

ASPECTOS LINGÜÍSTICOS DA COMÉDIA ITALIANA NO RENASCIMENTO: A RELEVÂNCIA DA LÍNGUA FLORENTINA NA CONSTRUÇÃO DE *MANDRAGOLA* DE MAQUIAVEL

LINGUISTIC ASPECTS OF ITALIAN COMEDY IN THE RENAISSANCE: THE RELEVANCE OF THE FLORENTINE LANGUAGE IN THE CONSTRUCTION OF MACHIAVELLI'S *MANDRAGOLA*

Priscila Nogueira da Rocha¹

Sonia Cristina Reis²

RESUMO

Este artigo se propõe a fazer uma análise linguística da comédia teatral mais importante do Renascimento italiano, escrita por Nicolau Maquiavel (1469-1527), *Mandragola* (1513-1518), que apesar de muito estudada por um viés político, deve ser também abordada em seu caráter literário e filológico. A partir da perspectiva dos estudos sobre a *Questione della lingua* e considerando ainda as questões apresentadas em outra obra do autor – *Discorso o dialogo intorno alla nostra lingua* – busca-se refletir sobre a importância da língua usada em suas comédias, não só para dar indícios da língua falada, mas principalmente para verificar as nuances que o autor dá para cada personagem, permitindo sua melhor interpretação. Não por acaso Maquiavel é considerado o primeiro teórico da comédia, e demonstra que seu interesse pelo gênero não era casual ou superficial, mas pela forma literária em si. Apesar de muitos críticos não considerarem suas outras peças por acreditarem se tratar de meras versões e traduções, é preciso ter em mente que o autor as escreve na língua florentina falada em seu tempo, o que aproxima o público e os leitores de seus textos teatrais. Muito do seu sucesso não provém somente dos temas que escolhe apresentar, mas da língua em que escreve suas peças. Por isso, ainda que seja impossível analisar todos os casos neste artigo, serão mostrados aqueles considerados mais relevantes dentro da *Mandragola*, que poderão ser utilizados para complementar a análise dos personagens presentes e das mudanças apresentadas na própria língua italiana.

PALAVRAS-CHAVE: Maquiavel. Língua italiana. Comédia do Renascimento. *Mandragola*. Filologia.

ABSTRACT

This article aims to conduct a linguistic analysis of the most significant theatrical comedy of the Italian Renaissance: *Mandragola* (1513-1518), written by Niccolò Machiavelli (1469-1527). Despite being extensively studied from a political point of view, it should also be approached in its literary and philological character. From the perspective of studies on the *Questione della lingua* and considering the issues presented in another work by the author – *Discorso o dialogo intorno alla nostra lingua* – we seek to reflect upon the importance of the language used in his comedies, not only to provide clues about the spoken language but especially to examine the nuances that the author gives to each character, allowing for a better interpretation. Not by chance, Machiavelli is considered the first theorist of comedy, demonstrating that his interest in the genre was not casual or superficial but rather rooted in the literary form itself. Despite many critics not considering his other plays to be of similar value, believing them to be mere versions and translations, it is crucial to keep in mind that the author wrote them in the Florentine language spoken in his time, bringing the audience and readers

¹ Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), priscila.nogueira.da.rocha@letras.ufrj.br, <https://orcid.org/0000-0003-2200-8698>.

² Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), sonia.kapps.reis@letras.ufrj.br, <https://orcid.org/0000-0002-3679-5824>.

closer to his theatrical texts. Much of his success does not solely come from the themes he chooses to present but from the language in which he writes his plays. Therefore, even though it is impossible to analyze all cases in this article, we will highlight those considered most relevant within *Mandragola*, which can be used to complement the analysis of characters in his works and the changes presented in the Italian language itself.

KEYWORDS: Machiavelli. Italian language. Renaissance comedy. *Mandragola*. Philology.

Introdução

Nos últimos anos, tem havido um aumento significativo no interesse pelos estudos relacionados a Maquiavel. Suas obras continuam a ser altamente influentes, e debates contínuos surgem, especialmente no contexto político e social. Esses estudos têm ampliado o escopo tradicionalmente explorado, aprofundando a análise de sua produção. Notavelmente, suas comédias também começaram a receber atenção acadêmica, embora haja ainda poucos estudos literários dedicados a essas obras. Rocha (2021), em sua tese de doutorado, se aprofunda neste tema e faz uma análise das comédias do autor dando o devido destaque e aprofundamento que essas obras merecem. Entretanto, até a presente data não havia sido verificado nenhum estudo filológico sobre o vocabulário utilizado por Maquiavel em suas comédias, nem sobre a importância da língua florentina no contexto em que foram escritas. Pretende-se neste artigo verificar como a questão da língua era vista no início do século XVI, quais eram as ideias propostas por Maquiavel, e como inovações propostas e introduzidas pelo autor são usadas até os dias atuais. Apesar de suas outras comédias - *Andria*, *Clizia* e *Commedia in versi* - também trazerem vocábulos originais, o foco deste artigo será a análise da obra *Mandragola*, não só por ser até hoje a sua comédia mais reconhecida, mas também por superar de longe suas antecessoras em originalidade, atrevimento e espírito. Mais ainda, Berthold (2006, p. 278) relata que os críticos modernos da literatura italiana a consideram não somente a obra prima dramática do *Cinquecento*³, mas de todo o teatro italiano. Como o objetivo é, portanto, abordar a variante linguística utilizada, será utilizado o texto literário dramático como fonte documental primária, e para tanto usaremos a versão de Stoppelli (2017), por trazer integralmente o texto catalogado no Ms. Redi 129 da Biblioteca Medicea Laurenziana. Importante ressaltar que não existem mais os manuscritos originais de *Mandragola*; após uma pesquisa detalhada, ficou constatado que a versão de Stoppelli é a que mais se aproxima do manuscrito original, e ainda traz alguns comentários e considerações sobre a língua utilizada por Maquiavel e as mudanças empregadas por ele. Fazer um estudo filológico da obra é importante para que se possa verificar as determinantes 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.

Para iniciar a análise a que este artigo se propõe, é importante que se tenha ao menos breve conhecimento sobre a trama da comédia, que gira em torno dos temas da zombaria, amor e engano. O enredo começa com Callimaco, um jovem florentino, apaixonado por Lucrezia, a mulher mais bela e

³ Entende-se *Cinquecento* o período que compreende o século XVI, auge da Renascença Italiana.

virtuosa de Florença, mesmo sem nunca a ter visto. Ele planeja conquistá-la por uma noite, apesar de ela ser casada com Nicia, um homem bobo e ignorante, muito mais velho que ela. Nicia e Lucrezia têm problemas para conceber um filho. Callimaco retorna a Florença e, com a ajuda de Ligurio, o grande artífice da história, elabora um plano enganoso para conquistar Lucrezia. Eles convencem Nicia de que Lucrezia deve consumir uma poção feita com raiz de mandrágora para engravidar, mas que a primeira pessoa a se deitar com ela após o consumo morrerá. O plano, entretanto, era que o próprio Callimaco, agora disfarçado 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 e Callimaco se disfarçará como um jovem para ser essa pessoa. 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, Fra 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. 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. No dia seguinte à farsa proposta na obra, é apresentado um suposto “final feliz”, no qual todos alcançam seus objetivos, porém todos enganam e são enganados, e fica evidente que cada personagem tem uma segunda face, ou véu. Na cena final, todos se encontram na igreja para serem abençoados.

