

<  
*A estalajadeira*,  
 de Carlo Goldoni,  
 enc. Jorge Silva Melo,  
 Artistas Unidos, 2013  
 (Américo Silva  
 e António Simão),  
 fot. Jorge Gonçalves.

# Mirandolina

## *La leggiadra emancipata... ma non troppo*

Sebastiana Fadda

**Título:** *A estalajadeira* (1752). **Autor:** Carlo Goldoni. **Tradução e encenação:** Jorge Silva Melo. **Cenografia e figurinos:** Rita Lopes Alves. **Luz:** Pedro Domingos. **Assistência:** Leonor Carpinteiro e João Delgado. **Interpretação:** Américo Silva, António Simão, Catarina Wallenstein, Elmano Sancho, Rúben Gomes, Maria João Falcão, Maria João Pinho, João Delgado e Tiago Nogueira. **Co-produção:** Artista Unidos / Teatro Nacional São João / Centro Cultural de Belém. **Apoio:** Centro Cultural do Cartaxo. **Local e data de estreia:** Teatro Nacional São João, Porto, 15 de Fevereiro de 2013.

*La locandiera* foi redigida e estreada no Teatro Sant'Angelo de Veneza pela companhia de Girolamo Medebach em 1752, conforme recorda Carlo Goldoni no seu livro *Mémoires* (1787), acrescentando pormenores factuais contingentes: estando a primeira-dama, Teodora Medebach, aflita por "vapores", reais ou fingidos, mas que a afastavam das tábuas, o poeta de serviço resolveu escrever uma peça à medida da actriz Maddalena Raffi Marliani, destinada - e acostumada - aos papéis de criada, conhecida com o nome artístico de Corallina (parente próxima de Colombina, pertencente como ela à *commedia dell'arte*). O êxito junto do público provocou o rápido restabelecimento da senhora Medebach, que interrompeu a carreira do espectáculo para devolver a Marliani aos papéis secundários. Subiu então à cena *Pamela*, adaptação do romance homónimo de Samuel Richardson onde ela iria deslumbrar como protagonista.

Abrimos então o espectáculo do dia 26 de Dezembro com *La locandiera*. Esta vem de *Locanda*, que em italiano significa o mesmo que *hôtel garni* em francês. Não há termo específico em língua francesa para indicar o homem ou a mulher que gere *locanda*. Caso se queira

traduzir esta comédia em francês conviria procurar o título no carácter, e este seria sem dúvida *La femme adroite*.<sup>1</sup> [tradução minha]

Essa *femme adroite* vinha directamente daquele Mundo que Goldoni trazia para o Teatro, no sentido de o tornar espelho do Mundo e não apenas metáfora, como fora no ideário barroco; que divertisse, mas que tivesse uma função pedagógica, sendo "útil à cidade dos homens e à educação do povo criança" (Angelini 1993: 1104 [t.m.]). Para viabilizar essa função, o teatro devia ser credível e basear-se nos princípios da verosimilhança e da edificação moral. Daí que os protagonistas do teatro goldoniano remetessem para a humanidade real: nem excepcional como na tragédia, nem ridícula como nas comédias clássicas. Queria-se antes que fosse exemplar e mediana - tal como o lugar que a burguesia retratada ocupava na escala social -, com isso apontando para valores que o engenho e bom senso aconselhariam. A classe média em plena ascensão elogiava a laboriosidade, o empreendedorismo, o decoro, o esforço e a inteligência, mas esses valores não eram consensuais e a sua afirmação não foi pacífica, como prova esta dramaturgia. Nada atemorizado pelos seus adversários, o

<sup>1</sup>[http://www.classicitaliani.it/intro\\_pdf/Goldoni/intro015.pdf](http://www.classicitaliani.it/intro_pdf/Goldoni/intro015.pdf)



^  
<>  
*A estalajadeira*,  
de Carlo Goldoni,  
enc. Jorge Silva Melo,  
Artistas Unidos, 2013  
(^ Américo Silva  
e Elmano Sancho;  
<> Catarina Wallenstein  
e Elmano Sancho),  
fot. Jorge Gonçalves.

autor esgrimia destramente com eles e, quando acusado de inverosimilhança, replicava que o seu intuito era moral; e, quando censurado de moralismo, contestava que perseguia a verosimilhança (Lunari 2007).

