

## FAR RIDERE E FAR PENSARE: O PRÓLOGO NA COMÉDIA DE MAQUIAVEL

Priscila Nogueira da Rocha (UFRJ)<sup>1</sup>

**Resumo:** Sabendo ser o prólogo de suma importância para a compreensão das comédias latinas, como as de Plauto e Terêncio, e também as renascentistas, fortemente influenciadas pelos autores latinos. Tomando a obra *Mandragola*, de Maquiavel, objetiva-se mostrar a estrutura do prólogo, incluindo elementos latinos, e como a ironia e o riso, nem sempre cômico, são chave para uma crítica social que expõe sua decepção com a sociedade florentina.

**Palavras-chave:** Maquiavel; Teatro; Renascimento; Comédia; Prólogo

### Introdução

*Si può? Si può? / Signore, Signori, / scusatemi/ se da  
sol mi presento. / Io sono il Prologo, / poiché in  
scena ancor/ le antiche maschere/ mette  
l'autore;/ in parte el vuol riprendere/ le vecchie  
usanze;/ e a voi di nuovo inviami<sup>1</sup>  
I Pagliacci, Ruggero Leoncavallo (1892)*

Desde a Antiguidade Clássica o prólogo é uma seção de notória importância para a compreensão e contextualização das comédias, como pode ser observado, por exemplo, nas obras dos comediógrafos latinos Plauto e Terêncio, grandes influenciadores do teatro do Renascimento. Entretanto, ainda que de importância análoga, as funções e características dos prólogos nas peças dos autores supracitados divergem bastante entre si: se Plauto apresenta tão somente um resumo da peça a ser representada, Terêncio trazia em seus prólogos verdadeiros manifestos pessoais, em muitos casos chegando mesmo a desabafar com seu público. Avançando para a Renascença, cujo teatro se nutriu fortemente nas obras de Plauto e Terêncio, nos deteremos na obra mais representativa do período, escrita por Nicolau Maquiavel (1469-1527) *Mandragola* (1514-1518) une em seu prólogo elementos advindos de ambos os autores latinos, explicando a trama e seus personagens, porém não se abstendo de mostrar todo o seu desprazer pela sua situação

---

<sup>1</sup> Podemos, podemos? /Senhoras, Senhores/ perdoem-me - perdoai/ se sozinho me apresento/ Eu sou o prólogo/ uma vez que na cena ainda/ as antigas mascaras / poreo o autor/ em parte ele deseja retomar / velhos costumes/ e a vós novamente me envia.

peçoal e seu ressentimento com a sociedade que tanto ajudara em sua função de secretário da república.

Apesar de a comédia, por definição, trazer usualmente uma trama mais leve, engraçada e zombeteira, esconde sob essa aparente leveza uma mensagem crítica que mostrava um mundo de enganos, idêntico ao seu. O riso não era provocado por traços intrinsecamente engraçados dos personagens, que não os traziam em si mesmos, mas na exposição direta e quase cruel do seu caráter falho, bem como das falhas humanas em si, e da sociedade florentina como um todo. Seria o próprio Maquiavel, em obra posterior sobre linguística *Discorso o dialogo intorno alla nostra lingua*, de publicação estimada entre 1516 e 1518, que viria a definir o conceito de comédia como um espelho da vida privada, a ser tratada ridiculamente com termos e temas que produzam o riso e o cômico como amálgama entre a linguagem da tradição e a língua pertencente à esfera familiar. Retomando o prólogo de *A Mandrágora*, apesar de frisar a leveza do divertimento e a tentativa de sair do cotidiano, Maquiavel traz à tona a interrupção de sua vida política. Ao mesmo tempo em que diz que o teatro deve ser leve, incita seu público a prestar atenção no conteúdo, pois não dissocia a sua situação política de suas obras.

### **Prólogo latino**

Comum aos modelos latinos, a dramaturgia renascentista também apresenta em suas obras um prólogo, uma apresentação da peça dirigida ao público para pedir silêncio, indicar onde a cena se desenvolvia ou para fazer um resumo da peça, de maneira a informar sobre o que já tinha acontecido e o que aconteceria em diante.

Para entendermos como o teatro de Maquiavel foi construído, faz-se necessário voltar a esses modelos latinos e entender um pouco a diferença entre os prólogos de Plauto e Terêncio.

