

MANDRAGOLA: A COMÉDIA COMO PATRIMÔNIO

MANDRAGOLA: A COMEDY AS PATRIMONY

Priscila Nogueira da Rocha⁴²

RESUMO: O presente artigo analisa como a leitura da obra teatral de Maquiavel contribui para uma reflexão teórica das interfaces estabelecidas entre memória, identidade e patrimônio. Buscaremos entender como esses conceitos são expressos na dramaturgia do Renascimento italiano, principalmente no que tange à obra teatral *Mandragola*, de Nicolau Maquiavel, buscando identificar suas contribuições na conservação da língua, da memória e da história da Itália, não só como principal texto teatral do *Cinquecento* italiano, mas também na preservação do patrimônio cultural e dos traços identitários da sociedade florentina da Renascença. Trataremos ainda da conversão da própria obra em patrimônio, que viria a ser reverenciada e preservada pelas futuras gerações de escritores, como Andrea Calmo, Carlo Goldoni e Luigi Pirandello. Para tanto, usaremos como arcabouço teórico os estudos de filologia textual, bem como as obras de Stoppelli e Giovanardi & Trifone no que diz respeito à língua de Maquiavel.

PALAVRAS-CHAVE: *Mandragola*; Maquiavel; Patrimônio; Teatro; Filologia.

ABSTRACT: This article intends to analyze how the reading of Machiavelli's theater can contribute to a theoretical reflection on the established interfaces connecting memory, identity and heritage. We will try to understand how these concepts are expressed on the Italian Renaissance drama, specifically in Machiavelli's *Mandragola*, trying to identify its main contributions to the preservation of Italy's language, memory and history, not only as the most important play of the Italian *Cinquecento*, but also as an agent of preservation of the cultural heritage and identitary characters of the Florence Renaissance society. Additionally, we intend to study the conversion of the play itself in a landmark, which would be revered and preserved by future generations of writers, as Andrea Calmo, Carlo Goldoni and Luigi Pirandello. To achieve this, we will base our studies on the text philology writings, as well as Stoppelli's and Giovanardi & Trifone's works about Machiavelli's language.

KEYWORDS: *Mandragola*; Machiavelli; Heritage; Theater; Philology.

⁴² Doutoranda em Literatura Italiana pelo Programa de Pós-graduação em letras Neolatinas, Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro. Bolsista Capes. pnrocha@gmail.com

INTRODUÇÃO

Para os fins deste artigo, usaremos a definição de patrimônio cultural dada pelo IPHAN (Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional), que o entende como um conjunto de todos os bens, manifestações populares, tradições tanto materiais quanto imateriais (intangíveis) que, reconhecidos de acordo com a ancestralidade, importância histórica e cultural de uma região, adquirem um valor único e de durabilidade representativa simbólica/material; sua preservação teria então a intenção de assegurar para as gerações futuras o conhecimento do passado, as tradições, histórias, costumes, cultura e identidade de um povo. Trataremos, então, da literatura como bem imaterial e principal meio para a propagação destes valores.

Iniciaremos nossa observação da *Mandragola* por uma breve biografia do autor, buscando compreender o homem por trás da obra, seguida por igualmente breve resumo da obra, para então, já no item seguinte, passar ao estudo de sua busca pelo resgate do modelo clássico da comédia latina, na tentativa de perpetuar seu molde estrutural como ideal de representação artística, remontando à própria identidade cultural latina, berço do que viria a formar a futura nação italiana.

Em seguida, passaremos à visão filológica da obra, nos detendo principalmente na escolha da variante linguística empregada por Maquiavel, que demonstraria primariamente sua latente intenção de direcionar sua fala ao público florentino, mas que acabaria por torná-la forte instrumento de preservação identitária do falar daquele grupo. Ainda que se considere a fragmentação, tanto linguística quanto política, do que mais tarde se tornaria a nação italiana de hoje, fica indelévelmente marcada em seu texto a identidade do povo de Florença, que em última instância era, naquele período, uma nação em si, através da língua por ele falada.

Por fim, trataremos da inversão de papéis que ocorre com a *Mandragola*. Poucas são as obras que, além de servirem como instrumentos de preservação do patrimônio cultural, se tornam elas próprias um patrimônio digno de referência. Foi tão grande o caráter inovador da obra, e sua influência tão profunda, que é possível encontrar em várias obras de gerações posteriores de escritores o mesmo cuidado e reverência ao incorporar algumas de suas características, de modo a preservá-las enquanto patrimônio cultural do teatro italiano. Entre estes autores estão outros imortais do campo teatral, como Shakespeare, Carlo Goldoni e Luigi Pirandello, todos trazendo em sua obra a herança e o estandarte que Maquiavel tão celebrenemente inaugurou em sua *Mandragola*.

A PEÇA TEATRAL *MANDRAGOLA* – O AUTOR E SUA OBRA

Niccolò Bernardo Machiavelli⁴³ nasce em Florença no dia 05 de maio de 1469, filho de Bernardo Machiavelli, advogado, e Bartolomea de' Nelli, mulher culta, que compôs poesias e laudas de caráter religioso. Viroli (2002, p. 22) acredita que Maquiavel tenha herdado de sua mãe o dom da poesia, ou pelo menos, o dote de ver a vida e o mundo com os olhos de um poeta. Stoppelli (2005) expõe que os dados da descrição de sua infância e seus estudos provêm de um *Libro di Ricordi*, que teria pertencido a Bernardo Machiavelli. Os Maquiavel pertenciam socialmente ao chamado *popolo grasso*.⁴⁴ A família de Nicolau era umas das menos privilegiadas da região.

Vale ressaltar que, embora não viesse de uma família nobre ou rica, Maquiavel recebeu uma educação clássica, e na infância já dominava a retórica greco-romana e redigia em latim. A presença de uma biblioteca clássica na casa do pai e o seu gosto pelos estudos parecem ter sido as primeiras

⁴³ Nome de batismo do autor, a título de ilustração. Para fins deste trabalho, consideraremos a versão aportuguesada de seu nome, Nicolau Maquiavel.

⁴⁴ Similar ao que hoje entendemos como classe média.

motivações que o teriam levado a se tornar um leitor assíduo dos clássicos da antiguidade, sobretudo os romanos.

