

Considerações sobre a personagem Bettina, de Carlo Goldoni¹

Considerations about the Character Bettina, by Carlo Goldoni

Caroline Barbosa Faria Ferreira*
Secretaria de Estado da Educação - SEDU

382

RESUMO: O presente trabalho tem por objetivo realizar um estudo de caráter crítico-historiográfico da obra de Carlo Goldoni, teatrólogo italiano do século XVIII, valendo-se de leituras de cunho histórico e crítico sobre o autor, a fim de produzir uma breve análise da representação da mulher em sua obra. Por serem muitas as representações de mulheres no teatro goldoniano, analisaremos a personagem Bettina, de *La putta onorata* (1748-49), jovem pobre e honrada, que luta para preservar a sua castidade/reputação, e para se casar com o jovem que ama. Esta personagem, embora tenha muito destaque entre as mulheres goldonianas, tem sido pouco analisada em relação às outras personagens do autor.

PALAVRAS-CHAVE: Mulher. Teatro. Carlo Goldoni. *La putta onorata*. Bettina.

ABSTRACT: The present work aims to carry out a critical-historiographic study of the work of Carlo Goldoni, an Italian theatrical of the 18th century, using readings of a historical and critical nature about the author, in order to produce a brief analysis of the representation of woman in her work. Because there are many representations of women in the Goldonian theater, we will analyze the character Bettina, from *La putta onorata* (1748-49), a poor and honorable young man, who struggles to preserve his chastity / reputation, and to marry the young man she loves. This character, although very prominent among Goldonian women, has been little analyzed in relation to other characters of the author.

¹ Este texto é fruto do estudo desenvolvido no PPGL/UFES, dentro da linha de pesquisa Poéticas da Antiguidade à Contemporaneidade (PAC), sob orientação da Profa. Dra. Paula Regina Siega. Ele é parte da minha pesquisa de Tese, sobre a representação da mulher no teatro de Carlo Goldoni.

* Doutora em Letras pela Universidade Federal do Espírito Santo (UFES).

KEYWORDS: Woman. Theater. Carlo Goldoni. *La putta onorata*. Bettina.

Introdução

Ao nome de Carlo Goldoni está ligada a reforma do teatro italiano, iniciada em 1738, com a peça “Il momolo cortesan”², dialogada em partes, e posteriormente, com “La donna di garbo” (1743), já totalmente escrita, comédia que “significou uma verdadeira revolução, já que a tradição da *Commedia (dell’Arte)*³ era a ‘improvisação’ [...]” (BARNI, 2010, p. 227).

Sobre a *Commedia dell’Arte*, manifestação teatral popular, que vigorou do século XVI ao XVIII, Mic (1927, p. 10) afirma que a Companhia 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*).

383

Na edição Bettinelli⁴ de suas obras, Goldoni discute sobre os dois livros fundamentais que inspiraram as suas comédias: o livro do mundo e o livro do teatro. Sobre o primeiro, o autor afirma⁵: “Vários tipos de caracteres de pessoas me surgem assim, naturalmente, e parecem feitos exatamente para me fornecer abundantíssimos argumentos de graciosas e instrutivas comédias”. E acrescenta: “O segundo, isto é, o livro do teatro, me faz conhecer com quais

² Neste texto, optamos por não traduzirmos os nomes das personagens, bem como os títulos das obras de Carlo Goldoni.

³ Para mais informações acerca desse assunto, cf. a recente obra traduzida por Roberta Barni (SCALA, 2003).

⁴ Giuseppe Bettinelli (Veneza) foi o primeiro editor das comédias goldonianas. Sua edição está 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 “*capocomico ladro*” (FERRONE, 2011, p. 185) e pelo editor, sem o consentimento de Goldoni; e no tomo IX, Goldoni foi obrigado pela justiça a ceder os direitos autorais de suas peças a Medebach para publicação (FERRONE, 2011, p. 185).

