

Introdução

Nos últimos anos, tem crescido a atenção dada aos estudos maquiavelianos. Suas obras permanecem tendo grande sucesso e muitos debates continuam sendo produzidos, em particular sob o viés político e social. Estes estudos têm expandido o *corpus* mais comumente abordado, aprofundando o olhar sobre sua produção, e finalmente suas comédias começaram a ser estudadas, embora ainda sejam poucos os estudos literários que se debruçam sobre essas obras. Indo mais além, pouca atenção foi dada, de fato, até agora, às representações ambivalentes que Maquiavel faz dos caracteres masculinos e femininos, especialmente quando se trata de traçar as inúmeras nuances da natureza humana, como essas sutilezas se expressam na política e na família. A partir desse pressuposto, pretende-se com este artigo dar continuidade aos estudos da autora sobre Maquiavel, suas peças teatrais e a atualidade dos temas abordados, direcionando desta vez o olhar para as figuras femininas, de importância fundamental no entendimento do panorama retratado por Maquiavel em suas comédias, que sempre as tiveram em destacado lugar.

Iniciaremos o artigo buscando desconstruir a imagem que se faz do autor de alguém profundamente misógino. Apesar da aura machista que paira sobre ele, e, a bem dizer, sobre todos os homens do Renascimento, pretende-se desmistificar essa ideia a partir da investigação da representação do feminino nas comédias teatrais maquiavelianas de maior destaque: *Mandragola* (1513-1518) e *Clizia* (1525). Poderemos perceber a atenção de Maquiavel em relação às mulheres, seja na verificação das estratégias discursivas empregadas no texto ao se dirigir a elas ou ainda ao representá-las, seja na observação mais detida de diversas passagens e fatos de sua vida pessoal, sempre com a preocupação de voltar nosso olhar para suas “mulheres”, visando observá-las, muitas vezes em caráter autobiográfico, dentro e fora de suas comédias. Tanto apreço e destaque dava Maquiavel às suas mulheres, reais ou personagens, que sua atuação como teatrólogo culmina na evidência de uma inovação cuja ocorrência precede em muitos anos na comparação com apresentações de textos de outros autores, que foi o uso de atrizes e cantoras do sexo feminino em suas encenações,

¹ Doutora em Letras Neolatinas - Literatura Italiana, pela UFRJ. Atualmente, é Professora colaboradora e pesquisadora nessa mesma universidade, onde desenvolve um projeto de pesquisa sobre tradução das comédias de Maquiavel.

prática absolutamente incomum na sociedade predominantemente machista do *Cinquecento* italiano.

Não se pode, contudo, abordar de maneira adequada o tema das mulheres na obra de Maquiavel sem levar em consideração diversos parâmetros: em primeiro lugar, os arquétipos, que têm mais a ver com a antropologia e a psicologia do que com o pensamento de Maquiavel; outro dado contextual são os estereótipos culturais da época. Para entendê-los, acreditamos ser apropriado fazer um primeiro reconhecimento da misoginia e filoginia na Florença de Maquiavel. Também devemos considerar nossas próprias orientações culturais, pois a crítica emergente desse tema é indubitavelmente reflexo de tendências próprias do século XX, e resulta tanto da psicocrítica quanto do próprio feminismo, dos quais os estudos femininos, posteriormente chamados de estudos de gênero, seriam os ramos científicos. Não é por acaso que o interesse acadêmico pelas mulheres na obra de Maquiavel se desenvolveu nos últimos trinta anos e foi dominado por uma crítica predominantemente anglo-saxônica, enquanto foi olhado com uma condescendência pouco simpática pela escola italiana, onde as estudiosas de Maquiavel eram também escassas. Um ponto central do debate crítico sobre as mulheres na produção de Maquiavel é a articulação entre o lado literário (fábula, comédias, poesia), onde as mulheres não apenas estão presentes, mas dominantes, e o lado político-militar – composto pela trilogia formada por *il Principe*, os *Discorsi* e a *Arte della Guerra* – onde as mulheres estariam não apenas ausentes e dominadas, mas fora de contexto. Outro ponto de discussão que pretende-se abordar é a disputa em torno de *Lucrezia* mandragolesca, objeto de dissensão crítica entre aqueles que a enxergam como descendente, sórdida e degradada da antecessora latina, e aqueles que a veem como um exemplo feliz de mutação, de adaptação sagaz a uma situação que a vê triunfar tanto como mulher sexualmente satisfeita quanto como futura mãe (considerando que era o ideal esperado das mulheres da época, ainda que não haja nenhuma manifestação que corrobore expressamente esse pensamento). Uma leitura clássica que desvaloriza o privado e a esfera doméstica deve ser contrastada com uma leitura interessada tanto no privado sob uma perspectiva psicanalítica quanto nas mulheres sob uma perspectiva feminista.

