

A ressignificação da musicalidade de Plauto e Terêncio nas comédias de Maquiavel

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

RESUMO: É sabido que muitas das peças que hoje classificamos como comédias latinas eram divididas em atos. As representações se alternavam em partes cantadas (*cantica*) e recitadas (*diverbia*), com as primeiras contando com o apoio de dançarinos e flautistas, permitindo que os atores descansassem entre as récitas. Voltando o olhar para o gênero conhecido como *fabula palliata*, alguns aspectos de obras gregas foram herdados, como a temática e as localidades, porém, especialmente no caso de Plauto, outros eram alterados de modo a satisfazer o gosto da audiência romana, notadamente o acréscimo da música, os *cantica* polimétricos, e também a influência de outras formas de manifestações artísticas anteriores e/ou contemporâneas, tal como os mimos e as *atellanae*, e os chamados “nomes falantes”. O objetivo deste estudo é verificar como a música é empregada no teatro renascentista italiano de Nicolau Maquiavel, cuja obra *Mandragola* é tida não só como a obra prima dramática do *Cinquecento*, como de todo o teatro da Itália, sendo reconhecida como a primeira comédia da Renascença a incluir passagens musicais integradas à ação, utilizando-se do recurso do entremez (*intermezzo*). Sabendo que sua comédia é influenciada pelos comediógrafos latinos, pretende-se verificar, dentro das suas comédias *Mandragola* e *Clizia*, quais características convergem entre esses autores, e quais denotariam a originalidade de Maquiavel no que tange à musicalidade, rimas e versificação na obra.

Palavras-chave: Música. Comédia latina. Teatro. Maquiavel. *Mandragola*.

ABSTRACT: È noto che molte delle commedie che classifichiamo ora come commedie latine erano divise in atti. Le rappresentazioni si sono alternate in parti cantate (*cantica*) e recitate (*diverbia*), con il primo con il supporto di ballerini e flautisti, permettendo agli attori di riposare tra gli atti recitati. Passando al genere teatrale noto come *fabula palliata*, subisce gli influssi dei modelli della commedia nuova della letteratura greca ed alcuni aspetti delle opere greche furono ereditati, come il tema e mantiene l'ambientazione greca. Soprattutto nel caso di Plauto, altri aspetti furono modificati per soddisfare il gusto del pubblico romano, in particolare l'aggiunta della musica, i *cantica* polimetrici e anche l'influenza di altre forme di manifestazioni artistiche precedenti e/o contemporanee, come i mimi e le atellane, e i cosiddetti "nomi parlanti". Lo scopo di questo lavoro è verificare come la musica viene

utilizzata nel teatro rinascimentale italiano di Niccolò Machiavelli, la cui opera *Mandragola* è considerata non solo il capolavoro drammatico del Cinquecento, ma del proprio teatro italiano, riconosciuta come la prima commedia rinascimentale a includere passaggi musicali integrati nell'azione, usando la risorsa di intermedi (intermezzi). Sapendo che la sua commedia è influenzata dai commediografi latini, si verificherà, all'interno delle loro commedie *Mandragola* e *Clizia*, quali caratteristiche convergono tra questi autori e quali indicherebbero l'originalità di Machiavelli in termini di musicalità, rime e versificazione nell'opera.

Parole chiave: Musica. Commedia latina. Teatro. Machiavelli. *Mandragola*.

ABSTRACT: It is a known fact that many of the plays that we classify nowadays as latin comedies were divided in acts. The representations alternated between sung (*cantica*) and spoken (*diverbia*) parts, the first ones being assisted by dancers and musicians (usually flute players), allowing the actors to rest between their recitations. Turning our look to the genre known as *fabula palliata*, some aspects were a heritage form the Greek works, namely themes and places, although in some cases, especially in Plauto's work, other characteristics were changed to better satisfy the roman audience taste, as the inclusion of music, the polymetric *cantica*, and the influence of other (previous and/or contemporaneous) artistic manifestations, such as the mimes, the *atellanae* and the so-called "speaking names". The goal of this study is to verify how the music is used in Niccolò Macchiavelli's Italian Renaissance theater, whose *Mandragola* is taken not only as the masterpiece of Cinquecento's drama, but of all Italian theater. *Mandragola* is recognized to be the first Renaissance comedy to include musical passages that were integrated to the action, using the resource of interlude (*intermezzo*). Knowing that Machiavelli's comedy is influenced by the Latin authors, we intend to verify, in *Mandragola* and *Clizia*, which of the characteristics converge among the authors, and which would indicate Machiavelli's originality on musicality, rhymes as versification inside his plays.

