



RIO

PUC

Dissertação de Mestrado

As vozes em diálogo na historiografia maquiaveliana

Imitação e saberes vizinhos na *História de
Florença* de Maquiavel

Antonio Passos Rodrigues Carreira

Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro
Centro de Ciências Sociais
Departamento de História

Rio de Janeiro, 19 de setembro de 2025

Dissertação de Mestrado



Pontifícia
Universidade
Católica do
Rio de Janeiro

As vozes em diálogo na historiografia maquiaveliana

Imitação e saberes vizinhos na *História de
Florença* de Maquiavel

Antonio Passos Rodrigues Carreira

Orientação: Eduardo Wright Cardoso

Dissertação apresentada como requisito parcial para a obtenção do
grau de Mestre em História pelo programa de Pós-Graduação em
História Social da Cultura, no Departamento de História

Rio de Janeiro, 19 de setembro de 2025



Pontifícia
Universidade
Católica do
Rio de Janeiro

As vozes em diálogo na historiografia maquiaveliana

Imitação e saberes vizinhos na *História de Florença* de
Maquiavel

Antonio Passos Rodrigues Carreira

**Dissertação apresentada como requisito parcial para a obtenção do
grau de Mestre em História. Aprovada pela Comissão examinadora
abaixo:**

Professor Eduardo Wright Cardoso

Orientador

Departamento de História – PUC-Rio

Professor Felipe Charbel Teixeira

Instituto de História – UFRJ

Professora Fabrina Magalhães Pinto

Instituto de História – UFF

Rio de Janeiro, 19 de setembro de 2025



Pontifícia
Universidade
Católica do
Rio de Janeiro

Todos os direitos reservados. A reprodução, total ou parcial, do trabalho é proibida sem autorização da universidade, da autora e do orientador.

Antonio Passos Rodrigues Carreira

Graduado em História pela Pontifícia Universidade Católica (PUC-Rio) em 2018. Atuante nas áreas de Teoria da História, História da Historiografia e História Intelectual, e em grupos de pesquisa sobre História e Retórica e sobre os Limites do Tempo. Tem interesse nas teorizações e práticas historiográficas da Antiguidade e do Renascimento que articulam a historiografia a saberes vizinhos, com ênfase nas conexões promovidas por Maquiavel entre história, retórica e poesia.

Ficha Catalográfica

Carreira, Antonio Passos Rodrigues

As vozes em diálogo na historiografia maquiaveliana : imitação e saberes vizinhos na História de Florença de Maquiavel / Antonio Passos Rodrigues Carreira ; orientador: Eduardo Wright Cardoso. –, 2025.

192 f. ; 30 cm

Dissertação (Mestrado)–Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de História, 2025.

Inclui bibliografia

1. História – Teses. 2. História Social da Cultura – Teses. 3. Nicolau Maquiavel. 4. Historiografia. 5. Polivocalidade. 6. Imitação. 7. Saberes vizinhos. I. Cardoso, Eduardo Wright. II. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Departamento de História. III. Título.

CDD: 900

Agradecimentos

Esta dissertação foi escrita graças a diálogos com um coro tão polivocal que não haverá espaço para mencionar todas as vozes que ecoam em suas páginas. Assim, registro meus agradecimentos aos principais interlocutores. Gostaria de agradecer, primeiramente, aos auxílios da FAPERJ com a concessão da bolsa de mestrado-nota 10, sem a qual esta pesquisa não teria sido possível. Também destaco o apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (Capes) – Código de Financiamento 001.

Agradeço ao meu orientador Eduardo Wright Cardoso por ter, simultaneamente, fomentado a autonomia da minha pesquisa e cuidado para que ela não se perdesse nas incertezas de seu longo caminho, desde a monografia até aqui; aos professores Henrique Estrada e Felipe Charbel, pois seus comentários na qualificação foram cruciais ao desenvolvimento subsequente deste trabalho; à professora Fabrina Magalhães pelo generoso aceite em participar da banca; aos professores do Programa de Pós-graduação em História Social da Cultura, que possibilitaram as condições para meu aprendizado ao longo do mestrado; e à professora Naiara Damas junto dos demais integrantes do grupo de estudos “Limites do Tempo”.

Sou grato ainda aos meus amigos de mestrado Tomás Bartholo e Nina Teruz, com quem formei laços de solidariedade e compartilhei diversos momentos terapêuticos inesquecíveis em meio às dificuldades da vida acadêmica.

Direciono meus agradecimentos aos familiares que admiro cotidianamente, especialmente à minha irmã, Isabel, pois seu lado artístico me inspira a escrever, e aos meus pais, Vivian e Renato, que, desde sempre, têm incentivado minha educação com muito amor e carinho.

Finalmente, agradeço à Marcelly, minha namorada e melhor amiga. Sua voz, mesmo chegando até mim atrasada em comparação com as demais, dá a impressão de já estar presente e de me acompanhar desde o início, como se fosse um eco do futuro.

