



Teatro maquiaveliano e religião: considerações e análises sobre as peças teatrais de Maquiavel e a religiosidade de seu tempo.

Machiavellian Theater and Religion: An analysis of the plays of Machiavelli and the religiousness of his time.

Luiz Gustavo Mandarano

Doutorando em História
Universidade Federal Fluminense - Brasil
luisgustavomandarano@gmail.com

Recebido em: 07/12/2016

Aprovado em: 25/01/2017

RESUMO: O presente artigo faz uma análise da obra do “dramaturgo” Nicolau Maquiavel. O pensador compõe um trio de comédias que se inicia por volta de 1517, com uma versão de Andria de Terêncio, e termina em 1524 com Clizia, sendo que, escrita entre as duas, La Mandragola o coloca no rol dos grandes autores do teatro renascentista italiano. Em seguida, o trabalho busca destacar aspectos, nestas obras, que tenham relação com a temática da religião. São selecionados todos os trechos que fazem qualquer tipo de menção direta ou indireta à religião ou à religiosidade, fazendo-se então uma análise apontada para três direções principais: uma primeira, que seria aquela da religião cristã cotidiana da Itália e que chamamos de Deus cotidiano ou divindade cotidiana; uma segunda, que ajuda a demonstrar a simpatia de Maquiavel pela religião dos romanos e pela ideia de uma realidade “fortuita” imposta pela Fortuna frente aos trilhos “sempre certos” da Providência Divina; e, em terceiro e último, buscase dar atenção para as críticas à Igreja Romana presentes nos textos, sendo elas diretas ou indiretas.

PALAVRAS-CHAVE: Maquiavel, Teatro, Religião.

ABSTRACT: This paper analyzes the work of the "playwright" Niccolò Machiavelli. The thinker composes a trio of comedies that begin around 1517, with a version of Andria by Terence, and finishes in 1524 with Clizia. Written in between, La Mandragola places him in the roll of the great authors of the Italian theater of Renaissance. Afterwards, the paper seeks to highlight aspects in these works, which are related to the theme of religion. All the excerpts which make any kind of direct or indirect mention to religion or religiosity are selected, and then an analysis is made pointing to three main directions: a first, which would be that of the daily Christian religion of Italy and which we call “everyday God” or “everyday divinity”; a second, which points to Machiavelli's sympathy for the religion of the Romans and for the "fortuitous" reality imposed by Fortune rather than the "always-right" tracks of Divine Providence; and, third and last, we seek to give attention to the criticisms of the Roman Church present in the plays, whether direct or indirect.

KEYWORDS: Machiavelli, Theater, Religion.

Introdução



Nicolau Maquiavel escreve *O Príncipe* em 1513, aos 44 anos, num contexto específico de reviravolta política na Florença onde vivia. O retorno dos Médici ao poder o colocaria numa forma de exílio em que a maneira que encontrara para se livrar do tédio e para buscar seguir útil para sua cidade era ler os escritos dos autores do passado, principalmente aqueles da Antiguidade Clássica, e escrever teorias e conclusões baseadas em tais escritos e em sua experiência de quinze anos servindo a República de Florença. Essa vida de “intelectual” iniciada em 1513 seguiria, com intensas variações nos coeficientes de satisfação pessoal e reconhecimento até 1527, ano de sua morte, quando havia recentemente concluído *História de Florença* justamente para os Médici, aqueles que o haviam outrora privado de seus cargos.

Na tentativa de deixar uma colaboração para um melhor entendimento das diversas facetas desse homem do Renascimento, o presente artigo fará uma análise da obra do “dramaturgo” Nicolau Maquiavel. O pensador compõe um trio de comédias que se inicia por volta de 1517, com uma versão de *Andria* de Terêncio, e termina em 1524 com *Cliúzia*, sendo que, escrita entre as duas, *La Mandragola* o colocará no rol dos grandes autores do teatro renascentista italiano. Maquiavel buscava incessantemente atingir os valores da sociedade ao seu redor, a ostentação, a falsidade, a busca cega por recompensas, num universo em que percebia que o engano, a mentira e a dissimulação poderiam levar ao sucesso.

Um segundo objetivo do texto é buscar destacar aspectos, nessa obra teatral, que tenham relação – mesmo que superficial – com a temática da religião. A conturbada relação de Maquiavel com a religiosidade de seu tempo é um aspecto muitas vezes deixado de lado na complexidade do estudo de seu pensamento. Por ter tido escritos tão relevantes para a ciência política, essa relação acaba sendo sim lembrada, mas dificilmente como objeto de estudo central. Na contramão desta tendência, destaca-se, por exemplo, o artigo “Religião e política no pensamento de Maquiavel”¹, de José Luiz Ames. Ali, dialogando com clássicos que se aprofundaram na temática como *La Vita e le Scritti di Niccolò Machiavelli*² de Oreste Tommasini e *La Religione di Machiavelli* de Alberto Tenenti³, Ames chama atenção para o caráter civil, prático e ordenador do entendimento da religião em Maquiavel. Em diversos trechos de suas obras, principalmente dos *Discorsi*, o Secretário enaltece o papel da religião na Roma da Antiguidade destacando seu poder de

¹ AMES, José Luiz. Religião e política no pensamento de Maquiavel. In: **Revista Kriterion**, vol.47. Belo Horizonte, n.113, June 2006.

² TOMMASINI, Oreste. **La vita e gli scritti di Niccolò Machiavelli**: nela loro relazione col machiavellismo. Volume.2. Roma: Ermanno Loescher & C, 1911.

³ TENENTI, Alberto. **La religione di Machiavelli**. Roma: Studi Storici, 1969.



ordenação da sociedade e atribuindo o fracasso das instituições italianas de seu tempo – inclusive a não unificação da Itália – à ideologia e à desordem da Igreja Cristã. Tais interpretações se alinham com as produções recentes de Giuseppe Marcocci, que também chamam atenção para essa clara simpatia e aparente predileção do Secretário pelas características da antiga religião pagã dos romanos.⁴ Deve-se destacar, por fim, interpretações como aquela também recente de Maurizio Viroli, que, em seu *Machiavelli's God*, apresenta o pensador como um defensor de um cristianismo republicano e renovado, alguém que queria ver a Igreja Cristã retornar à simplicidade de seus ideais originais e cooperar para um movimento de redenção da Itália.⁵ Percepções como as de Ames e Marcocci servem melhor ao escopo deste trabalho.

Para os objetivos aqui estabelecidos, serão assim selecionados todos os trechos que façam qualquer tipo de menção direta ou indireta à religião ou à religiosidade e, em seguida, buscar-se-á fazer uma análise apontando-se para três direções principais: uma primeira, que seria aquela de uma religião cristã “superficial”, ou mesmo de resquícios pagãos igualmente rasos ainda presentes no cotidiano da Itália dos tempos do Secretário: uma busca incessante por citar ou supor a presença do divino – sendo ele cristão ou pagão – em toda parte do dia a dia, desde as guerras mais importantes até o leite que talhava no fogo, passando pelas gírias e vocativos coloquiais; uma segunda direção, que seria aquela que aponta para a simpatia de Maquiavel pela religião dos romanos – como destaca Marcocci – e para a realidade “fortuita” imposta pela Fortuna frente aos trilhos “sempre certos” da Providência Divina, providência esta que em tudo estaria, dentro do pensamento de seus contemporâneos; e, em terceiro e último, dar-se-á atenção para as críticas à Igreja Cristã presente nos textos, sendo elas diretas ou indiretas.

Considerações sobre o Teatro Renascentista Italiano

Em sua obra *Teorias do Teatro*⁶, Marvin Carlson afirma que para compreendermos o teatro renascentista na Itália devemos pensar em dois autores principais da Antiguidade Clássica: Aristóteles e Horácio. O recente retorno do primeiro à tradição ocidental – via Península Ibérica – e o surgimento das primeiras traduções satisfatórias de seus textos tornavam-no a referência perfeita frente ao intuito de instrução moral e de mimese que se via emanar das obras teatrais

⁴ MARCOCCI, Giuseppe. Machiavelli, la Religione dei Romani e l'Impero Portoghese. *Storica*, Firenze, nn. 41-42, Ottobre 2008, p. 41.

⁵ VIROLI, Maurizio. *Machiavelli's God*. Princeton: Princeton University Press, 2010, p. 2.

⁶ CARLSON, Marvin. *Teorias do Teatro*: Estudo histórico-crítico, dos gregos à atualidade. Trad. Gilson César Cardoso de Souza. São Paulo: Editora Unesp, 1995.



exploradas naquele contexto. Seria através da imitação e do elogio aos homens virtuosos que se incitaria a virtude e através da condenação dos viciosos que se reprimiriam os vícios. Mesmo sabendo-se que Horácio também se importava em instruir, Carlson destaca que, do autor latino extraía-se principalmente a ideia do deleite. A obra teatral deveria causar prazer, sensações para aquele que a experimentava. O público, todavia, devia, em primeiro lugar, tirar não o prazer da unidade e qualidades formais da obra, mas sim a instrução moral dos vários elementos didáticos. Dessa forma as finalidades retóricas geralmente acabavam por se sobrepôr às finalidades estéticas. “O enredo e os caracteres são sobretudo as ações ou traços pessoais que levam à virtude ou ao vício e, portanto, à felicidade ou à desgraça. [...] Em geral, se o verossímil contiver a verdade, terá o poder de comover e persuadir”⁷.

Na obra *História Mundial do Teatro*⁸, a autora Margot Berthold inicia seu capítulo destinado ao teatro renascentista italiano lembrando-nos ser este um tempo rico em cópias ou versões de peças de autores da Antiguidade como Terêncio, Plauto ou mesmo Aristófanes. Ela afirma que a retomada do drama e da comédia clássicos teria seu marco em 1486, com *Menaechmi* (*Os Gêmeos*) de Plauto, apresentada em italiano e seguida por numerosas outras representações também em língua local. Em 1491, ter-se-ia representado *Andria* e, em 1499, *Eunuchus* (*O Eunucos*) de Terêncio. Todas elas em Ferrara e tendo como mecenas a corte ducal.⁹

Florença não caminhava de forma diferente e é conhecida uma reapresentação pioneira de *Andria* ainda em 1476. Isso talvez ajude a explicar as origens da primeira aventura de Nicolau Maquiavel no teatro, a saber, uma adaptação da mesma *Andria* realizada entre 1517 e 1520. A obra *Clizia*, escrita em 1524, também não foge a essa regra sendo uma adaptação da *Casina* de Plauto. É, contudo, *A Mandrágora* que – inclusive por pioneiramente não se tratar de uma versão ou tradução – garante um nobre lugar para Maquiavel no rol dos grandes autores teatrais de todos os tempos. Berthold afirma que a comédia, representada em Florença e logo depois em Roma, superava de longe todas as suas predecessoras¹⁰ em originalidade, atrevimento e espírito. Lembra-nos ainda que os críticos modernos da literatura italiana vão além, ao considerar a peça “obra prima dramática não somente do *cinquecento*, mas de todo o teatro italiano”. Para eles,

CARLSON, Marvin. **Teorias do Teatro**, p. 3.

