

A MANDRÁGORA DE MAQUIAVEL COMO REPRESENTAÇÃO DA SOCIEDADE FLORENTINA DO RENASCIMENTO

Priscila Nogueira da Rocha (UFRJ)¹

Resumo: A apresentação pretende analisar a peça teatral considerada a mais importante da Renascença em seu estilo: *A Mandrágora*, escrita por Nicolau Maquiavel (1469-1527) em meados de 1518, particularmente no que tange os recursos literários empregados pelo autor na tentativa de refletir o contexto sócio-político da Florença renascentista, porém sempre pelas lentes de seu olhar crítico.

Palavras-chave: Maquiavel; A Mandrágora; Renascimento italiano; Teatro; Comédia

Introdução

A obra *A Mandrágora* revoluciona ao promover uma ruptura com a produção dramática da época, quase que inteiramente devotada à temática religiosa, ao ter como foco de interesse a sociedade, o ser humano, em seu caráter mais mundano, o que fica evidente quando Maquiavel elege o desengano e o jogo de poder como elementos fundamentais para a trama que descreve e, também, ao imprimir na obra o reflexo de sua Florença, da maneira como seus olhos a enxergavam, com todos os seus defeitos e vicissitudes, se utilizando do sarcasmo para destilar sua mágoa e seu ressentimento com os mandantes de sua cidade natal. Ao comparar o reflexo com a realidade, com seus arquétipos, personagens, relações e desenganos, pretende-se identificar a ótica e a “mão” do autor através da distorção introduzida na imagem refletida. O objetivo final da discussão é buscar compreender os motivos que levam esta comédia a ser considerada a obra mais importante do teatro da renascença italiana, tendo em seu caráter revolucionário e na genialidade de seu autor as molas principais que impulsionaram “A Mandrágora” à eternidade.

O Teatro e suas origens

Os estudiosos, dentre eles Roubine (2003), apontam que a evolução do teatro do papel de rito para se tornar manifestação artística e cultural ocorreu de fato na Grécia Antiga, onde passou a ser lugar de representação de lendas relacionadas aos deuses e heróis. Os festivais anuais compreendiam a representação de tragédias e comédias, e surgiu também ali o drama satírico: o dramaturgo Aristófanes havia criado um gênero

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

sem paralelo para a comédia antiga, que fora retomado no teatro moderno, pois que a comédia aristofânica mesclava a paródia mitológica com a sátira política. Com o advento do Cristianismo no Ocidente, o teatro não mais encontrou apoio de patrocinadores, passando a ser considerado uma manifestação pagã, e com isso as representações teatrais foram totalmente extintas. O renascimento do teatro se deu, paradoxalmente, através da própria Igreja Católica Romana, na Era Medieval. A história que fez ressurgir o teatro se deve justamente à representação da história de outra ressurreição: a de Cristo. A partir deste momento, o teatro era utilizado como veículo de propagação de conteúdos bíblicos, tendo sido representado majoritariamente por membros da igreja (padres e monges). O teatro medieval religioso entrou em franco declínio a partir de meados do século XVI, com o início da renascença e a mudança cultural que ela havia provocado. Se durante a Idade Média, o teatro teve papel importante principalmente nas peças de fundo religioso católico, embora se fizessem presentes também as comédias bufas, a decadência do teatro ligado àquele tipo de representação religiosa, no fim do século XV, pode ser creditada diretamente ao impacto do renascimento. O homem, e não mais a visão criadora teocêntrica, passa a protagonizar as obras do teatro. Assim, o teatro se revolucionou com obras de fundo histórico, obrigando para isso os autores a buscar nos clássicos gregos e latinos suas inspirações, principalmente, no caso de Maquiavel, nas obras de Plauto, Terêncio e nas novelas de Boccaccio, que, embora não tenha sua produção estritamente ligada ao teatro, teve grande papel influenciador em seu ressurgimento. E, é, neste cenário de ruptura do teatro renascentista com as tradições do teatro medieval, passando a representar as ideias do novo entendimento da natureza e do homem, promovido pelo “*Umanesimo*” (Humanismo) ligado as letras e aos estudos de textos antigos, período que corresponde ao Renascimento para as artes. Naquele momento sócio-artístico cultural é possível verificar que houve uma verdadeira recriação das estruturas teatrais na Itália, através de representações do chamado teatro humanista, que tinha como experiência a imitação da comédia clássica. Encontram-se nessas novas obras elementos da comédia latina, bem como das novelas do Século XIV (*Trecento*). Ariosto e Bibbiena, antecessores de Maquiavel, eram também influenciados pela novela de Boccaccio, porém somente na questão da língua do latim medieval, renascentista e ainda da variedade linguística da península italiana, com empréstimos sintáticos e lexicais² (BARATTO, 1977). Berthold