Na sua introdução à edição da peça por Marsilio, em 2007, Sara Mamone evidencia os atributos da atriz que interpretara a personagem em 1752 – mulher avisada, espirituosa e arguta, de raciocínio hábil e de língua solta, capaz de rivalizar e vencer nas escaramuças com os actores em cena – servindo-se das palavras do autor retiradas das *Mémoires*:

[Ela] era uma jovem veneziana, muito graciosa, muito gentil, cheia de espirito e de talento, e mostrava felizes predisposições para a comédia [...] era gentil; recitava os papéis de *Soubrette*; não deixei de me interessar; preoquei-me com a sua [...] pessoa, e redigi uma peça para a sua estreia [...] A Senhora Marliani, vivaz, espirituosa, e naturalmente esperta, dava um novo impulso à minha imaginação, e encorajava-me a trabalhar naquele género de Comédias que exige finura e artifício. (Goldoni *apud* Mamone 2007 [t.m.])

Outro contemporâneo, Francesco Saverio Bartoli, nas suas *Notizie istoriche de' comici italiani che fiorirono intorno all'anno 1550 fino a' giorni presenti*, ([*Notícias históricas dos comediantes italianos que surgiram desde 1550 até aos nossos dias*] 1781–82), confirma uma vivacidade que foi colocada primeiro ao serviço da *commedia dell'arte* e mais tarde da comédia goldoniana inteiramente escrita:

Nas comédias ao improviso revelou-se espirituosa, e grande faladora, certa e conceituosa. Escaraneadora de brio, todo comediante a temia, convencido de ficar a perder contra ela na arenga do palco. Revelou-se depois excelente recitante nas coisas estudadas. (Bartoli *apud* *ibid.* [t.m.])

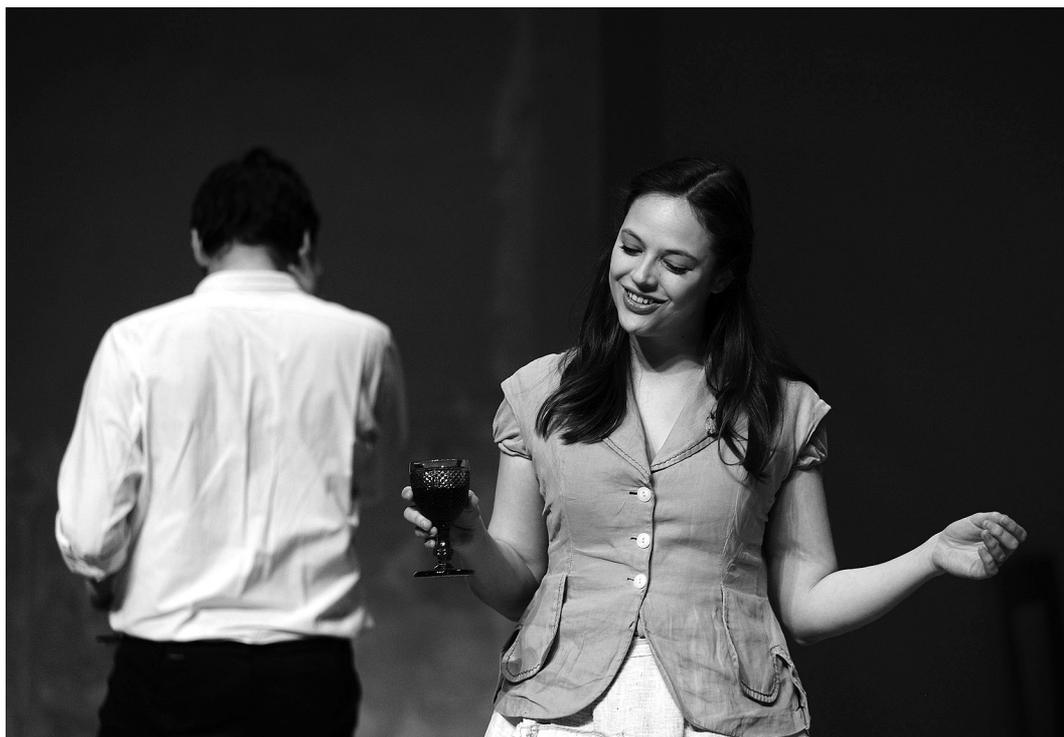
Tal como Mirandolina fora moldada à medida da Marliani, os papéis de Hortênsia e Dejanira destinavam-se a mais