⁸ BERTHOLD, Margot. **História Mundial do Teatro**. 6ª Edição. Trad. Maria Paula V. Zurawski, J. Guisburg, Sérgio Coelho e Clóvis Garcia. São Paulo: Perspectiva, 2014.

⁹ _____. **História Mundial do Teatro**, p. 276.

¹⁰ Houve muita discussão sobre a cronologia das obras teatrais maquiavelianas. Hoje, contudo, sabe-se que somente *Andria* foi escrita antes de *A Mandrágora*. Não se pode assim falar em peças predecessoras.



somente Pietro Arentino, amigo de Ticiano e mestre da *chronique scandaleuse* (crônica escandalosa) veneziana, com sua comédia *La Cortigiana* (A Cortesã), pôde – com reservas – comparar-se a Maquiavel.¹¹ *A Mandrágora* representa, sem sombra de dúvida, a obra maquiaveliana¹² que lhe trouxe mais reconhecimento em vida. Muitas páginas deste artigo serão destinadas a ela, mas inicialmente debruçemo-nos sobre *Andria*, seu primeiro trabalho dentro deste universo, uma versão do texto homônimo de Terêncio.

Andria

As razões que levaram Maquiavel a realizar a tradução e posterior reambientação desta obra são de difícil conclusão, sendo o assunto discutido por décadas. Confrontando as teorias que defendem sua composição como simples exercício intelectual há outras que apontam para um possível “trabalho sob encomenda”, que lhe garantiria algum soldo nos anos difíceis de sua vida. Segundo Roberto Ridolfi¹³ e Maurizio Viroli¹⁴, o que parece certo – apesar desta datação também ter sido objeto de muita polêmica – é que há duas versões para o texto, uma datando de finais de 1517 ou início de 1518 e uma segunda que teria sido escrita em 1520. Esta segunda versão, diferentemente da primeira que é uma tradução literal, traria uma readequação do diálogo e de detalhes da trama à realidade renascentista de Florença, mostrando em suas páginas aquela crítica aos valores locais que o Secretário talvez pensasse que deveriam ser mudados. Neste artigo, trabalhar-se-á centralmente com essa segunda versão. Frente ao escasso número de edições e publicações desta obra, tanto em italiano como em demais línguas, consultarei principalmente os textos em italiano e inglês presentes na obra *The Comedies of Machiavelli*¹⁵ dos autores David Sice e James B. Atkinson. A obra é cuidadosa e os textos servirão bem aos objetivos aqui estabelecidos.¹⁶

¹¹ BERTHOLD. **História Mundial do Teatro**, p. 278.

¹² Aqui me refiro a todas as obras de Maquiavel e não somente às teatrais.

¹³ RIDOLFI, Roberto. **Biografia de Nicolau Maquiavel**. Trad. Nelson Canabarro. São Paulo: Musa, 2003, p. 404, 405.

¹⁴ VIROLI, Maurizio. **O Sorriso de Nicolau: História de Maquiavel**. Trad. Valéria Pereira da Silva. São Paulo: Editora Estação Liberdade, 2002, p. 212.

¹⁵ SICES, David; ATKINSON, James B. **The Comedies of Machiavelli** (Bilingual Edition). Indianapolis: Hackett Publishing Company, Inc., 2007.

¹⁶ Encontra-se também na bibliografia deste trabalho o livro eletrônico *Mandragola/Clizia/Andria* da KKIEM Publishing International, com textos originais em italiano. Como se trata de uma publicação de 2015, o texto traz trechos mais adaptados ao italiano moderno. Desta forma, os cuidados em relação à fidelidade ao texto original apresentados por Sice e Atkins me fazem normalmente preferi-lo.



A trama se dá através do conflito entre Simo e Panfilo. Simo, pai austero e ortodoxo, deseja contrariar a vontade do filho Panfilo de se casar devido à desconhecida condição social da escolhida. A peleja se intensifica com as ações do escravo Davo, um personagem típico dos textos de Plauto, que pode ser chamado de “escravo astuto”. Terêncio teria se apropriado dessa figura para causar risos e intensificar o conflito entre pai e filho. Davo se alia a Panfilo e cria, ele mesmo, uma estratégia para que o garoto obtivesse sucesso em seu drama. Com isso, gera a ira do pai, que – entendemos pelo texto¹⁷ – já esperava algo assim da parte do escravo, o que revela não ter sido a primeira vez que algum tipo de atrito se passava entre os personagens. O clima está formado para que o real conflito emerja: aquele entre o desejo particular e a obrigação social. A cena final acaba sendo definida por um polêmico elemento tão presente nos escritos maquiavelianos: a questão da fortuna. É ela que vem permitir que, nessa cena, todos se satisfaçam sem que nem a pretensão de amor romântico nem o chamado da obrigação social tenham que abrir mão de seu quinhão.

As ações do texto se iniciam em uma rua de Atenas onde Simo conversa com o escravo livre Sosia. Ali entendemos que Panfilo vinha frequentando a casa de uma cortesã chamada Criside, da ilha de Andros, onde se encontrava com uma jovem chamada Glicerio. O pai se põe preocupado e assina um acordo com Cremete, amigo rico e poderoso, para que o filho se casasse com sua filha Filomena. Panfilo, contudo, estava perdidamente apaixonado por Glicerio e esta esperava um filho seu. A jovem era uma desconhecida na cidade e somente na cena final conhecemos sua origem. Num primeiro momento – e daí a relutância do pai – ela seria uma estrangeira sem dote ou relações com Atenas. Logo no início da peça, descobrimos que Criside havia morrido e que Panfilo havia jurado, em seu leito de morte, se casar com Glicerio e assumir publicamente a paternidade da criança ainda por vir. O texto ganha em complexidade e dramaticidade quando Carino, amigo de Panfilo, se revela apaixonado por Filomena (a preferida de Simo para se casar com o filho) e expõe suas intenções de se casar com ela. Ao mesmo tempo, Cremete, pai de Filomena, desconfiado da relação entre Panfilo e Glicerio, desfaz o acordo de casamento com Simo. Este, porém, não revela o fato a Panfilo por querer descobrir a profundidade de seu sentimento pela forasteira. Suas intenções, contudo, iam além disso. Ele queria testar a obediência do filho às suas ordens, o que faz dessa questão uma daquelas centrais

¹⁷ Esta é uma das primeiras falas de Simo para Davo no corpo do texto: SIMO: *Se io sento che tu ordini oggi alcuno inganno in queste nozze, perbè le non si faccino, o che tu voglia mostrare in questa cosa quanto tu sia astuto, io ti manderò carico a morte di mazzate a zappare tutto di in uno campo: con questi patti, che, se io te ne cavo, che io abbia a zappare per te! Ha' mi tu inteso o non ancora?*



nas quais Maquiavel queria tocar com seu texto. O dote de Filomena também é fundamental para a trama por sublinhar a ganância presente por detrás das ações de Simo.

No crepúsculo da trama, surge Crito buscando algo que havia deixado sob a vigília de Criside. Crito era um amigo de Cremete que acaba por conhecer e revelar a origem de Glicerio e, o mais importante, quem era seu pai. Sendo este um ateniense de nome e posses, o casamento é permitido e se anuncia simultaneamente ao de Carino e Filomena. Para J.B. Atkinson, a ênfase última da peça está nos valores e interesses masculinos. O conflito entre pai e filho não se traduziria em uma dicotomia entre certo e errado, mas na iniciação social de Panfilo, que acabava por sucumbir aos valores paternos. Apresentando assim as obrigações e responsabilidades de um jovem romano, a trama buscaria contemplar os valores sociais como um todo.¹⁸

Andria e a religião

Como anunciado, buscar-se-á agora alguns elementos e citações dentro da versão maquiaveliana da peça que toquem diretamente ou que remetam a qualquer aspecto ligado à religião ou à crença religiosa. Dialogando em parte com um caminho outrora traçado por Sebastian de Grazia em seu *Maquiavel no Inferno*¹⁹, analisemos quantas vezes e em que situações aparecem termos como Deus, deuses, fé ou religião entre os diálogos do texto – o que faremos também com as demais obras²⁰.

Na cena cinco do primeiro ato, encontramos as duas primeiras aparições dos termos. Ambas as vezes, em falas de Panfilo e dizem literalmente: “*Per la fede di Dio e degli buomini*” e “*Per la fede di Dio*”²¹. Em ambos os casos o personagem se encontra em estado de desespero com as atitudes do pai e brada aos céus aparentemente por simples costume, sem esperar de verdade algum tipo de intervenção. Esta será a forma mais comum de aparição dos termos nas páginas do texto. E no início da cena um do segundo ato, lá estará novamente na fala de Panfilo para saudar

¹⁸ SICES; ATKINSON. **The Comedies of Machiavelli**, p. 7.

¹⁹ GRAZIA, Sebastian. **Maquiavel no Inferno**. 2ª ed. Trad. Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

²⁰ Lembramos aqui que De Grazia destaca sim uma série de termos relacionados à religião e à religiosidade nos textos de Maquiavel, fazendo, contudo, uma análise muito mais rica e detalhada do que aquela que apresento neste artigo e que só um livro composto por vários capítulos permitir-me-ia fazer o mesmo. O que busco com este texto é muito mais levantar questões para aprofundamentos posteriores do que fechá-las.