⁵ As traduções dos textos em italiano foram feitas por mim.

cores deve-se representar sobre a cena os caracteres, as paixões, os acontecimentos, que no livro do mundo se leem.” (GOLDONI, 1991, p. 1255).⁶

Goldoni, em suas comédias, aproveita as máscaras, os esquemas e os repertórios (*canovacci*) da *Commedia dell’Arte* para representar os relacionamentos humanos da sociedade veneziana do século XVIII. Assim, suas tramas retratam aspectos da realidade através de cenas cotidianas dos três principais grupos sociais que compunham a Veneza de sua época: nobreza, burguesia e povo.

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, oferecendo um “panorama das transformações sociais e culturais que consolidaram o racionalismo burguês como filosofia hegemônica” (DUARTE, 2015, p. 16). Goldoni elimina em suas peças as bufonarias e as tramas absurdas e propõe enredos naturais, mais verossímeis, relacionados principalmente ao mundo burguês. Sobre essa questão, Cardinali (2014, p. 26) 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 cotidiana, oferecida pelos cômicos *dell’Arte*.⁷

6 *Tanti e poi tanti vari caratteri di persone, me li dipinge così al naturale, che paion fatti apposta per somministrarmi abbondantissimi argomenti di graziose e istruttive commedie. [...] Il secondo poi, cioè il libro del teatro, mi fa conoscere con quali colori si debban rappresentar sulle scene i caratteri, le passioni, gli avvenimenti, che nel libro del mondo si leggono.*

7 *“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*

As comédias de Carlo Goldoni são, em sua maioria, compostas por três atos, em verso ou em prosa, em língua italiana ou em dialeto veneziano, e procuram reproduzir as falas de pessoas comuns. Ele escreveu também algumas peças em língua francesa. Todas elas são notáveis pela instintiva comicidade e pela vivacidade dialógica, o que faz com que sejam representadas até os dias atuais.

A personagem feminina ocupa um lugar muito importante na dramaturgia de Carlo Goldoni, e essa questão está relacionada com o contexto europeu do século XVIII, no qual a mulher assume progressivamente um novo papel no âmbito da vida social, nos salões, nos cafés e nos teatros⁸ (COLOMBI, 1982, p. 73). Conforme afirma 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.⁹

Segundo Ferrone (2011, p. 29), as mulheres são o motor da ação teatral na comédia goldoniana, enquanto os homens, muitas vezes, são reflexos condicionados das mulheres, ou obstáculos opacos, ou ainda, espelhos reveladores das personagens femininas.

A primeira comédia goldoniana que teve uma mulher como personagem principal foi *La donna di garbo*, que, juntamente com a peça *La vedova scaltra*, pode ser considerada como um embrião da bem sucedida comédia goldoniana *La locandiera*.

reputazione, sul lavoro, sul culto della famiglia e, rifiutando l'evasione dalla realta quotidiana, offerta dai comici dell'Arte..."

⁸ Para um maior aprofundamento no assunto, cf. "La ricerca italiana di genere su cultura femminile e Illuminismo nell'Italia del Settecento". (PLEBANI, 2014, p. 139-156).

⁹ *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.*

Diante desses aspectos, entendemos ser de grande contribuição para as pesquisas em nosso país sobre o teatro mundial, uma análise mais acurada sobre o teatro goldoniano, e mais especificamente, sobre a representação¹⁰ da mulher que Goldoni faz em suas comédias. Por serem muitas as mulheres na dramaturgia do autor veneziano, analisaremos a personagem Bettina, de *La putta onorata*.

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).

386

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*.

¹¹ Para fabricar, como o próprio autor afirma, o “contraveneno” desta comédia,

10 Neste trabalho, adotamos o conceito de Representação desenvolvido por Roger Chartier, que considera que este

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

Esse conceito tornou-se central para as análises da Nova História Cultural, 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.

¹¹ Para maiores informações sobre *Le putte de Castello*, cf. PADOAN, 1983, p. 29-60.

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*.