duas atrizes da companhia Medebach – Caterina Landi e Vittoria Falchi – a fim de, pela inserção alegórica de duas tipologias de mulher, se trazer à discussão pública a diatribe entre os dois entendimentos do teatro: por um lado, a comédia nova e reformada goldoniana, por outro a *commedia* velha e estereotipada *dell'arte*, demonstrando a primeira a verdade da vida, que devia triunfar sobre a mentira do palco da segunda:

Espectar ao de Mirandolina é portanto o jogo de Hortênsia e Dejanira (...) Elas 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 asfixiado. As duas comediantes declaram-se incapazes de fingirem fora do palco mas também, supõe-se, no palco. (Angelini 1993: 1111–1112 [t.m.])

Mirandolina é uma mulher autêntica, senhora das suas falas e das suas acções, expressa uma nova sociedade, conhece as regras do palco e as do mundo, tem consciência de quando mente ou diz a verdade. Hortênsia e Dejanira são duas mercenárias caricatas, reféns duma linguagem e de convenções esvaziadas de sentido, mostram uma sociedade em extinção reduzida à fachada, desconhecem a diferença entre palco e mundo, ou entre verdade e mentira, e por isso não conseguem ser genuínas. A disputa entre os dois antónimos ressurgirá com força no século XX, questionados por Luigi Pirandello, que descobriu em Goldoni um génio precursor da modernidade e em *Il teatro comico* (1750) matéria fértil para a sua própria fantasmagoria visionária.

No que diz respeito a *La locandiera*, Franca Angelini percorre com rara finura hermenêutica as muitas pistas nela traçadas pelo autor para elucidar os sentidos conferidos a arte e artifício, bem como a Mundo e Teatro, que estiveram na base da famosa reforma que fez. Arguto observador da humanidade, Goldoni sabia que qualquer



<  
*A estalajadeira*,  
 de Carlo Goldoni,  
 enc. Jorge Silva Melo,  
 Artistas Unidos, 2013  
 (< Catarina Wallenstein e  
 Elmano Sancho),  
 fot. Jorge Gonçalves.

mudança, para ser duradoira, devia agradar e não chocar ou entrar em colisão com os seus contemporâneos: conhecia o passado, dissecava o presente e nele vislumbrava os rumos do futuro. Por isso conseguiu permanecer. Ciente das características e necessidades do seu tempo, Goldoni opera a metamorfose dos tipos em caracteres. Mirandolina encarna e moderniza ao mesmo tempo duas máscaras da *commedia dell'arte*: o mercador e a criada. Ela manda na estalagem e serve os hóspedes. As figuras secundárias negativas tornam-se protagonistas positivos, facilmente reconhecíveis na realidade, na sociedade e no público da *Sereníssima*.