² A língua das comédias do *Cinquecento* foi influenciada por Boccaccio, e a língua toscana sobressaía-se no vulgar. Maquiavel na sua obra *Discorso o dialogo intorno alla nostra lingua*, explica que para escritores

(2006), ao falar sobre o teatro renascentista, reafirma sobre as cópias ou versões de peças da Antiguidade como Terêncio, Plauto e também Aristófanes. A autora afirma que a retomada do drama e da comédia clássica teria seu marco inicial em 1486, com a apresentação, em língua vernácula vulgar, direcionada a um público amplo e heterogêneo, de *Menaechmi* (Os gêmeos) de Plauto, seguida por outras representações, também em língua local. Em 1491 houve a apresentação de *Andria* e, em 1499, de *Eunuchus* (O Eunuco), ambas de Terêncio. As representações, em sua maioria, ocorreram em Ferrara, e eram patrocinadas pela corte ducal local, porém também aconteceram apresentações nas cidades de Mântua, Florença, Veneza, Urbino, Siena, Nápoles e Roma, com obras de Aretino, Ariosto, Bibbiena e Maquiavel. O público da corte, geralmente culto e refinado, se mostrou capaz de apreciar os textos e as apresentações encenadas.

Foi Maquiavel quem iniciou essa mudança de paradigma, ao escrever *A Mandrágora*, uma peça que não era nem versão nem tradução, e faz na sua obra uma crítica à sociedade da sua época, ainda que camuflada sob um verniz de comédia de costumes, o que estava longe de ser a norma daquele período. Os autores dramáticos do teatro cortesão pertenciam, em sua grande maioria, à corte, ou eram favoritos dos principais amantes da arte teatral. Suas peças normalmente falavam de comédias antigas, pastorais, contos, peças populares, eruditas etc.; retornavam também neste período, as produções teatrais em língua vulgar, destinadas ao público das cortes e apresentados em salas adaptadas para a celebração de festas e comemorações, uma vez que os teatros só seriam construídos na segunda metade do século. Berthold (2006:278) afirma que *A Mandrágora*, representada em Florença e em Roma, supera de longe as peças teatrais antecessoras em originalidade, atrevimento e espírito. Relata ainda que os críticos modernos da literatura italiana a consideram não somente a obra prima dramática do *Cinquecento*, mas de todo o teatro italiano.

Florença, entretanto, desde o século XV já abrigava uma produção cômica calcada na referência aos clássicos³ em seus textos, prevalecendo a escolha da farsa e do burlesco

não toscanos, como Ariosto e Bibbiena, as dificuldades linguísticas seriam um pouco maiores, pois o vulgar era distante da língua de cada um deles.

³ Notadamente as comédias gregas e latinas; tal tipo de produção poderia ser explicada fundamentalmente pelo fato de a Itália ter sido o berço da cultura medieval, ou centro irradiador dos ‘mandamentos’ dos representantes de Deus no mundo. Florença, na perspectiva acima referida, seria a primeira cidade, por influência dos Medici, a abandonar as formas do passado criando outras, que viriam a se constituir em modelos àquelas que já estavam em gestação. Evidentemente o novo estrato social emergente (burguesia) patrocinou, através do mecenato, uma série de autores que até então viviam exclusivamente sob a tutela da Igreja, exigindo dos artistas novas formas expressivas que pudessem refletir novas ideologias e uma nova mentalidade: o gênero comédia “tornou-se flexível e adquiriu força satírica. E, no terreno da encenação