Aos sete anos, seguindo a tradição de educação da época, foi enviado ao primeiro professor para estudar as bases dos elementos da língua latina, chamado Matteo, depois passando a ser orientado por Ser Battista di Filippo da Poppi. Em 1480, começou a estudar também matemática e ábaco. Aos doze anos, redigia em latim e traduzia textos para a língua italiana, tendo como professor Ser Paolo da Ronciglione. Ainda segundo Stoppelli, não existem registros de uma aprendizagem de grego. Nesse período, entre os anos de 1488 e 1497, Maquiavel realiza a transcrição dos textos *De rerum natura*, de Lucrécio, e *Eunuchus*⁴⁵ de Terêncio, assinando com o nome Nicolaus Maclavellus (STOPPELLI, 2005, p. 30),⁴⁶ posteriormente se aprofundando com a tradução para o vulgar de *Andria*, também de Terêncio. Sobre esta obra, segundo Ridolfi (1969), existem duas versões para o texto, a primeira datando de 1517-1518, e a segunda de 1520. Esta segunda versão, diferente da primeira que consistia em uma tradução literal, traz uma readequação dos diálogos e detalhes da trama à realidade renascentista de Florença, contendo em suas páginas uma crítica aos valores locais que o então Secretário gostaria que fossem mudados.

Aos 29 anos, conquista o seu primeiro cargo público como Segundo Chanceler da República de Florença. Skinner afirma que:

Maquiavel vinha de uma formação em “Disciplinas Humanas”, um método baseado diretamente em Cícero e na retomada de seus ideais pedagógicos, realizado pelos humanistas dos séculos XIV e XV. Os Humanistas se distinguem, antes de mais nada, por sua adesão a uma teoria particular sobre o conteúdo adequado de uma educação “verdadeiramente humana”. Esperavam que seus discípulos comessem pelo domínio do latim, passando à prática da retórica e à imitação dos melhores estilistas clássicos, para completarem seus estudos com uma cuidadosa leitura de história antiga e de filosofia moral. Há uma longa lista de livros adquiridos ou negociados por

⁴⁵ Considerado o primeiro sinal de interesse de Maquiavel pelo teatro cômico.

⁴⁶ Atualmente no Manuscrito Rossigno 884 da Biblioteca Vaticana.

Bernardo Maquiavel, que compõem, por certo, as bases dessa formação. (SKINNER, 1988, p.19).

Aristóteles, Boécio, Cícero e Tito Lívio, dentre outros, formavam a coleção da biblioteca pessoal registrada no livro de recordações de seu pai. Porém, sua educação só se completaria ao entrar na Universidade de Florença, onde recebeu grande parte da educação clássica do seu tutor, Marcello Adriani, visto que ele, além de professor, era o primeiro secretário da cidade. Maquiavel era considerado um escritor do seu tempo, ou seja, da Renascença. É preciso lembrar que esse foi um período de transições, cujas mudanças no modo de vida tinham sido iniciadas a partir do século XV. Desta época, mais precisamente de 1513, é também a obra *Il Principe*, talvez sua obra mais célebre, e que surge como o primeiro texto a tratar do poder como elemento central, inclusive em seu aspecto mais corrompido, focando nas discussões políticas e nas instituições que constituíam o Estado, diferentemente da mera descrição de como deveria ser o tipo ideal de sociedade, temática dominante até então.

Como recorte para este artigo, entretanto, voltaremos o olhar para a obra teatral *Mandragola*, escrita por volta de 1514. Embora a data mais comumente aceita seja 1518, estudos recentes apontam que a obra foi provavelmente escrita alguns anos antes, por volta de 1514/1515 (STOPPELLI, 2005, p. 159-160).

Ao pensarmos sobre o teatro do Renascimento, é importante lembrar que o antropocentrismo, e não mais a visão teocêntrica medieval, passa a ser a visão dominante na sociedade, o que refletiu nas artes e, portanto, no teatro. Assim, deu-se início a uma revolução no teatro, com obras de fundo histórico, obrigando os autores, para isso, a buscar nos clássicos gregos e latinos suas inspirações, notadamente nas obras de Plauto (230 a.C.-180 a.C.), Terêncio (195 a.C.-159 a.C.), e também no *Decameron* de Giovanni Boccaccio (1313-1375) que, embora não faça parte da produção clássica latina nem tenha sua

produção estritamente ligada ao teatro, teve grande papel influenciador em seu ressurgimento. Apesar de não ter sido a primeira comédia renascentista de Florença, a *Mandragola* é considerada a mais representativa da época, devido às suas características inovadoras, pela singularidade de sua estrutura e pelo modo escolhido para o desenvolvimento dos conteúdos.

A obra se desenvolve em torno do tema da zombaria,⁴⁷ especialmente na relação entre os personagens de Nicia, o tolo, e Ligurio, o artífice. Também o tema do amor, representado pelos personagens de Callimaco e Lucrezia, é amplamente explorado. O enredo de *Mandragola* se inicia no diálogo entre o jovem florentino Callimaco Guadagni e seu criado, Siro, discutindo sua saída de Paris, onde teria ouvido sobre os encantos de uma mulher, tida como a mais bela e virtuosa de Florença, de nome Lucrezia, e por ela se apaixona, mesmo sem nunca tê-la visto. Sendo ele também daquela cidade, e motivado pela paixão, Callimaco retorna à sua terra natal em companhia de seu servo Siro; apesar de saber que a moça era casada, ele tem o firme propósito de conquistá-la, ainda que apenas por uma noite. O marido de Lucrezia, Nicia Calfucci, embora detentor do título de doutor das leis, é bobo e ignorante, e bem mais velho do que a esposa. A relação do casal tem ainda um ponto embaraçoso: o fato de não conseguirem procriar. E será em torno desta questão que a comédia desenrolará suas cenas. Ao chegar a Florença, Callimaco recorre à ajuda de Ligurio, um astuto mediador que idealizará o plano, baseado em um engano, que permitirá ao jovem atingir seu objetivo de ter uma noite de amor com Lucrezia. Valendo-se da estupidez do marido e sabedores de sua vontade de gerar um herdeiro, planejam que Callimaco, em vestes de médico especialista, usará desse fingimento para convencer Nicia, se utilizando de um “latim” tão forjado como a sua vestimenta de clínico. A sugestão é que uma poção feita com a raiz da mandrágora faria com que Lucrezia pudesse engravidar, e é da explicação falaciosa sobre como o chá

⁴⁷ Do original *beffa*, com o sentido de burla, escárnio ou troça.