As qualidades da actriz e o plano da comédia coincidem perfeitamente. A actriz, mostrando a sua maneira de interpretar, imagina uma nova personagem, a que planeia a sua vida e a concretiza planeando e concretizando simultaneamente a comédia (goldoniana). Por essa razão *La locandiera* torna-se a comédia que identifica o teatro de Goldoni, a mais representada por ser a mais amada pelos actores, a que resume a reforma marcando um ponto de chegada [...] [R]aramente um carácter de actor, o da Marliani, e um tipo da tradição, a criada, colaboraram de modo tão feliz com um projecto dramaturgico: o de fundar na palavra-escrita uma nova comédia capaz também de representar comicamente uma sociedade de nobres e burgueses e de a criticar. (*Ibid.*: 1106 [itálico no original, t.m.])

Não era só a burguesia que se encontrava no auge da sua ascensão, porque a tentar resgatar-se duma condição subalterna estava também a mulher, que começava a reivindicar direitos de igualdade com os homens mas, acima de tudo, de escolher, inclusive a sua própria vida. Alvo ainda distante a atingir, encontra em Mirandolina uma das mais admiráveis defensoras.

Quanto aos homens que gravitam à sua volta, são corpos menores, tipos sociais, pouco mais do que paisagem: o Marquês de Forlipopoli um aristocrata arruinado, o Conde de Albafiorita um novo-rico materialista, o Cavaleiro

de Ripafratta um misógino preconceituoso, Fabrício um criado subserviente. Cada um tem os atributos da sua condição, espelhados nas prendas com que homenageiam a estalajadeira e nos vinhos que consomem: o Marquês tem soberba, oferece uma protecção inconsistente e bebe um dedal de raro vinho de Chipre; o Conde tem dinheiro, oferece prendas caras, certo de que tudo tem um preço, e bebe um precioso vinho das Canárias; o Cavaleiro tem volubilidade, oferece desprezo e bebe um requintado vinho de Borgonha; Fabrício tem capacidade de trabalho, oferece dedicação e não tem acesso a vinho nenhum. Todos, excepto este último, que vive na estalagem e fica no seu lugar, estão de passagem por ali, a sua presença é efémera como inconsequentes são também os amores que protestam ter, de acordo com o seu estado e em coerência com o seu apreço pelo exótico, o interdito ou o que é de difícil acesso.

Os nobres cortejam por galantaria preguiçosa, o cavaleiro é o exacto oposto do *cavalier servente*, o criado ora espera ora desespera. Mirandolina a todos seduz com a habilidade das suas palavras insinuando oferecer-se mas sem nunca se dar, a não ser àquele que pertence ao seu meio, embora não estejam bem no mesmo exacto patamar, mas que lhe fora destinado pelo pai. Como evidenciado na montagem de Visconti, ela é a patroa e ele um criado, a relação económica substitui a afectiva. O seu casamento é um acordo de conveniência. Ela poupa no salário e manda, dando a entender que irá obedecer; ele sobe na vida e obedece, tendo a ilusão que irá mandar<sup>2</sup>. É verdade que na ópera cómica *La serva padrona* (1733), de Giovanni Battista Pergolesi, Serpina consegue ascender socialmente e casar com o seu Uberto, mas no mundo concreto de Goldoni cada qual se emparelha com seu igual e as normas querem-se respeitadas.

Vencedora do Cavaleiro, Mirandolina não vence a lei do pai, não muda de condição, fica estalajadeira. Irá casar com Fabrício [...] A

<sup>2</sup> Estas considerações, e muitas outras importantes informações sobre o espectáculo de Visconti, vêm dum notável texto de Roberto Alonge, que reconstrói a dramaturgia dessa encenação a partir de documentos e imagens da época (cf. Alonge 2006).

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 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 1993: 1107 [itálico no original, t.m.])