Keywords: Music. Latin comedy. Theater. Machiavelli. *Mandragola*.

1. O teatro de Maquiavel

Ao pensar nas comédias de Maquiavel, é possível verificar que estas são um retrato de sua civilização, da sociedade em que viveu e seus costumes, atribuições e contradições no Século XVI, período propício para as

comédias, um gênero que permitia ridicularizar os vícios, caricaturar os viciosos, censurar ironicamente as ideias, costumes, pessoas e instituições. Retomar os modelos clássicos e reelaborá-los era um pretexto para expressar todo o desconforto daquele mundo. Ao utilizar temas e tipos da comédia latina, representantes de uma cultura e um ideal estético considerados de alto nível, servem para refletir e distinguir sobre a vida e o mundo contemporâneo.

O cômico de Maquiavel tem espírito burlesco e irreverente ao atacar a moral e os valores da época. As relações entre os personagens mostram que o confronto entre homens é possível apenas em formas distorcidas e dominadas pela ficção. Cada personagem é um tipo diferente, de acordo com a variedade dos modelos humanos. Destes modelos surge uma comicidade de esquerda, quase diabólica, bem distante daquela hedonística de Boccaccio, mesmo sendo esse o paradigma da linguagem cômica de Maquiavel.

Em *Il Principe* Maquiavel propõe uma regra na qual as oligarquias municipais deveriam usar o riso e as festas a serviço do poder: “O príncipe deve oferecer ao povo festas e jogos, em certas épocas do ano”.

Segundo Dionisotti (1980, p. 82), “Maquiavel recusou o teatro grotesco e farsesco em rimas, mesmo nos tercetos que lhe eram tão caros, mas que lhe pareciam incompatíveis com a tradição clássica”. Notadamente as comédias gregas e latinas, cujo tipo de produção poderia ser explicado fundamentalmente pelo fato de a Itália ter sido o berço da cultura medieval, ou centro irradiador dos mandamentos dos representantes de deus no mundo. Florença, na perspectiva acima referida, seria a primeira cidade, por influência dos Médici, a abandonar as formas do passado criando outras, que viriam a se constituir em modelos àquelas que já estavam em gestação. Evidentemente o novo estrato social emergente (burguesia) patrocinou, através do mecenato, uma série de autores que até então viviam exclusivamente sob a tutela da

Igreja, exigindo dos artistas, novas formas expressivas que pudessem refletir novas ideologias e uma nova mentalidade: o gênero comédia “tornou-se flexível e adquiriu força satírica. E, no terreno da encenação teatral, a Itália se entregou ao prazer de modo tão livre que deu origem ao aspecto físico do teatro moderno”. (MOUSSINAC, 1957, p. 192). Maquiavel, depois de muita maturação formal e temática, realiza no campo cômico uma mudança tão importante como a que produziu na política, chegando ao formato que para ele deveria ter o teatro cômico, e com isso lançou as fundações que pavimentariam o caminho para toda uma futura tradição de autores teatrais.

Muito se escuta sobre a atemporalidade das grandes obras, que nunca deixam de ser referências mesmo após o passar de tantos séculos. Constata-se este feito nos textos de Maquiavel, não só por sua obra mais conhecida, *Il Príncipe*, que expõe os argumentos e princípios para um governante perfeito, como também nas suas comédias, principalmente em *Mandragola* que mostra na sua trama a corrupção e a falência de instituições das quais se esperaria uma postura ética, como por exemplo a igreja e a família, e que ao pensar em seus interesses pessoais, vão se aliar aos demais, não pensando em moralidade ou boas intenções, mas do proveito que poderão tirar da ajuda prestada. Apesar de escrita há 500 anos, a obra mostra uma atualidade nos nossos dias como poucas, se firmando como a grande comédia de Maquiavel e do *Cinquecento* italiano.

1.1 *Mandragola*

A obra *Mandragola* consiste em uma comédia teatral que retrata uma história de amor aparentemente banal no cotidiano de Florença, mas que expõe nas entrelinhas a hipocrisia humana no comportamento dos personagens, notadamente *Ligurio*, o grande diretor do engano, que será

analisado mais detalhadamente mais adiante. Na obra, não existe propriamente um protagonista, mas funções teatrais que se cruzam, diluindo a distinção entre as comédias de caráter e de situação. Essa duplicidade de funções e significados se estende mesmo à escolha da planta mandrágora como título, sabido que a mesma implicava em outros significados, vindos das práticas enganadoras decorrentes de seu uso. No tempo de Maquiavel, a palavra *Mandragola* era inclusive um sinônimo de engano, astúcia, armadilha. Costantino Arlia, em seu Dicionário *Voci e maniere di lingua viva* apresenta o verbete *mandragoleria* com significado de ação enganadora, denotando de modo decisivo a segunda camada presente no texto de Maquiavel.