Rocha (2021, p. 117) observa que é um final “feliz” ao primeiro olhar, porém mais trágico que alegre, gerando uma sensação nova e desconhecida nas comédias, culminando com um encerramento diferente de suas antecessoras, não apresentando no final da peça a tradicional festa, com todos os impasses resolvidos, os enganos desfeitos, os personagens bons triunfando e os maus pagando caro por seus atos. Pelo contrário, em *Mandragola* o que se vê é 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, e 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. O senso é de que o egoísmo extremado prevaleça: cada personagem só enxerga os próprios objetivos, sem nenhum senso de coletividade ou empatia. Tudo se resolve através da manipulação, e o próprio fato de que este estado de coisas positivas tenha sido gerado por um engano já evidencia a conhecida visão da ideologia maquiavélica – se o fim é positivo, qualquer meio para obtê-lo é aceitável, mesmo o engano.

1. Maquiavel e a questão da língua

É fato conhecido que a língua italiana no século XVI ainda não havia se consolidado. Havia, na época, diversos estudiosos que discordavam acerca da melhor linguagem a utilizar para se produzir um texto. Um destes era justamente Maquiavel, que defendia, entre outras coisas, que a língua da comédia fosse o mais próxima possível da falada, o que se pode rapidamente perceber no contato com suas obras teatrais.

Paul Larivaille (1988, p. 9) destaca a dificuldade de se falar em Itália naqueles tempos, e a dificuldade maior ainda de falarmos em país. A Itália em 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 pensar 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. Importante destacar que no final do século XV e início do XVI as novas estruturas da língua florentina não se caracterizam pela variação diastrática, ao contrário, envolve todos os níveis sociais dos falantes. Também não serão isolados pela variação diafásica, mas dizem respeito e permeiam todos os níveis da produção escrita e falada (FROSINI, 2021, p. 23).

Para entender a história da língua italiana faz-se necessário entender o latim vulgar⁴, que, na teoria trazida por Marazzini (2015, p. 42) é definido como latim falado, uma língua diferente daquela ensinada nas escolas, de uso corrente em âmbitos familiares e populares. O autor acrescenta ainda que o latim teria sido exposto a muitas tensões e influências, principalmente em territórios fronteiriços, e que à noção de latim vulgar se deve acrescentar a variedade social que também pertencia ao idioma. Os primeiros registros deste latim vulgar viriam com Plauto e Terêncio. Já nessa época, e por vários séculos, notava-se a disputa entre o latim vulgar e o latim usado nos documentos políticos, principalmente no aspecto de haver uma língua “certa” contra uma língua “errada”. Ainda na esteira de Marazzini, é importante dar atenção principalmente às palavras consideradas “erradas”, para entender possíveis tendências inovadoras quando ocorre a generalização do erro.

Pode-se, portanto, definir a questão da língua como um conjunto de discussões e polêmicas que, desde o século XIV até os dias atuais, envolveram e continuam a envolver, sob perspectivas diferentes ao longo do tempo e por centenas de intelectuais, o mérito das questões relativas à língua a ser adotada na Itália nas diferentes formas de comunicação (PATOTA, 2019, p. 310). A questão da língua se tornou então uma interminável série de discussões sobre a natureza do vulgar e qual nome lhe deveria ser atribuído.

A primeira corrente de pensamento foi encabeçada por Pietro Bembo (1470-1547), veneziano, defensor da língua literária florentina em seu *Prose della volgar lingua*, obra publicada em Veneza em

⁴ Importante notar que o termo ‘vulgar’ aqui não carrega consigo nenhum julgamento de valor, significando apenas comum, corriqueiro, em oposição à sua variante literária.

1525, dividida em três livros. A obra dá voz a Carlo Bembo, Giuliano de' Medici, Federico Fregoso e Ercole Strozzi, que em uma conversa entre os dias 10 a 12 de dezembro de 1502, em Veneza, conversam sobre a língua e opinaram sobre qual seria a forma correta.

Bembo partia do princípio de que a língua escrita era mais importante do que a língua falada, porque não era temporária nem sujeita a variações às quais são sujeitas as variantes faladas, e que de todos os vulgares usados na Itália, a partir do *Duecento*, o melhor seria o de Florença e de seus escritores. Explica ainda que até aquele momento ninguém havia feito nada considerável a respeito das regras e por isso criou o seu tratado, dividido em 3 volumes (PATOTA, 2019, p. 31). Parte então, em sua obra, da constatação de que não existem dúvidas caso alguém queira escrever um texto literário em latim, por existir somente um modelo de referência, mas, por outro lado, questiona: caso quisesse escrever em vulgar, qual deveria ser o modelo adotado, o de Florença, de Roma, Nápoles ou Milão?

Para responder a essa pergunta, realiza em *Prose*, pela primeira vez, uma ampla análise histórico-linguística⁵, seguindo a premissa de que o vulgar teria nascido da contaminação do latim pelos invasores bárbaros, e o resgate desse vulgar contaminado por suas origens bárbaras só seria possível graças aos escritores e à literatura. Segundo Marazzini (2015, p. 196), Bembo, ao falar de língua vulgar, refere-se especificamente ao toscano, porém não o contemporâneo, por trazer expressões que ofendem e mancham as escrituras, mas que deveriam usar o florentino literário do *Trecento*, dos grandes autores, das *Tre Corone*, Francesco Petrarca (1304-1374), Giovanni Boccaccio (1313-1375) e, em parte, Dante Alighieri (1265-1321).

Sempre de acordo com Bembo, o modelo seguiria Petrarca pela poesia e Boccaccio pela prosa. Dante seria tomado com sérias ressalvas, por ter feito uso, em sua *Commedia*, de uma língua muito “bárbara”, por trazer o plurilinguismo como marca de sua poética, ou seja, articula termos e construções frasais inspiradas na literatura latina, palavras toscanas, bem como termos do norte da península, da língua popular, estrangeirismos e neologismos, ou seja, Dante não manteve uma estabilidade linguística, como os demais escritores. A corrente encabeçada por Bembo teve sua importância não só por tratar de aspectos literários, mas também das questões políticas, pois era a proposta que identificava a burguesia que surgia naquele momento.

A segunda teoria, apresentada como cortesã ou italiana, era defendida por Ludovico Castelvetro (1505-1571), Vincenzo Colli, vulgo *Calmeta* (1460-1508), Mario Equicola (1460-1525), Baldassare Castiglione (1478-1529), e Giovan Giorgio Trissino (1478-1550). Para eles, o melhor vulgar seria aquele utilizado nas cortes, principalmente as de Roma. Equicola defendia que o italiano deveria ser uma língua capaz de acolher léxicos de todas as regiões do país, ideia compartilhada também por Castiglione em seu *Cortegiano* de 1528; Trissino, poeta e escritor da primeira tragédia em vulgar, *Sofonisba* (1514-15) e reconhecido por redescobrir e traduzir para o vulgar *De Vulgari Eloquentia*, de Dante, e defendia que a língua utilizada por Petrarca era uma mistura de vários vulgares e, por isso, não poderia ser considerada uma língua florentina, mas italiana (MARAZZINI, 2010, p. 199).

⁵ É nessa análise, por exemplo, que aparece pela primeira vez o uso de apóstrofo (como sinal de elisão fonética), inspirado na grafia grega.

Deve-se a Trissino também a criação do termo *italianidade*, que se refere à essência da língua. Ao repropor a obra de Dante, em um primeiro momento relacionando o vulgar ilustre com a língua italiana, e depois usando a *Commedia* como suporte para comprovar que Dante utilizou vários modos de dizer italianos, acabou descontentando os florentinos, dentre eles Maquiavel, que reagiu escrevendo *Discorso o dialogo intorno alla nostra lingua* (1515)⁶, doravante *Dialogo*, em que não contesta a autenticidade do tratado dantesco, como muitos outros fizeram, mas apresenta um diálogo entre ele mesmo e Dante, em que o segundo pede desculpas pelos erros cometidos em *De vulgari eloquentia*. Dante é enganado, corrigido por seus erros e levado a admitir ter escrito em florentino, não em língua cortesã ou curial (MARAZZINI, 2010, p. 199).