²¹ SICES; ATKINSON. **The Comedies of Machiavelli**, p. 61.



o amigo Carino: “*Dio ti salvi!*” e ainda na resposta de Carino: “*Dio te aiuti!*”. O primeiro ainda acrescenta: “*Per mia fè!*”²² ao lamentar não ter a prudência necessária para aconselhar o segundo. Ainda nesta cena, bem ao final, Carino, bastante irritado com seu escravo Birria, lhe manda embora iniciando seu pedido com “*Per mia fè*” e terminando com “*Vatti con Dio in mala ora!*”²³. O uso de uma religiosidade superficial e quotidiana²⁴ está assim estampado inclusive nos momentos de irritação dos personagens, mais um rastro de sua presença em todos os âmbitos da vida dos florentinos do XVI. Davo acrescenta no início da cena dois do segundo ato: “*O Idio, che buone novelle porto io!*”²⁵ e o termo só retorna na cena seis e vindo pela primeira vez entre as falas de Simo quando, também num contexto quase de gíria quotidiana pergunta a Davo: “*Che domine è?*”²⁶. E já na primeira cena do terceiro ato, é Davo mais uma vez que clama por Deus em seu constante praguejar: “*Dio volessi che costui diventassi sordo o colei mutola!*”²⁷.

No fim dessa primeira cena (terceiro ato), encontramos uma inflexão interessante. Num momento de grande desespero e de aparente pedido mais profundo e real de ajuda, se desviando um pouco das falas quotidianas acima destacadas, lemos entre as falas de Glicerio: “*O Giunone, aiutami, io ti mi raccomando!*”²⁸. *Giunone* é Juno, esposa de Júpiter na mitologia romana. Por que este trecho não teria sido “cristianizado” como os demais? Por que num momento de um chamado mais real aos deuses e, partindo pela primeira vez da fala de uma personagem feminina, é Juno e não o Deus cristão quem aparece? Podemos levantar uma série de conjecturas, mas o terreno se mostra escorregadio para conclusões.

Das falas de Davo a Simo retorna já na cena dois o que estamos chamando de religiosidade superficial quotidiana: “*E io ci ho buona speranza, mediante la grazia de Dio*”²⁹. Simo também o faz por duas vezes já na cena três. A primeira ao implorar pela ajuda de Cremete: “*Per*

²² _____, *The Comedies of Machiavelli*, p. 69.

²³ _____, *The Comedies of Machiavelli*, p. 70.

²⁴ Utiliza-se aqui o termo religiosidade por entender-se que ele compreende tanto manifestações cristãs quanto pagãs e ambas se mostrarão presentes no decorrer do texto. A ideia de superficialidade busca destacar que as pessoas normalmente não pensavam no sagrado, no divino quando se utilizavam dos termos. Às vezes buscavam dar ênfase, às vezes aumentar a gravidade da fala, mas dificilmente pensavam efetivamente em algo místico, apesar dos termos remeterem a tal. O termo “quotidiana”, por fim, se explica por estas manifestações serem constantes, diárias dentro da vida e das falas dos italianos do tempo de Maquiavel.

²⁵ SICES; ATKINSON. *The Comedies of Machiavelli*, p. 72.

²⁶ _____, *The Comedies of Machiavelli*, p. 84.

²⁷ SICES; ATKINSON. *The Comedies of Machiavelli*, p. 86.

²⁸ _____, *The Comedies of Machiavelli*, p. 88.

²⁹ _____, *The Comedies of Machiavelli*, p. 92.



Dio io ti prego, o Cremete, e per la nostra amicizia, [...],³⁰ e a segunda ao aceitar o casamento do filho: *“In fine tutto il male che ne può risultare è questo: se non si corregge, che Dio guardi!”*³¹. No fim da quarta cena, Davo reclama aos céus que suas preces não vinham sendo atendidas e em desespero, ainda não ciente do final feliz que se daria, diz: *“Io non ho speranza che i prieghi mi vaglino: io ho mandato sottosopra ogni cosa; io ho ingannato il padrone e ho fatto che oggi queste nozze si faranno, voglia Panfilo o no. [...] Dio volessi che fussi qui qualche balza dove io a fiaccacollo mi potessi gittare!”*³². No fim da cena dois, uma vez mais o escravo teria usado da religiosidade rasa para despedir-se de Panfilo e Carino, quando dizia: *“Orsù, andatevi con Dio: voi me date noia”*³³.

Um conjunto de falas entre Panfilo e Miside, criada de Glicerio, vem se alinhar àquele até então solitário clamar por Juno presente na fala da estrangeira e acima apresentado. Está na cena dois do quarto ato e, depois do pedido *“per mia fe”* de Miside, Panfilo responde: *“Io ti giuro, o Miside, per tutti gl’Iddei, che io non la abbandonerò mai, [...]”* e acrescenta na próxima fala: *“L’oraculo d’Appolline non é più vero che questo”*³⁴. A ideia de jurar por todos os deuses (*tutti gl’Iddei*) juntamente com a demonstração de respeito ao oráculo de Apolo (*l’oraculo d’Appolline*) faz emergir mais um trecho não cristianizado do texto original e, mais uma vez, em um momento em que o desespero parece mais real do que naqueles em que a religiosidade superficial quotidiana se apresenta. Uma outra vez Miside clama aos deuses, agora em um momento de desespero e desapontamento em relação a Panfilo: *“O Idii! Io vi chiamo in testimonio che io mi pensavo che questo Panfilo fussi alla padrona mia un sommo bene, [...]”*³⁵. E até Davo, que se cansa de citar o nome do Deus cristão para os tropeços do dia a dia, invoca como testemunhas os deuses no fim da quarta cena (Terceiro ato) para que vejam *il romore* que vem do mercado: *“O Dii, io vi chiamo in testimonio: che romore è egli in mercato!”*³⁶. Uma vez mais Miside cita os deuses. Aqui para amaldiçoar Davo. Desta vez, porém, é interessante perceber que ela os utiliza dentro da perspectiva da religiosidade rasa, o que ocorre pela primeira vez no texto: *“Gl’Idii ti sprofondino, in modo spaventi!”*³⁷.

As menções seguem surgindo até que, bem ao final do texto, uma das últimas citações sobre divindades que encontramos se mostra bastante interessante e aparece nas falas de Panfilo

³⁰ _____, *The Comedies of Machiavelli*, p. 94.

³¹ _____, *The Comedies of Machiavelli*, p. 96.

³² _____, *The Comedies of Machiavelli*, p. 102.

³³ _____, *The Comedies of Machiavelli*, p. 114.

³⁴ _____, *The Comedies of Machiavelli*, p. 112.

³⁵ SICES; ATKINSON. *The Comedies of Machiavelli*, p. 116.

³⁶ _____, *The Comedies of Machiavelli*, p. 118.

³⁷ _____, *The Comedies of Machiavelli*, p. 120.



já no fim da cena cinco do quinto ato, não apontando para a religiosidade superficial, mas para uma apreensão mais profunda das divindades romanas: “*Però credo io che la vita degli Iddei sia sempiterna, perché i piaceri loro non sono mai loro tolti: perchè io sarei, senza dubbio, immortale, se cosa alcuna non sturbassi questa mia allegrezza*”³⁸. Nesta mesma sequência de eventos, Davo diz: “*Ha! Sta’ saldo: tu se’ solo amato dagli’Idii*”³⁹, mais uma vez trazendo à tona os deuses. Mas sua última fala, que também é a última do texto, se volta para a plateia e retoma a religiosidade rasa, como fazia sua primeira: “*Andate, al nome di Dio, e godete!*”⁴⁰.

Façamos assim uma pequena análise dos dados levantados. O termo *Dio* aparece no texto por dezesseis vezes. Delas em somente uma situação ele talvez não reflita a religiosidade superficial cotidiana, a saber, aquela em que o escravo Davo pede que Deus lhe dê um penhasco para que dele possa pular. Nas outras quinze vezes, o termo *Dio* sempre se refere a expressões como “Por Deus!”, “Vá com Deus.” ou “Pelo amor de Deus!”. O termo *Idio* (*Iddio*), uma forma mais antiga e respeitosa de se dizer Deus, presente em cantos e poemas aparece por duas vezes, uma nas falas de Davo e outra nas de Cremete. Também aqui o termo se refere à religiosidade rasa e só sua forma plural (*Iddi* ou *Iddei*) nos trará um panorama diferente. Este aparecerá por cinco vezes. À exceção de uma, aquela em que Miside amaldiçoa Davo e que se assemelha muito mais aos usos do termo *Dio* aqui encontrados, todas apresentam momentos de maior desespero ou alegria por parte dos personagens. É assim na primeira vez que aparece, quando Panfilo os evoca em seu juramento a Miside de que nunca abandonaria Glicerio – quando em seguida afirma ser seu juramento mais verdadeiro que o oráculo de Apolo – e é igual quando, em desespero, Miside os invoca como testemunhas frente à sua conclusão de que Panfilo estava fazendo mal a sua ama.

As duas últimas aparições do termo são igualmente relevantes, pois partem da alegria de Panfilo ao se dizer tão feliz como os deuses, de quem, segundo sua reflexão, a alegria jamais seria tirada e da conclusão de Davo de que seu mestre, só ele, seria amado pelos deuses.⁴¹ Deve-se lembrar que há ainda um momento em que o escravo usa o termo *Dii* também os invocando como testemunhas de seu desespero. É tentadora a suposição de que nos momentos de maior

³⁸ _____, *The Comedies of Machiavelli*, p. 146.

³⁹ _____, *The Comedies of Machiavelli*, p. 148.

⁴⁰ _____, *The Comedies of Machiavelli*, p. 150.

⁴¹ De Grazia nos lembra que entre as famílias, cidades e heróis gregos e romanos, não é raro ter um ou mais deuses como patronos e protetores pessoais. Na *República* de Platão, o verdadeiro poeta ou o homem justo pode ser amigo dos deuses ou de Deus – pelo contexto, nem sempre fica claro – ou caro aos deuses, expressão que também aparece na literatura latina, notadamente em Horácio, já apresentado neste artigo como importante referência para o teatro renascentista italiano. Cf. GRAZIA. *Maquiavel no Inferno*. p. 60.



intensidade dos personagens não é a divindade cristã que é evocada ou invocada, e sim os deuses pagãos. O chamado de Glicerio por Juno (*Giunone*) em seu primeiro momento de desespero, lhe oferecendo a alma em troca de ajuda, reforça tal conjectura.