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).¹²

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, órfã¹³, 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

¹² *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.*

¹³ 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 torture sociali. Le protagoniste incarnavano soggettività capaci di elaborare e riscattare la propria disgrazia anche attraverso la riflessione aiutata dalla scrittura.)

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, 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).¹⁴

¹⁴ *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*

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 pelas suas personagens.¹⁵

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 falas¹⁶ 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

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.

¹⁵ 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 abbiam noi, e sono queste la ragione e l'onore. Voi non mi darete 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).

¹⁶ 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.”

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.*¹⁷, I, 1, p. 247)¹⁸

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).¹⁹ 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.”²⁰ (GOLDONI, *P.O.*, I, 1, p. 249).²¹ E, ao ser informado de que Bettina 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).²²

Betina entra no palco apenas na cena cinco. O *ethos*²³ 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!²⁴Pelo menos se respira um pouco. Eu, que não sou daquelas que

¹⁷ Doravante, nos referiremos à peça *La putta onorata* por suas iniciais (*P.O.*).

¹⁸ 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.* [...].

¹⁹ 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.*

²⁰ 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.

²¹ *La ragazza mi piace. La terrò sotto la mia protezione.*

²² *Dunque si potrebbe fare questo matrimonio... E poi colla mia protezione... sì, sì. Va là.*

²³ Neste trabalho 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.

²⁴ Diferentemente da comédia goldoniana *La Locandiera*, *La putta onorata* tem parte de suas falas escritas em dialeto veneziano, sobretudo para expressar a simplicidade das personagens

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
 ²⁵ (GOLDONI, P.O., I, 5, p. 251-52). ²⁶

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 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

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.

²⁵ 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. Neste trabalho, 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.

²⁶ *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 quella. 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 vogio 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.*

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).²⁷

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).²⁸ 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).²⁹ Então, Pasqualino pergunta para Bettina quando ela o deixará entrar em sua casa e ela diz:

²⁷ PASQUAL. *Tiolè, chi la vol veder, sempre su l’altana a farse veder da tutti, a ricever i basamani.*

BETT. *Vardè che sesti! Stago qua per vu, caro fio. No podè dir che m’abiè visto a parlar co nissun.*

PASQUAL. *Mi no vogio che stè in altana. Sè troppo bassa.*

BETT. *Se passerò, 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.*

²⁸ 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 diese, e Tonina ghe ne tiol in casa quanti ghe ne va.*

²⁹ BETT. *Se le fa mal, so dano. Mi son una puta da ben.*

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).³⁰

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).³¹ 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).³² 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:

“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).³³

³⁰ 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.*

³¹ BETT. *Fe quel che volè; ma senti, bisogna dirlo anca a sior Pantalon.*

³² 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.*

³³ «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 bruto segno». (parte)(I, 6)

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).³⁴

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 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).³⁵

394

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

³⁴ *Brava, cussi me piase. Se vede che la xe una puta da ben. Ho fato per provarla; ma se la me averziva la porta, mai più 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.*

³⁵ *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.*

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).³⁶ 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).³⁷

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).³⁸

³⁶ *Una puta onorata pol esser sposada da chi se sia.*

³⁷ *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, modesta e senza ambizion, e nol ghe pensava né de nobiltà, né de bezzi, 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 varda. Per maridarse ghe vol do cosse: o assae bezzi, o poca reputazion.*

³⁸ *PANT. No, Betina, no bisogna giudicar segundo 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 bezzi, se compra una galia 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,*

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).³⁹ E Bettina, para si mesma, afirma: “Não gostaria que a caridade desse velho se tornasse problemática.” (GOLDONI, *P.O.*, I, 10, p. 261).⁴⁰ Ele continua dizendo:

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).⁴¹

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).⁴²

non ve vogio sentir a far sta sorte de descorsi. Sapiè che fazzo tanta stima de vu, che se no fusse avanzao in etae, Betina... si ben, no gh'averave difficultà de tiorve mi per mugier.