Resumo

Carreira, Antonio Passos Rodrigues; Cardoso, Eduardo Wright. **As vozes em diálogo na historiografia maquiaveliana: imitação e saberes vizinhos na *História de Florença* de Maquiavel**. Rio de Janeiro, 2025. 188p. Dissertação de Mestrado – Departamento de História, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

Nicolau Maquiavel (1469-1527) compôs a *História de Florença* (1521-1525) seguindo uma importante tendência literária de sua época: imitar convenções estabelecidas por autoridades predecessoras. Por consequência da imitação de modelos prévios, em seu texto ele dialoga com uma diversidade de vozes antigas e renascentistas. O objetivo desta dissertação é investigar os diálogos polivocais estabelecidos nesta obra maquiaveliana, e, para tal, parto de dois princípios norteadores. Primeiramente, em vez de reduzir a relação do presente com o passado a apenas duas alternativas – continuidade *ou* ruptura –, atento-me aos diferentes graus de aproximação e afastamento do autor diante dos cânones tradicionais, considerando, assim, diversas possibilidades de mistura de repetição e singularidades. Em segundo lugar, devido à natureza multidisciplinar dos escritos humanistas, produzidos à luz de um programa pedagógico (*studia humanitatis*) no qual se estuda história junto de retórica, poesia, gramática e filosofia moral, busco mapear os contatos da historiografia com saberes vizinhos, particularmente a retórica e a poesia (épica ou dramática). Meu foco aqui reside no *Proêmio* geral que prefacia a narrativa e nos métodos retóricos operados pelos personagens históricos, com ênfase em estratégias verbais e imagéticas, incluindo os artifícios persuasivos da *inventio* (*éthos*, *páthos* e *logos*) e da *elocutio* (exemplificação e detalhamento).

Palavras-chave

Nicolau Maquiavel; Historiografia; Polivocalidade; Imitação; Saberes Vizinhos.

Abstract

Carreira, Antonio Passos Rodrigues; Cardoso, Eduardo Wright. **The voices in dialogue in Machiavellian historiography: imitation and neighboring knowledges in Machiavelli's *History of Florence***. Rio de Janeiro, 2025. 188p. Dissertação de Mestrado – Departamento de História, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

Niccolò Machiavelli (1469-1527) composed the *History of Florence* (1521-1525) following an important literary trend of his time: to imitate conventions established by preceding authorities. Because of this imitation, in his text he dialogues with a diversity of Ancient and Renaissance voices. The aim of this dissertation is to investigate the polyvocal dialogues established in this Machiavellian work, and, to this end, I start from two guiding principles. Firstly, instead of reducing the relation between the present and the past to just two alternatives – continuity *or* rupture –, I pay attention to the different degrees of approximation and distance in the author's relationship with traditional canons, thus considering various possibilities of mixing repetition and singularities. Secondly, due to the multidisciplinary nature of humanist writings, produced under a pedagogical program (*studia humanitatis*) in which history is studied alongside rhetoric, poetry, grammar and moral philosophy, I seek to map historiography's interactions with its neighboring fields of knowledge, particularly rhetoric and poetry (epic or dramatic). My focus here lies on the general *Proem* that prefaces the narrative and on the rhetorical methods employed by the historical characters, with an emphasis on verbal and visual strategies, including the persuasive devices of *inventio* (*éthos*, *pathos*, and *logos*) and *elocutio* (exemplification and detail).

Keywords

Niccolò Machiavelli; Historiography; Polyvocality; Imitation; Neighboring Fields of Knowledge.

Sumário

Introdução	6
1. A polivocalidade humanista: saberes vizinhos e tempos múltiplos	6
2. A multiplicidade temporal contemporânea	11
3. A consciência histórica do Renascimento e seus limites	14
4. A multiplicidade temporal nas cartas de Petrarca	17
5. As temporalidades múltiplas da imitatio	23
6. A polivocalidade da <i>História de Florença</i>	27
1. Os ecos retóricos e épicos no <i>Proêmio</i>	31
1.1. A tradição antiga	32
1.1.1. Preceitos gerais da retórica antiga	32
1.1.2. O proêmio na historiografia clássica	39
1.2. O renascimento das vozes antigas na historiografia humanista	49
1.3. Os ecos retóricos e épicos nos escritos maquiavelianos	54
1.4. Os ecos retóricos e épicos no <i>Proêmio</i> da <i>Istorie</i>	64
2. Os discursos dos oradores históricos	72
2.1. A retórica das orações na Antiguidade	73
2.2. A produção literária de discursos no Renascimento	77
2.3. Os ecos da tradição na composição maquiaveliana de discursos	87
2.3.1. Maquiavel e a corrente vernácula de diálogos fictícios	87
2.3.2. O diálogo de Maquiavel com o neociceronismo humanista	94
2.4. A composição maquiaveliana de discursos historiográficos	98
2.4.1. A retórica das orações	100
2.4.2. A voz maquiaveliana na <i>Istorie</i> : pragmática ou moralista?	112
3. O espetáculo trágico da história: retórica visual e poesia trágica	117
3.1. O espetáculo trágico na historiografia antiga	119
3.1.1. A história entre a poesia trágica e a retórica visual	120
3.1.2. O espetáculo farmacológico de Tito Lívio	125
3.2. Os diálogos maquiavelianos com a tradição retórico-poética	133
3.2.1. Os ecos da retórica visual clássica	134
3.2.2. Os ecos do espetáculo trágico farmacológico	142
3.3. A historiografia como espetáculo trágico	148
3.3.1. Os espetáculos dos Medici	149
3.3.2. A <i>ascensão</i> do duque de Atenas	153
3.3.3. A <i>tiranía</i> do duque de Atenas	157
3.3.4. A <i>ruína</i> do duque de Atenas	160
Considerações finais	168
Referências bibliográficas	176

*E quem sabe, então
O Rio será
Alguma cidade submersa
Os escafandristas virão
Explorar sua casa
Seu quarto, suas coisas
Sua alma, desvãos*

*Sábios em vão
Tentarão decifrar
O eco de antigas palavras
Fragmentos de cartas, poemas
Mentiras, retratos
Vestígios de estranha civilização*

Chico Buarque, “Futuros amantes”