Ao iluminar a riqueza e complexidade do texto goldoniano, Franca Angelini salienta ainda, entre outros aspectos, o rigor da arquitectura, das correspondências estabelecidas e dos diálogos internos: "três aristocratas, três mulheres, três servos (...) [t]rês classes (...) três os modos da sedução" (*ibid.*: 1108), três os referidosinhos, três as éticas (do nome, do dinheiro e do trabalho), umas vezes sobrepostas outras desencontradas. E tudo apimentado pelos jogos da conquista, pelo fogo do desejo, pelos caprichos da vontade, que culminam na magnífica cena do engomar.

Merece uma referência também o texto "O autor a quem ler", dirigido por Goldoni aos leitores da versão impressa da peça, para justificar o seu objectivo, que se resumia em:

[D]ar um exemplo desta bárbara crueldade, deste injurioso desprezo com que [estas mulheres aduladoras] se riem dos desgraçados que venceram, para mostrar o horror da escravidão que esses infelizes procuram e tornar odioso o carácter das encantadoras sereias." (Goldoni 1973: 32)

Na verdade, toda a comédia é, pelo contrário, um hino à mulher determinada e autónoma, enaltecendo o carácter da protagonista, o seu encanto e a sua perspicácia. Apesar do que afirma, Goldoni ama a sua *Mirandolina*, reconhece o lugar de destaque que ela está a conquistar na sociedade burguesa, alertando para a não subestimar a sua inteligência e a respeitar a sua liberdade. De condição ainda limitada, é certo, mas já, de forma irreversível, a caminho de uma emancipação inevitável.

A fortuna da peça tem sido tal que em 1765 já estava editada em Portugal pela Officina de Francisco Borges de Sousa como *Comédia nova intitulada A Locandiera* (Almeida 2007: 290–291) e em 1773 foi musicada por Antonio Salieri num homónimo *dramma giocoso* com libreto de Domenico Poggi. Nos séculos XIX e XX, a versão original deu oportunidade de brilhar a actrizes aclamadas e de um apurado virtuosismo cénico como Adelaide Ristori (em 1857), Eleonora Duse (em 1891) e Italia Vitaliani (em 1901), tendo havido uma produção do Teatro de Arte de Moscovo, em 1898, em que Stanislavski representou o papel do Cavaleiro de Ripafrotta, que será encarnado em 1952 por um jovem Marcello Mastroianni, a contracenar com uma

experiente Rina Morelli, numa encenação espantosa de Luchino Visconti.

Na cena portuguesa a peça tem beneficiado das atenções de profissionais e amadores, em especial nestas últimas décadas, e há registos que nos falam de títulos variáveis, como *A locandiera*, *A hospedeira* ou *Mirandolina*, registando-se, porém, uma predilecção por *A estalajadeira*<sup>3</sup>. A versão mais recente da peça, da autoria de Jorge Silva Melo, surgiu em 2008 pelos Livros Cotovia, incluída no primeiro volume de *Peças escolhidas*, juntamente com *O servidor de dois amos* e *O Campiello*. Ao que tudo indica, revisita a versão editada em 1973 pela Editorial Estampa. Nesse tempo, aliás, estava a ser planeada a sua ida à cena pelo Teatro da Cornucópia, com Glicínia Quartim no papel da protagonista.

Quarenta anos volvidos, Jorge Silva Melo acertou enfim as contas com o advogado veneziano, de modo que ele e os Artistas Unidos nos brindaram com um espectáculo muito conseguido, dominando com mestria as linguagens e os subentendidos da peça, mostrando o refinado mecanismo de relojaria dos ritmos cómicos encadeados pelo dramaturgo, a modernidade dum texto que ainda dialoga com a contemporaneidade, por retratar o embrião de uma sociedade que é a nossa, obrigando-nos a reconhecer nas virtudes construtivas de ontem os vícios degradantes de hoje. É o mundo diligente e redentor do iluminismo que, dilatando-se de forma desmedida e cínica, gerou o mundo voraz e insaciável dos nossos dias, revertendo as promessas contidas no primeiro nas misérias impostas pelo segundo.

