

A linguagem do corpo em *Mandragola*

Priscila Nogueira da Rocha
Universidade Federal do Rio de Janeiro
pnrocha@gmail.com

RESUMO: O presente artigo propõe-se a analisar a linguagem do corpo em *Mandragola* (1514-1518), de Nicolau Maquiavel, buscando evidenciar o papel central do corpo e da sexualidade na representação dos personagens e, conseqüentemente, da própria sociedade renascentista florentina. Para melhor entender o cenário da obra teatral, foi apresentada a visão do corpo na Idade Média e no Renascimento, passando então à análise da obra em si, buscando compreender as nuances e referências que, culminando na escolha da erva mandrágora como título da obra, teriam como intenção chamar a atenção para o papel central que nela o corpo representa, podendo ser interpretada como principal motivação de toda a trama.

Palavras-chave: Mandragola. Corpo. Linguagem. Maquiavel. Renascimento.

ABSTRACT: Questo testo presenta un'analisi dettagliata sul linguaggio del corpo nella *Mandragola* (1514-1518) scritta da Niccolò Machiavelli, con l'obiettivo di evidenziare le rappresentazioni del corpo e della sessualità nelle caratteristiche dei suoi personaggi. Per capire meglio lo scenario della commedia, sono presentati alcuni spunti sul corpo tanto nel Medioevo quanto nel Rinascimento e si verifica anche la scelta della pianta mandragola come titolo dell'opera, con lo scopo di attirare l'attenzione sul ruolo centrale che il corpo rappresenta e come si percepisce che esso è la motivazione principale dell'intera trama.

Parole chiave: Mandragola. Corpo. Linguaggio. Machiavelli. Rinascimento.

ABSTRACT: This article proposes to analyse the language references to the body in *Mandragola* (The Mandrake Root, 1514-1518), written by Niccolò Machiavelli, looking for evidences of the central role played by the body itself and the sexuality on the characters representation and, consequently, on the whole Florentine renaissance society. To allow a better understanding of the play's scenario, this paper begins presenting both Middle Age's and Renaissance's visions of the body, moving forward to the analysis of Machiavelli's work itself, seeking to understand the nuances and references that, culminating in the choice of the plant to title the play, which would actually aim to draw the attention to the central role played by the body, that could be interpreted as the main motivation for the whole plot.

Keywords: Mandragola. Body. Language. Machiavelli. Renaissance.

1. Renascimento

Ao pensarmos na importância da palavra corpo, vemos que esta não se limita somente a anatomia ou ao organismo material do ser humano e dos insetos. Pode-se lembrar de Platão com sua definição de homem composto por corpo – mundo sensível e alma – mundo inteligível, enquanto Georges Bataille (2004) definiu o corpo como uma coisa vil, submissa e servil tal como uma pedra ou um pedaço de madeira. Já Espinosa (1662) concebe o corpo como tecido histórico e cultural da biologia na tentativa de desconstruir o dualismo mente e corpo, próprias do Iluminismo. Muitas vezes o corpo é visto como uma forma de identificação e diferenciação do masculino e do feminino, com grande estigma de representar o poder masculino.

Antes de iniciar nosso percurso de pesquisa sobre o corpo no Renascimento, convém esclarecer que na Idade Média o corpo do homem real tinha um valor diminuído. Vigarello (2006) elucida que a presença de Cristo se dá no momento da Eucaristia, tendo seu corpo celebrado, após ter sido encarnado, torturado, morto e ressuscitado. Enquanto isso, o corpo do homem é renegado como fonte de pecados e desejos. Ao verificarmos as histórias dos santos, pode-se observar que muitas estão ligadas a flagelos do corpo, que remetem à Paixão de Cristo. Depois de suas mortes, seus corpos e objetos viram relíquias e passam a emanar poder. No Renascimento, ainda segundo o autor, temos uma redescoberta do corpo por meio do estudo da anatomia, de suas formas e expressões. Na arte, a imagem passa a revelar o que na literatura acontecia por meio de palavras. Se a princípio os corpos traziam a beleza das formas, como nos modelos da Antiguidade, passaram depois à necessidade de retratar o natural. Além disso, este homem do Renascimento começa a questionar a religião como única fonte de saber e se

coloca no centro do próprio universo. Para isso, buscava inspiração no modelo clássico para a produção de um novo modelo artístico. Neste momento de transformação, muitos cientistas como Copérnico e Galileu começam a desvendar o funcionamento da natureza, e dessa observação, surge um grande interesse pelo conhecimento do corpo e seu funcionamento para sua fiel representação, fato conhecido por exemplo, nas dissecações de Leonardo da Vinci, que explorava músculos e órgãos internos em seus desenhos. (DELUMEAU, 1983)

Com a retomada da estética do mundo clássico, as cenas cotidianas voltam a ser representadas nas obras, deixando a imagética religiosa em segundo plano. O humanismo que torna o homem o centro dos interesses é a temática da arte em uma época em que o capitalismo, o comércio e ascensão burguesa financiam as artes através do mecenato. O homem renascentista voltou seu olhar para o corpo e para o meio que o circundava, o desenvolvimento da ciência diminuiu a luz do misticismo que imperava na Idade Média. O corpo na Renascença começa a aparecer de forma materializada, encarnada, humana. Homem e natureza começam a ser representados juntos. O Corpo humano passou a ser visto, apreciado e erotizado, como fonte de beleza e prazer, mesmo quando oculto ou apenas insinuado, como acontece em *Mandragola*.

