator decisivo para a composição das personagens de *La locandiera*, já que Goldoni escrevia suas peças modelando o caráter de suas personagens ao ator que a interpretaria<sup>146</sup>. Sobre esse aspecto, Goldoni afirma no prefácio da comédia *La castalda* (1751):

Eu tive sempre no escrever, e tenho, todavia, um preceito muito áspero [...] isto é, aquele de adaptar a comédia à companhia dos Atores, e não poder lhes escolher para a representação das minhas Obras. Disto me advém que, conhecido o valor de uma Personagem, raras vezes me engano, e pouco felizes sucedem algumas cenas, quando estou incerto de quem a deva representar.<sup>147</sup> (GOLDONI, *La castalda. La gastalda*, p. 117-118).<sup>148</sup>

Por conta desse aspecto, Mirandolina tem uma grande proximidade com a personagem da “*servetta*”, a qual Marliani era especializada. Para Rossi, “Mirandolina é a última evolução, o estágio mais perfeito da ‘*servetta*’” (ROSSI, 1970, p. 162). Mirandolina é uma das personagens mais complexas do teatro goldoniano, e talvez também aquela que é mais apreciada pelo público (LAROSA, 2015, p. 593). Sobre a atriz que deu vida à personagem, Goldoni evidencia em suas *Memoires*:

Era uma jovem veneziana muito bonita, muito amável, plena de vivacidade e engenho, e que manifestava disposições felicíssimas para a comédia. Deixando o marido por alguma escapadela juvenil, depois de três anos, tornou a reunir-se a ele e tomou a parte de *servetta* com o nome de Corallina na companhia Medebac. Ela era toda graça e recitava a parte de *servetta*; então eu não deixei de trabalhar para ela, cuidei de sua pessoa e compus uma comédia para sua primeira apresentação. A senhora Medebac me sugeriu ideias estupendas, tenras, ou de comichidades simples e inteligente; e a senhora Marliani, com a sua vivacidade e natural bom senso, dava novos impulsos à minha imaginação, despertando a minha coragem de trabalhar

---

*sprezzandole senza conoscerle, e non sapendo quali sieno le arti loro, e dove fondino la speranza de' loro trionfi, ha creduto che bastar gli dovesse a difendersi la sua avversione, ed ha offerto il petto ignudo ai colpi dell'inimico.*

<sup>146</sup> Sobre os atores e atrizes que tiveram grande importância no teatro goldoniano, cf. o capítulo do livro de Siro Ferrone (2011), “Apparati. Attori, attrici, capocomici”, p. 193-204.

<sup>147</sup> *Io ebbi sempre nello scrivere, e ho tuttavia, un precetto asprissimo [...] quello cioè di adattare la commedia alla compagnia degli Attori, e non potergli scegliere per la rappresentazione delle Opere mie. Da ciò ne avviene, che conosciuto il valore di un Personaggio, rade volte m'inganno, e poco felici riescono alcune scene, quando incerto sono di chi le debba rappresentare.*

<sup>148</sup> Outra citação em que o autor fala também sobre o processo de construção de suas personagens foi referida no subcapítulo 3.2 “A personagem feminina no teatro de Carlo Goldoni”, p. 95 desta tese.

naquele gênero de comédia que requer precisamente artifício e fineza.<sup>149</sup> (GOLDONI, *Mem.*, II, 14, p. 111).<sup>150</sup>

*La locandiera*<sup>151</sup> é uma comédia que tem como protagonista uma mulher inteligente, determinada, autônoma e livre, a estalajadeira Mirandolina, que consegue ser amada por todos os homens na estalagem. Segundo Cardinali (2014, p. 28), a obra tem “um estilo novo, através de uma exaltação mais convicta da feminilidade e uma crítica mais motivada da classe nobre decaída”.<sup>152</sup> Ela traz um novo olhar sobre o estudo da feminilidade, e em particular, sobre a personagem da *servetta*, visto que *La locandiera* é a única comédia goldoniana em que uma mulher comanda, e inclusive possui empregados do sexo masculino. (CROTTI, 2012, p. 212). Mirandolina é uma mulher que tem uma profissão<sup>153</sup> – é dona de estalagem –, e a exerce com perfeita competência e com grande satisfação. (FIDO, 2009, p. 23). A estalagem de Mirandolina é apresentada como um lugar economicamente próspero: a casa é bem provida de servidores e cozinheiros (II, 4) e os quartos nunca estão vazios.<sup>154</sup>

Tiziana Plebani (2006, p. 28) afirma que era comum em Veneza no século XVIII que mulheres fossem empregadas em vendas, em cafés e em hospedagens, mas era um pouco mais raro, mas não impossível, que gerissem sozinhas um estabelecimento comercial. Sobre essa questão, a autora registra a seguinte lei veneziana, de 1775, sobre a atuação de mulheres nessas situações: “As viúvas e as filhas dos que trabalham em uma loja podem, quando não se casarem novamente, [...] continuar a manter o negócio aberto por sua conta, mas sempre devem ser controladas por pessoas capazes.”<sup>155</sup> Estas mulheres eram objeto de desejo de muitos homens, inclusive pertencentes a outras classes sociais:

<sup>149</sup> Para maiores informações sobre o relacionamento entre Goldoni e Marliani, cf. HERRY, 1988, p. 137-158.

<sup>150</sup> *Era una giovane veneziana molto bella, molto amabile, piena di vivacità e ingegno, e che manifestava disposizioni felicissime per la commedia. Lasciato il marito per alcune giovanili scapataggini, dopo tre anni tornò a riunirsi con lui e prese la parte di servetta sotto il nome di Corallina nella compagnia Medebac. Ella era tutta grazia e recitava la parti di servetta; non trascurai dunque di adoprarli per lei, presi cura della sua persona e composi una commedia per la sua prima recita. La signora Medebac mi suggeriva idee stupende, tenere, o di comicità semplice e intelligente; e la signora Marliani, con la sua vivacità e naturale accortezza, dava nuovi impulsi alla mia immaginazione, risvegliandomi il coraggio di lavorare in quel genere di commedie che richiede appunto artifício e finezza.*

<sup>151</sup> As citações da comédia *La locandiera* seguem a seguinte ordem: Autor, abreviação do nome da obra (*Loc.*), parte, capítulo e paginação.

<sup>152</sup> *Uno stile nuovo, attraverso un'esaltazione piu convinta della femminilità e una piu motivata critica della classe nobile decaduta.*

<sup>153</sup> Para maiores informações sobre as profissões e o trabalho nas comédias de Carlo Goldoni, cf. FIDO, 2009, p. 11-26.

<sup>154</sup> “A minha estalagem nunca tem quartos vazios” (*la mia locanda non ha mai camere in ozio*, I, 6).

<sup>155</sup> *Possano le vedove e figlie dei capomaestri defunti aventi bottega quando non passino ad altro matrimonio [...] continuar a tener aperto per loro conto il negozio facendolo però sempre esercitare da individui*

as mulheres que trabalhavam nas lojas, nas cafeterias e nas hospedarias eram também presenças muito comuns na praça veneziana, no centro do consumo de pequenas coisas e do mercado turístico, tanto que também apareceram em cenas teatrais, representando figuras de sedução, de desejo masculino, mas também de desenvoltura e perspicácia feminina.<sup>156</sup>(PLEBANI, 2012, p. 139).

Plebani ainda destaca que, assim como ocorre na comédia goldoniana, em que a estalajadeira é cortejada por personagens pertencentes à nobreza (um Marquês, um Conde e um Cavaleiro), estas profissionais eram objeto de interesse matrimonial até mesmo da classe patricia.<sup>157</sup>

Giorgio Cavallini (1986, p. 57) afirma que Carlo Goldoni, antes de colocar em cena a protagonista Mirandolina, já havia criado personagens que, de alguma maneira se assemelhavam a ela, sendo as mais distantes Rosaura, de *La donna di garbo* (1743) e de *La vedova scaltra* (1748), e as mais próximas Coralina, de *La castalda* (1751) e *La serva amorosa* (1752). Porém nenhuma delas possui o equilíbrio, a graça, o charme, a amabilidade e a racionalidade de Mirandolina, segundo o autor. E isso faz com que esta seja considerada como “a figura feminina talvez mais sedutora e intelectualmente mais lúcida do teatro goldoniano.” (CAVALINI, 1986, p. 57).<sup>158</sup>

Sobre as personagens masculinas que gravitam à sua volta, todos são corpos menores, sem muita expressão na peça, e são apaixonados por ela: o Conde de Alfabiorita, um “Conde de condado comprado”, o Marquês de Forlipopoli, um representante da nobreza decaída<sup>159</sup>. E além deles, Fabrizio, empregado da estalagem, que é uma personagem que recorda a máscara de Brighella<sup>160</sup>.

*capomaetari dell'arte. (ASVe, Inquisitorato alle Arti, III. Decreti dell'ecc.ma straordinaria Deputazione alla Regolazione delle Arti principali, 9 marzo 1775, c. 17v.)*

<sup>156</sup> *Le donne che lavoravano nelle botteghe, nei caffè e nelle osterie erano peraltro presenze assai comuni sulla piazza veneziana, al centro del consumo minuto e del mercato turistico, tanto da approdare anche sulle scene teatrali, rappresentando figure di seduzione, di desiderio maschile ma anche di intraprendenza e scaltrezza femminile..*

<sup>157</sup> Para maiores informações acerca dessa questão, cf. PLEBANI, 2012, p. 139-140.

<sup>158</sup> *La figura femminile forse più seducente e intellettualmente più lucida del teatro goldoniano.*

<sup>159</sup> Podemos perceber que o Marquês na comédia de Carlo Goldoni é uma caricatura do nobre que vive apenas apoiado em seus títulos, sem dinheiro para sustentar os seus luxos. Sobre esta personagem, o Conde afirma: “o Marquês de Forlipopoli tem um caráter curiosíssimo. Nasceu nobre, não se pode negar; mas ele e seu pai a dissiparam (a riqueza), e agora não tem do que viver. Todavia lhe alegre fazer o gracioso” (GOLDONI, *Loc. II*, 10, p. 63). (*Il Marchese di Forlipopoli è un carattere curiosissimo. È nato nobile, non si può negare; ma fra suo padre e lui hanno dissipato, ed ora non ha appena da vivere. Tuttavolta gli piace fare il grazioso*).

<sup>160</sup> No “L'autore a chi legge” Goldoni fala sobre uma mudança operada na personagem Fabrizio, que inicialmente falava em Veneziano, tal como Brighella, mas, a fim de que a peça fosse compreensível em qualquer lugar que fosse encenada, passa a falar a língua toscana, como as demais personagens. (GOLDONI, *Loc., L'autore a chi legge*, p. 9).

Mirandolina é uma mulher não muito jovem, que não tem parentes, mas convive com as ordens deixadas pelo pai<sup>161</sup>, morto há seis meses: ela deveria casar-se com Fabrizio. Em um momento em que o empregado está com ciúmes das gentilezas que sua patroa dedica aos seus hóspedes, ele lembra a ela: “a senhora se recorda do que nos disse o seu pai, antes de morrer?” ao que Mirandolina responde “sim; quando eu quiser<sup>162</sup> casar, me recordo daquilo que meu pai me disse.” (GOLDONI, Loc. I, 10, p. 25).<sup>163</sup> A personagem assim se descreve ao Cavaleiro: “eu não sou uma menina. Tenho já alguns aninhos; não sou bela, mas tive boas ocasiões; porém, nunca quis casar-me, porque estimo infinitamente a minha liberdade.”<sup>164</sup> (GOLDONI, Loc. I, 15, p. 31).<sup>165</sup> Mirandolina, quando fala, diz sobre si mesma um certo número de coisas que a determinam, que podem ser comparadas com o que outras personagens dizem sobre ela. Não se deve, porém, considerar que estas informações permitirão decifrar o seu caráter ou a sua psique. O discurso revela, antes, o conjunto de seus traços distintivos e sua relação com outras personagens. Segundo Ubersfeld (2005, p. 83), “o discurso da personagem remete a um referente psicológico, mas esse referente não é da ordem da psique individual [...]. Ele não revela um ser singular, mas uma situação.”

Mirandolina é descrita por uma personagem na peça, antes mesmo de entrar em cena, como uma mulher honesta e ajuizada: “com ela, não obstante o meu longo cortejar e as tantas despesas que eu fiz por ela, não pude tocar-lhe nem somente um dedo.”<sup>166</sup> (GOLDONI, Loc. I, 4, p. 18).<sup>167</sup> Sobre a personagem, Giuseppe Ortolani afirma:

<sup>161</sup> Acerca dos relacionamentos familiares na obra Goldoniana, cf. JONARD (1976), “I rapporti familiari nel teatro borghese di Goldoni”, p. 48-65; nesse artigo, porém, não há uma referência ao relacionamento entre Mirandolina e seu pai.

<sup>162</sup> Observamos nesta fala de Mirandolina que ela utiliza um verbo de vontade, *vorrò*, “quando eu *quiser* me casar”, que denota o seu poder e o seu querer em relação ao casamento, e que este verbo está no futuro, expressando que no presente ela não pretende se casar com ninguém. Em I, 9, ela havia assegurado que não tinha nenhuma intenção de se casar: “Eu nem sequer penso em me casar; não preciso de ninguém; vivo honestamente e gozo a minha liberdade”. (*A maritarmi non ci penso nemmeno; non ho bisogno di nessuno; vivo onestamente, e godo la mia libertà*).

<sup>163</sup> FABRIZIO: *Vi ricordate voi che cosa ha detto a noi due vostro padre, prima ch'egli morisse?*

MIRANDOLINA: *Sì; quando mi vorrò maritare, mi ricorderò di quel che ha detto mio padre.*

<sup>164</sup> Sobre esta descrição que Mirandolina faz de si mesma, Larosa (2015, p. 594) afirma: “esta autoavaliação parece, porém uma atitude retórica bem calculada, cujo objetivo é tranquilizar o misógino, o convencendo de ser ela uma mulher avessa a qualquer forma de males. Aos de fora da comédia recitada ela reafirma a sua vaidade, em plena consciência do poder que tem sobre os homens. (cf. I.9)”. (*Quest'autovalutazione appare però un atteggiamento retorico ben calcolato il cui obiettivo è 'rassicurare' il misogino, convincendolo di essere lei una donna avversa a ogni forma di moine. Al di fuori della commedia recitata, ribadisce invece il suo essere vanitosa, nella piena consapevolezza del potere che ha sugli uomini* (cf. I.9)).

<sup>165</sup> *Io non sono una ragazza. Ho qualche annetto; non sono bella, ma ho avute delle buone occasioni; eppure non ho mai voluto maritarmi, perché stimo infinitamente la mia libertà.*

<sup>166</sup> Segundo Roberto Alonge (2004, p. 56-57), na edição original Paperini, de 1753, existe, a propósito de I, 4, algumas variantes. A fala: “*Non avrei speso più de mille scudi in pochi mesi, se non conoscessi, che sono bene*

[...] Mirandolina é Mirandolina, e não se assemelha propriamente a nenhuma outra figura no reino da arte: ela emana do pleno século XVIII, como Manon<sup>168</sup>, e perturba o coração dos homens. Quem tenta resistir, quem a despreza, ofende o sexo, e mais do que os outros, é vencido e se torna seu escravo. Nela, nenhuma corrupção, nenhuma deformidade moral, tirando a arte de fingir; Mirandolina é sã, alegre e espirituosa: especialmente, é mulher apaixonada e ciente do seu poder feminino.<sup>169</sup> (ORTOLANI, 1926, p. 76).

Para Cesare Marelli (1993, p. 205), como Circe na ilha de Aia<sup>170</sup>, Mirandolina reina em sua própria hospedaria, e transforma todas as personagens masculinas em seus servidores. E ainda que a mulher no século XVIII ocupe um lugar de inferioridade, a estalajadeira afirma-se individual e socialmente e domina tudo e todos no espaço de sua hospedaria. A personagem serve-se de todos os seus talentos para alcançar principalmente dois objetivos: o interesse econômico e o prazer de ter a atenção de todos os homens.

Na cena cinco, do primeiro ato, Mirandolina entra em cena, apresentando-se como uma submissa dona de estalagem: “Eu me inclino para esses cavaleiros”. (GOLDONI, *Loc. I*, 5, p. 19).<sup>171</sup> E também demonstra em suas primeiras falas o seu caráter, decidido e muito convicto de sua própria condição social: “Onde o senhor me quer, Excelência?”, pergunta ela ao Marquês, quando é abordada por ele, “No seu quarto? Se o senhor precisa de qualquer coisa, um camareiro lhe servirá.” (GOLDONI, *Loc. I*, 5, p. 19).<sup>172</sup> Mas, se o Marquês deseja que Mirandolina vá ao seu quarto, o Conde a presenteia perante todos os presentes, como se ela fosse uma meretriz (ALONGE, 2004, p. 56): “Querida Mirandolina, eu falarei com a senhora em público, não darei a senhora o incômodo de vir ao meu quarto. Vê esses brincos?

*impiegati*”, por questões moralísticas, foi retirada da edição Pasquali, organizada pelo próprio Carlo Goldoni. Da mesma forma, também esta fala: “*Io ero avezzo con pochi paoli, a battere a tante porte. Ho speso tanto con costei, e non ho potuto toccarle un dito*”, que foi modificada na edição Pasquali por: “*Io son sempre stato solito trattar donne; ne conosco li difetti, ed il loro debole. Pure con costei non ostante il mio lungo corteggio e le tante spese per essa fatte, non ho potuto toccarle un dito.*”

<sup>167</sup> ...con costei, non ostante il mio lungo corteggio e le tante spese per essa fatte, non ho potuto toccarle un dito.

<sup>168</sup> Manon Lescaut é uma personagem do romance homônimo de Francisco Prévost D’Exiles, célebre escritor e padre francês, escrito em 1731. Manon é descrita na introdução do livro, na tradução em língua portuguesa, como uma mulher que se ocupa com amores passageiros, “em que a sua fidelidade é voluntária e em que os laços que a prendem ao homem podem ser despedaçados à sua vontade, segundo o seu capricho e inconstante fantasia” (D’EXILES, 1959, p. 5).

<sup>169</sup> *Mirandolina è Mirandolina, e non assomiglia propriamente a nessun'altra figura nel regno dell'arte: essa emana dal pieno Settecento, come Manon, e sconvolge il cuore degli uomini. Chi tenta resistere, chi la disprezza, ofende il sesso, e più degli altri resta vinto e diviene suo schiavo. In lei nessuna corruzione, nessuna deformità morale, tolta l'arte di fingere. Mirandolina è sana, allegra, spirituosità: specialmente è donna, innamorata e gelosa del suo potere femminile.*

<sup>170</sup> “A tirânica Circe de perfumes perigosos” era uma feiticeira que vivia em Aia, com quem Ulisses teve um filho chamado Telégono (Verbetes “Ulisses”, do *Dicionário de mitos literários*, de Pierre Brunel, p. 908).

<sup>171</sup> *M'inchino a questi cavalieri.*

<sup>172</sup> *Dove mi vuole, Eccellenza? (...) Nella sua camera? Se ha bisogno di qualche cosa verra il cameriere a servirla.*

A senhora gosta?”(GOLDONI, *Loc. I, 5, p. 19*).<sup>173</sup> E diante do presente valioso, brincos de diamante, Mirandolina não se mostra indignada por ser presenteada em público, nem mesmo pelo alto valor do presente: “Não, verdadeiramente, senhor...” Mas, diante da réplica do Conde, ela diz: “Não sei o que dizer... eu quero manter amigos os protetores da minha estalagem. Para não desgostar o senhor Conde, os aceitarei.” (GOLDONI, *Loc. I, 5, p. 20*).<sup>174</sup> Sobre a faceta calculista e interesseira de Mirandolina, Roberto Alonge afirma:

O horizonte de Mirandolina é bem este: o cálculo, a utilidade econômica, o dinheiro. Mas, por trás disso tem também o orgulho de uma nova classe social. O interesse, o dinheiro, mas não a qualquer custo. Não o dinheiro que vem da prostituição. O segredo de Mirandolina está todo aqui: persegue o mito do dinheiro, mas concorda em não correr além do limiar do abismo, atentíssima em não cair nunca no abismo. É desavergonhada, cínica, quase obscena, no uso instrumental que faz da sua beleza, mas não se concede. Se vende psicologicamente, mas não se vende fisicamente. (ALONGE, 2004, p. 57-58).<sup>175</sup>

Em seu monólogo no fim do primeiro ato, Mirandolina deixa claro que, não obstante não se interessar nem pelo Conde, nem pelo Marquês, se tivesse que escolher entre eles, escolheria aquele que dispense mais, ou seja, o Conde. “O seu critério de juízo e de valor é dado unicamente pelo dinheiro.” (ALONGE, 2004, p. 59).<sup>176</sup>

Também em I, 5, Mirandolina encontra-se em cena pela primeira vez com o Cavaleiro de Ripafрата. Segundo Alonge (2004, p. 62), este encontro não é entre um homem (misógino ou não misógino) e uma mulher, mas sim, meramente profissional, entre o cliente e a prestadora de serviço: “Ei! Patroa. Os lençóis que você me deu, não me agradam. Se não tiver melhores, darei o meu jeito. (Com desprezo)”, diz a personagem. (GOLDONI, *Loc. I, 5, p. 20*).<sup>177</sup> Percebemos que o Cavaleiro não trata Mirandolina pelo nome, mas pelo seu nome profissional ‘*padrona*’. Ele fala com a estalajadeira com desprezo, em tom crítico pela falha

<sup>173</sup> *Cara Mirandolina, io vi parlerò in pubblico, non vi darò l'incomodo di venire nella mia camera. Osservate questi orecchini. Vi piacciono?*

<sup>174</sup> *No, davvero, signore... Non so che dire... mi preme tenermi amici gli avventori della mia locanda. Per non disgustare il signor Conte, li prenderò.*

<sup>175</sup> *L'orizzonte di Mirandolina è bem questo: il calcolo, l'utilità economica, il denaro. Ma dietro c'è anche la fierezza di un ceto sociale nuovo. L'interesse, i soldi, ma non a ogni costo. Non i soldi che vengono dalla prostituzione. Il segreto di Mirandolina è tutto qui: persegue il mito del denaro, ma accetta di correre non oltre la soglia dell'abisso, atentissima a non precipitare mai nella voragine. È sfrontata, cinica, quasi oscena, nell'uso strumentale che fa della sua bellezza, ma non si concede. Si vende psicologicamente ma non si vende fisicamente (ALONGE, 2004, p. 57-58).*

<sup>176</sup> *Il suo metro di giudizio e di valore è dato unicamente dal denaro.*

<sup>177</sup> *Ehi! padrona. La biancheria che mi avete dato, non mi gusta. Se non ne avete di meglio, mi provvederò. (Con disprezzo.)*

profissional cometida por ela, ao fornecer a clientes importantes, como ele, roupas de cama de má qualidade. Ela se sente ofendida e retruca ao Cavaleiro no mesmo nível: “Senhor, será dado melhor. Será servido, mas me parece que poderia pedir com um pouco mais de gentileza.” (GOLDONI, *Loc. I, 5, p. 20*).<sup>178</sup> Pelo que o Cavaleiro diz: “Onde eu gasto o meu dinheiro, não preciso fazer cumprimentos.” (GOLDONI, *Loc. I, 5, p. 20*).<sup>179</sup> E, como que para desculpar a grosseria do Cavaleiro, o Conde diz: “Perdoai-o. Ele é inimigo capital das mulheres.” (GOLDONI, *Loc. I, 5, p. 20*).<sup>180</sup> Esta é a primeira vez que o tema da misoginia do Cavaleiro de Ripafrata é introduzido na peça. Mirandolina ainda pergunta ao misógino o que as mulheres fizeram para que tanto as odiasse, mas ele demonstra através de sua fala que o único relacionamento que quer com a estalajadeira é o profissional.

Mirandolina tinha os homens aos seus pés, até a chegada do Cavaleiro, que sobre elas assim se expressa ao Conde e ao Marquês, apaixonados: “uma mulher altera vocês? Descompõe vocês? “Uma mulher? [...] Nunca as amei, nem nunca as estimei, e sempre cri que uma mulher seja para um homem uma enfermidade insuportável.” (GOLDONI, *Loc. I, 4, p. 17*).<sup>181</sup> A estalajadeira, que se sente ultrajada pelo desprezo do forasteiro, tenta fazer com que este se apaixone por ela, para que não só ela, mas todas as mulheres possam ser vingadas.