dessa erva deverá ser consumido, e quais seriam seus efeitos, que se tece a comédia de Maquiavel: o consumo do chá causaria a morte súbita do primeiro homem que se deitasse com a mulher após a ingestão da bebida. Após ter relatado essa contraindicação do chá de mandrágora, Callimaco, ainda em vestes de médico, sugere que eles capturem um jovem na estrada para obrigá-lo a se relacionar com Lucrezia logo após o consumo do chá, e assim tomar para si o veneno da planta. O plano, entretanto, era que o próprio Callimaco, agora travestido de vagabundo, seria o “infeliz” a encontrar a morte por um bem maior. Apesar de assustado com as explicações do falso médico, Nicia quer tanto ter filhos que, por fim, aceita o estratagema proposto. Resta então apenas uma dificuldade a ser superada: convencer a jovem esposa a se deitar com outro homem, tendo em vista que, até este momento, Lucrezia era apresentada como uma dama muito virtuosa. A solução para esse dilema é trazida pela entrada em cena de seu confessor, Frei Timoteo, que aceita vender seu aconselhamento religioso para que o ardil tenha êxito, sendo auxiliado ainda pela própria mãe de Lucrezia, Sostrata. Por fim, o religioso e a mãe convencem a jovem senhora a obedecer ao desejo do esposo, que para ter um filho necessitaria que a mulher se deitasse com outro homem. O plano segue como previsto, o amante é colocado na cama de Lucrezia pelo próprio marido, e esta, que inicialmente não aceitara muito bem o plano que julgava ser de Nicia, após ter ouvido a declaração de amor de Callimaco, se entrega ao adultério, sem que seu marido suspeite ter sido enganado.

O PAPEL DA *MANDRAGOLA* NA PRESERVAÇÃO DA COMÉDIA LATINA

O teatro renascentista iniciava uma ruptura com as tradições do teatro medieval, passando a representar as ideias do “*Umanesimo*” (Humanismo), que trazia um novo entendimento da natureza e do homem, ligado às letras e aos

estudos de textos antigos, retomando em suas obras características típicas da comédia latina. Encontram-se nessas novas obras não só elementos da comédia latina, bem como das novelas do Século XIV. Ludovico Ariosto (1474-1533) e o cardeal Bernardo Dovizi da Bibbiena (1470-1520), antecessores de Maquiavel, foram também influenciados pela novela de Boccaccio, embora tal influência tenha se dado predominantemente na questão da escolha da língua utilizada – no caso o latim medieval, ainda que contaminado por expressões renascentistas e também da variedade linguística da península italiana, com empréstimos sintáticos e lexicais.

Berthold (2006), ao falar sobre o teatro renascentista, reafirma a importância das cópias ou versões de peças da Antiguidade como aquelas de Terêncio, Plauto e também de Aristófanes. A autora afirma que a retomada do drama e da comédia clássicas teria seu marco inicial em 1486, com a apresentação em língua vernácula vulgar e direcionada a um público amplo e heterogêneo, de *Menaechmi* (Os gêmeos) de Plauto, seguida por outras representações também adaptadas para língua vulgar. Em 1491 houve a apresentação de *Andria* e, em 1499, de *Eunuchus* (O Eunuco), ambas de Terêncio. As representações, em sua maioria, ocorreram em Ferrara, sendo patrocinadas pela corte ducal local, porém também houve apresentações nas cidades de Mântua, Florença, Veneza, Urbino, Siena, Nápoles e Roma, com obras de Pietro Aretino, Ariosto, Bibbiena e Maquiavel. O público da corte, geralmente culto e refinado, se mostrou capaz de apreciar os textos e as apresentações, encenadas em salas adaptadas para a celebração de festas e comemorações, uma vez que os teatros só seriam construídos na segunda metade do século, em 1583 na cidade de Vicenza.

Foi Maquiavel quem iniciou essa mudança de paradigma ao escrever a *Mandragola*, uma peça que não era nem versão nem tradução, e que faz uma crítica à sociedade da sua época, ainda que camuflada sob um verniz de comédia de costumes, o que estava longe de ser a norma daquele período.

Florença já abrigava, desde o século XV, uma produção cômica calcada na referência aos clássicos,⁴⁸ prevalecendo a escolha da farsa e do burlesco como eixos de representação. Depois de muita maturação formal e temática, Maquiavel realiza, no campo cômico, uma mudança tão importante como a que produzira na política, chegando ao formato que para ele deveria ter o teatro cômico, e com isso lançou as fundações que pavimentariam o caminho para toda uma futura tradição de autores teatrais. A herança de Maquiavel pode ser vista ainda hoje, principalmente na maneira como retrata a natureza humana, e acredita-se que a influência do autor seja muito mais profunda que esta, detectável já no primeiro olhar, sendo quase palpável, na reescrita (nova versão) da obra por Andrea Calmo, no pensamento de Carlo Goldoni, bem como no humorismo de Luigi Pirandello.

Na *Mandragola* é possível identificar que Maquiavel pega as lições de estilo que Terêncio coloca em sua obra *Andria* e constrói assim uma linha de descendência não interpretada, normal e consistente. É possível verificar ainda uma forte influência da obra de Plauto na estrutura e na concepção dos personagens, e um componente igualmente forte da obra de Boccaccio, a zombaria (STOPPELLI, 2005, p. 363). Na peça, o argumento é de Plauto, enquanto o pensamento é aquele de Boccaccio, como por exemplo quando é tomado o personagem *Nicia*, o mesmo marido bobo representado pelo *Calandrino* de Boccaccio. Também como em Plauto, os nomes dos personagens têm origem grega, com significado representativo dentro do enredo, porém

⁴⁸ Notadamente as comédias gregas e latinas; tal tipo de produção poderia ser explicado fundamentalmente pelo fato de a Itália ter sido o berço da cultura medieval, ou centro irradiador dos 'mandamentos' dos representantes de deus no mundo. Florença, na perspectiva acima referida, seria a primeira cidade, por influência dos Médici, a abandonar as formas do passado criando outras, que viriam a se constituir em modelos para aquelas que já estavam em gestação. Evidentemente o novo estrato social emergente (burguesia) patrocinou, através do mecenato, uma série de autores que até então viviam exclusivamente sob a tutela da Igreja, exigindo dos artistas novas formas expressivas que pudessem refletir novas ideologias e uma nova mentalidade: o gênero comédia "tornou-se flexível e adquiriu força satírica. E, no terreno da encenação teatral, a Itália se entregou ao prazer de modo tão livre que deu origem ao aspecto físico do teatro moderno". (MOUSSINAC, 1957, p. 192)