2. *Mandragola* e *Mandragora*

Após entendermos a importância do corpo dentro do período renascentista, sigamos com a análise da obra objeto de estudo deste artigo, *Mandragola*, cujo mote é a paixão de um jovem florentino (Callimaco) por uma senhora casada e virtuosa (Lucrezia), cujo marido (Nicia) é bem mais velho que ela e não consegue gerar filhos. Com a ajuda de seu criado (*Siro*), de Ligúrio, do confessor e da mãe da moça (Fra Timoteo e Sostrata), Callimaco procura uma maneira de se aproximar de Lucrezia e consumir seu amor. Para

tanto, Callimaco se passará por falso médico e aconselhará a *Lucrezia* uma poção a base de mandrágora para que possa engravidar, tendo como efeito colateral a morte do primeiro homem que com ela se deitar. Preocupado, Nicia aceita que um suposto vagabundo (na verdade o próprio Callimaco travestido) tome o seu lugar para não padecer vítima do veneno, e assim cumprir seu objetivo. Passando a uma análise mais minuciosa, verificamos que Maquiavel escolhe como título da obra a erva mandrágora (*Mandragora officinarum* L.)¹. A mandrágora, para além de seu uso mágico e medicinal, sempre evocou a simbologia do corpo humano, devido à semelhança do formato de sua raiz à anatomia humana, o que pode inclusive ser visto em diversas representações da época. Seu uso, tanto na esfera do ocultismo quanto no uso como planta medicinal, remonta à Antiguidade, e sua maior peculiaridade vem justamente de seu formato peculiar, sendo inclusive considerada como portadora do espírito do demônio na Idade Média, e que, ao ser retirado da terra, emitia um grito tão alto que poderia deixar uma pessoa surda, enlouquecê-la e até mesmo levá-la a morte. Tal era a crença nos poderes da erva que, mesmo sob essa ameaça, muitas técnicas foram criadas para retirar a planta sem sofrer nenhuma consequência, utilizando-se principalmente de cães especialmente adestrados para este fim. Maquiavel se aproveita desse imaginário popular e apresenta, na obra, a ideia de que o primeiro que se deitasse com a mulher que bebe a poção sofre com os efeitos do veneno. Esta adaptação do folclore original permite inclusive uma analogia do cão com o vagabundo, que terá a incumbência de retirar de Lucrezia o veneno.

Entretanto, já na Antiguidade existia a crença nos poderes da mandrágora, não só como afrodisíaco, alucinógeno, analgésico, narcótico, sedativo e purgante, mas também como intimamente ligada à fertilidade, e na ciência médica do Renascimento, nos manuais de medicina de Michele

¹ Curiosamente o nome da erva mandrágora só aparece duas vezes dentro da trama.

Savonarola², se dizia que uma infusão de raiz de mandrágora faria engravidar as mulheres inférteis³. Este conhecimento de Maquiavel, exposto nas palavras de Callimaco: “Deveis entender que não há nada mais certo para engravidar uma mulher que fazê-la beber uma poção feita de mandragola” (Ato 2, cena 6), mostra que a ciência das ervas era conhecida e interessava ao autor. Outra referência a este interesse encontrada na obra é o uso da bebida *hypocras*, um vinho com canela fervido e adoçado com açúcar e mel, oferecido para Lucrezia por Callimaco: “Um copo de hipocraz, que é próprio para restaurar o estômago, alegra o cérebro”. (Ato 4, cena 2). Ou seja, os benefícios da mandrágora eram, na época, reconhecidos pela medicina oficial. Stoppelli (2006) acrescenta ainda que um dos grandes problemas da época de Maquiavel eram os charlatões que lotavam as praças atuando como falsos médicos, e recomendavam o consumo da mandrágora não só como afrodisíaco, mas como remédio para matar vermes (TESSARI, 2017). Apesar de negar o título, “Mas costume ser reservado com as pessoas que não conheço, porque não gostaria que me julgassem como um charlatão” (Ato 2, cena 2), Callimaco se passa por um charlatão e, por mais que hoje nos pareçam invenções, são usadas as teorias de Savonarola, mostrando não só o conhecimento de Maquiavel sobre a ciência da época, bem como trazendo para seu público, ainda que de uma forma cômica, os costumes de então.

Mesmo na Bíblia, de escrita muito anterior à obra estudada⁴, existem citações que mostram a mandrágora como planta afrodisíaca e contra a esterilidade, como em Gênesis e Cântico dos Cânticos⁵. Ainda que não se fale

² Manual de medicina prática, publicado com o nome de *Practica de egritudinibus a capite usque ad pedes* ou *Practica maior* (Veneza, Giunta, 1559), escrito entre 1440 e 1446.