Em seu livro *La seduzione: semiotica, interazione, comportamenti amorosi* (2003), Luciana Diodato, discorrendo sobre a linguagem da sedução, afirma que para haver uma maior chance de sedução, é necessário que, inicialmente, a pessoa que quer seduzir demonstre indiferença ao outro, e esta indiferença deve ser substituída por um interesse gradual e sem muitos alardes. Para a autora, seduzir é um jogo divertido, mas complicado: deve-se descobrir o ponto forte da sedução e colocá-lo em evidência. (DIODATO, 2003, p. 31). Dessa forma age a personagem Mirandolina na peça: primeiramente demonstra não ter nenhum interesse pelo Cavaleiro de Ripafratta. Ela finge ser uma mulher sincera e cheia de defeitos, que detesta as demonstrações de afeto dos outros homens em relação a ela. A seguir, Mirandolina favorece o Cavaleiro de maneiras diversas e o faz quando ele está desprevenido, “com as guardas abaixadas”. Ela se utiliza de vários artifícios que tem dentro de sua própria hospedaria para conquistá-lo: lençóis de renda para a cama de Ripafratta, e toalhas de mesa de

<sup>178</sup> *Signore, ve ne sarà di meglio. Sarà servita, ma mi pare che la potrebbe chiedere con un poco di gentilezza.*

<sup>179</sup> *Dove spendo il mio denaro, non ho bisogno di far complimenti.*

<sup>180</sup> *Compatitelo. Egli è nemico capitale delle donne.*

<sup>181</sup> *Una donna vi altera? vi scompone? Una donna? Non le ho mai amate, non le ho mai stimate, e ho sempre creduto che sia la donna per l'uomo una infermità insopportabile.*

Flandres (I, 15, p. 29-30), molho e um guisado feitos pelas suas próprias mãos (II, 2-4, p. 49 e 51). Ela ainda demonstra dominar com competência múltiplas atividades - borda e faz baina: “Esses lençóis que eu mesma embainhei e bordei ao visar viajantes qualificados.” (GOLDONI, *Loc. I, 15, p. 30*).<sup>182</sup> E também domina saberes estritamente masculinos, como escrever e fazer contas:

FABRIZIO: É verdade, senhor, que quer a conta?  
 CAVALEIRO: Sim, você a trouxe?  
 FABRIZIO: A patroa está fazendo agora.  
 Cavaleiro: Ela faz as contas?  
 FABRIZIO: Oh, sempre ela. Também quando o seu pai vivia. Ela sabe escrever e fazer conta melhor do que qualquer jovem de negócio<sup>183</sup>.  
 CAVALEIRO: (Que dona singular é esta!) (Para si mesmo) (GOLDONI, *Loc. II, 15, p. 72*)<sup>184</sup>

Por isso, tem razão Chartier (2007, p. 249) quando afirma que “Mirandolina é a encarnação de uma mulher independente, inteligente e racional, que larga a agulha e enverga a pena”. Sobre essa questão, Stella Larosa afirma:

A encantadora Locandiera, portanto, incorpora plenamente a figura do mercante, assumindo, como evidenciou uma parte da crítica, uma personalidade masculina, que encontra correspondência no seu *status* de todo privilegiado de ser uma mulher sozinha (órfã), mas ao mesmo tempo atosuficiente nas próprias necessidades materiais, empreendedora de si mesma, hábil administradora dos próprios meios. (LAROSA, 2015, p. 595).<sup>185</sup>

<sup>182</sup> *Questa biancheria l'ho fatta per personaggi di merito: per quelli che la sanno conoscere; e in verità, illustrissimo, la do per esser lei, ad un altro non la darei.*

<sup>183</sup> Sobre esta fala de Fabrizio, referindo-se ao fato de que Mirandolina fazia as contas mesmo quando o pai ainda era vivo, Alonge (2004, p. 69) afirma que ela era “o braço direito do pai; de alguma maneira *era o pai* (grifo do autor). Para ela, o poder se enraiza na condição masculina. Resta o fato, indubitável, que Mirandolina é imaginada em uma condição de solidão e de autosuficiência: não tem mãe, não tem pai (que está morto) e não tem marido. Não tem nenhuma autoridade que a governe.” (*il braccio destro del padre; in qualche modo era il padre. Per lei il potere si radica nella condizione maschile. Resta il fatto, indubitabile, che Mirandolina è immaginata in una condizione di solitudine e di autosufficienza: non ha madre, non ha padre (che è morto), e non ha marito. Non c'è nessuna autorità che la governi*).

<sup>184</sup> FABRIZIO: È vero, signore, che vuole il conto?

CAVALIERE: Sì, l'avete portato?

FABRIZIO: Adesso la padrona lo fa.

CAVALIERE: Ella fa i conti?

FABRIZIO: Oh, sempre ella. Anche quando viveva suo padre. Scrive e sa far di conto meglio di qualche giovane di negozio.

CAVALIERE: (Che donna singolare è costei!). (Da sé.)

<sup>185</sup> *L'incantatrice Locandiera incarna quindi in pieno la figura del mercante, assumendo, come ha evidenziato una parte della critica, una personalità maschile che trova rispondenza nel suo status del tutto privilegiato di*

Podemos conhecer em diversas oportunidades aquilo que se passa de fato na mente de Mirandolina. Para isso, Goldoni se utiliza principalmente da expressão “para si mesma” (*da sé*), para demonstrar que a fala da personagem não equivale àquilo que ela está pensando no momento. Como exemplo, podemos observar uma fala da personagem, em que é extremamente lisonjeira com o Cavaleiro de Ripafratta, mas acaba mostrando ao público suas reais intenções. Para o Cavaleiro, ela diz:

Porque, além do seu mérito, além da sua condição, estou ao menos segura de que com você posso lidar com liberdade, sem suspeita que queira fazer mal uso das minhas atenções, e que você me tenha na qualidade de serva, sem atormentar-me com pretensões ridículas, com caricaturas afetadas. (GOLDONI, *Loc. I*, 16, p. 33).<sup>186</sup>

“Para si”, todavia, ou, na verdade, para o público, afirma em seguida: “o sátiro pouco a pouco vai se domesticando”.<sup>187</sup> É principalmente através dos monólogos da peça que podemos conhecer o que pensa a personagem. Ela, por exemplo, afirma sobre os homens:

Aqueles que correm atrás de mim, logo, logo me cansam. A nobreza não me agrada. Da riqueza, gosto e não gosto. Todo o meu prazer consiste em verme servida, desejada, adorada. Esta é a minha fraqueza, e esta é a fraqueza de quase todas as mulheres. Em casar eu não penso; não preciso de ninguém; vivo honestamente e gozo a minha liberdade. Lido com todos, mas não me apaixono nunca por nenhum. Quero é divertir-me com estas caricaturas de amantes apaixonados; e desejo usar toda a arte para vencer, abater e conquistar aqueles corações bárbaros e duros que são nossos inimigos, porque somos a coisa mais bela que a Mãe Natureza produziu no mundo. (GOLDONI, *Loc. I*, 9, p. 23-24)<sup>188</sup>.

Sobre o uso dos três verbos “*vincere, abbattere, conquassare*” nesta fala de Mirandolina, Stella Larosa afirma:

*essere una donna sola (orfana), ma nello stesso tempo autosufficiente nelle proprie necessità materiali, imprenditrice di se stessa, abile amministratrice dei propri averi.*

<sup>186</sup> *Perché, oltre il suo merito, oltre la sua condizione, sono almeno sicura che con lei posso trattare con libertà, senza sospetto che voglia fare cattivo uso delle mie attenzioni, e che mi tenga in qualità di serva, senza tormentarmi con pretensioni ridicole, con caricature affettate.*

<sup>187</sup> *Il satiro si anderà a poco a poco addomesticando.*

<sup>188</sup> *Quei che mi corrono dietro, presto presto mi annoiano. La nobiltà non fa per me. La ricchezza la stimo, e non la stimo. Tutto il mio piacere consiste in vedermi servita, vagheggiata, adorata. Questa è la mia debolezza, e questa è la debolezza di quasi tutte le donne. A maritarmi non ci penso nemmeno; non ho bisogno di nessuno; vivo onestamente, e gozo la mia libertà. Tratto con tutti, ma non m'innamoro mai di nessuno. Voglio burlarmi di tante caricature di amanti spasimati; e voglio usar tutta l'arte per vincere, abbattere e conquassare quei cuori barbari e duri che son nemici di noi, che siamo la miglior cosa che abbia prodotto al mondo la bella madre natura.*

(Os verbos) adotados pela mulher certamente não são casuais, e, se por um lado, recordam a mais antiga tradição literária que associa a figura do amante, de seu sofrimento e tenacidade àquela do soldado, pelo outro se põem em termos de perfeita sintonia e continuidade com as observações até agora propostas sobre o registro linguístico de *Mirandolina* que testemunha um papel diverso daquele de uma simples sedutora que opera por capricho e vaidade. A *estalajadeira* se apresenta como a senhora/patroa, que na plenitude dos seus poderes no interior de seu pequeno reino, a *estalagem*, delineia um plano preciso, que realizará, confiando em suas virtudes e habilidades e antecipando os movimentos do adversário, a fim de obter a vitória sobre o inimigo. Nenhuma diferença em relação aos movimentos de um homem de estado. (LAROSA, 2015, p. 601).<sup>189</sup>

*Mirandolina* declara de forma extremamente convicta que é autônoma e que a única coisa que deseja dos homens é que estes a adorem, a desejem e a sirvam. Ela afirma que não pensa em se casar, o que certamente se choca com a sua condição social enquanto mulher burguesa, e que não tinha, dentre as suas possibilidades, a opção de permanecer solteira.<sup>190</sup> O contraste entre o seu modo de pensar e as normas sociais a que está obrigada é perceptível também neste outro monólogo, em que podemos perceber que, para *Mirandolina*, o relacionamento que tem com os homens é baseado, não em sentimentos, mas na sua utilidade:

Com todas as suas riquezas, com todos os seus presentes, [o Conde] não conseguirá fazer com que eu me apaixone; e muito menos o fará o Marquês, com a sua ridícula proteção. Se eu devesse escolher algum desses dois, certamente o faria com aquele que gasta mais. Mas não me interessa nem por um, e nem por outro. Estou empenhada em fazer com que o Cavaleiro de Ripafratta se apaixone por mim, e não cederia nem mesmo por uma joia que fosse o dobro desta. Eu tentarei; não sei se terei a habilidade que aquelas duas boas cômicas têm, mas tentarei. O Conde e o Marquês, enquanto com elas vão se acertando, me deixarão em paz; e eu poderei, ao meu gosto, cuidar do Cavaleiro. (GOLDONI, *Loc. I*, 23, p. 58-59).<sup>191</sup>

<sup>189</sup> *Adottati dalla donna non sono certo casuali e se per un verso richiamano la più antica tradizione letteraria che associa la figura dell'amante, della sua sofferenza e tenacia a quella del soldato, per l'altro si pongono in termini di perfetta sintonia e continuità con le osservazioni fin qui proposte sul registro linguistico di Mirandolina che testimonia un ruolo diverso da quello di una semplice seduttrice che opera per capriccio e vanità. La Locandiera si presenta come la signora/patrona che nel pieno dei suoi poteri all'interno del suo piccolo regno, la locanda, delinea un piano preciso, che realizzerà, facendo leva sulle proprie virtù e capacità e anticipando le mosse dell'avversario, al fine di ottenere la vittoria sul nemico. Niente di diverso rispetto alle mosse di un uomo di stato.*

<sup>190</sup> Para maiores informações acerca da questão matrimônio-nubilato nas comédias goldonianas, cf. MOMO, 1995, p. 99-113.

<sup>191</sup> *MIRANDOLINA (sola): Con tutte le sue ricchezze, con tutti i suoi regali, non arriverà mai ad innamorarmi; e molto meno lo farà il Marchese colla sua ridicola protezione. Se dovessi attaccarmi ad uno di questi due, certamente lo farei con quello che spende più. Ma non mi preme né dell'uno, né dell'altro. Sono in impegno d'innamorar il Cavaliere di Ripafratta, e non darei un tal piacere per un gioiello il doppio più grande di questo. Mi proverò; non so se avrò l'abilità che hanno quelle due brave comiche, ma mi proverò. Il Conte ed il*

E ela confia em si mesma, e acredita que, cedo ou tarde, o Cavaleiro de Ripafratta não resistirá ao seu charme, pois, afinal de contas, como ela mesma afirma: “quem é aquele que pode resistir a uma mulher, quando lhe dá tempo de fazer uso de sua arte? Quem foge, não precisa temer de ser vencido, mas quem fica, quem escuta e se compraz, deve, cedo ou tarde, a seu despeito cair.” (GOLDONI, *Loc. I*, 23, p. 46-47).<sup>192</sup>

Em relação ao modo de falar da personagem, em uma análise superficial dos diálogos, pode-se pensar que a sua linguagem reproduza a linguagem da mulher burguesa do século XVIII. Porém, a esse respeito, algumas questões podem ser levantadas: a fala de Mirandolina refere-se, de fato, ao extrato social a que ela pertence ou corresponde ao pensamento que o autor da peça tem em relação à mulher de sua época? Não seria antes a linguagem imaginária que o escritor empresta à camada social à qual ela pertence? Entendemos que a personagem não reproduz fielmente a linguagem do ser social que ela representa, mas utiliza-se de alguns tipos de discurso já existentes naquele grupo social para a sua caracterização. (UBERSFELD, 2005, p. 164). Levemos em consideração que existe, no texto teatral, um duplo sujeito da enunciação, ou seja, a personagem teatral fala em seu nome enquanto personagem, mas fala porque o autor a fez falar assim, não havendo, portanto, autonomia em seu discurso. (UBERSFELD, 2005). Não se deve tratar a fala da personagem como se trataria em uma situação real, portanto, mas sim como um processo construído; ainda que o discurso da personagem pretenda simular a realidade, mesmo assim, ele se encontra bastante distanciado dela por causa da dupla enunciação.

Para Siro Ferrone (2011, p. 84), a peça está firmada basicamente em dois pilares: o da paixão (sobre o qual já falamos anteriormente) e o do fingimento. Não há na peça nenhuma personagem que não finja ao menos uma vez: o Marquês finge que é rico, ainda que não o seja mais; o Conde atribui a si, através de seu dinheiro, uma nobreza que não possui; as duas comediantes que se hospedam na estalagem fingem ser damas; o próprio Cavaleiro de Ripafratta se esconde atrás de uma falsa misoginia, para não demonstrar que na realidade, ele tem medo de se aproximar das mulheres; Fabrizio dissimula o seu amor por sua patroa, a fim de preservar o seu viver tranquilo; e por fim, Mirandolina, que está no centro de todas as

---

*Marchese, frattanto che con quelle si vanno trattenendo, mi lasceranno in pace; e potrò a mio bell'agio trattar col Cavaliere.*

<sup>192</sup> *Chi è quello che possa resistere ad una donna, quando le dà tempo di poter far uso dell'arte sua? Chi fugge non può temer d'esser vinto, ma chi si ferma, chi ascolta, e se ne compiace, deve o presto o tardi a suo dispetto cadere.*

ações que ocorrem na comédia, finge estar apaixonada pelo Cavaleiro, finge ser uma mulher submissa, para conquistá-lo, embora afirme que não sabe fingir. Sobre o vinho<sup>193</sup> ruim que o Marquês lhe dá para provar, ela diz: “para mim, senhores, não posso dissimular; não me agrada, eu o acho ruim, e não posso dizer que seja bom. *Louvo quem sabe fingir. Mas, quem sabe fingir em uma coisa, saberá fingir ainda em outras.* (GOLDONI, *Loc. II, 6*, p. 59, grifo nosso).<sup>194</sup> Mirandolina, porém, é melhor atriz do que as comediantes, que em duas ocasiões fazem questão de deixar claro que fora de cena não sabem fingir (“*Fuori di scena io non so fingere*”, GOLDONI, *Loc. I, 20*, p. 39 e *II, 13*, p. 70); diferentemente da estalajadeira, que não precisa do palco para demonstrar a sua performance de boa atriz.

Sobre as atrizes profissionais, Angelini afirma:

[Hortênsia (Caterina Landi) e Dejanira (Vittoria Falchi)] representam duas comediantes do velho teatro, que chegam à estalagem carregadas da sua miséria. Ao contrário da língua clara e comunicativa de Mirandolina, expressam-se num jargão que define limites e fechamento do seu ofício asfíxiado. As duas comediantes declaram-se incapazes de fingirem fora do palco, mas também, supõe-se, no palco (ANGELINI, apud Sebastiana Fadda, 2013, p. 100).

A trama da peça funcionaria sem maiores dificuldades sem a presença dessas personagens, que parecem ter sido acrescentadas à peça somente para que as outras duas atrizes da companhia pudessem também fazer parte da encenação. Já no início do segundo ato, podemos perceber que o cavaleiro demonstra fraquejar frente ao charme de Mirandolina:

E depois, não se pode negar que [Mirandolina] não seja gentil; mas aquilo que mais estimo nela é a sinceridade. Oh, aquela sinceridade também é uma coisa linda! Por que eu não posso ver as mulheres? Porque elas são falsas, mentirosas, lisonjeiras. Mas, aquela bela sinceridade... (GOLDONI, *Loc. II, 2*, p. 50).<sup>195</sup>

<sup>193</sup> Três vinhos teoricamente de qualidade são citados na peça: o de Borgonha, o de Chipre e o das Canárias. O Borgonha é oferecido a Mirandolina pelo Cavaleiro de Ripafratta. O Marquês oferece o vinho de Chipre ao Cavaleiro e à Locandeira, e ambos o acham ruim, porém somente Mirandolina tem coragem de declará-lo. E por último, temos o vinho das Canárias, que o Conde oferece às duas comediantes.

<sup>194</sup> *Per me, signore, non posso dissimulare; non mi piace, lo trovo cattivo, e non posso dir che sia buono. Lodo chi sa fingere. Ma chi sa fingere in una cosa, saprà fingere nell'altre ancora.*

<sup>195</sup> (...) *E poi non si può negare che non sia gentile; ma quel che più stimo in lei, è la sincerità. Oh, quella sincerità è pure la bella cosa! Perché non posso io vedere le donne? Perché sono finte, bugiarde, lusinghiere. Ma quella bella sincerità...*

Porém, ele ainda tenta fugir de se apaixonar pela estalajadeira, objetivando ir embora da estalagem antes que sucumba pela paixão. Quando descobre que Dejanira e Ortensia não são damas, mas sim comediantes, o Cavaleiro diz ao seu empregado:

Se fossem damas, por respeito me convinha fugir; mas quando posso, eu maltrato as mulheres com o maior prazer do mundo. Porém, não pude maltratar Mirandolina. Ela me venceu com tanta civilidade, que me encontro quase na obrigação de amá-la. Mas é mulher; não desejo confiar nela. Desejo ir embora. Amanhã irei embora. Mas se espero até amanhã? Se fico esta noite dormindo na casa, quem me assegura que Mirandolina não termine de me arruinar? (Pensa.) Sim; façamos uma resolução de homem. (GOLDONI, *Loc. II, 14, p. 71*).<sup>196</sup>

Ao ser avisada, porém, de que o Cavaleiro estava de partida, Mirandolina faz uma cena, em que simula chorar e por fim desfalecer, fingindo estar apaixonada, o que faz com que este declare o seu amor e prometa não mais partir da estalagem:

Mirandolina. Ai! Mirandolina. Desmaiou. Ela estava apaixonada por mim? Mas tão rápido? E por que não? Eu não estou apaixonado por ela? Querida Mirandolina... Querida? Eu, querendo a uma mulher? Mas se desmaiou por mim. Oh, como você é bonita. Se houvesse alguma coisa para reanimá-la. Eu que não lido com mulheres, não tenho espírito, não tenho. Quem está aí? Tem alguém aí? Rápido? ... Eu irei. Tadinha! Que você seja bendita! (Parte e depois retorna.) (GOLDONI, *Loc. II, 15, p. 74*).<sup>197</sup>

Quando o Cavaleiro se retira, Mirandolina volta ao seu estado normal<sup>198</sup> e diz ao público: “Enfim ele caiu. Muitas são as nossas armas, com as quais se vence um homem. Quando são obstinados, porém, o golpe de misericórdia seguríssimo é um desmaio.” (GOLDONI, *Loc. II, 15, p. 74*).<sup>199</sup> E então, consegue ouvir o que queria do Cavaleiro, quando

<sup>196</sup> *Se erano dame, per rispetto mi conveniva fuggire; ma quando posso, le donne le strapazzo col maggior piacere del mondo. Non ho però potuto strapazzar Mirandolina. Ella mi ha vinto con tanta civiltà, che mi trovo obbligato quasi ad amarla. Ma è donna; non me ne voglio fidare. Voglio andar via. Domani anderò via. Ma se aspetto a domani? Se vengo questa sera a dormir a casa, chi mi assicura che Mirandolina non finisca a rovinarmi? (Pensa.) Sì; facciamo una risoluzione da uomo.*

<sup>197</sup> *CAVALIERE: Mirandolina. Ahimè! Mirandolina. È svenuta. Che fosse innamorata di me? Ma così presto? E perché no? Non sono io innamorato di lei? Cara Mirandolina... Cara? Io cara ad una donna? Ma se è svenuta per me. Oh, come tu sei bella! Avessi qualche cosa per farla rinvenire. Io che non pratico donne, non ho spiriti, non ho ampolle. Chi è di là? Vi è nessuno? Presto?... Anderò io. Poverina! Che tu sia benedetta! (Parte, e poi ritorna.)*

<sup>198</sup> Em seu artigo “El signo em el teatro”, Tadeusz Kowzan afirma existirem treze sistemas de signos na representação teatral, e dentre eles, está o gesto, que, “depois da palavra, é o meio mais flexível de se expressar os pensamentos” (KOWZAN, 1997, p. 40).

<sup>199</sup> *MIRANDOLINA: Ora poi è caduto affatto. Molte sono le nostre armi, colle quali si vincono gli uomini. Ma quando sono ostinati, il colpo di riserva sicurissimo è uno svenimento.*

este retorna: “Ânimo, ânimo. Estou aqui, querida. Não partirei por agora.” (GOLDONI, *Loc. II, 15, p. 74*).<sup>200</sup>

Depois de muitas investidas de Mirandolina tentando convencer o Cavaleiro de que ela era a mulher ideal, ao final do segundo ato, enfim, o nobre está aos seus pés, desejoso de que seu amor seja correspondido. Sobre ele, Mirandolina diz triunfante: “o negócio está feito. O coração dele está em chamas, em labaredas, em cinzas. O que me resta, para completar a minha vitória, que o meu triunfo se torne público, para vergonha dos homens presunçosos, e para honra do nosso sexo.” (GOLDONI, *Loc. II, 19, p. 76*).<sup>201</sup> E ainda, no início do terceiro ato, sobre seu objetivo em relação ao Cavaleiro, ela afirma: “ah, está cozido, extracozido e torrado!”<sup>202</sup> Mas, considerando-se que aquilo que eu fiz com ele, não o fiz por interesse, quero que ele confesse a força das mulheres, sem poder dizer que somos interesseiras e subornáveis.” (GOLDONI, *Loc. III, 3, p. 80*).<sup>203</sup> A estalajadeira é uma mulher que joga e vence a partida que disputa com o Cavaleiro, para não somente vingar a si mesma, mas a todas as mulheres, do desprezo dos homens. Ela tem um nome motivado, segundo Roberta Turchi (2012, p. 27): Mirandolina, diminutivo de Miranda, isto é “*da ammirare*” (de se admirar).

Segundo Bonino (2011, p. 8), Carlo Goldoni tem um relacionamento ambíguo com a personagem Mirandolina, um misto de atração-repulsão, de fascínio-fastídio, demonstrados principalmente no primeiro e no segundo atos. No terceiro, porém, o autor faz com que a razão e a prudência prevaleçam, e novamente tudo volta ao seu devido lugar: a mulher se rende ao casamento e a bem delineada separação das classes sociais continua sendo respeitada: uma burguesa casa-se com alguém que pertence ao seu extrato social. “Não é uma escolha corajosa, certo: mas também esta ambiguidade, este distanciamento crítico, é um sinal da modernidade (na contraditoriedade) de Goldoni.” (BONINO, 2011, p. 8).