Retomando a discussão sobre a suposta misoginia de Maquiavel, é importante considerar que, embora em obras distintas o autor flerte tanto com a misoginia quanto com a filoginia, em momentos distintos e com objetivos claramente diferentes, é fato inegável que Maquiavel concebeu figuras femininas extraordinárias – desde a *Lucrezia* mandragolesca até Catarina Sforza nos *Discorsi* – que poderiam fornecer argumentos aos defensores de um Maquiavel protofeminista. Mais ainda, seu uso metafórico do imaginário sexual,

completamente desvinculado da esfera biológica, o aproxima das concepções mais modernas de gênero. As mulheres reais são aquelas da vida de Maquiavel, cujos nomes aparecem em sua correspondência: sua esposa Marietta Corsini, várias cortesãs (Riccia, Maliscotta, Costanza), a cantora Barbara Salutati, aquela que fazia Maquiavel "pensar muito mais do que o imperador". A essas mulheres pertencentes à esfera privada e doméstica, nos Discorsi podem ser opostas as mulheres históricas, desde a história antiga, medieval até a contemporânea; além disso, há também duas exceções no Príncipe. As mulheres são definitivamente mais numerosas nas Istorie Fiorentine. Já seus personagens ficcionais, ainda que por vezes inspirados em pessoas nada fictícias, aparecem nas comédias (Lucrezia, Sostrata em *Mandragola*; Sofronia, Clizia, Doria em *Clizia*), na Fábula (Onesta, esposa de Belfagor), em *L'Asino* (onde o narrador é confiado a uma jovem loira e desgrenhada, ministra de Circe, uma rainha hostil aos homens), em várias poesias (carnavalescas ou amorosas). Por fim, valerá ainda uma atenção especial que deve ser atribuída às alegorias tradicionalmente femininas, incluindo a deusa Fortuna, comparada pelo autor diretamente à uma mulher em seu comportamento e preferências.

O gênero como metáfora

Para Pitkin (2013, p.219), as mulheres praticamente não aparecem nas obras políticas de Maquiavel. Elas são quase totalmente confinadas ao mundo do teatro e da poesia, retratando principalmente a vida privada ou os mundos de fantasia. Com exceção de algumas figuras históricas, como a *Lucrezia* da antiguidade e a "moderna" Catarina Sforza, nas obras políticas as mulheres primam pela ausência. Ainda segundo a autora, embora as obras de Maquiavel pareçam masculinas, o mundo será dominado ou ameaçado por figuras femininas de imenso poder, mal percebidas e espectrais. O feminino constitui "o outro" de Maquiavel, em oposição à masculinidade e à autonomia em todos os sentidos: às condições de homem, de adulto, de humano, bem como à política.

Também devemos levar em consideração os gêneros em que as mulheres aparecem, juntamente com seus estereótipos correspondentes. A proposta psicanalítica apresentada por Pitkin (2013) identificou dois tipos de mulheres maquiavélicas: de um lado a mulher velha, poderosa e castradora; e a jovem e sedutora donzela, do outro. Elas personificariam as duas faces, positiva e negativa, como pólos, do feminino, que muitas vezes coexistem na mesma obra: Lucrezia e Sostrata em *Mandragola*; Clizia e Sofronia em *Clizia*; Circe e a jovem "fresca e frasca" em *L'Asino*; ou a viúva Donati e a filha em *Istorie Fiorentine*.