Os prólogos de Plauto são originais. Além de haver concebido um tipo de prólogo que pode ser considerado “didático”, no qual se oferecia ao público um resumo da peça a ser representada, eram espirituosos, criando uma cumplicidade entre o autor e o auditório. Verifica-se o uso da *captatio benevolentiae*, aparato de humor muito frequente em suas peças. Este recurso é importante na interação entre o prologuista e a plateia. Como o nome

indica, dirige-se ao público e espera-se deste a captação de sua disposição e boa vontade, auxiliando a entender também quem frequentava suas peças.

E vocês, agora, observem minhas ordens:  
que nenhuma prostituta se sente aqui na frente, [...]  
que os escravos não ocupem o lugar dos homens livres, [...]  
que as amas cuidem das crianças pequenas em casa,  
em vez de trazê-las para verem o espetáculo; assim elas não precisam sentir sede, as crianças não morrem de fome e não berram aqui, como cabritos desmamados;  
que as senhoras vejam o espetáculo em silêncio, que riam silenciosamente,  
e que saibam moderar, aqui, o ruído de suas vozes esganiçadas; que elas tagarelem em casa para que, ao menos aqui, não irrite os homens como fazem quando estão em casa.  
(Aululária 632-633, tradução de Cardoso, 2011)

Também no prólogo de *Casina* é possível perceber, além da interação com a plateia, habitual nos prólogos plautinos, as referências ao enredo e o uso da *captatio benevolentiae*, como recurso para chamar a atenção dos espectadores:

*Saluere iubeo spectatores optumos, Fidem qui facitis maximi et uos Fides. [...] Qui utuntur uino uetere sapientis puto Et qui lubenter ueteres spectant fabulas. [...] Vos omnes opere magno esse oratos uolo, Benigne ut operam detis ad nostrum gregem. [...] Reuertar ad illam puellam expositiciam, Quam serui summa ui sibi uxorem expetunt.*<sup>2</sup>

Diferente de Plauto, no entanto, Terêncio, apesar de tão renomado quanto o primeiro, muitas vezes precisou se defender, em seus prólogos, de acusações de plágio, e também justificar o fracasso da primeira apresentação de *Hecyra* (A Sogra), na qual o público preferiu dar atenção à performance de um equilibrista; uma vez que os jogos cênicos (*ludi scaenici*) muitas vezes competiam com outras formas de entretenimento.

Uma das críticas a que responde é relacionada à prática da *contaminatio*, termo usado pelo próprio Terêncio para se referir a uma peça que tem seu enredo elaborado a partir de duas ou mais peças anteriores, ou seja, que a partir da mistura de elementos de

---

<sup>2</sup> Minha saudação a vós, magníficos espectadores. Vós amais a Boa Fé e a Boa Fé vos ama. [...] É sábio, vos digo, quem aprecia o velho vinho, e também quem vai assistir de boa vontade as comédias antigas. [...] E agora uma oração. Vos recomendo: concedei sua benévola atenção a nossa companhia [...] retornemos à nossa bastarda, porque os dois escravos brigam, ansiosos por desposá-la. (Tradução nossa)

obras existentes forma um novo enredo. A acusação que sofria era a de que “não se deve contaminar fábulas”, fato que não nega, nem se arrepende, e afirma que fará isso de novo – ele tem o exemplo de bons poetas, e julga ser lícito fazer o que faziam. Assim se baseia em uma tradição já constituída em alguma medida e que conta com nomes como Ênio, Névio e Plauto:

*contaminari non decere fabulas.  
faciuntne intellegendo ut nil intellegant?  
qui quom hunc accusant, Naevium Plautum Ennium  
accusant quos hic noster auctores habet,  
quorum aemulari exoptat negligentiam  
potius quam istorum obscuram diligentiam.  
dehinc ut quiescant porro moneo et desinant  
male dicere, malefacta ne noscant sua<sup>3</sup> (Andria, 16-21)*

Verifica-se também que era acusado de plágio, como em *Adelphos* e *Eunuchus*, e se justifica explicando que retirava seus enredos de Menandro (342 a.C. - 291 a.C.) e não de seus contemporâneos, e que seu erro era não ter conhecimento das peças em latim. Com isso, informa em seus prólogos de qual peça grega se aproveitava. Em *Andria* observa-se o aproveitamento destes modelos gregos:

*Menander fecit Andriam et Perinthiam.  
qui utramvis recte norit ambas noverit:  
non ita dissimili sunt argumento, sed tamen  
dissimili oratione sunt factae ac stilo.  
quae convenere in Andriam ex Perinthia  
fatetur transtulisse atque usum pro suis<sup>4</sup> (Andria, 13-14)*

### Prólogo em Maquiavel

Maquiavel, ao escrever sua comédia, traz consigo características presentes nos dois autores. Em estudos recentes sobre a obra, Martelli verifica que o prólogo de *Mandragola*

<sup>3</sup> [...] a gente malévola reprova, argumentando que não se deve contaminar peças. E acaso não mostram assim, se fazendo de entendidos, que não entendem nada? Pois quando o acusam é a Névio, Plauto, Ênio a quem acusam, pois a esses nossos autores agradava contaminar peças. E o poeta prefere imitar o jeito despreocupado deles do que o preciosismo obscuro dessa gente. Aconselho a ele que de agora em diante se deixe estar e pare de fazer calúnias para que seus erros não se tornem públicos. (Tradução nossa)

<sup>4</sup> Menandro escreveu A garota de Andros e a A garota de Perinto. Quem quer que conheça bem qualquer uma delas não é em nada diferente, embora sejam diferentes em linguagem e estilo. O poeta admite que tudo o que ele julgou conveniente foi transferido de A garota de Perinto para a A garota de Andros e tomado para uso próprio. (Tradução nossa)

não seria o resultado de uma composição unitária, mas de dois prólogos, onde o primeiro seria considerado as últimas cinco estrofes, e o segundo, adicionado posteriormente com as 3 primeiras estrofes. Essa suspeita vem do fato de a descrição dos personagens ser feita duas vezes nesse prólogo:

- 1ª parte: a casa é de um doutor... , conhecereis depois pelo traje de um frade, qual prior ou abade mora no templo que está localizado em frente... Um jovem, Callimaco Guadagni, vindo agora de Paris, mora lá, naquela porta à esquerda. Uma jovem prudente foi por ele muito amada, e por conta disso enganada. (Prólogo)
- 2ª parte: Um amante mesquinho, um doutor pouco astuto, um frei de má vida, um parasita, fértil de malícia, serão neste dia o vosso passatempo. (Prólogo)

Por essa visão, a frase inicial da obra passaria a ser “*La favola Mandragola si chiama*”<sup>5</sup> (4ª estrofe)”, tradução de um hemistíquio de Terêncio *Hecyra est huic nomen fabulae*): “*La suocera la favola si chiama*”<sup>6</sup>, começando assim a obra *Hecyra*, de Terêncio, que curiosamente também apresentava dois prólogos. Ainda segundo Martelli, a segunda parte do prólogo é um espaço autobiográfico, com tom pessoal, que Maquiavel usa para responder, nos anos em que era secretário, a algumas críticas de seus inimigos. Acrescenta ainda que existe uma crítica aos aristocratas que não aceitavam seu projeto de reformar a milícia. Para outros críticos, dentre eles De Sanctis, este trecho é um lamento, um ataque de Maquiavel contra a *Fortuna* sofrida. Se já no início do prólogo Maquiavel se utiliza da *captatio benevolentiae* “*Iddio vi salvi, benigni auditori*”<sup>7</sup>, e ao fim faz um pedido de silêncio “*Se voi seguite di non far romori, noi vogliàn che s’intenda un nuovo caso in questa terra nato*”<sup>8</sup>, também neste trecho é possível identificar novamente o uso do mesmo recurso, no qual o autor se dirige ao público se desculpando caso a comédia não lhes agradasse, porém passa o tempo a reclamar de sua condição. Stoppelli (2006) vislumbra aqui uma alusão a seu confinamento e ao ócio político forçado depois do retorno dos Médici em 1512. Trata ainda sobre o tema da maledicência. Para Maquiavel,

<sup>5</sup>“A fábula Mandrágora se chama”

<sup>6</sup>“A Sogra a fábula se chama”

<sup>7</sup>“Que Deus vos salve, ouvintes benignos”

<sup>8</sup>“Se guardando silêncio vós seguides, podereis conhecer novo caso surgido nesta terra”

a tendência do homem é aquela de falar mal, criticar cada coisa, seja por inveja ou estupidez.

