



La favola MANDRAGOLA si chiama: considerações sobre a obra teatral de Nicolau Maquiavel

La favola MANDRAGOLA si chiama: considerations on Niccolò Macchiavelli's theatrical work

Priscila Nogueira da Rocha¹

Resumo

O presente artigo analisa a obra *La Mandragola*, considerada a principal obra do teatro renascentista italiano e cujo autor, Nicolau Maquiavel, para além de sua extensa atuação como político, teórico, filósofo, historiador e chanceler florentino, marcou seu nome também na dramaturgia nesta obra que mais reconhecimento lhe trouxe em vida, uma vez que seu texto mais popular nos dias de hoje, *Il principe*, só foi publicado após sua morte. Para tanto, tomamos como base a perspectiva teórica de Stoppelli (2006), por apresentar dados mais aprofundados sobre o período histórico. O trabalho destaca aspectos sobre sua escrita e suas influências, bem como analisa detalhadamente o prólogo, por ser este essencial para apreender o intento de Maquiavel na elaboração de sua obra teatral.

Palavras chave: *Mandragola*. Maquiavel. Prólogo. Teatro. Renascimento.

Abstract

This article presents an analysis of the work *La Mandragola*, considered the most important theater play of the Italian Renaissance, written by Niccolò Machiavelli, and that greatest recognition brought to him in his lifetime, since his ever most known text, *Il principe*, was published only after his death. To achieve this, the present study is based upon Stoppelli's (2006) theoretical perspective, due to his more precise historical description about that era. The article highlights aspects of the Machiavelli's writing and his influences, and analyses in detail the prologue, as it is essential to understand which were the author's intentions when producing his work.

Keywords: *Mandragola*. Machiavelli. Prologue. Theater. Renaissance.

¹ Doutoranda em Literatura Italiana com Bolsa CAPES no Programa de Pós-graduação em Letras Neolatinas pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. E-mail: pnrocha@gmail.com.

Introdução

Antes de analisarmos a comédia, faz-se necessário situar historicamente o escritor em seu tempo. Maquiavel era um homem da Renascença, período marcado por muitas transições, tais como o aumento da urbanização, o crescimento do comércio, e uma valorização da cultura. O Renascimento surge como forma de vida que modifica os planos social, econômico, cultural e político, em direção oposta aos ideais da Idade Média. É fato conhecido que Maquiavel não só escreveu sobre a política, mas era um participante ativo desta. Foi secretário do Conselho dos Dez da Guerra e segundo chanceler da república florentina, ou seja, ocupou postos de destaque em Florença em outros conselhos da república de 9 de junho de 1498 até 7 de novembro de 1512. Porém, com a vitória dos Médici neste ano, foi forçado a abandonar o seu cargo, na condição de cidadão comum, desprovido de renda e com uma família para prover. Condenado e acusado injustamente de ter tramado contra a nova família governante, foi preso e torturado. Anistiado e sem recursos, se transferiu com sua família para a casa que possuíam em San Casciano. Durante o seu “exílio” escreve suas principais obras: *Il principe*, *I discorsi*, *Andria*, *Mandragola*, *Clizia*, *L’arte della guerra*, entre outras. Maquiavel ainda começaria a escrever *Istorie fiorentine* em 1520, com término em 1525, quando o autor retorna à sua vida pública como historiador oficial da república, porém sem poder exercer novamente um cargo executivo como desejava.

Stoppelli (2006), em sua análise sobre a *Mandragola*, inicia seu estudo com o seguinte questionamento: como é possível que o fundador do pensamento político moderno, autor da obra “O príncipe”, tenha escrito a comédia italiana mais bela?² Essa também foi a pergunta que norteou a presente pesquisa sobre a obra e atiçou a curiosidade sobre as razões que a privaram de ter sido mais amplamente estudada e analisada dentro de um contexto literário e linguístico. Para este artigo, será feita uma análise mais aprofundada do prólogo da peça e de seus personagens, na tentativa de esclarecer o pensamento de Maquiavel e o uso da comédia para criticar a sociedade contemporânea.

Para muitos críticos e historiadores, dentre eles De Sanctis (1996) e Ridolfi (1978), a obra teria sido escrita em 1518. Stoppelli (2006), entretanto, afirma que a data real se situaria entre 1513 e 1514, verificada nas cartas trocadas com Francesco Vettori,

2 Tradução nossa.

principalmente no que tange às piadas da comédia. O teor destas cartas é profundamente compatível com o espírito de *La Mandragola*, e seria improvável, sempre segundo Stoppelli, que Maquiavel só anos mais tarde vasculhasse suas correspondências para inserir o material em sua obra. Se formos observar o prólogo, a comédia é a diversão de quem “se empenha, nesses vãos pensamentos, tornar seu triste tempo mais suave, pois não pode voltar seu rosto à outra parte, vedado que lhe foi o talento mostrar em outros atos e outras virtudes”³; ou seja, um remédio para a triste condição do presente, um parêntese de alegria para adoçar o ócio forçado em que a mudança de regime o havia forçado.