Dentro da obra pode-se compreender que há um tempo interno, uma vez que a história se passa no ano de 1504, e um tempo externo, que se refere à autoria propriamente da obra, realizada no período entre os anos de 1513 e 1518, ou seja, entende-se como tempo interno a época em que a peça é contextualizada, e tempo externo o momento de sua escrita/representação. Encenada pela primeira vez nas bodas de Lorenzo di Piero de' Medici (1492-1519) e Maddalena de la Tour Auvergne (1498-1519), no dia 16 de fevereiro de 1518, porém a data de autoria considerada para os fins deste estudo será a informada por Stoppelli (2006), cujas pesquisas mais atualizadas a situa entre 1513 e 1515. Apesar de não possuir um fundo histórico ou mitológico, como nas epopeias e nas tragédias, Maquiavel nas suas comédias não se abstém de trazer dados históricos determinantes, visando garantir que o contexto da obra possa ser compreendido. Isso pode ser visto, em *Mandragola*, no seguinte relato de *Callimaco* para seu servo, *Siro*:

Già lo so. Io credo che tu mi abbi sentito dire mille volte, ma e' non importa che tu lo intenda mille una, come io avevo dieci anni quando da e mia tutori, sendo mio padre e mia madre morti, io fui mandato a Parigi, dove io sono stato venti anni. E perché in capo de' dieci cominciorno, per la passata del Re Carlo, le guerre in Italia, le quali ruinorno questa

A ressignificação da musicalidade de Plauto e Terêncio
nas comédias de Maquiavel
Priscila Nogueira da Rocha

provincia, deliberai di vivermi a Parigi e non mi ripatriare mai, giudicando potere in quel luogo vivere piú sicuro che qui. [...]E fussino venduti tutti e mia beni, fuora che la casa, mi ridussi a vivere quivi, dove sono stato dieci altr'anni con una felicità grandissima¹ (I,1, p. 17).

Neste trecho há uma referência ao rei da França, Carlos VIII de Valois, que chega à Itália em 1494, ou seja, *Callimaco* teria nascido em 1474, mandado para Paris em 1484, em 1494 o rei Carlos passaria pela Itália, e *Callimaco* ainda permaneceria na França por mais 10 anos, retornando à Florença em 1504. Esta contextualização é importante para mostrar uma realidade que ainda estava presente na vida de seu público, não somente nos processos políticos, mas também nos lugares em que se desenvolvem. Ao falar sobre o ano de 1504, Maquiavel cria uma cumplicidade com o público florentino, que sabia tudo o que havia passado, o que permite inferir que, para o autor, o texto seria mais importante que a apresentação teatral em si.

Outras informações constantes do texto deixam claro que é no inverno que se passa a peça, citando o uso de cobertas pesadas, fazendo referências ao frio, a esperar próximo ao fogo, etc.

Io ho paura che costei non sia, la notte, mal coperta e per questo fa l'orina cruda. Ella tien pur addosso un buon coltrone, [...] e è una bestia a patir freddo. (II, 6, p.50)

egli ha un guarnacchino in dosso che non gli cuopre el culo (IV, 7, p.103)

Sostrata m'aspettava al fuoco. [...]; e perch'e' non andassi nulla in capperuccia [...] (V, 2, p. 117)

Na esteira de Enrico Bernard (2002), poder-se-ia analisar a obra teatral maquiaveliana à luz de Calvino e de suas propostas para o próximo milênio,

¹ Bem sei. Creio que já me tenha ouvido dizer mil vezes – mas não faz mal que ouças mil e uma – como eu tinha dez anos, quando, após a morte de meu pai e minha mãe, fui mandado pelos meus tutores a Paris, onde permaneci durante vinte anos. E como ao cabo de dez anos começassem, com a passagem do rei Carlos, as guerras na Itália, que arruinaram este país, decidi estabelecer-me em Paris e nunca mais me repatriar, julgando poder viver naquele lugar um lugar mais seguro que este aqui. [...] que fossem vendidos todos os meus bens, com exceção da casa, resolvi viver na França, onde permaneci por mais dez anos, em grande felicidade.