Esta foi a forma encontrada por Maquiavel para defender o florentino vivo. E embora o autor em nenhum momento nomeie Trissino, lhe faz alusão ao mencionar sobre certos literários não toscanos, sobretudo os vicentinos (não por acaso Trissino era de Vicenza), que queriam ser mestres da língua. Critica também a pretensão dos setentrionais que achavam que poderiam usar suas línguas ao lado da toscana. Entretanto, sua obra não chegou a influenciar diretamente os debates sobre a língua no *Cinquecento*, pois se manteve inédita até 1730, tendo sido encontrada por Giovanni Bottari, adaptada e provavelmente anepígrafa, em um apógrafo de Giuliano d'Ricci. Bottari, inicialmente, a publicou como um apêndice a *L'Ercolano*, de Benedetto Varchi.

Embora houvesse controvérsias sobre a autoria do texto, a suspeita geral é de que fosse de fato do próprio Maquiavel, devido não só à sua origem, mas principalmente ao tipo de argumentação, originalidade, força conceitual do raciocínio e, talvez ainda mais esclarecedor, presença da terminologia, sintaxe e fraseologia típicas do autor. Ainda sobre *Dialogo*, Maquiavel tece na obra críticas muito severas a Dante e o acusa de ter traído sua pátria, pois que, embora ambos tivessem sido obrigados a se exilar, o autor, diferente de Dante, não teria deixado de ser fiel a sua pátria, porque o “dever de um cidadão virtuoso era amá-la, sempre e de qualquer forma, mais que a alma” (PATOTA, 2019, p. 313). Porém, ambos concordam na defesa de uma língua por via da naturalidade, divergindo da proposta de Bembo que defendia a língua pela arte, ou seja, por uma via artificial. Há ainda outras semelhanças entre os dois escritores: Dante catalogou os vulgares da Itália com suas regiões e Maquiavel divide a Itália em suas províncias (Lombardia, Romanha, Toscana, Roma e Reino de Nápoles), para que se torne mais fácil observar a diferença entre os falares de cada lugar. Maquiavel conclui:

[...] de que não existe uma língua que se possa chamar de comum da Itália ou de curial, isto é, língua falada pelos homens da corte do papa ou do duque; pois todas que assim poderiam ser chamadas têm seus alicerces nos escritores de língua florentina, a qual precisam recorrer como a verdadeira fonte e fundamento todas as vezes que sua própria língua se demonstre insuficiente; e não querendo ser realmente teimosos, tem de se admitir ser esta língua a florentina. (2012, p. 205)

⁶ Pequeno tratado sob forma de diálogo que mostra a visão de Maquiavel dentro do debate acirrado entre especialistas e literatos, no início do *Cinquecento*, denominado *questione della lingua*.

Deste modo, a corrente cortesã, seguindo o pensamento de Castiglione, defende o bem falar que não se restringe a um ou outro modelo regional de língua, nem a modelos de língua literários, mas a um bem falar que circula, é maleável e se adapta aos diferentes contextos, isto é, aos diferentes sistemas que compõem o polissistema da Renascença. Mostra ainda sua preferência por, sendo lombardo, falar como um, usando sua língua materna de forma natural, espontânea, em oposição a ser não toscano falando um toscano artificial, apreendido dos modelos literários (CASTIGLIONE, 2012, p. 113). É importante notar nessa discussão que a maior parte dos intelectuais que defendiam a corrente cortesã era proveniente de áreas não toscanas, tanto setentrionais (Bembo e Trissino), quanto meridionais (Equicola). Foi fora da Toscana que a necessidade de gramáticas surgiu, o que é explicado pelas dificuldades que escritores e intelectuais enfrentavam diante de sua *koiné*, por vezes bastante diferente da prestigiosa língua toscana de Dante, Petrarca e Boccaccio.

A terceira corrente viria com Maquiavel, que acreditava na superioridade da língua de Florença com relação aos outros vulgares italianos, a partir da demonstração da origem florentina da língua literária italiana, razão pela qual a língua deveria ser chamada de florentina, ideia defendida também por Sperone Speroni (1500-1588).

Se em um primeiro momento, a proposta bembiana pode parecer semelhante à teoria maquiaveliana, é fundamental observar um detalhe: para Bembo, o critério decisivo para a admissão de um modelo linguístico válido para toda Itália era o da literariedade, ou seja, da arte e não da naturalidade (CASINI, 2012, p. 164). A proposta de Bembo privilegiava a língua florentina, mas a literária de dois séculos antes, indo na contramão da tese florentinista, que dava continuidade ao projeto de hegemonia política de Florença sonhado por Lorenzo, o Magnífico, que almejava a expansão do florentino contemporâneo à língua comum italiana.

Maquiavel, apesar de educado com base no latim clássico, opta por escrever suas obras dramáticas em prosa vulgar florentina⁷, e também por privilegiar o uso da língua popular, a mesma utilizada pelo público, visando dele se aproximar, gerando identificação. O pensamento do autor subentende que a vida do texto teatral não acaba no momento individual da leitura, mas se complementa no momento em que está na coletividade, do ouvir dizer, o qual está ligado ao 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 et patrii*.

O *Dialogo* de Maquiavel deve, portanto, ser visto como uma tomada de posição, um ato de engajamento em favor e em defesa de Florença. O autor se utiliza da obra para responder, de forma bastante polêmica, a Trissino e aos outros partidários da teoria cortesã. Embora não tivesse sido publicada na época, é possível que tenha circulado clandestinamente nos ambientes literários, deixando sua contribuição no debate sobre a questão da língua na Itália.

⁷ Cabe ressaltar que em suas obras políticas, diplomáticas e seu epistolário são usadas variações da língua culta, coloquial e popular.

2. O *Discorso o dialogo intorno alla nostra lingua*

Considera-se que com *Dialogo*, Maquiavel, a partir de um conceito de unidade linguística específica, a florentina, estaria inserido na mesma linha de raciocínio em favor da regularidade da língua. Assim, no âmbito do século XVI, teria sido em *Dialogo*, e não em *Regole* (1516), de Giovanni Francesco Fortunio, que se encontraria pela primeira vez um esboço de estudo gramatical da língua italiana. Maquiavel é considerado por Manzoni o precursor na defesa da língua viva e contemporânea em detrimento da preferência bembiana pelo florentino arcaico. Os principais pontos debatidos em *Dialogo* e destacados por Casini (2012, p. 167) são:

- a) Noção da distinção entre língua falada e língua literária, com preferência pelo naturalismo linguístico (superioridade do florentino língua “natural”, criação comum e espontânea do povo de Florença e da Toscana, contra a artificialidade da língua cortesã);
- b) Afirmção que graças às três coroas de Florença, a língua teria passado ao resto da Itália, “educando” linguisticamente e refinando os escritores não florentinos;
- c) Crítica ao excesso de abstração da língua cortesã e à heterogeneidade da corte romana;
- d) Princípio da expansibilidade do tosco-florentino a toda a Itália (em consonância com o projeto dos Medici no século XV, que visava impor a hegemonia de Florença a partir da língua e da cultura);
- e) Interessantes observações sobre a capacidade assimiladora das línguas (como a afirmação de que a introdução em uma determinada língua de vocábulos estrangeiros não prejudica a persistência do caráter indígena e autêntico daquela língua, a qual, ao contrário, tem força para torná-los semelhantes a si, integrando-os estavelmente no seu patrimônio linguístico);
- f) Importância atribuída à fonética (atenção à pronúncia e aos acentos);
- g) Reconhecimento do caráter estruturante e identificador, para uma língua, da sintaxe;
- h) Firme rejeição do antiflorentismo linguístico de Dante;
- i) Censura de certos termos usados por Dante;
- j) Demonstração da fundamental “florentinidade” linguística da *Commedia*, apesar da hostilidade de seu autor contra Florença.