De acordo com Giorgio Cavallini, Mirandolina é a representação do racionalismo e o Cavaleiro de Ripafratta é o exemplo da irracionalidade:

<sup>200</sup> (...) *Animo, animo. Son qui cara. Non partirò più per ora.*

<sup>201</sup> *L'impresa è fatta. Il di lui cuore è in fuoco, in fiamme, in cenere. Restami solo, per compiere la mia vittoria, che si renda pubblico il mio trionfo, a scorno degli uomini presuntuosi, e ad onore del nostro sesso.*

<sup>202</sup> Ao que nos parece, a utilização de três verbos no particípio (*cotto, stracotto e biscottato*), bem como dos três substantivos na citação anterior (*fuoco, fiamme, cenere*) serve, não somente para enfatizar o fato de que o Cavaleiro estava vencido, mas também para que, através da aliteração seja produzido o riso.

<sup>203</sup> *Uh, è cotto, stracotto e biscottato! Ma siccome quel che ho fatto con lui, non l'ho fatto per interesse, voglio ch'ei confessi la forza delle donne, senza poter dire che sono interessate e venali.*

a coqueteria, a argúcia, a habilidade de fugir de uma situação mais difícil serão todas colocadas em maior proveito por uma mente friamente lúcida e lógica. O mundo de Mirandolina é aquele da razão e não dos sentimentos e cada uma de suas ações será conforme este inflexível ponto de vista. (CAVALLINI, 1986, p. 105 e 106).<sup>204</sup>

Giorgio Cavallini assinala que Mirandolina utiliza em seu discurso principalmente três verbos que exprimem a mulher decidida e eficiente que ela é: *querer, saber e fazer*. Esses três verbos são pronunciados mais de cento e cinquenta vezes pela protagonista. Para Cavallini, os verbos são “um componente fundamental de uma linguagem coerente com a lúcida racionalidade e a enérgica vitalidade da personagem.” (CAVALLINI, 1986, p. 58)<sup>205</sup>.

Para reforçar o caráter da estalajadeira, Goldoni utiliza um importante dispositivo: o contraste, que consiste em colocar ao mesmo tempo no palco personagens com caráter diametralmente opostos, a fim de enfatizar uma característica importante para a trama da personagem principal. O Cavaleiro de Ripafratta, na peça, ocupa uma posição psicológica e espiritualmente oposta a Mirandolina. De acordo com Rossi (1970, p. 163), a personagem é “toda fúria e suspiros, indecisa na sua impetuosidade, momentânea no querer e no desquerer.”<sup>206</sup> E segundo muitos críticos, pode ser considerado como um “personagem pré-romântico”. Ripafratta é representado contrariando o estereótipo masculino, que associa a imagem do homem “à força, ao poder, à agressividade”, bem como “à decisão e à capacidade de domínio”. (SILVA; NADER; FRANCO, 2006, p. 23).

No prólogo, Goldoni afirma que, ao chegar ao terceiro ato da peça, não sabia se Mirandolina se renderia ao Cavaleiro ou não, mas o autor resiste a uma finalização da história de modo sentimental. Ele segue “a norma geral do seu teatro, a representação da ‘verdade’.” (ROSSI, 1970, p. 162). A estalajadeira, que em toda a peça age de forma racional, não poderia sucumbir frente ao sentimentalismo do Cavaleiro.

Algo que nos chama a atenção no terceiro ato é a recorrência do aparecimento do ferro de passar roupas, que é um signo que na peça adquire significados diversos. Passar roupas é uma atividade considerada tipicamente feminina, uma espécie de símbolo da boa dona de

<sup>204</sup> *La civetteria, l'arguzia, l'abilità di districarsi dalle situazioni più difficili saranno tutte messe a maggior profitto da una mente freddamente lucida e logica. Il mondo di Mirandolina è quello della ragione e non quello dei sentimenti ed ogni sua azione sarà conforme a questo inflessibile punto di vista.*

<sup>205</sup> Para exemplos de frases de Mirandolina na peça que contenham esses três verbos, cf. CAVALLINI, 1986, p. 58.

<sup>206</sup> *Tutto furie e sospiri, indeciso nella sua impetuosità, momentaneo nel volere e nel disvolere.*

casa<sup>207</sup>. O terceiro ato é aberto com uma cena em que Mirandolina está com um ferro de passar roupas quente nas mãos, e pede por várias vezes para que seu empregado, Fabrizio, vá buscar outro ferro quente para que ela possa passar as roupas. Segundo Serena Parrini (s/d, p. 4), este gesto expressa a vontade da estalajadeira de deixar o seu papel de sedutora, já realizado, e assumir o posto de mulher dona de casa. Para a autora, o pedido de Mirandolina a Fabrizio para que ele trouxesse o ferro quente de uma forma amável, também serviu para demonstrar o carinho que a patroa estava dispensando ao empregado. E ainda, objetivou evitar um confronto direto entre Mirandolina e o Cavaleiro de Ripafratta. Parrini destaca que, do ponto de vista linguístico, há um jogo metafórico entre as expressões “*fredo- caldo*”, relacionando o ferro frio e o ferro quente aos homens, e mais especificamente, ao Cavaleiro, que no início da peça demonstrava uma postura fria em relação às mulheres, mas acaba por amar ardentemente uma delas, Mirandolina.

Outro signo que é colocado em bastante evidência, e é utilizado como motor da ação cênica no terceiro ato (a partir de III, 2), é a bolsinha de ouro, contendo o espírito de Melissa, bebida utilizada para reavivar pessoas que estivessem desfalecendo. O Cavaleiro envia esta bolsa pelo seu servo à Mirandolina, para demonstrar-lhe a sua consideração. A fim de mostrar que não faz caso do Cavaleiro, Mirandolina deposita o presente junto a um cesto e sai da presença do Cavaleiro de Ripafratta. A confusão é formada quando o Marquês encontra a bolsa, julga ser um objeto sem valor e o presenteia a uma das comediantes, Dejanira, que, percebendo que a bolsinha é realmente de ouro, se encarrega de levá-la e de logo deixar a estalagem. Quando o Marquês percebe que havia cometido um engano, teme que o Cavaleiro lhe peça contas da bolsa. Para Parrini (s/d, p. 5), este evento na peça serve para demonstrar a pouca capacidade do Marquês de reconhecer objetos de valor, e é mais uma sátira que Carlo Goldoni faz à nobreza decaída.

Mirandolina se dá conta de que a situação havia saído do seu controle, quando o Cavaleiro, sabedor de que havia sido enganado pela estalajadeira, a ameaça. Ela, então, para tentar se livrar da situação embaraçosa em que estava, resolve aceitar o casamento com Fabrizio:

<sup>207</sup> Segundo Kowzan (1997, p. 44), “os acessórios constituem, por muitas razões, um sistema autônomo de signos [...] Todo elemento do vestuário pode converter-se em acessório quando desempenha um papel particular, independente das funções semiológicas do teatro.” Nas cenas em que Mirandolina aparece com o ferro de passar, portanto, o acessório serve para a identificação do público de que a fase sedutora de Mirandolina já é passada, e a partir daquele momento, ela volta-se para as suas obrigações como mulher, de ser esposa e dona de casa.

Oh, Mesquinha que sou! [...] Se o Cavaleiro chegar, estou mal. Está terrivelmente endiabrado. [...] Ora, começo já a me arrepender pelo que fiz. É verdade que me diverti muito ao fazer correr atrás de mim alguém tão soberbo [...]; mas agora que o sátiro está tão furioso, vejo que a minha reputação está em perigo e também a minha vida. Aqui me convém resolver qualquer coisa de importante. Sou sozinha, não tenho ninguém que eu ame que me defenda. Não existiria outro, além do bom Fabrizio, que em tal caso me pudesse ajudar. Prometerei casar-me com ele... Mas... prometo, prometo, se cansará de acreditar em mim... Seria quase melhor que eu me casasse com ele de verdade. Finalmente, com este matrimônio posso salvar os meus interesses e a minha reputação, sem prejudicar a minha liberdade. (GOLDONI, *Loc.* III, 13, p. 119).<sup>208</sup>

Para desespero do Cavaleiro, Mirandolina o despreza como forma de vingança, e acaba, por conveniência, aceitando o casamento que muitos anos antes, havia sido acertado por seu pai, com Fabrizio. Com esse desfecho, Goldoni não fere em sua peça os preceitos sociais de sua época, pois os casamentos de pessoas de classes sociais distintas não eram permitidos: Fabrizio é aquele que faz parte da mesma classe social de Mirandolina, a pequena burguesia, e além de tudo, casando-se com o seu pretendente mais humilde, sua liberdade não seria comprometida.

O Cavaleiro percebe então a sua derrota, e antes de partir da estalagem, profere uma fala para a sua algoz, que, ao que parece, está amplamente relacionada ao valor instrutivo que Goldoni dá à comédia:

Sim, sua maldita, case-se com quem você quer. Sei que você me enganou, sei que você triunfa dentro de si mesma de ter-me humilhado, e vejo onde você quer testar minha tolerância. Você merecia que eu pagasse os seus enganos com um punhal no seio; você merecia que eu arrancasse o seu coração e o colocasse a mostra para todas as mulheres lisonjeiras, para as mulheres enganadoras. Mas isto seria um duplo aviltamento. Fujo dos teus olhos: maldigo o seu charme, as suas lágrimas, o seu fingimento; você me fez conhecer o poder sinistro que o seu sexo tem sobre nós, e me fez aprender, a meu custo, que para superá-lo, não basta somente desprezá-lo, mas convém fugir dele. (GOLDONI, *Loc.* III, 18, p. 104).<sup>209</sup>

<sup>208</sup> *Oh meschina me! [...] Se il Cavalier mi arriva, sto fresca. Si è indiatolato malamente [...] Ora principio quasi a pentirmi di quel che ho fatto. È vero che mi sono assai divertita nel farmi correr dietro a tal segno un superbo [...]; ma ora che il satiro è sulle furie, vedo in pericolo la mia riputazione e la mia vita medesima. Qui mi convien risolvere qualche cosa di grande. Son sola, non ho nessuno dal cuore che mi difenda. Non ci sarebbe altri che quel buon uomo di Fabrizio, che in tal caso mi potesse giovare. Gli prometterò di sposarlo... Ma... prometti, prometti, si stancherà di credermi... Sarebbe quase meglio ch'io lo sposassi davvero. Finalmente con un tal matrimonio posso sperar di mettere al coperto il mio interesse e la mia reputazione, senza pregiudicare alla mia libertà.*

<sup>209</sup> *Sì, maledetta, sposati a chi tu vuoi. So che tu m'ingannasti, so che trionfi dentro di te medesima d'avermi avvilito, e vedo sin dove vuoi cimentare la mia tolleranza. Meriteresti che io pagassi gli inganni tuoi con un pugnale nel seno; meriteresti ch'io ti strappassi il cuore, e lo recassi in mostra alle femmine lusinghiere, alle*

Mirandolina concede a sua mão a Fabrizio, mas deixa claro ao seu marido que as ordens ainda seriam dadas por ela. Ao anunciar aos seus hospedes o casamento, Mirandolina diz: “Meus senhores, agora que me caso, não quero protetores, nem quero pretendentes, não quero presentes. Eu gostei até agora, e fiz mal, e me arrisquei muito, e não o quero fazer nunca mais. Este é meu marido...” (GOLDONI, *Loc. III, última cena*, p. 133).<sup>210</sup>

Quando, então, Fabrizio pede a ela que seja mais comedida, ela diz ao futuro marido: “Que devagar! O que você tem? Quais dificuldades existem? Vamos. Me dê aquela mão”<sup>211</sup>. E ao ouvir dele a resposta de que queria que eles fizessem o pacto antes de anunciar aos outros o casamento, ela rispidamente diz: “Que pacto? O pacto é este: Ou você me dá a sua mão, ou vai embora daqui”. (GOLDONI, *Loc. III, última cena*, p. 134)<sup>212</sup>

E assim, a peça termina com um pedido de que o Marquês e o Conde se hospedassem em outro lugar. Ela afirma: “mudando de estado, quero mudar de costumes.” (GOLDONI, *Loc. III, última cena*, p. 134).<sup>213</sup> E completa, corroborando o sentido moralizante da peça declarado pelo autor: “E vós, senhores, aproveitai também de tudo o que vistes para vantagem e segurança dos vossos corações. E, se alguma vez estiverdes numa ocasião de duvidar, quase a ceder, pensai nos artifícios que aprendestes, e lembrai-vos da estalajadeira.” (GOLDONI, *Loc. III, última cena*, p. 134).<sup>214</sup> Sobre a condição de Mirandolina, ao final da peça, Angelini afirma:

Vencedora do Cavaleiro, Mirandolina não vence a lei do pai, não muda de condição, fica estalajadeira. Irá casar com Fabrício [...] A sedução dos outros transforma-se em educação de si própria. Saída do círculo mágico do teatro, a mulher regressa ao círculo realista do mundo [...] à sedução do teatro contrapõe-se a educação do mundo: a primeira representa o tempo do divertimento, a segunda, o do dever [...] Vencedora do Cavaleiro, Mirandolina é vencida pela lei que pesa sobre a condição feminina: a obediência ao pai; dever que, mais em geral, aponta para a interdição da passagem duma classe social a outra [...] a estalagem é um mundo [...] fechado e aberto; que oferece a Mirandolina o espaço da sua liberdade e ao

---

*femmine ingannatrici. Ma ciò sarebbe un doppiamente avvilirmi. Fuggo dagli occhi tuoi: maledico le tue lusinghe, le tue lagrime, le tue finzioni; tu mi hai fatto conoscere qual infausto potere abbia sopra di noi il tuo sesso, e mi hai fatto a costo mio imparare, che per vincerlo non basta, no, disprezzarlo, ma ci conviene fuggirlo.*

<sup>210</sup> *Signori miei, ora che mi marito, non voglio protettori, non voglio spasimanti, non voglio regali. Sinora mi sono divertita, e ho fatto male, e mi sono arrischiata troppo, e non lo voglio fare mai più. Questi è mio marito...*

<sup>211</sup> *Che piano! Che cosa c'è? Che difficoltà ci sono? Andiamo. Datemi quella mano.*

<sup>212</sup> *Che patti? Il patto è questo: o dammi la mano, o vattene al tuo paese.*

<sup>213</sup> *Cambiando stato, voglio cambiar costume.*

<sup>214</sup> *E lor signori ancora profittino di quanto hanno veduto, in vantaggio e sicurezza del loro cuore; e quando mai si trovassero in occasioni di dubitare, di dover cedere, di dover cadere, pensino alle malizie imparate, e si ricordino della Locandiera.*

mesmo tempo marca o limite, a intransponível fronteira [...] No fim da comédia todos os hóspedes fogem: a mulher fica, como que bloqueada no seu mundo gaiola. (ANGELINI, apud FADDA, 2013, p. 99).

Em diversos sentidos, podemos perceber que Mirandolina transgride o estereótipo de mulher ideal em uma sociedade patriarcal. Ela é o exemplo de mulher independente, corajosa, inteligente, racional e também dominadora, embora saibamos que a mulher veneziana no século XVIII era, de fato, subalterna ao homem. Mirandolina manipula as situações, de acordo com os seus desejos, a fim de que toda a atenção dos homens esteja voltada para ela. Por ser sabedora do poder de convencimento que uma mulher tem, usa todos os recursos cabíveis a fim de alcançar os seus intentos: até mesmo o de fingir que é uma mulher obediente, humilde e subordinada, em oposição ao seu verdadeiro caráter. Todavia, não obstante a personagem transgredir o estereótipo da mulher de sua época, percebemos que no fim da peça, o autor, que é aquele que de fato está por trás do discurso da personagem, faz com que Mirandolina volte a ser a mulher dependente, que segue as normas estabelecidas para o seu gênero.

### 3.4.2 Bettina, de *La putta onorata*

Nos anos de 1748-49 Goldoni criou mais uma de suas protagonistas femininas, a personagem Bettina, da comédia *La putta onorata*, interpretado por Teodora Raffi Medebach. Bettina destaca-se em relação às personagens anteriores do autor, pois é caracterizada com leveza e originalidade, é casta, submissa, recatada, modesta e trabalhadora. Exprime-se ao longo da peça em dialeto veneziano com muita naturalidade, ao contrário, por exemplo, de outra importante personagem do teatro goldoniano, Rosaura, de *La donna di garbo* que, não obstante pertencer também ao povo, se manifestava através de uma linguagem “artificiosa e pouco verossímil”. (CAVALLINI, 1972, p.45).

É interessante notar que, na peça, as personagens da classe popular e burguesa se expressam em dialeto veneziano<sup>215</sup>, diferentemente das personagens pertencentes à nobreza,

<sup>215</sup> Sobre o dialeto veneziano, utilizado na comédia *La putta onorata* e também em outras comédias, Goldoni diz em suas memórias: “A língua veneziana é sem dúvida o mais doce e agradável de todos os dialetos da Itália. A pronúncia é clara, fácil, delicada, os termos são fecundos e expressivos, as sentenças são harmoniosas e cheias de inteligência; e como o fundo do caráter da nação veneziana é o bizarro, assim, o fundo da língua é a facécia” (*Mem.* II, 3, p. 94). (*Il linguaggio veneziano è senza dubbio il più dolce e il più piacevole di tutti i dialetti*

que falam em língua italiana. Para Cavallini (1986, p. 46), há nesse uso um efeito contrastante particularmente eficaz, principalmente nas cenas em que estão no palco, ao mesmo tempo, dois desses grupos. A divergência linguística ressaltaria as diferenças de ambiente e de caráter entre as personagens que pertencem a estratificações sociais diversas:

De um lado, se tem a naturalidade franca e colorida do primeiro, integrada em seus ambientes e bem caracterizada, tanto individual, quanto socialmente; por outro lado, em vez disso, há a artificialidade ou ambiguidade dos últimos, ancorados em reivindicações e privilégios anacrônicos (como Ottavio) ou desenraizados de seu ambiente (como Lelio), mas ainda oscilando entre caprichos, intolerância, vaidade, fatuidade, fraqueza, desordem, cinismo. Coerente com suas ambições contraditórias é sua alienação do mundo burguês e popular, para o qual eles mostram pouca consideração e incompreensão substancial. (CAVALLINI, 1972, p. 46).<sup>216</sup>

Goldoni, em carta para o editor Bettinelli, defende a diversidade das línguas utilizadas na peça, certamente “ditada por um claro intento mimético-naturalístico” (CAVALLINI, 1986, p. 40):

Oito personagens, que dentro [da comédia] falam com você na língua nativa daquela Cidade, me fazem duvidar que, mesmo que se perca na linguagem não tão bem compreendida o sabor dos sentimentos, ela permanece insípida e talvez desagradável. Nem ficaria muito desanimado, se o discurso usado nela tivesse sido tirado do falar de homens instruídos, uma vez que não diferiria grandemente disso, o que é compreendido em toda a Itália; mas tendo em muitos lugares imitado as ações e raciocínios das pessoas humildes, me convém atentar para esses idiomas, que são mais adequados a esse tipo de pessoas. É claro para todos quão diferente é em cada cidade o modo de falar de homens qualificados e o das pessoas de condição diversa, e que estes últimos são diferentes dos outros, que quase parecem ter nascido em outro país; porque além da diferença de muitas palavras e ainda da pronúncia, eles também têm certas formas ou sentenças particulares, ou provérbios, ou gírias, que são muito agradáveis para aqueles que as entendem, mas se tornam, para aqueles que não estão acostumados, muito obscuros. Dentre todos aqueles que têm um exemplo muito grande de tais formas de falar, estão os Gondoleiros de Veneza, que foram imitados por

---

*d'Italia. È chiara, facile, delicata la pronuncia, facondi ed espressivi i termini, armoniose e piene d'arguzia le frasi; e come il fondo del carattere della nazione veneziana è la bizzarria, così il fondo del linguaggio è la facezia.)*

<sup>216</sup> *Da una parte, si ha la schietta e colorita naturalezza dei primi, calati nel loro ambienti e bem caratterizzati sia individualmente sia socialmente; d'altra parte, invece, si há l'artificiosità o ambiguità dei secondi, ancorati a pretese e privilegi anacronistici (come Ottavio) oppure sradicati dal loro ambiente (come Lelio), ma comunque oscillanti tra puntiglio, insofferenza, vanità, fatuità, debolezza, disordine, cinismo. Coerente com le loro velleità contraddittorie è la loro estraneità al mondo borghese e popolano, verso il quale dimostrano poca considerazione e sostenziale incompensione.*

mim na presente Comédia com tanta atenção, que muitas vezes me pus a escutá-los, quando questionavam, conversavam entre eles ou faziam outras coisas, para poder copiá-los na minha comédia naturalmente.<sup>217</sup> (GOLDONI, *La putta onorata*, *Lettera dell'autore al Bettinelli*, p. 243).<sup>218</sup>

A ideia da peça surge quando Goldoni vai ao teatro San Luca assistir a uma comédia, classificada pelo autor como totalmente imoral, *Le putte di Castello*.<sup>219</sup> Para fabricar, como o próprio autor afirma, o “contraveneno” desta comédia, Goldoni escreve *La putta onorata*, representada no período do Carnaval veneziano, no teatro Sant’Angelo, logo após a bem-sucedida comédia goldoniana, *La vedova scaltra*. Sobre a criação da peça, Goldoni diz em suas *Memoires*:

Eu tinha visto uma comédia intitulada *Le putte di Castello*, comédia popular, cujo sujeito principal era uma veneziana privada de intelecto, sem costumes e sem conduta. Esta obra aparece depois da lei da censura dos espetáculos. Tudo era mal: caracteres, enredo, diálogo; tudo perigoso; entretanto, era uma comédia segundo o gosto da nação, divertia o público, provocava as pessoas, e se ria daquelas bufonarias impróprias. Eu estava tão contente com esse público, que começava a preferir a comédia à farsa e a decência à imoralidade, que para impedir o mal que aquela representação podia produzir nos ânimos ainda vacilantes, lhes dei uma [comédia] do mesmo gênero, mas muito mais honesta e instrutiva, com o título de *La putta onorata*, a qual poderia se dizer que era o contraveneno de *Le putte di Castello*. A heroína da minha comédia era de condição vulgar, mas pelos seus costumes e conduta agradava a todo o tipo de pessoa, não menos que a todos os corações honestos e sensíveis. (GOLDONI, *Mem.* II, 2, p. 92).<sup>220</sup>

<sup>217</sup> *Otto personaggi, che dentro vi favellano nel nativo linguaggio di quella Città, mi fanno dubitare che perdendosi nella non bene intesa lingua il sapore de' sentimenti, rimanga scipita e forse rincrescevole. Né mi sgomenterei gran fatto, se la favella in essa usata fosse stata tratta dal parlare degli uomini colti, perciocché non si discosterebbe lungo tratto da quella, che per tutta l'Italia è intesa; ma avendo io in più luoghi imitato le azioni e i ragionamenti della minuta gente, mi convenne attenermi a que' modi di dire, che più a tal qualità di persone si confanno. È a ciascheduno palese, quanto sia diverso in ogni Città il ragionare degli uomini qualificati da quello delle genti d'altra condizione, e che queste ultime sì dagli altri lo hanno diverso, che quasi nati sembrano in altro Paese; perciocché oltre alla differenza di molti vocaboli e della pronuncia ancora, hanno altresì certe forme particolari o di sentenze, o di proverbi, o di diciture in gergo, che piacevolissime sono a chi le intende, ma riescono a chi non è più che pratico oscurissime. Fra tutti quelli che hanno grandissima copia di sì fatte forme di favellare, sono i Gondolieri di Venezia, i quali furono da me nella presente Commedia imitati con tanta attenzione che più volte mi posi ad ascoltarli, quando quistionavano, sollazzavansi o altre funzioni facevano, per poterli ricopiare nella mia Commedia naturalmente.*

<sup>218</sup> As citações de *La putta onorata* foram retiradas de GOLDONI, Carlo. *I capolavori di Carlo Goldoni: “Il servitore di due padroni”, “La vedova scaltra”, “La putta onorata”*. v. 1. A cura di Giuseppe Ortolani. Verona: Arnoldo Mondadori Editore, 1970.

<sup>219</sup> Para maiores informações sobre *Le putte de Castello*, cf. PADOAN, 1983, p. 29-60.