especificamente no que tange à leveza, que embora não seja estudada a dramaturgia e a literatura teatral, sua conceituação pode nelas ser bem exemplificada. É importante, contudo, não confundir leveza com futilidade ou estupidez. Tome-se como exemplo a canção introdutória de *Mandragola*:

Perché la vita è breve e molte son le pene
che vivendo e stentando ognun sostiene;
dietro alle nostre voglie, andiam passando e consumando gli anni,
che chi il piacer si toglie per viver con angosce e con affanni,
non conosce gli inganni del mondo; o da quai mali
e da che strani casi oppressi quasi - sian tutti i mortali.
Per fuggire questa noia,
eletta solitaria vita abbiamo,
e sempre in festa e in gioia
giovin leggiadri e liete Ninfe siamo
(MACHIAVELLI, canzone da dirsi innanzi alla commedia, cantata da
ninfe e pastori insieme p. 130-131)

Nesta canção, o autor explica sobre a missão do teatro em divertir o público, e que o espetáculo deve ser uma fuga rápida da realidade comum com todos os seus problemas. Uma obra pode, portanto, ser leve e trazer significados profundos, seja por motivos políticos ou para agradar a seu público. A leveza é um instrumento estilístico utilizado frequentemente para divertir a plateia e passar uma mensagem crítica mais profunda, ainda que mascarada através de uma trama engraçada, zombeteira e aparentemente leve. Maquiavel, através da leveza da comédia, esconde uma mensagem crítica, que por não parecer tão séria, é aceita e compreendida por todos.

1.1.1 Resumo da trama

A obra se desenvolve em torno do tema da zombaria², especialmente na relação entre os personagens de *Nicia*, o tolo, e *Ligurio*, o artífice. Também o tema do amor, representado pelos personagens de *Callimaco* e *Lucrezia*, é amplamente explorado. O enredo de *Mandragola* se inicia no diálogo entre o

² Do original *beffa*, com o sentido de burla, escárnio ou troça.

jovem florentino *Callimaco Guadagni* e seu criado, *Siro*, discutindo sua saída de Paris, onde teria ouvido sobre os encantos de uma mulher, tida como a mais bela e virtuosa de Florença, de nome *Lucrezia*, e por ela se apaixonou, mesmo sem nunca tê-la visto. Sendo ele também daquela cidade, e motivado pela paixão, *Callimaco* retorna à sua terra natal em companhia de seu servo, *Siro*; apesar de saber que a moça era casada, ele tem o firme propósito de conquistá-la, ainda que apenas por uma noite. O marido de *Lucrezia*, *Nicia*, *Calpucci*, embora detentor do título de doutor das leis, é bobo e ignorante, e bem mais velho do que a esposa. A relação do casal tem ainda um ponto embaraçoso: o fato de não conseguirem procriar. E é em torno desta questão que a comédia desenrola suas cenas. Ao chegar a Florença, *Callimaco* recorre à ajuda de *Ligurio*, um astuto mediador que idealiza o plano, baseado em um engano, que permitirá ao jovem atingir seu objetivo de ter uma noite de amor com *Lucrezia*. Valendo-se da estupidez do marido e sabedores de sua vontade de gerar um herdeiro, planejam que *Callimaco*, em vestes de médico especialista, usará desse fingimento para convencer *Nicia*, se utilizando de um “latim” tão forjado como a sua vestimenta de clínico. A sugestão é que uma poção feita com a raiz da mandrágora faria com que *Lucrezia* pudesse engravidar, e é da explicação falaciosa sobre como o chá dessa erva deverá ser consumido, e quais seriam seus efeitos, que se tece a comédia de Maquiavel: o consumo do chá causaria a morte súbita do primeiro homem que se deitasse com a mulher após a ingestão da bebida. Após ter relatado essa contraindicação do chá de mandrágora, *Callimaco*, ainda em vestes de médico, sugere que eles capturem um jovem na estrada para obrigá-lo a se relacionar com *Lucrezia* logo após o consumo do chá e, assim tomar para si o veneno da planta. O plano, entretanto, era que o próprio *Callimaco*, agora disfarçado de vagabundo, seria o “infeliz” a encontrar a morte por um bem maior. Apesar