³⁹ PANT. *Coss'è? Cossa vol dir? Ve tirè da lonzi. Aveu paura de starme arente?*

⁴⁰ BETT. *(No voria che la carità de sto vecchio diventasse pelosa). (da sé)*

⁴¹ Orsù, *parlemose schieto. Mi v'ho tiolto a proteger per carità. V'ho promesso de maridarve; v'ho promesso dusemento ducati; son galantomo, ve ne darò anca tresento, ma no vogio butarli via, no vogio che ve neghè. Ve torno a dir, colona mia, che se no ve despiasesse 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...*

⁴² *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 cussi 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 dusemento ducati per maridarve la me li vol dar de bon cuor, da pare e da*

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).⁴³ 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 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).⁴⁴

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 nem 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,

galantomo, aceterò la so carità: ma se el gh'avesse qualche segunda intenzion, l'aviso che mi vecchi no ghe ne voggio.

⁴³ *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 [...]*

⁴⁴ *Gran desgrazia 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)*

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 Betina 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 Catte. E em I, 13, ele encarrega-se de fazer com que Catte 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, 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).⁴⁵

⁴⁵ 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 cussì. 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 cussì facilmente,
 Perché le xe onorate come l’oro;
 E chi le vol far zoso, no fa gnente.
 Roma vanta per gloria una Lugrezia,
 Chi vol prove d’onor, vegna a Venezia».

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.

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.”⁴⁶ (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.*, I, 17, p. 272).⁴⁷ 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).⁴⁸

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).⁴⁹ 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.

⁴⁶ *Sposatela, e assicuratevi della mia protezione.*

⁴⁷ *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.*

⁴⁸ *O per una via, o per l'altra, Bettina verrà senz'altro nelle mie mani).*

⁴⁹ *Che non vuole? E tu hai d'avere soggezione d'una donna? Le donne si fanno fare a nostro modo*

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)⁵⁰. 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 creria que eu sou capaz de fazer com outros, aquilo que eu fiz com você. (GOLDONI, *P.O.*, II, 10, p. 288, grifo nosso).⁵¹

Ela termina o seu discurso afirmando: “antes morrer, mas salvar a honra.” (GOLDONI, *P.O.*, II, 10, p. 289).⁵² 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.

⁵⁰ *Anemo, adesso xe el tempo de farme veder che me volè ben. Semo soli, nissun ne vede, nissun ne sente. Tiolè suso la vostra roba, e scampemo via.*

⁵¹ *Mi scampar via? Betina 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 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 fato con vu.*

⁵² *Morir piutosto, ma se salva l'onor.*

Podemos observar presente nessa peça 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’.⁵³

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.

401

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

⁵³ *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'.*

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 ele⁵⁴.

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 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”.

⁵⁴ Para maiores informações sobre o assunto, cf. POVOLO, 1997, p. 356-62.

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).⁵⁵ 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:

⁵⁵ (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 [...])

Ah, vejo que este amor quer ser a minha ruína. Minha mulher está possuída. É melhor deixar essa menina. Verdadeiramente eu sou um grande louco; *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).⁵⁶

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.

404

Na cena seguinte (III, 29), Goldoni então recorre, para que Bettina e Pasqualino pudessem se casar, ao recurso do reconhecimento⁵⁷: Pasqualino descobre que

⁵⁶ 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 indiavolata. 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)

⁵⁷ Para Aristóteles (*Poética*, XI, 30, p. 105), o reconhecimento é a passagem do desconhecido para o conhecido, a revelação da identidade das 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.

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, a dou a você, e eu mesmo uno a sua mão com a dela. (se aproxima) (GOLDONI, *P.O.*, III, 29, p. 336-37).⁵⁸

Bettina tem seu destino na peça decidido pelo acaso e a peça é concluída com o 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)⁵⁹

405

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

⁵⁸ *Adesso che ti xe mio fio, ti l'ha da sposar subito immediatamente. Betina merita tuto; no averave riguardo de sposarla mi, molto megio 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)*

⁵⁹ [...] *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.*

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 amor de Bettina triunfam, o lar dos jovens é recomposto, e a peça termina com a punição dos maus e o triunfo da bondade.