³ *Triphera data cum vino decoctionis mandragorae mirabilis iuvat ad impregnandum* (“uma poção preparada com vinho cozido de mandrágora favorece admiravelmente a gravidez”).

⁴ Uma das primeiras referências a erva encontradas é uma escultura do séc. XIV a.C. de uma rainha do Egito com uma flor de mandrágora na mão, pois já na época acreditava-se que a planta tinha muitas qualidades medicinais. Já desde o tempo de Hipócrates (460 a.C. – 337 a.C.) há registros do uso da erva para se obter um estado de semiconsciência, principalmente para quem deveria passar por uma cirurgia ou amputação.

⁵ “Um dia, por ocasião da ceifa, Rubem saiu ao campo e, tendo encontrado umas mandrágoras, levou-as à sua mãe Lia. Raquel disse a Lia: ‘Rogo-te que me dês as mandrágoras do teu filho’”. (Gênesis 30,14);

na Bíblia, é possível que as parteiras, que poderiam exercer o controle da fertilidade, prescrevessem às mulheres o uso da planta, se valendo do exemplo de Raquel e Lia, esposas de Jacó.

Outro aspecto simbólico importante para o entendimento de seu papel é a natureza dupla da planta, que pode ser subdividida e classificada em exemplares macho e fêmea, dadas certas características distintivas apresentadas pela raiz. Acredita-se que este simbolismo pode ter sido um dos motivos para sua escolha, dentre tantas plantas afrodisíacas, como elemento central para sua obra. O autor estaria, através desse símbolo, informando subliminarmente a seu público sobre o aspecto dual da obra, e trazendo também a característica sexualizada da planta, que acaba sendo trazida para dentro da obra ficcional. Essa riqueza simbólica da mandrágora garantiu a ela destaque não só em *Mandragola*, mas em obras de Boccaccio, Sacchetti e Shakespeare.

3. Os personagens

Callimaco

O primeiro momento da obra que evidencia a importância do corpo para a trama é o súbito interesse de Callimaco por Lucrezia, onde serão encontradas algumas das referências eróticas e sexuais mais explícitas da obra, a serem vistas posteriormente. Antes mesmo de conhecê-la pessoalmente, apenas através da descrição que lhe chega, se sente atraído de tal forma que decide abandonar sua vida atual e retornar à cidade natal com o único objetivo de saciar seu desejo carnal.

E citou a senhora Lucrezia, esposa de messer Nicia Calfucci, e dela falou com tantos louvores, de sua beleza e virtudes, que a todos nos deixou pasmados. E em mim despertou tão intenso desejo de vê-la que, pondo de lado qualquer outra ponderação e sem mais me preocupar com as guerras ou com a paz na Itália, iniciei logo a viagem para cá, onde, ao chegar, verifiquei ser a fama da senhora Lucrécia muito inferior à

“As mandrágoras exalam seu perfume; a nossa porta frutos excelentes, novos e velhos que guardei para ti, meu bem-amado”. (Cântico dos Cânticos 7,14).

verdade, o que raramente acontece, e me inflamei de tão grande desejo de possuí-la, que não tenho mais sossego. (Ato 1, cena 1)

Em outra passagem, Maquiavel retoma a prática da época falando sobre tomar banho em uma das termas: “Prometeu persuadir messer Nícia a ir com a esposa aos banhos, neste mês de maio” (Ato 1, cena 1). Nos tratados de medicina, a prática dos banhos como cura para a esterilidade era aconselhada⁶. Na obra, Callimaco tem esperança que indo passar um dia nas termas, possa amansar Lucrezia.

Nícia

Tem também no corpo a origem da motivação de Nícia. Sua frustração residia no fato de não conseguirem, ele e a esposa, gerar filhos. E é na esperança de resolver este problema, supostamente culpa de Lucrezia, que o marido aceita tomar parte no arдил que resultaria na infidelidade de sua esposa. Adicionalmente, a ação daria a Nícia um suposto controle sobre seu corpo e o da esposa, que agora passariam a ser capazes de gerar um novo ser: “Que sei eu? Procuo por duas coisas, das quais outro talvez fugisse, pois isto dá trabalho para mim e para os outros. Não tenho filhos e desejaria tê-los; e para tanto, venho vos importunar” (Ato 2, cena 2). Ainda sobre o assunto: “Impotente, eu? Quereis fazer-me rir! Não creio que haja em Florença homem mais vigoroso e viril do que eu” (Ato 2, cena 2).

Lucrezia

⁶ A literatura do Humanismo já comentava sobre o fato das termas serem um ambiente leve e festivo. Um dos escritos mais famosos é a carta que fala sobre os banhos de Baden de Poggio Bracciolini a Niccolò Niccoli escrita em 18 de maio de 1416. “Assim muitos que vêm aos banhos para se recuperar da esterilidade, experimentam sua admirável eficácia; na verdade, eles observam escrupulosamente as prescrições com as quais se curam aqueles que não podem conceber. Mas também vale mencionar sob o fato de uma enorme multidão de pessoas de qualquer condição vem aqui de uma distância de duzentas milhas, não tanto pela saúde como pelo prazer; todos os amantes, todos os galanteadores, todos aqueles que colocam no prazer o propósito da vida, aqui se reúnem para desfrutar dos bens cobiçados; fingem muitas doenças do corpo enquanto sofrem pelas paixões da alma.” (Stoppelli, 2006, 303 - tradução nossa).