Introdução

1

A polivocalidade humanista: saberes vizinhos e tempos múltiplos

Em uma carta de 10 de dezembro de 1513 ao seu amigo Francesco Vettori, Nicolau Maquiavel (1469-1527), já demitido de seu cargo como secretário da Segunda Chancelaria de Florença, descreve seu cotidiano no exílio. Durante o dia carrega consigo livros de Dante, Petrarca ou de poetas antigos, entre eles Tíbulo e Ovídio. No entanto,

Chegada a noite, retorno para casa e entro no meu escritório; à porta, dispo a roupa cotidiana, cheia de barro e lodo, visto roupas dignas de rei e da corte, e, vestido assim condignamente penetro as antigas cortes dos homens do passado, onde, por eles recebido amavelmente, nutro-me daquele alimento que é unicamente meu, para o qual eu nasci; não me envergonho ao falar com eles e perguntar-lhes as razões de suas ações. Eles, por sua humanidade, me respondem, e eu não sinto durante quatro horas qualquer tédio, esqueço todas as aflições, não temo a pobreza e não me amedronta a morte: eu me integro inteiramente neles. E, porque Dante disse não haver ciências sem que seja retido o que foi apreendido, eu anotei aquilo de que, por sua conversação, fiz capital e compus um opúsculo, *De Principatibus*¹.

Segundo Anthony Grafton, pela análise do tratado *O príncipe* é possível identificar alguns dos interlocutores aludidos nesse trecho, com destaque ao filósofo Cícero e aos historiadores Políbio, Tito Lívio e Tácito². A leitura desses escritores é descrita enquanto uma conversa terapêutica com os mortos, como se o simples ato de lê-los produzisse uma contemporização anacrônica³. A sugestão de viver ao mesmo tempo que os autores clássicos, podendo dirigir-lhes perguntas e escutar suas respostas, é central em minha investigação devido às suas implicações temporais: embora separadas por séculos, vozes antigas e modernas são simultâneas. Em *Light in Troy*, o crítico literário norte-americano Thomas Greene caracteriza como “polivocal” (“*polyvocal*”) a prática humanista de compor textos que, por imitarem os autores gregos e romanos, são marcados pela “presença” (“*presence*”)

¹ MAQUIAVEL, Nicolau. “Carta de Maquiavel a Francesco Vettori, em Roma”. In: *O príncipe*. Rio de Janeiro: BestBolso, 2016, pp. 132-133.

² GRAFTON, Anthony. “O leitor humanista”. In: CAVALLO, Guglielmo; CHARTIER, Roger (org.). *História da leitura no mundo ocidental* – vol. 2. Rio de Janeiro: Editora ática, 1999, p. 6.

³ Abordarei o conceito de anacronismo em uma passagem posterior na introdução. Ver a nota 26.

fantasmagórica de seus ecos, presença esta que “assombra” (“*haunts*”) o Renascimento já nos escritos de Francesco Petrarca no século XIV⁴. A proposta desta dissertação é empregar o conceito de *polivocalidade* para analisar a *História de Florença* maquiaveliana, onde a voz de Maquiavel dialoga com as vozes das tradições historiográficas, retóricas, poéticas, filosóficas e gramáticas precedentes (antigas e humanistas). Trata-se, portanto, de uma obra polivocal na qual convivem múltiplos tempos e saberes.

Por volta de 8 de novembro de 1520, o ex-secretário escreveu as condições do contrato que garantiu patrocínio à *História de Florença* – originalmente *Istorie Fiorentine* –, seu último grande projeto literário, a ser escrito ou em latim ou no vulgar, conforme preferisse. Seu empregador foi o então cardeal Giulio de’ Medici, que se tornou o papa Clemente VII durante a composição da obra⁵, finalizada em 1525. Selecionado o dialeto toscano, Maquiavel abre o livro endereçando uma *Dedicatória* ao patrocinador e prefaciando a narrativa com um *Proêmio* geral, onde anuncia uma mudança no recorte temporal original. A princípio deliberara começar a história em “1434 da era cristã, quando a família dos Medici (...) ganhou mais autoridade que qualquer outra em Florença”, mas decidiu alargar a narrativa para incluir a fundação da cidade. O motivo dessa alteração reside em sua leitura dos humanistas Leonardo Bruni e Poggio Bracciolini, “dois excelentes historiadores” que, embora já tivessem escrito “todas as coisas sucedidas até aquele ano”, o fizeram de um modo insatisfatório. Nas palavras do próprio autor:

depois de ler diligentemente seus escritos, para ver com que ordem e de modo procediam, a fim de que, *imitando-os*, nossa história recebesse melhor aprovação dos leitores, percebi que foram muitíssimo diligentes na descrição das guerras travadas pelos florentinos contra os príncipes e os povos estrangeiros, mas que, no que se refere às discórdias civis e às inimizades internas, bem como aos seus

⁴ GREENE, Thomas. M. *Light in Troy: imitation and discovery in Renaissance poetry*. Binghamton: Vail-Ballou Press, 1982, p. 99. Para abordagens teóricas contemporâneas sobre a metáfora do fantasma enquanto um passado presentificado, ver o capítulo “Cuidar daquilo que importa”, de Vinciane Despret. Particularmente interessante é a reflexão da autora a respeito dos atos de reapresentação dos mortos, seja em cerimônias funerárias, homenagens ou por outros meios narrativos. Segundo ela, “são processos de amplificação de existência”, pois, através da reapresentação, o morto “pode (...) prolongar os efeitos que tinha, quando vivo, na vida daqueles que agora vão herdar dele e fazê-lo viver de outra maneira”. DESPRET, Vinciane. *Um brinde aos mortos: histórias daqueles que ficam*. São Paulo: N-1 Edições, 2023, pp. 61-77.

