

\_\_\_\_\_. **Kant Pré-crítico.** A desventada filosófica da pergunta. Cascavel: Edunioeste, 1998b.

\_\_\_\_\_. O sentido na moral kantiana a partir de sua estrutura argumentativa (uma abordagem filosófico-lingüístico). **Anais de filosofia São João del Rei**, Funrei, n. 6, p. 89-96, 1999.

\_\_\_\_\_. A predicação do ser. A análise kantiana no período pré-crítico. Uma aproximação lógico-semântica do texto *Principiorum Primorum Cognitionis Metaphysicae Nova Dilucidatio*. **Modernos e Contemporâneos**, Unicamp/IFCH, n. 1, p. 149-184, 2000.

\_\_\_\_\_. (Des-)Articulação dos problemas da metafísica. (Clasificações, Transformações e Conseqüências da teoria silogística de Kant). **Revista Manuscrito**, Unicamp/CLE, v. XXIII, n.1, p. 147-184, 2000b.

SMITH, Adam. **Teoria dos Sentimentos Morais ou Ensaio para uma análise dos princípios pelos quais os homens naturalmente julgam a conduta e o caráter, primeiro de seus próximos, depois de si mesmos.** São Paulo: Martins Fontes, 1999.

---

**POÉTICA DA VIRTÙ: UM ESTUDO DA COMÉDIA LA MANDRAGOLA DE NICCOLÒ MACHIAVELLI**

---

José Luiz Ames<sup>1</sup>

**RESUMO:** *Niccolò Machiavelli é universalmente conhecido por sua obra política. O presente artigo serve-se de uma obra literária, mais precisamente da peça teatral La Mandragola, para desvelar o mundo ético-político do autor. Através da análise deste trabalho, procuramos mostrar que, de certo modo, o universo valorativo da obra de Machiavelli é captado de modo mais preciso na expressão cômico-satírica do que na sua reflexão política propriamente dita, pois enquanto nesta última a visão dos homens permanece como um dado de fundo, na comédia ela é matéria de representação direta.*

**PALAVRAS-CHAVE:** *Niccolò Machiavelli; Renascimento Italiano; Literatura; Política.*

A compreensão mais abrangente da peça teatral escrita por Machiavelli não basta o exame interno, mas requer um estudo do quadro italiano da época. Esta revisão histórica será feita com o auxílio de pesquisadores do período em questão, particularmente de Alberto Tenenti e Paul Larivaille.

### 1. CONTEXTO HISTÓRICO

Niccolò Machiavelli escreveu *La Mandragola* no quadro cultural do Renascimento. Como todo período de crise, este também é marcado pela ruptura da sociedade feudal que, ao mesmo tempo, coexiste com a visão de mundo caracterizada pela afirmação do que mais tarde seria chamado de "identidade nacional". Assim, no período em questão, que vai da segunda metade do século XV até a primeira metade do século XVI, observamos na Itália a sobrevivência

de sociedades de um tipo ao mesmo tempo feudal e, no entanto, já abertas à busca de uma base regional, senão "nacional". O mosaico italiano é composto por cinco Estados "regionais", entre os quais Florença, e uma dezena, ou mais, de pequenos Estados teoricamente independentes, mas de fato obrigados a subordinar sua política a um ou outro dos seus poderosos vizinhos. A formação destas unidades políticas autônomas são o resultado de um vasto e multiforme movimento de unificações parciais que tiveram no principal um modelo idêntico: confisco de antigas pequenas "repúblicas" por dinastias de príncipes novos ou ampliação de território a partir de antigos domínios senhoriais.

A república que Machiavelli conheceu, explica TENENTI (1973, p. 12-22), estava instalada em Florença desde 1293, quando a cidade se

organizou sobre a base dos *Ordinamenti di giustizia*. Estas novas regras do jogo político conferiram à burguesia mercantil a supremacia do poder desalojando os nobres feudais que até aí o exerciam apoiados num sistema social que se encontrava quase sem alteração no restante da Europa.

O afastamento da nobreza feudal não implicou, porém, no exercício do poder pelo povo florentino. Os cidadãos com direitos integrais compunham uma parcela mínima da população da cidade: aos habitantes das cidades subjugadas era negada qualquer participação no poder e os próprios florentinos somente poderiam ser eleitores se estivessem inscritos em alguma das "artes" (associações corporativas de profissões) e fossem contribuintes em dia com os impostos. Contudo, para ser candidato não bastava o cumprimento destes requisitos. Era preciso que também fosse aprovado nas duas etapas, a da qualificação e a do sorteio, que compunham o processo eletivo e cujo objetivo era operar uma cuidadosa seleção da camada dirigente. Os candidatos qualificados eram submetidos a uma eleição da qual participavam os membros inscritos nas "artes". Aqueles que recebiam dois terços dos votos tinham seus nomes distribuídos nas diferentes "bolsas", das quais eram retirados os nomes que exerciam os cargos públicos.

A estrutura de poder era colegiada. O Poder Executivo era composto por três magistraturas: a Senhoria (assessorada por dois Conselhos), o Colégio dos Dezesseis Gonfaloneiros e o Colégio dos Anciões. O Poder Legislativo era constituído por duas Assembléias: O Conselho do Povo e o Conselho da Comuna.