Inicialmente intitulada *Comedia di Callimaco et di Lucretia*, impressa em 1518 com o título errôneo e só corrigido na 3ª versão, publicada em Roma, em 1524, quando recuperou o título original: *Comedia facetissima intitolata Mandragola et recitata in Firenze* (STOPPELLI, 2006), possivelmente em alusão à Dante e sua *Commedia*, tomando como referência um verso presente no prólogo: “um novo caso nesta terra nascido”⁴, em que o autor deixa clara a intenção de contar uma segunda história na mesma cidade de Florença, também tomada como base na obra de Dante.

Obra considerada o marco dentro do renascimento italiano, perdura até os dias atuais. Considerada evolução da comédia latina, Maquiavel não nega a influência dos escritores Plauto e Terêncio dentro de sua obra, sendo possível adicionar também a de Boccaccio, com a obra *Il Decameron*. Vale ressaltar que, embora não venha de uma família nobre ou rica, Maquiavel recebeu uma educação clássica e na infância já dominava a retórica greco-romana e redigia em latim. Acredita-se, ainda que sem comprovação, que seu interesse pela comédia tenha nascido com a transcrição do *Eunuchus*⁵, de Terêncio, assinado com o nome de *Nicolaus Maclavellus* (STOPPELLI, 2006), depois com a tradução em vulgar de *Andria*, também de Terêncio, o que o ajudou na arte de escrever comédia.

3 “s’ingegna / con questi van pensieri / fare el suo tristo tempo più suave, / perché altrove non have / dove voltare el viso, / ché gli è stato interciso / mostrar con altre imprese altra virtúe” (MACHIARELLI, 2006 – Prólogo).

4 “un nuovo caso in questa terra nato” (MACHIARELLI, 2006 – Prólogo).

5 Atualmente arquivado no Ms Rossigno 884, da Biblioteca Vaticana.

Trama

O enredo dessa comédia de Maquiavel traz as aventuras de Callimaco, rico e jovem florentino que viveu grande parte da vida em Paris e, após escutar sobre a beleza da jovem Lucrezia, se sente por ela atraído antes mesmo de conhecê-la pessoalmente. Decide então voltar para sua pátria e encontrá-la. Ao avistá-la, se vê arrebatado e sente um desejo incontido pela jovem. Porém esta mulher, além de muito virtuosa, é casada com Messer Nicia Calfucci – o mais simples e o mais tolo homem de Florença –, que não só é muito mais velho do que ela, como lhe atribui a culpa pela infertilidade do casal. Callimaco, para alcançar seu objetivo, elabora juntamente com seu companheiro Ligurio, descrito por Maquiavel como parasita, um plano para estar com Lucrezia por uma noite: Callimaco se passaria por um médico parisiense e, visando consumir sua investida romântica, exploraria a tolice de Nicia e seu desejo de ter filhos por meio de um ardil que contaria com a contribuição de Sostrata, mãe de Lucrezia e sabidamente interesseira, de Fra Timoteo, confessor do casal, e da própria Lucrezia. Ligurio convence Nicia de que o modo mais seguro e eficaz para promover a gravidez de sua esposa seria dar-lhe de beber um chá com mandrágora, erva com supostos poderes mágicos que, porém, teria um efeito colateral: após ser ingerida, provocaria a morte do primeiro que se deitasse com a mulher. Acreditando que a infertilidade fosse um problema de Lucrezia, Nicia é convencido a deixar um desconhecido se deitar com sua esposa antes dele próprio, de modo que a maldição tornasse este o predestinado a morrer. Sabendo das virtudes de Lucrezia, Callimaco e Ligurio pedem ajuda a Fra Timoteo, que por meio da oferta de uma boa recompensa se dispõe a colaborar. É então organizado um falso sequestro durante a noite, no qual capturam um vagabundo, na verdade Callimaco disfarçado, e o colocam na cama do casal. Após a noite de amor, Callimaco conta toda a verdade para Lucrezia, inclusive fazendo planos de casamento após a morte de Messer Nicia. A jovem, maravilhada com a diferença da noite anterior em comparação às passadas junto ao marido, muda seu comportamento e concorda em seguir com a relação clandestina.

A erva mandrágora

Ao aprofundarmos sobre o nome correto da obra, entende-se a *mandragola*, ou mandrágora (*Mandragora officinarum* L.), como uma planta medicinal, também conhecida como maçãs de maio, limão-selvagem, pé-de-pato, raiz do diabo, maçã-de-satã, etc. Sua peculiaridade vem do fato de sua raiz recordar uma figura humana, parecida com um pequeno homem dormindo (que era considerado o espírito do demônio na Idade Média) e que, ao ser retirada da terra, gritava tão alto que poderia deixar uma pessoa surda, enlouquecê-la e levá-la à morte. A partir desta crença, muitas técnicas foram desenvolvidas para retirar a planta sem sofrer nenhuma consequência. Os caçadores continuaram a se arriscar por acreditarem nos poderes medicinais e sobrenaturais da planta, sem esquecer sua influência nas práticas mágicas e na bruxaria; um exemplo dessa relação seria o uso da planta pela feiticeira da mitologia grega Circe, citada em Homero, cujo bruxedo transformava os homens em porcos⁶. Existem muitos registros do uso místico da erva na Europa medieval, inicialmente como calmante e analgésico, mas caso ingerida em excesso provocaria alucinações que beiravam a loucura; era ainda empregada para a cura da impotência sexual masculina. Desde os tempos de Hipócrates (460 a.C. – 337 a.C.), há na medicina registros da utilização da mandrágora para se obter um estado de semiconsciência, principalmente nos pacientes que deveriam se submeter a uma cirurgia ou amputação. Na literatura, se faz presente também nas novelas de Boccaccio, Sacchetti e Shakespeare. Uma das mais antigas referências encontradas é uma escultura do séc. XIV A.C., que representa uma rainha do Egito com uma flor de mandrágora na mão, pois acreditava-se na época que a planta possuía muitas qualidades medicinais.