Fortuna em il Principe e Mandragola

O conceito da *fortuna* ser uma mulher, está presente tanto em *Il Principe* quanto em *Mandragola*. Durante este período, conceitos como esse eram a norma, e Maquiavel expressou esse tipo de pensamento ao explicar como controlá-la. Essa informação pode ser observada em *il Principe* (2018, p. 900):

Concluo, portanto, que, variando a fortuna e permanecendo os homens em seus caminhos obstinados, eles são felizes quando concordam juntos e infelizes quando discordam. Eu julgo bem que seja melhor ser impulsivo do que reservado, porque a Fortuna é uma mulher, e é necessário, para mantê-la sob controle, batê-la e empurrá-la; e vê-se que ela se deixa vencer mais pelos que agem assim do que pelos que procedem friamente. Portanto, como mulher, ela é amiga dos jovens, porque são menos reservados, mais ferozes e com mais ousadia comandam." (2018,XXV, p.900 - tradução nossa)²

A metáfora da fortuna como mulher revela um ponto de vista particular, no qual a grandeza do homem não é mais confiada à racionalidade, mas à força do corpo e à vitalidade jovial da paixão. As conclusões das comédias, de fato, consagram a vitória dos jovens sobre os mais velhos." Seguindo a mesma linha de pensamento, Maquiavel repete este conceito em uma fala de *Clizia*: "Ó fortuna, tu também podes, sendo mulher, ser amiga dos jovens" (Ato IV, Cena I - tradução nossa).³

Ferroni (1972,85) explica como Maquiavel consegue comunicar suas ideias sobre a *fortuna* com leveza em *Mandragola*:

A fortuna só pode revelar sua divindade através do cômico; e, aliás, não se deve esquecer dos termos invertidos que caracterizam a disposição dentro do teatro do maior mito antropológico maquiaveliano: não se deve negligenciar que em '*La Mandragola*' o 'sábio' deve ser retratado na zona cômica dos 'pensamentos fúteis'; é por isso que ele é cercado por uma esfera de malícia blasfema e, principalmente, se deixa representar por um personagem feminino, tradicionalmente e por definição relegado a uma zona 'inferior', explorando os campos mais 'leves' do amor e do prazer. No mundo da comédia, o 'sábio' se subverte ao se encarnar em uma mulher, contemplando sua luta contra a fortuna não no campo do confronto político, mas nas relações amorosas. Ferroni (1972, p. 85 - tradução nossa)⁴

2 Concludo adunque che, variando la fortuna e stando li òmini ne' loro modi ostinati, sono felici mentre concordano insieme, e, come discordano, infelici. Io iudico bene questo, che sia meglio essere impetuoso che rispettivo, perché la Fortuna è donna, e è necessario, volendola tenere sotto, batterla e urtarla; e si vede che la si lascia più vincere da questi che da quelli che freddamente procedano e però sempre, come donna, è amica de' giovani, perché sono meno rispettivi, più feroci e con più audacia li comandano. (XXV, p. 900)

3 O fortuna, tu puoi pure, sendo donna, essere amica de' giovani (atto IV, scena I).

4 La fortuna può mostrare la propria divinità soltanto attraverso lo schermo del comico; e del resto non si devono dimenticare i termini rovesciati che caratterizzano la disposizione entro il teatro del massimo mito antropológico machiavelliano: non si deve trascurare che nella *Mandragola* il 'savio' si deve disegnare entro la

Ainda segundo Ferroni, a *fortuna*, como a mulher, é volúvel enquanto o homem é decidido, e para controlá-la, é melhor ser audacioso do que cauteloso. Ele argumenta que as mulheres gostam desse tipo de homem mais impulsivo, e por isso as mulheres preferem os homens jovens, um tema que também vemos em *Mandragola*. Os limites entre o erotismo e a política estão borrados, e isso continua no último capítulo de *Il Principe*. Essa obsessão de Maquiavel com a virilidade pode ser atribuída ao fato de que ele próprio foi privado do poder politicamente e pessoalmente. Ele escreveu *Il Principe* e *Mandragola* depois de ser expulso da vida política de Florença. Por estar exilado, se sentiu ainda mais isolado, completamente excluído da vida que conhecia. Talvez isso tenha desencadeado sentimentos que remontavam à sua juventude, quando não fazia parte do grupo mais poderoso da cidade, mas era uma espécie de estranho: um estranho com acesso interno. No exílio, foi quando ele começou a teorizar sobre o mundo que desabou sobre ele.