A visão de Maquiavel não estava alinhada, portanto, à opinião expressa por Baldassarre Castiglione⁸, nem tampouco à proposta de Pietro Bembo, no debate sobre a língua literária típica naqueles anos, pois preferia a adoção de uma única linguagem dialetal corrente (o florentino, no caso), a uma *koiné* virtual. Ridolfi (2003, p. 200) defende a opinião de Maquiavel, segundo a qual as comédias, mais do que outras peças literárias, só surtiriam efeito se estivessem em plena consonância

⁸ Que como visto acima, 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.

com o universo linguístico dos espectadores. 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 *Mandragola* consegue reunir todas as funções do teatro cômico. Um dos primeiros críticos a afirmar que Maquiavel teria sido o teórico primevo da comédia foi Baratto (1977, p. 69), acreditando que o próprio autor começara a refletir em modo sistemático e pessoal sobre a linguagem e os personagens da comédia. Isso demonstra que o interesse pela comédia não era casual ou superficial, mas um interesse pela forma literária em si.

Seria o próprio Maquiavel, em *Discorso*, que viria a definir o conceito de comédia como um espelho da vida privada, buscando o ridículo com termos e temas que produzam o riso e o cômico como amálgama entre a linguagem da tradição e a língua pertencente à esfera familiar. Sua finalidade com essa obra era fazer um chamado patriótico para o uso do dialeto toscano, pois este seria um idioma superior aos demais utilizados na Itália do século XVI, bem como esperava que os homens, desejando se deleitar, acabassem retendo ao menos alguns dos exemplos escondidos na peça, que certamente lhes seriam úteis, devendo ser entendida como uma representação do cotidiano, com aspectos frequentes e comuns da vida, através de acontecimentos de instintos e paixões típicas da natureza humana. Seria, ainda, nesta obra, que apareceria sua primeira explicação sobre sua teoria do gênero cômico:

E digo ainda que se escrevem muitas coisas que não são bonitas, se não se utilizam os termos e as expressões idiomáticas locais. Como no caso das comédias; pois, ainda que a finalidade das comédias seja apresentar um espelho de uma vida privada, mesmo assim sua forma de fazê-lo é com uma certa graciosa comicidade e com palavras que promovam o riso, de maneira que os homens, voltando-se para este prazer, possam saborear o exemplo útil que está nelas. E por isso as pessoas com quem dificilmente possam ser pessoas sérias a tratam; pois não pode haver gravidade em um serviçal fraudulento, em um velho ludibriado, em um jovem fora de si por amor, em uma puta lisonjeadora, em um parasita guloso; mas dessa composição de homens resultam efeitos sérios e úteis para a nossa vida. Mas, como as coisas são tratadas de forma ridícula, é justo usar termos e expressões que produzam esses efeitos; os quais termos, se não são idiomáticos, e pertencentes a uma língua, na qual somente podem ser homogêneos e verdadeiramente integrados, não funcionam, nem podem funcionar⁹ (MAQUIAVEL, 2012, pp. 199-200).

⁹ *Dico ancora come si scrivano molte cose che, senza scrivere i motti e i termini proprii patrii, non sono belle. Di questa sorte sono le comedie; perché, ancora che il fine d'una comedia sia proporre uno specchio d'una vita privata, nondimeno il suo modo del farlo è con certa urbanità e termini che muovino riso, acciò che gli uomini, correndo a quella delectazione, gustino poi l'exemplo utile che vi è sotto. E perciò le persone con chi difficilmente possano essere persone gravi la trattano: perché non può esser gravità in un servo fraudolente, in un vecchio deriso, in un giovane impazzato d'amore, in una puttana lusinghiera, in un parasito goloso; ma ben ne risulta di questa compositione di uomini effetti gravi et utili a la vita nostra. Ma perché le cose sono trattate ridicolamente, conviene usare termini et motti che faccino questi effetti; i quali termini, se non sono proprii e patrii, dove sieno soli interi et noti, non muovono né possono muovere. Donde nasce che uno che non sia toscano non farà mai questa parte bene, perché se vorrà dire i motti della patria sua farà una veste rattoppata, facendo una compositione mezza toscana et mezza forestiera; et qui si conoscerebbe che lingua*

A comédia se revelaria então como gênero para um multilinguismo vivaz, ou ainda pela pesquisa de efeitos particulares da língua falada. Entretanto, a característica mais evidente da língua da comédia é a presença de vários códigos para os diferentes personagens, seguindo tendências que com o tempo cristalizaram.

Umberto Eco, em *La ricerca della lingua perfetta nella cultura europea* (2008) cita o livro *De vulgari eloquentia*, escrito entre 1303 e 1305, como o “primeiro texto no qual o mundo medieval cristão confronta organicamente um projeto de língua (italiana) perfeita”¹⁰ (2008, p. 41). Acrescenta que, ao tratar da obra de Dante, é retomada a questão da língua natural e da língua artificial: “O *De vulgari eloquentia* se abre para uma constatação óbvia, mas fundamental para o nosso assunto: existe a pluralidade das línguas vulgares, e o vulgar se opõe, enquanto língua natural ao latim, modelo de gramática universal, mas artificial.”¹¹. (2008, p. 41)

De vulgari eloquentia se abriria então para uma constatação óbvia, mas fundamental para o assunto: existia uma pluralidade nas línguas vulgares, e o vulgar se opõe, enquanto língua natural, ao latim, modelo de gramática universal, embora artificial (ECO, 2008, p. 41). Essa afirmação, sob um ponto de vista diacrônico, retoma a discussão ocorrida durante o Renascimento Italiano, especialmente no confronto das ideias de Maquiavel e Bembo, pois para Maquiavel a língua florentina que deveria ser usada era aquela de uso, a língua natural, enquanto que, para Bembo, a língua que merecia ser considerada a língua nacional era aquela utilizada pelos escritores do século XIV, que deveria ser aprendida de forma artificial através da *imitatio*.

Muitos críticos questionam o interesse de Maquiavel pelo gênero literário e as respostas encontradas até o momento não indicam qual teria sido o verdadeiro motivo, mas o mais provável é que tenha sido uma reunião de três fatores: necessidade econômica, uma vez que estava exilado; motivação obtida nas reuniões nos *Orti Oricellari*; e a possibilidade de representar em suas comédias a observação empírica de seu tempo, ou em outras palavras, realidade e no conceito da verdade efetiva das coisas.

O conceito de comédia como espelho da realidade já era conhecido desde a Antiguidade. A noção de vida privada foi apresentada anteriormente por Maquiavel como se verifica a partir da estrofe de *Commedia in versi*: “Agora quanto à comédia / Não sei se o riso vos comoverá, / Porque foi feito não só para o prazer, / Mas para ajudar de novo a nossa mente: / O que mais é comédia do que um espelho / Da vida, em que todos os defeitos humanos / se distinguem.”¹² (RAIMONDI, 1972, p. 749).

egli havessi imparata, s'ella fussi comune o propria. Ma s'e' non gli vorrà usare, non sappiendo quelli di Toscana, farà una cosa manca et che non harà la perfetione sua.