⁵ O documento encontra-se em MACHIAVELLI, Niccolò. *The letters of Machiavelli: a selection*. Traduzido e editado por Allan Gilbert. Chicago: The University of Chicago Press, 1988, p. 197. Para uma investigação da situação de Maquiavel na época do início do projeto, ver: RIDOLFI, Roberto. *Biografia de Maquiavel*. Tradução de Nelson Canabarro. São Paulo: Musa, 2003, pp. 208-213.

efeitos, eles calaram de todo uma parte e descreveram a outra com tanta brevidade que nela os leitores não podem encontrar utilidade nem prazer algum⁶.

Após minimizar a opção da imitação, sem desertá-la, e tecer um elogio limitado aos seus predecessores, Maquiavel lhes censura pela carência de utilidade e prazer no tratamento das discórdias internas à Florença. Nesse trecho já percebemos uma preocupação central do fazer historiográfico maquiaveliano: o emprego de termos compartilhados com outros saberes, como, por exemplo, o preceito retórico-poético da *imitatio*.

A mobilização de categorias pertencentes a tradições diferentes da historiografia faz parte da cultura na qual Maquiavel fora educado. Os *studia humanitatis* juntavam a história num programa pedagógico contendo também as disciplinas da gramática, da retórica, da poesia e da filosofia moral. A união desses saberes já era evidente no Renascimento desde os escritos de Petrarca, com destaque à carta familiar I.9 a Tomasso da Messina “sobre o estudo da eloquência” (1350-1351). Luis Nepomuceno reconhece, nessa epístola, o esforço petrarquiano mais bem desenvolvido para difundir o projeto humanista de conciliar uma forma retórica bela com um conteúdo moralmente virtuoso. A conciliação entre eloquência e moral foi estimulada pelos diálogos de Petrarca com diversas autoridades clássicas, entre elas Cícero, Sêneca e Quintiliano. Porém, das “vozes conhecidas e familiares do passado” que lhe “confortam na solidão”, a voz ciceroniana parece ser a mais valorizada. Foi ecoando Cícero que o escritor renascentista assumiu a dupla função de “orador” e “filósofo”, cultivando assim simultaneamente “o falar” e a “alma”⁷.

Segundo Jean Claude Margolin, a educação humanista conectou retórica, filosofia e poesia numa única linguagem que não se limitava “a jogos de palavras

⁶ Os grifos em português são meus. MAQUIAVEL, Nicolau. *História de Florença*. São Paulo: Martins Fontes, 2007, Proêmio, pp. 7-10.

⁷ Petrarca provavelmente se inspirou numa passagem do tratado *Da invenção* no qual Cícero defende a união da eloquência e da sabedoria. CÍCERO, Marco Túlio. *Da invenção*. Tradução de Kabelengele Ilunga. São Paulo: USP, 2009, I. I. 1, pp. 40-41. Como tradução portuguesa da epístola familiar I.9 de Petrarca (originalmente em latim) utilizo a versão feita por Newton Bignotto em: PETRARCA, Francesco. “*Familiarium rerum*”. In: BIGNOTTO, Newton. *Origens do republicanismo moderno*. Niterói: Eduff, 2021, pp. 181-183. Porém, Nepomuceno também oferece uma tradução ao fim de seu artigo. NEPOMUCENO, Luis André. “Da alma e das letras: a eloquência como projeto humanista”. *Caligrama*, Belo Horizonte, vol. 10, dezembro de 2005, pp. 68-80, 84-87.

puramente formais”⁸. Portanto, qualquer análise de textos compostos conforme as regras dos *studia humanitatis* deve levar em consideração a unidade entre forma e conteúdo. Essa atenção a uma *linguagem multidisciplinar* é necessária na investigação dos escritos de Maquiavel, pois a maioria deles associa-se a uma das cinco disciplinas renascentistas. Por exemplo, enquanto a *História de Florença* é uma obra historiográfica, *O príncipe* é um manual retórico, *A mandrágora* é uma poesia cômica⁹ e o *Diálogo sobre nossa língua* é um estudo sobre a gramática do vernáculo florentino. Sendo assim, concordo com a crítica de Felipe Charbel Teixeira aos estudos da *Istorie* maquiaveliana que separam a estrutura retórica do conteúdo filosófico-político, como se fossem dois aspectos distintos da obra¹⁰. Ao contrário, o ex-secretário exerce seu papel de historiador ecoando a combinação humanista entre o orador, o filósofo e o poeta.

Para investigar a polivocalidade da *História de Florença* escuto principalmente os ecos da “*retórica*”, um conceito polissêmico nas ciências humanas. William Kennedy apresenta duas noções que, em sua interpretação, dominam desde a Antiguidade até hoje. Uma descreve a retórica como a arte do estilo belo e ornamentado, enquanto a outra associa-se à persuasão. Tais correntes podem se articular, porém, geralmente são contrapostas e enfatiza-se somente um dos lados. Em sua análise de textos renascentistas, o autor adota a segunda definição, juntando-se a Aristóteles, Cícero e Quintiliano, que, embora não excluam o campo estilístico, consideram-no apenas uma das várias espécies de técnicas persuasivas¹¹. Tal como Kennedy, utilizo o termo retórica em referência à arte da persuasão desenvolvido pelos antigos – e retomado pelos humanistas – especialmente em tratados e epístolas.

Os saberes retórico e poético são comumente associados às narrativas históricas renascentistas pelo menos desde 1970, ano em que Nancy Struever

⁸ Tradução minha. MARGOLIN, Jean-Claude. *Humanism in Europe at the Time of the Renaissance*. Traduzido por John L. Farthing. Durham: The labyrinth press, 1989, p. 63.