de assustado com as explicações do falso médico, *Nicia* quer tanto ter filhos que, por fim, aceita o estratagema proposto. Resta então apenas uma dificuldade a ser superada: convencer a jovem esposa a se deitar com outro homem, tendo em vista que, até este momento, *Lucrezia* era apresentada como uma dama muito virtuosa. A solução para esse dilema é trazida pela entrada em cena de seu confessor, Frei *Timoteo*, que aceita vender seu aconselhamento religioso para que o ardil tenha êxito, sendo auxiliado ainda pela própria mãe de *Lucrezia*, Sostrata. Por fim, o religioso e mãe convencem a jovem senhora a obedecer ao desejo do esposo, que para ter um filho necessitaria que a mulher se deitasse com outro homem. O plano segue como previsto, o amante é colocado na cama de *Lucrezia* pelo próprio marido, e esta, que inicialmente não aceitara muito bem plano que julgava ser de *Nicia*, após ter ouvido a declaração de amor de *Callimaco*, se entrega ao adultério, sem que seu marido suspeite ter sido enganado.

1.2. Canções e musicalidade

Merecerão também grande destaque as canções e a musicalidade em *Mandragola*. Assim como acontecia nas representações sacras, também na comédia as canções tinham seu lugar bem definido. Para explicar sobre o panorama musical presente na *Mandragola* faz-se necessário entender o contexto e a música produzida na época. Assim como acontecia nas representações sacras, também na comédia as canções tinham seu lugar bem definido. Há registros da representação da *Asinaria* (Os burros), de Plauto, em 1502 com composições de Tromboncino, e de uma apresentação da *Calandria*, de Bibbiena, em 1513 em Urbino, na qual são citadas músicas e danças, e na conclusão da obra é cantada uma ‘oração de amor’. Para a montagem de *I Suppositi*, de Ariosto, em 1518, na presença do papa Leão X, foram utilizados vozes e instrumentos. Porém Baldan (1997) reconhece que não existe

nenhuma comprovação de como eram preenchidos os entremezes (*intermezzi*), e como resultariam os prelúdios e as conclusões, mas é provável que não existissem somente números musicais (entremeados ou não por outros cômicos) durante os atos e que existisse também um fundo musical de vozes e instrumentos, como verificado em algumas apresentações.

Para melhor apreender as inovações introduzidas em *Mandragola*, é importante que se inicie por compreender como se deu a evolução da musicalidade, bem como da estrutura das canções e entremezes desde a antiguidade clássica até o período em que se insere a obra objeto deste estudo. Em relação à estrutura, as comédias romanas são similares às gregas, entretanto não apresentam o coro e trazem uma inovação no gênero *palliata*, chamada de *canticum*, que compreendia um momento do espetáculo cantado e acompanhado por dança. Ao analisar as comédias de Plauto e Terêncio, verificamos que um fator importante do teatro romano, particularmente em Plauto, é a utilização de trechos marcados pelo acompanhamento musical da *tibia*, espécie de flauta semelhante ao *aulós* grego, e também a presença de metros variados, destinados ao acompanhamento musical e ao canto, chamados de *cantica*.

Cardoso (2011, p. 139) discorre sobre o livro de Tito Livio e sobre o seu relato sobre as primeiras manifestações teatrais em Roma, e pode-se entender sobre o início não só do teatro, mas também dos entremezes:

Livio (Livio Andronico, fez a primeira tradução para o latim de peças gregas) ator de suas próprias peças e que, por ser frequentemente chamado de volta à cena, sua voz enfraqueceu. Pediu e obteve, permissão para colocar diante do flautista um jovem para cantar, enquanto ele, não tendo mais que se preocupar com a própria voz, representava com movimentos mais vivazes. Desde então os histriões começaram a usar cantores para acompanhar seus movimentos, deixando suas próprias vozes para os diálogos. Desde que este sistema foi adotado, as representações afastaram-se do riso e dos gestos livres e o teatro transformou-se pouco a pouco em arte. (CARDOSO, 2011, p. 139)

Moore (2012), maior especialista hoje sobre a música na comédia romana, elucida que Friedrich Wilhelm Ritschl e Theodor Bergk, primeiros estudiosos a verificaram as distinções entre as partes faladas e recitadas ou cantadas a partir de manuscritos de Plauto, compreendendo as indicações contidas nos manuscritos através das siglas C para os *cantica* (partes cantadas), e DV, como *diverbia* (partes dialogadas ou faladas). Passagens em senários jâmbicos²³ não eram acompanhadas, enquanto passagens em todos os outros metros eram cantica, acompanhados pelas *tibiae*, como visto anteriormente.