Aparentemente, o processo se configura como um sistema democrático: rotatividade acelerada dos cargos, não reeleição imediata, sufrágio seguido de sorteio dos ocupantes, eram diferentes obstáculos à instauração do poder pessoal. De fato, porém, esse processo consolidou o poder dos *Grandi*, a aristocracia, e dos *Magnati*, a alta burguesia: além do fato de o eleitorado ser representado por uma fração restrita da população, o sistema eleitoral realizava uma série de filtragens sucessivas nas quais os *accoppiatori* exerciam um papel decisivo, pois eram eles que examinavam os requisitos para a ocupação de cada cargo e distribuíam os nomes nas "bolsas". Por isso, conclui LARIVAILLE (1988, p. 20),

*estamos diante de um sistema no qual a plebe (o que hoje chamaríamos de povo) está irremediavelmente excluída (...): uma república oligárquica, cuja máquina administrativa está nas mãos dos representantes da alta burguesia e das grandes famílias aliadas a ela.*

Essa tendência de exclusão do povo que observamos na sociedade florentina, era não somente a consequência lógica de seu tipo de governo, como também o resultado de sua organização econômica. A supremacia econômica de Florença repousava substancialmente numa estreita imbricação entre indústria têxtil, comércio e finanças. A principal responsável por esta supremacia econômica foi o artesanato. Essa indústria tinha características particulares que dividiam muito mais os assalariados do que os empresários. Esses últimos, não tendo diretamente na mão toda a atividade têxtil,

possuíam inúmeros meios para assegurar a solidariedade dos patrões das empresas complementares. Sem serem chefes de indústria, esses burgueses não deixavam de dominar os eixos essenciais da atividade econômica: eram eles que importavam as matérias primas, comandavam as tarefas produtivas intermediárias, revendiam e colocavam o produto acabado.

O sistema bancário nasceu inicialmente das exigências técnicas desse tipo de comércio com o objetivo de facilitar as transferências de fundos e resolver os problemas de câmbio que ele implicava. Progressivamente, porém, apareceram as atividades bancárias autônomas, paralelas e não mais estreitamente ligadas às atividades comerciais como eram no início. É nesse contexto que surgiu a "Companhia dos Medici", cuja família dominará o cenário da vida política não só florentina, como também européia graças, particularmente, à escolha de membros de sua família ao papado.

Tendo adquirido o controle dos setores-chave da economia urbana, a burguesia achava-se também naturalmente destinada a guiar a vida política da cidade. Assim, diz TENENTI (1973, p. 25), a república de Florença

*fundou-se sobre a exclusão de parte importante de seus habitantes da participação ativa na vida política. Sua democracia não está baseada na reivindicação de certos direitos fundamentais de todos os cidadãos, mas no privilégio, de uma parte dentre eles, de exercer o poder.*

Após seu triunfo político e econômico na cidade, os burgueses florentinos pretendiam desenvolver-

se, alcançar todo brilho social ao qual aspiravam. Os homens de letras compreenderam que se abria uma ocasião feliz para exercer um papel decisivo na vida cidadina e conseguir impor-se socialmente. Graças ao seu contato progressivo com o patrimônio antigo, os **humanistas** adquiriram duas convicções fundamentais: que sua atividade não poderia exercer-se verdadeiramente senão ao preço de um conhecimento rigoroso e inteiramente renovado dos antigos; e de que a humanidade dos antigos é válida por si mesma, apesar das características que a diferenciavam dos ideais cristãos.

Dada a aspiração da burguesia, de que fosse concedido direito de cidadania ao conjunto das motivações graças às quais haviam construído seu mundo e às satisfações que doravante pretendiam tirar disso, o debate não se desenrolará no terreno das crenças religiosas, mas no das apreciações éticas. Quer dizer, o que os humanistas atacaram não foi a teologia, mas a escala cristã das virtudes opondo-lhe outra que, praticamente, concernia somente à elite.

Afirmavam uma moral competitiva, considerando a vida como uma corrida na qual é preciso colocar-se entre os primeiros; aceitavam uma concorrência severa e rude, sublinhando que o indivíduo pode sempre elevar-se como também decair; exaltavam tudo o que contribui para distinguir um cidadão; proclamavam que é preciso conceder honrarias àqueles que se elevavam acima dos outros, pois mostravam a capacidade de desenvolver sua própria fortuna; consideravam as riquezas como elemento indispensável e digna de ser procurada. Os humanistas encontraram, pois, junto aos antigos outras virtudes que o cristianismo desprezara, como também

justificativas à conduta terrena da burguesia, que o clero até então condenara.

Apesar da existência de pregadores, como Girolamo Savonarola, que dirigirão sua ira contra a nova cultura, é evidente o gosto que o clero em geral e a Cúria Romana em particular tomaram pela vida mundana intrínseca ao novo sistema de valores. O conteúdo de numerosas novelas que circularam e se multiplicaram na Itália dos séculos XIV ao XVI dão disso um testemunho vigoroso. O tema que as dominava era praticamente o mesmo: a luxúria e a avidez de bens materiais dos religiosos que têm como consequência inevitável a gula, a esperteza e a hipocrisia dos eclesiásticos de todas as categorias. O retrato de degradação moral da hierarquia da Igreja vem também por relatos de pensadores conceituados como Francesco Guicciardini, que por muito tempo participou da política pontifical de Leão X e de Clemente VII:

*Eu não sei a quem repugne mais do que a mim a ambição, a cupidez e a fraqueza dos padres: seja porque cada um desses vícios é odioso em si mesmo, seja porque todos conjuntamente são pouco convenientes a quem fez profissão de vida a serviço de Deus, e ainda porque são vícios tão contrários que só podem coexistir em gente fora do comum. No entanto, a posição que ocupei junto a vários papas, força-me a amar, no meu próprio interesse, a grandeza deles. Mas se não fosse isso, teria amado Martinho Lutero como a mim mesmo: não para livrar-me das leis ensinadas pela religião cristã da maneira que é interpretada e compreendida*

*comumente, mas para ver essa multidão de celerados (caterva di scelerati) reduzidos à condição que merecem, isto é, a ficar sem vícios ou sem autoridade (GUICCIARDINI, 1995, p. 62).*

A despeito da corrupção da Cúria romana e de uma parte importante do clero, são inúmeros os testemunhos de vitalidade da religião na Itália: a frequência aos santuários, o sucesso dos pregadores, a veneração à virgem atestada pela arte e literatura do Renascimento, a solenidade dos ofícios e festas dos santos padroeiros, entre outros (LARIVAILLE, 1988).

## 2. CONCEPÇÃO CRISTÃ-MEDIEVAL DE ARTE

A novidade de *La Mandragola* de Niccolò Machiavelli fica melhor ressaltada quando confrontada com a concepção cristã-medieval da arte, cuja característica principal foi a despersonalização, a negação do indivíduo e a abstração. Os personagens não eram seres humanos, mas abstrações de valores morais, religiosos, etc. Não eram personagens-sujeitos da ação dramática, mas simples objetos, porta-vozes dos valores que simbolizavam o bem e o mal, o certo e o errado, o justo e o injusto, o recomendável e o condenável. O diabo, por exemplo, não tinha qualquer livre iniciativa: apenas cumpria a tarefa de tentar os homens.

Em oposição a essa visão, situa-se a obra de Machiavelli como um exemplar da "poética da *virtù*". Como vimos acima, a burguesia desalojou a nobreza feudal do poder em Florença já no século XIII. Seu triunfo nos séculos vindouros repousará no valor **individual**. O indivíduo burguês nada devia à *fortuna*, mas tão somente à

*virtù*. Quer dizer, seu êxito era devido ao esforço pessoal e não à *sorte* de pertencer a determinada família. É preciso ressaltar que a *virtù* maquiaveliana nada tem a ver com a virtude cristã, que sujeita o indivíduo à vontade divina em vista de um fim sobrenatural. Não é a capacidade de viver segundo determinados princípios morais e muito menos pode ser definida como o contrário de vício. A *virtù* não consiste em pautar a conduta de acordo com uma concepção abstrata de bem, desinteressando-se de suas repercussões práticas. Consiste isto sim em saber aproveitar a *occasione*, avaliando corretamente a situação em que se encontra, formulando uma decisão correspondente e elegendo a seguir os meios mais adequados para traduzir essa decisão em realidade. Homens de *virtù*, para Machiavelli, são portanto aqueles cuja vontade decidida é acompanhada de outras qualidades que possibilitam a consecução de seus objetivos: inteligência para calcular os recursos a empenhar na ação, um vivo sentido de realidade, uma rápida compreensão do que cada circunstância possibilita ou autoriza e, quando necessário, a capacidade de adotar os recursos extraordinários, de simular e dissimular, de desprender-se dos escrúpulos da moralidade corrente, sempre que isso se impõe como condição de êxito para a ação.

Esse conceito de *virtù* introduz um novo critério de avaliação ética baseado na criação da ordem dentro de um mundo de contingência e acaso. Neste universo não há fundamento para julgamentos universais e *a priori*, mas somente uma resposta à circunstância particular e, por isso mesmo, *a posteriori*. Quer dizer, não há como saber, antes de efetivada a ação, se ela é "boa" ou "má". Não

existem meios *a priori* bons e *a priori* maus. A bondade ou maldade resultarão das conseqüências: serão boas as ações que alcançam êxito no cumprimento dos objetivos essenciais da sociedade, quais sejam, a manutenção ou restauração da ordem interna e a segurança externa; serão más aquelas ações que, embora tenham êxito, cumprem unicamente o desejo de satisfação pessoal não deixando legado algum à posteridade.

## 3. EXAME DA OBRA *LA MANDRAGOLA*

Com estas informações em mente, podemos agora passar à análise da obra propriamente dita. No exame que temos em vista, pretendemos apresentar algumas observações de ordem geral, seguido pela identificação da estrutura do enredo da peça, concluindo com a caracterização de cada personagem do texto.

### 3.1. CONSIDERAÇÕES GERAIS

A data da composição da comédia, assunto que já foi objeto de muita discussão, pode ser demarcada por dois extremos cronológicos: o fim do ano de 1512, quando começaram as desgraças de Machiavelli das quais se fazem menção no Prólogo, e abril de 1520, data de uma carta de Battista de Palla a Machiavelli na qual se fala do anúncio feito ao papa de uma representação já pronta da comédia (MACHIARELLI, 1992, p. 1197). Roberto RIDOLFI (1954, p. 442-4), um dos mais renomados biógrafos do florentino, fixou o ano da composição em 1518, baseando-se num movimento da terceira cena, do terceiro ato, no qual se faz menção a uma temida passagem dos turcos pela Itália, eventualidade particularmente receada no início

daquele ano, tanto que o papa teria anunciado para a ocasião “extraordinárias orações”.