⁹ Para uma análise da situação de ócio literário envolvendo a produção d’*A mandrágora*, peça teatral apresentada publicamente no carnaval de 1518, e dos *Discursos sobre a Primeira Década de Tito Lívio*, ver: RIDOLFI, Roberto. *Biografia de Maquiavel, op. cit.*, pp. 191-201. Sobre a dificuldade na categorização literária dos *Discorsi*, ver: CAMPOS, André Santos; DAMELE, Giovanni. “Introdução”. In: MAQUIAVEL, Nicolau. *Discursos sobre a Primeira Década de Tito Lívio*. Tradução de André Santos Campos e Giovanni Damele. Coimbra: Edições 70, 2024, pp. 27-29.

¹⁰ TEIXEIRA, Felipe Charbel. *Timoneiros: retórica, prudência e história em Maquiavel e Guicciardini*. Campinas: Ed. Unicamp, 2010, pp. 191-192.

¹¹ KENNEDY, William J. *Rhetorical norms in Renaissance literature*. New Haven: Yale University Press, 1978, pp. 1-4.

publicou *The language of history in the Renaissance*. Ao longo das décadas posteriores a esse trabalho inserido no contexto da *virada linguística* ou *retórica* – isto é, “no último quartel do século XX”¹² –, o campo de estudos acadêmicos concentrou-se em dois focos não necessariamente excludentes: 1) o uso de convenções retóricas tradicionais por parte de historiadores quatrocentistas e quinhentistas italianos; e 2) a presença neles de uma suposta modernidade destoante dos preceitos herdados dos autores clássicos. Porém, ao analisar a *Istorie* maquiaveliana, Teixeira diverge dos comentadores que enxergam uma “intenção de ruptura” nas críticas a Bruni e Poggio introduzidas no *Proêmio*; também indica que a valorização dos mesmos modelos antigos – Tito Lívio, Salústio e Cícero – não impediu o ex-secretário de discordar de seus antecessores em pontos específicos. Assim, ele opõe-se a uma inefetiva dicotomia dividida em “adesão plena e rejeição total dos cânones humanistas”¹³.

Nesta dissertação investigo as conexões entre o fazer historiográfico maquiaveliano e os outros saberes que definem sua voz, a fim de identificar as variadas atitudes do autor perante o eco de tradições antigas e humanistas, porém, com foco na *imitatio*. A *História de Florença* é um espaço compartilhado onde retórica, poesia, gramática e filosofia moral são saberes “vizinhos” (“*neighbors*”)¹⁴ que coabitam com a historiografia e lhe constituem metodologicamente. Mesmo sendo conceitos e/ou gêneros independentes, marcados por origens e desenvolvimentos particulares, às vezes se confundem e se sobrepõem na abordagem de Maquiavel. Uma análise da *polivocalidade* da obra demanda bases teóricas sobre o tempo igualmente atentas à porosidade das fronteiras que separam o presente do passado. Portanto, abandono uma perspectiva temporal fundada em duas possibilidades extremas e absolutas: continuidade ou ruptura. Assim, na

¹² Afirmando sua inserção numa tendência recente vinculada à linguagem, a autora desenha um quadro geral da querela antiga entre filosofia e retórica, e depois se concentra nos aspectos retóricos, poéticos e políticos de humanistas como Bruni e Poggio. STRUEVER, Nancy. *The language of history in the Renaissance: rhetoric and historical consciousness in Florentine Humanism*. Princeton: Princeton University Press, 1970. Para comentários críticos sobre a “concepção cética” de retórica operada pela historiadora norte-americana, ver: GINZBURG, Carlo. *Relações de força: história, retórica, prova*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002, pp. 64-79.

¹³ TEIXEIRA, Felipe Charbel. *Timoneiros*, op. cit., pp. 186-192.

¹⁴ Minha referência à metáfora dos “vizinhos” é uma coletânea de estudos sobre a historiografia clássica organizados por John Marincola. A quarta parte do livro, denominada “*Neighbors*”, oferece capítulos que (des)vinculam a história à poesia épica, à etnografia, à poesia trágica, aos antiquários, à biografia, à geografia e à ficção romanesca. MARINCOLA, John (ed.). *A companion to Greek and Roman historiography*: volume II. Singapore: Blackwell Publishing Ltd., 2007, pp. 481-565.

tessitura do livro, se entrelaçam não apenas saberes vizinhos, mas também diferentes graus de afastamento em relação aos predecessores. Imitação e crítica, por exemplo, são duas posturas distintas e cada uma produz elos específicos com a tradição, sem se confundirem, respectivamente, com adesão ou rejeição em estado bruto. Alguns estudos recentes são úteis ao questionamento de tal dicotomia que, em minha visão, funciona como um obstáculo à oportuna ideia da *multiplicidade temporal*, que nos será útil exclusivamente para definir com mais precisão a relação da *imitatio* com o passado.

2

A multiplicidade temporal contemporânea

Na interpretação de Marlon Salomon em *Heterocronias*, após a Segunda Guerra Mundial, a noção de um “tempo único, homogêneo e linear” tornou-se um grande alvo de contestação nas ciências humanas, ávidas por “formas múltiplas, variadas, policrônicas” de concebê-lo. Novas teorizações buscaram alternativas ao empreendimento setecentista e oitocentista de sincronizar as histórias de povos e tradições diversas numa mesma cronologia de caráter universal e amparada em categorias unificadoras, como “civilização” e “progresso”. Porém, nas primeiras décadas do século XX, as críticas à física newtoniana e a literatura de Marcel Proust, James Joyce e Virginia Woolf já esboçavam reflexões temporais incompatíveis com pressupostos de homogeneidade e linearidade. Apesar desses antecedentes, concepções de temporalidades múltiplas somente chegaram a impactar profundamente as Humanidades via Michel Foucault, por acaso simultaneamente à eclosão da *virada linguística*. Em 1969, o filósofo francês publicou *A arqueologia do saber*, uma pesquisa caracterizada por um “vocabulário heterocrônico” carregado de “imagens” posteriormente adotadas pelos historiadores. Nos decênios seguintes, a historiografia acadêmica incorporou definitivamente o problema da heterocronia, com especial participação do alemão Reinhart Koselleck¹⁵. Em ambos os autores, metáforas imagéticas relativas ao tempo assumem um papel crucial.