A cenografia de Rita Lopes Alves reproduzia uma secção da estalagem, sem preocupação de fechar ou compartimentar os vários espaços previstos pelo original. Um espaço multireferencial e bastante despojado, em especial na zona esquerda, onde se desenrolavam as cenas da sala de estar e dos quartos, lugares destinados ao ócio, mas desprovidos de qualquer conotação de privacidade (que sobrevive quase exclusivamente nos apartes), reenviando por isso para lugares públicos e colectivos (propícios para a exibição das máscaras sociais). A zona direita da cena, mais farta de objectos de uso quotidiano, remetia para os locais do negócio e do trabalho, a condizer com a irrupção do realismo na cena setecentista. Na zona central, triunfaram a tábua de engomar e o ferro manejado pela estalajadeira, metáforas da rendição dos apaixonados, dos seus ardores amorosos e da tentação sexual, atizada por uma inteligência consciente de si e hábil em gerir os seus dotes e a sua estalagem. Interessante a introdução da touca no figurino da estalajadeira, assinado pela própria cenógrafa, vestindo-a assim com o traje de engomadeira, para personificar já não a mulher que brinca ao papel de sedutora, mas a trabalhadora em serviço e com pés assentes na realidade.

No que diz respeito aos figurinos, a opção foi a de atravessar várias épocas e, pela via da sugestão e pela introdução de manchas de cores vivas, transmitir a

<sup>3</sup> Para uma lista exaustiva, vejam-se as entradas da CETbase relacionadas com o dramaturgo, no sítio <http://www3.fl.ul.pt/CETbase/>.



&lt;

*A estalajadeira*,  
de Carlo Goldoni,  
enc. Jorge Silva Melo,  
Artistas Unidos, 2013  
(Catarina Wallenstein),  
fot. Jorge Gonçalves.

transversalidade temporal do próprio texto, bem como a vitalidade desse mundo no alvor de uma nova civilização. Talvez não em Veneza, espaço da representação, nem em Florença, espaço representado, mas sim em Paris, onde Goldoni se auto exilou. Na sua "*Lezione goldoniana agli studenti di Firenze*" ["Lição goldoniana aos estudantes de Florença"], Strehler, ao falar do seu projecto de realizar uma série televisiva - em vários episódios - a partir das *Mémoires*, cita o entusiasmo de alguém, não identificado, que considerava esse longo recordar como "a vida dum homem que nasceu numa república que morria e que morreu numa república que nascia" (Anónimo *apud* Strehler 2005: 278 [t.m.]).

É talvez pelo conhecimento do mundo, pelo amor ao teatro, pela compaixão pelos homens, pela ampla visão do seu olhar perscrutador e penetrante, que o dramaturgo salpica a sua obra com facécias, falas e momentos leves que, de resto, correspondem a uma concepção de impermanência da vida e que surgiria no palco pela primeira vez, e de forma explícita, com o seu engenho, de acordo com as convicções de Gianfranco Folena. Pelo seu domínio exemplar, recuperada no seu valor afectivo mais do que estético, a língua (a "conversação") adquire realidade própria, sendo elemento indutor e conector dos relacionamentos humanos. O "improvisado" é absorvido pelo premeditado mas quotidiano; o *a solo* da "máscara" é integrado no "concerto harmonioso da vida associativa"; o realismo goldoniano seria, num primeira instância, linguístico, depois social e finalmente histórico (Folena 1957).