Em *Mandragola*, *Lucrezia* começa como a mais virtuosa e a menos influenciada pela virtude maquiavélica. No entanto, no final da história, ela faz grandes avanços em direção à imoralidade consciente. Sua intenção é desfrutar de *Callimaco* em muitas outras ocasiões. *Lucrezia* retoma o controle e decide o que os outros farão; ela diz a *Callimaco* como as coisas serão: "o que meu marido quis por uma noite, quero que ele tenha sempre. Portanto, você será seu companheiro, e virá para a igreja esta manhã, e de lá almoçará conosco; e o ir e ficar dependerá de você, e poderemos nos encontrar a qualquer momento e sem suspeitas" (Ato V, cena iv, p. 2272). Ferroni ainda elucida que existe uma suprema ironia que em *Mandragola* uma mulher exiba a capacidade de recuperar o controle de seu destino dos caprichos da fortuna em mudança. *Lucrezia* é manipulada pela igreja e pela sociedade florentina – todos querem seu corpo físico, mas por diferentes motivos. A personagem se adapta às circunstâncias, assim como Maquiavel. Ela muda de uma mulher virtuosa no sentido moral para a versão virtuosa de Maquiavel, adaptando-se às circunstâncias. Maquiavel nos apresenta *Lucrezia* no Prólogo: "Uma jovem prudente / foi muito amada por ele, / e por isso foi enganada / como entenderão, e eu / gostaria que vocês fossem enganados como ela" (p. 2221). Usando termos contraditórios – prudente e enganada – Maquiavel desde o início nos comunica que a decepção não é algo negativo e que o público será enganado como ela. A

zona comica dei 'van pensieri'; per questo viene circondato da una sfera di maliziosità blasfema, e per questo soprattutto si lascia rappresentare proprio da un personaggio femminile, per tradizione e per definizione relegato in una zona 'bassa', a percorrere i campi più 'leggieri' dell'amore e del piacere. Nel mondo della commedia, il 'savio' ha rovesciato se stesso incarnandosi in una donna, contemplando la propria lotta con la fortuna non nel campo dello scontro politico, ma in quello dei rapporti amorosi.

experiência que *Lucrezia* terá será paralela àquela que o espectador terá; o público é tão prudente quanto ela. Ferroni argumenta que *Lucrezia*, e não *Callimaco*, é o centro da trama. Os personagens devem se comportar de acordo com a maneira como *Lucrezia* muda de uma natureza para outra. No início, parece que *Lucrezia* é virtuosa no sentido antigo e moralista, e os outros devem desafiar seus próprios princípios morais. Ela é inicialmente contrária a trair o marido com outro homem, mas no final da história, decide que ficará com Callimaco, aproveitando a oportunidade ou a fortuna que está diante dela. Finalmente, ela está contente porque tem um homem jovem para lhe fazer companhia. Ferroni escreve:

O papel real de *Callimaco*, como agente da fortuna, se manifestará na busca de um relacionamento e acordo com outros personagens que, junto com ele, darão vida à variação de fortuna que se apresentará a *Lucrezia*, a quem ela decidirá 'enfrentar' por meio de uma correspondente 'mudança' de natureza"⁵. (1972, p.47 - tradução nossa).

A reflexão sobre a submissão da mulher e como "golpeá-la e enfrentá-la" é necessário se refere, sem dúvida, a uma mentalidade patriarcal e estereotipada. No entanto, essa afirmação é concretamente refutada pelo próprio Maquiavel em suas comédias, onde as protagonistas são retratadas como pessoas autônomas, apaixonadas, racionais e capazes de usar seu livre arbítrio, subjugando o homem às suas decisões. De fato, a fortuna – assim como a mulher – pode decidir virar as costas aos homens de repente, abandonando-os, apesar de seus vãos esforços para dominá-la e subjugá-la aos seus desejos.