Ao usar o conceito de *Estratos do tempo* (livro publicado originalmente em 2000 contendo artigos das décadas passadas), Koselleck defende a centralidade de

¹⁵ SALOMON, Marlon. "Heterocronias". In: SALOMON, Marlon (org.). *Heterocronias: estudos sobre a multiplicidade dos tempos históricos*. Goiânia: Edições Ricochete, 2018, pp. 9-24.

metáforas de ordem espacial para nos referirmos às múltiplas temporalidades. A imagem de camadas traz a consideração de “diversos planos, com durações diferentes e origens distintas, mas que, apesar disso, estão presentes e atuam simultaneamente”. Nessa perspectiva, “consensos” e “conflitos” – dois termos interessantes numa análise do diálogo entre a historiografia maquiaveliana e a tradição – sincrônicos habitam esferas históricas independentes, embora entrelaçadas. O autor conscientemente mobiliza um vocabulário geológico: recortes temporais amplos se equivaleriam a montanhas que, com o desenrolar dos milênios, “passaram a conter todas as formações posteriores – ou seja, os estratos sedimentares mais recentes”. O historiador alemão descreve a articulação de, no mínimo, três camadas. Uma delas associa-se a ciclos que transcendem gerações e cujo ritmo de transformação demora séculos. Outra, marcada pela rapidez, lida com eventos irreversíveis e inovadores. No meio entre ambas se encontram as “estruturas de repetição”, cada uma apresentando velocidades particulares. Koselleck separa essa camada mediana das concepções greco-romanas de “eterno retorno”, pois não se trata de “movimentos circulares”. Em vez disso, as repetições contidas nas estruturas têm uma dimensão de singularidade. Por exemplo, todo casamento é único no ponto de vista dos participantes, mas os rituais são reproduzidos com certa constância. Também “as artes, por mais originais que possam ser, vivem do reaproveitamento de possibilidades preexistentes”¹⁶.

Antecipando o historiador alemão, Foucault empregou a metáfora geológica de “camadas sedimentares” ao descrever, n’*A arqueologia do saber*, um tempo “de séries diferentes, que se justapõem, se sucedem, se sobrepõem, se entrecruzam, sem que se possa reduzi-las a um esquema linear”¹⁷. Um “vocabulário heterocrônico”, na expressão de Salomon, aparece também no prefácio à edição inglesa de *A palavras e as coisas* (1966), publicado em 1971, onde o filósofo francês diz analisar os “diferentes tipos de mudança” que o discurso científico sofreu na era moderna; mudanças estas “que não ocorreram no mesmo nível, procederam no mesmo ritmo, ou que obedeceram às mesmas leis”¹⁸. Nesse estudo, ele identifica a emergência no

¹⁶ KOSELLECK, Reinhart. *Estratos do tempo: estudos sobre história*. Rio de Janeiro: Contraponto: Ed. PUC-Rio, 2014, pp. 9-25.

¹⁷ FOUCAULT, Michel. *A arqueologia do saber*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008, pp. 3-9.

¹⁸ Minha tradução do inglês: “It seemed to me at the outset that different kinds of change were taking place in scientific discourse – changes that did not occur at the same level, proceed at the same pace,

“pensamento moderno” de uma ideia de tempo cuja “espacialidade” ordenaria os acontecimentos numa “sucessão” contínua¹⁹.

Um *continuum* linear corresponderia justamente aos pressupostos da física newtoniana – desenvolvida na passagem dos séculos XVII ao XVIII –, na qual se mede o tempo (e o espaço) dentro de uma cronologia absoluta, universal e externa às experiências particulares. Foucault rejeitou tais preceitos que permeiam a historiografia tradicional contemporânea em favor de uma abordagem episódica, na qual transformações simultâneas a um determinado período se deram independentemente. Esta é a leitura de Donald J. Wilcox em *The measure of times past: pre-newtonian chronologies and the rhetoric of relative time* (1987), que reconhece n’*As palavras e as coisas* (assim como em Joyce, Proust e Jorge Luis Borges) reflexões temporais mais semelhantes às dos historiadores anteriores a Newton, incluindo antigos e renascentistas²⁰ – entre eles, Maquiavel –, que utilizavam outros métodos de datação para além do sistema a.C./d.C., perfeitamente apropriado às necessidades newtonianas. Apesar das temporalidades múltiplas, fragmentadas e sobrepostas já ocuparem a literatura, o tempo absoluto da física moderna, segundo Wilcox, ainda era operado por Marc Bloch, para quem o sentido dos eventos históricos individuais residia na sua localização como pontos num *continuum*²¹.

As proposições de Wilcox a respeito das afinidades entre a ideia de tempos múltiplos e as concepções pré-newtonianas de história são corroboradas por várias pesquisas no debate contemporâneo. Na esteira de Arnaldo Momigliano, alguns historiadores minaram a tese de que os gregos tinham uma visão puramente cíclica de tempo enquanto o modelo judaico-cristão seria somente uma progressão linear, pois numa mesma temporalidade identificamos aspectos de recorrência e de

or obey the same laws”. *Idem. The Order of Things: an archeology of the human sciences*. New York: Random House, Inc., 1994, p. xii.