A esse magnífico concerto da vida em sociedade tivemos acesso graças aos intérpretes, que transmitiam ao público aquela cumplicidade que existia no palco, para além daquela que as personagens deveriam comunicar ao auditório pelos muitos apartes do texto. É certo que, quando Mirandolina dizia não ser jovem nem bonita, sentiu-se alguma estridência, por não condizerem as palavras com a aparência de Catarina Wallenstein. Talvez

ainda não tenha ela as subtilezas e astúcias de actrizes mais maduras, mas movimentou-se e defendeu a sua personagem com grande graciosidade e frescura. O Cavaleiro teve em Elmano Sancho um perfeito virtuoso das emoções, que evidenciou traços dum pré-romantismo que iria fazer a fortuna de muitos heróis do século XIX. Irresistível também a composição do Marquês por parte de Américo Silva, que o dotou de tiques e apetites sôfregos quase ruzantianos, a contracenar com um Conde / António Simão sabiamente negligente com as coisas da matéria, quase enfasiado com a prosperidade, mas também acalorado ao enfrentar quem o desafia.

O coro ficou completo com as vozes singulares de Rúben Gomes (Fabrício), Maria João Falcão e Maria João Pinho (as actrizes *dell'arte*), João Delgado e Tiago Nogueira (criados), garridas as mulheres, discretos os homens, complementos indispensáveis da estalajadeira e dos fidalgos, todos eles emoldurados, iluminados ou sombreados, pelas luzes de Pedro Domingos.

Quanto à cena da escaramuça de capa e espada - recitada porém sem espadas e com os actores a fingirem desembainhá-las - surgiu como jogo no jogo, integrado num teatro dentro do teatro, sublinhando os lugares das convenções em que todos nos movemos e para as quais o palco remete por excelência, mas também o aspecto lúdico tão presente na peça. Porque Goldoni bem sabia o que muito mais tarde afirmaria Fernando Amado: "Os actores são meninos a brincar no jardim dos deuses"<sup>4</sup>, formulação esta que encontra na prática artística de Jorge Silva Melo manifesta e sensível reverberação.

Outros pormenores vale a pena referir: Roberto Alonge, ao reavivar a memória do espírito inovador da mencionada encenação italiana de 1952, esclarece aspectos relevantes que explicam as razões pelas quais esse espectáculo suscitou polémica e foi entendido como contrastando com a imagem tradicional de um Goldoni amável e bem-comportado<sup>5</sup>. Luchino Visconti soube subverter os lugares-

<sup>4</sup> Esta frase, citada por Manuela de Freitas, encerra a entrevista que a actriz concedeu à *Sinais de cena* n.º 2 (Fadda / Cintra 2004: 53).

<sup>5</sup> Eleonora Duse refere que o dramaturgo "exige: meias de seda, rendas nos punhos reverências e óculos (...) brio brio brio elegância no tom e nos modos" (*apud* in Maria Pia Pagani, "Mirandolina e Vasilisa: Due volti di Eleonora Duse", consultado in <http://www.russinitalia.it/publicazioni/DUSE-PAGANI2.pdf>, data de acesso 20 de Maio de 2013 [t.m.]). No entanto, a actriz ficou lembrada por pesar as palavras e introduzir a eloquente linguagem das pausas, aludindo a sentidos mais fundos (cf. *ibid.*).

>  
*A estalajadeira*,  
 de Carlo Goldoni,  
 enc. Jorge Silva Melo,  
 Artistas Unidos, 2013  
 (Catarina Wallenstein  
 e Rúben Gomes),  
 fot. Jorge Gonçalves.



comuns dominantes, inclusive na academia, e mostrando-se coerente com a sua posição de intelectual orgânico, imaginou os espaços abertos e fechados de que fala Franca Angelini, ambientando determinados momentos da peça em diálogo inequívoco com a cidade, de que mostrava os telhados, apresentando uma *Mirandolina* progressista e "operária", a ser beliscada pelo Cavaleiro por trás dum biombo, assediada na cena do engomar e prestes a ser violada quando a luxúria deste já reclamava imperiosamente o objecto do desejo e a satisfação da carne (Alonge 2006)... Esse gesto delicado e arcano de borrar a roupa com a ponta dos dedos, como fazia Rina Morelli, agora repetido por Catarina Wallenstein e Elmano Sancho, seria uma grata homenagem ao realizador milanês? E, sem recorrer aos telhados, ao com/fundir os espaços comuns e os privados, não terá o encenador devolvido, também ele e como acima se sugere, todo o alarido e a pulsação colectiva duma urbe inteira?