O termo fé (*fè* ou *fede*) aparece por cinco vezes, todas simplesmente interjeições de uso diário como “por minha fé”, “pela fé em Deus” ou “juro por minha fé” e temos ainda *domine* (senhor) e *piacevole padre* (pai misericordioso) que surgem também com este espírito do cotidiano. Acrescentando os instantes em que Davo reclama da esterilidade de suas preces e em que Panfilo amaldiçoa a religião do pai, temos um total de trinta menções à religião no corpo da obra teatral. Muitas conjecturas podem ser levantadas através delas – inclusive algumas o foram por nós – mas uma questão final deve ser abordada ou retomada. Apesar de todos os clamores por Deus, deuses ou pela fé, quem define o final (feliz) da história é a fortuna, é o acaso, este ente que está presente em muitas das obras de Maquiavel e que, de Helena Puigdoménech a José Luiz Ames, passando por muitos outros estudiosos maquiavelianos, apresenta-se como um dos grandes alvos do anti-maquiavelismo dos séculos XVI e XVII.

Clizia

A Mandrágora é considerada sem dúvida o texto teatral mais importante de Maquiavel por uma série de motivos que este artigo explorará. É também aquele em que as questões religiosas que aqui destacamos se mostram mais escancaradas e provocadoras. Dessa forma, ela ficará para o fim de nossa análise que, quebrando a ordem cronológica, partirá para a análise de *Clizia*.

Apesar da afirmação de diversos estudiosos de que *Clizia* seria a obra do “teatrólogo” Maquiavel menos agraciada pela crítica e pelo público⁴², ela, além de datar apresentações bem sucedidas no início de 1525, também possui uma variedade grande de edições quando comparada a *Andria*, obra que sequer aparece no corpo do texto de biografias importantes de Maquiavel como a do próprio Ridolfi (*Andria* só aparece nas notas). A existência do manuscrito original facilita a datação exata da composição da obra. Além disso, um belo manuscrito foi encontrado na Inglaterra na década de setenta do século XVI, possivelmente preparado pelo próprio Maquiavel e entregue como um presente para Lorenzo Ridolfi por ocasião de seu casamento com Maria Filippo Strozzi em 1526, o que reforça a teoria de que a peça teve uma boa recepção.

⁴² SICES; ATKINSON. *The Comedies of Machiavelli*, p. 23.



Os biógrafos nos contam que, na década de 1520, Maquiavel, ali já com mais de cinquenta anos, teria tido algum tipo de caso – platônico ou não – com uma cantora muito mais jovem chamada Barbera Raffacani Salutati⁴³. *Clizia* seria dedicada a ela, para quem ele teria prometido uma peça, e teria sido patrocinada por Jacopo di Filippo Falconetti, rico político florentino. Sua ideia era a de superar o sucesso da apresentação privada de *A Mandrágora* em 1524 e, ao invés de trabalhar numa remontagem desta, decidiu escrever *Clizia*, ironizando situações que naquele momento se sucediam em sua vida pessoal.

Clizia é inspirada – em alguns pontos é até uma tradução literal – na obra *Casina* de Plauto, comédia frequentemente encenada ou mesmo imitada por dramaturgos italianos durante todo o século XVI. *Casina*, por sua vez, era inspirada na chamada Nova Comédia Grega, mais precisamente em uma comédia de Dífilo de Sinope conhecida como *Kleroumenoi* e datada do século IV antes de Cristo. Maquiavel inclusive remete seu leitor a esse fato em seu prólogo ao repetir sua ideia – já exposta em tantas obras, entre elas *O Príncipe* e os *Discorsi*⁴⁴ - de que o homem, por fim, é sempre o mesmo e que a história se repete. A peça também não possui edições em português e, para as considerações deste artigo, utilizar-se-á principalmente a obra já citada de Sices e Atkinson, que traz os textos integrais em italiano e em inglês, além de mais uma edição em inglês: uma publicação da *Waveland Press*⁴⁵, traduzida por Daniel T. Gallagher e que sempre pode nos servir para comparações e novas análises.

Diferentemente do que faz com *Andria* quando só atualiza expressões idiomáticas e sentimentos, em *Clizia*, Maquiavel traz a ação toda para Florença, mais precisamente para a Florença de 1506. No texto, após um prólogo com a apresentação dos personagens, Cleandro, em conversa com seu amigo Palamede, explica como a jovem Clizia havia se tornado parte de sua família. Expõe ainda que a única barreira para seu casamento com ela seria surpreendentemente seu próprio pai, Nicomaco, que também estaria apaixonado pela moça e que teria conseguido alguém – Pirro, um conhecido da família – disposto a se casar com ela com a condição de “compartilhá-la” com ele próprio. Enquanto isso, Sofronia, mãe de Cleandro e mulher de

⁴³ RIDOLFI. **Biografia de Nicolau Maquiavel**, p. 403.

⁴⁴ Nos *Discorsi*, por exemplo, Maquiavel afirma: “O resultado é que os que se dedicam a ler a história ficam limitados à satisfação de ver desfilarem os acontecimentos sob os olhos sem procurar imitá-los, julgando tal imitação mais do que difícil, impossível. Como se o sol, o céu, os homens e os elementos não fossem os mesmos de outrora; como se a sua ordem, seu rumo e seu poder tivessem sido alterados.” MAQUIAVEL, Nicolau. **Comentários sobre a Primeira Década de Título Lívio**. 4ª Ed. Trad. Sérgio Bath. Brasília: Editora UNB, 2000, p. 18.

⁴⁵ MACHIAVELLI, Niccolò. **Clizia**. Translation and Notes by Daniel T. Gallagher. Long Grove: Waveland Press, inc., 2012.



Nicomaco, descobrindo as armações do marido, contra-ataca propondo Eustáquio, empregado da fazenda da família, como pretendente para Clízia. O conflito pai-filho que se anunciava torna-se um conflito marido-mulher, com empregados e amigos da família sendo usados quase como peças em um tabuleiro.

Nicomaco tem pressa para possuir a jovem e prepara o casamento para o exato dia retratado pela peça – que se passa quase inteiramente neste único dia. Quando parecia que nada poderia parar o velho astuto, Eustáquio chega e se propõe a ajudar Cleandro, que será ao final quem ficará com Clízia. Aparecendo no palco somente no segundo ato, Sofronia revela à plateia o quão bom marido e pai Nicomaco havia sido um dia e como tinha mudado desde que se apaixonara, então se revelando caprichoso e irresponsável para com a casa e a família. O terceiro ato se inicia com um confronto aberto entre pai e filho. Nicomaco ali demonstra toda sua insatisfação ao perceber que sua esposa tentava assumir o controle da situação. Enquanto Cleandro se lamenta em solilóquio o fato de ter o pai como rival, este e Sofronia entram num acordo e decidem resolver quem ficará com Clizia através de um complicado sorteio. Sofronia sai perdedora do arranjo e Nicomaco entende que finalmente seu caminho estará livre.

O quarto ato, contudo, vem mostrar que o velho tinha comemorado cedo demais. Após lamentar os desmandos da fortuna retomando, inclusive, diversas reflexões maquiavelianas do capítulo XXV de *O Príncipe*⁴⁶, Cleandro consegue ouvir os arranjos de seu pai com Pirro e entende bem seu plano. Pirro deixaria a cama nupcial em total escuridão e permitiria que Nicomaco entrasse e dominasse a situação. Para tanto o velho teria lhe prometido uma série de benefícios. Faltava ainda um arranjo final. Como Nicomaco não era mais jovem, havia uma preocupação para que conseguisse uma ereção adequada. Sendo assim, tomaria uma dose de poção chamada *satyrion*, que “rejuvenesceria até um homem de noventa, quanto mais um de setenta como ele”⁴⁷. Sofronia, contudo, faz Clízia trocar suas roupas com seu empregado Siro e decide mandá-lo no lugar da jovem para ter com seu ansioso marido na anunciada noite de núpcias. O plano funciona e, apesar de a plateia não assistir a ação nupcial, é o próprio Nicomaco quem aparece para contar

⁴⁶ Em *O Príncipe*, lemos no Capítulo XXV: “Estou certo de que é melhor ser impetuoso do que prudente, porque a fortuna é mulher e, para ter-lhe o domínio, mister se faz bater nela e contrariá-la. E costuma-se reconhecer que a mulher se deixa subjugar mais por estes do que por aqueles que agem de maneira indiferente. A fortuna, como mulher, é sempre amiga dos jovens, pois são menos circunspectos, mais impetuosos e com maior audácia a dominam.” MAQUIAVEL, Nicolau. **O Príncipe**. Trad. Maurício Santana Dias. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, p. 131.

⁴⁷ Em *Clízia*, no fim da cena dois do quarto ato, lemos: “*Glì ha più bizzarri e fatti, perché glì è un lattovaro, che farebbe, quanto a quella faccenda, ringiovanire uno uomo di novanta anni, nonché di settanta, come bo io*”



como ela tinha se dado. E Damone, vizinho da família, acaba por aconselhar o velho, derrotado e envergonhado, a se retratar com Sofronia e a deixar o futuro da jovem e também o seu nas mãos da esposa, o que ele aceita prontamente sob a condição de que ninguém soubesse do embaraçoso arranjo ao qual havia sido submetido. Só faltava a decisão sobre o casamento de Clízia e Cleandro e isso se faz ao revelarem-se também as circunstâncias do nascimento da menina: quando tudo parecia perdido, surge um senhor napolitano chamado Ramondo, pai de Clízia, e que diz ficaria honrado com o casamento da filha com Cleandro.