A primeira apresentação da qual se tem notícia explícita é aquela romana de 1520, da qual se fala na referida carta de Palla. Contudo, da mesma carta se pode depreender que ao menos uma apresentação já ocorrera em Florença. RIDOLFI (1954, p. 445) indica para esta apresentação florentina a data de carnaval de 1518. Além destas, outras apresentações ocorreram durante a vida do autor: em Florença, em 1525 e em Veneza em 1522 e 1526, para referir somente as mais seguramente atestadas.

A primeira impressão da comédia ocorreu em Florença, com o título “*Comedia di Callimaco et di Lucretia*” sem indicação de ano, mas segundo RIDOLFI (1954, p. 444) teria sido em 1518. A segunda edição, com o mesmo título, ocorreu em 1522 em Veneza. Nas sucessivas reimpressões, a começar daquela de Roma de 1524, o título transforma-se em “*La Mandragola*”, seguindo a declaração do Prólogo: “*La favola Mandragola si chiama*” (MACHIARELLI, 1996, p. 114).

Quanto ao mundo ético-humano que a novela exprime, podemos dizer que a maior parte da produção literária de Niccolò Machiavelli nasceu durante o período da dupla forçada inatividade a que foi lançado com o retorno dos Medici ao poder em Florença. De um lado, a inatividade do “homem político”, de homem público expulso em 7 de novembro de 1512 do cargo de chefe da Segunda Chancelaria da República (RIDOLFI, 1954, p. 201). De outro lado, a inatividade do “pensador político”, de intelectual desiludido com a fria acolhida recebida pelo “livrinho intitulado *De principibus*”

(MACHIARELLI, 1992, p. 1160), no qual pensava ter condensado “num pequeno volume” tudo aquilo que aprendeu “através de uma longa experiência das coisas modernas e um contínuo estudo das antigas” capaz de proporcionar a quem fosse lê-lo a possibilidade de “entender num brevíssimo tempo tudo aquilo que me custou anos e tantos desconfortos e perigos para conhecer e compreender” (MACHIARELLI, 1992, p. 257). Dessa dupla “inatividade” o próprio MACHIARELLI (1996, p. 115) dá testemunho no Prólogo da novela *La Mandragola*:

*Se a fábula presente desmerece,  
Por ser muito leviana./ Do que  
almeja que o cuidem sábio e  
grave./ Perdão vos pede quem  
assim se esquece/ Do ruim tempo,  
a que engana/ Com idéias vãs, que  
o tornam mais suave./ Pois que  
tudo lhe é entrave/ Aonde quer que  
olhe;/ Sim, até se lhe tolhe/  
Mostrar com outros feitos mais  
valor./ Ou ter por seu esforço  
algum valor.*

Pelo fato de a grande obra política do florentino ter nascido da recusa dos Medici em dar-lhe um emprego, ainda que fosse apenas *cominciare a farmi voltolare un sasso* (MACHIARELLI, 1992, p. 1160), fala-se numa “astúcia da história”. Machiavelli sabidamente tem um lugar de destaque na história do pensamento pelo caráter singular de sua doutrina política. É, porém, na comédia, mais até do que na própria obra política (como em *O Príncipe* e *Os Discursos sobre a primeira década de Tito Lívio*) que temos condições de captar a cosmovisão mais profunda e original de Machiavelli: enquanto nas obras teóricas aquela visão amarga e profética dos homens permanece como

um dado de fundo sobre o qual são exercidos os lúcidos silogismos da razão política, na comédia ela é matéria de representação direta evocada com caráter cômico-satírico. Assim, mesmo que a confissão do Prólogo de *La Mandragola* testemunhe um estado de ânimo frustrado, porquanto aguarda uma atividade que ele considera mais importante, isso não diminui a seriedade de fundo da qual nasce o melhor de sua produção literária, longe por definição de um puro divertimento humanístico, acima de tudo alimentada pelos concretos interesses humanos e de costumes exigidos por uma adesão apaixonada à mesma realidade cidadina à qual já estava voltada a atenção do “homem político” e do “pensador político”.

### 3.2. ESTRUTURA E ENREDO DA NOVELA

A novela é composta de cinco atos e oito personagens, assim apresentadas no Prólogo por MACHIARELLI (1996, p. 114-115): “Um amante infeliz [Calímaco],/ Um doutor pouco astuto [Nícias],/ Um frade que não presta [Timóteo],/ Um parasita preferido da malícia [Ligúrio]”. A estas são acrescentadas no desenrolar a novela, Lucrécia e sua mãe Sóstrata, Siro, criado de Calímaco, e uma mulher anônima.

O enredo é simples: um rico burguês, Calímaco, que se apresenta como tendo chegado de Paris, está obcecado pela idéia de conquistar o amor da bela e formosa senhora Lucrécia, esposa do advogado Nícias. Sob o pretexto de auxiliá-lo a realizar o sonho de ter um filho varão, Ligúrio, amigo de ambos, convence-o de que Calímaco seria capaz de preparar “uma poção feita de mandrágora” a qual, se tomada pela esposa, a tornaria fértil. O

remédio tinha, porém, um inconveniente: o primeiro a manter relações com ela após ingerida a bebida, morreria. Por esse motivo, seria necessário encontrar outra pessoa para manter a primeira relação sexual após ingerida a poção. Para vencer a resistência de Lucrécia, Ligúrio, servindo-se de generosas “esmolas” (com dinheiro, evidentemente, alcançado por Nícias e Calímaco), conquista o auxílio de frei Timóteo, confessor de Lucrécia. Tudo acertado, Calímaco, disfarçado para não ser reconhecido pelo marido, é introduzido por este no quarto da esposa e realiza com ela sua noite de amor, conquistando como prêmio seu assentimento para tornar-se seu amante: “O que meu marido quis por uma noite, quero que ele tenha para sempre” (MACHIARELLI, 1996, p. 164).