Maquiavel se torna ele mesmo um ator, em uma vida cotidiana e íntima que precisa ser reinventada, uma vez que as pesadas responsabilidades públicas foram interrompidas. A encenação de questões públicas em espaços privados se torna o elemento crucial das comédias, onde Maquiavel se torna a voz narrativa "desses amores deles; lembro-me dos meus". Personagens das comédias e protagonistas históricos são continuamente interligados na reflexão política. Exemplos disso podem ser vistos nos capítulos XV e XVIII de *Il Principe*, dedicados às ações pelas quais os homens são louvados ou censurados, quando demonstram piedade ou crueldade. Assim, dinâmicas políticas e narrativas históricas se transformam em histórias literárias sob diferentes disfarces, como pode ser observado nas comédias *Mandragola* e *Clizia*. Nestas obras, personagens femininas desempenham um papel decisivo, apontando para uma filosofia do segredo diferente e uma dialética mais controversa da revelação em comparação com o que é expresso em *Il Principe*. Uma possível hipótese é

5 *Il ruolo reale di Callimaco, come agente di fortuna, si disporrà allora nella ricerca di un rapporto e di un accordo con altri personaggi che, insieme a lui, daranno vita appunto alla variazione di fortuna che si presenterà a Lucrezia a cui ella deciderà di 'riscontrarsi' attraverso una corrispettiva 'mutazione' di natura*

que Maquiavel – um homem renascentista e humanista – estivesse interessado em descobrir e revelar completamente a verdadeira e ambivalente natureza humana, a ponto de considerar necessário representar seres humanos capazes de paixões e emoções, não apenas guiados pelo desejo narcisista de poder. O que é encenado nas comédias é um ser humano não dominado por atitudes estratégicas, mas sim guiado por instintos irracionais e pela paixão pelo amor, onde toda a falsidade desaparece quando a autenticidade do sentimento é expressa. Portanto, o ser humano, seja ele homem ou mulher, deve ser capaz não apenas de controlar os eventos e administrar a fortuna da melhor maneira possível, mas também de usar o livre arbítrio de que dispõe para construir o próprio destino e traçar a própria felicidade pessoal.

Em sua outra comédia, *Clizia*, Maquiavel também aborda questões de gênero. É possível verificar a referência explícita a possíveis abusos familiares, adquirindo, em termos contemporâneos, um claro valor político. *Clizia* é uma obra inspirada na *Casina* de Plauto e também na biografia de Maquiavel, que assim como *Nicomaco*, se interessa por uma mulher mais nova, Barbara Salutati, a quem dedica a obra e que seria a primeira atriz a interpretá-la. A comédia se torna uma expressão de uma autoironia mordaz, quando Maquiavel começa a examinar os aspectos psicológicos e as tentações eróticas em uma idade madura. O protagonista é um homem idoso, sério, resoluto, respeitável, que se apaixona por uma jovem, *Clizia*, que ele criou em sua casa como se fosse sua filha. Nicomaco convence o servo *Pirro* a planejar um casamento arranjado para que o idoso possa abusar da moça na primeira noite de casamento. No entanto, o plano violento é interrompido a tempo pela esperta esposa Sofronia, que tenta trazer o marido irreconhecível de volta à razão e à moderação. *Clizia* recupera o direito a um casamento baseado no amor, casando-se com o filho de *Nicomaco*, *Cleandro*, da mesma idade dela. O disfarce inventado por *Sofronia* evita o abuso que seria imposto à jovem e leva à vergonha inconfessável de *Nicomaco*, que se torna o alvo do escárnio e da zombaria de servos e familiares. Invertendo o papel tradicional das mulheres, onde os sentimentos parecem ser opostos à razão (de acordo com o pensamento de Rousseau), *Sofronia* se torna a incontestável senhora da vida privada de seu marido e de sua reputação pública, exigindo respeito nas relações humanas e, especialmente, nos relacionamentos afetivos e familiares.