Um aspecto interessante é a natureza dupla da planta, que pode ser classificada como macho e fêmea. Em suas pesquisas, Plínio, o Grande⁷ observou que a mandrágora se apresenta em duas formas: se branca com folhas largas diz-se macho, enquanto as pretas com raízes bifurcadas são consideradas do tipo feminino. Será por isso que Maquiavel,

6 A figura do porco aparece como personagem principal em outra obra de Maquiavel: *L'asino* (1517), onde o escritor encontra-se com um porco dentro do palácio de Circe e discute sobre a natureza humana e fala, em primeira pessoa, do seu percurso de formação, que é interrompido no momento que deveria ser transformado. Usar a lenda de Circe em outra de suas obras aparentemente corrobora com o fato de que ele era um conhecedor das plantas e de suas utilizações.

7 Plínio, o Grande (Como, 23 d. C. – Stabia 25 de agosto de 79 d. C) foi o autor da obra de referência *Historia naturalis* (77 d.C.). A obra tratava de assuntos diversos, tais como: cosmologia, mineralogia, antropologia, zoologia, metalurgia e substâncias medicinais.

dentre tantas plantas afrodisíacas, teria escolhido esta para ser o título da sua obra? Estaria ele já informando sobre as duas faces para seu público?

A obra como instrumento crítico

No dia seguinte à farsa proposta na obra, é apresentado um “final feliz” no qual todos alcançam seus objetivos, enganam e são enganados, e cada personagem mostra uma segunda face, ou véu. Na cena final, todos se encontram na igreja para serem abençoados. Um final feliz, porém mais trágico que alegre, gerando uma sensação nova e desconhecida nas comédias, culminando com um encerramento diferente das antecessoras, em que não temos no final da peça uma festa, com todos os impasses resolvidos, os enganos desfeitos, os personagens bons triunfando e os maus pagando por seus atos. Em *La Mandragola* vemos uma ruptura desses padrões: os personagens, embora simples e quase caricatos (mais arquétipos de seu papel social do que propriamente indivíduos), são dúbios, não podendo ser facilmente identificados como bons ou maus. Todas as ações que a princípio seriam entendidas como negativas, tais como mentiras, corrupção e adultério, são justificadas para um bem maior, onde o engano acaba sendo responsável pelo status final, no qual todos estão felizes: Fra Timoteo com sua recompensa; Messer Nicia com a cura da infertilidade de sua esposa; Lucrezia por ter encontrado um amante que a satisfaz mais do que o marido; Callimaco pela satisfação de seu desejo pessoal, e pela perspectiva do futuro com a amante, e Ligurio pelo prazer intelectual de ter sido bem sucedido em sua manipulação. Segundo Fido (1969, p.366) todos os personagens estão contentes como os súditos de um estado bem organizado, e o autor questiona quem seriam os destinatários e usuários dos planos políticos de Ligurio, respondendo a essa pergunta com a descrição apresentada no prólogo: “um amante mesquinho / um doutor pouco astuto / um frei de má vida”⁸. Existe uma desproporção entre o nível de inteligência e iniciativa de Ligurio e a importância dos eventos na qual essa força é aplicada. Fido encontra então uma alegoria com a própria situação de Maquiavel, marginalizado de todo lugar de poder, das atribuições políticas, de tarefas que tentou inutilmente recuperar, dedicando a sua obra *Il principe a Lorenzo de Medici*, esperando tornar-se assim o seu conselheiro de confiança.

8 “un amante meschino/un dottor poco astuto/un frate mal vissuto” (MACHIAVELLI, 2006 – Prólogo).

Na esteira de Bignotto (2014, p.7-21), pode-se afirmar que Maquiavel não enxerga a ação dos personagens – seja a tolice de Nícia, a cupidez de Callimaco ou a entrega de Lucrezia – com olhos moralistas. Para ele, são importantes a compreensão e representação da natureza humana como ela é, e por isso a comédia foi escolhida como a melhor forma para alcançar os seus propósitos. Ao propor personagens comuns de sua cidade, ele os usa como exemplos para entender a condição humana, não denunciando o caráter amoral de seu comportamento, mas o engano e a hipocrisia dos que acreditam que podem moldar a vida dos homens segundo valores abstratos, que ancoram virtudes impossíveis de serem vividas plenamente. Para Maquiavel, os homens escondem desejos que nem mesmo as máscaras sociais podem suprimir. Sejam os letrados, os religiosos, as mulheres “virtuosas”, empregados, enfim, todos os cidadãos fazem parte de uma sociedade que se refugia nos ritos sociais para esconder seu lado mais obscuro. Sua grande atualidade está no fato de reconhecer nos personagens de *Mandragola* uma parte da sociedade e da eterna comédia da vida privada.