¹⁰ *primo testo in cui il mondo medievale cristiano affronta organicamente un progetto di lingua perfetta.*

¹¹ *Il de vulgari eloquentia si apre su una constatazione ovvia, ma fondamentale per il nostro assunto: esiste la pluralità delle lingue volgari, e il volgare si oppone in quanto lingua naturale al latino come modello di grammatica universale ma artificiale.*

¹² *Or quanto alla commedia / Non so se a riso vi commoverà, / Perché non sol per diletto fu fatta, / Ma per giovare a nostre menti ancora: / Ch'altro non è commedia ch'uno specchio / Di vita, in cui tutti e defetti umani / Si scorgono*

Maquiavel elucida ainda que a língua das comédias do *Cinquecento* foi influenciada por Boccaccio, conquanto a língua toscana se sobressaía no vulgar, e deste modo 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.

3. Língua de Maquiavel

Após entendermos como era vista e dividida a língua italiana na Renascença, e também as diferentes teorias acerca da língua a ser utilizada na literatura, já é possível antever que as primeiras comédias do período, notadamente *La Cassaria*, *La Calandria*, *I Suppositi* e *Mandragola*, ainda que seguissem os modelos estruturais clássicos, tomariam partido de alguma das teorias linguísticas na escolha da variante utilizada, ainda que de forma inconsciente, e acabariam por se tornar referência para as obras sucessivas, assim constituindo o organismo da comédia. Segundo Patota (2019, p. 323), a língua de Bembo e Ariosto é a de Petrarca e Boccaccio (e de Dante, no caso de Ariosto), ainda que os autores não fossem florentinos. Eles interiorizam perfeitamente níveis e finalidades diferentes de uma língua que não é a deles, mas o florentino literário do *Trecento*. Sendo Maquiavel o formulador e defensor de uma das teorias na questão da língua, naturalmente o autor adota uma língua que é plenamente sua – o florentino falado no início do *Cinquecento* – como a língua de suas comédias, para “escrever algo útil a quem a entende”¹³.

Pode-se perceber que a linguagem utilizada em *Mandragola* e *Clizia* é, portanto, aquela cotidiana, compreensível a um público contemporâneo médio-alto, sendo, porém, modificada de acordo com cada personagem, ajudando a definir sua condição social e o seu caráter. O latim do Renascimento, o vernáculo e os provérbios são atribuídos a cada um dos personagens conforme sua personalidade e características, tendo cada um seu estilo de linguagem próprio. Ainda segundo Patota (2019, p. 271), Maquiavel sabe escrever como Bembo (ou conforme a teoria por ele defendida), mas escolhe não o fazer. Neste sentido, como informado por Marazzini (2015, p. 227), a língua utilizada por Maquiavel na comédia não é a mesma utilizada em *Il Principe*, por exemplo, que dava preferência a uma língua do tipo *cancelleresco*, a mesma que usava em seu trabalho como secretário da chancelaria, com elementos latinos ao lado de formas do florentino de seu tempo.

Com estas 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 em *Mandragola* e *Clizia* 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; esta preferência para o dialeto não deixa de existir nem mesmo quando prevalece a teoria de Bembo para a questão linguística italiana, até o século XIX. Outro elemento que determinada a verossimilhança está no fato de que a ação de *Mandragola* se desenvolve em uma Florença descrita com realismo topográfico, toponomástico (nome de lugares) e odonomástico (relativo aos nomes de

¹³ *scrivere cosa utile a chi la intende*

lugares): “*ci sono mercato nuovo, mercato vecchio, pancone degli Spini, la loggia dei Tornaquinci, la panca del Proconsolo, a Via dell’Amore*”¹⁴¹⁵.

Para ilustrar essas características dentro do texto dramático, deve-se pensar na base da filologia textual, que estuda a língua através de textos escritos, literários e não literários. Para isso, o filólogo deve resgatá-lo e recuperá-lo, por meio da edição de textos, 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. 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 os textos em si, para que, sob a forma impressa ou digital, possam ser lidos, consultados e até eventualmente encenados.

Ao aprofundarmos a questão filológica, percebe-se que, diferente da norma defendida pelos gramáticos à época, 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*”¹⁶ (*Mandragola*, ato I, cena 1). D’Achille (apud GIOVANARDI; TRIFONE, 2015, p. 34) assinala que esses usos foram significativos ao anteciparem o emprego moderno dos pronomes (ainda que provavelmente este uso já ocorresse no florentino da época, tem-se na obra um registro desse fenômeno). Patota (2019, p.297) defende que os diálogos queriam reproduzir o falar espontâneo, e afirma que isso se comprova através do deslocamento que se verifica quando, no interno de uma frase, o argumento que está no centro é colocado em destaque (ou no início da frase ou no final, ou seja, à direita ou à esquerda do verbo) e é retomado ou antecipado por um pronome. No exemplo “*e ti pare ad te una favola*”, o objeto indireto é repetido duas vezes: antes do verbo como pronome átono (*ti*), e depois do verbo como pronome tônico (*a te*). Esta capacidade de reproduzir e simular a oralidade é o primeiro elemento novo e significativo desta comédia (e de Maquiavel enquanto dramaturgo). Ainda mais relevante é o falar específico para cada personagem. Trifone (2000, p. 33) diz que Maquiavel é o primeiro comediógrafo que intui a importância que a língua assume na escrita dramática, na ausência da palavra externa do narrador.

Passando à análise mais específica aplicada à *Mandragola*, talvez o ponto de maior destaque seja a utilização das variantes linguísticas para melhor definir a voz e, em consequência, a personalidade dos personagens. É possível verificar que os personagens que usam o dialeto florentino são aqueles mentalmente ou socialmente inferiores: *Messer Nicia* usa o florentino destinado à zombaria (“*uso a perdere la Cupola di veduta*”, o qual acredita ter feito uma grande viagem porque foi não somente à “*fiera a Prato*” (*Mandragola*, ato I, cena 2), bem como à Pisa e à Livorno; o servo *Siro*; a viúva

¹⁴ A *Via dell’Amore*, que hoje já não mais existe, efetivamente se encontra no mapa da Florença do Cinquecento, começando na velha praça de *Santa Maria Novella* (cf. STOPPELLI, 2014, p. 122)

¹⁵ *ci sono mercato nuovo, mercato vecchio, pancone degli Spini, la loggia dei Tornaquinci, la panca del Proconsolo, a Via dell’Amore*.

¹⁶ ele prometeu ajudar-me de todas as formas

que conversa diante da igreja com *Fra Timoteo*, em uma cena (*Mandragola*, ato III, cena 3), que constitui um rápido intermédio da ação. *Timoteo*, por sua vez, usa a linguagem da Igreja como simples argumentação. O dialeto serve para caracterizar e satirizar a angústia mental, o horizonte provincial de uma certa burguesia florentina, em um momento em que seria necessária uma perspectiva italiana e até mesmo europeia. Se descobre então na comédia uma série de aspectos significativos, como se Maquiavel abrisse um tipo de hierarquia sócio-linguística em *Mandragola*: *Callimaco* e *Ligurio* não usam o dialeto florentino se não por zombaria, mas utilizam o toscano tornado língua italiana, instrumento na comédia de consciência e de segurança. A variação da língua tem tal importância em *Mandragola* que cada personagem apresenta a si mesmo através do seu próprio modo de falar, como já explicitado.