### 3.3. ANÁLISE DAS PERSONAGENS

Para captar o mundo ético-humano da novela, é preciso examinar uma a uma as personagens que a compõem. Como um todo, *La Mandragola* expressa numa linguagem dialógico-dramática a visão de mundo típica da mentalidade burguesa. Com seu jocoso caso de adultério, consentido pelo padre, o marido, a esposa e sua mãe, Machiavelli ensina que a conquista da mulher amada (à semelhança do que ocorre com a tomada do poder no Estado) só poderá ser alcançada através de um raciocínio frio e calculista, isento de preocupações de ordem moral e voltado unicamente à factibilidade e à eficácia do esquema a ser adotado e desenvolvido. Em outras palavras, Machiavelli não alimenta ilusões acerca da integridade dos homens, mas esse seu pessimismo não é passivo ou

de cunho religioso, mas de tipo secularmente ativo, que o levava a acreditar na capacidade da inteligência e vontade humanas de superar e vencer quaisquer obstáculos, tal como o expressa na “fala” que coloca nos lábios de Calímaco em seu diálogo de abertura com seu criado Siro: “Nenhum caso está perdido a tal ponto que deixe a esperança sem saída. E mesmo que seja fraca e vã, a vontade e o desejo de alcançar a coisa não a fazem parecer assim” (MACHIARELLI, 1996, p. 119). O trecho deixa ver com clareza sua convicção de que a vitória em qualquer empreendimento depende da *virtù*, isto é, da capacidade de captar o modo de funcionamento das coisas para escolher e adotar os meios mais aptos para levar ao fim proposto.

Sob esse aspecto, **Ligúrio** é a personagem central da peça, o maior “virtuoso”: ele acredita apenas na sua própria inteligência e capacidade para resolver por meio delas quaisquer problemas. Jamais confia no acaso, na boa *fortuna*, mas apóia-se somente nos esquemas que preestabelece e depois metodicamente executa. Assim, quando Calímaco o questiona para saber o que conseguiu no sentido de possibilitar a conquista da bela Lucrécia, Ligúrio responde que Nícias está muito propenso a ir a um balneário, ocasião propícia para Calímaco exercer seus dotes de sedutor. Na reação de Calímaco a um receio expresso por Ligúrio (“não sei se é isso mesmo que nos convém”) revela-se um exemplo notável de não-*virtù*: “mas o que é que eu posso fazer? Qual solução adotar? Para quem vou recorrer? (...) É melhor morrer do que viver assim”. Bem diferente é a atitude de Ligúrio: “Hei de dar um jeito” (MACHIARELLI, 1996, p. 123). A solução presente ao espírito de Ligúrio vai sendo desvelada progressivamente. A

Calímaco pede para fingir-se de médico diante do Dr. Nícias. A este convence que Calímaco “sabe preparar poções para engravidar” (1996, p. 128). O remédio tem, porém, um inconveniente: “depois de ela beber a poção, o primeiro homem que estiver com ela diz adeus ao mundo” (1996, p. 132). Para contorná-lo, Calímaco sugere que se “faça dormir logo com ela um outro homem para que contraia toda infecção da mandrágora”. Embora em princípio resista, Nícias acaba concordando com o estratagema, mas apresenta um obstáculo que lhe parece intransponível: “convencer minha mulher, o que duvido que se consiga jamais” (1996, p. 133). É novamente Ligúrio quem surge com a solução salvadora: “recorrer ao confessor”. E quem convencerá o frei? Na resposta, Ligúrio profere a frase que levou muitos intérpretes a verem nele o equivalente na comédia do que Machiavelli espera do príncipe na política: “Você, eu, o dinheiro, a nossa malícia e a dessa gente” (1996, p. 134). Na arquitetura desse plano, em nenhum momento passa pela cabeça de Ligúrio qualquer pensamento ou preocupação de ordem moral, a não ser quando medita sobre a maldade dos homens. Mesmo nesse momento, porém, o faz num sentido prático, de ver como pode servir-se dela para alcançar seus fins: presta-se da mediocridade de Nícias para convencê-lo a consentir com o adultério; utiliza-se da avidez de frei Timóteo para convencê-lo a colaborar com o empreendimento; serve-se da superficialidade de Sóstrata, para auxiliar na persuasão de Lucrécia e da fé cega desta para consentir com o pecado; utiliza-se do desejo erótico de Calímaco para sugerir qualquer meio viável para seu intento. O bem e o mal perdem seu caráter axiológico para se

tornarem simples “meios” diante dos quais a única ponderação pertinente é saber se poderão ou não conduzir ao fim almejado. O esquema de Ligúrio não considera o caráter moral envolvido, avaliando os meios utilizados unicamente por sua factibilidade prática para realizar a proeza aparentemente impossível de fazer consentir com o adultério a honrada, piedosa, a insensível aos prazeres carnis senhora Lucrécia. Sabendo como os homens “efetivamente” são, Ligúrio extrai disso o modo de ação mais eficaz ao fim proposto.