Bem mais de um século atrás, Friedrich Ritschl e Theodor Bergk chegaram independentemente à mesma conclusão sobre as marcas de DV e C em alguns dos manuscritos de Plauto: as iniciais significam *diverbiium* e *canticum*; e sua associação, respectivamente, com cenas em senário jâmbico e cenas em outros metros implica que na comédia romana passagens em senários jâmbicos não eram acompanhadas, enquanto passagens em todos os outros metros eram *cantica*, acompanhados pelas *tibiae* (Ritschl 1871-72, Bergk 1872). As conclusões de Bergk e Ritschl fornecem a melhor explicação não apenas das rubricas nos manuscritos, mas também de descrições de performance nos gramáticos e outros autores antigos, e várias alusões ao *tibicen* nas peças de Plauto. Portanto, não é surpreendente que, embora tenha havido alguns dissidentes, a maioria dos estudiosos concorde com a distinção básica de Ritschl e Bergk entre senários jâmbicos e outros metros com base no acompanhamento. (MOORE, 2012 p. 245)

Brito (1999, p. 26) acrescenta:

[...] a música intervinha a cada momento da representação dos atores, sobretudo em suas entradas. Os momentos cantados recebiam o nome de *cantica*. Outros momentos eram declamados com o acompanhamento de flautas. Somente as partes escritas em iâmbico cênico (*diverbia*) eram simplesmente faladas. Assim, a dicção dava menos espaço para o autor do que entre nós, porque ele deveria, antes de tudo, se curvar às formas métricas e, além disso, interpretar corretamente o sentido dos versos.

Ainda segundo Moore, o senário jâmbico, em muitas peças de Plauto, constitui apenas um terço, ou até menos, do total das comédias, diferentemente de Terêncio, por exemplo, em que seu uso ocorre até duas

vezes mais, o que revela a grande presença de metros musicalmente acompanhados nas comédias plautinas. Nas comédias de Plauto, os metros utilizados nos *cantica*, incluem o setenário trocaico, o mais usado, seguido de octonário trocaico, o setenário jâmbico e o octonário jâmbico e de uma combinação com outros metros tais como os anapestos, os dátilos, os créticos (longa, breve³, longa), e os baquíacos (breve, longa, longa).

Voltando o olhar para Maquiavel, consta em sua biografia o fato de ter escrito seis cantos carnavalescos (*canti carnascaleschi*⁴), destinados a serem cantados, porém somente uma com música: *De' diavoli iscacciati dal cielo*, com data provável de 1514 e um esquema de estrofes do modelo de Petrarca, com hendecassílabos e setenários distribuídos de forma variada. Sua inovação musical acontecerá na primeira apresentação de *Clizia*, no jardim de Jacopo di Filippo Falconetti, em 13 de janeiro de 1525, como afirma Pirrotta (1975, p. 167), sobre o uso do madrigal nas comédias: “e la novità del genere madrigalesco, si aggiunga probabilmente quello del suo uso in commedia, del quale, che io sappia, non si conosce nessun esempio anteriore alla Clizia.”. Dentre estas inovações, pensando na natureza musical, podemos citar a substituição do tradicional solista acompanhado por uma lira pela chamada *dolce armonia* da polifonia madrigalesca, entoada por um grupo de cantores, e pela unificação das músicas dos entremezes entre os atos, todas executadas pelo mesmo grupo.

³ Manuais de métrica latina, como os de Napoleão Almeida (2005) e Rodrigo Gonçalves (2009), indicam que o sistema de contagem das sílabas no metro quantitativo do latim respeita certos princípios básicos e simples: se uma sílaba termina em vogal breve, esta sílaba é breve; se uma sílaba termina em vogal longa ou ditongo, esta sílaba é longa; e se uma sílaba termina em consoante, seja qual for a quantidade da vogal, esta sílaba conta como longa. Em outras palavras, uma sílaba aberta (que não termina em consoante) é breve se for constituída de vogal breve, ou longa se for constituída de vogal longa ou ditongo; e uma sílaba fechada será considerada como longa.

⁴ Músicas utilizadas no fim do séc. XV/início do séc. XVI para celebrar a época de carnaval em Florença, especialmente as semanas que precediam o *Lent* e o *Calendimaggio*, que durava de primeiro de maio a 24 de junho. Desenvolvidos no governo de Lorenzo o Magnífico, os *canti* eram descendentes da *caccia*, forma musical tipicamente satírica e obscena, calcada no duplo sentido.