Aprofundando a análise por personagem, é possível perceber as especificidades de cada um. *Nicia* talvez seja aquele que mais chame a atenção, devido a ser dele a variante linguística mais característica e diferente dos outros. Apresenta uma língua concentrada em estupidez e grosseria que o fazem um autêntico dicionário ambulante de palavras e expressões típicas do florentino popular de sua época, de lugares comuns e de fórmulas latinas de segunda ordem (TRIFONE, 2000, p. 33). O personagem usa expressões vernaculares como: *io non ci vo di buone gambe (non ci vado volentieri)*, *mogliama (moglie mia)*¹⁷. Utiliza-se de muitas frases em latim, não se esquecendo de que era um doutor de leis, conhecedor de um latim básico: *bona dies, domine magister, ma torniamo ad rem mostram*¹⁸. *Nicia* abusa de expressões vernaculares obscenas e de baixo calão: *potta di San Puccio*¹⁹! e *Cacasangue!*²⁰. Uma das primeiras troças do autor, antecipando o tom de escárnio que permearia a obra, aparece quando, no prólogo, informa que *Nicia* aprendeu muito das leis lendo o filósofo *Boezio*, se utilizando, porém de uma corruptela de seu nome (*Buezio*), para inserir a palavra *bue* (boi), animal chifrudo, em referência à traição que *Lucrezia* lhe infligiria mais adiante no texto: “la casa è d’un dottore che ’mparò in sul *Buezio* legge assai” – “A casa é de um doutor que aprendeu em *Buezio* sobre muitas leis”.

Ligurio usa uma linguagem astuta e de duplo sentido, jogando com as palavras em modo enganoso, como por exemplo, no emprego do nome *San Cuco* (São Chifriano, em tradução livre, buscando obter efeito próximo) cujo significado popularesco em francês seria “corno, chifrudo”. Seu linguajar enfatiza a estupidez de *Nicia*, usando frases típicas do florentino: *perdere la cupola di veduta* – perder de vista a cúpula (de Brunelleschi, na igreja de *Santa Maria del Fiore*), ou seja, distanciar-se de Florença; *avendo voi isciato in tante neve* – tendo vós urinado em tanta neve. Porém nada é gratuito, existe uma intenção paródica e grotesca com o objetivo de ridicularizar seu interlocutor. Isso pode ser observado na frase: *Voi dovete avere veduto la carrucola di Pisa*, frase

¹⁷ Vou a contragosto (não vou de boa vontade), mulherzinha (mulher minha)

¹⁸ Bom dia, senhor mestre, mas voltemos à apresentação.

¹⁹ Xoxota de São Puccio

²⁰ Expressão usada como imprecação popular, significando literalmente disenteria, mas que tinha um significado de “*accidenti*”.

que dá a oportunidade de *Nicia* exercitar a sua (pretensa) superioridade e corrigi-lo: *Tu vòì dire la Verucola*, ou seja, o monte Verruca, situado em Pisa, porém, não passa na sua cabeça que o termo *carrucola* possa ter uma intenção satírica, uma vez que *curruca* é palavra latina que tinha o sentido de “corno”, e *carrucolare* significava algo como “tirar sarro” de alguém (PATOTA, 2019, p. 306). A língua de *Ligurio* é caracterizada pela rapidez e pela síntese, com uso de frases contraídas e nominais que dão o sentido de rapidez do seu pensamento, em oposição ao que se vê em *Nicia*, ideia esta que se encontra em consonância com os conceitos observados em *Il Principe*.

Callimaco usa a linguagem solene e vazia do literato, que exprime os próprios sentimentos usando frases latinas, visando impressionar e confundir *Nicia*. Exemplo disso é quando usa em uma frase em linha com o florentino falado: *Io ho paura che costei non sia la nocte mal coperta* – “Receio que ela durma mal coberta, à noite”, atribui o duplo sentido do verbo “cobrir”, que aqui alude à impotência de *Nicia*. A distância que passa entre a estupidez de um e a malícia de outro é a mesma entre o latim dos dois personagens. Stoppelli (2005, p.138) afirma que o latim de *Callimaco* não é básico como o de *Nicia*, e que para emulá-lo Maquiavel usa como referência os manuais de medicina de seu tempo, para fazer o seu falso médico falar como um doutor de elevado conhecimento, e será o seu charlatanismo a alcançar a comicidade. A língua de *Callimaco* é caracterizada por uma sintaxe complexa, mas bem organizada, como verificado por Giovanardi.

Stoppelli (apud GIOVANARDI; TRIFONE, 2015, p. 121) aponta algumas notas linguísticas que mostram um pouco a linguagem da época:

- a) 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*;
- b) 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*;
- c) Dêiticos situacionais, principalmente espaciais com a função de mostrar o lugar da cena ou de indicar os protagonistas da ação. Frequente uso de *ecco* com valor de apresentação: *eccomi, Eccogli che vengon fuori, Ecco Ligurio che torna in qua*.
- d) Formas dêiticas com pronomes e adjetivos demonstrativos: *quest'è Firenze vostra, quella via, là in quella sinistra porta, in su questa piazza, in quello uscio*.
- e) Formas dêiticas com advérbios de lugar: *qui in sulla man ritta, di qui, qui, di qua, quivi, costì, Dallo qua, di costà, Piglialo di costa e io di qua*. Ainda sobre os dêiticos, a atenção do leitor/espectador é catapultada para frente, como no uso de estruturas catafóricas como as que seguem: na primeira estrutura o elemento que antecipa é um constituído por um sintagma nominal, enquanto nos outros casos por um dêitico textual *questo* (GIOVANARDI, 2019, p. 34): *Ma della pazzia di costui se ne cava questo bene, che Callimaco ha che sperare; Voi avete ad intender questo: che non è cosa più certa ad ingravidare una donna che dargli bere una pozione fatta di mandragola; È bisogno ora pensare a questo: che quello uomo che ha prima a fare seco [...], muore infra otto giorni; questo mi pare la più strana: di avere a sottomettere el corpo mio a questo vituperio*.

- f) Verbos: indicativo presente representado pela desinência *(i)ano* na primeira pessoa do plural: *aspettiam/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*.
- g) Repetição redundante do pronome sujeito – *ma della scienza io ti dico bene io, come io gli parlo*;
- h) 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 Firenze*;
- i) 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*;
- j) Exclamações, onomatopeias e interjeições em momentos de intensidade emotiva: *eimé!, deh! Ca!, pu! Spu!*
- k) Epítetos depreciativos: *nasaccio – naso grande; giovanaccio – giovinaastro; omaccio – uomo rozzo*.

A estes fenômenos, somam-se também outros, típicos do florentino falado no *Cinquecento*, apontados por Scavuzzo (2003, p. 77) e Patota (2019, p. 295):

- a) Artigo masculino *el* no singular por *il* – *el Desiderio, el rimedio, el tempo*. Patota (2019, p. 296) informa que existem 26 ocorrências de *el* e apenas uma de *il*.
- b) Uso de *e* no plural, com duas ocorrências, e nenhuma com *i*;
- c) Antes de uma palavra iniciada por vogal é normal o uso de *gli*.
- d) Forma *è stuto* por *è stato*
- e) Uso dos possessivos (os invariáveis *mie, tuo, suo* para o singular *mia, tua, sua* para plural: *e tua consigli*). No singular é normal o uso das tradicionais formas variáveis: *la donna mia, al mio confessoro, ad mio modo, per mio decto*, etc.
- f) Condicional e futuro com desaparecimento de –v intersonorica (se encontra entre uma vogal e uma vibrante /r/: *harebbe- avrebbe; harete – avrete* (H como grafia etimológica)
- g) 3ª pessoa do singular do Imperfeito do subjuntivo em –i ao invés de –e: *metessi/lasciassi – metesse/lasciasse*
- h) Para a segunda pessoa do plural do verso ser no presente do indicativo é documentada a forma *sète*;
- i) no lugar do numeral *due*, é usada as formas modernas *dua* e *duo*;
- j) Uso de *confessoro* por *confessore*, forma usada somente nas comédias, como plebeísmo de metaplasma de declinação, isto é, com a passagem de uma categoria morfológica a outra;
- k) Reporta ao ambiente toscano a forma *maravigliare* e o demonstrativo *cotesto*;
- l) Uso na língua antiga na forma dos pronomes *egli/é* em frases impessoais;