Por sua vez, se Lucrezia não tinha nenhum motivo para tomar parte no estratagema de Ligurio além de meramente atender à vontade de seu esposo, é em resposta ao chamado do próprio corpo que ela sucumbe e abraça a relação extraconjugal que lhe é oferecida. Não aparece no texto um desejo seu de ser mãe, somente de contentar o marido.

<LUCREZIA> “Sempre tive receio que a vontade que messer Nicia tem de ter filhos nos fizesse cometer algum erro; por isso, todas as vezes em que ele me falou alguma coisa, fiquei desconfiada e preocupada, principalmente depois que me aconteceu aquilo que sabeis, por ter ido à Igreja dos Servos. Mas, de tudo o que se tentou até aqui, isto me parece o mais estranho: de sujeitar o meu corpo a essa desonra, e ser responsável de que um homem morra por desonrar-me, Pois não creio que, se ficasse sozinha no mundo e tivesse que refazer a raça humana, nem assim eu me acomodaria a tomar tal partido” (Ato 3, cena 10).

Quando questionado por Nicia sobre quando Lucrezia poderia tomar a poção, o falso médico, Callimaco, diz que seria naquele mesmo dia, dizendo que a lua é bem-disposta: “Hoje à noite, após o jantar, pois a lua é favorável e o tempo não poderia ser mais apropriado” (Ato 2, cena 6) do que podemos inferir que a lua seria o próprio marido que está de acordo com todo o plano, ou ainda uma alusão ao período de Lucrezia, uma vez que Callimaco soube que a mulher não estava menstruada através do exame de urina feito anteriormente.

Na Renascença, as relações sexuais eram consideradas problemáticas durante o período menstrual, embora cada vez mais a menstruação fosse vista como um excremento, prevalecia a cultura popular de um período impuro. Para a contracepção era utilizado o coito interrompido, e também barreiras vaginais, como uma esponja molhada em vinagre e métodos de barreira feitos com linho ou tripa de carneiro. Os métodos de barreira estavam mais associados ao sexo fora do casamento. (MATTHEWS-GRIECO in CORBIN; COURTINE; VIGARELLO, 2010)

Fra Timoteo e a banalização do corpo

No papel de confessor de Lucrezia, é de fundamental importância o papel de Fra Timoteo em seu convencimento e participação no ardil de Ligurio, Callimaco e Nicia. Seu discurso, contraditório e dual, distorce a doutrina da Igreja a seu propósito, banalizando o pecado carnal que Lucrezia estaria por cometer ao se deitar fora do matrimônio, justamente para promover esta união carnal. Ou seja, esvazia a importância do corpo apenas com o objetivo de que as vontades do próprio corpo sejam atendidas:

Desejo voltar ao que dizia há pouco. Quanto à consciência, deveis adotar este princípio geral: de que, onde há um bem certo e um mal incerto, nunca se deve deixar esse bem por medo daquele mal. Aqui, temos um bem certo: que vós concebereis e conquistareis uma alma para Deus Nosso Senhor. O mal incerto é que aquele que se deitar convosco, após tomar a poção, venha a morrer. Mas há também os que não morrem. Porém, sendo a coisa duvidosa, é melhor que messer Nicia não corra esse perigo. Quanto ao ato, que seja pecado, é uma fábula, porque a vontade é quem peca, e não o corpo; e a razão do pecado é desagradar o marido, e vós o contentais; seria ter prazer nele, e vós terias desgosto. Além disso, deve-se considerar o fim em todas as coisas: o vosso fim é preencher uma cadeira no paraíso, e agradar vosso marido (Ato 3, cena 11).

Maquiavel opta, porém, por manter sua crítica encoberta pelo verniz da comédia, particularmente quando trata da temática religiosa. Apesar disso, é fácil perceber a crítica pujante feita pelo autor à Igreja Católica Romana, concentrada na figura de Fra Timoteo, desde a corrupção na instituição até os questionamentos sobre a utilidade dos preceitos para o mundo físico, o mundo da ação, onde vivem homens reais, que são, em sua maioria, egoístas e ambiciosos. Maquiavel faz questão de mostrar como a Igreja, portadora do discurso da moralidade da época, era também, uma vez que formada por homens, ambiciosa e egoísta, o que é exposto duramente quando o frei usa de argumentos religiosos, obviamente distorcidos para alcançar o seu objetivo, visando apenas seu benefício pessoal. O riso causado vem da subversão da expectativa, uma vez que dele se esperaria atitude oposta, condizente com seu

papel sacerdotal. Fica claro ainda, no discurso de Timoteo⁷, toda a sua hipocrisia e seu desrespeito com as mulheres, e como passara por cima dos valores que prega para obter retorno financeiro. Assim, retomando o argumento da comédia, a plateia ria não só das tolices de Messer Nicia, mas também dos argumentos de Fra Timoteo, e inconscientemente ou não, estavam rindo da própria instituição eclesiástica, e condenando-a juntamente com o autor. Esta posição é confirmada por Asor Rosa (2009), que vislumbra a crítica na obra a partir do tom anticlerical, da sátira aos costumes florentinos da época e do apego ao luxo e ao dinheiro.