Para o carnaval de 1526, Francesco Guicciardini, então presidente da Romanha⁵ e amigo de Maquiavel, pensa em organizar uma apresentação da *Mandragola* e solicita que este componha um novo prólogo (vide item 3.1.3), por considerar o original incompreensível para seu povo devido às questões pessoais ali presentes, e Maquiavel o responde avisando que estará presente no evento e que levará consigo uma amiga e cantora, Barbara Salutati, que já havia cantado nos entremezes em sua outra obra. Também por solicitação de Guicciardini, em 1526 o autor acrescenta as canções ao fim de cada ato da *Mandragola*, lhe informando sobre as cinco novas canções que foram musicadas para serem cantadas ao término de cada ato. Na realidade, duas dessas, de conteúdo mais genérico, já haviam sido utilizadas anteriormente como *intermezzo* em *Clizia*. O manuscrito original com as canções se perdeu, mas existe uma cópia apógrafa dos textos⁶, Das canções segunda, quarta e quinta se conservam as músicas compostas por Philippe Verdelot, compositor madrigalista francês que atuava em Florença no período, e com quem Maquiavel mantinha contato.

Acredita-se que Verdelot participasse, junto a Barbara, da *Compagnia della Caszuola*, assim como Andrea del Sarto e Bastiano da Sangallo (vulgo Aristotele), responsáveis pela parte cenográfica da comédia. Stoppelli (2006, p. 633) afirma que as músicas escritas para *Clizia* foram compostas para alcançar o coração de Barbara, jovem de quem Maquiavel era enamorado, principalmente as canções *Amor io sento l'alma* e *S'a la mia immensa voglia*. A Ninfa da representação era a própria Barbara Salutati, agradando o público com a visão de uma mulher dividindo o palco com cantores e atores homens,

⁵ Atual região da Emília-Romanha.

⁶ Retirada das cartas do autor a seu neto, Giuliano de'Ricci, agora arquivadas no *ms. Palatino E. B. 15.10* da Biblioteca Nacional de Florença.

o que trouxe uma inovação que precede em muitos anos o uso de atrizes e cantoras femininas como personagens.

As cinco novas canções compostas para a *Mandragola* eram divididas em uma primeira canção para ser dita antes da comédia, cantada por ninfas e pastores juntos (*Canzone da dirsi innanzi alla Commedia cantata da ninfe et pastori insieme*), nos mesmos moldes de *Clizia*, e quatro músicas que sucediam os primeiros atos. A canção inicial foi composta em forma de *ballata mezzana*⁷, com três estrofes (xyY aBaB bcd(d)C). Para a canção do primeiro ato (*Chi non fa pruova, Amore*) tem-se um madrigal⁸ com esquema métrico aBbAACddCEE. Esta composição já havia sido usada como entremez após o primeiro ato de *Clizia*. Para o segundo ato, Maquiavel compõe o madrigal *Quanto felice sia ciascun sel vede*, uma frótola⁹ com métrica AAbcbccddEE. Para o terceiro ato, é repetido o entremez do quarto ato de *Clizia*: *Si suave è lo inganno*, madrigal com esquema métrico aBaBbCdDCc. Após o quarto ato, aparece uma canção nova: *O dolce notte, o sante | bore*, um madrigal, com métrica abCabCcDdeE. Com isso fica claro que Maquiavel ostenta diferentes formas métricas, criando assim uma grande variedade de efeitos.

Porém, mesmo após todas essas modificações, não se sabe se a obra chegou a ser representada, uma vez que Guicciardini precisou retornar urgentemente para Roma por questões políticas, e não teria sentido Maquiavel ir para a Romanha em sua ausência. Não se pode, contudo, garantir que os atores não a tivessem representado mesmo assim, uma vez que já conheciam

⁷ Forma métrica composta por um refrão de três versos e uma ou mais estrofes.

⁸ Composição musical vocal secular característica da Renascença, tradicionalmente polifônica e sem acompanhamento instrumental, com número de vozes variando de duas a oito, porém mais frequentemente de três a seis.

⁹ Do italiano *frottola*: tipo de composição mais comum na música secular italiana do fim do séc. XV/início do séc. XVI, com pico entre 1470 e 1530, tendo sido o mais influente predecessor do madrigal, que o substituiu após 1530. Tipicamente é uma composição para quatro ou cinco vozes (ou mais, ao final do período). A voz mais aguda continha a melodia, podendo haver acompanhamento instrumental.

o texto. Maquiavel morreria em junho de 1527, e não há registros de novas apresentações depois da planejada para 1526.