- m) Grafias latinas, além do h etimológico: *experientie, scientia, doctrina, doctore, conducto, infectione*;
- n) Uso de interjeições: *cacasangue!*; *Cervello di gatta*; *che le venga la contina*²¹;
- o) Uso de léxico popular na forma dos verbos *uccellare* e *beffare*, e dos substantivos *suzachera*²², *pappatori*²³, *cacastecchi*²⁴, *gagno*²⁵;
- p) Vocalismo átono, típico de Florença e de toda Toscana o –i em *gittare, gittava, gitterò, gittata* – alinhados com as escolhas de Boccaccio em *Decameron*;
- q) Forma análoga do presente do subjuntivo – *vadia* – não é rara em Maquiavel nem no florentino do *Cinquecento*;
- r) Nas interrogativas diretas o pronome pessoal é posposto, como era usual na língua antiga: *che dite voi, doctore?*; *Quando l'harebbe ella ad pigliare?*; *Chi volete voi che io truovi; che facci cotesta pazzia?*; *Che volete voi da mme?*; *O Callimaco, dove sei tu stato?*
- s) A duplicação fono-sintática é frequentemente assinalada pela grafia: *a pParigi, a ddirti el vero, a pPrato, da mme, a tte, da nnoi, a llecto*, etc.;
- t) Plurais analógicos em –e no feminino: *alle pace, certe potione, delle immagine fresche*;
- u) Utilização de um grande número de diminutivos e aumentativos com fim expressionista, geralmente imprimindo um caráter depreciativo: *canzoncino, capperuccia, garzonaccio, giovanaccio, infermiccio, naccherino, mocciconna, nasaccio, ribaldone, pitocchino, uccellacci*, etc.
- v) O complemento de causa por + infinitivo é uma constante no estilo maquiaveliano: *io non ti ho detto questo per volere tua consigli, ma per sfogarmi in parte; n'è suto cagione, prima, per essere ricco*;
- w) *Lui* usado como sujeito, mesmo diante do verbo: *lui m'ha promesso d'aiutarmi colle mani e co'piè; lui è per crederlo facilmente*²⁶;
- x) Uso de pronome demonstrativo + forma depreciativa, já indicada por Trifone como estereótipo da língua teatral: *questo tristo di Ligurio et questo impazzato di questo mio padrone, chi non riderebbe di questo uccellaccio; questo diavol di Ligurio, io giunsi su con questo garzonaccio*;
- y) Pausas e interrupções, características de conversação, são verificadas pelas reticências em frases não concluídas e braquilogias (reduzidas no tamanho de uma palavra ou frase sem prejuízo de entendimento) e provocam no texto, uma fragmentação do discurso:

²¹ Febre perpétua.

²² Bebida repugnante.

²³ Aproveitadores.

²⁴ Gente que vale pouco.

²⁵ Situação ruim, casino.

²⁶ D'Achille (apud SCAVUZZO, 2003, p. 82) faz referência, em *Mandragola*, de nove ocorrências de *lui*, cinco de *lei* e uma de *loro* como pronome sujeito, antecipando o uso moderno.

Che Arno? Egli è per quattro volte...per più di sei...per più di sete, mi farai dire, Togliete questa parte de'danari. El munistero è ...Ma aspectate.

Frosini (2021, pp. 177-9) observa ainda outros fenômenos:

- a) Ocorrência de *accumulatio* usado com diferentes intenções expressivas;
- b) Em *Callimaco* se percebe um excesso de exibição culta: *talché mi pareva esser grato a' borghesi, a' gentiluomini, al forestiero, al terrazzano, al poveiro e al ricco*;
- c) *Ligurio* usa de imperativo para emitir ordens bem secas para *Siro*: *Considera, esamina, torna presto, riferisci*;
- d) Nícia – repetição de uma mesma palavra - *È non si vede se non acqua, acqua, acqua, acqua*²⁷;
- e) Uso de poliptoto²⁸ por *Callimaco*: *Io credo che tu ti meravigliassi assai della mia subita partita da Parigi, e ora ti meraviglierai sendo io stato qui già un mese senza fare alcuna cosa; Se io non ti ho detto infino a qui quello che io ti dirò ora*; até no servo *Siro* encontra-se esse tipo de figura: *E così ho fatto e sono per fare io*;
- f) A movimentação sintática quebra da ordem normal dos elementos na frase. Nas frases interrogativas diretas, a posposição do sujeito para o verbo é constante: *Avete voi, per questo, tentato per altra via cosa alcuna?; Che ha egli promesso insino a qui di fare?; Che vai tu appostando, Callimaco?; Ma dove sta egli?*
- g) Aposposição do pronome em relação ao verbo não ocorre somente nas frases interrogativas: *Pertanto, pensando io di poter avere bisogno, e sono per fare io*;
- h) Antecipação do verbo modal com conseqüente hipérbato: *Potrebbe quel luogo farla diventare d'un'altra natura*.
- i) *Callimaco* em um momento de desespero enumera uma série de opções realizadas com uso da conjunção alternativa 'ou': *perché o io mi gitterò in Arno, o io m'impiccherò, o io mi gitterò da quelle finestre, o io mi darò d'un coltello in sull'uscio suo*;
- j) Encontram-se na linguagem de *Callimaco* muitas figuras de linguagem e de retórica, mostrando seu modo por vezes pomposo de falar, como por exemplo, o uso de assíndetos, polissíndeto intercalado com estruturas temporais e de gerúndio, bem como exemplos de hipotaxe²⁹ e de sequências paratáticas³⁰, que servem para acelerar o ritmo da história, e ainda se verifica uso de completivas.

²⁷ Provavelmente a pronúncia reiterada da palavra água imitasse o som de gansos gerando um efeito cômico no público.

²⁸ Figura de retórica, próxima da paronomásia, que consiste na utilização de uma palavra em diferentes flexões (uso de formas verbais em diferentes pessoas, tempos e modos; variações de gênero ou número de caso dos substantivos, mantendo sempre o mesmo radical). Cfr. Dicionário Houaiss

²⁹ Relação sintática em que existe dependência ou subordinação de uma palavra ou de uma oração a outra palavra da frase ou a outra oração do período; subordinação.

³⁰ Em Gramática, parataxe, em oposição a hipotaxe, significa uma sequência de frases justapostas, sem conjunção coordenativa. Em Literatura, corresponde ao uso preferencial, em linguagem falada ou escrita, de frases curtas e simples, normalmente sem conjunções coordenativas ou subordinativas.