Conclusão

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 exibir os seus vícios, e pode ser considerada como uma comédia séria, em que a virtude triunfa em seu desfecho.

A personagem Bettina, objeto deste artigo, 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.

Referências

ARISTÓTELES. *Poética*. Edição bilíngue. Tradução, Introdução e Notas de Paulo Pinheiro. São Paulo: Editora 34, 2015.

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.

CARDINALI, Sandro. “Goldoni e la critica ai costumi borghesi”. *I Castelli di yale*. Anno II, número 1, 2014.

CASEY, James. *La famiglia nella storia*. Bari: Laterza, 1991.

CAVALLINI, Giorgio. *Le commedie del Goldoni*. Torino, Società editrice internazionale, 1972.

CAVALLINI, Giorgio. *La dimensione civile e sociale del quotidiano nel teatro comico di Carlo Goldoni*. Roma: Bulzoni editore, 1986.

CHARTIER, Roger. *A História Cultural: Entre Práticas e Representações*. Trad. Maria Manuela Galhardo. Lisboa: Difel, 1990.

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.

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.

FERRONE, Siro. *La vita e il teatro di Carlo Goldoni*. 3ª ed. Venezia: Marsilio Editori, 2011.

GOLDONI, Carlo. “Pamela fanciulla”. *Commedie scelte* - Volume Terzo, 4ª edizione. Milano: Edoardo Sonzogno Editore, 1890. Disponível em:

https://www.liberliber.it/mediateca/libri/g/goldoni/pamela_nubile/pdf/pamela_p.pdf. Acesso em 03/04/20.

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.

GOLDONI, Carlo. *Memorie*. Introduzione di Luigi Lunari e traduzione e note di Piero Bianconi. Milano: Biblioteca Universale Rizzoli, 1985.

GOLDONI, Carlo. *Prefazione dell'autore alla prima raccolta delle commedie (1750)*. A cura di M. Pieri, t. III, Einaudi, Torino 1991.

GOLDONI. *La locandiera*. A cura di Davico Bonino. Milano: Oscar Mondadori, 2011.

JONARD, Norbert. *Introduzione a Goldoni*. Roma-Bari: Gius. Laterza & Figli, 1990.

MIC, C. *La commedia dell'arte*. Paris: Pléiade, 1927.

ORTOLANI, Giuseppe. "Introduzione". In: GOLDONI, Carlo. *Tutte le opere di Carlo Goldoni*. A cura di Giuseppe Ortolani, vol. II, Mondadori, Milano 1936.

PADOAN, Giorgio. "L'esordio Di Goldoni: La Conquista Della Moralità." In: *Lettere Italiane*, vol. 35, no. 1, 1983, p. 29-60. Disponível em: www.jstor.org/stable/26263129. Acesso em 04/06/2020.

PLEBANI, Tiziana. *Un secolo di sentimenti amori e conflitti generazionali nella Venezia del settecento*. Venezia: Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, 2012.

PLEBANI, Tiziana. "La ricerca italiana di genere su cultura femminile e Illuminismo nell'Italia del Settecento". In: BRAMBILA, Elena e SCHUTTE, Anne Jacobson. *La storia di genere in Italia in età moderna: un confronto tra storiche nordamericane e italiane*. Roma: Viella, 2014.

POVOLO, Carlo. *L'intrigo dell'onore. Poteri e istituzioni nella Repubblica di Venezia nel Cinque e Seicento*. Verona: Cierre, 1997.

RYNGAERT, Jean-Pierre. *Introdução à análise do teatro*. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

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 Isabela e outras comédias da Commedia dell'Arte*. Organização, tradução e notas de Roberta Barni. São Paulo: Fapesp, Iluminuras, 2003.

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. Acesso em 18/06/2020.