Maquiavel o faz em sentido inverso, se utilizando da antítese para nomear seus personagens, um modo irônico de dizer uma coisa, visando expor justamente o contrário, como por exemplo, no nome *Nicia*, que significa “o vencedor”, quando na verdade ele é o personagem ludibriado na história. Do mesmo modo *Callimaco*, cujo nome significa “uma bela batalha”, mas que, no entanto, não trava batalha alguma, só alcança seus objetivos graças às artimanhas de *Ligúrio*. A ironia está também presente no nome de *Timoteo*, “aquele que honra a Deus”, quando o frei, a cada atitude, faz o oposto do que se espera de um servo da fé católica, uma vez que só pensa em obter vantagem financeira: seu deus, portanto, é o dinheiro, e por essa “divindade” usa sua própria interpretação de religião como instrumento. Esse procedimento, no entanto, não é seguido integralmente por Maquiavel quando se refere ao nome de *Lucrezia*, que possui origem diversa, remetendo à matrona romana que foi violentada pelo filho do rei, e que se suicida pela vergonha do adultério, ainda que forçado. Porém a estratégia da antítese se mantém, uma vez que a *Lucrezia* da obra toma direção oposta, decidindo abraçar o engano e perpetuá-lo, quando dá continuidade ao romance com o amante e passa da virtuosidade matrimonial ao adultério consciente.

A Comédia do *Cinquecento*, em sua grande variedade de autores e títulos, interpreta o gosto pela conversação, dialoga com a influência de Plauto e Terêncio, porém traz – em alguns casos – aspectos da própria contemporaneidade, podendo ser entendida como uma leitura do antigo conduzida pelos modernos, que querem representar sua própria modernidade sem deixar de lado a estrutura clássica. Desse modelo plautino-terenciano seguem as ideias principais:

1. Cena única, vista como uma cena urbana, dentro da dimensão da cidade, burguesa.

2. Divisão do texto teatral em cenas e atos. Em Maquiavel, a obra é dividida em cinco atos, respeitando o cânone e se mantendo fiel às três unidades aristotélicas,⁴⁹ com um prólogo e cinco canções: uma que precede o prólogo, e as demais fechando cada ato.
3. A situação, o conflito dramático, que em Plauto se concentra no conflito geracional entre jovens e velhos e nos obstáculos ao amor e nos equívocos a serem removidos.
4. A tipologia, que prevê em um primeiro momento uma distinção social entre servos e patrões, e diferentes estereótipos: jovens apaixonados, parasitas, soldados, cortesãs.

O prólogo da obra lembra a estrutura das comédias plautinas, na qual um personagem externo à trama (chamado de *banditore*, e que normalmente era um alter-ego do próprio autor) se direciona ao público (*benigni uditori*), ambientando-os sobre a temática e explicando toda a cenografia. Outro exemplo dessa reverência, encontrado também no prólogo, aparece na quarta estrofe (“*La favola Mandragola si chiama*”), tradução direta de um *emistichio*⁵⁰ de *Hecyra*, de Terêncio (“*Hecyra est huic nomen fabulae*” – “*La suocera la favola si chiama*”), deixando clara sua homenagem ao escritor latino.

ASPECTOS FILOLÓGICOS DE *MANDRAGOLA* COMO ELEMENTO DE PRESERVAÇÃO IDENTITÁRIA DA SOCIEDADE FLORENTINA

Paul Larivaille (1988, p. 9) destaca a dificuldade de falarmos em Itália naqueles tempos, e a dificuldade maior ainda de falarmos em país. A Itália em

⁴⁹ A saber: tempo (toda a trama se desenvolve no período de um dia), ação (o tema da obra é bem definido: o engano) e lugar (toda a ação passa-se em Florença). (ARISTÓTELES, 2008, p. 7)

⁵⁰ Na métrica grega e latina, cada uma das metades (iguais ou desiguais) em que a pausa divide o verso, especialmente o verso alexandrino: <http://www.aulete.com.br/hemistiquio>.

1469, momento em que nasce Maquiavel, seria o que o autor francês chama de “um mosaico de estados de dimensões territoriais, regimes políticos, estágios de desenvolvimento econômico e até culturas muito variáveis”. Ao pensarmos na questão da língua, a norma era a prática de dialetos locais nas comunicações cotidianas, e os estudiosos começaram a se preocupar em formalizar uma língua italiana unitária, apesar das divisões políticas. Existiam, porém, posições divergentes sobre qual deveria ser esta língua comum. A visão de Maquiavel não estava alinhada à opinião expressa por Baldassare Castiglione (1478-1529),⁵¹ nem tampouco à proposta de Pietro Bembo (1470-1547)⁵² no debate sobre a língua literária típica naqueles anos, pois preferia a adoção de linguagem dialetal corrente (o florentino, no caso), a uma *koinè* virtual, construída a partir dos elementos expressivos e linguísticos que as três coroas florentinas – Dante Alighieri, Francesco Petrarca e Giovanni Boccaccio – privilegiaram na definição de sua língua, período da descoberta das infinitas possibilidades que a língua nova – o vulgar – trazia consigo. Ridolfi (2003, p. 200) defende a opinião de Maquiavel em sua obra: as comédias, mais do que outras peças literárias, só podiam surtir efeito se tivessem plena consonância com o universo linguístico dos expectadores. Isso não significa que não se pudesse apreciar as peças do passado, mas que estas deveriam ser adaptadas às línguas que eram ouvidas, caso contrário seu sentido seria perdido. Maquiavel pratica essa teoria adaptando autores clássicos, mas só quando escreve a *Mandragola* é que ele consegue reunir as funções do teatro cômico.

⁵¹ Idealizou a corrente cortesã que se inspirava em um ideal de língua eclética, como a língua usada nas cortes italianas da época, com uma base toscana, mas que mesclava palavras e construções de outros dialetos e de outras línguas (principalmente o provençal), visto que eram refinados e possuíam graciosidade na pronúncia, como afirmava o próprio Castiglione (CASTIGLIONE, 1985, p. 5).

⁵² Em sua obra *Prosa della volgar lingua* (1525), Bembo era contrário à língua cortesã, por não considerar uma verdadeira linguagem literária aquela que não era enobrecida por grandes escritores; e era contra o uso do florentino falado por não ser muito elaborado. Propõe então, a adoção do florentino usado no *Trecento*, nas formas consagradas da poesia de Petrarca e na prosa de Boccaccio. Não considera Dante um modelo exemplar por este, em sua *Commedia*, ter escrito em dialeto e línguas diferentes (MARAZZINI, 2004, p. 19, tradução nossa).