Estendendo a análise para o texto da obra em si, a musicalidade se faz presente já no título. Conforme aponta Aquilecchia (1994), no momento da captura de *Callimaco* como malandro é possível observar uma mímese do comportamento previsto para a raiz da mandrágora, imputando na mente de cada espectador o grito que, segundo a crença popular, acompanharia a retirada da raiz da terra.

Outro elemento musical acontece quando *Callimaco*, disfarçado de malandro e antes de ser sequestrado, vem cantando acompanhado de um alaúde a canção *Venir ti possa el diavolo allo letto, Da poi ch'i non vi posso venir io* (IV, 9), música popular conhecida naquele tempo e registrada no *Quattrocento* no *MS Laurenziano Gaddiano 161* (c.93b) (STOPPELLI, 2006, p. 533).

Ainda sobre o instrumento escolhido, o alaúde, um fato curioso é que este protagoniza uma nova forma de divertimento para seu público, algo que não se via até então. O instrumento, dentro da peça é evocado, confiscado e invocado. Na instrução de *Ligurio*, fica especificado que o instrumento será tirado de seu dono. No momento da agressão, será novamente *Ligurio* a confiscá-lo, e após a sua noite de amor, *Callimaco* solicita em vão o seu instrumento, sem recebê-lo. Pode-se entender que o interesse pelo instrumento fizesse parte de um jogo entre atores e músicos, rompendo a parede que os separava. O alaúde passaria das mãos do autêntico instrumentista, que dava vida ao fundo musical da comédia, e possivelmente também dos entremezes, para as mãos do ator, que o usaria como instrumento de riso. Essa interação entre a cena e o mundo musical será bem natural para Maquiavel, dotado de extraordinários e imprevisíveis recursos cômicos.

Conclusão

Apesar de sua atividade como comediógrafo ser limitada a duas comédias, pois a terceira, *Andria*, é na verdade uma tradução, e não podendo com isso ser comparado ao mesmo nível de Plauto e Terêncio, a análise destas obras mostra que Maquiavel não deixava nada a desejar em qualidade na comparação com os autores latinos. Se não foi tão prolífico, introduziu boa dose de inovações e características únicas que certamente o credenciam ao rol dos grandes escritores do gênero. Como se pôde ver ao longo deste trabalho, as influências e homenagens a seus antecessores são claras e inequívocas, porém é importante que se perceba o quanto a visão de mundo tão peculiar apresentada pelo autor permeia sua obra, pintando um quadro vívido e claro das vicissitudes humanas em meio a uma sociedade hipócrita que estava apenas iniciando seu ressurgimento intelectual após as trevas impostas pela Idade Média. E é justamente essa ótica peculiar que viria a tornar *Mandragola* um marco no teatro ocidental.

A adoção da estética clássica, portanto, é muito mais um meio utilizado por Maquiavel para não só prestar uma homenagem aos escritores que formaram sua base cultural, mas principalmente uma maneira de minimizar o estranhamento que sua obra poderia gerar, e garantir que a atenção de seu público estaria totalmente voltada para aquela que era a característica mais importante de seu trabalho: a mensagem. Em suma, se é possível identificar facilmente a influência de Plauto e Terêncio nas obras de Maquiavel, isso em nada diminui seu gênio, capaz de camuflar sob a estética clássica toda a sua visão sobre o homem e o mundo que o cercava.

Assim findamos este recorte, na intenção de termos contribuído para iniciarmos o entendimento da musicalidade no renascimento, em particular na

produção teatral de comédia, em uma feliz contribuição entre a música e a literatura.

Referências

BALDAN, Paolo. *La musica della (e nella) "Mandragola" di Machiavelli. Italianistica: Rivista di letteratura italiana*, Roma, v. 26, n. 1, p. 53-59, jan./abr. 1997.

CHIESA, Renato. *Machiavelli e la musica. Rivista Italiana di Musicologia*. Milão, v. 4, p. 3-31, 1969.

MACHIAVELLI, Niccolò. *La mandragola*: (P. Stoppeli, a cura di). Milão: Mondadori, 2006.

MOORE, Timothy J. *Music in Roman Comedy*. Cambridge: Cambridge University Press, 2012.

PIRROTTA, Nino. *Prospettiva temporale e musica*. In *Li due Orfei. Da Poliziano a Monteverdi*. Torino: Einaudi, 1975, pp. 143-199.

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

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