**Frei Timóteo**, na sua avidez pelo dinheiro oferecido por Ligúrio a título de esmola, e na sua esperteza revelada no uso da doutrina e das Escrituras para convencer Lucrécia, é símbolo da nova mentalidade religiosa. Ele aplica à Igreja a contabilidade de duplo sinal (ativo/passivo; crédito/débito) do sistema financeiro florentino: o dinheiro recebido por meios pouco louváveis é necessário às obras de caridade da Igreja. É, porém, diante de Lucrécia que ele exercita sua lógica fina, astuta, mostrando-se um homem de *virtù*: seu raciocínio conduz-se pela justificativa dos meios pelo fim a ser alcançado. Qual é o fim? “Vosso fim é pôr mais uma criatura no Paraíso” (MACHIARELLI, 1996, p. 145), diz ele a Lucrécia. É indiscutível a grandeza do fim almejado. Trata-se agora de convencer a honrada senhora de duas coisas: de que a ingestão da mandrágora e o contato carnal com outro homem, que não o seu marido, é o único meio eficaz à consecução do fim proposto; e, em segundo lugar, precisa mostrar de que, diante de um fim tão elevado, o meio sugerido não carrega mais qualquer inconveniente moral. Para convencer disso Lucrécia, o frei começa ressaltando que o conselho é fruto de uma profunda

meditação: “fiquei mais de duas horas a estudar esse caso nos livros e depois de longo exame encontrei muitas coisas que em geral e em particular vêm a calhar aqui”. Diante da repugnância de Lucrécia em aceitar o pedido, ele pondera: “Há muitas coisas que de longe parecem terríveis, insuportáveis, estranhas, e quando nos aproximamos delas vemos que são humanas, suportáveis, familiares”. Para finalmente quebrar a resistência de Lucrécia, apela à lógica: “a senhora deve ter na consciência este princípio geral: onde o bem que existe é certo e o mal incerto, nunca se deve deixar aquele bempor receio deste mal”. O bem certo é precisamente o “fim” a ser alcançado: “a senhora há de engravidar e ganhar uma alma para Deus Nosso Senhor”. O mal incerto são as conseqüências implicadas no “meio” sugerido: de que “o homem que se deitar com a senhora, depois de haver bebido a poção, venha a morrer” (MACHIARELLI, 1996, p. 144). Contudo, por ser esta uma possibilidade real, é preciso evitar esse risco ao seu marido. Decorre disso a segunda conseqüência: o pecado de adultério. Para contornar o problema, frei Timóteo esforça-se para demonstrar que, neste caso, a união carnal com um outro homem está destituída do caráter moral de “pecado”. O argumento serve-se primeiro da lógica:

*Dizer que a ação em si é pecado é conversa fiada, porque é a vontade que faz pecados, não o corpo. O pecado estaria em desgostar o marido, mas a senhora lhe está fazendo o gosto; ou em fazer a coisa com prazer, mas a senhora está sentindo desprazer.*

Depois, utiliza-se da autoridade indiscutível das Escrituras: “diz a Bíblia que as filhas de Lot, pensando que estavam sozinhas no mundo, deitaram-se com seu pai e não pecaram, porque estavam em boa fé” (MACHIAVELLI, 1996, p. 145). Esse amoralismo presente na argumentação levada a efeito por Timóteo, de acordo com alguns intérpretes, seria desmentido pelo monólogo no qual representa idilicamente seu estado de frei contente com seus afazeres cotidianos e vítima assustada com a maldade diabólica de Ligúrio,:

*Deus sabe que eu não estava pensando em fazer mal a ninguém, que estava em minha cela, rezando meu ofício, acolhendo meus devotos. Lá me apareceu este diabo do Ligúrio, que me fez meter o dedo numa trapaça onde acabou afundando o braço e o corpo todo, e ainda nem sei onde vou parar (1996, p. 154).*

Pensamos que, mais do que uma consciência de culpa pelos pecados que possa ter cometido, a confissão revela a frustração de ter sido ludibriado na sua boa fé por Ligúrio e ter de pagar mais do que o combinado: a necessidade de ter de disfarçar-se para enganar o Dr. Nícias, não previsto inicialmente no contrato. Que a concordância com o esquema não lhe provocou peso de consciência pode ser observado em outro monólogo um pouco adiante quando revela a estratégia utilizada pelos freis para aumentar os devotos e pagadores de promessas: pagar pessoalmente promessas “para sempre se verem retratos novos”, e nas confissões animar “homens e mulheres a ir lá fazer promessas” (1996, p. 159).

Lucrécia representa na comédia,

com sua retidão, a verdadeira força antagônica de Ligúrio e frei Timóteo. Diante da repetida argumentação de seu confessor, reforçada pelas condescendentes pressões da mãe, ela se defende desesperadamente com a incredulidade que lhe dita seu instinto: “aonde é que o senhor quer me levar?”; “Até que ponto o senhor quer que eu chegue?” Até que, mais atordoada do que persuadida, sucumbe, mas o último grito é de seu pudor indefeso: “por mim aceito, mas acho que amanhã não estarei mais viva” (MACHIAVELLI, 1996, p. 145). Quando Lucrécia reaparece no quinto Ato está operada uma conversão, não de natureza erótica, mas ética. Quer dizer, o decisivo da mudança não é apontado pela descrição que Calímaco faz da noite aventureira (“ela provou a diferença entre estar deitada comigo e com Nícias, entre os beijos de um amante jovem e de um marido velho”), e sim pela confissão da mulher:

*tua astúcia, a tolice de meu marido, a ingenuidade de minha mãe e a malícia de meu confessor me levaram a fazer o que, por mim, eu nunca teria feito. Portanto, quero crer que isso tenha sido determinação do céu, e não tenho forças para recusar o que o céu quer que eu aceite. Por isso, eu te recebo como dono, senhor e guia: tu serás meu pai, tu, meu defensor; quero que sejas tu meu único bem; e o que meu marido quis por uma noite, quero que ele tenha para sempre (MACHIAVELLI, 1996, p. 163).*

As passagens deixam claro que a conversão de Lucrécia não é motivada pela súbita descoberta do prazer carnal, como imagina Calímaco, mas sim pelo ressentimento de uma consciência

vontade e a inteligência, jamais teria chegado à posse de Lucrécia.