como eixos de representação. Segundo Dionisotti (1980:82), “Maquiavel recusou o teatro grotesco e farsesco em rimas, mesmo nos tercetos que lhe eram tão caros, mas que lhe pareciam incompatíveis com a tradição clássica”. Maquiavel, depois de muita maturação formal e temática, realiza no campo cômico uma mudança tão importante como a que produziu na política, chegando ao formato que para ele deveria ter o teatro cômico, e com isso lançou as fundações que pavimentariam o caminho para toda uma futura tradição de autores teatrais.

Trama de *A Mandrágora*

A história começa em Paris, na qual o jovem florentino Callimaco Guadagni, ao saber sobre a beleza da mulher mais bonita e virtuosa de Florença, chamada Lucrezia, se apaixona mesmo sem nunca tê-la visto e retorna a sua pátria com seu servo Siro com o propósito de conquistá-la, ainda que por uma noite, mesmo sabendo que esta é casada. Seu marido, Nicia Calfucci, embora detenha o título de doutor das leis, é bobo e ignorante, além de ter uma certa idade e o casal tem um problema de não conseguirem ter filhos. Será em torno desta incapacidade que toda a comédia será baseada. Para conseguir sua noite de amor, Callimaco recorre a ajuda de um mediador bem astuto, Ligurio, que o ajudará a inventar um plano de ação baseado em um engano, valendo-se da estupidez do marido e da sua vontade de ter filhos. Callimaco finge ser médico, especializado em casos de esterilidade e, para convencer este marido, usa todo o seu “latim” para demonstrar seu conhecimento. Fala então de uma poção feita com a raiz da mandrágora que fará com que Lucrezia engravide. O único problema é que a “beberagem” tem um efeito colateral: o primeiro homem a se deitar com a mulher após a ingestão da bebida morre subitamente. Callimaco sugere então que eles capturem um jovem na estrada para obrigá-lo a ter a relação sexual com a sua esposa e assim, pegar para si o veneno da planta. Obviamente, será Callimaco, travestido de vagabundo, o “infeliz” a morrer por um bem maior. Mesmo assustado no início, messer Nicia quer tanto ter filhos que concorda com o plano. Porém, como convencer a jovem esposa a se deitar com outro homem, visto que é muito virtuosa? Para isso, entra em cena seu confessor, Frei Timoteo, que será recompensado com dinheiro, sendo ajudado também pela mãe de Lucrezia, a convencê-la a se deitar com outro homem. O plano segue como previsto e o amante é colocado na cama de Lucrezia pelo próprio marido, e esta, que inicialmente era contra o plano, após a declaração de

teatral, a Itália se entregou ao prazer de modo tão livre que deu origem ao aspecto físico do teatro moderno”. (MOUSSINAC, 1957:192)

amor de Callimaco, se entrega ao adultério, sem que seu marido suspeite que foi enganado.

Inovação sobre a Influência Clássica

Na *Mandrágora* é possível identificar que Maquiavel pega as lições de estilo que Terêncio coloca em sua obra *Andria* e constrói assim uma linha de descendência não interpretada, normal e consistente. É possível, ainda, verificar dentro da comédia, uma forte influência da obra clássica de Plauto na estrutura e na concepção dos personagens, e um componente igualmente forte da obra de Boccaccio, como a zombaria (STOPPELLI, 2006: 363). Na peça, que é objeto de investigação deste artigo, o argumento é de Plauto, enquanto que o pensamento é aquele de Boccaccio, quando é tomado o personagem Nicia, o mesmo marido bobo representado em Calandrino de Boccaccio. Como em Plauto, os nomes dos personagens têm origem grega, com um significado representativo para cada um dentro do enredo. Um procedimento semelhante, mas em sentido inverso, pode ser verificado na peça de Maquiavel, por exemplo, em que o nome Nicia significa “o vencedor”, quando na verdade ele é justamente o personagem ludibriado na história. Vemos 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”, que, no entanto, não trava batalha alguma e só alcança seus objetivos graças a Ligúrio. A ironia está também presente no nome de Timoteo, “aquele que honra a Deus”, quando o frei, a cada atitude, faz o oposto do que se espera que honraria a fé católica em Deus, 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 católica como instrumento. Esse procedimento, no entanto, não é seguido por Maquiavel, quando se refere ao nome de Lucrezia, que apresenta origem diversa, remetendo à matrona romana que foi violentada pelo filho do rei, e que se suicida pela vergonha do adultério, ainda que forçado, porém a estratégia da antítese se mantém, uma vez que a Lucrezia da obra em estudo toma direção oposta, decidindo abraçar o engano e perpetuá-lo, quando dá continuidade ao romance com o amante, passa da virtuosidade matrimonial ao adultério consciente.