Este acréscimo ao prólogo inicial teria ocorrido por solicitação de Guicciardini, devido ao fato de acreditar não ser o texto original adaptado aos espectadores, e visa com a modificação que se fizesse mais compreensível ao público, e não somente falasse de si e seus problemas<sup>9</sup>.

O que se pode inferir é que o primeiro prólogo se aproximava mais das características terencianas, e que ao precisar criar o segundo, preferiu a estrutura de Plauto, talvez por permitir uma linguagem mais simples, buscando estabelecer um diálogo com o público.

A versão final do prólogo lembra a estrutura dos presentes nas comédias plautinas, na qual um personagem fora da peça (chamado de *pregoeiro*, e que normalmente representava um alter-ego do próprio autor) se direciona ao público (benignos ouvintes), ambientando-o sobre a trama e explicando a cenografia. Ao apresentar o protagonista, se dirige particularmente ao público feminino, uma vez que estão sujeitas a apaixonar-se mais facilmente (como ouvireis e eu gostaria que vós fôsseis enganadas como ela),

Estruturalmente, o prólogo é constituído por 8 estrofes: a primeira convida o público a escutar a comédia com atenção e sem fazer barulho, apresenta o cenário e as mudanças de cenografia. Localiza a obra em Florença, mesma cidade do público, e não em Roma ou Pisa: “*Vedete l'apparato, | qual or vi si dimostra: | quest'è Firenze vostra, | un'altra volta sarà Roma o Pisa*<sup>10</sup>, | *cosa da smascellarsi delle risa*” “Observem o cenário, tal como se apresenta: Esta é a vossa Florença, em outra oportunidade será Roma ou Pisa, e a coisa é de se morrer de rir”

A segunda estrofe apresenta a casa de *Nicia*, especialista nos livros de Boécio, e a *Via dell'Amore*, onde a ação se dará. Apresenta também um frei dominicano, denominação possivelmente escolhida porque na rua supracitada existia a sede dos dominicanos. Representar a Igreja (enquanto instituição, e não a religiosidade em si) no palco é uma inovação na história do teatro, e já aqui aparece uma das primeiras troças do autor, antecipando o tom de escárnio que permearia a obra, quando informa que *Nicia*

<sup>9</sup>Vide, como referência, *Lettera a Guicciardini* – 17/08/1525, carta enviada pelo autor.

<sup>10</sup>Como acontece nas obras de Strozzi *La commedia in versi e la Pisana*. Contudo, não há comprovação da hipótese de que a escolha destas cidades tenha sido influenciada por essas obras. A escolha de Pisa pode ter se dado meramente como um facilitador da rima.

aprendeu muito das leis lendo o filósofo Boezio, se utilizando, porém de uma corruptela de seu nome (Buezio), para inserir a palavra bue (boi), animal chifrudo, em referência a traição que *Lucrezia* lhe infligiria mais adiante no texto: “*la casa è d’un dottore\che mparò in sul Buezio legge assai*” “A casa é de um doutor que aprendeu em Buezio sobre muitas leis”.

Na terceira estrofe é apresentado *Callimaco*, suposto protagonista da obra, jovem que vem de Paris, que mora na casa com a porta à esquerda da rua. É apresentada também *Lucrezia*, jovem amada loucamente por ele e que mais tarde seria conquistada por um engano. “*Costui, buon compagno fra tutti gli altri, porta nell’aspetto e nelle vesti l’onore e il pregio della gentilezza*” - “Ele, bom companheiro entre todos os outros, traz no aspecto e nas vestes a honra e o mérito da gentileza”. “*La favola Mandragola si chiama: voi vedrete la causa nel recitarla, come io prevedo*” - A gentileza substitui a cortesia que caracterizou a cultura das cortes na alta idade média, apresentando então a figura do homem gentil.

A quarta estrofe começa com uma forma tipicamente terenciana, nomeando a obra: “A fábula se chama *Mandragola*: vós vereis o porquê na representação, como eu imagino”. Entretanto, percebe-se aqui, além da simples apresentação do nome (e da referência a seu mestre, Terêncio), uma insinuação que vem plantada antes do início da história propriamente dita, chamando a atenção do espectador para uma segunda camada oculta pela fábula simples e popularesca, e é esta camada que conterà a substância do discurso crítico de Maquiavel à sociedade, demonstrando, por trás do verniz visível, todo o pessimismo e amargura do autor. Esta ótica permite entender a dupla natureza dos personagens, que dão vida a uma tragédia encoberta por uma comédia. Aqui o autor usa uma modéstia poética pedindo a benevolência de seu público: “*Il compositore non è di molta fama*” “O autor não desfruta de muita fama”, quase que para justificar sua estreia como comediógrafo, pois poderia não ser conhecido na escrita cômica, embora houvesse atuado por muito tempo na vida política de Florença.