Na figura de *Messer Nícia*, Machiavelli desenvolve toda sua habilidade idiomática apresentando os modos proverbiais florentinos. Desde sua primeira aparição em cena, a personagem é caracterizada por um modo de falar com o qual o público florentino deveria deliciar-se: “Porque eu me afasto contra a vontade de minha casa” (*Perché io mi spicco mal volentieri da bomba*); falando dos médicos: “e me parecem uns idiotas” (*e mi parvono parecchi uccelacci*); “falas com o juízo de um lactente” (*tu hai la bocca piena di latte – La Mandragola – MACHIAVELLI, 1996, p. 121-122*); “nesta terra só existe gente mesquinha e ignorante” (*in questa terra non ci è se non cacastecchi*); “digo-te que suei tanto para aprender duas fórmulas latinas” (*che ho cacato le curatelle per imparare dua hac*); “nem cem liras, nem cem paus” (*non cento lire, non cento grossi*); “não encontra nem um cão que entre no escritório” (*non truova can che gli abbai – 1996, p. 123-124*). Emprega também expressões obscenas ou intraduzíveis, como “*botta di San Puccio*” ou “*cacasangue*” (1996, p. 132) “*ho cacato le curatelle*” (1996, p. 129). O próprio Ligúrio, quando fala com ele, reflete seus tons linguísticos: “vós não sois de afastar-vos de Florença” (*voi non siete uso a perdere la Cupola di Veduta*); “havendo vós deixado vossa marca em tantos lugares” (*avendo voi pisciato in tante neve – 1996, p. 121-122*). O mimetismo idiomático de Ligúrio é um expediente para valorizar e provocar os modos de fala popularescos de Nícias. Todavia, esse caráter popularesco e proverbial de Nícias, inexaurível em seus meios cômicos (pense-se na íntima satisfação com a qual um florentino da época

enganada e contrariada, que extrai dessa frustração o argumento para uma norma de ação nova e mais livre de preconceitos. Seu marido Nícias se apercebe a seu modo dessa mudança quando observa, no caminho para a Igreja: “olhem como responde! Parece um gallo!”; e depois: “esta manhã você está muito atrevida. Ontem a noite parecia meio morta” (MACHIAVELLI, 1996, p. 164).

Calímaco é um dos únicos personagens que recebe um sobrenome: Guadagno. Machiavelli o descreve no Prólogo como um “mancebo chegado de Paris”, de “porte garboso” e “maneiras gentis”. O expediente lhe serve para atacar, a salvo, a burguesia conservadora da cidade ao mesmo tempo que atrai a simpatia dos seus filhos ao apresentar como vencedor da peleja amorosa um jovem vindo de Paris, que conhece a mentalidade sem preconceitos dos mercadores florentinos de outrora, mas que sabe também que depois da entrada de Carlos VIII na Itália não se poderia mais viver em segurança, quer em Florença, quer em outros pontos da Itália. Calímaco não é o “urdidor”, mas o “fruidor” na comédia. “Urdidor” é Ligúrio, de quem já falamos. Como “fruidor, está tomado por uma paixão desmedida por Lucrécia que quer satisfazer a qualquer custo. Servindo-se da “esperteza” de Ligúrio, da “tolice” de Nícias, da “ingenuidade” de Sóstrata e da “venalidade” de frei Timóteo, realiza sua paixão amorosa. Para chegar a isso, porém, teve de servir-se da estupidez, a cumplicidade, o engano e a malícia em que a humanidade está envolvida. Não que ele participe da sordidez, mas a utiliza para atingir as finalidades superiores que são a razão de sua vida, e nesta medida revela-se também como homem de *virtù*: sem a força de

devia reconhecer a parte mais colorida de sua língua nos lábios de *Messer Nícia*), não é um mero recurso farsesco. Ao contrário, é inteiramente funcional à íntima natureza da personagem, que exprime sua pobre auto-suficiência e seu obtuso provincialismo precisamente com os modos proverbiais popularescos. Nesse sentido, podemos afirmar que Nícias representa a burguesia conservadora, agarrada ao passado, incapaz de pôr os pés fora dos limites da cidade. No seu obtuso provincialismo, imagina sua riqueza tamanha a ponto de achar “que não precisa de ninguém”. O nível de vida que leva o faz imaginar-se um nobre. É precisamente disso que se utiliza Calímaco para levá-lo a consentir que sua mulher se deite com um estranho, porque assim também o fizeram “a rainha da França e outras princesas daquele Estado”. A cena é admirável: a um só tempo Nícias sofre terrivelmente com o adultério consentido (“não quero que minha mulher vire fêmea e me ponha chifres”) e sente-se feliz com a perspectiva de ter um herdeiro, imitando a nobreza francesa (“já que você diz que reis, príncipes e fidalgos fizeram isso, eu concordo”). Sente-se nobre, embora lhe doa na testa. Machiavelli emprega freqüentemente expressões de duplo sentido justamente quando envolve Nícias: “temo (...) que à noite sua mulher fique mal coberta” (*mal coperta* – MACHIAVELLI, 1996, pp. 131-134), insinuando a sua impotência. Quando combinam para qual lado cada um irá a fim de caçar o “infeliz” que deitará a primeira noite com sua mulher, após haver tomado a mandrágora, Machiavelli utiliza-se de uma expressão (*cornio*) de evidente duplo sentido, militar e erótico: “para a direita se avia o Calímaco, para a esquerda