<sup>220</sup> *Avevo veduto al teatro di San Luca una commedia intitolata Le Putte di Castello, commedia popolare, il cui soggetto principale era una Veneziana priva d'intelletto, senza costumi e senza condotta. Quest'opera comparve avanti la legge della censura degli spettacoli. Tutto era cattivo: caratteri, intreccio, dialogo; tutto pericoloso; frattanto era una commedia secondo il gusto della nazione, divertiva il pubblico, tirava la gente, e si rideva a quelle disdicevoli buffonerie. Ero sì contento di questo pubblico, che incominciava a preferir la commedia alla*

A comédia foi apresentada durante o Carnaval de 1749 por vinte e duas vezes seguidas, e mesmo no outono seguinte, ela também foi representada. Ortolani reproduz a fala de Carlo Goldoni sobre a peça: “*La putta onorata* é a reivindicação da virtude ofendida do nosso povo, com triste tradição, da ligeireza e da maledicência dos viajantes estrangeiros. E infelizmente maltratada pelos mesmos cômicos *dell’arte* nos nossos teatros.” (GOLDONI, 1890, p. 45 apud ORTOLANI, 1936, p. 9).<sup>221</sup>

O enredo da peça é bem simples: a história da moça pobre, porém honrada, que luta com todas as suas forças para salvaguardar a sua virtude. Assim descreve Goldoni o enredo da peça em suas *Memoires*:

Bettina, órfã<sup>222</sup>, sustentando-se com o trabalho das próprias mãos, é forçada a conviver na companhia da irmã e de Arlecchino, seu cunhado, ambas péssimas pessoas. Bettina é sábia sem ser retrógrada ou intolerante, e tem um namorado com quem deseja poder um dia casar-se; este é Pasqualino, que pensa ser filho de um gondoleiro veneziano, jovem de uma conduta regular, mas privado de empenho e de fortuna. A moça, que o ama muito, não permite que ele a encontre em casa, nem o vê, nem fala com ele, a não ser pela janela; mas, a irmã, chateada por ver este jovem passear pela estrada, o faz algumas vezes entrar. Bettina vai sempre se esconder no quarto, temendo os perigos do amor e as maledicências dos vizinhos. Pantalone, negociante veneziano, conhecia bem aquela jovem, a estimava muito e dava a ela, de tempo em tempo, qualquer ajuda, havendo, por fim,

---

*farsa e la decenza alla sciocchezza, che per impedire il male che quella rappresentazione poteva produrre negli animi ancor vacillanti, ne diedi un'altra dello stesso genere, ma molto più onesta e istruttiva, col titolo La Putta onorata, la quale poteva dirsi appunto il contravveleno delle Putte di Castello. L'eroina della mia commedia era di condizione volgare, ma per i suoi costumi e la sua condotta piaceva a ogni ceto di persone, non meno che a tutti i cuori onesti e sensibili.*

<sup>221</sup> *La Putta onorata è la rivendicazione della virtù del popolo nostro offesa, con triste tradizione, dalla leggerezza e dalla maldicenza dei viaggiatori stranieri; e pur troppo maltrattata dagli stessi comici dell'arte sui nostri teatri.*

<sup>222</sup> Sobre a recorrência da temática da personagem órfã nas peças modernas, Plebani afirma:

Se as empregadas eram protagonistas de numerosas obras teatrais, estando nos livretos musicais e nos romances, também as órfãs eram objeto de uma nova atenção: [...] Estas figuras transportavam a nova sensibilidade do século que se nutria de um ideal de justiça baseada na igualdade natural e no desejo de encontrar remédio para as torturas sociais. As protagonistas encarnavam subjetividade capaz de elaborar e resgatar a própria desgraça também através da reflexão auxiliada pela escritura (PLEBANI, 2012, p. 194).

*(Se le servette erano protagoniste di numerose opere teatrali, stando ai libretti musicali e ai romanzi anche le orfane erano oggetto di una nuova attenzione: [...] Queste figure trasportavano la nuova sensibilità del secolo che si nutriva di un ideale di giustizia improntata sull'eguaglianza naturale e sull'aspirazione a trovar rimedio alle storture sociali. Le protagoniste incarnavano soggettività capaci di elaborare e riscattare la propria disgrazia anche attraverso la riflessione aiutata dalla scrittura.)*

prometido casá-la; mas tendo ela confiado a sua inclinação, ele não concorda que ela se case com um homem sem posição e sem fortuna. O Marquês de Ripaverde vê Bettina, a deseja e tenta seduzi-la; sua irmã e o cunhado estão do lado dele, mas não é possível vencer a firmeza da virtuosa órfã: o Marquês a rapta e ela resiste sempre; inclusive faz a proposição de casá-la com o seu verdadeiro amor, que era filho do seu gondoleiro, mas Bettina se recusa a aceitar o casamento por seu intermédio. Esta representação tem muito brio, muitas intrigas, muitos incidentes. Por ser casado o Marquês, a notícia da nova paixão do marido alcança a senhora Marquesa, sua mulher; ela trata Bettina com desdém, mas quando a vê e fala com ela, se torna sua amiga e sua protetora. Entretanto, Lelio, que acreditava ser filho de Pantalone, chega de Livorno, onde ele havia sido criado desde os primeiros anos; ele não conhece seu pai pessoalmente, e desiste de encontrá-lo, para gozar com liberdade dos divertimentos do Carnaval de Veneza. Lelio é um libertino que gasta o dinheiro, e que o procura em toda a parte; o Marquês lhe propõe de ferir um homem que havia lhe faltado o respeito, e Lelio se encarrega de executar a missão. Pantalone se defende, e no defender-se diz o seu nome; Lelio então reconhece o pai e foge, mas é preso, e resolve-se de enviá-lo para as ilhas do Arquipélago. A verdadeira mãe deste desgraçado, mulher do Gondoleiro do Marquês, é forçada a falar; Lelio é seu verdadeiro filho e Pasqualino é aquele de Pantalone. Ela foi a ama de leite do último, e o trocou para fazer a sorte de seu filho. Bettina vê o seu amado se tornar rico, e por esta razão, crê que o perdeu para sempre; mas Pantalone recompensa a sua virtude declarando-lhe sua filha adotada. (*Mem. II, 2, p. 92*).<sup>223</sup>

<sup>223</sup> *Bettina, orfana, sustentandosi col lavoro delle proprie mani, è forzata a convivere in compagnia della sorella e di Arlecchino suo cognato, entrambi pessimi soggetti. Bettina è savia senz'esser ritrosa o bigotta, e ha un amante che spera di poter un giorno sposare; questi è Pasqualino, che passa per figlio di un gondoliere veneziano, giovane di una condotta regolare, ma privo d'impiego e di fortuna. La ragazza, che molto lo ama, non gli permette di andare a trovarla in casa, né lo vede, né gli parla che dalla sua finestra; ma la sorella, dolente di veder questo giovane passeggiare per strada, lo fa qualche volta entrare. Bettina va sempre a chiudersi in camera, temendo i pericoli dell'amore e le ciarle dei vicini. Pantalone, negoziante veneziano, conosceva bene questa fanciulla, la stimava molto e le dava di tempo in tempo qualche aiuto, avendole perfino promesso di maritarla; ma confidando essa al medesimo la sua inclinazione, egli non va d'accordo che sposi un uomo senza stato e senza fortuna. Il marchese di Ripaverde vede Bettina, se ne innamora e fa tentativi per sedurla; la sorella e il cognato sono del suo partito, ma non è possibile scuotere la fermezza della virtuosa orfanella: il marchese la fa rapire ed essa resiste sempre; le fa persino la proposizione di maritarla al vero amante, che era figlio del suo gondoliere, ma Bettina ricusa di accettare il matrimonio per mezzo suo. Questa rappresentazione ha molto brio, molto intreccio, molti accidenti. Il marchese essendo ammogliato, giunge alla signora marchesa consorte la notizia della nuova passione del marito; essa prende a sdegno Bettina, ma vedutola e parlatole, diviene la sua amica e la sua protettrice. Intanto Lelio, creduto figlio di Pantalone, arriva da Livorno, ove era stato allevato fin dai primi anni; non conosce di persona suo padre, e differisce di andarlo a trovare, per godere con libertà i divertimenti del carnevale di Venezia. Lelio è un libertino che scarseggia a danari, e che ne cerca da ogni parte; il marchese gli propone di bastonare un uomo che gli aveva mancato di rispetto, e Lelio s'incarica di eseguire la commissione. Pantalone si difende, e nel difendersi dice il suo nome; Lelio allora riconosce il padre e fugge; ma è arrestato, e si risolve di relegarlo nelle isole dell'Arcipelago. La vera madre di questo disgraziato, moglie del gondoliere del marchese, è forzata a parlare; Lelio è suo vero figlio e Pasqualino quello di Pantalone. Essa era stata nutrice di quest'ultimo e l'aveva barattato per far la sorte di suo figlio. Bettina vede il suo amante divenuto ricco, e per tal ragione crede d'averlo perduto per sempre; ma Pantalone ricompensa la virtù dichiarandola sua figliastra.*

A peça tem um intento altamente moral, e nela não percebemos bufonarias, ainda que algumas máscaras tradicionais da *Commedia dell'Arte* estejam presentes: Brighella, empregado do Marquês, Arlecchino, cunhado de Bettina, e Pantalone, velho burguês que ajuda Bettina. O tema da honra é muito relevante para o seu enredo: a palavra *onor* (*onor, onore, onorata, onoratamente, onoratezza, etc*) é repetida 39 vezes pelos seus personagens.<sup>224</sup>

A comédia é iniciada na intimidade do quarto de Ottavio, Marquês de Ripaverde: ele está conversando com sua mulher, a Marquesa Beatrice. Eles representam na peça uma dupla de nobres decaídos econômica e moralmente. A partir das primeiras falas<sup>225</sup> das personagens, podemos observar que não há amor entre os cônjuges, ela quer que ele a acompanhe em uma visita, e ele demonstra não se importar com ela: “BEAT. E você quer que eu volte para casa sozinha? OTT. Faça com que te acompanhem. [...] BEAT. Mas de quem eu vou me fazer acompanhar? OTT. Do diabo que te carregue. [...]” (GOLDONI, *P.O.*<sup>226</sup>, I, 1, p. 247)<sup>227</sup>

Beatrice corresponde ao estereótipo da mulher briguenta, fingida, que não ama, e que da mesma forma também não é amada pelo marido<sup>228</sup>. Com raiva de Ottavio, que não se importa que ela saia sozinha, diz: “Vá lá meu marido, você é uma grande besta.” (GOLDONI, *P.O.*, I, 1, p. 247). E ao sair do quarto, por ordem do marido, diz para si mesma: “Vou, vou, e

<sup>224</sup> Em 1750 Goldoni mais uma vez aborda a temática da honra através de uma de suas personagens. Desta vez, Pamela, que assediada pelo patrão, mostra que a honra não está relacionada à posição social que alguém ocupa, mas à sua índole e ao seu bom senso:

Senhor, eu sou uma pobre empregada, o senhor é o meu patrão. O senhor é cavaleiro, e eu sou apenas uma mísera mulher; mas duas coisas iguais existem em nós, e são estas a razão e a honra. O senhor não me daria a entender que tem alguma autoridade sobre a minha honra; pois a razão me ensina ser este um tesouro independente de quem quer que seja. O sangue nobre é um acidente de sorte; as ações nobres caracterizam o grande. (GOLDONI, *Pamela*, I, 6, p. 11).

(*Signore, io sono una povera serva, voi siete il mio padrone. Voi cavaliere, io nata sono una misera donna; ma due cose eguali abbiám noi, e sono queste la ragione e l'onore. Voi non mi dareté ad intendere d'aver alcuna autorità sopra l'onor mio; poiché la ragione m'insegna esser questo un tesoro indipendente da chi che sia. Il sangue nobile è un accidente della fortuna; le azioni nobili caratterizzano il grande*).

<sup>225</sup> Ao longo de nossa análise, utilizaremos o termo “fala” para designarmos os textos pronunciados pelas personagens, embora, conforme afirma Ryngaert (1996, p. 105), “seja abusivo de um ponto de vista teórico. Com efeito, esse termo designa antes um uso individual da língua numa situação de comunicação real. Mas, o termo discurso, se é teoricamente mais satisfatório, também permanece ambíguo, devido a suas acepções correntes.”

<sup>226</sup> Doravante, nos referiremos à peça *La putta onorata* por suas iniciais (*P.O.*).

<sup>227</sup> BEAT. *E volete ch'io torni a casa sola?* OTT. *Fatevi accompagnare.* [...] BEAT. *Ma da chi mi ho da far accompagnare?* OTT. *Dal diavolo che vi porti.* [...].

<sup>228</sup> Beatrice é uma personagem semelhante à *uxor dotata* da Comédia Antiga: uma mulher que, ao se casar, dá um grande dote ao marido, e por conta disso, o tiraniza e o oprime, e sabe que não é amada e que o marido tem uma amante. A esse respeito, cf., por exemplo, as comédias *Miles Gloriosus*, *Aulularia* e *Menaechmi*, de Plauto.

não me faço de rogada. Esta é a nossa arte. Fingir com o marido de gostar daquilo que se odeia, e de não querer tudo aquilo que se deseja. (Para si, e parte)” (GOLDONI, *P.O.*, I, 2, p. 248).<sup>229</sup> E o Marquês Ottavio, por sua vez, deixa claro em sua fala que detesta a mulher, mas que está com ela apenas por convenção: “Maldita esta mulher! Não posso vê-la e ela queria que eu fosse ciumento. Seria três vezes louco. Louco, porque não é assim uma beleza que me faça prevaricar. Louco, porque eu não a amo; e porque o ciúme não está mais na moda. [...]” (GOLDONI, *P.O.*, I, 3, p. 248).<sup>230</sup> O Marquês tem outras mulheres, como pode se depreender da fala de Beatrice em relação à carta que ele está escrevendo no início da peça. Ottavio faz referência a um tecido que deve ser enviado para alguém. Beatrice diz: “Este é um agrado para uma *mulher qualquer*.” (GOLDONI, *P.O.*, I, 1, p. 248, grifo nosso).<sup>231</sup> Algo que nos chama a atenção na fala de Beatrice é a referência às “mulheres quaisquer”, que, na concepção da personagem, ao que nos parece, eram todas aquelas que eram assediadas pelo seu marido, e que, diferentemente da personagem Bettina, não impunham-lhe resistência. Quando, no ato 3, cena 4, por exemplo, Beatrice encontra Bettina em sua casa, ela identifica a jovem como a “*cicisbea*”, mulher vaidosa e superficial, que ama ser cortejada e admirada, ou seja, uma qualquer, amante de seu marido, mas percebendo que Bettina era inocente, ela diz, algumas cenas depois, para si mesma: “esta é rara como uma mosca branca. ” (GOLDONI, *P.O.*, III, 18, p. 327).<sup>232</sup>

Logo após a saída de sua esposa, Ottavio se informa com seu servo Brighella sobre Bettina: “OTT. Brighella, você viu Bettina? BRIGH. Vi, sim, senhor. Falei com ela as palavras, mas tenho medo de não fazermos nada. OTT. Por quê? BRIGH. Porque ela é uma jovem direita.” (GOLDONI, *P.O.*, I, 3, p. 248-49).<sup>233</sup> Mas, mesmo diante do impedimento que se apresenta, ele afirma que a jovem deve ser sua: “eu quero aquela garota. A terei sobre a minha proteção.”<sup>234</sup> (GOLDONI, *P.O.*, I, 1, p. 249).<sup>235</sup> E, ao ser informado de que Bettina

<sup>229</sup> *Andate là, marito mio, siete una gran bestia. (I, 1) Vado, vado, e non mi faccio pregare. Questa è l'arte nostra. Fingere col marito di amar ciò che si odia, e di non voler tutto quello che si desidera. (da sé, e parte)*

<sup>230</sup> *Maledetta costei! Non la posso vedere, e pretenderebbe ch'io fossi geloso. Sarei tre volte pazzo. Pazzo, perché non è una bellezza da far prevaricare. Pazzo, perché io non le voglio bene; e pazzo, perché la gelosia non è più alla moda. (...)*

<sup>231</sup> *Questa è una commissione di qualche dama. Sì, signora.*

<sup>232</sup> *Costei è rara come la mosca bianca. (da sé)*

<sup>233</sup> OTT. Brighella, hai tu veduto Bettina? BRIGH. Lustrissimo sì, l'ho vista. Gh'ho dito le parole ma ho paura che no faremo gnente. OTT. Perché? BRIGH. Perché l'è una puta troppo da ben.

<sup>234</sup> Ter sobre a proteção na peça significa que o Marquês levaria Bettina para a sua casa, seja sob pretexto de ser sua empregada, seja por ter realizado o casamento da jovem com algum de seus funcionários, e a sustentaria financeiramente.

<sup>235</sup> *La ragazza mi piace. La terrò sotto la mia protezione.*

estava apaixonada por um jovem, filho de um seu funcionário, Ottavio descobre como chegar até ela: “então poderíamos fazer este matrimônio... E depois, com a minha proteção... Sim, sim. Vá lá”. (GOLDONI, *P.O.*, I, 3, p. 249).<sup>236</sup>

Betina entra no palco apenas na cena cinco. O *ethos*<sup>237</sup> da personagem é construído logo a partir desta primeira cena: ela é uma menina pura, doce, que ama e espera poder casar-se com o homem por quem está apaixonada, apesar de todas as dificuldades:

Oh, que gostoso este sol! Como o aprecio! Bendito seja este lugar!<sup>238</sup> Pelo menos se respira um pouco. Eu, que não sou daquelas que ficam zanzando fora de casa, se não tivesse esse lugar, morria de tristeza. E depois, aqui estamos fora dos bafafás. Não tem ninguém aqui; ninguém me ouve, ninguém me vê. Não tem nada pior do que estar junto de certo tipo de mulheres, que não fazem nada, além de falar mal das outras. Elas devem falar de mim também, porque o senhor Pantalone visita a minha casa; mas, que digam o que querem dizer; ele é velho e é como se fosse um pai para mim, e me ajuda por bondade. Como diz o provérbio: “se mal não faz, não preciso ter medo”. Ele também prometeu que me casaria; mas, se não posso me casar com Pasqualin, não quero outro marido. Vejo que ele está vindo. Abençoado! Como é querido aquele rosto! Como eu amo aquele baixinho! Quando eu o vejo, o meu sangue se mistura todo nas veias.<sup>239</sup> (GOLDONI, *P.O.*, I, 5, p. 251-52).<sup>240</sup>

Segundo Cavallini (1986, p. 36), nesta primeira cena em que Bettina aparece no palco, já podemos perceber a humanidade da personagem, bem como a sua veracidade poética. Ela

<sup>236</sup> *Dunque si potrebbe fare questo matrimonio... E poi colla mia protezione... sì, sì. Va là.*

<sup>237</sup> Nesta tese adotamos o conceito de *ethos* extraído dos estudos de Dominique Maingueneau, que difere da definição aristotélica, que pertence à tradição retórica. Para Maingueneau, o *ethos* não é algo “dito explicitamente, mas se desdobra no registro do mostrado. Ele é vinculado ao exercício da palavra, ao papel que corresponde ao seu discurso, independente de seu desempenho oratório” (SILVA, 2017, p. 177-178). Dessa forma, a construção do *ethos* se dá no discurso, e está relacionado à enunciação.

<sup>238</sup> Diferentemente da comédia goldoniana *La Locandiera*, *La putta onorata*, como já dito anteriormente, tem parte de suas falas escritas em dialeto veneziano, sobretudo para expressar a simplicidade das personagens pertencentes ao povo humilde da região. Dessa forma, para marcar essa singeleza em nossa tradução, utilizaremos uma linguagem coloquial que denote essa diferença na linguagem em relação às personagens pertencentes à nobreza, embora saibamos que o mesmo efeito causado na peça pelo uso do dialeto jamais será integralmente resgatado em nossa tradução.

<sup>239</sup> Na edição Bettinelli, Goldoni coloca algumas notas explicativas de termos que ele julga complexos e difíceis de serem compreendidos por pessoas que não falam o dialeto veneziano. Nesta tese, ao reproduzirmos o texto em italiano, optamos por omitir as notas do autor, visto não ser o nosso objetivo realizar um estudo da tradução do texto goldoniano.

<sup>240</sup> *Oh caro sto sol! Co lo godo! Sia benedeto st'altana! Almanco se respira un puoco. Mi, che no son de quele che vaga fora de casa, se no gh'avesse sto liogo, morirave de malinconia. E po qua semo fora dei petegolezzi. In sta corte no ghe sta nissun; nissun me sente, nissun me vede. No posso veder pezo, quanto quel star in compagnia de certe frasche, che no le fa mai altro che dir mal de questa e de quela. Anca de mi le dirà qualcosa, perché me pratica per casa sior Pantalon; ma che le diga quel che le vol; el xe vecchio, el me fa da pare, el me agiuta percarità. Dise el proverbio: mal no far, e paura no aver. El m'ha anca promesso de maridarme; ma se no me tocca Pasqualin, no voggio altri marii. Velo qua ch'el vien, siestu benedio. Caro quel muso! caro quel pepolo! Co lo vedo, se me missia tuto el sangue che gh'ho in te le vene.*

exprime-se com espontaneidade, através de palavras que demonstram grande sentimento. Nessa sua primeira fala, três exclamações consecutivas abrem o monólogo (*Oh caro sto sol! Co lo godo! Sia benedeto st'altana*). Observamos, porém, que Bettina se julga superior a certo tipo de mulheres: aquelas que falam demais (“Não tem nada pior do que estar junto de certo tipo de mulheres, que não fazem nada, além de falar mal das outras.”). A sua personalidade vai sendo delineada pelo autor de forma ambígua: ao mesmo tempo que é uma moça inocente e dócil, critica outras mulheres que têm um posicionamento diferente daquele escolhido por ela para viver.

A sua moralidade pode ser verificada já a partir da próxima cena, que marca o encontro dos apaixonados. Pasqualino, que a vê da estrada, pede, logo após fazer uma crítica por ela sempre estar no terraço de sua casa, para que ela o deixe entrar:

PASQUAL. Cheguei. Se alguém quiser te ver, você está sempre no terraço, para que te vejam e para que te cumprimentem.

BETT. Mas, que ideia! Estava aqui para te ver, meu filho. Você não pode dizer que me viu falando com ninguém.

PASQUAL. Eu não quero que você fique no terraço. Você é muito pequena.

BETT. Mas, se você passar, eu não te verei.

PASQUAL. Quando eu passar, subo. Não me faça raiva!

BETT. Não, fique tranquilo, não se chateie que eu vou fazer do seu jeito.

PASQUAL. Mas eu vou ficar aqui hoje o tempo todo em pé?

BETT. Mas, o que você quer fazer?

PASQUAL. Quero entrar na sua casa.

BETT. Na minha casa você não vai entrar.

PASQUAL. Não? Mas, por quê?

BETT. Moças honradas não recebem em casa seus namorados. (GOLDONI, *P.O.*, I, 6, p. 252).<sup>241</sup>

<sup>241</sup> PASQUAL. *Tiolè, chi la vol veder, sempre su l'altana a farse veder da tutti, a receiver i basamani.*

BETT. *Vardè che sestì! Stago qua per vu, caro fio. No podè dir che m'abiè visto a parlar co nissun.*

PASQUAL. *Mi no voggio che stè in altana. Sè troppo bassa.*

BETT. *Se passerè, no ve vederò.*

PASQUAL. *Co passerò, subierò. No me fe andar in còlera.*

BETT. *No, vissere, no andar in còlera, che farò a to muodo.*

PASQUAL. *Ma ogio mo da star sempre qua impalao ?*

BETT. *Cossa voressistu far?*

PASQUAL. *Vegnir in casa.*

BETT. *Oh, in casa no se vien.*

PASQUAL. *No? Per cossa?*

BETT. *Le pute da ben no le receve in casa i morosi.*

E ele então diz a ela que outras moças deixam os seus namorados entrarem em casa: “Até parece! Toni, no segundo dia que estava namorando Pasquetta, foi a casa dela por mais de uma vez, e Tonina leva à sua casa quantos ela quer.” (GOLDONI, *P.O.*, I, 6, p. 252).<sup>242</sup> Pelo que Bettina replica: “se elas fazem coisa errada, o problema é delas. Eu sou uma moça honrada.” (GOLDONI, *P.O.*, I, 6, p. 252).<sup>243</sup> Então, Pasqualino pergunta para Bettina quando ela o deixará entrar em sua casa e ela diz:

BETT. Quando me der uma aliança.  
 PASQUAL. Vou te dar agora a aliança.  
 BETT. Mas, você não tem ninguém que precise consultar antes?  
 PASQUAL. Eu não. Não tenho nem pai, nem mãe.  
 [...]  
 BETT. [...] Mas, eu tenho a minha irmã casada. Ela está no lugar da minha mãe.  
 PASQUAL. Vou falar então com ela. (GOLDONI, *P.O.*, I, 6, p. 253).<sup>244</sup>

A jovem ainda coloca uma condição para o namorado: “Faça o que você quiser. Mas, escuta, você precisa falar também com o senhor Pantalone.” (GOLDONI, *P.O.*, I, 6, p. 253).<sup>245</sup> Diante da reação do namorado, que insinua que Pantalone tenha maiores pretensões em relação à jovem, ela responde indignada, defendendo a própria reputação: “O que é isso, seu louco? O que você está pensando? Que eu sou qualquer uma? Sou uma moça de bem, honrada. Se eu tenho um benfeitor, ele é um velho, e me ajuda por caridade. Fico surpresa com essas suas falas.” (GOLDONI, *P.O.*, I, 6, p. 253).<sup>246</sup> Mas, depois de terem feito as pazes, e tendo combinado o pedido de casamento, que seria feito à sua irmã, Catte, na casa de Pasqualino, Bettina encerra a cena com os seguintes versos ensinados por sua mãe antes de morrer:

<sup>242</sup> PASQUAL. *Me la disè ben granda! Toni, el segundo zorno che l'ha fato l'amor con Pasquetta, el xe andà in casa de più de dièse, e Tonina ghe ne tiol in casa quanti ghe ne va.*

<sup>243</sup> BETT. *Se le fa mal, so dano. Mi son una puta da ben.*

<sup>244</sup> BETT. *Co m'averè dao el segno.*

PASQUAL. *El segno ve lo dago anca adesso.*

BETT. *M'aveu gnancora fato domandar?*

PASQUAL. *Mi no; no gh'avè né pare, né mare.*

[...]