A peça *La Mandragola* é fundamentalmente baseada em uma contínua dialética de disfarces e segredos revelados, camuflagens e revelações, dificuldades materiais e soluções fantasiosas, conforme representadas por diversos personagens masculinos e femininos. No entanto, a vida familiar e o desejo erótico estão interconectados de forma conflituosa. Há uma descrição hilariante quando o marido *Nicia* deseja inspecionar o homem com quem sua esposa o trairá: "Ele tinha um nariz grande, uma boca torta... Mas você nunca viu carne tão bonita:

branca, macia, pastosa! E não pergunte sobre as outras coisas" (MACHIAVELLI, 2018, p. 2270). na conclusão da peça, todos os personagens saem felizes com as suas recompensas e mesmo a corrupção do frei e a traição imposta ao marido se tornam secundárias em relação ao resultado final. Como observado em *Il Principe*, o bem é multifacetado e é julgado apenas em relação aos resultados alcançados.

Essa conclusão leva a uma revisão das interpretações tradicionais de *Mandragola*, frequentemente vista como uma expressão da antropologia negativa de Maquiavel, onde os seres humanos são considerados imorais e mentirosos, em constante luta entre si. No entanto, essa interpretação não é totalmente precisa, pois uma das características mais interessantes desta comédia renascentista reside em sua complexa modernidade. Ela representa uma nova dinâmica nas relações de gênero: um homem e uma mulher decidem consensual e livremente seu próprio "destino" como amantes clandestinos, paradoxalmente legitimados pela autorização inicial do marido para a traição, que até mesmo inspecionou o corpo do amante para garantir que ele não tinha doenças.

Figuras canônicas são desmistificadas, verdadeiras "mártires da República" , como apontado por Ferroni. O exemplo mais gritante é o de Lucrezia, cujo estupro é provocativamente minimizado como um incidente historiográfico, anedótico e intercambiável: "E se o acidente de *Lucrezia* não tivesse acontecido, como antes houvesse ocorrido outro, teria gerado o mesmo efeito" (III v 7). Basta comparar o tratamento das mulheres ilustres nos *Discorsi* com o tratamento exemplar de Valério Máximo, o tratamento biográfico de Giovanni Boccaccio em *De mulieribus claris* ou o tratamento dos contemporâneos dramaturgos para medir a diferença. Diferença esta tanto quantitativa, devido à compressão narrativa, quanto qualitativa: as tragédias femininas são drástica e secamente recrutadas como exemplo demonstrativo de uma lei política. Reflexões sarcásticas sobre a relação entre corpo, alma e livre arbítrio permeiam toda a obra de Maquiavel. O autor até mesmo reinterpreto de forma cômica um evento histórico trágico, usando o nome homônimo das duas protagonistas e reimaginando o próprio conceito de honra. Há, portanto, uma conexão secreta entre a *Lucrezia* fiel e estuprada da história romana, lembrada por Tito Lívio em sua História de Roma (à qual Maquiavel faz referência em *Discorsi sopra la Prima Deca*), e a *Lucrezia* infiel e feliz de *Mandragola*. Maquiavel ironiza a antiga lenda, a ponto de distorcer completamente seu significado original. No texto latino, antes de se suicidar por honra perdida, *Lucrezia* diz ao marido *Collatino*: "Então não é o corpo que peca, mas a mente, e, portanto, se falta a intenção, não se pode falar em culpa." (Tito Lívio, Livro I, 58, 6-12). Com uma voz masculina, *Fra Timoteo* paradoxalmente defende o mesmo argumento da *Lucrezia* romana,

mas para convencer a *Lucrezia* de Florença a trair o marido, a fim de alcançar um "bem certo": "Quanto ao ato, isso é uma fábula, porque é a vontade que peca, não o corpo" (MACHIAVELLI, 2018, p. 2252). Ou seja, é o livre arbítrio que determina o erro. O epílogo existencial das duas *Lucrezias* é diametralmente oposto: de um lado, o suicídio, enquanto do outro, a aceitação e a submissão ao amante. Enquanto *Il Principe* submete os outros ao seu poder político, Callimaco está submisso ao poder do amor: política e sexualidade se tornam os motores inelutáveis de todas as ações humanas. Isso contradiz a analogia misógina entre fortuna e mulher mencionada anteriormente, pois não parece se aplicar à decisão de *Lucrezia*. Ela escolhe *Callimaco* graças a uma atração mútua, prazer sexual e um segredo compartilhado consensualmente.