eu, e entre as duas pontas o doutor” (*al destro corno sai preposto Callimaco, al sinistro io, intra le due corna starà qui el dottore*). E quando Ligúrio diz que a operação terá o nome de “São Cornudo”, Nícias ingenuamente pergunta: “quem é São Cornudo?” (*Chi è san Cucù?* – 1996, p. 157).

**Sóstrata**, a mãe de Lucrécia, foi na sua juventude uma respeitável dona de bordel (*è stata buona compagna* – MACHIAVELLI, 1996, p. 119) que enriqueceu com seu “comércio”. Sua “atividade econômica” ensinou-lhe a relatividade dos juízos morais: “sempre ouvi dizer que é prova de juízo escolher dos males o menor”. Será com esse princípio que orientará sua filha a consentir com o propósito de seu marido: “se para ter filhos não há outro remédio, este é o que tu tens de usar” (1996, p. 135). Ao princípio teórico aduz uma lição prática: “tu não vês que uma mulher sem filhos não tem família?”. Sua arte persuasiva é complementar a do padre. Finalmente Lucrécia consente, depois que sua mãe apela: “De que tu tens medo, boboca? Nesta cidade existem cinquenta mulheres que em teu lugar levantariam as mãos aos céus” (1996, p. 145).

Além dessas personagens, tem ainda **Siro** e uma **mulher anônima**. O primeiro, no papel de criado, faz tudo pelo bem-estar do patrão, cuidando dos seus interesses e provendo para que se realizem bem os seus planos. Sua função na peça é a de permitir que Calímaco conte à platéia os antecedentes da história. Quanto a outra personagem, ao que parece, é alguém da alta burguesia, visto que o frei logo se dispôs a ouvi-la em confissão e dela recebe um florim, quantia que só as mulheres ricas podiam dar-se ao luxo de oferecer. A cena presta-se para que o autor

consiga lançar luz sobre os vícios e hábitos morais da sociedade entregues aos serviços religiosos de frei Timóteo, bem como sobre o quadro político da ameaça turca vivida pela Itália.

#### 4. CONCLUSÃO

*La Mandragola*, uma obra tipicamente renascentista, permite compreender a mentalidade humana num período muito rico da história. Machiavelli consegue expressar com vivacidade e nitidez o conflito que marca a transição da sociedade feudal-cristã para a burguesa-moderna e destacar os novos valores que passam desde então a determinar o padrão de conduta do comportamento humano. Além disso, a noção de “virtude” como qualidade relacionada à capacidade do indivíduo de determinar os valores, sua posição, seu futuro, seus modos de ação, ao mesmo tempo em que expressa um rompimento radical em relação à compreensão feudal-cristã, define a nova cosmovisão em grande parte presente até os dias de hoje. Assim, o estudo de *La Mandragola* possibilita imergir num mundo no qual estão as raízes da mentalidade presente da sociedade burguesa. Sua investigação transforma-se desta maneira numa tentativa de conhecer desde a sua raiz as motivações do comportamento do homem de hoje.

#### NOTA

<sup>1</sup> O autor é doutor em Filosofia pela UNICAMP e professor de Filosofia da UNIOESTE.

#### REFERÊNCIAS

BALDAN, P. Sulla vera natura della

“Mandragola” e dei suoi personaggi. **Il Ponte**, v. XXXIV, 1978.

BLASUCCI, Luigi. Introduzione. **Opere di Niccolò Machiavelli**. Torino, 1996. v. IV.

DISTANTE, Carmelo. Introdução. **A Mandrágora**. São Paulo: Brasiliense, 1987.

GUICCIARDINI, Francesca. **Reflexões (Ricardi)**. Ed. bilingüe. Trad. Sérgio Moura. São Paulo: Hucitec/Instituto Italiano de Cultura/Instituto Cultural Ítalo-Brasileiro, 1995.

HUOVINEN, L. Der Einfluss des theologischen Denkens der Renaissancezeit auf Machiavelli: “Mandragola”, die Scholastiker und Savonarola. **Bulletin de la Société Néophilologique de Helsinki**, v. LXII, 1956-7.

LARIVAILLE, Paul. **Itália no tempo de Maquiavel**. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

MACHIAVELLI, Niccolò. **Opere di Niccolò Machiavelli**. A cura di Luigi Blasucci. Torino: Unione Tipografico-Editrice Torinese, 1996. v. IV.

MACHIAVELLI, Niccolò. **Tutte le Opere**. A cura di Mario Martelli. Firenze: Sansoni, 1992.

MAQUIAVEL, Nicolau. **A Mandrágora**. Trad. Pedro Garcez Ghirardi. São Paulo: Brasiliense, 1987.

PAGLIERO, M. **Note per la regia della “Mandragola”**. Bologna, 1954.

RIDOLFI, Roberto. **Vita di Niccolò Machiavelli**. Roma: Belardetti, 1954.

TENENTI, Alberto. **Florença na época dos Médici**. São Paulo: Perspectiva, 1973.