BETT. [...] *ma me mia sorela maridada. Ela la me xe in liogo de mare.*

PASQUAL. *Ben, parlerò mi con ela.*

<sup>245</sup> BETT. *Fe quel che volè; ma senti, bisogna dirlo anca a sior Pantalon.*

<sup>246</sup> BETT. *Coss'è, sior pezzo de strambazzo? Cossa credeu? Che sia qualche frasca? Son una puta da ben, onorata. Se gh'ho un benefator, el xe un vecchio, che lo fa per carità. Me maravegio dei fati vostri.*

“Menina que está para casar, tenha prudência e seja esperta,  
 Não deixe o namorado tirar você de casa;  
 Porque ele te leva com a sua pureza preservada,  
*Mas te deixa manchada.*” (GOLDONI, *P.O.*, I, 6, p. 254, grifo  
 nosso).<sup>247</sup>

É importante refletirmos brevemente sobre essa mancha, referida nos versos de Bettina, que uma jovem poderia adquirir se não tivesse prudência. Na comédia *La putta onorata* Carlo Goldoni alude a dois crimes diversos que eram comuns na Veneza no século XVIII: o estupro e o estupro voluntário. Em seu *Dizionario del diritto comune e veneto*, que foi publicado em Veneza entre os anos de 1778 e 1781, o advogado Marco Ferro assim definiu o estupro: “estupro ou violação é o crime cometido por alguém que usa força e violência contra a pessoa de uma menina, uma mulher casada ou uma viúva para conhecê-la carnalmente, apesar da forte e perseverante resistência que ela usa para se defender...” (FERRO, II, 1847, p. 756-757).<sup>248</sup> Enquanto o estupro voluntário, segundo Ferro (1845, I, p. 558), seria o mesmo que defloração – ato de se tirar a virgindade de uma moça com o seu consentimento, utilizando-se, para isso, de palavras lisonjeiras e enganadoras, a fim de seduzi-la ou raptá-la. Quase duzentos anos antes, Lorenzo Priori, na sua *Prattica criminale* (1644), já tinha discorrido sobre a diferença entre as duas práticas: “o estupro não é senão uma defloração de uma virgem, viúva ou de outras mulheres de vida honesta. Este crime é cometido de duas maneiras: uma com a vontade e consentimento da virgem ou viúva, etc., a outra com violência e força.” (PRIORI, 1644, p. 181).<sup>249</sup> E por causa do estupro voluntário, em 1577 o Conselho dos Dez, o supremo órgão de polícia e tribunal criminal, foi obrigado a publicar a lei que é iniciada da seguinte maneira:

Se entende que nesta nossa cidade de Veneza foi introduzido por diversos celerados, que, sob pretexto de casamento, levam as mulheres somente com a sua palavra no presente, e com a intervenção de qualquer um que pedem para comparecer, sem observar as solenidades ordinárias da Igreja, e depois de violadas e desfrutadas por algum tempo, as deixam procurando a

<sup>247</sup> «*Pute da maridar, prudenza e inzegno:*

*No stè a tirar i moroseti in casa;*

*Perché i ve impianta alfin co bela rasa,*

*E po i ve lassa qualche brutto segno».* (parte)(I, 6)

<sup>248</sup> *Stupro o violazione è il delitto commesso da colui che usa della forza e della violenza sulla persona di una fanciulla, di una donna maritata o di una vedova per conoscerla carnalmente malgrado la resistenza forte e perseverante che essa usa per difendersi...*

<sup>249</sup> *Stupro non è altro che una defloratione nella vergine, vedova o altre donne di honesta vita. Questo delitto si commette in due modi: l'uno con la volontà et consentimento della vergine o vedova, ecc., l'altro con violenza et forza.*

dissolução do casamento por alguns juizes eclesiásticos, dos quais facilmente a obtém, por ser tal matrimônio feito contra as ordens do sacro Concílio de Trento. Ao que, devendo-se prover a glória do Senhor Deus e pela conservação da honra destas mulheres que facilmente podem ser enganadas por tal recurso...<sup>250</sup>

Bettina, então, em seus versos, faz referência a essas jovens que se deixam enganar por palavras lisonjeiras e acabam, depois de serem violadas, sendo abandonadas pelos rapazes que haviam prometido-lhes o matrimônio. Embora confiasse em Pasqualino, Bettina sabia que ele poderia não cumprir a sua promessa depois de ter tido relações sexuais com ela, e por isso, reitera em diversos momentos da peça que não poderia receber o namorado em sua casa e nem ficar sozinha com ele.

Nos extratos mais humildes da sociedade veneziana do século XVIII, a questão da honra feminina estava relacionada constantemente à virtude efetiva da mulher, bem como à atestação desta pela comunidade, e nesse caso, “o ser era muito mais importante que o parecer”. (POVOLO, 1996, p. 38).<sup>251</sup> Sobre esta questão, Povolo salienta que

nas camadas mais humildes da sociedade, privadas de uma condição privilegiada de *status*, a honra feminina tendia de fato a se identificar quase exclusivamente com a castidade e a virgindade da mulher, expandindo grandemente seu valor; enquanto entre as classes sociais mais altas, a noção de precedência e *status* se sobrepunha ambigualmente à virtude feminina, enfatizando, mais que os valores intrínsecos, a sua íntima correlação com a honra do grupo. (POVOLO, 1996, p. 41).<sup>252</sup>

<sup>250</sup> *Se intende che in questa nostra città di Venetia è stato introdotto da diversi scelerati, che sotto pretesto di matrimonio pigliano donne con la sola parola de presenti et con l'intervento di qualcheduno che chiamano compare, senza osservare le solennità ordinarie della Chiesa, et dopo violate et godute per qualche tempo le lassano ricercando la dissoluzione del matrimonio dalli giudici ecclesiastici, dalli quali facilmente la ottengono, per esser tal matrimonii fatti contra li ordini del sacro Concilio di Trento. Al che dovendosi prover a gloria del Signor Dio et per la conservazione dell'honor di simil donne che facilmente possono essere ingannate per tal via[...]* Para maiores informações sobre esta e outras leis venezianas da época, cf. *Volumen statutorum legum, ac iurium dd. venetorum, cum correctionibus serenissimorum principum barbadici, lauredani, grimani, ... additis recentioribus legibus ciuilibus, & criminalibus ... & practica summaria, amplissimo indice omnium rubricarum & annotationibus, & postillis in margine omnium legum, summo labore & studio D. Riz* (1619). Disponível em: [http://books.google.com/books?id=A9lnnqJV1VsC&hl=&source=gbs\\_api](http://books.google.com/books?id=A9lnnqJV1VsC&hl=&source=gbs_api)

<sup>251</sup> Esse tipo de honra está muito mais relacionado ao controle do corpo individual e em particular daquele feminino, do que ao grupo social e político ao qual o indivíduo pertence.

<sup>252</sup> *Negli strati più umili della società, privi di una condizione privilegiata di status, l'onore femminile tendeva difatti ad identificarsi quasi esclusivamente con la castità e la verginità della donna, dilatandone a dismisura il valore; mentre tra i ceti sociali più elevati la nozione di precedenza e di status si sovrapponeva ambigualmente alla virtù femminile, sottolineandone più che i valori intrinseci, la sua stretta correlazione con l'onore del gruppo.*

Ainda sobre este aspecto, Povolo (1996, p. 35) afirma que, muito mais importante do que a integridade de seu hímen, uma mulher dependia do “reconhecimento público dado pela comunidade à sua virtude (honestidade).”<sup>253</sup>

A honra feminina, que também identificava o seu referente simbólico mais significativo na virgindade da mulher (expressando a integridade do corpo), exigia uma espécie de atestado público no momento em que havia sido difamada ou ameaçada. Era este atestado que definia concretamente a honra da mulher: uma noção de honra em que a virtude feminina era constantemente avaliada e submetida ao julgamento da comunidade. (POVOLO, 1996, p. 35).<sup>254</sup>

Dessa forma, as declarações de pessoas que conviviam, ou estavam perto, de alguma maneira, da jovem violentada ou difamada eram de extrema importância para a atestação do seu pudor e da sua castidade.

Depois de deixar Betina, Pasqualino, que está sozinho em cena, exalta a honra de sua namorada: “Boa, assim que eu gosto. Se vê que ela é uma moça de bem. Eu fiz isso para prová-la; mas se ela me abrisse a porta, nunca mais eu colocaria o pé na casa dela. Sei como uma moça deve se comportar, e sei que quando ela abre a porta, a reputação facilmente sai pela janela.” (GOLDONI, *P.O.*, I, 7, p. 254).<sup>255</sup> Sobre a importância da honra da mulher para que se realize um casamento, Eduardo Teixeira de Carvalho Junior afirma:

segundo a tradição do modelo da família patriarcal, as mulheres, “trancadas” em suas casas, garantiam a legitimidade dos filhos de seu marido. Portanto, a castidade da esposa e sua fidelidade eram uma necessidade social que permitia a reprodução e manutenção do patrimônio da família. A presença feminina, fora do espaço doméstico, poderia significar uma ameaça e um perigo. Em uma sociedade em que a comunidade exerce muita pressão sobre as individualidades, as condutas eram submetidas quotidianamente à aprovação ou reprovação de seus pares. As mulheres sofriam muita pressão pela sua vulnerabilidade, e era muito comum pôr em questão a honra feminina. (CARVALHO JUNIOR, 2018, p. 69).<sup>256</sup>

<sup>253</sup> *Riconoscimento pubblico assegnato dalla comunità alla sua virtù (onestá)*

<sup>254</sup> *L'onore femminile che pure individuava il suo referente simbolico piú significativo nella verginitá della donna (esprimendone l'integritá del corpo) richiedeva una sorta di attestazione pubblica nel momento in cui era stato vilipeso o minacciato. Era tale attestazione a definire concretamente l'onore della donna: una nozione d'onore in cui la virtù femminile era costantemente vagliata e sottoposta al giudizio della comunità.*

<sup>255</sup> *Brava, cussì me piase. Se vede che la xe una puta da ben. Ho fato per provarla; ma se la me averziva la porta, mai piú meteva pie in casa soa. So anca mi come che la va co le pute, e so che quando le averze la porta, la reputazion facilmente la va drento e fuora.*

<sup>256</sup> A temática da honra já estava presente nas comédias do Século de Ouro Espanhol. Segundo González González (1995, p.41), nas peças do Século de Ouro que o autor denomina de obras sérias, a mulher se reduz, na

E Sueann Caufield, em seu livro *Em defesa da Honra, moralidade, modernidade e nação no Rio de Janeiro* (2000, p. 46), sobre a honra considera que

o complexo honra-vergonha dá aos homens uma ampla liberdade sexual, ao passo que exige das mulheres a castidade e a submissão à autoridade masculina. A mulher não possui honra, somente vergonha; a honra do homem depende em grande escala da habilidade em impor autoridade e defender a honestidade sexual das mulheres da família.

Dessa forma, era essencial que a mulher preservasse a sua virgindade enquanto solteira, e mesmo depois de casada, que honrasse o compromisso assumido com a família da qual passava a fazer parte, demonstrando pureza de costumes e comportamento, a fim de garantir, sobretudo, a legitimidade dos herdeiros. Diferentemente, a honra masculina estava relacionada ao seu nome e à reputação do grupo ao qual pertencia. Coragem, virilidade e orgulho eram os valores tradicionalmente masculinos (1996, p. 41). Sobre os papéis femininos e masculinos em relação à questão da honra, Povolo afirma:

aparentemente opostos, os papéis masculino e feminino estavam, na verdade, intimamente interconectados pela noção de honra que envolvia o grupo social ao qual pertenciam. A virgindade e a castidade femininas eram, portanto, dotadas de fortes valores simbólicos, que tendiam a se impor constantemente e a revelar, por trás do escudo do discurso doutrinário e teológico, as complexas implicações sociais subjacentes a elas. A ofensa contra o pudor e a castidade feminina recaía de fato sobre os membros masculinos do grupo, diretamente responsáveis e tutores das respectivas filhas, esposas e mães. (POVOLO, 1996, p. 41)<sup>257</sup>

Em I, 8, pela primeira vez as duas irmãs, Catte e Bettina, estão juntas em cena. Catte é uma mulher interesseira, sem caráter, e por ser ávida por dinheiro, quer vender a sua irmã. Ela insinua que o velho Pantalone é amante de Bettina, e por isso, a sustenta. Em seguida, diz à irmã que, se esta perder a proteção do velho burguês, não haverá problemas, pois há um

---

maioria das ocasiões, a ser a depositária da honra (*honor*), e praticamente todo o desenvolvimento da trama da peça está relacionado à luta da mulher para manter a honra de seu marido ou para manter a sua própria honra. A *honor* é um tema fundamental no teatro desse período e a atitude que a mulher toma em relação a este problema é muito importante.

<sup>257</sup> *Apparentemente opposti, il ruolo maschile e femminile erano in realtà strettamente interconnessi dalla nozione d'onore che coinvolgeva il gruppo sociale cui essi appartenevano. La verginità e la castità femminili erano dunque provviste di forti valori simbolici, che tendevano costantemente ad imporsi e a rivelare, dietro la schermatura del discorso dottrinario e teleologico, le complesse implicazioni sociali loro sottese. L'offesa rivolta al pudore e alla castità femminili ricadeva infatti sui membri maschili del gruppo, direttamente responsabili e tutori delle rispettive figlie, mogli e madri.*

Marquês muito mais rico, que tem um grande interesse por ela. Sobre a personagem, Cavallini afirma:

em Catte é desenhado um personagem feminino bem diferente daquele de Bettina, não obstante virem da mesma família e terem em comum a mesma estratificação social e ambiente doméstico. Entre as duas irmãs (na realidade quotidiana, em que vivem as duas, uma é virtuosa, a outra não), a mais idealizada é Bettina, que não por acaso é considerada como “rara”, mas reflete em si as melhores qualidades do povo. Ao contrário, Catte, arrogante e “complacente pela avidez pelo dinheiro”, é mulher privada de escrúpulos e de senso moral. (CAVALLINI, 1986, p. 38).<sup>258</sup>

Na cena seguinte, Pantalone vai a casa conversar com as irmãs, e em I, 10, ao ser deixado sozinho com Bettina, preocupado com a reputação da jovem, pergunta para ela se desejava estar sempre na casa de sua irmã. Bettina então fala com o velho sobre o desejo de se casar com Pasqualino, mas Pantalone mostra preocupar-se com a situação financeira do jovem, pois, segundo ele, muitas mulheres que se casavam por amor, depois que começavam a passar por dificuldades financeiras, maldiziam a hora que se casaram sem se preocupar com o dinheiro. Ele pede a Bettina para ter paciência, pois alguma boa oportunidade poderia aparecer, pelo que Bettina retruca que para moças pobres não aparecem boas oportunidades. Pantalone diz: “uma moça honrada pode se casar com quem quer que seja.” (GOLDONI, *P.O.*, I, 10, p. 261).<sup>259</sup> E Bettina, possivelmente sendo a porta-voz do autor da peça, lamenta-se pela decadência de costumes de sua geração, e pela valorização de aspectos que não deveriam ter tanta importância:

Me recordo que a minha boa avó me contava, e também minha mãe, que se estimava mais uma moça de bem, do que uma moça rica. Que, quando um pai queria casar um filho, ele procurava uma moça de sua casa, modesta e sem ambições, e não aquela que pensava em nobreza, nem em bens, porque ele dizia que o maior dote que uma mulher pode ter, é o juízo de saber governar uma casa. Mas, agora se vê tudo ao contrário. Uma moça pobre direita, ainda que seja bela, não vale nada. Para se casar, tem que ter duas coisas: muitos bens e pouca reputação. (GOLDONI, *P.O.*, I, 10, p. 261).<sup>260</sup>

<sup>258</sup> *In Catte è disegnato un personaggio femminile bem diverso da quello di Bettina, nonostante che esse provengano dalla stessa famiglia e abbiano in comune estrazione sociale e ambiente domestico. Tra le due sorelle (nella realtà quotidiana, in cui vivono entrambe, l'una è virtuosa, l'altra no), la più idealizzata è Bettina, che non a caso è giugicata “rara” ma rispecchia in sé le migliori qualità del popolo. Al contrario Catte, proterva e “compiacente per avidità di danaro”, è donna priva di scrupoli e di senso morale.*

<sup>259</sup> *Una puta onorata pol esser sposada da chi se sia.*

<sup>260</sup> *Me recordo che me contava la bon'anema de mia nona, e anca de mia mare che ai so zorni se stimava più una puta da ben, che una puta rica. Che quando un pare voleva maridar un fio, el cercava una puta de casa soa,*

Segundo Claudio Povolo (1996, p. 38), na Veneza do século XVIII o elemento que mais qualificava a honra da mulher, para além dos valores vividos ou manifestados para a sociedade, era a colocação política e social da família a qual ela pertencia, pois “quanto mais alto se subia na hierarquia social, mais a honra feminina era marcada pela qualificação de status, e o parecer prevalecia sobre o ser”.<sup>261</sup> Bettina, em sua fala, lamenta, portanto, o fato de ser muito mais importante para a comunidade que ela fazia parte a posição social e econômica ocupada por uma mulher do que a preservação de sua honradez.

Pantalone então refuta as palavras de Bettina, demonstrando que ele, não obstante ser velho e ter boas condições financeiras, tinha interesse de se casar com ela:

Não, Bettina, você não precisa julgar segundo o critério da maioria. Ainda hoje são feitos casamentos à moda antiga, mas não se sabe, porque se fala mais dos loucos, do que dos sábios. Quem se casa por conta dos bens, arranja uma prisão em vida. Quem se casa sem reputação, adquire uma berlinda para sempre; e quem faz com que se realize esse tipo de matrimônio, merecia a força. Vamos, não quero ver você fazendo esse tipo de discurso. Saiba que te estimo tanto, que se eu não fosse tão velho, Betina... se você não tivesse dificuldade de ser minha mulher. (GOLDONI, *P.O.*, I, 10, p. 261).<sup>262</sup>

A jovem, não satisfeita com o discurso de seu benfeitor, interrompe Pantalone e vai para longe dele. Ele se espanta com o comportamento de Bettina e diz: “O que você tem? O que você quer dizer? Você está se afastando? Você está com medo de estar perto de mim?” (GOLDONI, *P.O.*, I, 10, p. 261).<sup>263</sup> E Bettina, para si mesma, afirma: “Não gostaria que a caridade desse velho se tornasse problemática”. (GOLDONI, *P.O.*, I, 10, p. 261).<sup>264</sup> Ele continua dizendo:

---

*modesta e senza ambizion, e nol ghe pensava né de nobiltà, né de bezzì, perché el diseva che la mazor dota che possa portar una mugier, xe el giudizio de saver governar una casa. Ma adesso se vede tuto el contrario. Una povera puta da ben, anca che la sia bela, nissun la vardà. Per maridarse ghe vol do cosse: o assae bezzì, o poca reputazion.*

<sup>261</sup> *Quanto più in alto si saliva nella gerarchia sociale, tanto più l'onore femminile era contrassegnato dalla qualifica di status e il sembrare prevaleva sull'essere.*

<sup>262</sup> *PANT. No, Betina, no bisogna giudicar secondo le apparenze del mazor numero. Se fa anca adesso dei matrimoni a l'antiga, ma no i se sa, perché se parla più dei mati che dei savi. Chi se marida a forza de bezzì, se compra una galìa in vita. Chi se marida senza reputazion, se acquista la berlina per sempre; e chi fa far sta sorte de matrimoni, meriterave la forza. Via, non ve vogio sentir a far sta sorte de descorsi. Sapiè che fazzo tanta stima de vu, che se no fusse avanzaò in etae, Betina... sì ben, no gh'averave difficoltà de tiorve mi per mugier.*

<sup>263</sup> *PANT. Coss'è? Cossa vol dir? Ve tirè da lonzi. Aveu paura de starme arente?*

<sup>264</sup> *BETT. (No voria che la carità de sto vecchio diventasse pelosa). (da sé)*

Vamos lá, falemos francamente. Eu decidi te proteger por caridade. Prometi casar você; te prometi duzentos ducados; sou um cavalheiro, te darei até trezentos, mas não quero assustá-la, não quero que você se afaste. Torno a te dizer, minha protegida, que se você não se importasse com essa idade, se não se importasse tanto com um jovem que poderia te arruinar, e desse atenção a um velho que te quer tão bem... (GOLDONI, *P.O.*, I, 10, p. 261-62).<sup>265</sup>

Ela se afasta dele, com a desculpa de que um vento forte entra pela janela, e, direcionando sua próxima fala, não ao velho, mas ao público, tenta justificar a sua própria conduta:

Como ele quer que eu seja sincera, eu serei. Até agora tenho deixado que ele venha a minha casa, porque nunca pensei que, sendo assim tão velho, se apaixonaria: do contrário, juro, como uma moça honrada, que não teria deixado que ele viesse. Se o bem que ele me fez, me fez por caridade, o céu vai dar a ele em dobro; mas se ele fez com segundas intenções, garanto que gastou mal os seus bens. Se ele quer me dar os duzentos ducados para eu me casar de bom coração, como pai e homem cortês, aceitarei a sua caridade: mas, se ele tem qualquer segunda intenção, eu vou falar com ele que não quero um velho. (GOLDONI, *P.O.*, I, 10, p. 262).<sup>266</sup>

A personagem Bettina, diferentemente de Mirandolina, da comédia *La locandiera*, não assume o jogo da encenação, fingindo que ele não existe, embora o leitor/público perceba o contrário. E ela, nesta encenação, mascara a própria conduta, por exemplo, quando se afasta de Pantalone com a desculpa do vento.