Sobre isso, Larivaille (1988, p. 147) propõe que:

[...] analisar Maquiavel sem a preocupação com a coerência, a qual, malgrado as aparências em contrário, constitui a base de sua meditação política, atenua singularmente seu oportunismo de homem pobre, e de acordo com sua própria confissão, inepto para qualquer outra atividade além da política, não permitindo obter uma compreensão exata do lugar

privilegiado que ele atribui ao intelectual na hierarquia dos méritos humanos [...]

Ou seja, apesar de notável por seus escritos políticos, Maquiavel não se via como um autor literário de prestígio. Ainda neste tópico, para alguns outros autores, notadamente Ridolfi, o enfoque difere, e defendem que o “não ter muita fama” refletiria o ressentimento exposto em uma carta enviada por Maquiavel em 1517, na qual ele escreve sobre Orlando Furioso, elogiando a obra, mas magoado pelo fato de Ariosto não o ter citado como outros tenham sido. A teoria mais aceita, contudo, é a de que o autor se utiliza de um artifício da retórica muito comum aos prólogos do período, de demonstrar uma falsa modéstia. O autor também diminui a importância da sua obra, oferecendo vinho a todos que não gostem de seu texto: “*se voi non ridete, egli è contento di pagarvi il vino*” (p. 8) “se não rirdes, ele ficará contente de vos pagar o vinho”, recurso também usado por Plauto. A seguir, Maquiavel apresenta seus personagens, que já deixando clara a sua dupla natureza, elencados em uma sequência segundo a função cômica de cada um: “*un'amante meschino, un dottor poco astuto, un frate mal vissuto, un parassito di malizia il cucco*” “um amante mesquinho, um doutor pouco astuto, um frei de má vida, um parasita cheio de malícia”. Uma novidade em relação ao modelo clássico é esta personagem que, sem preconceitos, é esperto, e é o condutor de toda a obra para que cada um consiga obter o que deseja, não tendo ele mesmo, a priori, nenhum ganho tangível, exceto talvez a satisfação pelo divertimento da manipulação, ou pela subversão das convenções sociais.

A quinta, sexta e sétima estrofes constituem uma digressão do autor. Maquiavel introduz uma referência amarga, que traz à tona a interrupção de sua vida política: “*perché altrove non vi è luogo dove possa voltare il viso, perché gli è stato vietato di mostrare con altre imprese altra virtù, non essendoci premio alle fatiche sue*” “pois não pode voltar seu rosto a outra parte, vedado que lhe foi o talento mostrar em outros atos e outras virtudes, não sendo reconhecido nenhum mérito às suas obras”, ou seja, fingindo se desculpar, o autor demonstra que seus interesses estão em outro lugar, ligados a carreira política que neste momento é proibido de exercer, e deixa bem claro que está ciente de possíveis calúnias, deixando uma ameaça velada: “*io l'ammonisco, e dico a questo tale che sa dir male anch'egli*” “eu o informo, e digo a esta pessoa que ele também sabe ser maledicente”. Fala também da perda de valores morais do povo florentino, inclinação a maledicência, falsidade, hipocrisia, querendo retirar o véu de seus compatriotas. Acredita

que deve ir contra a malvadeza dos invejosos e dos incapazes, bem como da má sorte. Entende-se aqui que o público assistirá uma fábula amarga, que trará o divertimento, mas também pontos de reflexão, como na passagem: “*egli non stima persona benché faccia inchini a colui, che può portare miglior mantello che lui*” – “ele não estima ninguém ainda que se ajoelhe para ele, que possa trazer um manto melhor que o dele”, na qual o autor explica que não estima ninguém, mesmo que seja obrigado a ajoelhar-se diante de quem seja mais rico do que ele. Muitas são as referências que o autor apresenta de suas intolerâncias, e que o empurram a maldizer – *dir male* – reivindicando para si o direito de fazê-lo, de se mostrar mordaz e cáustico não somente por seus personagens, mas pela realidade florentina de onde esses personagens vêm, e que seria conhecida do seu público.