A ironia está presente e tem papel fundamental nesta obra de Maquiavel, tornando-se mesmo patética na *Mandrágora*, pois esta renova a impressão de frieza, crueldade e desumanidade, embora a perfeição da construção dramática traga, em muitos momentos, o riso ao espectador. Segundo Tosto (1958), o enredo pode parecer de derivação

boccacciana, devido à temática obscena, mas a comédia não é alegre, porque sob o riso é possível sentir a amargura do pessimista que considera a vida e o mundo repletos de insensatos e hipócritas, e o poder nas mãos de velhacos inescrupulosos e resolutos. Também não se compreende como Lucrezia que é “sábua e boa”, longe de revoltar-se e resistir, cede resignada e, no fim, se mostra verdadeiramente satisfeita com o engano tramado, mostrando a descrença de Maquiavel na virtude. A opinião de entender o riso como fruto de melancolia é também partilhada por De Sanctis (1996:78-81), que vê este riso triste e sério, que ultrapassa a caricatura e danifica a arte, sendo este um dos motivos que tornaram *Mandrágora* um marco do seu tempo.

Embora amplamente influenciado pelas obras clássicas, a comédia de Maquiavel introduz inovações, dentre elas uma que aguça a atenção já na primeira leitura é o final da peça, do qual se esperava uma festa, em que todos os impasses fossem resolvidos, os enganos desfeitos, os personagens bons teriam triunfado e os maus teriam pagado caro por seus atos. Na *Mandrágora* vemos uma ruptura desses padrões: Os personagens, embora simples e quase “caricatos” (mais arquétipos de seu papel social do que propriamente indivíduos), são dúbios, não podendo ser facilmente identificados como bons ou maus, 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: Frei Timoteo com sua recompensa, Messer Nícia 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. Este conceito não só é subentendido como está, inclusive, nas próprias falas dos personagens, como na passagem em que Frei Timoteo destaca: “*in tutte le cose bisogna guardare al risultato*”. Neste ponto, a própria personificação da Igreja Católica Romana, na figura do frei, reconhece que o engano é mais forte do que a virtude ou a fé religiosa, se o resultado da ação for o desejado, e essa é a mensagem principal da obra: a de que os fins justificam quaisquer meios necessários, por mais escusos que pareçam, para serem obtidos. Este desengano com a condição

humana é característica marcante na obra, personificada principalmente nos personagens de Frei Timoteo e Sostrata, respectivamente o confessor e a mãe de Lucrezia. Estes que deveriam ter sido o alicerce para a jovem esposa, por simbolizarem um a Igreja Católica Romana, e a outra a família, são justamente aqueles que serão peça importante para a queda moral e abandono dos valores católicos cristãos de Lucrezia. Entretanto, o pessimismo de Maquiavel não se restringia ao cunho moral ou religioso, mas se mostrava uma decepção secularmente ativa, que se transformava em poderoso otimismo de inteligência e da vontade. Deste modo, Maquiavel se mostra como um grande moralista porque, embora convencido de que os homens são o que são – tolos, iludidos, displicentes, falsos, traidores, prontos a vender a própria alma e a alheia – deixava transparecer sua crença de que o homem, se dotado de verdadeira inteligência e de grandes paixões, podia atuar no lodçal da imoralidade sem com ele se confundir.