Depois de se despedir do velho, que, antes de partir, havia ainda oferecido o seu filho para se casar com ela, Bettina afirma para o público: “Quero o meu Pasqualin e não quero outro. Ele é o meu par. Não quero grandezas. Existem muitas malucas que, para se tornarem ricas, não se importam em se precipitarem. Os títulos não dão a elas de comer [...]” (GOLDONI, *P.O.*, I, 11, p. 262).<sup>267</sup> Ela não se deixa vencer pela atração da riqueza, e, como afirma Cavallini (1986, p. 37), através de suas falas, sobretudo os monólogos, reforça a

<sup>265</sup> *Orsù, parlemose schieto. Mi v'ho tiolto a proteger per carità. V'ho promesso de maridarve; v'ho promesso dusero ducati; son galantomo, ve ne darò anca tresento, ma no voggio butarli via, no voggio che ve neghè. Ve torno a dir, colona mia, che se no ve despiassesse sta etae... se no v'importasse tanto d'un zovene che ve poderia rovinar, e fessi capital d'un vecchio che ve voria tanto ben...*

<sup>266</sup> *Co la vol che ghe parla schieto, ghe parlerò. Mi fin adesso ho lassà che el me vegna per casa, perché no m'ho mai insunià che cussì vecchio el se avesse da innamorar: da resto, ghe zuro da puta onorata, che no l'averave lassà vegnir. Se el ben che el m'ha fato, el l'ha fato per carità, el cielo ghe ne renderà merito; ma se el l'ha fato con segundo fin, ghe protesto che l'ha speso mal i so bezzi. Se i dusero ducati per maridarme la me li vol dar de bon cuor, da pare e da galantomo, aceterò la so carità: ma se el gh'avesse qualche segunda intenzion, l'avisò che mi vecchi no ghe ne voggio.*

<sup>267</sup> *Voggio el mio Pasqualin e no voggio altri. Quello xe da par mio. No voggio entrar in grandezze. Ghe ne xe pur tropo de quele mate che per deventar lustrissime no le varda a precipitarse. I titoli no i dà da magnar [...]*

vontade de ser ela mesma, não cultivando nenhuma ilusão. Ainda, em outro monólogo, afirma:

Grande desgraça a nossa! Se somos feias, ninguém nos quer; se somos mais vistosas, todos nos perseguem. Eu não digo que sou realmente bela, mas eu tenho um não sei o quê, que todo mundo corre atrás de mim. Se eu quisesse, há um tempão já estaria casada, mas, nos tempos de hoje, poucas são as boas oportunidades. Além do mais, a juventude é toda desmiolada. Jogo, taberna e mulheres, estas são as mais belas virtudes. [...] É melhor comer pão e cebola com um marido que ama, do que comer galinha e capado com um homem de gênio ruim. Sim bem, debaixo da ponte, mas com o meu Pasqualin. (GOLDONI, *P.O.*, I, 16, p. 263).<sup>268</sup>

Após dizer que não é realmente bela, embora a forma que é assediada na peça pelos homens demonstre exatamente o contrário, Bettina se refere à falta de boas oportunidades para conseguir um bom casamento. Neste momento, percebemos não mais a Bettina que se preocupa apenas com o amor, mas, sendo novamente porta-voz do autor, afirma ao público que não só do sentimento sobrevive um casamento: é necessário que o homem com quem se contrai o matrimônio não seja “desmiolado”, importando-se apenas com “jogos, tabernas e mulheres”. E a conclusão que ela chega é que, ainda que um homem seja pobre, para ser um bom marido, precisa ser honrado.

Há na peça uma contraposição entre dois tipos de amor: o amor desinteressado entre Bettina e Pasqualino, e o amor lascivo do Marquês. Na cena 12 do primeiro ato, Bettina, pela primeira vez está de frente a Ottavio, que é introduzido na casa da jovem pela sua irmã Catta. E em I, 13, ele encarrega-se de fazer com que Catta a deixe sozinha com ele, para tentar seduzi-la ou comprá-la. Bettina reage com coragem e desdém em relação a tudo o que o Marquês poderia oferecê-la:

Ele tem mulher em casa, e vem à casa de uma moça de bem e honrada? *O que ele pensa que eu sou? Qualquer uma?* Estamos em Veneza, meu caro. Aqui existem os passatempos para quem quer, mas, para isso, vá dar um passeio na praça; vá onde tem os ciúmes e as coisinhas expostas, ou realmente naquele que está à porta; mas, nas casas honradas de Veneza, não vá atrás das moças com esta facilidade. Vocês forasteiros quando vem aqui,

<sup>268</sup> *Gran disgrazia de nualtre pute! Se semo brute, nissun ne varda; se semo un puoco vistose, tuti ne perseguita. Mi veramente no digo d'esser bela; ma gh'ho un certo no so che, che tuti me corre drio. Se avesse volesto, saria un pezzo che saria maridada, ma al tempo d'adesso ghe xe puoco da far ben. Per el più la zoventù i xe tuti scavezzacoli. Ziogo, ostarìa e done, queste xe le so più bele virtù. Xe megio magnar pan e ceola con un mario che piase, che magnar galine e caponi con un omo de contragenio. Sì ben, soto una scala, ma col mio caro Pasqualin. (parte)*

quando falam de Veneza em matéria de mulheres, as colocam tudo no mesmo saco; mas, por Deus! Não é bem assim. As moças honradas desse lugar tem juízo e vivem obedecendo as regras, que possivelmente não são usadas em outros lugares. As moças venezianas são vistosas e matreiras; mas em matéria de honra, direi como alguém disse:

“As moças venezianas têm um tesouro,  
Que não se consegue assim facilmente,  
Porque elas são honradas como o ouro;  
E quem quiser tirá-las do caminho, não conseguirá com certeza.  
Roma se vangloria por uma Lucrezia,  
Quem quer prova de honra, venha a Veneza.” (GOLDONI, *P.O.*, I,  
13, p. 266, grifo nosso).<sup>269</sup>

Neste trecho podemos perceber que Bettina mais uma vez se coloca em posição de superioridade em relação a outras mulheres: ela não é “uma qualquer”, como aquelas que não conseguem guardar a sua virgindade. A mulher veneziana também é apresentada com supremacia quando comparada à mulher romana. Diferentemente de Mirandolina, que fazia uma disputa com os homens de maneira digna e corajosa, Bettina em alguns momentos da peça disputa com outras mulheres, colocando-se moralmente acima delas.

Bettina continua defendendo-se do Marquês, que se retira da casa e, em seguida, encontra-se com Pasqualino e tenta enganá-lo. Para isso, Ottavio finge se importar com o filho de seu gondoleiro, lhe oferece emprego, e diz que o ajudará a casar-se com a jovem por quem está apaixonado: “case-se com ela e tenha certeza da minha proteção”.<sup>270</sup> (GOLDONI, *P.O.*, I, 17, p. 272). Ele ainda diz, aproveitando-se da inocência do jovem, que eles morarão com ele em sua casa: “na minha casa será destinado um quarto para vocês. Sua mulher terá a chave de tudo, e você, se tiver juízo, será mais patrão do que empregado.” (GOLDONI, *P.O.*,

<sup>269</sup> BETT. *El gh'ha mugier, e el vien in casa d'una puta da ben e onorata? Chi credelo che sia? Qualche dona de quele del bon tempo? Semo a Venezia, sala. A Venezia ghe xe del bagolo per chi lo vol, ma se va sul liston in Piazza; se va dove ghe xe le zelosie e i cussini sul balcon, o veramente da quele che sta su la porta; ma in te le case onorate a Venezia no se va a bater da le pute co sta facilitae. Vu altri foresti via de qua, co parlè de Venezia in materia de done, le metè tute a mazzo; ma, sangue de diana! no la xe cussi. Le pute de casa soa in sto paese le gh'ha giudizio e le vive con una regola, che fursi fursi no la se usa in qualche altro liogo. Le pute veneziane le xe vistose e matazze; ma in materia d'onor dirò co dise quello:*

*«Le pute veneziane xe un tesoro,  
Che no se acquista cussi facilmente,  
Perché le xe onorate come l'oro;  
E chi le vol far zoso, no fa gnente.  
Roma vanta per gloria una Lucrezia,  
Chi vol prove d'onor, vegna a Venezia».*

<sup>270</sup> *Sposatela, e assicuratevi della mia protezione.*

I, 17, p. 272).<sup>271</sup> Então o jovem Pasqualino fica encantado com a “bondade” e com o interesse daquele homem por sua vida pessoal. Ao se despedir do jovem, porém, para si (ou para o público), o Marquês desnuda o que se passa de fato em seu coração: “Ou de um jeito, ou de outro, Bettina virá de alguma maneira para as minhas mãos.”(GOLDONI, *P.O.*, I, 17, p. 272).<sup>272</sup>

Quando o Marquês e Pasqualino se encontram novamente, Ottavio ordena que o jovem se apresse a esposar Bettina, e ele afirma que talvez a jovem não queira casar-se da forma proposta pelo patrão, ao que este replica: “Que não quer? E você vai obedecer a uma mulher? Devemos obrigar as mulheres a fazerem as coisas do nosso jeito.” (GOLDONI, *P.O.*, II, 6, p. 282).<sup>273</sup> O Marquês diz que baterá em Pasqualino se ele não se casar com Bettina e, com medo de que Ottavio cumpra as suas ameaças, ele vai à casa da jovem.

Pasqualino novamente encontra-se com Bettina em II, 10, e faz a proposta para ela, contando que o Marquês seria o protetor dos dois depois de casados. Bettina então conta ao jovem que Ottavio havia tentado seduzi-la, e Pasqualino, muito aborrecido, desiste do casamento sob a proteção do Marquês e pede a Bettina para que eles fujam e realizem o casamento sem o conhecimento de ninguém: “Ânimo, agora é o tempo de você me mostrar que me ama. A gente está só, ninguém nos vê, e ninguém nos ouve. Vai buscar as suas roupas e vamos embora.” (GOLDONI, *P.O.*, II, 10, p. 288)<sup>274</sup>. Pelo que Bettina, ajuizadamente, diz:

Eu, ir embora? Bettina fazer uma coisa dessas? Você não me conhece bem até agora, Pasqualino. Eu te amo de todo o meu coração, com tudo o que há em mim, mas *não quero perder a minha reputação por sua causa*. Não serve que você me diga: vamos, que me casarei com você. Quando se faz o mal, com o matrimônio se remedia; mas não se precisa fazer o mal, para depois procurar o remédio. Ainda que eu fosse a sua mulher, todos me apontariam o dedo, todos lhe diriam: vai aquela que fugiu de casa. Ele fez mal em se casar com ela. Até você, com todo o amor que sente por mim, quando estivesse com raiva, me falaria coisas ruins, e creia que eu sou capaz de fazer com outros, aquilo que eu fiz com você. (GOLDONI, *P.O.*, II, 10, p. 288, grifo nosso).<sup>275</sup>

<sup>271</sup> *In casa mia vi sarà destinata la vostra camera. Vostra moglie terrà le chiavi di tutto, e voi, se averete giudizio, sarete più padrone che servitore.*

<sup>272</sup> *O per una via, o per l'altra, Bettina verrà senz'altro nelle mie mani).*

<sup>273</sup> *Che non vuole? E tu hai d'avere soggezione d'una donna? Le donne si fanno fare a nostro modo*

<sup>274</sup> *Anemo, adesso xe el tempo de farne veder che me volè ben. Semo soli, nissun ne vede, nissun ne sente. Tiolè suso la vostra roba, e scampemo via.*

<sup>275</sup> *Mi scampar via? Bettina far un'azion de sta sorte? Pasqualin, no m'avè gnancora bem cognossua. Ve voggio ben de tuto cuor, con tute le viscere, ma no voggio perder per causa vostra la mia reputazion. No serve, che me disè: andemo, che ve sposerò. Co s'ha fato el mal, col matrimonio se ghe remedia; ma no bisogna far mal, per aver po da cercar el remedio. Anca che fusse vostra mugier, tute me mostrerave a deo, tute le dirave: varè quella*

Ela termina o seu discurso afirmando: “antes morrer, mas salvar a honra.” (GOLDONI, *P.O.*, II, 10, p. 289).<sup>276</sup> Nesta fala, percebemos a importância para Bettina da preservação de sua reputação. Muito mais do que se preocupar com os seus sentimentos, ela decide guardar a sua fama a qualquer preço, pois sabe que estará, sempre, passível ao julgamento dos outros, inclusive do marido.

Mais uma vez, podemos observar presente no teatro goldoniano o binômio *Mondo-Teatro*, referido pelo autor na *Prefazione Bettinelli* (1750), através da referência a uma prática que era muito comum em Veneza no século XVIII: o matrimônio secreto, que poderia ocorrer por motivo de conflitos familiares, situações embaraçosas, tal como a gravidez e o concubinato, união entre indivíduos de religiões diferentes, ou de segunda núpcia. (PLEBANI, 2012, p. 266). Sobre este tipo de casamento, Plebani afirma:

não tinha nenhum resultado civil e administrativo, os filhos nascidos da união eram batizados secretamente, o eixo hereditário não era abalado e às vezes até o domicílio permanecia o das famílias de origem. A relação amorosa era, no entanto, aliviada da culpa do pecado e legitimada: daí a definição de ‘casamento de consciência’.<sup>277</sup>

Bettina não aceita o tipo de casamento que Pasqualino oferece a ela, pois sabe que as consequências desse ato seriam desastrosas, principalmente para ela, enquanto mulher. Ela não deveria praticar o mal, fugindo com o namorado, pois, mesmo depois de casada, seu nome estaria manchado pelo ato praticado pelo casal.

A jovem ainda é assediada pelo falso pai de Pasqualino, Messer Menego, que tenta convencê-la de que ele é um partido muito melhor do que o seu filho: “Meu filho não tem, nem bem, nem juízo. Mas, você tem a mim.” (GOLDONI, *P.O.*, II, 12, p. 291).<sup>278</sup> E Bettina o manda embora com muita veemência e coragem: “Seu filho tem muito mais juízo do que o senhor, seu pedaço de velho louco. Vai embora desta casa.” (GOLDONI, *P.O.*, II, 12, p. 291).<sup>279</sup>

*che xe scampada de casa soa. Manco mal che el l’ha sposada. E anca vu, con tuto el ben che me volè, co fussi in còlera, me daressi de le botonae, e me crederessi capace de far coi altri quello che avesse fatto con vu.*

<sup>276</sup> *Morir piuttosto, ma se salva l’onore.*

<sup>277</sup> *Non dava alcun esito civile e amministrativo, i figli nati dall’unione erano battezzati segretamente, l’asse ereditario non veniva scalfito e talvolta anche il domicilio rimaneva quello delle famiglie di provenienza. La relazione amorosa era però sgravata dalla colpa del peccato e legittimata: da ciò derivava la definizione di ‘matrimonio di coscienza’.*

<sup>278</sup> *Mio fio no gh’ha né bezzì, né giudizio. Piuttosto tendeme a mi.*

<sup>279</sup> *Vostro fio el gh’ha più giudizio de vu, sior toco de vecchio mato. Andè via subito de sta casa. [...]*

No fim do ato II, Ottavio começa a planejar o sequestro de Bettina, visto nenhum de seus planos para ter a jovem ter dado certo, e no início do terceiro ato, ela é sequestrada pelo Marquês. Em III, 4, pela primeira vez Beatrice e Bettina estão juntas em cena. As personagens apresentam características opostas nesta cena: enquanto Bettina demonstra estar com medo da situação em que se encontra, Beatrice é corajosa, decidida, e sua fala é entrecortada por diversas ironias. A princípio, a Marquesa acredita que Bettina seja a amante de seu marido, mas ao conversar com a moça, percebe que ela é uma jovem honrada, e decide ajudá-la. Elas ouvem os passos do Ottavio, que se aproxima, e a Marquesa apaga a luz para poder dizer a Bettina o que ela deveria fazer. O Marquês entra no quarto escuro em que Bettina se encontra, e há a insinuação de que ele deseja estuprá-la, mas por meio de uma artimanha de Beatrice, ele sai por um momento e Bettina é levada e escondida em outro local. Temos nesta cena de sequestro de Bettina a representação de um caso jurídico muito comum em Veneza já nos séculos XVI e XVII: o atentado sexual à honra de meninas humildes por parte de homens poderosos. Este tema é investigado por Claudio Povolo em seu livro *L'intrigo dell'onore: Poteri e istituzioni nella Repubblica di Venezia tra Cinque e Seicento* (1997). Nele, Povolo analisa alguns casos ocorridos no início do século XVII, na comunidade de Orgiano (Vicenza), de abusos sexuais cometidos por um membro da aristocracia local, Paolo Orgiano, que praticava violência sexual com diversas jovens de origem humilde do vilarejo. No capítulo nove do livro, intitulado “*Onore e virtù*”, Povolo (1997, p. 356-62) analisa dois desses casos de violência e de abuso de poder: o abuso sexual de duas adolescentes, Caterina e Angela, que, retiradas de suas casas por Orgiano, infelizmente não tiveram a mesma sorte da personagem Bettina, e foram estupradas pelo agressor, não obstante os protestos das moças e de suas famílias. Embora Paolo Orgiano, em sua defesa, tenha tentado provar que as duas jovens que o acusavam eram prostitutas, e assim como grande parte das mulheres da comunidade, eram privadas de honra por causa de sua pobreza, a tese não pôde ser sustentada, e foi comprovado que ele conduziu à força as duas jovens virgens para o seu palácio e forçou-as a praticarem atos sexuais com ele<sup>280</sup>.

No caso representado na peça goldoniana, ao que nos parece, a responsabilidade do abuso recai sobre as moças, como se coubesse a elas defender, a custo da própria vida, a sua virgindade. Bettina diz: “Antes morrer que perder a honra”. Nesse sentido, cumpriria à mulher

<sup>280</sup> Para maiores informações sobre o assunto, cf. POVOLO, 1997, p. 356-62.

a obrigação de preservar a sua pureza, a fim de que não se tornasse “uma qualquer”, como fala Bettina sobre as mulheres que perdem a sua “honra”.

Logo após terem conseguido enganar Ottavio, Beatrice leva Bettina ao teatro, e depois de muitas peripécias, passando-se por Bettina para ser levada pelo marido no lugar da jovem, consegue salvá-la. Em uma peça que tem o objetivo de educar de forma moral o público, o desfecho não poderia ser diferente: a honra é preservada e exaltada, o mal é punido e o bem premiado. Beatrice, ao chegar a sua casa e retirar a máscara, profere duras ameaças contra o Marquês:

(Se desmascara) Muito obrigada pelas suas graças. Homem pérfido e celerado que o senhor é. A este excesso te transporta uma brutal paixão? Desejar a morte da sua mulher, e talvez ainda procurá-la para ela não ter que reprová-lo por um amor desonesto? Eis o senhor pela segunda vez descoberto, desiludido e mortificado. Mas eu da outra vez relevei as suas indignas inclinações. O senhor aspira a minha morte, e eu precedendo a um tal aviso, recorrerei ao divórcio; o senhor deve me restituir o dote, deve me dar os alimentos, e os meus e os seus parentes saberão; toda Veneza o saberá. Pense nisso, porque eu já pensei. (parte)

As leis venezianas sobre o divórcio no século XVIII eram bastante restritivas, e buscavam conter e limitar as causas de dissoluções matrimoniais. No fim do século XVIII, porém, a Igreja, se mostrou mais sensível aos problemas familiares, aumentando a quantidade de permissões de separação, sabedora da situação que algumas mulheres viviam em seus casamentos, como foi argutamente observado por Casey em seu livro *La famiglia nella storia*: “do incrível sofrimento daquelas que viviam situações familiares infelizes, daquelas que tinham sido forçadas pelos pais a aceitar passivamente os casamentos, daquelas que sempre tiveram que passivamente sofrer o jogo da disciplina conjugal...” (CASEY, 1991, p. 138-39).<sup>281</sup> Tiziana Plebani (2012, p. 92) define o divórcio como uma forma de desobediência feminina que poderia ocorrer se as pressões familiares tivessem prevalecido sobre a falta de consentimento da jovem em relação ao casamento.

Diante das ameaças da mulher, Ottavio decide desistir de Bettina:

Ah, vejo que este amor quer ser a minha ruína. Minha mulher está possuída. E melhor deixar essa menina. Verdadeiramente eu sou um grande louco;

<sup>281</sup> (della sofferenza incredibile di chi viveva situazioni familiari infelici, di chi era stato costretto dai genitori ad accettare passivamente dei matrimoni, di chi doveva subire sempre passivamente il gioco della disciplina maritale...)

*fazer tantas loucuras por uma mulher, no tempo em que as mulheres são assim tão fáceis. (parte) (GOLDONI, P.O., III, 25, p. 333, grifo nosso).*<sup>282</sup>

De acordo com o Marquês, as mulheres são fáceis, enquanto Bettina é difícil. Não valeria a pena, por isso, gastar forças investindo em uma mulher que não é desfrutável. Nessa lógica, está implícita a ideia de que os estupros acontecem porque as mulheres são fáceis, diferentemente de Bettina, que se preservou porque lutou com todas as forças para preservar a virgindade. Ela seria uma exceção no mar de lama dos maus costumes da época.

Bettina, depois de ter saído do teatro, é conduzida por Pasqualino novamente para a casa do Marquês, sem que ele saiba que está levando a sua namorada (Bettina e a Marquesa tinham trocado de roupas, e como estavam mascaradas, tanto o Marquês, quanto Pasqualino são enganados por elas). Beatrice e Bettina se reencontram e a Marquesa pergunta se poderia enviar Pasqualino até o quarto em que ela estava, e a jovem implora para que a Marquesa não o chamasse. Mais do que o seu hímen intacto, Bettina precisava que sua fama depusesse a seu favor para poder se defender da tentativa de estupro que havia sofrido.

Na cena seguinte (III, 29), Goldoni então recorre, para que Bettina e Pasqualino pudessem se casar, ao recurso do reconhecimento<sup>283</sup>: Pasqualino descobre que é filho do burguês Pantalone, e tinha sido trocado pela mãe do outro rapaz, Lelio, para dar ao filho dela uma vida melhor. Diante da mudança repentina da situação de Pasqualino, Pantalone aceita Bettina como sua nora e realiza o casamento dos dois:

Agora que você é o meu filho, se casará com ela imediatamente. Bettina merece tudo; não pude me casar com ela; muito melhor será que ela se case com você; quando você era um moço pobre, filho de um gondoleiro, não queria que ela se precipitasse; agora estou contente, dou ela a você, e eu

<sup>282</sup> *BEAT. (Si smaschera) Obbligatissima alle sue grazie. Uomo perfido, scellerato che siete! A questo eccesso vi trasporta una brutale passione? Desiderar la morte di vostra moglie, e forse ancor procurarla per non avere chi vi rimproveri d'un amor disonesto? Eccovi per la seconda volta scoperto, deluso e mortificato. Ma io questa volta ho rilevato l'indegno animo vostro. Voi aspirate alla mia morte, ed io prevalendomi di un tale avviso, ricorrerò per il divorzio; mi dovrete restituire la dote; mi dovrete dar gli alimenti, e lo sapranno i miei e vostri parenti; lo saprà tutta Venezia. Pensateci, che io ci ho pensato. (parte)*

*OTT. Ah, vedo che questo amore vuol essere la mia rovina. Mia moglie è indiatolata. Sarà meglio lasciare questa ragazza. Veramente io son un gran pazzo; far tanti stenti per una donna, in tempo che le donne son così a buon mercato. (parte)*

<sup>283</sup> Para Aristóteles (*Poética*, XI, 30, p. 105), o reconhecimento é a passagem do desconhecido para o conhecido, a revelação da identidade dos personagens. Além da tragédia grega, a comédia antiga, tanto grega, quanto romana, utilizava muito esse recurso, principalmente para que a moça apaixonada pudesse se casar com o jovem de boa família ao final da peça.

mesmo uno a sua mão com a dela. (se aproxima) (GOLDONI, *P.O.*, III, 29, p. 336-37).<sup>284</sup>

Diferentemente de *Mirandolina*, que decide como e com quem vai se casar, de forma calculista e clara, Bettina tem seu destino na peça decidido pelo acaso e a peça é concluída com típico *lieto fine*.

*La putta onorata* termina, cumprindo, pela última vez, o seu papel moralizante: Bettina mais uma vez discorre sobre a castidade, celebrando, assim, a recompensa de ter se mantido virgem mesmo em meio a tantas situações adversas, que tentaram conspurcar a sua pureza, mas que não conseguiram demovê-la de seu intento. Estas são as palavras de Bettina:

[...] E se moça honrada ainda sou,  
Para as moças quero voltar o meu dizer,  
E falar pra elas duas palavras, mas em segredo.  
Moças, pelo amor não se deixem trair:  
Se vocês forem honradas, se sentirão bem,  
Mas quem fizer o mal, certamente morrerá. (GOLDONI, *P.O.*, III, última cena, p. 338)<sup>285</sup>

Ao analisarmos a comédia *La putta onorata*, percebemos que ela não tem o papel de provocar o riso leve e espontâneo, assim como outras comédias do autor, mas exerce um papel moralizante, ensinando aos expectadores virtudes, ao invés de exhibir os seus vícios, e pode ser considerada como uma comédia séria, em que a virtude triunfa em seu desfecho.

A virtude de Bettina é coroada pelo casamento, e a jovem, então passa a cumprir o seu papel social feminino como esposa. Em *La buona moglie* (1749), temos a continuação de *La putta onorata*. Nessa peça vemos a representação de um típico ambiente familiar pequeno-burguês que passa por momentos de turbulência: Bettina, agora casada e mãe de um filho, sofre pela falta de juízo de seu marido Pasqualino, que a trai, joga e bebe, corrompido pelo malvado Lelio. Depois de muitas lágrimas e lamentos patéticos, novamente a sabedoria e o

<sup>284</sup> *Adesso che ti xe mio fio, ti l'ha da sposar subito immediatamente. Betina merita tuto; no averave riguardo de sposarla mi, molto meglio ti la pol sposar ti; fin che ti gieri un povero puto, fio d'un barcariol, no la voleva precipitar; adesso son contento, te la dago, e mi medesimo unisso la to man co la soa. (si avvicina)*

<sup>285</sup> [...] *E se Puta Onorata adesso son,  
A le pute voltar vogio el mio dir,  
E dirghe do parole, ma in scondon.  
  