Sempre generoso<sup>6</sup> com os seus autores, actores, criadores e público, Jorge Silva Melo concebeu um espectáculo joco-sério, mistura de exuberância epidérmica e melancolia submersa, numa celebração do teatro, dum teatro da, na e para a cidade, coral no entendimento de Foleña, "*leggero, leggero...*", como recomendava Strehler. E o que vimos foi deliciosa e absolutamente *spumeggiante*.

## Referências bibliográficas

- AA.VV. (1993), *Goldoni: mundo y teatro*, Madrid, Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España, Serie Debate n.º 4.
- ALMEIDA, Maria João (2007), *O teatro de Goldoni no Portugal de Setecentos*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Temas Portugueses.
- ALONGE, Roberto (2006), *Visconti, dietro il paravento i pizzicotti alla sua Locandiera*, 06 de Dezembro, consultado in <http://www.turindamsreview.unito.it/link/locandiera.pdf> (data de acesso: 20 de Maio de 2013)

- (2008), *Goldoni "Mémoires": a Parigi si vive meglio*, 10 de Novembro, consultado in <http://www.turindamsreview.unito.it/sezione.php?idart=493&idsezione=4&idcat=1> (data de acesso: 20 de Maio de 2013)
- ANGELINI, Franca (1993), "*La locandiera* di Carlo Goldoni", in Alberto Asor Rosa (dir.), *Letteratura italiana: Le opere. Volume secondo: Dal Cinquecento al Settecento*, Torino, Giulio Einaudi Editore.
- FADDA, Sebastiana (2001), "Carlo Goldoni e algumas tendências da crítica italiana", in *Cadernos de teatro*, revista da Companhia de Teatro de Almada, Almada, n. 17, Julho, pp. 5-9.
- FADDA, Sebastiana / CINTRA, Rui (2004), "Manuela de Freitas: uma actriz que é tudo ou nada", in *Sinais de cena*, APCT / CET, n.º 2, Dezembro, pp. 41-53.
- FOLENA, Gianfranco (1957), "Il linguaggio del Goldoni: dall'improvviso al concertato", in *Paragone*, Letteratura, Firenze, Sansoni, Anno VIII, n. 94, ottobre.
- GOLDONI, Carlo (1973), *A estalajadeira*, trad. Jorge Silva Melo, Lisboa, Editorial Estampa.
- LUNARI, Luigi (2007), "Introduzione", in Carlo Goldoni, *La bottega del caffè*, Milano, Biblioteca Universale Rizzoli [amplo excerto foi publicado no "Manual de leitura" do espectáculo *O café*, Porto, Teatro Nacional São João, 2008].
- MAMONE, Sara (2007), "Introduzione", in Carlo Goldoni, *La locandiera*, a cura di S. Mamone e T. Megale, Venezia, Marsilio; excerto consultado in <http://www.drammaturgia.it/recensioni/recensione2.php?id=3416> (data de acesso: 20 de Maio de 2013).
- STREHLER, Giorgio (2005), "Lezione goldoniana agli studenti di Firenze", in *Memorie: Copione teatrale da Carlo Goldoni*, Firenze, Le Lettere.

## Sitiografia

- <http://ww3.fl.up.pt/CETbase/>
- <http://www.classicitaliani.it/index100.htm>
- <http://www.drammaturgia.it/recensioni/recensione2.php?id=3416>
- <http://www.russinitalia.it/publicazioni/DUSE-PAGANI2.pdf>
- <http://www.turindamsreview.unito.it>

<sup>6</sup> A propósito de generosidade, fica aqui registado o vivo agradecimento à Professora Maria João Almeida, pela pronta disponibilidade e as inestimáveis sugestões.