Considerações finais

Embora fruto do seu tempo, tendo inclusive sua visão misógina externada em seus escritos políticos, ao retratar a sociedade em que vivia, o que fez principalmente por meio das comédias, Maquiavel se posiciona como alguém que não só reconhece mas promove o poder e protagonismo das mulheres, tanto em termos de agentes como também em sua atuação como articuladoras e propositoras das tramas em que se apresentam, suplantando os homens principalmente em função da astúcia e capacidade de articulação. Se o autor pretendia condenar aqueles que haviam levado a cidade que ele amava "mais do que a própria alma" (como escreveu em uma carta a Francesco Vettori em 16 de abril de 1527) e "educar divertindo-se", como exposto em *Mandragola*, Maquiavel precisava adaptar sua retórica ao público teatral. Como afirmado por Francese (1994, p.163) O que não era possível na vida real podia se realizar na ficção teatral, ou seja, Nicolau usou o teatro como meio de comunicação; em vez de condenar explicitamente alguém, o fazia de forma mais sutil e, portanto, aceitável, por meio do teatro.

Mas, qual seria o verdadeiro pensamento de Maquiavel? Aquele do Príncipe secreto ou o Maquiavel público das comédias? Isso é difícil de dizer. Pode-se querer reduzir a compreensão da visão do autor como uma escolha utilitária, representando não a própria convicção a esse respeito, mas aquela que mais se afiniza com o público a quem se destina cada obra, mas avançando além deste caráter prático e direcional, Maquiavel explora os elementos cruciais de todas as esferas da ação humana, compondo um mosaico complexo das relações interpessoais, onde o poder na política é análogo à sexualidade nas relações cotidianas, na transgressão livre das convenções sociais restritivas. Suas obras, embora

aparentemente ecléticas, só podem ser compreendidas como um composto integrado e prismático que se opõe a interpretações redutivas e unilaterais. talvez possamos enxergá-lo como todos os seus personagens reunidos, unidos e, ao mesmo tempo, distintos, mesmo que sejam exagerados em diferentes contextos argumentativos e narrativos em que são representados. Maquiavel os acompanha ao longo dos caminhos sinuosos e das alegrias que acompanham a tragédia e a comédia humana. Com o tempo, seus personagens conseguem superar as intenções do próprio autor, remetendo à incessante dialética entre agir instrumental e ideais, abuso e respeito, submissão e liberdade, mas, sobretudo, evocando a perspectiva contrafactual da educação política para o bem comum e a ideia moral do reconhecimento concreto da alteridade e das diferenças na aceitação da vida cotidiana.

REFERÊNCIAS

FERRONI, G. *"Mutazione" e "riscontro" nel teatro di Machiavelli e altri saggi sulla commedia del cinquecento*. Roma: Bulzoni, 1972.

FRANCESE, J. *La meritocrazia di Machiavelli*. Dagli scritti politici alla Mandragola. Italica, 71(2), 153-175. 1994

MACHIAVELLI, N. *Niccolò Machiavelli. Tutte le opere*: Secondo l'edizione curata da Mario Martelli . Ed.) Milano: Bompiani, 2018.

PITKIN, H. **Gênero e política no pensamento de Maquiavel**. Trad. R.C. Costa. Rev. F. Biroli. Revista Brasileira de Ciência Política, n. 12, p. 219-252, Brasília, 2013.

ROCHA, P. N. **A comédia como espelho da vida privada: reflexões sobre o teatro de Maquiavel**. Tese de doutorado – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Faculdade de Letras, Programa de Pós Graduação em Letras Neolatinas, 2021