Pute, da amor no ve lassè tradir:  
Se onorate sarè, parerè bon,  
Piuttosto che far mal, s'ha da morir.*

amor de Bettina triunfam, o lar dos jovens é recomposto, e a peça termina com a punição dos maus e o triunfo da bondade.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Neste trabalho, procuramos investigar em que medida a representação da mulher nas comédias de Carlo Goldoni relaciona-se ao contexto histórico e social da Veneza do século XVIII. A fim de realizarmos esse objetivo, buscamos respaldo teórico, sobretudo, no conceito de representação desenvolvido por Roger Chartier, em questões da representação da mulher em textos históricos e literários, bem como em aspectos da análise do texto teatral. Por serem muitas as mulheres protagonistas no teatro goldoniano, escolhemos representantes de dois tipos diversos dessas personagens: uma mulher independente, corajosa e determinada, Mirandolina, de *La locandiera*; e uma moça, dependente, que luta para preservar a sua castidade e para se casar com o homem que ama, Bettina, de *La putta onorata*.

Carlo Goldoni foi um observador agudo da vida cotidiana de sua época, e compôs em sua obra um rico panorama de aspectos sócio-culturais da vida urbana da sociedade veneziana do século XVIII. Uma qualidade inegável do autor é a sua capacidade de conciliar o velho, representado pelas máscaras típicas da *Commedia dell'Arte*, ainda presentes em muitas de suas comédias, e o novo, expresso através da observação atenta da realidade e da transposição desses aspectos para a cena teatral. Goldoni entendia que o *Mundo* é o primeiro mestre necessário para a composição de seus textos. E o *Teatro* fornecia as cores, as tintas, que seriam pintados os quadros da realidade. Ele conseguiu aliar em suas peças o gosto do público culto àquele das classes mais humildes da população veneziana de sua época. O autor de fato assume a responsabilidade de levar ao teatro as ideologias, os interesses, os problemas e a sensibilidade da classe social ascendente, a burguesia, que almejava um teatro feito a sua imagem e semelhança. (LUNARI, 1994, p. 19). Em suas peças, Goldoni representava a fé nos valores de sua classe: produtividade econômica, estabilidade familiar, prudência, moderação, racionalidade e reputação. (EMERY, 1985, p. 48).

Como sabemos, por quase dois séculos, o teatro cômico na Itália se limitou às práticas da *Commedia dell'Arte*, e segundo o próprio Goldoni deixou registrado, este velho teatro havia se restringido a práticas inverossímeis e obscenas no início do século XVIII. O autor então propõe um teatro moral, que rompa com os esquematismos, com a comicidade decadente, e com a previsibilidade dos papéis da *Commedia dell'Arte*, abolindo gradualmente as máscaras, que também apresentavam uma linguagem mecânica, com estruturas repetitivas e artificiosas. O caráter das personagens foi desenvolvido, através de personalidades mais complexas, plausíveis e verossímeis, por estarem mais próximas da realidade de seu tempo.

As personagens também passam a se comunicar de forma “familiar, natural e fácil” (GOLDONI, *Il teatro comico*, II, 2, p. 16), e se distanciam da erudição do texto literário escrito, buscando reproduzir uma língua conversacional, na qual o italiano e o dialetto veneziano frequentemente se tocam.

As comédias goldonianas têm um intento altamente moral, edificante: a virtude sempre triunfa e o vício é condenado. Temos o exemplo de duas peças em que o autor deixa claro no prólogo o seu objetivo moral ao escrevê-las: *La locandiera* é considerada pelo autor como a mais moral, a mais útil, a mais instrutiva de suas comédias, e oferece ao jovem “um exemplo vivíssimo da presunção humilhada, e uma escola que ensina a fugir dos perigos, para não sucumbir às quedas.” (GOLDONI, *Loc.*, *L'autore a chi legge*, p. 7); e a *Trilogia della villeggiatura*, que, conforme enunciado no prólogo pelo autor, foi feita para por em ridículo e para corrigir os vícios da classe média, que, ainda que não seja rica, nem nobre, quer figurar com os grandes. (GOLDONI, *Le smanie per la villeggiatura*, *L'autore a chi legge*, p. 4). O mundo representado pelo autor se divide em diversas dicotomias: ordem e desordem, vício e virtude, paixão e racionalidade, dentre outros, e há sempre o triunfo do bem e a eliminação do mal.

A temática da mulher encontra um grande espaço na obra goldoniana, principalmente pela ascensão feminina no contexto do Iluminismo europeu no século XVIII: a mulher progressivamente assume um papel relevante no âmbito cultural, da arte e dos costumes, e passa a fazer parte de vários setores da vida social, tais como salões, cafés, teatros, participando, também, do fluxo de novas ideias. Nas comédias goldonianas, as mulheres representam o verdadeiro motor da trama e encarnam todas as contradições da época. Dessa forma, o teatro goldoniano é um elemento importante para compreendermos as transformações dos gostos e o nascimento de novas sensibilidades na sociedade veneziana da época, pois colocava a mulher em primeiro plano em todos os seus aspectos: negativos e positivos, e muitas vezes ambivalentes.

Da análise da representação das duas personagens goldonianas, observamos os seguintes aspectos:

Na caracterização da personagem Mirandolina, a objetivação da mulher, em quase toda a peça, é quebrada: não verificamos uma luta para salvaguardar a sua honra, e ela também demonstra até a cena final – em que há uma quebra dos postulados defendidos pela própria personagem –, não se submeter aos padrões de obediência vigentes na época: a heroína da peça segue um caminho oposto e assume prerrogativas masculinas, em sua conduta

independente. Ela, diferentemente de outras personagens femininas do teatro goldoniano, não aspira ao casamento, mas deseja gozar a sua liberdade.

Não pode, porém, lutar contra a sua obrigação como mulher em uma sociedade patriarcal: precisa da companhia de um homem, pai ou marido. A sociedade impõe o matrimônio à mulher, e somente através dele, ela pode adquirir dignidade e reconhecimento social. Ao fim da peça, Mirandolina não só tem que se casar, mas acaba por decidir-se a aceitar o matrimônio com aquele que seu pai havia escolhido para ela antes de morrer, demonstrando, assim, que, não obstante ser uma mulher independente, que trabalha e toma suas decisões, está ainda limitada ao poder exercido pelo sexo masculino. Diante disso, mesmo na peça *La locandiera*, a mulher ainda é representada em um espaço limitado, em que nem sempre tem liberdade de tomar as suas próprias decisões. A personagem não é livre, mas tem sempre limites sociais e psicológicos e o teatro de Carlo Goldoni nunca ultrapassa estes limites.

A personagem Bettina, objeto também dessa pesquisa, apresenta em seu construto fictício valores e contornos humanos que representam a jovem pobre veneziana da época em que a peça foi escrita: com qualidades, defeitos, e, sobretudo, com a simplicidade do povo. Goldoni faz com que sua personagem se expresse de forma natural, em dialeto veneziano, em oposição às personagens pertencentes à nobreza, que dialogam em língua italiana. A peça, embora preserve personagens da tradição da *Commedia dell'Arte*, representa diversos aspectos sociais de sua época: Bettina, assim como muitas moças pobres venezianas, luta pela preservação de sua reputação/virgindade, que é atacada de dois lados diversos: por um lado, temos um nobre que intenta abusar de Bettina, utilizando-se de seus bens, para tentar corrompê-la, e, ainda a sequestra, a fim de vencer a resistência da jovem; por outro, o próprio namorado de Bettina tenta, em diversos momentos, estar sozinho com ela, e até mesmo pede para que eles fujam para poderem se casar. Através da representação da personagem podemos perceber que, para a sociedade, em um relacionamento amoroso antes do casamento, os papéis do jovem casal são diferentes: a mulher não somente deve evitar os erros, mas precisa se guardar das falhas cometidas pelos homens. O ambiente externo está sempre pronto a julgar as mulheres, e se a reputação feminina é perdida, imediatamente são reduzidas as chances de que a jovem tenha a possibilidade de se casar.

Concluimos, portanto, que os valores de igualdade entre os sexos pregados pelo Iluminismo se fazem presentes na obra goldoniana não de forma plena, mas de maneira superficial. E ainda que a personagem feminina tente infringir as regras de conduta prescritas

para o seu sexo, ela terá, ao fim da peça, que retornar à sua posição como mulher, que deve ser submissa ao homem. Vemos nas comédias de Carlo Goldoni as mulheres sendo representadas alternadamente como obedientes, desafiadoras, levando a melhor ou sendo vítimas de um universo dominado pelos homens, e assim, estas peças expressam as tensões e contradições sociais existentes, não só na Itália, mas em toda a Europa do século XVIII.

## REFERÊNCIAS

- ABEL, Lionel. *Metateatro: uma visão nova da forma dramática*. Tradução Bárbara Heliodora. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1968.
- ALFONZETTI, Beatrice. “Paradossi del comico da Riccoboni a Goldoni e oltre”. In. *Il comico nella letteratura italiana*. Teorie e poetiche. A cura di Silvana Cirillo. Roma: Ed. Donzelli, 2005, p. 135-168.
- ALONGE, Roberto. *Dalla commedia dell’arte al drama borghese*. Milan: Garzanti, 2004.
- ANTONUCCI, Giovanni. “Introduzioni”. In. GOLDONI, Carlo. *I capolavori*. Roma: Grandi Tascabili Economici Newton, 1999. p. 7-16.
- ARISTÓTELES. *Poética*. Edição bilíngue. Tradução, Introdução e Notas de Paulo Pinheiro. São Paulo: Editora 34, 2015.
- ASTORINO, Claudia Maria. *A viagem como símbolo de prestígio na trilogia da vilegiatura de Carlo Goldoni*. Dissertação de mestrado. Letras Modernas. Universidade de São Paulo, 2002.
- BARATTO, Mario. “Nota sulla “locandiera”” In: MANGINI, Nicola. *Studi Goldoniani*, quaderno n. 5. Venezia: Casa di Goldoni, 1979, p. 115-123.
- BARBERI, Laura. “Note Critiche”. In. GOLDONI, Carlo. *La locandiera*. Roma: Tascabili Economici Newton, 1993.
- BARNI, Roberta. “O Teatro Cômico de Carlo Goldoni ou a “Reforma” de um Iluminista”. In. *Revista Italianística XIX-XX*. São Paulo, 2010, p. 221-235.
- \_\_\_\_\_. “Introdução”. In. SCALA, Flaminio. *A loucura de Isabella e outras comédias da Commedia dell’Arte*. Organização de Roberta Barni. São Paulo: Iluminuras, 2003, p. 15-50.
- BEARE, Willian. *Escena romana: una breve hitoria del drama latino em los tiempos de la Republica*. Trad. Eduardo Prieto. (1ª ed. inglesa 1964). Buenos Aires: EUDEBA, 1972.
- BENVENUTI, Feliciano. “Venezia nel Settecento”. *Nuova Arnold*. Antologia 115,n. 2135, 1980. p. 123-142.
- BONINO, Guido Davico. “Introduzione”. GOLDONI, Carlo. *La locandiera*. A cura di Davico Bonino. Milano: Oscar Mondadori, 2011.
- BOURDIEU, Pierre. *A economia das trocas linguísticas: o que falar quer dizer*. Trad. Sérgio Miceli et al. 2. Ed. São Paulo: EDUSP, 1998.
- \_\_\_\_\_. *A dominação masculina*. Trad. Maria Helena Küher. 4ª ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2003.

BRUNEL, Pierre (org). *Dicionário de mitos literários*. Trad. de Carlos Sussekind et al. 3. ed. Rio de Janeiro: José Olympio; Brasília: Editora UnB, 2000.

BURKE, Peter. *A escrita da história: novas perspectivas*. São Paulo: Editora UNESP, 1997.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e Sociedade*. São Paulo: Publifolha, 2000.

CARDINALI, Sandro. “Goldoni e la critica ai costumi borghesi”. *I Castelli di yale*. Anno II, número 1, 2014.

CARVALHO JUNIOR, Eduardo Teixeira de. A mulher e a honra no teatro cômico português na segunda metade do século XVIII. *Revista Vernáculo*, [S.l.], set. 2018. ISSN 2317-4021. Disponível em: <<https://revistas.ufpr.br/vernaculo/article/view/52549/36013>>. Acesso em 01/06/19.

CASEY, James. *La famiglia nella storia*. Bari: Laterza, 1991.

CAUFIELD, Sueann. Em defesa da Honra, moralidade, modernidade e nação no Rio de Janeiro. Campinas: Unicamp, 2000.

CAVALLINI, Giorgio. *La dimensione civile e sociale del quotidiano nel teatro comico di Carlo Goldoni*. Roma: Bulzoni editore, 1986.

CHARTIER, R. *A História Cultural: Entre Práticas e Representações*. Trad. Maria Manuela Galhardo. Lisboa: Difel, 1990.

\_\_\_\_\_. Defesa e ilustração da noção de representação. *Fronteiras*. Dourados/MS, v. 13, n. 124, p. 15-29, jul./dez. 2011a. p. 15-29. Disponível em [www.ufrgs.br/gthistoriaculturalrs/nocaoderepresentacao.pdf](http://www.ufrgs.br/gthistoriaculturalrs/nocaoderepresentacao.pdf). Acesso em 05/07/2016.

\_\_\_\_\_. Diferença entre os sexos e dominação simbólica. Trad. Sheila Schvarzman. *Cadernos Pagu*, n.4. Campinas, UNICAMP, 1995: 40. Disponível em: [www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?down=50917](http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?down=50917). p. 37-47. Acesso em 05/07/2016.

\_\_\_\_\_. *Inscrever e apagar*. Cultura escrita e literatura (séculos XI-XVIII). Tradução de Luzimara Curcino Ferreira. São Paulo: Editora da UNESP, 2007.

\_\_\_\_\_. Uma trajetória intelectual: livros, leituras, literaturas. Tradução de Pedro Armando de Almeida Magalhães. In: ROCHA, João Cezar de Castro (Org.). Roger Chartier - A força das representações: história e ficção. Chapecó, SC: Argos, 2011b, 21-53.

COLOMBI, Piero. “Per un’analisi del personaggio femminile nel teatro di Goldoni”. In: MANGINI, Nicola. *Studi Goldoniani*, quaderno n. 6. Venezia: Casa di Goldoni, 1982, p. 71-78.

COMPAGNON, Antoine. *O demônio da literatura*. Trad. Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

CONSALES, Ilde. “L’identità linguistica e socio-culturale del personaggio goldoniano: tre commedie”. In: MARIOTTINI, Laura. *Identità e discorsi*. Studi offerti a Franca Orletti. Roma: Ter-Press, 2015, p. 139-160.

COSTA, Aída. *Influências helênicas no teatro de Plauto (Aulularia)*. Tese apresentada ao concurso da Cadeira de Literatura Latina da Faculdade de Filosofia da Universidade de Minas Gerais, 1954.

COSTA LIMA, Luiz. *Dispersa demanda*. Rio de Janeiro: Francisco Alves Editora, 1981.

CRAMPE-CASNABET, Michèle. “A mulher no pensamento filosófico no século XVIII.” In: PERROT, Michelle; DUBY, Georges (orgs.). *História das mulheres no ocidente*. Do Renascimento à Idade Moderna. V.3. Porto: Edições Afrontamento, 1990, p. 369-407.

CROTTI, Ilaria. “La locandiera: una figura della realtà sociale nella rappresentazione di Goldoni”. In: BELLAVITIS, Anna; FILIPPINI, Nadia Maria e SPAZI, Tiziana Plebani. *Poteri, diritti delle donne a Venezia in età moderna*. Verona-Bolzan: QuiEdit, 2012, p. 311-320.

D’ANGELI, Concetta; PADUANO, Guido. *O cômico*. Trad. Caetano Waldrigues Galindo. Paraná: Editora UFPR, 2007.

DE BERNARDIS, Flavio de. “Esempi di trattamento del carattere nelle commedie goldoniane. In: MANGINI, Nicola. *Studi Goldoniani*, quaderno n. 7. Venezia: Casa di Goldoni, 1985, p. 27-45.

\_\_\_\_\_. *La discussione storica – Settecento e Ottocento v. 2*. Milano-Torino: Edizioni Scolastiche Bruno Mondadori, 2010.

DE MICHELIS, Cesare. *Goldoni nostro contemporaneo*. Venezia: Marsilio Editori, 2008.

DEL BECCARO, Felice. “L’esperienza ‘esotica’ del Goldoni. n: MANGINI, Nicola. *Studi Goldoniani*, quaderno n. 8. Venezia: Casa di Goldoni, 1979, p. 62-101.

DEL GATTO, Antonella. “« Mirandolina c’est lui ». Comunicazione e medium teatrale nella locandiera”. In: *Rassegna Europea di Letteratura Italiana*. Pisa · Roma: Fabrizio Serra Editore, 37 – 2011, p. 75-84.

DESAIVE, Jean-Paul. “As ambiguidades do discurso literário”. In: PERROT, Michelle; DUBY, Georges (orgs.). *História das mulheres no ocidente*. Do Renascimento à Idade Moderna. V.3. Porto: Edições Afrontamento, 1990, p. 301-339.

DI FELICE, Elena Sala. “Goldoni e gli attori: una relazione di imprescindibile reciprocità”. *Quaderns d’Italià 2*, 1997, p. 47-86.

DIODATO, Luciana. *La seduzione: semiotica, interazione, comportamenti amorosi*. Calabria: Rubbettino, Soveria Mannelli, 2003.

DISTANTE, Carmelo; COELHO, Flora Simonetti. *Il percorso storico-estetico della língua e della letteratura italiana*. São Paulo: Hucitec Editora, 2015.

DORT, Bernard. “Por que Goldoni, hoje?”. In: *O teatro e sua realidade*. Trad. Fernando Peixoto. São Paulo: Perspectiva, 1977, p. 127 e ss.

DUARTE, André Luís Bertelli. *Apropriações históricas e releituras estéticas da comédia de Carlo Goldoni pela modernização artística no Brasil do século XX*. Tese de Doutorado em História Social. Universidade Federal de Uberlândia – MG, 2015.

DUBY, Georges; PERROT, Michelle. “Escrever a história das mulheres”. In. DUBY, Georges; PERROT, Michelle (orgs.). *História das mulheres no ocidente: a Antiguidade*. V.1. Porto: Edições Afrontamento, 1990, p. 7-18.

DUMOULIN, O. “Documento”. In. BURGUIÈRE, A. *Dicionário das ciências históricas*. Rio de Janeiro: Imago, 1993, p. 243-244.

EMERY, Ted A. “ “La bottega da caffè” a “La bottega del caffè””. In: MANGINI, Nicola. *Studi Goldoniani*, quaderno n. 7. Venezia: Casa di Goldoni, 1985, p. 46-59.

FABRIS, Mariarosaria. “Comédias de máscaras”. In. SCALA, Flaminio. *A loucura de Isabella e outras comédias da Commedia dell’Arte*. Organização de Roberta Barni. São Paulo: Iluminuras, 2003. P. 13-14.

FADDA, Sebastiana. “Mirandolina: La leggiadra emancipata... ma non troppo”. *Passos em volta*. Sinais de cena. 19. 2013, p. 99-104. Disponível em: <https://revistas.rcaap.pt/sdc/article/view/13043/10043>. Acesso em 15/03/2019.

FALCÃO, Luís. “Veneza e Turquia: republicanismo e história”. In. *Revista estudos políticos* N.7. Rio de Janeiro, 2013. p. 51-68.

FERRANTE, Luigi. “Noterella sull’Arlecchino illuministico”. In: MANGINI, Nicola. *Studi Goldoniani*, quaderno n. 2. Venezia: Casa di Goldoni, 1970, p. 189-190,

FERREIRA, A. C. *Literatura: a fonte fecunda*. In: PINSKY, C. B.; LUCA, T. R. (Org.). *O historiador e suas fontes*. São Paulo, 2009.

FERRONE, Siro. *La vita e il teatro di Carlo Goldoni*. Venezia: Marsilio, 2011.

FERRONI, Giulio. *Perfil storico della letteratura italiana*. v. 1. Milano: Einaudi Scuola, 1992.

FIDO, Franco. “I titoli delle commedie goldoniane”. In: MANGINI, Nicola. *Studi Goldoniani*, quaderno n. 8. Venezia: Casa di Goldoni, 1988, p. 185-193.

\_\_\_\_\_. “Il comico nelle discussioni settecentesche e nelle commedie di Goldoni”. In. *Da Venezia all’Europa. Prospettive sull’ultimo Goldoni*. Roma: Bulzoni, 1984, p. 61-85.

\_\_\_\_\_. “Le professioni e il lavoro nel teatro di Goldoni”. *ATTI dell’VIII Congresso degli Italianisti Scandinavi*. A cura di Svend Bach, Leonardo Cecchini e Alexandra Kratschmer. Dinamarca: Aarhus Universitet, 2009, p. 11-26. Disponível em: [https://pure.au.dk/ws/files/59170714/atti\\_tutto\\_formato\\_pdf.pdf](https://pure.au.dk/ws/files/59170714/atti_tutto_formato_pdf.pdf). Acesso em 19/03/2019.

FOLENA, Gianfranco. “L’esperienza linguistica di Carlo Goldoni”. In. *L’italiano in Europa: Esperienze linguistiche del Settecento*. Torino: Einaudi, 1983.

FREITAS, Nanci. “A *Commedia dell’Arte* – máscaras, duplicidade e o riso diabólico de Arlequim.” *Textos escolhidos de cultura e arte popular*. Rio de Janeiro, v. 5, n. 1, p. 65-74, 2008.

GALASSO, G. *Potere e istituzioni in Italia, Dalla caduta dell’ Impero Romano a oggi*. Milano: Einaudi, 1974.

GAMBA, Susana. "Feminismo: historia y corrientes". In. *Diccionario de estudios de Género y Feminismos*. Argentina: Editorial Biblos, 2008.

GODINEAU, D. "La donna". In. VOVELLE, M. (a cura di), *L'uomo dell'Illuminismo*. Trad. R. Cincotta. Laterza: Roma-Bari, 1992, p. 446-453, 469-473.

GOLDONI, Carlo. *I capolavori di Carlo Goldoni: "Il servitore di due padroni", "La vedova scaltra", "La putta onorata"*. v. 1. A cura di Giuseppe Ortolani. Verona: Arnoldo Mondadori Editore, 1970.

\_\_\_\_\_. *I capolavori di Carlo Goldoni: "La buona moglie", "La locandiera", "Il campiello", "Gl'innamorati"*. v. 2. A cura di Giuseppe Ortolani. Verona: Arnoldo Mondadori Editore, 1970.

\_\_\_\_\_. *I capolavori di Carlo Goldoni: "I rusteghi", "Le smanie per la villeggiatura", "Le avventure della villeggiatura", "Il ritorno della villeggiatura"*. v. 3. A cura di Giuseppe Ortolani. Verona: Arnoldo Mondadori Editore, 1970.

\_\_\_\_\_. *I capolavori di Carlo Goldoni: "Sior Todero brontolon", "Le baruffe chiozzotte", "Il ventaglio"*. v. 4. A cura di Giuseppe Ortolani. Verona: Arnoldo Mondadori Editore, 1970.

\_\_\_\_\_. *Il servitore di due padroni*. Milano: Einaudi, 1989.

\_\_\_\_\_. *La buona madre*. A cura di Anna Scannapieco. Venezia: Marsilio Editori, 2001.

\_\_\_\_\_. *La castalda: la gastalda*. Venezia: Marsilio Editori, 1994.

\_\_\_\_\_. *La donna di testa debole*. Disponibile em: [https://www.liberliber.it/mediateca/libri/g/goldoni/la\\_donna\\_di\\_testa\\_debole/pdf/la\\_don\\_p.pdf](https://www.liberliber.it/mediateca/libri/g/goldoni/la_donna_di_testa_debole/pdf/la_don_p.pdf). Accesso em 13/06/2017.

\_\_\_\_\_. *La locandiera*. A cura di Davico Bonino. Milano: Oscar Mondadori, 2011.

\_\_\_\_\_. *La locandiera*. ed. critica a cura di T. Megale e S. Mamone, Venezia, Marsilio Editori, 2007.

\_\_\_\_\_. *Memorie per l'istoria della sua vita e del suo teatro: rivedute e corrette*. Collezione: Biblioteca classica econômica. Milano: Sonzogno, 1908.