¹⁹ *Idem. As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. São Paulo: Martins Fontes, 2016, p. 470.

²⁰ WILCOX, Donald J. *The measure of times past: pre-newtonian chronologies and the rhetoric of relative time*. Chicago: The University of Chicago Press, 1987, pp. 253-270.

²¹ *Ibidem*, pp. 2-10. De fato, Bloch opõe o tempo fragmentado de algumas ciências humanas ao “tempo da história”, marcado pela “irreversibilidade de seu impulso”. Trata-se de “um continuum” de “perpétua mudança”. Ele também menciona a importância de se “atribuir à conquista da Gália exato lugar cronológico”. BLOCH, Marc. *Apologia da história, ou, o Ofício do historiador*. Rio de Janeiro: Zahar, 2001, p. 55. Salomon observou que, embora Bloch tenha pluralizado “o aspecto antropológico” da ciência histórica, ele se recusou a “transformar o tempo em objeto de sua reflexão”, por medo da pluralidade temporal “se chocar com o novo estatuto científico” da história. SALOMON, Marlon. “Heterocronias”, *op. cit.*, p. 17.

irreversibilidade²². Porém, convivências entre ruptura e continuidade são particularmente evidentes na relação dos historiadores renascentistas com a tradição herdada; não somente por praticarem tanto estratégias imitativas quanto críticas diante do passado – como Maquiavel indica no *Proêmio da História de Florença* –, mas também devido às próprias contradições temporais internas aos séculos frequentemente englobados no conceito de Renascimento.

3

A consciência histórica do Renascimento e seus limites

O historiador da arte alemão Erwin Panofsky, ao debater a utilidade do conceito de Renascimento no livro *Renascimento e Renascimento na arte ocidental* (1960), problematiza dois argumentos contrários às periodizações. De um lado, a ideia de uma permanência universal através dos tempos inviabilizaria a historicização. De outro, a tese de que inovações seriam constantemente levadas a cabo por indivíduos sozinhos impossibilitaria o reconhecimento de uma homogeneidade externa comum a eles, e erroneamente pressuporia que qualquer singularidade é divergente o suficiente da tradição para determinarmos uma mudança coletiva de direção. O autor considera importante a tarefa de definir fronteiras temporais, apesar da dificuldade de cumpri-la. A periodização, porém, não deve ser usada como princípio explicativo, precisando ser “constantemente reelaborada”, e não há a necessidade de consensos sobre o momento exato dos princípios e termos. Mesmo que as inovações sempre impliquem, “simultaneamente, continuidade e ruptura”, e possam ocorrer não somente através de transformação súbita, “mas também pelo efeito acumulativo”, cada período possuiria uma “fisionomia” própria²³, incluindo o Renascimento.

Segundo Panofsky, a fisionomia da época renascentista é de complexa determinação devido aos vários fios ligando-a à Idade Média e à tradição clássica,

²² MOMIGLIANO, Arnaldo. “Time in Ancient Historiography”, *History and Theory*, Vol. 6, Beiheft 6: History and the Concept of Time, 1966, pp. 1-23. Koselleck consentiu com o historiador italiano. KOSELLECK, Reinhart. *Estratos do tempo*, op. cit., p. 19. Juliana Marques também defende a articulação de traços lineares e progressivos na Antiguidade, mencionando em sua análise historiadores como Políbio, Tito Lívio e Tácito. MARQUES, Juliana Bastos. “O conceito de temporalidade e sua aplicação na historiografia antiga”, *Revista de História*, n. 158, 2008, pp. 43-63.

²³ PANOFSKY, Erwin. *Renascimento e Renascimentos na arte ocidental*. Lisboa: Presença, 1981, pp. 17-21.

cujos laços “se tinham por vezes tornado extremamente ténues”, embora a herança nunca houvesse estado “irrecuperavelmente perdida”. Antes dos humanistas já ocorreram “revivescências menores”, mas o período *Renascimento* não deve ser eliminado ou englobado ao medieval, como se inexistissem divisões e contrastes fisionômicos. A noção de uma “*media aetas*” como “um intervalo” separando “um passado submerso e um presente que o viria libertar dessa submissão”, foi desenvolvida nos séculos XIV-XVI, e representou uma *autorrealização* nos dois sentidos em inglês: “‘tornar-se consciente’ e ‘tornar-se real’”. Ou seja, para o historiador alemão, o Renascimento enquanto movimento foi resultado de um momento histórico, mas o conceito de uma época renascentista foi produzido pelo movimento. O papel de Petrarca na formulação dessa autorrealização dupla teria sido crucial: admirado com as ruínas romanas, indignado com seu próprio tempo doloroso e consciente do distanciamento entre ambos, o poeta italiano “elaborou uma nova versão da história”. Ele não apenas concebeu “dois períodos, o clássico e o ‘recente’”, e abandonou a noção cristã de “evolução contínua”, de “constante progresso das trevas pagãs para a luz”, como também inverteu a lógica: a época de luz antecedeu a conversão dos imperadores romanos ao cristianismo, dando lugar a uma era de trevas e decadência²⁴.