Clizia e a religião

Assim como feito com *Andria*, busquemos agora em *Clizia* pontos em que os aspectos religiosos são tocados, mesmo que de ricocheteio. Logo no início da cena um do primeiro ato, Palamede afirma que se deve evitar três tipos de homem: cantores, velhos e amantes. Ao justificar o porquê de devermos nos afastar dos velhos, explica: “*Se tu sei con uno vecchio, e' ficca el capo in quante chiese e' truova, e va a tutti gli altari a borbottare uno paternostro*”⁴⁸. Aqui encontramos um outro tipo de apreensão da questão religiosa em parte diferente de todos aqueles que vimos em *Andria*. Maquiavel demonstra, através do texto, uma espécie de enfado em relação aos carolas e sua relação diária com orações e ritos. É interessante pensar, contudo, que ele atribui tal atitude aos homens velhos, o que nos faz supor que os jovens talvez já não demonstrassem esse tipo de fervor. Já na resposta de Cleandro ao amigo encontramos o seguinte: “*Ma, poiché ora la Fortuna m'ha condotto in lato, che mi pare avere pochi rimedii, io te lo voglio con ferire, per sfogarmi in parte, e anche perché, se mi bisognassi il tuo aiuto, che tu me lo presti*”⁴⁹. Novamente a presença da fortuna, aqui textualmente, e o mais interessante, com letra maiúscula, o que nos faz pensar que, talvez mais que ao acaso, neste ponto Maquiavel faça referência à Fortuna deusa romana, aquela encarregada do acaso, mas também do destino e da esperança dos homens. De uma só vez, temos uma referência à já destacada e problemática fortuna e ainda aos deuses romanos como um todo. Ainda neste mesmo diálogo de apresentação que perpassa quase todo o primeiro ato Cleandro se diz vivendo com mais inquietudes do que se estivesse no inferno. “[...] *che io vivo con più affani, che s'io fussi in inferno*”⁵⁰. É um pouco da religiosidade superficial quotidiana que já se anuncia na afirmação, ainda que sob a forma de inferno. Parece-nos um tipo de interjeição como “vá para o inferno!” ou “nem o inferno é tão quente”.

⁴⁸ SICES; ATKINSON. *The Comedies of Machiavelli*, p. 288.

⁴⁹ _____, *The Comedies of Machiavelli*, p. 288.

⁵⁰ SICES; ATKINSON. *The Comedies of Machiavelli*, p. 292.



No início do segundo ato, quando Sofronia está de saída para encontrar Eustáquio na igreja, há um diálogo marcante entre ela e o marido, que lhe pergunta “*Ove si va?*” ao que responde: “*Alla messa*” e ouve como resposta: “*Ed è per carnesciale: pensa quel che tu farai di quaresima!*”. Esta discussão entre os dois protagonistas é longa e recheada das citações que estamos investigando. Após Nicomaco pedir a Sofronia “*per tua fè*” que faça com ele um acordo, ela se irrita e é enfática “*Al nome d’Iddio, io voglio ire alla messa!*”. E buscando convencer a esposa de que precisavam de um terceiro para julgar sua situação, ele afirma que há muitos bons homens na cidade que poderiam fazê-lo, inclusive bons clérigos: “*Ei ci sono in questa terra tanti uomini dabbene [...] e’ ci sono tanti buoni religiosi!*”⁵¹. É curioso que a afirmação esteja entre as falas daquele personagem cujo caráter não é o mais apreciável na história. Aqui temos o primeiro indício das críticas que Maquiavel faz aos prelados e, na sequência das falas, ele reforçará essa impressão ao se remeter a Frei Timoteo, personagem central de *A Mandrágora* e religioso de índole pouco confiável, que, em troca de um bom pagamento, funciona como motor da famosa trama. Quando Sofronia pergunta ao marido a quem recorreriam para buscar resolver sua lide, ele cita categoricamente o nome do frei: “*E’ non si può andare ad altri che a fra’ Timoteo, che é nostro confessoro di casa, ed è uno santerello, ed há fatto già qualche miracolo*”. Ao ser questionado sobre qual milagre o frei teria realizado, Nicomaco remete diretamente à trama de *A Mandrágora*, quando depois de seguir os conselhos do religioso, a personagem Lucrezia consegue engravidar: “*Non sai tu che, per le sue orazioni, mona Lucrezia di messe Nicia Calfucci, che era sterile, ingravidò?*”. A mulher mostra toda sua descrença, e talvez a opinião sarcástica de Maquiavel ao responder: “*Gran miracolo, un frate fare ingravidare una donna! Miracolo sarebbe, se una monaca la facessi ingravidare ella!*”⁵².

Na cena seis temos um diálogo que também acrescenta à nossa análise. Ali, em conversa entre Nicomaco e Pirro, o protagonista se utiliza de metáforas religiosas para tranquilizar o pretendente de Clízia e para enfatizar que aquele que possui riqueza com nada deve se preocupar. Quando Pirro reclama que se sente odiado por todos da família, exceto por Nicomaco, este lhe responde: “*Che importa a te? Sta’ bene con Cristo, e fatti beffe de’ santi!*”. Quando Pirro segue preocupado: “*Sì, ma se voi morrissi, i santi mi tratterebbero assai male.*” E o velho insiste: “*Non dubitare, io ti farò tal parte, ch’ e santi ti potranno dare poca briga; e, se pur e’ volessino, e magistrati e le legge ti difenderanno, purch’ io abbia faculta, per tuo mezzo, di dormire con Clizia*”⁵³. E mais adiante Nicomaco afirma ter fé que Deus intervirá para que a sorte não o abandone – “*Io ho speranza in Dio, che la non*

⁵¹ _____, *The Comedies of Machiavelli*, p. 314.

⁵² _____, *The Comedies of Machiavelli*, p. 316.

⁵³ SICES; ATKINSON. *The Comedies of Machiavelli*, p. 340.



verrà.” – quando Pirro o reprova com a seguinte reflexão: “*O Vecchio impazzato! Vuol che Dio tenga le mani a queste sua dionestà! Io credo che se Dio s’impacia di simil’ cose, che Sofronia ancora spera in Dio*”⁵⁴. Citando este mesmo trecho, De Grazia afirma que essas simples formas de agradecimentos, votos, testemunhos, imprecações e similares – que estamos chamando de religiosidade superficial cotidiana – não significam necessariamente que Maquiavel acredite que Deus as responda totalmente ou em parte, nem que tais palavras reflitam outra coisa além do mero uso corrente. Destaca a fala de Pirro como a de alguém que chama atenção ao limite das intervenções desse Deus tantas vezes mencionado.⁵⁵ Nicomaco concorda que Sofronia também espera em Deus, mas quando vai propor à esposa que se decida o futuro de Clízia por um sorteio, acaba afirmando que, não Deus, mas a Fortuna – com maiúscula – decidiria a questão: “*To ho pensato, poichè noi non consentiàno l’uno all’altro, che la si remetta nella Fortuna*”⁵⁶. Por outro lado, pede a Pirro que reze a Deus para que saiam vitoriosos no sorteio: “*A questo modo ci accordereno noi. Prega Dio, Pirro, per te*”⁵⁷.

Um outro ponto a se destacar no texto é quando Nicomaco faz uma oração a *Santa Apollonia* para que se saia bem sucedido no sorteio: “*O santa Apollonia, io prego te e tutti e santi e le sante avvocate de’ matrimonii, che concediate a Clizia tanta grazia [...]. Tràì, col nome di Dio!*”⁵⁸. A já citada edição de *Clizia* da *Waveland Press* nos lembra em nota que o termo *Santa Apollonia* refere-se a uma virgem sagrada que teria sofrido martírio em Alexandria durante um levante local contra cristãos no século III e que pertence àquela classe de mártires cristãos que voluntariamente abraçam a morte preparada por seus perseguidores preferindo-a a renunciar ou comprometer sua fé. Como resultado das agressões e torturas que teria sofrido antes da morte, *Apollonia* teria perdido todos os dentes, sendo evocada contra dores de dente e doenças bucais.⁵⁹ É curioso que, na busca desesperada por devassar uma jovem virgem, Nicomaco implore o favor de *Santa Apollonia*, mesmo que sua intenção tivesse sido muito mais a de pedir proteção para seus dentes que àquela altura da vida já não tinham a firmeza de antes: “*bench’ io non abbia molti denti, io ho le mascella che paiono d’acciaio*”⁶⁰. Sofronia também clama aos céus contra o marido: “*O Dio! Fa’ questo miracolo, acciò che costui si disperì.*” E quando ganha o sorteio, Nicomaco é enfático: “*Sofronia, poichè Dio ha*

⁵⁴ _____, *The Comedies of Machiavelli*, p. 342.

⁵⁵ GRAZIA. *Maquiavel no Inferno*, p. 70.

⁵⁶ SICES; ATKINSON. *The Comedies of Machiavelli*, p. 342.

⁵⁷ _____, *The Comedies of Machiavelli*, p. 344

⁵⁸ _____, *The Comedies of Machiavelli*, p. 346

⁵⁹ MACHIAVELLI. *Clizia*, p. 38.

⁶⁰ SICES; ATKINSON. *The Comedies of Machiavelli*, p. 356.



*voluto che Clizia sai di Pirro, vogli anche tu*⁶¹. E depois na busca por tempo para uma nova estratégia, Sofronia lembra ao marido da importância da missa conjugal (*messa del congiunto*), momento em que o velho se mostra pronto a relativizar até os ritos em sua ânsia pela jovem: “*La la può urdire un altro di! Non sai tu che si dà le perdonanze chi si confessa poi, come a chi s’è confessato prima?*”⁶².

Observamos que os termos e situações ligados à religião ou à religiosidade somam um total de cinquenta e oito aparições ao longo do texto. Dentre elas, destacamos vinte e cinco onde temos os termos *Iddio* ou *Dio*, aqui usados sem muita distinção, refletindo nossa religiosidade rasa, aquela das banalidades ou formalidades do dia a dia. Por uma vez o termo *domine* também é usado assim e os termos *inferno* ou *diavolo* aparecem por quatro vezes, sempre como expressões quotidianas do tipo “vá com o diabo!”. O Céu (*Cielo*) ou os Céus (*Cieli*) aparecem por três vezes, duas em canções – uma, inclusive copiada de *A Mandrágora* – e outra no corpo do texto, sempre com a ideia de alcançar os céus ou de compreender sua vontade. Os deuses neste texto, diferente do que se passa em *Andria*, aparecem por só uma vez – justamente na canção copiada de *A Mandrágora* e que faz referência aos Céus. Esta é uma grande inflexão quando da comparação com o primeiro texto. As razões são de difícil conjectura. Talvez o fato de ter trazido a trama para Florença enquanto a primeira se passava em Atenas, talvez a forma que tenha escolhido para a tradução ou mesmo o público para o qual se destinava a obra. O importante é notar que as divindades romanas ou as odes aos deuses pagãos estão aqui praticamente ausentes. Os santos, por outro lado, estão presentes por mais de uma vez, com destaque para o diálogo entre Nicomaco e Pirro, em que seu nome talvez não seja tratado com o devido respeito que um cristão deveria ter. Os nomes de *Santa Apollonia* e de *Santa Maria Impruneta* também aparecem em contextos bastante polêmicos, ambos com conotação sexual, uma constante no texto. Não menos provocadora é a crítica aos “velhos” presente no início do texto, onde é dito que eles não resistem a uma igreja, tendo que adentrá-la para ao menos um Pai Nosso. As “tramoias” se darem no espaço da igreja também chama nossa atenção e Sofronia demonstra toda sua incredulidade em relação à índole dos religiosos ao caçar dos supostos milagres de Frei Timoteo. Mas apesar do acima exposto, novamente a questão central é a Fortuna. Ela aparece por duas vezes com letra maiúscula, fazendo clara menção à deusa romana e a ela é dada a oportunidade de resolver o imbróglio quando do sorteio proposto por Nicomaco. E é ainda ela quem acaba trazendo Ramondo em tempo de Cleandro terminar a trama ao lado de Clizia. Dentre as três obras do

⁶¹ _____, *The Comedies of Machiavelli*, p. 346.