O comportamento questionável do frei também pode ser observado quando abusa de sua habilidade dialética nas afirmações supostamente bíblicas⁸ para convencer Lucrezia a contrariar suas convicções e participar do ato que estava sendo arquitetado. Primeiro afirma que no ato pecaminoso quem peca é a vontade, e não o corpo, afirmando mesmo que com a traição ela continuaria, por esse motivo, virtuosa, pois somente seu corpo seria entregue a outro homem, não tendo ela, portanto, cometido nenhum pecado, por não existir interesse de sua parte em outro homem. A segunda afirmação do sacerdote, de teor ainda mais grave, é de que o maior pecado seria descontentar seu marido, devendo a mulher obedecer ao marido em todas as situações, expondo aqui o pensamento machista da sociedade no período, mas, ainda mais relevante, colocando a vontade do homem acima dos preceitos da moral católica cristã (ou, por outro enfoque, que essa vontade se moldaria à do homem). Argumento semelhante pode ser encontrado no *Decameron* (VII, 3), onde o personagem frei Rinaldo usara de argumentos supostamente doutrinários para convencer Agnese a dormir com ele,

⁷ “Senhora Lucrezia é sábia e boa: mas eu confiarei em sua bondade. E todas as mulheres têm afinal pouco cérebro e quando uma delas sabe dizer duas palavras, se vangloria, porque em terra de cego quem tem um olho é rei” (ato 3, cena 9)

⁸ “Diz a Bíblia que as filhas de Lot, crendo estarem sozinhas no mundo, uniram-se ao pai, e porque sua intenção foi boa, não pecaram” ((ato 3, cena XI)

afirmando que tal ato não seria pecado visto que eles possuíam uma ligação, uma vez que ele havia batizado seu filho.

4. Homossexualidade

O caráter dual que permeia a obra se mostra particularmente evidente na cena em que Nícia coloca Callimaco, travestido de mendigo, na cama da esposa. Ao verificar o corpo de Callimaco, Nícia demonstra todo o seu interesse no corpo masculino, deixando transparecer suas tendências homoafetivas. Apesar de querer resolver o problema da esposa (e o seu próprio), não deixa escapar a ocasião para ter uma aventura ele mesmo:

NÍCIA – Mandei que se despisse e ele se lamentava; voltei-me, então, para ele, furioso como um cão de tal modo que não precisei implorar para ele se despir. De rosto, era feio. Tinha um narigão e a boca torta; mas você nunca viu carnes tão lindas! Branquinho, macio, tenro! E não me pergunte pelo resto.

LIGÚRIO – É melhor não falar nisso, mas era necessário vê-lo inteiramente nu?

NÍCIA – estás brincando? Já que estava com a mão na massa, quis ir até o fundo; e, depois, verificar se ele era sadio: se tivesse as bolhas purulentas da sífilis, em que condições eu estaria? Para ti é fácil falar.

LIGÚRIO – Vós é que estais com a razão.

NÍCIA – Como vi que era sadio, puxei-o de volta e arrastei-o para o quarto e, no escuro meti-o na cama. Mas antes de afastar-me, quis sentir com a mão como a coisa estava, porque não costumo comprar gato por lebre.

LIGÚRIO – Com quanta prudência vós governastes nesse caso!

NÍCIA – Depois de tocar e ver tudo, saí do quarto, fechei a porta, fui encontrar com minha sogra, que estava perto da lareira, e passamos a noite toda conversando. (Ato 5, cena 2)

Se considerarmos que eles estavam no escuro, a sós, e que nem Nícia nem Callimaco conheciam a identidade de quem ali estava, o trecho poderia indicar não só admiração e apalpação, mas a consumação do ato sexual, o que inclusive seria corroborado pela expressão *menare la pasta* (meter a mão na massa, em tradução livre), que carregava esta conotação sexual já naquela época. Não foram encontrados, entretanto, estudos que se aprofundassem nessa teoria, carecendo, portanto, de uma maior averiguação e pesquisa filológica.

Mais indícios da possível homossexualidade de Nicia aparecem durante a obra, como por exemplo na passagem “Até que estou bem! Quem iria reconhecer-me? Pareço mais alto, mais jovem, mais esbelto. Não haveria mulher que me pediria dinheiro para se deitar comigo” (Ato 4, cena 8), para a qual existem duas interpretações: Stoppelli (2005) afirma que é influenciada por *Calandra* (I, 102), defendendo que a intenção de Nicia seria afirmar que se considera tão garboso, tão elegante que até as prostitutas deitariam gratuitamente com ele. Já para Boggione (2016), seria mais uma informação a comprovar a homossexualidade de Nicia, que não pagaria nenhuma mulher para dormir com ele. Encontramos nessa passagem uma referência, ainda que indireta, do aspecto físico de Nicia.