Em sua outra obra, *Discorso o dialogo intorno alla nostra lingua*, Maquiavel afirma que a comédia tem como finalidade funcionar como espelho da vida privada, e o modo de alcançar esse objetivo foi a utilização de certa urbanidade ao empregar termos que provocassem o riso, de tal sorte que os homens, desejando se deleitar, acabassem retendo ao menos alguns dos exemplos escondidos na peça, que certamente lhes seriam úteis. Explica também que a comédia deve ser entendida como uma representação do cotidiano. Elucida ainda que a língua das comédias do *Cinquecento* foi influenciada por Boccaccio, e a língua toscana sobressaía-se no vulgar. Acreditava que, para escritores não toscanos como Ariosto e Bibbiena, as dificuldades linguísticas seriam um pouco maiores, pois o vulgar estava distante da língua falada por eles (MAQUIAVEL, 1976, p. 23).

A linguagem utilizada por Maquiavel é, portanto, aquela cotidiana, compreensível a um público contemporâneo médio-alto, sendo, porém, modificada, de modo que o latim do Renascimento, o vernáculo e os provérbios são atribuídos diferentemente a cada um dos personagens conforme sua personalidade e características, ajudando a definir sua condição social e seu caráter.

Com essas escolhas, Maquiavel revela seu propósito de colorir a língua da comédia de tons vibrantes e vernáculos, atribuindo à sua escrita um realismo mais robusto. Então, pode-se encontrar na *Mandragola* uma série de citações, expressões idiomáticas e provérbios em nada literários, mas de baixo calão e usuais, que aumentam o senso de humor e a verossimilhança na atmosfera da comédia; tal preferência para o dialeto não morre nem mesmo quando prevalece a teoria de Bembo para a questão linguística italiana, até o século XIX, percorrendo na clandestinidade subterrânea o caminho da comédia e da sátira, com baixas expectativas de literariedade.

Para ilustrarmos essas características dentro do texto dramático, pensemos na base da filologia textual⁵³ que estuda a língua, através de textos escritos, literários e não literários. Para isso, o filólogo deve resgatar e recuperar estes textos, por meio da edição, a fim de contribuir para a compreensão do período em que o texto foi escrito e evidenciar alguns aspectos da história sócio-política, cultural, literária e linguística de uma sociedade.

Antes de iniciarmos o detalhamento na obra estudada, é necessário elucidar que o texto dramático diferencia-se dos demais tipos de textos por destinar-se à encenação, com uma preocupação com a expressão através das palavras ditas, vivas, enquanto os demais textos são destinados primariamente à leitura. Para Magaldi:

Ao escrever a peça, o dramaturgo autêntico já supõe a encenação, da qual participa obrigatoriamente o público. Se ele quisesse prescindir da representação, preferiria outro gênero literário. Pode o autor não se importar com acolhida do público, mas nunca deve esquecer que as suas palavras precisam ser encontradas em função de uma audiência. (MAGALDI, 2004, p. 16).

Portanto, é importante lembrar que, por mais que o texto escrito tenha a função de ser lido, a peça se complementa, por meio da representação, através de sua linguagem dramática. Para a filologia, no entanto, a preocupação se dará em preservar e reconstituir textos, para que, sob a forma impressa ou digital, possam ser lidos, consultados e até encenados. Usaremos o texto literário dramático como fonte documental primária, a fim de que se possa verificar as determinantes históricas que modelam os estudos históricos e culturais, como um testemunho que se evidencia na articulação entre histórico e literário e como documento e monumento que atualiza, enquanto memória, a história de um povo em uma determinada época.

⁵³ Como referência: <http://www.treccani.it/enciclopedia/filologia/> (tradução nossa)

Giovanardi e Trifone (2015, p. 10) se preocupam também com a confiabilidade e veracidade das edições disponíveis, principalmente ao pensarmos em textos antigos. Citam ainda que, na impossibilidade de uma averiguação filológica sistemática, era necessário confiar naquela que existia previamente, e que por sorte hoje podemos encontrar edições conduzidas com métodos filologicamente detalhados e confiáveis, principalmente no que tange a comédia do *Cinquecento* que é objeto deste artigo.

Maquiavel, apesar de versado no latim clássico, prefere privilegiar o uso da língua popular, visando se aproximar de seu público, gerando identificação. Ao analisar o pensamento do autor, é possível subentender que a vida do texto teatral não acaba no momento individual da leitura, mas se complementaria no momento em que está na coletividade, do ‘ouvir dizer’, no qual estão ligados o falar dos atores e o ouvir do público. Para ele, a comédia pede uma comunicação e uma cumplicidade na linguagem que, em outros gêneros literários, não é igualmente necessária, e que pode ser realizada exclusivamente na dimensão social da língua falada. Giovanardi e Trifone (2015, p. 26) acreditam que mesmo que não fosse florentino, Maquiavel provavelmente teria sido fiel à sua concepção de motes e termos “*proprii patrii*”.

Nicia será o melhor exemplo, na comédia, de como o autor se utiliza de instrumentos linguísticos para definir um personagem e distingui-lo dos demais. O marido de *Lucrezia* utiliza uma linguagem popular, frequentemente vulgar, com provérbios e expressões idiomáticas florentinas, indicativos de uma sabedoria mesquinha, pequena. Ao empregar essa linguagem, Maquiavel esperava que o público pudesse nele se reconhecer, ou rir da sua tolice, trazendo assim, no realismo da língua apresentada, uma crítica à realidade que os circundava. Eis alguns exemplos de seu linguajar:⁵⁴

⁵⁴ Todas as citações retiradas da obra *Mandragola*, de Nicolau Maquiavel, tomarão como base a edição crítica e comentada por Pasquale Stoppelli, publicada pela Editora Mondadori, do ano de 2006. Apesar do conhecimento de versões traduzidas, a autora preferiu fazer uma adaptação a partir dos comentários encontrados no texto de referência.