A estrutura da comédia também retoma o tema da zombaria, cujo protagonista para alcançar seus objetivos, organiza um embuste. O fim da obra traz não só o final feliz, bem como o recurso do metateatro⁹, também presente nas obras plautinas. Fra Timoteo se dirige ao público pedindo que não os espere e desejando boas coisas, com a forma coloquial “*valete*”, significando “fiquem bem”: “Vós espectadores não esperéis que nós tornemos a sair: o ofício é longo e eu ficarei na igreja e eles irão para casa saindo pela porta lateral. Fiquem bem!”¹⁰.

Apesar de ser uma comédia, a obra é vista também por alguns autores como uma tragédia, como apontado por Benedetto Croce e pelo próprio Maquiavel ao se descrever como histórico, cômico e trágico. Essa tragicidade nasce da vontade de criticar a hipocrisia da classe dirigente e a inadequação da burguesia (De Sanctis, 1996). E ele denuncia e parodia, de uma forma sutil, os maus costumes florentinos. Essa denúncia se faz presente, por exemplo, no monólogo de Messer Nícia:

NICIA: Faz muito bem. Nesta terra não há nada além de mesquinhos. Não se aprecia virtude alguma. Se ele estivesse aqui, ninguém lhe olharia na cara. Eu sei de uma coisa: caguei as tripas para aprender algum latim. E, se tivesse que viver da profissão, estaria bem. Digo-te por experiência própria!
SIRO: Ganhais cem *ducados* por ano?
NICIA: Nem cem *liras*, nem cem *grossos*, ai de mim! O fato é que nesta nossa terra quem não é ligado aos poderosos, não encontra um cão que lhe

9 “Obras dramáticas que remetem para si próprias, enquanto textos de representação. (TRECCANI, 2017)

10 “Valete’state bene - Voi, spettatori, non aspettate che noi usciamo più fuori: l’ufficio è lungo, io rimarrò in chiesa, e loro, per l’uscio di fianco, se ne andranno a casa. Valete!” (Ato 5, cena 6).

ladre. Não somos bons para nada além de ir a funerais ou casamentos ou ficar o dia todo no banco do Procônsul vagando como moçoilas. Mas eu os despacho, não preciso de ninguém. Assim poderia viver quem está pior que eu! Não gostaria, porém, que as minhas palavras fossem referidas como suas, porque teria subitamente alguma taxa ou inconveniente que me fariam suar.¹¹

Nele, o personagem maldiz os vícios, os maus costumes e o ócio dos florentinos. Neste momento, Nicia personifica o desgosto de Maquiavel com a inércia da classe burguesa, que se deixou dominar pelo poder das senhorias.

Nos manuais de medicina de Michele Savonarola se dizia que uma infusão de raiz de mandrágora faria engravidar as mulheres inférteis. Este conhecimento de Maquiavel nas palavras de Callimaco: “Vós haveis de entender isto, que não há coisa mais certa para engravidar uma mulher que lhe dar de beber uma poção feita de mandrágora”¹². A passagem mostra que a ciência das ervas era conhecida e interessava ao autor. Outra referência encontrada na obra é o uso da bebida *hypocras*, um vinho com canela fervido e adoçado com açúcar e mel, oferecido para Lucrezia por Callimaco: “Um copo de *hypocras*, que serve para reparar o estômago e alegrar o cérebro”¹³.

Personagens

É quase ausente uma descrição física dos personagens (como em Plauto), que serão individualizados pela diferença de linguagem usada e por suas características psicológicas. Callimaco fala em latim e em vulgar em um nível mais elevado que o de Nicia, que se utiliza de frases idiomáticas e menos formais.

Ao pensarmos na descrição das personagens é possível encontrar a influência não só de Plauto, mas também de Terêncio e Boccaccio. Encontramos a figura do parasita (Ligurio, também no papel de *servus callidus*), do velho tolo (Nicia), do apaixonado

11 “NICIA: Fa molto bene. In questa terra non ci sono che cacastecchi. Non ci si apprezza alcuna virtù. Se egli stessi qui, non ci sarebbe uomo che lo guardasse in viso. Io ne so qualcosa, che ho cacato le curatelle per imparare due hac. E, se dovessi vivere sulla professione, starei fresco. Te lo dico per esperienza diretta! / SIRO: Guadagnate cento ducati l’anno? / NICIA: Non cento lire, non cento grossi, veh! Il fatto è che in questa terra chi dei nostri pari non è legato a quelli che hanno il potere, non trova un cane che gli abbaia. Non siamo buoni ad altro che ad andare ai funerali o alle ragunate di un matrimonio o a restare tutto il giorno sulla panca del Proconsole a trastullarci come donnette. Ma io li disgrazio, io non ho bisogno di alcuno. Così potesse vivere chi sta peggio di me! Non vorrei però che le mie parole fossero riferite per giro, perché io avrei subito qualche balzello o qualche porro di dietro, che mi farebbero sudare.” (Ato 2, cena 3).