Analisemos ainda mais uma passagem: “Eu não desejaria que errássemos, agarrando algum velho fraco ou doente, e tivesse este jogo de recomeçar amanhã à noite” (Ato 4, cena 9). Aqui, como ilustrado por Boggione (2016), autores como Berni, Strascino e Giovanni Mauro já faziam alusão aos termos *granchi*, *rospi* e *cancri* que indicavam as bolhas, características da sífilis, porém a expressão “não pegar o caranguejo” também tinha a conotação de “não levar gato por lebre”, o que no caso significaria não se enganar com alguém que não tivesse o vigor necessário para cumprir o ato. Entendamos, segundo Stoppelli (2005), jogo como o encontro sexual do jovem capturado com Lucrezia.

5. Representação do corpo por meio da linguagem

Boggione (2016) elucida que dentro da linguagem de Callimaco encontramos muitas vezes expressões que demonstram a urgência de seu desejo sexual, como por exemplo:

Enfim, doutor, ou tendes confiança em mim ou não; ou eu lhe receito um remédio certo/eficaz ou não. No que me diz respeito, não vos negarei o remédio. Se tiverdes fé em mim, o usareis e, se dentro de um ano, vossa esposa não estiver com um filho no braço, quero ter de pagar-vos dois mil ducados. (Ato 2, cena 6)

Neste trecho verifica-se que Callimaco não duvida de sua própria virilidade, porém a genialidade de Maquiavel está em mostrar os dois lados deste discurso: se para Nicia ele demonstra ser um bom profissional, garantindo, com a promessa de um ressarcimento, que a poção o tornará pai, para o grande público, ele está enaltecendo seus próprios dotes, e que através dele o problema de Lucrezia terá fim.

Não fica, porém, restrito a Callimaco o uso desta linguagem popular, como neste trecho proferido por Nicia, cujo discurso era frequentemente vulgar, com provérbios e expressões idiomáticas florentinas, indicativos de uma sabedoria mesquinha, pequena: “[...] “Estou certo que tudo será bem-sucedido e antes que eu me afaste do quarto onde acontecerá o ato, e poderei dizer como Senhora Ghinga: ‘vi e toquei com minhas mãos’.” (ato 4, cena 8). Stoppelli (2006 p.105) observa que este dito popular pode ser de matriz cômica-maliciosa, ou aludir a um jogo cavalheiresco. O autor acredita que o termo *pasquina*, na expressão, indique o órgão sexual masculino. Destaca também que o uso da palavra *Arezzo* em frases que aludem ao ato sexual era muito comum na linguagem cômica toscana do 400-500. *Arezzo* seria toponímia de “*arezzo*”, ou seja, na sombra, e no seu emprego para indicar partes do corpo que não pegam sol, inclusive com referências à sodomia. Entretanto, pela metáfora toponomástica acredita-se ser mais adaptada, até por questões anatômicas, a referência ao órgão sexual feminino.

No momento do sequestro, vestido de vagabundo, Callimaco vem cantando acompanhado de um alaúde a canção “Ir contigo para cama possa o diabo, já que eu não posso ir!” (ato 4, cena 9), música popular conhecida naquele tempo e registrada no *Quattrocento* no *MS Laurenziano Gaddiano 161* (c.93b) (STOPPELLI, 2006 p. 533). A figura do diabo dentro da comédia pode ter um duplo sentido obsceno, como já descrito por Boccaccio em sua obra *Decameron*, por exemplo na novela 1 da 7 jornada, com a metáfora fálica.

Pode-se interpretar que Callimaco, através da canção, colocasse uma mensagem que se não pudesse apresentar-se sem nenhuma máscara, que pelo menos através do engano, com sua feiúra e deformidade aparentes possa tê-la. Diabo como metáfora do órgão sexual do personagem, reduzido a um instrumento de procriação. Boggione (2016) observa que o uso do alaúde e do nariz longo, utilizados na caracterização de Callimaco como vagabundo, são tradicionalmente metáforas do órgão sexual, oriundas de crenças populares que colocavam os objetos e partes do corpo em comparação aos atributos sexuais, crenças essas comuns em gabinete florentino desde os tempos de Poliziano e Lorenzo de Medici.

No decorrer da trama, Nicia tenta explicar o motivo de sua esposa ser tão reticente com uso de remédios, pois sua vizinha a tinha aconselhado a ir durante 40 dias à missa na Igreja dos Servos (*Chiesa dei Servi*) para ser curada da infertilidade. Porém, depois de 20 dias deixa de frequentar o lugar por ser importunada por um frei daquela igreja. Segundo a análise de Stoppelli, este episódio lembra uma situação das novelas de *Decameron*, quando um frei tenta se aproveitar da devoção de uma mulher para satisfazer seus desejos. O frei que encontraremos em Maquiavel, entretanto, se aproxima mais do estilo representado na obra de Masuccio Salernitano (2017, p. 121), em sua décima novela, na qual o frei “Com acolhimento agradável e doces maneiras persuadia todos que fossem até ele para confessarem e afirmou que, assim como a água abrandava o fogo aceso, a esmola santa, mediante a verdadeira confissão, purga os pecados neste e no outro mundo”. Ainda segundo Stoppelli, a igreja frequentada por Lucrezia era a da *Santissima Annunziata*, celebrada pelos servos de Maria, onde existia uma imagem da *Madonna* milagrosa, segundo os florentinos, que levava uma grande multidão de fiéis no dia de festa, 25 de março, coincidentemente com o ano novo florentino. O crítico acredita ainda que, inventando este rito de fecundação de 40 dias dentro da igreja que se

venerava a Encarnação de Cristo, quisesse mostrar a credulidade dos cidadãos, colocando em paródia o mistério.