⁶² _____, *The Comedies of Machiavelli*, p. 346.



teatro maquiaveliano abordadas neste artigo só *A Mandrágora* se resolverá sem a intervenção da Fortuna. Vamos a ela.

A Mandrágora

Como já exposto, *A Mandrágora* representa, sem sombra de dúvida, a obra que mais reconhecimento trouxe a Maquiavel enquanto em vida. *O Príncipe* e os *Discorsi* só foram publicados depois de sua morte, *A Arte da Guerra* foi publicado em 1521, mas sem muito estardalhaço e, apesar de termos informações bastante limitadas sobre publicações da comédia, suas sucessivas apresentações em Florença, Veneza e até na corte romana a pedido do papa Leão X (Giovanni de Médici) demonstram o quanto a obra foi apreciada e conhecida, principalmente na primeira metade da década de vinte do XVI. Helena Puigdoménech, concordando com muitos de seus pares e ainda com diversos críticos ao longo da história afirma, em um “Estudo Preliminar” para uma tradução ao espanhol da obra⁶³, que Maquiavel, ao escrever *A Mandrágora*, cria a melhor comédia do Renascimento, uma comédia que reunia tudo que se pretendia para este novo teatro, contando com prólogo e cinco atos; escrita em prosa e no “florentino” que falavam os habitantes de Florença, que representa o cenário; com uns personagens vivos e reais que, no espaço de tempo compreendido entre o prólogo e o último ato, desenvolvem uma única ação.⁶⁴

A discussão sobre a datação da obra se mostra, a princípio, tão difícil quanto a de *Andria* e os primeiros estudos indicavam que teria sido escrita entre 1513 e 1520. É a data que Atkinson sugere em sua já citada introdução.⁶⁵ Ele tende a crer que a composição aconteça efetivamente mais ao final desse período, enquanto Ridolfi especifica 1518 como o ano mais provável. Concordando com ele, o biógrafo Michael White afirma que a comédia teria sido “certamente” lida diante dos amigos de seu grupo literário humanista (*orti oricellari*) durante a primavera ou verão de 1518 e representada em público pela primeira vez em Florença, nesse mesmo verão.⁶⁶ Mais uma vez, a versão em italiano mais consultada é a do livro de Sices e Atkinson, por ser aquela que busca manter a maior fidelidade ao escrito original se utilizando, inclusive, do italiano do XVI. Para *A Mandrágora*, há naturalmente um sem número de traduções para diversas línguas

⁶³ MAQUIAVELO, Nicolás. **La Mandrágora**. Estudio preliminar, traducción y notas de Helena Puigdoménech. Madrid: Editorial Tecnos, 2008.

⁶⁴ MAQUIAVELO. **La Mandrágora**, p. XLVIII.

⁶⁵ SICES; ATKINSON. **The Comedies of Machiavelli**, p. 8.

⁶⁶ WHITE, Michael. **Maquiavel: O Incompreendido**. Trad. Fernanda Oliveira. Lisboa: Publicações Europa-América, 2005, p. 231.



e, além das edições em italiano, foram utilizadas versões em português, inglês e espanhol para que se enriquecessem as análises e para que se comparassem diferentes formas de entendimento do original italiano.⁶⁷

As ações se iniciam com o mercador Callimaco, herói (ou anti-herói) da trama, que explica a seu servo Siro porque teria recentemente retornado a Florença depois de viver por vinte anos na França. Em discussões ainda em terras gaulesas teria ouvido falar da beleza de Lucrezia, a qual confirmou em seu retorno e decidiu investir toda sua energia em consegui-la como amante. Buscando calcular suas chances, Callimaco leva em conta a seu favor a estupidez de seu marido, um velho e rico advogado chamado Nicia Calffuci, a natureza resignada da mãe da jovem, Sostrata, e principalmente o desejo mal sucedido do casal de ter filhos. Contra ele estariam a reputação virtuosa de Lucrezia, sua habilidade para controlar o marido e sua aversão às interações sociais. Entre seus aliados, Callimaco tem Ligurio, um desses clássicos parasitas comensais que vai aproximá-lo de Nicia e, ao apresentá-lo como um médico que havia estudado em Paris, promete ao velho um tratamento contra a esterilidade da esposa (o próprio Messer Nicia teria concluído que era da esposa a esterilidade e não dele próprio).

No segundo ato, Ligurio planeja os detalhes da farsa que levaria Callimaco a bem suceder. Deveria o jovem afirmar ser o inventor de uma poção extraída da raiz da planta mandrágora, que curaria a esterilidade de Lucrezia. Um pequeno detalhe definiria sua oportunidade: aquele que dormisse a primeira noite com a mulher que tomava o medicamento morria em uma semana. Sendo assim, uma vítima para o “sacrifício” precisaria ser encontrada e o próprio Callimaco, disfarçado de mendigo, seria o candidato. Ele garante a Messer Nicia que até o rei da França se havia utilizado do subterfúgio para produzir um herdeiro. O velho se anima com a possibilidade, mas logo demonstra insegurança quanto aos ânimos da esposa em participar de tal imbróglio. Insegurança esta logo combatida por Ligurio, que traz por primeira vez o nome de Frei Timoteo, personagem chave para a trama. Seria o frei que, em troca de algum (não pouco!) dinheiro persuadiria Lucrezia a participar da “experiência”. Sostrata, sua mãe, seria o ingrediente final para seu convencimento e para que, na busca cega por um neto e confiando inocentemente no clérigo, os eventos acontecessem.

⁶⁷ Utilizou-se, além da já citada edição bilingue de Sices e Atkinson, da edição *Mandragola/Clizja/Andria* da KKIEM Publishing International, com textos originais em italiano e da edição madrilena com o estudo de H. Puigménech, as edições em português da Editora Peixoto Neto, 2004 (Tradução de Mário da Silva) e da Martim Claret, 2003 (Tradução de Pietro Nassetti). Além delas, utilizou-se as edições em inglês da Macmilian Publishing, 1957 (Tradução de Anne e Henry Paolucci) e da Waveland Press, 1981 (Tradução e Introdução de Mera J. Flaumenhaft)



Sostrata abre o segundo ato explicando – ao modo Maquiavel – que uma pessoa deve sempre escolher o “menos pior” entre dois males e que sua vontade de ter netos fazia-a levar a filha diante do frei. Enquanto isso, Ligurio e Nícia o visitam, tendo Ligurio pedido ao velho para se fingir de surdo prevenindo algum tipo de estupidez que pudesse atrapalhar sua negociação. Ao ter certeza de sua boa remuneração, o frei se dispõe a fazer qualquer coisa e explica a Lucrezia que, como ela estaria trazendo mais uma alma para o Paraíso e fazendo a felicidade de seu marido, seu pecado não seria maior que, por exemplo, comer carne numa quarta-feira de cinzas. Lucrezia a princípio não se convence e pede ajuda a Deus e a Nossa Senhora para livrá-la do mal. Ligurio não havia contado todos os detalhes para o frei, mas a fala do clérigo em solilóquio revela que este já havia tudo entendido: “*Egli è vero che io ci sono suto giuntato; non dimeno, questo giunto è con mio utile. Messer Nicia e Callimaco sono ricchi, e da ciascuno, per diversi rispetti, sono per trarre assai; [...]*”⁶⁸.

É curioso perceber que, apesar de seu protagonismo, Callimaco não participa do fundamental terceiro ato, só retornando no quarto, quando Ligurio lhe garante estar tudo seguindo como planejado e requisita o pagamento do frei que, além de convencer Lucrezia, ainda iria, ele próprio, se vestir de Callimaco no momento crucial da busca pelo mendigo para que uma possível ausência do “doutor” não causasse suspeita. E quando o “mendigo” Callimaco é capturado e levado ao quarto, é também o frei que aguça nossa imaginação dizendo: “*E voi, spettatori, non ci appuntate, perché in questa notte non ci dormirà persona, sì che gli Atti non sono interrotti dal tempo: [...] Callimaco e madonna Lucrezia non dormiranno, perché io so, se io fussi lui e se voi fussi lei, che noi non dormiremo*”⁶⁹.

E no quinto ato, que se abre em outro solilóquio de frei Timoteo lamentando sua insônia causada pela curiosidade frente aos eventos, Callimaco aparece revelando a Ligurio ter contado toda a verdade a Lucrezia que, por ter, frente a sua inteligência, à estupidez do marido, à inocência da mãe e à astúcia de seu confessor, feito o que nunca faria por ela própria, fazia assim de Callimaco seu senhor, mestre e guia e que, se seu plano havia bem sucedido, é por que a Divina Providência assim o havia desejado. E que aquilo a que seu marido lhe havia exposto por uma noite, ela então desejaria para sempre. Nícia, por sua vez, dá a Callimaco a chave de sua casa, da qual ele promete vir a fazer uso quando lhe pedir a ocasião. O frei ainda dá a Lucrezia o rito

⁶⁸ SICES; ATKINSON. *The Comedies of Machiavelli*, p. 218.

⁶⁹ _____. *The Comedies of Machiavelli*, p. 254.



de *purification post partum*, que garantiria seu retorno à comunhão depois do nascimento da criança que, àquela altura, já esperava.