- k) Predileção pela conjunção *acciò* (que): *vi mando io a lui acciò li parliate; e narrerégli el caso, acciò che non abbiate a dirlo voi; a ciò che non si paia che noi abbiam questa notte vegghiato.*
- l) Variedade de conjunções com as orações concessivas: *e benché la fussi debole e vana, la voglia e 'l desiderio che l'uomo ha di condurre la cosa non la fa parer così; benché sia dottore, egli è el più semplice e el più sciocco uomo di Firenze; E ancora che fussi un omaccio, pure le carni tirono;*
- m) Grande ocorrência também de orações consecutivas: *e in modo mi travagliavo in ciascuna di queste cose che l'una non impedia la via dell'altra; alla quale e' dette tanta laude e di bellezza e di costumi, che fece restare stupidi qualunque di noi; e sommi acceso in tanto desiderio d'esser seco che io non trovo loco.*

Para além da análise linguística, faz-se relevante também tratar do uso da onomástica na peça. Era comum nas comédias latinas que os nomes dos personagens trouxessem indícios na relação entre o significante (nome) e significado (psicológico, ideológico, etc.) como se fossem motivados intrinsecamente. Em Plauto, os nomes dos personagens têm origem grega, com um significado representativo dentro do enredo, são nomes falantes, cujo significado aponta para a natureza ou para a característica do indivíduo a que se referem, como em: *Carino* – encantador; *Eutico* – afortunado; *Pasicompsa* – bonita, formosa; *Lisimaco* – o que põe fim à guerra. A este recurso se dá o nome de *notatio* e trata-se de uma descrição breve e estática, que aponta notações físicas e que incidem indiretamente nas ações do sujeito, sugerindo inclusive ações virtuosas ou viciosas do personagem. Procedimento semelhante, mas em emprego antifrástico, pode ser verificado, por exemplo, no nome de *Nicia*, que significa “o vencedor”, quando na verdade ele é justamente o personagem ludibriado na história, mostrando que Maquiavel usa o recurso da antítese para nomear seus personagens: um modo irônico de dizer uma coisa, visando expor justamente o contrário. Do mesmo modo *Callimaco*, cujo nome significa “uma bela batalha” e que, no entanto, não trava batalha alguma e só alcança seus objetivos graças aos ardis de *Ligurio*. 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 representante 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 da religião como instrumento. De Terêncio, encontra-se o mesmo nome de dois de seus personagens, que em Maquiavel são considerados menores: *Siro* e *Sostrata*, respectivamente servo de *Callimaco* e mãe de *Lucrezia*. *Sostrata* é o nome da matrona de *Heautontimorumenos*, *Hecyra* e *Adelphoe*, que em Maquiavel além de mãe de família, exerce também o papel de alcoviteira. *Siro* está presente em *Heautontimorumenos*, e *Adelphoe*, e aqui aparecem como uma homenagem aos personagens terencianos.

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 na 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*. Ainda a este respeito, Patota (2019, p. 292) elucida que qualquer análise feita sobre a língua de Maquiavel, tomando como referência as comédias, não é necessariamente a língua de Maquiavel, por hoje não mais existir a versão manuscrita original, apenas a de quem transcreveu a comédia, que se encontra hoje na Biblioteca *Medicea Laurenziana* de Florença. Afirma também que apesar disso, percebem-se similaridades em comparação aos seus manuscritos originais. Ainda segundo Patota, também não seria possível reportar em um livro o que aparece de concreto em uma apresentação cênica: pausas, ênfases, silêncios, rumores, olhares, movimentos, posturas, etc. Giovanardi e Trifone (2015, p. 153) acrescentam que o falado em *Mandragola* é escrito para a execução oral na ficção cênica, e perceber a ficção e a execução é indispensável para colher as características deste falado.

Muitos são os textos maquiavelianos que mereciam não só uma leitura mais detida como uma análise linguística e estilística pormenorizada. Poderíamos partir, por exemplo, de suas demais obras teatrais - notadamente *Clizia*, muito pouco estudada na academia - sua novela Belfagor, bem como obras consideradas de cunho literário menor, como seus *canti carnascialeschi* e suas cartas, em que podem ser observadas suas escolhas de variantes linguísticas e suas opções entre o uso da língua erudita e a coloquial usada em cada contexto. Neste artigo foi possível observar que a linguagem utilizada por Maquiavel em *Mandragola* é o florentino falado em sua época, sobre o qual se incorporam palavras e fórmulas latinas não como elementos próprios de uma língua nobre e elevada, mas como características do linguajar político do chanceler florentino, semelhante a uma validação, ou mesmo uma assinatura que o distinguia dos demais personagens. Se compararmos a linguagem de Maquiavel com a de seus contemporâneos, como Bembo e Castiglione, percebemos que estes não são florentinos, e estão mais próximos do idioma de Petrarca, Boccaccio e Dante. Eles internalizam perfeitamente uma língua que não é a deles - o florentino literário do século XIV - para criar beleza, enquanto Maquiavel utiliza uma linguagem que é plenamente sua - o florentino falado no início do século XVI, visando que seus contemporâneos pudessem refletir sobre a situação em que estavam inseridos, e a partir desse conhecimento pudessem alterar o status quo de sua terra. Maquiavel poderia escrever como Bembo, empregando as variantes mais cultas e conceituadas à época, mas é imprescindível compreender que o autor florentino escreve antes de tudo para os seus, e sempre com o objetivo de transmitir alguma mensagem, mais ou menos velada conforme o caso, e que melhor forma de falar aos seus que usando o próprio linguajar comum que os une? Espera-se com esse artigo poder contribuir para o estudo da filologia italiana na produção teatral de Maquiavel, não só sobre *Mandragola*, sua peça mais famosa, mas visando também expandir esse estudo às suas demais obras, como *Clizia*, *Andria* e *Commedia in Versi*, peças tão pouco estudadas no Brasil e que nem mesmo possuem tradução em português até o momento. Pretende-se incentivar e prover subsídios para que outros textos literários possam ser analisados em um viés filológico e linguístico, visando sempre uma compreensão cada vez mais aprofundada da trajetória linguística percorrida por Maquiavel em seus mais diversos campos de produção literária.

Referências

- BARATTO, Mario. *La commedia del cinquecento*. Vicenza: Neri Pozza, 1977.
- BERTHOLD, Margot. *História mundial do teatro*. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- CASINI, Maria Cecilia. Introdução ao Diálogo sobre nossa língua. In: ROMANELLI, Sergio (org.). *Antologia bilingue*. Clássicos da língua italiana. Volume I, Florianópolis: Tubarão Copiart, 2012. Disponível em https://repositorio.ufsc.br/bitstream/handle/123456789/178908/Sergio_Romanelli_-_Antologia_Bilingue_-_Classicos_da_Lingua_Italiana.pdf. Acesso em: 10 nov. 2018.
- CASTIGLIONE, Baldassare. *Il libro del cortigiano*. Milão: Garzanti, 2012.
- ECO, Umberto. *La ricerca della lingua perfetta nella cultura europea*. Bari: Laterza, 2008.
- FROSINI, Giovanna. *La lingua di Machiavelli*. Bolonha: Il Mulino, 2021.
- GIOVANARDI, Claudio & TRIFONE, Pietro. *La lingua del teatro*. Bologna: Il Mulino, 2015.
- MACHIAVELLI, Niccolò. *Teatro: Andria-Mandragola-Clizia: (STOPPELLI, Pasquale. a cura di)*. Roma: Salerno Editrice, 2017.
- MARAZZINI, Claudio. *La lingua italiana: Storia, testi, strumenti*. Bolonha: Il Mulino, 2015.
- PATOTA, Giuseppe. *La grande bellezza dell'italiano*. Il Rinascimento. Bari: Ed. Laterza, 2019.
- RAIMONDI, Ezio. Il segretario a teatro. In: *Politica e commedia. Dal Beroaldo al Machiavelli*. Bolonha: Il Mulino, 1972. pp.71-2.
- RIDOLFI, Roberto. *Biografia de Nicolau Maquiavel*. Tradução de Nelson Canabarro. São Paulo: Musa, 2003.
- ROCHA, P. N. *A comédia como espelho da vida privada: reflexões sobre o teatro de Maquiavel*. Tese de doutorado – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Faculdade de Letras, Programa de Pós Graduação em Letras Neolatinas, 2021
- SCAVUZZO, Carmelo. *Machiavelli*. Storia linguística italiana. Roma: Carocci Editore, 2003.
- STOPPELLI, Pasquale. *La Mandragola*. storia e filologia. Roma: Bulzoni, 2005.