12 “Voi avete ad intender questo, che non è cosa più certa ad ingravidare una donna che dargli bere una pozione fatta di mandragola.” (Ato 2, cena 6).

13 “Un bicchiere d’hypocras, che è a proposito a racconciare lo stomaco, rallegra el cervello.” (Ato 4, cena 2).

(Callimaco), e da mulher que segue seus princípios (Lucrezia), característica esta típica dos textos de Terêncio. Encontramos também o clero corrompido, como em Boccaccio, que pode ser lembrado na novela de *Frate Puccio* (*Il Decameron*, III, 4) e sobre a *beffa*, e o engano (*Il Decameron*, III, 6; e VII, 7). Também de uso terenciano, a ação como uma denúncia social: Lucrezia, sendo a única personagem virtuosa, é influenciada por todos os personagens, até mesmo seu confessor, a cometer adultério.

Cabe ressaltar que seus personagens são pluridimensionais, não são estereotipados nem dentro de um padrão (o enganado, a adúltera, o mentiroso), mas carregam em si características contrastantes que os completam (Lucrezia é casta e adúltera; Callimaco é importante e rico, mas fraco).

Canções

Por solicitação de Guicciardini, o autor acrescenta em 1526 as canções no fim de cada ato. Cada representação teatral é documentada no seu epistolário.

As canções, sempre pastorais, aparecem em *La Mandragola* depois da escrita de *Clizia*, por solicitação de Francesco Guicciardini, para a apresentação do carnaval de Faenza em 1526. Por volta de 20 de outubro de 1525 Maquiavel escreve para Guicciardini:

«Barbera¹⁴ [...] se ofereceu com seus cantores a vir fazer o coro entre os atos: e eu me ofereci a fazer as canções sobre os atos»¹⁵. Em 03 de janeiro de 1526, Maquiavel esclarece: «É que [a Barbera] e eu pensamos em vir, já que nos foi dada esta fé: nós fizemos cinco canções novas sobre a comédia, e foram musicadas para serem cantadas entre os atos; das quais vos mando junto a esta carta as letras, para que V. S^a. as possa considerar; a música, nós todos, ou só eu, vos levarei.»¹⁶ (RIDOLFI, 1978 p. 339-340, 346- 347).

Porém, mesmo com todas essas modificações não se sabe se a obra foi representada, uma vez que Guicciardini precisou retornar urgentemente para Roma por questões políticas e não teria sentido Maquiavel ir para Romanha se ele não estivesse lá. Não se sabe, contudo, se os atores não a representaram mesmo assim, uma vez que já conheciam

14 Forma carinhosa com que Maquiavel se referia à jovem cantora Barbara Salutati, com quem supostamente tinha um relacionamento afetivo.

15 “la Barbera [...] si offerse con li suoi cantori a venire a fare il coro in fra gli atti: et io mi offersi a fare le canzonette a proposito delli atti.”

16 “E che lei [la Barbera] et io abbiamo pensato a venire, vi se ne fa questa fede: che noi abbiamo fatto cinque canzone nuove a proposito della commedia, e si sono musicate per cantarle tra gli atti; delle quali io vi mando alligate con questa le parole, acciò che V. S. possa considerarle; la musica, o noi tutti o io solo ve la portereno.”

o texto. Maquiavel morre em junho de 1527, e não há registro de nova apresentação depois da planejada para 1526.

Formação do prólogo

Para alguns críticos, dentre eles Martelli (2005), o prólogo de *La Mandragola* não seria o resultado de uma composição unitária, mas de dois prólogos, onde o primeiro seria considerado aquele das últimas cinco estrofes, e o segundo, adicionado posteriormente com as 3 primeiras estrofes. Essa suspeita vem do fato de a descrição dos personagens ser feita duas vezes nesse prólogo:

1ª parte: a casa é de um doutor..., conhecereis depois pelo traje de um frade, qual prior ou abade mora no templo que está localizado em frente... Um jovem, *Callimaco Guadagni*, vindo agora de Paris, mora lá, naquela porta à esquerda. Uma jovem prudente foi por ele muito amada, e por conta disso enganada.¹⁷

2ª parte: Um amante mesquinho, um doutor pouco astuto, um frei de má vida, um parasita, fértil de malícia, serão neste dia o vosso passatempo.¹⁸

Por essa visão, a frase inicial da obra é "*La favola Mandragola si chiama - A fábula mandragola se chama*" (4ª estrofe), tradução de um *emistichio*¹⁹ de Terêncio (*Hecyra est huic nomen fabulae*): "*La suocera la favola si chiama*", começando assim a obra de Terêncio *Hecyra*, que curiosamente também apresentava dois prólogos.

A solicitação de Guicciardini se deve ao fato de acreditar não ser o texto original adaptado aos espectadores, e solicita a modificação para que se fizesse um texto mais compreensível para estes espectadores, e não somente falasse de si e seus problemas, como referência *Lettera a Guicciardini - 17/08/1525*.