NICIA: Oh! Uh! xoxota de São Púcio! ... Como raciocina bem sobre essas coisas...⁵⁵ (MACHIARELLI, 2006, II, 6 p. 49 – exclamação de admiração sobre o falso médico);

NICIA: [...] Eu sei que a *pasquina* entrará em *Arezzo* (MACHIARELLI, 2006, IV, 8, p. 104 – falando sobre a resistência da mulher ao ato amoroso com o desconhecido, com grave conotação sexual).⁵⁶

Apesar dos demais personagens não utilizarem as mesmas expressões populares e de baixo calão, é possível identificar algumas especificidades na fala de cada um: *Timoteo* usa a linguagem da Igreja como simples argumentação, enquanto *Callimaco* usa a linguagem solene e vazia do literato que exprime os próprios sentimentos usando frases latinas, visando impressionar e confundir *Nicia*. *Lucrezia* usa a linguagem elevada e refinada da retórica, enquanto *Ligurio* usa uma linguagem astuta e de duplo sentido, jogando com as palavras em modo enganoso, como por exemplo no emprego do nome *San Cucú*, cujo significado popularesco em francês seria “corno”. *Ligurio*, através de suas falas, apresenta à plateia as fraquezas e particularidades de cada personagem, inclusive em muitos momentos conversando diretamente com seu público, como um observador rindo dos demais, muitas vezes até expondo-os ao ridículo, como se pode verificar nas seguintes passagens:

LIGURIO – Quem não haveria de rir? O homem usa uma roupinha que nem chega a cobrir-lhe o traseiro. E que diabo pôs na cabeça? Parece-me um desses esquisitões de igreja; e, por baixo, traz um espadim. Ah, ah! Resmungo não sei o quê. Afastemo-nos um pouco; certamente, ouviremos alguma nova desgraça da esposa.⁵⁷ (MACHIARELLI, 2006, IV, 7, p. 103)

55 Oh! Uh! potta di San Puccio! [...] come ragiona bene di questa cosa...

56 [...] Io so che la pasquina entrerà in Arezzo.

57 *LIGURIO* – Chi non riderebbe? egli ha un guarnacchino in dosso che non gli cuopre el culo; che diavolo ha egli in capo? e' mi pare un di questi gufi de' canonici... e uno spadaccin sotto, ah ah! E' borbotta non so che: tiriànci da parte e udireno qualche sciagura della moglie.

LIGURIO – Penso que deverás pôr uma capa em cima da roupa e, segurando um alaúde, vir andando dali, do canto da sua casa, cantando uma canção.

CALLIMACO – Com o rosto descoberto?

LIGURIO – Sim, porque, se usasses máscara, ele entraria em suspeita.

CALLIMACO – Irá reconhecer-me.

LIGURIO – Não, porque quero que entortes o rosto, que abras, retorças ou arreganhes a boca e feches um olho. Experimenta.

CALLIMACO – Assim?

LIGURIO – Não.

CALLIMACO – Assim?

LIGURIO – Não basta.

CALLIMACO – Desta maneira?

LIGURIO – Sim, sim. Guarda isso na mente. Tenho em casa um nariz postiço; quero que o grudes no teu. (MACHIAVELLI, 2006, IV, 2, p. 95).⁵⁸

Com isso, *Ligurio* mostra ao público o seu poder de manipulação, evidenciando sua superioridade intelectual, o que nos leva a acreditar que Maquiavel tenha se utilizado desse personagem para criticar a sociedade florentina, também facilmente manipulável.

Ferroni (2012), ao analisar o sobrenome de *Callimaco Guadagni*, nos permite visualizar um jogo de palavras em que Maquiavel usa o nome de uma conhecida família de banqueiros florentinos, profissão possuidora de grande poder à época, para criticar o protagonista, que pertencia à elite econômica de Florença, e portanto possuía meios para obter grandes lucros, mas que na trama mostrava a sua falta de iniciativa, astúcia, sabedoria, e uma passividade extrema. *Callimaco* representa a juventude privilegiada, porém desperdiçada.

Retomando a questão filológica, percebe-se que, diferente da norma defendida pelos gramáticos, Maquiavel se apropria dos pronomes *lui*, *lei* e *loro* como sujeitos, em oposição à norma que favorecia o uso das formas *egli*, *ella*, *essi*, *esse*, como na passagem “*lui m’ha promesso d’aiutarmi con le mani e co’pie*”

⁵⁸ *LIGURIO* — Fo conto che tu ti metta un pitocchino indosso, e un liuto in mano te ne vanga, costì dal canto della sua strada, cantando un canzoncino. *CALLIMACO* — A viso scoperto ? *LIGURIO* — Sì, che se tu portassi una maschera, e’ gli enterebbe sospetto. *CALLIMACO* — E’ mi conoscerà. *LIGURIO* — Non farà, perché io voglio che tu ti storca el viso, che tu apra, aguzzi o digrigni la bocca, chigga un occhio. Prova un poco. *CALLIMACO* — Fo io così ? *LIGURIO* — No. *CALLIMACO* — Così ? *LIGURIO* — Non basta. *CALLIMACO* — A questo modo ? *LIGURIO* — Sì, sì, tieni a mente cotesto; io ho un naso in casa; io vo’ che tu te l’ appicchi.

(ato 1, cena 1). D'Achille (*apud* GIOVANARDI; TRIFONE, 2015, p. 34) assinala que esses usos foram significativos ao anteciparem o emprego moderno dos pronomes.

Stoppelli (*apud* GIOVANARDI; TRIFONE, 2015, p. 121), por sua vez, aponta notas linguísticas que mostram um pouco a linguagem da época, dentre as quais selecionamos, para esse estudo, apenas alguns exemplos:

1. Campo do consonantismo: conservação da j latina: *iacerà, iudicare* (mas *giudicando*). Presença de betacismo – passagem da fricativa labiodental v a oclusiva bilabial b: *boce, voce; boto, voto*; dobrada nas palavras *doppo, troverremo, oppinione*;
2. Campo da morfologia: formas tardo-florentinas do artigo definido *el -e*, uma alternância *el/il* existe em *el piu ferrigno e il piu rubizzo*, para artigo plural diante de vogal: *li*; possessivo em posição enclítica: *farne contenta mogliama – mia moglie*;
3. Imitação da língua falada que encontra no uso dos dêiticos uma grande sustentação. Uso de *ecco* com valor de apresentação, formas dêiticas com pronomes e adjetivos demonstrativos: *quest'è Firenze vostra, quella via*, com advérbios de lugar: *qui in sulla man ritta, di qui, di qua*, etc.
4. Verbos: indicativo presente representado pela desinência *(i)ano* na primeira pessoa do plural: *aspettian/aspettiamo; entràno/entriamo*; populariza o uso da segunda pessoa do singular no lugar do plural *avevi/avevate, fia – sarà, fieno – saranno – la difficolta fia la donna; che feno circa a 4 ore di notte*.
5. Repetição redundante do pronome sujeito – *ma della scienza io ti dico bene io, come io gli parlo*;