Um amante que vai perceber sua chance e se utilizar com maestria de todos os recursos de que dispõe para que, com a ajuda de um parasita e um clérigo corrupto, consiga realizar seus anseios! O texto traz, sem dúvida, muito do pensamento maquiaveliano presente em seus livros políticos e uma instrução moral que contempla muito mais a sua ideia de *verità effettuale*⁷⁰ do que aquela que aponta para como as coisas deveriam ser. Tudo isso leva Mera J. Flaumenhaft, em introdução para uma tradução para o inglês da peça, a afirmar que uma lida em *A Mandrágora* nos ajuda a esclarecer a atitude de Maquiavel frente ao que chama de “coisas velhas (*old things*)”, quais sejam a moral convencional, o drama convencional e até a proposta tradicional da arte dramática.⁷¹ Nesta linha de pensamento, H. Puigdoménech reforça que, em *A Mandrágora*, Maquiavel nos apresenta feitos e homens que não julga, só descreve; eram assim porque os homens são assim. Nem completamente bons, nem totalmente maus; manipuláveis por quem possua suficiente inteligência, por quem deseje vivamente conseguir algo e ponha sua experiência e vontade, seus conhecimentos, toda sua *virtù* em consegui-lo.⁷²

A Mandrágora e a religião

A Mandrágora nos traz, antes de seu prólogo, um elemento distinto das demais comédias outrora escritas por Maquiavel, a saber, um clérigo entre os personagens. Frei Timoteo é, como vimos, figura importante e elemento chave para o desenrolar da trama. E é justamente seu caráter duvidoso e sua igualmente duvidosa utilização de cargo e influência que vão acabar por tornar possíveis os anseios de Callimaco que, uma vez com a bolsa aberta, lhe tem como servo e fiel representante.

Não demora para que as citações com elementos de caráter religioso comecem a surgir. Já na primeira frase do prólogo, a saudação à plateia é: “*Idio vi salvi, benigni auditori*”⁷³. Nos próximos versos, temos as primeiras falas em tom bem humorado da condição de caráter de Frei Timoteo em: “[...] *conoscer poi potrai / a l’abito d’un frate / qual priore o abate / abita el tempio che all’ incontro è*

⁷⁰ MAQUIAVEL, Nicolau. **O Príncipe**. Trad. Maurício Santana Dias. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, p. 97.

⁷¹ MACHIAVELLI, Niccolò. **Mandragola**. Translation, Introduction and Notes by Mera J. Flaumenhaft. Long Grove: Waveland Press, 1981, p. 01.

⁷² MAQUIAVELO. **La Mandrágora**, p. LIX.

⁷³ SICES; ATKINSON. **The Comedies of Machiavelli**, p.156.



posto, / se di qui non ti parti troppo tosto” e ao apresentar os personagens: “Un amante meschino, / un dottor poco astuto, / un frate mal vissuto, / un parassito [...]”⁷⁴. A Fortuna já surge na cena um do primeiro ato, e teria sido ela (com maiúscula) que teria feito Callimaco ouvir falar de Lucrezia por primeira vez: “Ma, parendo alla Fortuna che io avessi troppo bel tempo, fece che e’ capitò a Parigi un Cammillo Calfucci”⁷⁵. E na cena três, ela retorna, agora entre as falas de Ligurio, que destaca o quanto ela teria favorecido Messer Nicia: “[...] e quanto la Fortuna lo ha favorito!”, não demorando a acrescentar termos de religiosidade superficial à sua fala ao lembrar do famoso provérbio: “Dio fa gli uomini, e s’appaiano”⁷⁶.

E na abertura do segundo ato, Ligurio, tentando convencer Messer Nicia sobre a competência de Callimaco, atribui a Deus sua aparição dizendo ao velho: “Come io vi ho detto, io credo che Iddio ci abbia mandato costui, perché voi adenpiate el desiderio vostro”. Concordando com Ligurio, Nicia agradece ao cordeiro de Deus pela aparição de uma solução para seu problema: “Or sia, al nome dell’Agnol santo!”⁷⁷ Andiamo”⁷⁸. Já na cena seis, Nicia, ao se impressionar com a sabedoria de Callimaco ao analisar a urina de Lucrezia, clama pela cona (*potta*) de São Púcio⁷⁹: “Ob! uh! potta di San Puccio!”⁸⁰ e conta ainda que a esposa nunca dorme sem antes rezar umas quatro horas de padre-nossos: “[...] ma la sta quattro ore ginocchioni ad infilzar paternostri, innanzi che la se ne venghi al letto, ed è una bestia a partir freddo.” E acrescenta ainda: “Dite pure, ché io son per farvi onore di tutto, e per credervi più che al mio confessoro.” E é no fim desta cena seis que o nome de Frei Timoteo surge como item fundamental para o convencimento de Lucrezia. Ligurio explica que o caminho para o sucesso seria através do confessor, ao que Messer Nicia pergunta: “Chi disporá el confessoro, tu?” e tem como resposta: “Io, e danari, la cattività⁸¹ nostra, loro”⁸².

⁷⁴ _____ . *The Comedies of Machiavelli*, p. 156.

⁷⁵ _____ . *The Comedies of Machiavelli*, p. 164.

⁷⁶ SICES; ATKINSON. *The Comedies of Machiavelli*, p. 174.

⁷⁷ *Agnol* é uma forma arcaica de *agnelo*, que significa pequeno cordeiro.

⁷⁸ SICES; ATKINSON. *The Comedies of Machiavelli*, p.182.

⁷⁹ Em artigo chamado “L’atmosfera boccaccesca della Mandragola”, o crítico literário Luigi Russo destaca uma série de elementos das obras de Giovanni Boccaccio, principalmente o *Decamerão*, na construção e aclimação de *A Mandragora*. Dentre as cem novelas componentes da obra, há um personagem chamado Frate Puccio, o que nos dá uma possível indicação sobre o alvo do clamor de Messer Nicia. *Potta*, por sua vez, ali traduzida como cona, é um termo arcaico que faz menção à vagina. É bom lembrar que quando da exclamação Callimaco analisava uma amostra da urina de Lucrezia e falava latim para impressionar o velho.

RUSSO, Luigi. **L’atmosfera boccanesca della Mandragola**. Disponível em: [http://spazioinwind.libero.it/letteraturait/antologia/machia08.htm]. Acesso em 02 dez. 2016.

⁸⁰ SICES; ATKINSON. *The Comedies of Machiavelli*, p.192.

⁸¹ Apesar deste sentido ter possivelmente se perdido no tempo, *cattività* aparece traduzido como maldade (Editora Peixoto Neto, 2004) malícia (Martin Claret, 2003), *villainy* (Hackett Publishing Company, Inc., 2007), *wickedness* (Macmillan Publishing, 1957 e Waveland Pressm 1981) e *malícia* (Editorial Tecnos, 2008)



O terceiro ato se inicia com o trabalho de convencimento de Frei Timoteo. Numa fala das mais ricas para pensarmos como Maquiavel entendia muitos dos clérigos seus contemporâneos, Nicia narra um episódio em que explica porque receia que a mulher talvez não viesse a confiar nem no frei:

*Non è cotesto. Ella era la più dolce persona del mondo e la più facile; ma, sendole detto da una sua vicina che, s' ella si botava d'udire quaranta mattine la prima messa de' Servi, eh' ella impregnerebbe, la si botò, ed andòvi forse venti mattine. Ben sapete che un dì que' fratacchioni le cominciò andare da torno, in modo che la non vi volle più tornare. Egli è pur male però che quegli che ci arebbono a dare buoni essempli sien fatti così. Non dich' io el vero?*⁸³

E sugerindo que a índole de Timoteo não era muito diferente desta do frade da história, Ligurio pede dinheiro a Messer Nicia dizendo: “*Sta bene. Ma datemi, se voi avete, venticinque ducati, ché bisogna, in questi casi, spendere, e farsi amico el frate presto, e darli speranza di meglio.*” e conclui: “*Questi frati sono trincati, astuti; [...]*”⁸⁴.

A cena quatro (terceiro ato) mostra finalmente o encontro de frei Timoteo com Ligurio e Messer Nicia. Ligurio inicia a conversa com uma história estranha de uma doação feita a um mosteiro e cujo dinheiro deveria ficar sobre os cuidados do frei. Esta história deveria desembocar naquela verdadeira. O frei finge estar atento, principalmente frente à iminente possibilidade de obter algum lucro com qualquer das histórias, mas é esperto e logo entende o que se passa. Diz, já pedindo um adiantamento: “*Sia, col nome di Dio! Faccisi ciò che voi volete, e, per Dio e per carità, sia fatto ogni cosa. Ditemi el munistero, datemi la pozione, e, se vi pare, cotesti danari, da potere cominciare a fare qualche bene.*” E recebe imediatamente o elogio de Ligurio, que mais uma vez nos confirma a já reconhecida índole duvidosa do clérigo: “*Or mi parete voi quel religioso, che io devo che voi fossi.*”⁸⁵. E na cena cinco o frei reclama da situação, mas se acalma dizendo em solilóquio: “*Ma se questi non sono quaternoli, io ne farò meglio di loro.*”⁸⁶. *Quaternoli* eram uma espécie de ficha feita de latão com feitio de moeda. O que o frei queria dizer é que sentia que aquilo eram apenas esmolos e que estava certo de que daquela situação poderia se sair muito bem.

⁸² SICES; ATKINSON. *The Comedies of Machiavelli*, p.198.

⁸³ SICES; ATKINSON. *The Comedies of Machiavelli*, p. 204.

⁸⁴ _____. *The Comedies of Machiavelli*, p. 204.

⁸⁵ _____. *The Comedies of Machiavelli*, p. 212.

⁸⁶ _____. *The Comedies of Machiavelli*, p. 214.



A cena onze marca o encontro crucial entre Lucrezia, Sostrata e o frei. Os diálogos ali são trechos ricos para nossas análises. O frei, agora inteiramente cúmplice da trama, diz às mulheres que havia ficado por horas debruçado em livros para melhor compreender aquele caso e que já tinha chegado a válidas conclusões, com as quais convence imediatamente Sostrata e, ao final, Lucrezia. Todo o diálogo está transcrito:

LUCREZIA: Dio el voglia!