17 "la casa è d'un dottore..., conoscer poi potrai a l'abito d'un frate qual priore o abate abita el tempio che all'incontro è posto.... Un giovane, Callimaco Guadagni, venuto or da Parigi, abita là, in quella sinistra porta. Una giovane accorta fu da lui molto amata, e per questo ingannata." (MACHIARELLI, 2006 - Prólogo)

18 "Uno amante meschino, un dottor poco astuto, un frate mal vissuto, un parassito, di malizia el cucco, fien questo giorno el vostro badalucco." (MACHIARELLI, 2006 - Prólogo)

19 Na métrica grega e latina, cada uma das metades (iguais ou desiguais) em que a pausa divide o verso, especialmente o verso alexandrino. (AULETTE, 2017)

Análise do prólogo

O prólogo da obra lembra a estrutura das comédias plautinas, na qual um personagem fora da "peça" (chamado de *banditore*, e que normalmente era um alter-ego do próprio autor) se direciona ao público "*benigni uditori*" (bondosos ouvintes), ambientando-os sobre a trama e explicando toda a cenografia. Ao apresentar o protagonista, se dirige particularmente ao público feminino, que estaria supostamente sujeito a apaixonar-se mais facilmente ("como ouvireis e eu gostaria que vós fôsseis enganadas como ela.")²⁰, recurso esse também usado em Boccaccio, que se dirigia às mulheres na tentativa de remediar o "*peccato della fortuna*" (pecado da fortuna), visto que diferente dos homens, estas não encontravam nenhuma distração sobre as penas de amor:

Portanto, para que por meu intermédio seja corrigido o pecado da fortuna, que, onde menos devia, mais avara de amparo foi, tal como vemos nas mulheres delicadas, pretendo prestar socorro e refúgio àquelas que amam – pois às outras bastam a agulha, o fuso e a dobadora –, contando cem novelas ou fábulas ou parábolas ou histórias, como se queira chamar, narradas em dez dias por um honesto grupo de sete senhoras e três rapazes, formado nos tempos mortíferos da peste que passou, bem como algumas canções, cantadas pelas senhoras acima referidas, para seu deleite.²¹

Estruturalmente, o prólogo é constituído por 8 estrofes:

Primeira estrofe: convida o público a escutar a comédia com atenção sem fazer barulho, apresenta o aparato e as mudanças de cenografia. Localiza a obra em Florença, mesma cidade do público e não em Roma ou Pisa²²: "Observem o cenário, tal como se apresenta: Esta é a vossa Florença, em outra oportunidade será Roma ou Pisa, e a coisa é de se morrer de rir".²³

20 "come intenderete, ed io vorrei che voi foste ingannate come lei."

21 "Adunque, acciò che in parte per me s'ammendì il peccato della fortuna, la quale dove meno era di forza, sì come noi nelle delicate donne veggiamo, quivi più avara fu di sostegno, in soccorso e rifugio di quelle che amano, per ciò che all'altre è assai l'agò e 'l fuso e l'arcolaiò, intendo di raccontare cento novelle, o favole o parabole o istorie che dire le vogliamo, raccontate in diece giorni da una onesta brigata di sette donne e di tre giovani nel pistelenzioso, tempo della passata mortalità fatta, e alcune canzonette dalle predette donne cantate al lor diletto." (Proemio, Decameron).

22 Como acontece nas obras de Strozzi *La commedia in versi e la Pisana*. Contudo, não há comprovação da hipótese de que a escolha destas cidades tenha sido influenciada por essas obras. A escolha de Pisa pode ter se dado meramente como um facilitador da rima.

23 "Vedete l'apparato, | qual or vi si dimostra: | quest'è Firenze vostra, | un'altra volta sarà Roma o Pisa, | cosa da smascellarsi delle risa"

Segunda estrofe: apresenta a casa de Nicia, especialista nos livros de Boezio, apresenta também a Via dell'Amore (Rua do Amor), identificada por alguns como a rua que termina na praça da Igreja de Santa Maria Novella. Apresenta também um frei e um dominicano porque na rua supracitada existia a sede dos dominicanos. Representar a igreja no palco é uma inovação na história do teatro.

Uma das troças do autor, novamente no prólogo, se revela quando Maquiavel informa que Nicia aprendeu muito das leis lendo o filósofo Boezio²⁴, se utilizando, porém de uma corruptela de seu nome (Buezio), para inserir a palavra *bue* (boi), animal chifrudo, em referência a traição que Lucrezia lhe infligiria mais adiante no texto: “A casa é de um doutor que aprendeu em Buezio sobre muitas leis”.²⁵

Terceira estrofe: é apresentado Callimaco, protagonista da obra, jovem que vem de Paris, mora na casa com a porta à esquerda da rua. É apresentada também Lucrezia, jovem amada loucamente por ele e que foi conquistada por um engano. “Ele, bom companheiro entre todos os outros, traz no aspecto e nas vestes a honra e o mérito da gentileza”²⁶ – gentileza substitui a cortesia que caracterizou a cultura das cortes na alta Idade Média, aparecendo então a figura do homem gentil ou *gentiluomo*.