Personagens

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

Ao pensarmos na descrição das personagens, é possível encontrar a influência não só de Plauto, bem como de Terêncio e Boccaccio. Encontramos a figura do parasita (Ligurio, também no papel de *servus callidus*), do velho tolo (Nicia), do apaixonado (Callimaco), e da mulher que segue seus princípios, característica esta típica dos textos de Terêncio (Lucrezia). Encontramos também o clero corrompido, como em Boccaccio, que pode ser lembrado na novela de Frate Puccio (*Il Decameron*, III, 4) e sobre a *beffa*, e o engano (*Il Decameron*, III,6; e VII,7). Também de uso terenciano, a ação como uma denúncia social: Lucrezia, sendo a única personagem virtuosa, é influenciada por todos os personagens, até mesmo seu confessor, a cometer adultério.

Muitas são as interpretações sobre as alegorias políticas dentro da obra. Nicia como um político incapaz⁴; Lucrezia como a própria Florença; Callimaco, o príncipe, muito

⁴ Possivelmente em referência a Piero Soderini (Firenze, 1452 – Roma, 1522); Maquiavel com 29 anos foi convocado para assumir a secretaria da segunda chancelaria do novo regime republicano instalado no regime pós-Médici. Cargo esse que, foi conseguido devido ao reconhecimento que o seu pai tinha com Piero Soderini, golfanoleiro que anos mais tarde será destituído do poder. O regime republicano foi derrubado em setembro de 1512. Os Médici voltaram para reinar expulsando todos os republicanos que restaram, inclusive Maquiavel, que se retirou da vida pública. (LARIVAILLE, 1988)

possivelmente um representante dos Medici, que com sua astúcia, engano e crueldade, retira de Soderini o controle sobre Florença; Ligurio, como o fiel secretário, que será o motor da ação; e por último Frei Timoteo, que representa a própria instituição da igreja. A comédia propõe então uma paródia da sociedade e da política, durante os difíceis anos em que Maquiavel esteve afastado de suas atividades.

Língua

Para Maquiavel, a comédia tem como finalidade ser o espelho de uma vida privada, mas o modo de alcançar esse objetivo foi feito por meio de certa urbanidade e com termos que provocassem riso, de tal sorte que os homens, desejando se deleitar, acabassem retendo alguns exemplos, que lhes seriam úteis e que se encontrariam escondidos na peça (RIDOLFI, 2003).

A linguagem utilizada por Maquiavel é, portanto, aquela cotidiana, compreensível a um público contemporâneo médio-alto, e que será modificada dependendo do personagem, ajudando a definir sua condição social e o seu caráter. O latim, 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. Nícia usa uma linguagem popular, frequentemente vulgar, provérbios e expressões idiomáticas florentinas, indicativos de uma sabedoria mesquinha, pequena. Timoteo usa a linguagem da Igreja como simples argumentação, enquanto Callimaco usa a linguagem solene e vazia do literato que exprime os próprios sentimentos, usando frases latinas para impressionar e confundir o marido da mulher amada. Ligurio usa uma linguagem astuta e de duplo sentido, jogando com as palavras em modo errado, como por exemplo, o nome *San Cucú*, cujo significado em francês é “corno”, e Lucrezia usa a linguagem elevada e refinada da retórica.

Com estas escolhas, Maquiavel revela seu propósito de colorir a língua da comédia de tons vibrantes e vernáculos, atribuindo a sua poesia um realismo mais robusto. Então, pode-se encontrar na *Mandrágora* uma série de citações, expressões idiomáticas e provérbios em nada literários, mas sim de baixo calão e usuais, que aumentam o senso de humor e a verossimilhança na atmosfera da comédia; esta preferência para o dialeto não vai morrer quando prevalece a teoria de Bembo para a questão linguística italiana até o século XIX, mas vai percorrer na clandestinidade subterrânea no caminho da comédia e da sátira com baixas expectativas de literalidade.