\_\_\_\_\_. "Pamela fanciulla". *Commedie scelte - Volume Terzo*, 4<sup>a</sup> edizione. Milano: Edoardo Sonzogno Editore, 1890. Disponibile em: [https://www.liberliber.it/mediateca/libri/g/goldoni/pamela\\_nubile/pdf/pamela\\_p.pdf](https://www.liberliber.it/mediateca/libri/g/goldoni/pamela_nubile/pdf/pamela_p.pdf). Accesso em 03/04/19.

\_\_\_\_\_. *Polemiche editoriali - Prefazioni e polemiche*. A cura di Roberta Turchi. Venezia: Marsilio Editori, 2009.

\_\_\_\_\_. *Prefazione dell'autore alla prima raccolta delle commedie (1750)*. A cura di M. Pieri, t. III Torino: Einaudi, 1991.

\_\_\_\_\_. *Trilogia della villeggiatura*. A cura de Guido Davico Bonino. Torino: Letteratura Italiana Einaudi, 1981. In. [http://www.letteraturaitaliana.net/pdf/Volume\\_7/t176.pdf](http://www.letteraturaitaliana.net/pdf/Volume_7/t176.pdf) Accesso em 20/09/2019.

\_\_\_\_\_. *Una delle ultime sere di carnevale*. Disponível em: [https://www.liberliber.it/mediateca/libri/g/goldoni/una\\_delle\\_ultime\\_sere\\_di\\_carnovale/pdf/una\\_de\\_p.pdf](https://www.liberliber.it/mediateca/libri/g/goldoni/una_delle_ultime_sere_di_carnovale/pdf/una_de_p.pdf). Acesso em 18/03/2019.

GONZÁLEZ GONZÁLEZ, Luis M. (1995) "La mujer en el teatro del siglo de oro español," *Teatro: Revista de Estudios Culturales / A Journal of Cultural Studies*: Número 6-7, pp. 41-70. Disponível em <http://dspace.uah.es/dspace/bitstream/handle/10017/4530/La%20Mujer%20en%20el%20Teatro%20del%20Siglo%20de%20Oro%20Espa%C3%B1ol.pdf?sequence=1> Acesso em 03/06/2019.

GOZZI, Carlo. *Opere edite ed inedite del co: Carlo Gozzi*. Tomo I. Venezia: Giacomo Zanardi, 1701.

GRAMSCI, A. *Quaderni del carcere*. Torino: Einaudi, 1972.

GUARESCHI, Égide . Carlo Goldoni: dois padrões e um só arlequim (?). *Revista de Estudos Literários do Neíta*, v. 1, p. 42-48, 2011.

\_\_\_\_\_. *As pervivências de Arlequim: em Goldoni e Suassuna*. Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Comunicação e Expressão, Programa de Pós-Graduação em Literatura, Florianópolis, 2013.

GÜNTER, Georges. "Mirandolina o l'arte di persuadere". In: MANGINI, Nicola. *Studi Goldoniani*, quaderno n. 7 Venezia: Casa di Goldoni, 1985, p. 73-89.

HERRY, Ginette. "Il 'teatro comico' o il prezzo della riforma". In: MANGINI, Nicola. *Studi Goldoniani*, quaderno n. 8. Venezia: Casa di Goldoni, 1976, p. 7-47.

\_\_\_\_\_. "Goldoni e la Marliani ossia l'impossibile romanzo". In: MANGINI, Nicola. *Studi Goldoniani*, quaderno n. 8. Venezia: Casa di Goldoni, 1988, p. 137-158.

JONARD, Norbert. "I rapporti familiari nel teatro Borguese di Goldoni". In: MANGINI, Nicola. *Studi Goldoniani*, quaderno n. 4. Venezia: Casa di Goldoni, 1976, p. 48-65.

\_\_\_\_\_. *A vida quotidiana em Veneza no século XVIII*. Trad. Álvaro Simões. Lisboa: Edição 'Livros do Brasil', 1979.

KOWZAN, T. (1976): *Analyse sémiologique du spectacle théâtral*. Université de Lyon II — (1992): *Sémiologie du théâtre*. Paris. Nathan. (Version española, *El signo y el teatro*. Madrid. Arco libros. 1997).

LANGER, Johnni. "A Nova História Cultural: origens, conceitos e críticas". 2012. Disponível em: <https://pt.scribd.com/document/214703622/Texto-5-Langer-A-Nova-Historia-Cultural-Origens-Conceitos-e-Criticas-pdf> Acesso em 07/11/2018.

LAROSA, Stella. "Mirandolina fra tradizione comica e strategia politica". In: Goldoni «avant la lettre»: esperienze teatrali pregoldoniane (1650-1750). A cura di Javier Gutiérrez Carou. Venezia: Lineadacqua edizioni, 2015, p. 593-604.

LUCIANI, Gérard. "Per una riflessione sul personaggio del servo nella commedia francese del Settecento e nella commedia goldoniana". In: MANGINI, Nicola. *Studi Goldoniani*, quaderno n. 6. Venezia: Casa di Goldoni, 1982, p. 79-113.

- LUNARI, Luigi. “Introduzione”. In. GOLDONI, Carlo. *La bottega del caffè*. Milano: Biblioteca Universale Rizzoli, 1994, p. 13-48.
- MAGALDI, Sábato. “A poética de Goldoni”. In: O texto no teatro. São Paulo: Perspectiva, 1989.
- MAKOWIECKY, Sandra. “Representação: a palavra, a idéia, a coisa”. *Cadernos de Pesquisa Interdisciplinar em Ciências Humanas*. N. 57 – Dezembro de 2003.
- MAMCZARZ, Irène. “Esperienze e innovazioni di Carlo Goldoni prima della riforma del 1748”. In. MANGINI, Nicola. *Studi Goldoniani*, quaderno n. 8. Venezia: Casa di Goldoni, 1988, p. 7-50.
- MAMONE, S. e MEGALE, T. “Introduzione”. In. GOLDONI, Carlo. *La locandiera*. A cura di S. Mamone e T. Megale. Venezia: Marsilio, 2007.
- MANGO, Achille. “Lettura scenica di Goldoni”. In: MANGINI, Nicola. *Studi Goldoniani*, quaderno n. 3. Venezia: Casa di Goldoni, 1973, p. 62-74.
- MARANINI, Giuseppe. *La costituzione di Venezia*, II, Venezia-Perugia-Firenze: La Nuova Italia, 1931. p. 385-472.
- MARIN, José Augusto Lima. *Arlequim na dramaturgia performativa de Dario Fo*. Dissertação de mestrado. Universidade de São Paulo, 2002.
- MARQUES JUNIOR, Ivan Neves. *O riso segundo Cícero e Quintiliano*: tradução e comentários de De oratore, livro II, 216-291 (De ridiculis) e da Institutio Oratoria, Livro VI, 3 (De risu). 2008. Dissertação (Mestrado em Letras Clássicas) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008. doi:10.11606/D.8.2008.tde-13102008-154439. Acesso em 28/02/2019.
- MICHAUT, G. *Histoire de la comédie romaine: sur le tréteaux latins*. Paris: Fontemoing, 1912.
- MINOIS, G. *História do riso e do escárnio*. Trad. Maria Elena O. Ortiz Assumpção. São Paulo: UNESP, 2003. PROPP, W. *Comicidade e riso*. Trad. Aurora Fornoni Bernardini e Homero Freitas de Andrade. São Paulo: Ática, 1992.
- MOLINA, Tirso de. *Don Gil de las calzas verdes*. Madrid: Cátedra, 2010.
- MOLINARI, Cesare. História do teatro. Trad. Sandra Escobar. Lisboa: Edições 70, 2010.
- MOMIGLIANO, Attilio. *Storia della letteratura italiana: dalle origini ai nostri giorni*. Messina-Milano: Editrice Giuseppe Principato, 1946.
- MOMO, Arnaldo. “Servette e massere: erotismo e sessualità”, in *Yearbook of Italian Studies*, XI (1995), pp. 99-113.

MURATORI, Ludovico Antonio. *Della perfetta poesia italiana, spiegata, e dimostrata con varie osservazioni*. Modena: Bartolomeo Soliani, 1706, 2 v.

NASCIMENTO, Milton Meira do; NASCIMENTO, Maria das Graças S. *Iluminismo: a revolução das luzes*. São Paulo: Ática, 2008.

NICASTRO, Guido. “Dalla Commedia dell’Arte alla commedia di “carattere”: l’itinerario di Carlo Goldoni dall’uomo di mondo all’uomo prudente”. In: MANGINI, Nicola. *Studi Goldoniani*, quaderno n. 6. Venezia: Casa di Goldoni, 1982, p. 131-163.

NICHOLSON, Eric A. “As mulheres e o teatro, 1500-1800 – Imagens e representações”. In: PERROT, Michelle; DUBY, Georges (orgs.). *História das mulheres no ocidente. Do Renascimento à Idade Moderna*. V.3. Porto: Edições Afrontamento, 1990, p. 341-367.

NUVOLI, Giuliana. “La metamorfosi di Pamela da Richardson a Goldoni”. in *Studi sul teatro in Europa, in onore di Mariangela Mazzocchi Doglio*, a cura di P. Bosisio, Roma: Bulzoni, 2010, p. 499-520

ORTOLANI, Giuseppe. *Voci e visioni del Settecento veneziano*. Bologna: Zanichelli, 1926.

ORTOLANI, GIUSEPPE. “Introduzione”. In: GOLDONI, Carlo. *Tutte le opere di Carlo Goldoni*. A cura di Giuseppe Ortolani, vol. II, Mondadori, Milano 1936.

PACHECO JUNIOR, Ivan Aparecido Gotardelo. *Giuseppe Salerio, um comediógrafo veneziano na São Paulo de 1900: análise e tradução de 'Un ammalato per forza'*. Dissertação de mestrado em Língua e literatura italiana. Universidade de São Paulo, 2006.

PADOAN, Giorgio. “L'esordio Di Goldoni: La Conquista Della Moralità.” *Lettere Italiane*, vol. 35, no. 1, 1983, p. 29–60. Disponível em: [www.jstor.org/stable/26263129](http://www.jstor.org/stable/26263129). Acesso em 04/06/2019.

PARRINI, Serena. “La locandiera”. Pisa: Università degli Studi di Pisa, p. 1-5 (s/d). Disponível em: <https://www.academia.edu/37867078/Mirandolina>. Acesso em 15/04/2019.

PERINELLI, Roberto. *Apuntes sobre la historia del teatro occidental*, v. 2. Buenos Aires: Inteatro, 2011.

PERROT, Michelle. *Minha história das mulheres*. São Paulo: contexto, 2008.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. “Cultura e Representações, uma trajetória”. *Anos 90*, Porto Alegre, v. 13, n. 23/24, p.45-58, jan./dez. 2006.

\_\_\_\_\_. *Relação entre história e literatura e representação das identidades urbanas no Brasil (Séculos XIX e XX)*. 2006. Disponível em: [seer.ufrgs.br/anos90/article/view/6158](http://seer.ufrgs.br/anos90/article/view/6158). Acesso 06 junho 2016.

PETRONIO, G. “Introduzione”. In. *Carlo Gozzi, Opere*. Milano: Rizzoli, 1962.

PENNACCHI, Andrea. “Gozzi vs Goldoni : lotta tra Gozzi e Goldoni sui palcoscenici e nella vita della Venezia del '700” / [progetto di Andrea Pennacchi ; a cura di Patrizia Baggio] - Venezia : Arteven, stampa 2006. Disponível em: <http://binp.regione.veneto.it/SebinaOpac/resource/gozzi-vs-goldoni-lotta-tra-gozzi-e-goldoni-sui-palcoscenici-e-nella-vita-della-venezia-del-700/VIA0367714>. Acesso: 21/12/2017.

PIERI, Marzia. “Introduzione”. In. PIERI, Marzia. *Il teatro di Goldoni*. Bologna: Il Mulino, 1993.

PIRANDELLO, Luigi. Seis personagens à procura de um autor. Tradução de Roberta Barni e Jacob Guinsburg. In: GUINSBURG, J. (Org.) Pirandello: do teatro no teatro. São Paulo: Perspectiva, 2009, p. 179-239.

PLEBANI, Tiziana. “La ricerca italiana di genere su cultura femminile e Illuminismo nell’Italia del Settecento”. In. BRAMBILLA, Elena; SCHUTTE, Anne Jacobson. *La storia di genere in Italia in età moderna*. Un confronto tra storiche nordamericane e italiane. Roma: Viella, 2014. p. 139-156.

\_\_\_\_\_. “Lo spazio urbano del Settecento a Venezia e l’agency delle donne”. In. BERGER, Fabien; COLETTI, Cécile. *Les figures du féminin « en rupture » à Venise : courtisanes, actrices, épouses, servantes et ‘putte’ du XVI au XVIII siècle*. Université Toulouse II-Jean Jaurès, 2015.

\_\_\_\_\_. “Socialità e protagonismo femminile nel secondo Settecento”. In. FILIPPINI, Nadia Maria. *Donne sulla scena pubblica Società e politica in Veneto tra Sette e Ottocento*. Milano: Franco Angeli Storia, 2006. p. 25-80.

\_\_\_\_\_. *Un secolo di sentimenti amori e conflitti generazionali nella Venezia del settecento*. Venezia: Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, 2012.

PORTICH, Ana. *A arte do ator entre os séculos XVI e XVIII*. Da Commedia dell’Arte ao paradoxo sobre o comediante. São Paulo: Perspectiva: Fapesp, 2008.

POVOLO, Carlo. *L'intrigo dell'onore. Poteri e istituzioni nella Repubblica di Venezia nel Cinque e Seicento*. Verona: Cierre, 1997.

POZZO, Giovanni. La. “Lo spazio domestico nei due gemeli veneziani”. In: MANGINI, Nicola. *Studi Goldoniani*, quaderno n. 6. Venezia: Casa di Goldoni, 1982, p. 164-184.

PRÉVOST, Abade. *Manon Lescaut*. Rio de Janeiro: Jackson Editores, 1959.

PROPP, Vladímir. *Comicidade e riso*. Trad. Aurora Fornoni Bernardini e Homero Freitas de Andrade São Paulo: Editora Ática, 1992.

PUPPA, Paolo. “I Mémoires, ovvero ritratto dello scrittore da giovane”, in *Nuova Corvina*, 2, 1996, p. 148-166. Disponível em: [http://epa.oszk.hu/02500/02582/00002/pdf/EPA02582\\_nuova\\_corvina\\_1994\\_02\\_148-166.pdf](http://epa.oszk.hu/02500/02582/00002/pdf/EPA02582_nuova_corvina_1994_02_148-166.pdf). Acesso em 20/06/2018.

RABELAIS, François. *Gargantua e Pantagruel*. Trad. de David Jardim Júnior. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 2003.

RABETTI, Maria de Lourdes. “Extravagâncias melodramáticas na comédia de Goldoni: desafios à tradução e à encenação contemporâneas”. In: *ouvirOUver*. v. 9, n. 1. Dossiê: Comicidade e Criação. Uberlândia, 2013, p. 10-22.

REIS, Sonia Cristina. De Carlo Goldoni a Luigi Malerba: as Máscaras na cultura italiana. In: *Terceira Margem*. Rio de Janeiro. Número 14, 2006, p. 59-67.

RICALDONE, L. “Il secolo XVIII come laboratorio della modernità”. In: Chemello, A; Ricaldone, L. *Geografie e genealogie letterarie. Erudite, biografe, croniste, narratrici epistolieres, utopiste tra Settecento e Ottocento*. Padova: Il Poligrafo, 2000, pp. 11-45.

RICCOBONI, Luigi. *Réflexions historiques et critiques sur les différents théâtres de l'Europe*. Avec les Pensées sur la Déclamation. Paris: Guerini, 1738, pp. 19-20, trad. it. in F. Taviani, M. Schino, *Il segreto della Commedia dell'Arte*. La memoria delle compagnie italiane del XVI, XVII e XVIII secolo, Firenze, La Casa Usher, 1982.

RINGGER, Kurt. “ “Il coadiutore e la pupila”: autobiografia e opera buffa nei *Memories* di Carlo Goldoni. In: MANGINI, Nicola. *Studi Goldoniani*, quaderno n. 6. Venezia: Casa di Goldoni, 1982, p. 185-192.

RIZ, D. *Volumen statutorum legum, ac iurium dd. venetorum, cum correctionibus serenissimorum principum barbadici, lauredani, grimani, ... additis recentioribus legibus ciuilibus, & criminalibus ... & practica summaria, amplissimo indice omnium rubricarum & annotationibus, & postillis in margine omnium legum, summo labore & studio D. Riz* (1619). Disponível em: [http://books.google.com/books?id=A9lnnqJV1VsC&hl=&source=gbs\\_api](http://books.google.com/books?id=A9lnnqJV1VsC&hl=&source=gbs_api). Acesso em 20/07/2019.

ROSSETTI, Emerson Calil. Riso e teatralidade: uma poética do teatro de Martins Pena. 2007. 320 f. Tese (doutorado) - Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara, 2007. Available at: <<http://hdl.handle.net/11449/102395>>. Acesso em 25/02/2019.

ROSSI, Patrizio. “Considerazioni sulla locandiera di Carlo Goldoni”. In: MANGINI, Nicola. *Studi Goldoniani*, quaderno n. 2. Venezia: Casa di Goldoni, 1970, p. 158-167.

ROUSSEAU, Jean Jacques. *Émile ou de l'éducation*. Paris: Flammarion, 1966.

ROUSSEL, Pierre. *Système physique et moral de la femme*. Paris: Vincent, 1775.

RYNGAERT, Jean-Pierre. *Introdução à análise do teatro*. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

SANTOS, Dominique Vieira Coelho dos. “Acerca do conceito de representação”. *Revista de Teoria da História* Ano 3, Número 6, dez/2011 Universidade Federal de Goiás, p. 27-53.

SAULINI, Mirella. “Indagine sulla donna in Goldoni (nelle “sedici commedie nuove”)”. In: MANGINI, Nicola. *Studi Goldoniani*, quaderno n. 6. Venezia: Casa di Goldoni, 1982, p. 195-208.

SCALA, Flaminio. *A loucura de Isabella e outras comédias da Commedia dell'Arte*. Organização de Roberta Barni. São Paulo: Iluminuras, 2003.

SCANNAPIECO, Anna. “Introduzione”. In: Goldoni, Carlo. *La buona madre*. A cura di Anna Scannapieco. Venezia: Marsilio Editori, 2001.

\_\_\_\_\_. “O teatro goldoniano: um best-seller editorial de setecentos”. *Anais do Colóquio Internacional Clássicos dos Teatros Nacionais: usos do cânone*, 2010. Disponível em: [ww3.fl.ul.pt/centros\\_invst/teatro/pagina/Publicacoes/.../comunicacao\\_scannapieco.pdf](http://ww3.fl.ul.pt/centros_invst/teatro/pagina/Publicacoes/.../comunicacao_scannapieco.pdf). Acesso em 26/05/2017.

\_\_\_\_\_. “Scrittoio, scena, torchio: per una mappa della produzione goldoniana”. In: “Problemi di critica goldoniana”, VII, 2000, pp. 25-242.

SCHWANTES, Cíntia. “Dilemas da representação feminina”. In: OPSIS - Revista do NIESC, Vol. 6, 2006, p. 7-19. Disponível em <https://www.revistas.ufg.br/Opsis/article/download/9308/6400>. Acesso em 05/07/2016.

SILVA, Sandro Luis da. “Argumentação, estilo e *ethos* discursivo no discurso literário: o poema cada vez mais, de Rodrigo Bró em foco”. In: *EID&A - Revista Eletrônica de Estudos Integrados em Discurso e Argumentação*, Ilhéus, n. 13, jan/jun.2017. p. 174-190. Disponível em: [www.uel.br/revistas/uel/index.php/signum/article/download/3056/4674](http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/signum/article/download/3056/4674). Acesso em 18/06/2019.

SHAKESPEARE, William. *Hamlet, Rei Lear e Macbeth*. Trad. Bárbara Heliodora. São Paulo: Editora Abril, 2010.

SILVA, Gilvan Ventura da, NADER, Maria Beatriz e FRANCO, Sebastião Pimentel (Orgs.). *História, Mulher e Poder*. EDUFES: Vitória, 2006.

SPAGGIARI, William. “«So che Venezia no me vol più ben»: Goldoni ‘émigré’”. In: *Geografie letterarie: Da Dante a Tabucchi*. Milano: Edizioni Universitarie di Lettere Economia Diritto, 2015, p. 71-82.

STRAPPINI, Lucia. *Dizionario Biografico degli Italiani*. Volume 57 (2001) In: [http://www.treccani.it/enciclopedia/carlo-goldoni\\_%28Dizionario-Biografico%29/](http://www.treccani.it/enciclopedia/carlo-goldoni_%28Dizionario-Biografico%29/) Acesso em 05/09/2018.

STRUDSHOLM, Erling. “Goldoni e l’uso medio”. In: Bach, Svend. Cecchini, Leonardo e Kratschmer, Alexandra. *ATTI dell’VIII Congresso degli Italianisti Scandinavi Aarhus-Sandbjerg*. Aarhus: Istituto di Lingue, Letteratura e Cultura, 2009, p. 142-151.

TESSARI, Roberto. *Teatro e Spettacolo nel Settecento*. Bari-Roma: Editori Laterza, 1995.

THEILE, Wolfgang. “Struttura della commedia e senso del reale nel teatro di Goldoni”. In: MANGINI, Nicola. *Studi Goldoniani*, quaderno n. 5. Venezia: Casa di Goldoni, 1979, p. 7-27.

TÖRÖK, Tamara. “La scena veneziana all’epoca di Goldoni”. *Nuova Corvina*. n. 21. rivista di italianistica dell’Istituto Italiano di Cultura per l’Ungheria, 2009. p. 226-231. Disponível em: [http://epa.oszk.hu/02500/02582/00021/pdf/EPA02582\\_nuova\\_corvina\\_2009\\_21\\_226-231.pdf](http://epa.oszk.hu/02500/02582/00021/pdf/EPA02582_nuova_corvina_2009_21_226-231.pdf). Acesso: 20/04/2018.

TRIFONE, Pietro. “Lingua e dialetto in Goldoni. In: Limine”. *Quaderni di letterature viaggi teatri*. Volume 11 (2015). [www.inlimine.it/ojs/index.php/in\\_limine/article/viewFile/.../476](http://www.inlimine.it/ojs/index.php/in_limine/article/viewFile/.../476). Acesso em 02/09/16.

TURCHI, Roberta. “La immagine di sé. I. Dalla Bettinelli alla Paperini”. In. GOLDONI, Carlo. *Polemiche editoriali – Prefazioni e polemiche I*. Venezia: Letteratura Universale Marsilio, 2009, p. 9-42.

\_\_\_\_\_. “La partita di Mirandolina”. In: TRIVERO, P. *et ali. Il lumi inquieti*. Amicizie, passion, viaggi di leterati nel Settecento. Torino: aAccademia University Press, 2012, p. 26-44.

UBERSFELD, Anne. *Para ler o teatro*. Trad. José Simões. São Paulo: Perspectiva, 2005.

URIBE, María de la Luz. *La Comedia del Arte*. Espanha: Destinolibro, 1983.

VAZZOLER, F. “Qualche (modesta) proposta sul libro del teatro”. In. Goldoni 1793-1993, Atti del Convegno del Bicentenario (Venezia, 11-13 aprile 1994) a c. di C.Alberti e G.Pizzamiglio, Venezia, Regione del Veneto, 1995.

VENDRAMINI, José Eduardo. “A *Commedia dell’Arte* e sua reoperacionalização”. *Trans/Form/Ação*, São Paulo, 24, 57-83, 2001.

VIEIRA, Débora Oliveira. *Improvisação e dramaturgia: o lugar da improvisação teatral na escrita dramática*. Dissertação de mestrado. Mestrado em letras. Universidade Federal de Minas Gerais, 2011.

VISINTIN, Giulia. *Il teatro italiano nel settecento: Carlo Goldoni*. Università Degli Studi Di Fiume, 2017. Disponível em: <https://zir.nsk.hr/islandora/object/ffri%3A929/datastream/PDF/view>. Acesso: 30/04/2018.

WELLEK, René e WARREN, Austin. *Teoria da literatura*. Trad. José Palla e Carmo. Lisboa: Publicações Europa-América, s/d.

ZURLA, Gregorio. “Il costume veneziano nel XVIII secolo. Le trasformazioni del costume in seguito alla caduta della Serenissima”. In. *Insula Fulcheria*. Crema, Volume A, N. XXXX, p. 120-137, 2010.