Quarta estrofe: começa com uma forma tipicamente terenciana, nomeando a obra: “A fábula se chama Mandragola: vós vereis o porquê na representação, como eu imagino”²⁷.

Insinuação plantada antes do início da história propriamente dita, de que há uma segunda camada oculta pela fábula simples e popularesca, e é esta camada que contém a substância do discurso crítico de Maquiavel à sociedade, demonstrando todo o pessimismo e amargura do autor. Esta ótica permite entender a dupla natureza dos personagens, que dão vida a uma tragédia encoberta por uma comédia. Aqui o autor usa uma modéstia poética pedindo a benevolência de seu público: “O autor não desfruta de muita fama”²⁸, quase que para justificar sua estreia como comediógrafo, pois poderia não ser conhecido na escrita cômica, mas havia atuado muito tempo na vida política de Florença. Para alguns autores, dentre eles Ridolfi, não ter muito fama vem do fato que em

24 Anício Mânlio Torquato Severino Boécio (Roma, 475/477 – Pavia, 524/526)

25 “la casa è d’un dottore\che ’mparò in sul Buezio legge assai.”

26 “Costui, buon compagno fra tutti gli altri, porta nell’aspetto e nelle vesti l’onore e il pregio della gentileza.”

27 “La favola si chiama Mandragola: voi vedrete la causa nel recitarla, come io prevedo”

28 “Il compositore non è di molta fama”

uma carta enviada por Maquiavel em 1517, em que ele escreve sobre Orlando Furioso elogiando a obra, mas ressentido pelo fato de Ariosto não o ter citado como outros o foram. Acredita-se, contudo, que o autor utiliza um artifício da retórica muito comum nos prólogos do período, o de demonstrar uma falsa modéstia (neste caso, fortemente irônica, recurso que permearia toda a obra). O autor também diminui a importância da sua obra, oferecendo vinho a todos que não gostem de seu texto: “se não rirdes, ele ficará contente de vos pagar o vinho”²⁹, recurso esse também usado em Plauto. A seguir, Maquiavel apresenta seus personagens, que já demonstram a sua dupla natureza, elencados em uma sequência segundo a função cômica de cada um: “Um amante mesquinho, um doutor pouco astuto, um frei de má vida, um parasita, fértil de malícia”³⁰. Uma novidade em relação ao modelo clássico é este personagem, que sem preconceitos, é esperto, e é o condutor de toda a trama para que cada um consiga obter o que deseja, embora o próprio não possua, a priori, nenhum ganho tangível, exceto talvez uma satisfação pelo divertimento, ou pela subversão das convenções sociais, revelando mais uma vez as semelhanças com o autor, que nos levam a crer que represente o alter-ego de Maquiavel.

Outra reflexão possível é a de que, quando Maquiavel define seu protagonista como mesquinho, estaria ele, ainda que inconscientemente, julgando as atitudes de seu personagem e imputando um caráter moralista? Lembrando que esta era a primeira versão do prólogo, já se pode vislumbrar aqui esta visão amarga do autor e sua crítica não tão velada. Apesar do recurso da ironia para provocar o riso ao expor estas considerações, por trás deste verniz de comédia, é possível enxergar o pessimismo niilista com que Maquiavel enxerga o mundo a seu redor.

Quinta, sexta e sétima estrofes: constituem uma digressão do autor. Referência amarga que traz à tona a interrupção de sua vida política: “pois não pode voltar seu rosto a outra parte, vedado que lhe foi o talento mostrar em outros atos e outras virtudes, não sendo reconhecido nenhum mérito às suas obras”³¹, ou seja, fingindo se desculpar, o autor demonstra que seus interesses estão em outro lugar, ligados à carreira política que neste momento é proibido de exercer, e deixa bem claro que está ciente de possíveis calúnias, deixando uma ameaça velada: “eu o informo, e digo a esta pessoa que ele também sabe ser

29 “se voi non ridete, egli è contento di pagarvi il vino”

30 “un'amante meschino, un dottor poco astuto, un frate mal vissuto, un parassito di malizia il cucco”

31 “perché altrove non vi è luogo dove possa voltare il viso, perché gli è stato vietato di mostrare con altre imprese altra virtù, non essendoci premio alle fatiche sue”

maledicente”³². Fala-se da perda de valores morais do povo florentino, inclinação a maledicência, falsidade, hipocrisia, querendo retirar o véu de seus compatriotas. Deve ir contra a malvadeza dos invejosos e incapazes, bem como da má sorte. Entende-se aqui que o público assistirá uma fábula amarga, que trará o divertimento mas também pontos de reflexão: “ele não estima ninguém ainda que se ajoelhe para ele, que possa trazer um manto melhor que o dele”³³, ou seja, o autor explica que não estima ninguém, mesmo que seja obrigado a ajoelhar-se diante de quem seja mais rico do que ele. Muitas são as referências que o autor apresenta de suas intolerâncias, e que o empurram a – *dir male*. Reivindica para si o direito de “*dir male*”, ou seja, de se mostrar mordaz e cáustico não somente por seus personagens, mas pela realidade florentina de onde esses personagens vêm, e que seria conhecida do seu público: “No entanto, se alguém acreditasse que o maldizendo, o constrangeria ou o forçaria a se afastar.”³⁴.