FRATE : Io voglio tornare a quello, eh' io dicevo prima. Voi avete, quanto alla coscienza, a pigliare questa generalità, che, dove è un bene certo ed un male incerto, non si debbe mai lasciare quel bene per paura di quel male. Qui è un bene certo, che voi ingraviderete, acquisterete una anima a messer Domenedio; el male incerto è che colui che iacerà, dopo la pozione, con voi, si muoia; ma e' si truova anche di quelli che non muoiono. Ma perché la cosa è dubia, però è bene che messer Nicia non corra quel pericolo. Quanto allo atto, che sia peccato, questo è una favola, perché la volontà è quella che pecca, non el corpo; e la cagione del peccato è dispiacere al marito, e voi li con piacete; pigliarne piacere, e voi ne avete dispiacere. Oltr' a di questo, el fine si ha a riguardare in tutte le cose: el fine vostro si è di riempiere una sedia in paradiso, e contentare el marito vostro. Dice la Bibia che le figliuole di Lotto, credendosi essere rimase sole nel mondo, usorono con el padre; e, perché la loro intenzione fu buona, non peccorono.

LUCREZIA: Che cosa mi persuadete voi?

SOSTRATA: Lasciati persuadere, figliuola mia. Non vedi tu che una donna, che non ha figliuoli, non ha casa? Muorsi el marito, resta come una bestia, abandonata da ognuno.

FRATE: Io vi giuro, madonna, per questo petto sacrato, che tanta coscienza vi è ottemperare in questo caso al marito vostro, quanto vi è mangiare carne el mercoledì, che è un peccato che se ne va con l'acqua benedetta.

LUCREZIA: A che mi conducete voi, padre?

FRATE: Conducovi a cose, che voi sempre arete cagione di pregare Dio per me; e più vi satisfarà questo altro anno che ora.

SOSTRATA: Ella farà ciò che voi volete. Io la voglio mettere stasera al letto io. Di che hai tu paura, mocciona? E' ci è cinquanta donne, in questa terra, che alzerebbono le mani al cielo.

LUCREZIA: Io sono contenta: ma io non credo mai essere viva domattina.



FRATE: *Non dubitar, figliuola mia: io pregherrò Iddio per te, io dirò l'orazione dell'Angiolo Raffaello⁸⁷, che ti accompagni. Andate, in buona ora, e preparatevi a questo misterio, ché si fa sera.*

SOSTRATA: *Rimanete in pace, padre.*

LUCREZIA: *Dio m'aiuti e la Nostra Donna, che io non càpiti male⁸⁸.*

E assim Frei Timoteo, em ponto substancial da trama, convence, com a ajuda de Sostrata, Lucrezia a participar do imbróglio. Uma vez sendo a honestidade e discrição da moça os principais empecilhos apontados por todos para a armação, o frei se mostra pedra fundamental para possibilitar os acontecimentos. É a sua ganância que o faz ignorar qualquer reflexão maior e aceitar se utilizar de sua posição para convencer, às custas de argumentos teológicos – leia-se de impossível comprovação –, Lucrezia a participar da história, até então para ela absurda.

O quarto ato se inicia com reflexões de Callimaco que, vendo o circo armado em seu nome, sente medo e ansiedade frente aos acontecimentos. A Fortuna e o inferno passam por seus pensamentos: *“Ed è vero che la Fortuna e la Natura tiene el conto per bilancio: la non ti fa mai un bene, che, a l'incontro, non surga un male. Quanto più mi è cresciuta la speranza, tanto mi è cresciuto el timore.”* e *“Da l'altro canto, el peggio che te ne va è morire ed andarne in inferno: e' son morti tanti degli altri! e' sono in inferno tanti uomini da bene! Ha'ti tu a vergognare d'andarvi tu?”⁸⁹* Ele pergunta então a Ligurio se o frei havia feito seu serviço e ao ouvir a resposta positiva afirma, talvez de forma irônica: *“Oh, benedetto frate! Io preguerrò sempre Dio per lui.”* ao que Ligurio lhe responde de forma pragmática: *“Oh, buono! Come se Idio facessi grazie del male, come del bene! El frate vorrà altro che prieghi! [...] Danari⁹⁰.”* Callimaco não se importa e, com os vocativos da religiosidade superficial, ameaça morrer de tanta felicidade: *“O Iddio! Per quali mia Meriti debbo io avere tanti Beni? Io ho a morire per l'alegrezza⁹¹.”* E na cena quatro, ao ver o frei disfarçado de Callimaco (ou seja, ele mesmo!), afirma: *“Oh frati! Conoscine uno, e conosci gli tutti!”⁹².*

Na sexta e última cena, Frei Timoteo já recebe os Calffuci em sua igreja com votos de que Deus lhes conceda um filho varão: *“Voi sete le ben venute, e buon pro vi faccia, Madonna, che Dio vi dia a*

⁸⁷ É bastante irônica tal referência ao Anjo Rafael, uma vez que no Livro de Tobias ele o teria acompanhado em seu casto matrimônio com Sara.

⁸⁸ SICES; ATKINSON. *The Comedies of Machiavelli*, p. 226.

⁸⁹ SICES; ATKINSON. *The Comedies of Machiavelli*, p. 230.

⁹⁰ _____. *The Comedies of Machiavelli*, p. 234.

⁹¹ _____. *The Comedies of Machiavelli*, p. 234.

⁹² _____. *The Comedies of Machiavelli*, p. 242.



fare un bel figliolo mastio!” e tem a resposta de Lucrezia: “*Dio el voglia!*”⁹³. A cena é calma e aponta para o retorno às atividades ordinárias e para o fim da peça. Callimaco entra com um tradicional: “*Dio vi salvi!*”, Frei Timoteo vem cobrar “as esmolos” de Messer Nicia: “*Io ho avere e denari per la limosina.*” e ouve como resposta: “*Ben sapete come, domine, oggi vi si manderanno*”⁹⁴. Por fim, todos felizes com os rumos dados por Fortuna e *virtù* ouvem o convite do frei para que entrem na igreja para as orações ordinárias: “*Andianne tutti in chiesa, e quivi direno l’orazione ordinária*”⁹⁵. O público recebe um agradecimento e é convidado a ir para suas casas. E assim termina a obra-prima da comédia escrita por Nicolau Maquiavel.

Obviamente as implicações religiosas de *A Mandrágora* compreendem aspectos muito diferentes daqueles aqui levantados para as outras duas obras. Ali, pela primeira vez, não será a religiosidade superficial quotidiana que prevalecerá sobre os diferentes elementos religiosos que este artigo destacou. Ali, são as críticas à índole dos clérigos, representados na figura de Frei Timoteo, que estão na mira da pena de Maquiavel. Na verdade, toda uma crítica à sociedade e até ao caráter duvidoso dos homens em geral está presente nos diálogos e canções que compõem a obra. Certamente, o que o teatrólogo Maquiavel busca é retratar, acima de tudo, seu tempo e as mazelas que via em seu entorno. Vimos assim aqueles termos que procuramos aparecerem por quarenta e duas vezes. Aquilo que vimos chamando de religiosidade rasa ou superficial aparece por apenas onze vezes (pouco quando comparado às outras duas obras: dezessete em *Andria* e vinte e seis em *Clizia*) como *Dio*, *Iddio* ou *Idio*, novamente sem muita diferença entre os termos. Eles vêm entre as falas de todos os personagens, à exceção de Sostrata e Siro, que mal aparece na trama. Destacam-se, contudo, quatro outras aparições de caráter um pouco mais devocional dos termos, quais sejam, quando Messer Nicia agradece a *Iddio* por ter-lhe enviado Callimaco, quando o frei clama a *Dio* para que dê ao casal um filho varão, quando Lucrezia clama a *Dio* (e a *Nostra Donna*) por ajuda e ainda no diálogo de Frei Timoteo com a mulher logo em sua primeira cena quando afirma que, frente ao pagamento que recebia, a clemência de *Dio* era grande. A religiosidade superficial também está presente quando a mulher assustada exclama: *Uh, nostro signore!* Por sua vez, *Al nome dell’ agnol santo, dell’ Angiolo Rafaello* e até o clamor por *San Puccio* também acabam por se demonstrar simples manifestações dessa religiosidade – apesar de um pouco irônicos e curiosamente sempre entre as falas do ridicularizado Nicia –, entrando em nossa contagem, alterando-a para quatorze. A Fortuna aparece por três vezes, sempre com maiúscula. É

⁹³ _____ . *The Comedies of Machiavelli*, p. 270.

⁹⁴ _____ . *The Comedies of Machiavelli*, p. 272.

⁹⁵ _____ . *The Comedies of Machiavelli*, p. 274.



interessante notar que ela só aparece entre as falas de Ligurio e Callimaco, homens e agentes principais, junto com o frei, do desencadear dos acontecimentos. Talvez, para Maquiavel, ela só faça parte das reflexões dos homens de ação e astúcia. Vale também perceber como os elementos religiosos da Antiguidade estão muito menos presentes neste texto. À exceção da Fortuna, eles não aparecem. Essa conclusão abre margem para algumas conjecturas. Talvez essas divindades não fizessem parte dos raciocínios de Maquiavel, estando presentes nos demais textos muito mais por serem versões de obras clássicas do que significando efetivamente qualquer coisa. Agrada-me porém pensar que Maquiavel em *A Mandrágora* buscava representar, muito mais que nas outras peças, a Florença de seu tempo, onde, possivelmente, as antigas divindades já não eram sequer lembradas, a não ser para aqueles que guardavam simpatia pela religião pagã.

Todas as demais aparições de termos ligados à religiosidade se referem direta ou indiretamente ao caráter e à índole de Frei Timoteo, à sua ganância e à forma como se utiliza de todos os meios que dispunha para ajudar os farsantes e fazer com que seus planos tivessem sucesso. Tudo sempre em troca de um bom soldo. Em diversos momentos, como na fala de Callimaco “*Oh frati! Conoscine uno, e conosci gli tutti!*” ou na história contada por Nicia sobre o assédio de um frade a Lucrezia, podemos concluir que Frei Timoteo era nada mais que um tipo ideal construído por Maquiavel visando a representar todos os clérigos ao seu redor, certamente até os papas. Ironicamente, as críticas não parecem ter incomodado tanto à Igreja Romana, uma vez que *A Mandrágora* foi apresentada em Roma para o Papa e, ao que sabemos, por ele apreciada.