6. Provérbios e expressões idiomáticas: *io mi parto malvolentier da bomba – mi allontano malvolentieri da casa; perché voi non sète uso a perdere la Cupola di veduta – ad allontanarsi de Florença;*
7. Subtexto erótico com algumas menções a práticas de sodomia: *che io arei di fatto qualche balzello o qualche porro di drieto che mi fare' sudare;*
8. Exclamações, onomatopeias e interjeições em momentos de intensidade emotiva: *eimé!, deh! Ca!, pu! Spu!*
9. Epítetos depreciativos: *nasaccio – naso grande; giovanaccio – giovinastro; omaccio – uomo rozzo;*

MANDRAGOLA COMO PATRIMÔNIO CULTURAL

Berthold (2006, p. 278) afirma que a *Mandragola* supera de longe as peças teatrais antecessoras em originalidade, atrevimento e espírito. Relata ainda que os críticos modernos da literatura italiana a consideram a obra prima dramática não somente do *Cinquecento*, mas de todo o teatro italiano.

A inovação na sua obra aparece, apesar dessa camada superficial utilizada para inspirar familiaridade, ao introduzir mudanças importantes que a destacam das obras daquele período, como por exemplo a linearidade da narração. Outra mudança que aguça a atenção já na primeira leitura é o final da peça, quando se esperava uma festa,⁵⁹ na qual todos os impasses teriam sido resolvidos, os enganos desfeitos, os personagens bons tivessem alcançado o triunfo e os maus, castigados exemplarmente por seus atos. Na *Mandragola* vemos uma ruptura desse padrão: 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

⁵⁹ Borsellino (1989, p. 105-107) associa a ideia de festa com a comédia em si, não sendo somente uma ação, mas um acontecimento, que na versão renascentista teria sua peça com entremeios musicais e danças coreografadas (como acontecia na *comedia palliata*).

ou maus, e todas as ações que a princípio seriam entendidas como negativas, tais como mentiras, corrupção e adultério, são justificadas para um “bem” maior, e o engano acaba sendo responsável pelo *status* final, no qual todos os personagens têm um final “feliz” porque são satisfeitos em seus desejos de sucesso nas ações.

Seguindo o estudo da forma de comédia adotada por Maquiavel, é possível indicar que se distinguem dois tipos de comédias naquele momento: de intriga, e de caráter. A comédia de intriga tem seu interesse baseado no desenvolvimento da ação, e era a forma comum a todas as comédias e novelas daquele tempo, e também nas tragédias. Já a comédia de caráter, ainda embrionária e trabalhada de maneira diversa, define a ação pelas atitudes peculiares dos diferentes personagens. Maquiavel reúne em sua obra as duas qualidades. Se sua comédia apresenta uma trama dotada de verdadeira ação, cheia de movimentos e de situações animadas por forças interiores, atuando como instrumentos, e não como fins ou resultados, também o caráter dos personagens é colocado em primeiro plano, como força concreta e operante, descrevendo os comportamentos humanos com uma atenção não vista em nenhum outro comediógrafo do Renascimento, e que será seguido por Goldoni, como afirma em seu livro *Memorie* (GOLDONI, 1993, p. 17), no qual admite uma grande admiração pela *Mandragola* e a considera a melhor comédia italiana de todos os tempos.

Embora seja considerada uma obra muito *sui generis* para possuir características de imitação e que pudesse servir de exemplo,⁶⁰ como aconteceu com a *Calandra* de Bibbiena, a *Mandragola* traz alguns elementos que viriam a ser referência no futuro, dentre eles a tipificação, na comédia, da figura do religioso corrupto, no uso da comédia de caráter, na escolha de frases e léxicos *mandragolescos*, bem como no uso de máscaras sociais para esconder a

⁶⁰ Cf. Treccani – verbete *Mandragola* (2017).

verdadeira face dos personagens, e na apresentação de um final sem uma moral reinante.

Essa constatação fica ainda mais patente na análise do legado do autor, que pode ser percebido nas obras de Antonfrancesco Grazzini,⁶¹ assim como nas de Andrea Calmo, que escreve sua comédia *La Pozione, comedia facetíssima et dilettevole in diverse lingue ridotta*,⁶² inspirada na *Mandragola*, e retoma o tema da zombaria chegando mesmo a copiar textualmente alguns trechos (uma frase de *Randolfo*: *Rospo non ti partire, ch'io ti voglio un poco*, é uma imitação da frase de *Callimaco*: *Siro, non ti partire, i' ti voglio un poco* (Ato 1, cena 1)), nas de Carlo Goldoni e de Luigi Pirandello, que com o seu humorismo revolucionaria mais uma vez as regras do teatro, como podemos observar na obra *L'uomo, la bestia e la virtù* (1919), dentre tantas outras.

Mesmo fora da Itália, a influência de Maquiavel pôde ser sentida. Segundo Cilliota-Rubery (2003, p. 84-107), é possível notar a natureza maquiaveliana em diversos personagens de Shakespeare; porém, na obra *Medida por Medida*, tanto o mote quanto a trama e o desenvolvimento dos personagens apresentam particular semelhança àqueles da *Mandragola*. E apesar de a autora perceber sentimentos diversos ao fim da leitura das duas obras, reconhece também que o caráter niilista que as permeia é essencialmente o mesmo, diferenciando-as apenas na intenção mais vívida de Maquiavel de passar sua visão de mundo de forma mais escamoteada pelo verniz de comédia, preocupação não tão presente na obra do autor inglês.

Apesar de sofrer censura ainda no século XVI, ao ser incluída em 1556 na lista dos livros proibidos pela Igreja por conter cenas de adultério e por falar mal da instituição eclesiástica, continuava sendo comercializada, e

61 Grazzini em sua poesia XXIV *Al Medesimo*, cita que Benedetto Varchi, poeta, está seguindo os mesmos passos de Giovambattista Gelli, que, ao pegar fragmentos de uma obra de Maquiavel chamada *La Sporta*, aperfeiçoou-os e publicou como sendo uma obra sua, sem qualquer referência ao escritor original: "Infine il Varchi non ha invenzione, e in questa parte ha somigliato il Gello, che fece anch'egli una commedia nuova ch'avea prima composto il Machiavello" (GRAZZINI, 2017, p. 33).