Ligurio, através de suas falas, apresenta à plateia as fraquezas e particularidades de cada personagem, inclusive em muitos momentos conversando diretamente com seu público, como um observador rindo dos demais, muitas vezes até os expondo ao ridículo, como se pode verificar na passagem seguinte:

Quem não haveria de rir? O homem usa uma roupinha que nem chega a cobrir-lhe o traseiro. E que diabo pôs na cabeça? Parece-me um desses esquisitões de igreja; e, por baixo, traz um espadim. Ah, ah! Resmungo não sei o quê. Afastemo-nos um pouco; certamente, ouviremos alguma nova desgraça da esposa. (Cena 7, Ato 4).

Aqui a comicidade deriva do fato da ênfase do aspecto fálico do chapéu que teria duas bolas ou círculos no lugar dos protetores de orelha, bem como da pequena espada.

6. Sodomia

Na trama, uma viúva relembra a Fra Timoteo as práticas que seu marido a obrigava a fazer, e que ela contava na confissão: “Pegue, agora, este florim: celebrareis todas as segundas-feiras, durante dois meses, a missa dos mortos pela alma do meu marido. Mesmo sendo um homem rude, a carne é fraca; e não posso impedir que a minha desperte quando me lembro dele”. Verifica-se também por esta cena, que a contribuição oferecida por esta mulher, uma personagem prostática, (que também aparece na comédia clássica) é aceita por Fra Timoteo, que desde o início se preocupa com seu retorno econômico, como um vendedor de rezas. Ela ainda complementa: “Eu é que não tenho certeza. Bem sabeis o que ele, às vezes, me fazia. Oh, quanto me queixei disso convosco! Eu me afastava, tanto quanto podia; mas ele era tão insistente, meu Deus do céu!” (Ato 3, cena 3). A sodomia, mesmo entre os casais era considerada um pecado grave e poderia ser punida também

pela lei penal. Muitas vezes usada como prática contraceptiva, o que seria condenada pela igreja e poderia ser julgada também como um homicídio, passível até de condenação à morte, embora raramente os casos fossem tão drásticos. (CORBIN; COURTINE; VIGARELLO, 2010). Normalmente os casos eram punidos com multas, humilhações públicas e encarceramento. Até o ano de 1502, existia um órgão especial chamado de “Oficiais de notas e conservadores dos mosteiros” encarregado da repressão dos assim chamados atos sexuais contra a natureza. (VIROLI, 2002)

Em suas cartas, Maquiavel menciona uma de suas amantes, Lucrezia chamada Riccia. Teve um relacionamento com ela pelo menos por dez anos e, apesar de ser cortesã, mesmo após a glória e o dinheiro irem embora, permaneceu sua amiga, ao contrário de muitos homens. Viroli (2002) nos conta que, na biografia de Maquiavel, este teve uma acusação anônima de sodomia apresentada aos Oito da Guarda, magistratura encarregada da justiça criminal, em 27 de maio de 1510. Cita a acusação: “Notifichasi a voi, Signori Otto, come Nicholò di Messer Bernardo Machiavelli fottè la Luchretia, vochata la Riccia, nel culo. Mandate per lei et troverete la verità.”⁹ (p. 192). A denúncia não deu em nada, pois o ato já era tolerado, mas na esteira de Viroli verifica-se que Maquiavel apenas seguia a natureza, sem se preocupar com as opiniões dos moralistas e das sentinelas de plantão.

Na biografia, Viroli também questiona se Maquiavel também tivera encontros homossexuais e encontra em seu epistolário essa suspeita. Relata que em duas cartas para Vettori¹⁰ menciona o jovem Riccio di Donato, um jovem de modos afeminados que frequentava os amigos homossexuais de

⁹ “Notifica-se a Vós, Senhores Oito, como Nicolau de Messer Bernardo Machiavelli fodeu Lucrécia, dita a Riccia, no cu. Interrogai-a e descobrireis a verdade”.

¹⁰ Carta de 19 de dezembro de 1513: “Tais coisas me amedrontaram de tal modo ontem, que, ainda que tivesse de me encontrar essa manhã com Riccia não fui e nem sei se, caso tivesse ido ao encontro de Riccio, poderia tê-lo encarado” em referência a um aterrorizante sermão proferido pelo frade Francesco da Montepulciano. A segunda carta, datada de 9 de fevereiro de 1514 Vettori aconselha ao amigo que caso Riccia lhe fechasse a porta na cara que deveria “entretê-lo com o Riccio di Donato, que não muda de acordo com a sorte, mas tem nervos e coragem e dá mais importância aos amigos que estão por baixo do que aqueles que estão no alto”.