Oitava estrofe: o autor procura voltar a atenção do público para a obra propriamente dita, mostrando o início da peça com a saída de Callimaco de casa, e seu servo Siro. Já no primeiro ato o espectador será apresentado ao objetivo da comédia, e o *banditore* antes de sair, pede ao público para prestar atenção e não perturbar, pois não será explicado novamente: “*Callimaco* aparece na cena e traz consigo *Siro*, seu servo, e dirá sobre toda a história. Cada um de vocês fique atento e não espereis outras explicações agora.”³⁵.

Considerações finais

É fácil enxergar, dentro de uma interpretação alegórica, os personagens da comédia com o seu pensar político. Nicia como um político incapaz; Florença na figura de Lucrezia; Callimaco, o príncipe que com o engano, mas com as virtudes e crueldade consegue conquistá-la; Ligurio, como o secretário fiel do príncipe, ajudando-o a gerir a sua nação para que funcione conforme seus objetivos. Isso não quer dizer, porém, que este seja o único viés de leitura possível, uma vez que o próprio autor cria um vínculo entre o seu

32 “io l’avviso, e dico a questo tale che anch’egli sa essere maldicente”

33 “egli non stima persona benché faccia inchini a colui, che può portare miglior mantello che lui”

34 “Pure, se qualcun credesse, dicendone male, di trattenerlo per i capelli, di sbigottirlo o di costringerlo a farsi da parte”

35 “*Callimaco* esce fuori sulla scena e ha con sé *Siro* (i due entrano in scena), suo servitore, e dirà l’ordine di tutto. Stia ciascuno attento e per ora non aspettatevi altre spiegazioni. (esce)”

pensamento sábio e grave e o pensamento vazio da fábula *La Mandragola*, que trará o riso como uma forma de reflexão.

Existe na obra teatral estudada uma pesada crítica à sociedade da época. Maquiavel não apresenta problemas abstratos, nem tampouco somente puro entretenimento, mas brinda o seu público com nuances que expõem problemas encontrados naquele momento renascentista e a sua “apreciação” perante aquela sociedade. Assim como Maquiavel, outros autores contemporâneos a ele e ao seu discurso, ainda que com seu estilo próprio de escrita e em situações diferentes, aproveitam-se de suas obras para criticar e nos fazer refletir. Porém, foi o gênio de Maquiavel que soube “deformar” o molde da comédia latina clássica e, sem se afastar demais para não criar estranheza em seu público, construiu um novo modo de fazer comédia, calcado na ironia e na amargura, dando à sátira um caráter crítico e mimético tão profundo que sua *Mandragola* e atualmente, após algumas revisitações por parte da crítica, vem sendo considerada a obra mais importante da história do teatro italiano.

La Mandragola é considerada um marco no teatro ocidental. Maquiavel constrói, com essa peça, um texto onde a conquista amorosa, com suas urgências e exaltações, serve como pretexto para desenvolver um tratado prático e saboroso sobre estratégia política, sobre a arte de envolver, manipular, convencer e, por fim, conquistar um objetivo.

Referências

BIGNOTTO, N. Política e vida privada na "Mandrágora" de Maquiavel. **Cadernos de ética e filosofia política**, São Paulo, n. 24, p. 7-21, jan. 2014.

BOCCACCIO, G. **Il Decameron**. Florença: Le Monnier, 1952.

DE SANCTIS, F. **Storia della letteratura italiana**. Milão: Einaudi, 1996.

FAZI, S. Benedetto Croce e la letteratura latina: parte 1. Disponível em: <<https://eidoteca.net/2013/07/26/benedetto-croce-e-la-letteratura-latina-parte-1/>>. Acesso em: 10 maio 2017.

FIDO, F. Machiavelli 1469-1969: Politica e teatro nel badalucco di Messer Nicia. **Italica**, [S.l.], n. 46, p. 359-375, 1969.

HEMISTIQUEIO. In: **AULETE digital**. Disponível em: <<http://www.aulete.com.br/hemistiquio>>. Acesso em: 12 maio 2017.

MACHIAVELLI, N. **La Mandragola**: a cura di Pasquale Stoppelli. Milão: Mondadori, 2006.

MARTELLI, M. La Mandragola e il suo prologo. In: BARBARISI, G.; CABRINI, A. (Org.). **Il teatro di Machiavelli**. Milão: Cisalpino Istituto Editoriale Universitario, 2005.

METATEATRO. In: TRECCANI. **Vocabolario on line**. Disponível em: <<http://www.treccani.it/vocabolario/metateatro/>>. Acesso em: 12 maio 2017.

RIDOLFI, R. **Vita di Niccolò Machiavelli**. Florença: Sansoni, 1978.

STERPELLONE, L. **La mandragora**: una pianta magica. Disponível em: <<https://www.paginemediche.it/benessere/storia-della-medicina/la-mandragora-una-pianta-magica>>. Acesso em: 10 maio 2017.

STOPPELLI, P. **La Mandragola**: Storia e filologia. Roma: Bulzoni, 2005.

Submetido em: 31 jul. 2017

Aprovado em: 26 nov. 2017