62 *A Poção*, comédia alegríssima e deleitosa em diversas línguas reduzidas (tradução nossa).

embora fosse uma obra teatral, era utilizada principalmente como texto literário. Dentre idas e vindas, somente em 1953⁶³ a obra é novamente representada de fato, e a partir disso seguiu como um evento memorável, tendo naquela temporada 142 apresentações apenas em Roma, e o seu sucesso derivou do respeito filológico ao texto e à cena, e que até hoje, ainda que muitas vezes adaptada, continua a fazer muito sucesso, tanto que podemos encontrar também versões em outras mídias, como cinema e quadrinhos, alcançando diferentes tipos de público.

Vale ressaltar que mesmo no Brasil já houve a montagem da obra, seguindo o texto original, com os diretores Augusto Boal (em 1962), Paulo José (em 1975), e também adaptações que, seguindo a temática e os nomes dos personagens, trazem a ação para a realidade brasileira. Dentre estas, podemos destacar *Maracutaia*, de Miguel Falabella (em 1996), e a montagem de Marcondes Lima (em 2015), homônima à original, que adaptou a obra para o contexto nordestino. Maquiavel muito provavelmente não imaginava o alcance que a sua obra teria. Após mais de 500 anos, seu texto avançou muito além de seu tempo, da própria Itália, e permanece atual, conforme observado por Bignotto (2014), por reconhecermos em seus personagens e nas suas tramoias parte de nossas próprias sociedades e da eterna comédia da vida privada.

O recorte aqui focado é uma pequena amostra do projeto de pesquisa de tese de doutorado acerca da obra *Mandragola*, texto ainda pouco explorado no âmbito acadêmico-científico, principalmente no que tange à análise no campo literário da comédia teatral no Renascimento italiano. Este artigo visa contribuir para o entendimento da comédia maquiaveliana e para o campo de pesquisa sobre o autor e o teatro renascentista italiano, bem como na investigação de quais inovações introduzidas por Maquiavel em sua *Mandragola* se mantiveram relevantes e ecoaram na produção teatral posterior, atestando seu caráter revolucionário e influenciador.

63 Representação pela Compagnia degli Spettatori Italiani, sob a direção de Marcello Pagliero, no Teatro delle Arti, em Roma.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Com as reflexões feitas até aqui, buscou-se defender o caráter de *Mandragola* como patrimônio imaterial, considerando sua grande importância como instrumento de preservação da identidade do povo florentino, e de resgate da memória da língua utilizada. A cada vez que a obra é reencenada, adaptada ou lida, o patrimônio cultural florentino permanece preservado.

Destaca-se ainda que o dever do filólogo é preservar o patrimônio cultural produzido pela humanidade, recolhendo, colecionando, comparando, restaurando, restituindo-lhe a autenticidade para que possa ser disponibilizado (o patrimônio em si, independente do formato) tanto para os leitores especialistas como para os leitores comuns. No entanto, o labor filológico só terá sentido se o material recuperado e/ou restaurado for colocado à disposição da comunidade na qual está inserido seu autor. Nesse sentido, a *Mandragola* é obra de valor inestimável, mantendo vivos até os dias de hoje a identidade de sua cultura e o patrimônio da comédia renascentista e também latina, muitos séculos após seu advento.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARISTÓTELES. *Retórica*. Tradução e notas de Ana Maria Valente. 3ª ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbekian, 2008.

BERTHOLD, Margot. *História mundial do teatro*. 3ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2006.

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

BORSELLINO, Nino. *La tradizione del comico, l'eros, l'osceno, la beffa nella letteratura italiana da Dante a Belli*. Milano: Garzanti, 1989.

CASTIGLIONE, Baldesar. *Il libro del Cortegiano* (a cura di Giulio Preti). Turim: Einaudi, 1985.

CILIOTTA-RUBERY, Andrea. An opposing worldview. Transient morality in Shakespeare's *Measure by Measure* and Machiavelli's *Mandragola*. *Logos: A journal of Catholic thought and culture*. Vol. 6. N. 2. 2003, p. 84-107.

FERRONI, Giulio. *Storia della letteratura italiana: Dal Cinquecento al Settecento*. Milano: Mondadori Università, 2012.

GIOVANARDI, Claudio; TRIFONE, Pietro. *La lingua del teatro*. Bologna: Il Mulino, 2015.

GOLDONI, Carlo. *Memorie*. Torino: Einaudi Tascabile, 1993.

GRAZZINI, Antonfrancesco. *Le rime burlesche edite e inedite di Antonfrancesco Grazzini detto Il Lasca (Carlo Verzone, a cura di)*. Disponível em <http://www.nuovorinascimento.org/NRINASC/testi/pdf/grazzini/rime.pdf>. Acessado em 29/05/2017.

LARIVAILLE, Paul. *A Itália no tempo de Maquiavel*. Trad. Jônatas Batista Neto. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

MACHIAVELLI, Niccolò. *Discorso o dialogo intorno alla nostra lingua*. (B. T. Sozzi, a cura di) Torino: Einaudi. 1976.

MACHIAVELLI, Niccolò. *La mandragola: (P. Stoppelli, a cura di)*. Milano: Mondadori, 2006.

MAGALDI, Sabato. *Iniciação ao teatro*. São Paulo: Ática, 2004.

MARAZZINI, Claudio. *Breve storia della língua italiana*. Bologna: Il Mulino, 2004.

MOUSSINAC, Leon. *História do teatro: das origens aos nossos dias*. Tradução de Mario Jacques. Lisboa: Bertrand, 1957.

RIDOLFI, Roberto. *Biografia de Nicolau Maquiavel*. Trad. Nelson Canabarro. São Paulo: Editora Musa, 2003.

SKINNER, Quentin. *Maquiavel*. Tradução de Maria Lucia Montes. São Paulo: Editora Brasiliense, 1988.

STOPPELLI, Pasquale. *La mandragola. storia e filologia*. Roma: Bulzoni, 2005.

TRECCANI. *Vocabolario on line – mandragola*. Disponível em <http://www.treccani.it/vocabolario/mandragola/>. Acessado em 12/09/2016.

VIROLI, Maurizio. *O sorriso de Nicolau – História de Maquiavel*. Trad. Valéria Pereira da Silva. São Paulo: Ed. Estação Liberdade, 2002.

Recebido em 29. 09. 2017

Aceito em 10. 02. 2018