Maquiavel. Apesar de demonstrar nas cartas essa admiração de Nicolau pelo jovem, o biógrafo atesta que o que acontece na verdade é o contrário, que nada passava de uma brincadeira entre os dois, talvez para aliviar as mágoas do amigo que temia perder os favores de Riccia. Atesta que são mentiras e que devem ter sido motivos de riso, pois seria improvável Maquiavel ter ouvido o sermão do frade e não teria deixado de visitar Riccia, embora pudesse ter visitado Riccio se tivessem um encontro. Argumenta ainda que com tantos inimigos fariseus em Florença, caso Maquiavel fosse realmente homossexual, teríamos mais provas que apenas os trocadilhos com os nomes Riccia e Riccio e esclarece que o comediógrafo não mantinha relações sexuais com homens não porque fosse virtuoso ou por temer sua reputação, mas por seguir a sua natureza, que neste caso apreciava muito as mulheres, como encontramos em seu epistolário uma boa quantidade de amantes no decorrer de sua vida.

7. Conclusão

Apesar de não termos dentro da obra descrições físicas dos personagens, podemos verificar que as menções ao corpo se fazem sempre presente dentro do texto. E que por mais que ele siga a tradição das similitudes, como os escritores de sua época, que após a Idade Média retomam os modelos clássicos, enxergamos em Maquiavel uma tentativa de se diferenciar dos outros através de sua linguagem e da forma como seus personagens são representados. Não esquecendo que ele foi o inventor do tratado político e um especialista da ciência política, diferente do pensamento da época que respeitava a autoridade religiosa e moral e que embora falemos de sua obra teatral, seus personagens constituem-se como tal em decorrência daquilo que representam: uma representação da natureza humana. Se confirmamos que ele desloca sua abordagem para as práticas políticas com uma dissociação destas aos planos ético e moral, trataremos seu discurso como representação do corpo político em decorrência a arte de ordenar o

corpo social. Maquiavel não se preocupa com o lugar de representação que o Homem está inserido, e sim sobre a virtude do monarca no príncipe e de seus personagens no teatro. Então, sabendo que dentro da sua obra encontramos sempre um duplo para as questões, podemos pensar que ele aplica a semelhança para a vida cotidiana de Florença, mas a representação para a vida política, uma vez que todos os seus personagens podem ser interpretados alegoricamente como figuras de Florença. Para que a obra pudesse servir a seus objetivos, principalmente o de permitir que apresentasse sua crítica àquela sociedade, mantendo-a sob o véu da comédia para evitar repercussões negativas junto às estruturas de poder, usava de semelhanças para descrever a vida comum. *Mandragola* permitiu ainda ao autor avançar para além da metáfora política e social, tratando de outro tema que lhe era caro: a sexualidade. A partir das inúmeras citações de conotação sexual e das diversas representações do corpo dentro da obra (e no seu epistolário), é possível verificar que Maquiavel, apesar de viver em uma sociedade opressora, não temia ser julgado e, visto que a comédia buscava representar a realidade de seu povo, fazia questão de mostrar que o corpo também servia como instrumento de prazer, o que fica explicitado, por exemplo, na personagem *Lucrezia*, que após passar pelo engano, pela transformação, deixa transparecer uma sexualidade em suas ações que não podia ser percebida antes, nem com ela própria, nem dentro da literatura, de modo que nem criador nem criatura mantêm sua vida estática, conformados com a sua situação, e demonstram uma liberação de ideias, cada qual em sua esfera de atuação.

Referências

BATAILLE, G. *O erotismo*. São Paulo: Ed. ARX, 2004.

BOGGIONE, V. *Le parole amoroze: Mandragola, Clizia, Morgante*. Venezia: Marsilio Editori, 2016.

CORBIN, A; COURTINE J.J.; VIGARELLO, G. *A história do corpo – Da renascença às luzes*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2010.

DELUMEAU, Jean. *A Civilização do Renascimento*. Vol. 1. Lisboa: Editorial Estampa, 1983.

ESPINOSA, B. *Tratado da Reforma da Inteligência*. São Paulo: Martin Fontes, 2004.

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

SALERNITANO, Masuccio. *Il Novellino Testi originali trascritti o trascrizioni del 1800 restaurate*, a cura di Edoardo Mori, Bolzano, 2017. Disponível em < www.mori.bz.it>. Acessado em 10/01/2018.

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

TESSARI, R. *Appunti sulla teatralità dei ciarlatani tra Duecento e Cinquecento*. Disponível em < <http://www.kaiak-pj.it/images/PDF/teatro/ciarlatani.pdf>>. Acessado em 20/12/2017

VIGARELLO, G. *História da beleza: o corpo e a arte de se embelezar do renascimento aos dias de hoje*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2006.

VIROLI, M. *O sorriso de Nicolau – História de Maquiavel*. São Paulo: Ed. Estação Liberdade, 2002.