A Comédia

Ao se utilizar da comédia, Maquiavel incitava o riso, principalmente por meio do recurso da ironia, como por exemplo, no personagem Nicia, que embora fosse doutor, conhecedor das leis, não era nem um pouco astuto, sendo enganado facilmente pelos ardis que lhe eram propostos. Uma das troças do autor, novamente no prólogo, se revela quando Maquiavel informa que Nicia aprendeu muito das leis lendo o filósofo Boezio [Anício Mânlio Torquato Severino Boécio (Roma, 475/477 – Pavia, 524/526)], se utilizando, porém de uma corruptela de seu nome (*Buezio*), para inserir a palavra *bue* (boi), animal chifrudo, em referência a traição que Lucrezia lhe infligiria mais adiante no texto. “*la casa è d’un dottore, che ’mparò in sul Buezio legge assai*” (MACHIARELLI, 2006:27)

Seguindo com a análise, é importante perceber o caráter cômico da obra como instrumento para a identificação do “homem renascentista” com o “homem maquiavélico”. Pode-se ainda considerar, por exemplo, que Nicia representa a classe burguesa da época, mas muito possivelmente, até pela própria característica negativa imputada ao personagem, e como consequência a toda a burguesia, o expectador não identificava no personagem a si mesmo, mas o seu vizinho, embora estivessem ambos retratados ali. A obra usa, portanto, a comédia como instrumento para dissimular sua crítica, não só a essa burguesia, mas a todas as estruturas da sociedade, e ao caráter humano como um todo.

Conclusão

Maquiavel nesta obra denunciava de forma metódica, embora indireta, todos os hábitos corruptos, vícios e conflitos morais do seu tempo. Sendo, portanto, um retrato fidedigno da sociedade florentina, o público estaria rindo de si mesmo e de seus próprios defeitos, e Maquiavel, usando da comédia como linguagem, estaria pregando uma peça nos seus espectadores. Deste modo, e sabendo que o desenvolvimento do teatro do Séc. XVI (Renascentista) é diferenciado a partir de *A Mandrágora*, uma vez que a obra se preocupa em mostrar uma mensagem mais profunda que somente o divertimento, acredita-se que a obra tenta dialogar com o público e fazê-lo refletir sobre as condições da sociedade contemporânea, mostrando-as através da comédia, e se utilizando dessa comicidade para sair impune em sua crítica, ou seja, faria rir mostrando o problema dos outros, que no fundo eram também do próprio espectador. Isto fica subentendido quando o próprio autor, no prólogo, define sua obra como fábula, justamente visando destacar a existência do subtexto, com camadas sociais, políticas, religiosas, etc. Por estes e outros

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

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

Referências bibliográficas

- ASOR ROSA, A. *Storia europea della letteratura italiana*. Torino. Einaudi, 2009.
- BARATTO, M. *La commedia del Cinquecento*. Vicenza. Neri Pozza, 1977.
- BARBARISI, G.& CABRINI, A. *Il teatro di Machiavelli*. Milano. Cisalpino Istituto Editoriale Universitario, 2005.
- BARTHES Roland, *Sul teatro*, a cura di Marco Consolini, Roma, Meltemi, 2002
- BERGSON Henri, *O riso – ensaio sobre a significação do cômico*, Rio de Janeiro, Zahar Editores 1940
- BOCCACCIO, G. *Il Decameron*. Firenze. Le Monnier, 1952.
- BIGNOTTO, N. *Política e vida privada na Mandragola em Maquiavel*. Cadernos de ética e filosofia política, São Paulo, n. 24, p. 7-21, USP, 2014.
- HUBERT, Marie-Claude *As Grandes Teorias do Teatro*, São Paulo, Martins Fontes, 2013.

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

MACHIAVELLI, N. La Mandragola. (P. Stoppelli, A cura di). Milano. Mondadori, 2006.

RIDOLFI, R. Vita di Niccolò Machiavelli. Firenze: Sansoni.1969

ROUBINE, Jean-Jacques Introdução às grandes teorias do teatro, Rio de Janeiro: Zahar, 2003.

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