Na oitava e última estrofe o autor procura voltar a atenção do público para a obra propriamente dita, mostrando o início da peça com a saída de *Callimaco* e seu servo, *Siro*, de casa. Já no primeiro ato o espectador será apresentado ao objetivo da comédia e ao prologuista. Antes de sair, ainda provoca seu público, lhes dizendo para prestar atenção e não perturbar, pois não haverá outras explicações: “*Callimaco esce fuori sulla scena e ha con sé Siro (i due entrano in scena), suo servitore, e dirà l’ordine di tutto. Stia ciascuno attento e per ora non aspettatevi altre spiegazioni*” – “Callimaco aparece na cena e traz consigo Siro, seu servo, e dirá sobre toda a história. Cada um de vocês fique atento e não esperéis outras explicações agora”.

### Considerações finais

Em suma, no prólogo Maquiavel traz à tona a interrupção de sua vida política, apesar de mostrar a leveza do divertimento e a tentativa de sair do cotidiano. Ao mesmo tempo em que diz que o teatro deve ser leve, incita seu público a prestar atenção no conteúdo, pois não perde de vista a sua situação política. Ao fingir se desculpar, o autor demonstra que seus interesses estão em outro lugar, ligados à carreira política que neste momento é proibido de exercer, com isso mostra suas capacidades em outras áreas, com o uso do teatro, mostrando seu pensamento político sem chamar a atenção da censura exercida pelas estruturas de poder, e deixa bem claro que está ciente de possíveis calúnias, deixando uma ameaça velada ao afirmar que “*eu o informo, e digo a esta pessoa que ele também sabe ser maledicente*”: Fala-se da perda de valores morais do povo florentino,

inclinação à maledicência, falsidade, hipocrisia, querendo retirar o véu de seus compatriotas. Deve ir contra a maldade dos invejosos e incapazes, bem como da má sorte.

Apesar de encontrarmos muito da estrutura terenciana em sua comédia, é importante destacar também as diversas similitudes com os prólogos plautinos, como o uso do recurso *captatio benevolentia*, e o convite ao silêncio. Outra característica diretamente herdada de Plauto é a busca de identidade local, com o uso do termo *nato*, reforçando sua identidade enquanto cidadão florentino, e também fazendo questão de destacar e diferenciar sua cidade natal perante as outras. Nem tudo, porém é herdado de forma tão direta: a apresentação dos personagens, por exemplo, já busca a diferenciação em relação ao padrão clássico, fazendo questão de atribuir uma característica negativa, seja mesquinho, pouco astuto ou corrupto, a cada um dos arquétipos clássicos presentes na obra (amante, doutor, frade, etc.).

Porém, muito mais do que uma obra meramente derivativa, foi o caráter inovador de *Mandragola* que garantiu sua atemporalidade. Através de um humor calcado na ironia e em um riso quase nervoso, o prólogo da obra já fornece ao espectador um vislumbre do tom que a peça terá. Comentários mordazes e ácidos, porém sem provocar o riso fácil e descompromissado, uma vez que há sempre certa malícia em seu discurso, acusações veladas a uma sociedade que lhe virara as costas, e é esse ressentimento que serviu de força motriz para que Maquiavel, encoberto pela máscara da comédia, pudesse expor sem piedade as mazelas de seus personagens, espelhos que são das figuras de poder que haviam lhe afastado de seu amor maior, que era a vida política florentina, sem contudo se expor a novos revezes que a crítica aberta certamente lhe teria imposto.

## Referências

BARATTO, M. *La commedia del Cinquecento*. Vicenza. Neri Pozza, 1977

BARBARISI, G.& CABRINI, A. *Il teatro di Machiavelli*. Milano. Cisalpino Ist. Ed. Universitario, 2005

BERGSON, H. **O riso**: ensaio sobre a significação do cômico. Tradução de Guilherme de Castilho. Rio de Janeiro: Zahar, 1983.

CARDOSO, Z. **A Literatura Latina**. 3a ed. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

LARIVAILLE, P. **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.

PLAUTO, T. **Casina** (cura di Margherita Rubino). Milão: Garzanti, 2010.

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

TERENZIO. **Le commedie**. Vol.1. *la ragazza di Andro - Quello che castiga se stesso - L'eunuco*. Milão: Garzanti, 2012.

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