Iniciando com Petrarca, os italianos começaram a acreditar que viviam numa época “tão radicalmente diversa do passado medieval” quanto este “o fora relativamente à antiguidade clássica”, e cuja fisionomia se baseava no “esforço concentrado de fazer reviver a cultura desta última. Panofsky se pergunta se eles tinham razão. Como nos séculos IV e XII eram muitos “os eruditos familiarizados com o verso latino”, alguns pesquisadores consideram que as alegações dos humanistas referentes à novidade de sua erudição seriam uma estratégia para vender a própria imagem, quando, na verdade, “as diferenças detectáveis entre eles e os seus predecessores” do medievo seriam quantitativas em vez de qualitativas. Opondo-se a essa tese, o autor reconhece “entre 1250 e 1550” uma revolução “intelectual e emocional pelo conteúdo mas quase religiosa pelo caráter”. A consciência histórica dessa época não foi auto-ilusória, mas sim uma inovação de fato, pois foi capaz de “negar e a esquecer a sua dívida para com a sua progenitura,

²⁴ *Ibidem*, pp. 22-30.

a Idade Média”. Os historiadores da literatura, portanto, não poderiam negar a nova “sensibilidade estética” petrarquiana ou “a realidade do Renascimento”²⁵.

Panofsky tem seus méritos por aceitar a possibilidade de justaposições entre continuidade e ruptura, além de reconhecer em Petrarca uma ideia de distanciamento em relação ao mundo clássico. No item seguinte desta introdução focarei nas reflexões petrarquianas, mas antes é necessário apontar os limites das teses panofskyanas sobre a consciência histórica humanista e a fisionomia própria do Renascimento. Ambas precisam ser relativizadas por causa dos traços anacrônicos do século XIV ao XVI. Algumas pesquisas recentes me auxiliam nesse sentido.

Em *Anachronic Renaissance* (2010) Alexander Nagel e Christopher Wood atacam o historiador alemão no campo das artes, mais especificamente pelo seu entusiasmo com a capacidade inovadora dos renascentistas de diferenciar o estilo estético peculiar a cada período – um à Antiguidade e outro ao medievo –, sendo esta a pré-condição para a ressurreição da cultura antiga. Essa interpretação equivaleria a um mito (“*myth*”) alimentado pelo interesse de afirmar a lucidez moderna contra a irracionalidade medieval. Segundo os autores, Panofsky projeta aos humanistas uma concepção de tempo marcada pela valorização de uma cronologia histórica linear precisa em oposição a uma perspectiva temporal de medida imprecisa, mais compatível com abordagens desenvolvidas no século XX, principalmente na literatura de Borges. Já na leitura de Nagel e Wood, o neoclassicismo renascentista lidou com as duas temporalidades²⁶.

Outro autor fundamental em suas ressalvas às teses panofskyanas é Anthony Grafton, voltado menos às artes e mais à cultura do livro. Conforme explica, entre as décadas de 1930 e 1970, importantes pesquisadores europeus – como Panofsky – defenderam que os humanistas teriam modificado as experiências de leitura. Na educação escolástica do medievo as autoridades eram lidas como partes de “um

²⁵ *Ibidem*, pp. 62-67.

²⁶ NAGEL, Alexander; WOOD, Christopher. *Anachronic Renaissance*. New York: Zone Books, 2010, pp. 45-49. Dos mesmos autores também indico: *Idem*. “Interventions: toward a new model of Renaissance Anachronism”, *Art Bulletin*, Vol. LXXXVII, n. 3, 2005, pp. 403-413. Para uma discussão mais aprofundada sobre o conceito de anacronismo na história da arte, com comentários sobre Panofsky, Marc Bloch e Foucault, recomendo: DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante do tempo: história da arte e anacronismo das imagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015, pp. 15-56. Para uma reflexão crítica à noção de anacronismo empregada por Bloch e atenta às dimensões retórico-poéticas do conceito, ver: RANCIÈRE, Jacques. “O conceito de anacronismo e a verdade do historiador”. Tradução de Mônica Costa Netto. In: SALOMON, Marlon (org.). *História, verdade e tempo*. Chapecó: Argos, 2011, pp. 21-49.

conjunto canônico” e seus escritos não correspondiam à “obra de indivíduos que haviam vivido em um tempo e lugar determinados, mas como corpos de proposições impessoais”. A leitura era apoiada materialmente por um sistema gótico formado por “títulos, comentários e tratados” que impuseram aos eruditos um modo medieval de encarar os textos da Antiguidade. O objetivo não consistia em “explicar o texto tal como era, mas colocar o seu conteúdo ao alcance dos novos tempos”, servindo a demandas modernas. Supostamente rejeitando essa falta de consciência histórica, Petrarca e seus seguidores alegavam “resgatar” as intenções originais dos autores clássicos para além das distorções de significado promovidas pelos escolasticismo. Por trás do “muro da leitura errada” eles teriam acesso aos antigos tal como foram: “não *auctoritates* atemporais e a-históricas adaptadas (...), mas pessoas que haviam vivido em determinado tempo e lugar”. Os humanistas opunham-se ao livro medieval tanto pelo seu conteúdo filologicamente anacrônico quanto pela sua forma material. Eles tentaram substituir o formato gótico, cheio de comentários escolásticos nas laterais da página, por um outro que não interferisse “na ligação entre *autor e lector*”²⁷.

De acordo com Grafton, “os historiadores aceitaram essa retórica ao pé da letra”, descrevendo os humanistas como intelectuais que viam o mundo greco-romano em suas próprias cores e roupas. Porém, apesar de terem realmente estabelecido uma relação mais direta com os antigos, há ressalvas nesse otimismo. Na produção material dos livros renascentistas os “elementos genuinamente clássicos” foram “utilizados para novos fins” e conviveram com estéticas medievais que, embora recém abandonadas, foram retomadas durante o Renascimento – como por exemplo, o alfabeto carolíngio. Ou seja, embora os textos fabricados parecessem clássicos, o classicismo “incorporava pressupostos estéticos de seu tempo”. Assim, ao mesmo tempo coexistiram “as convenções medievais e renascentistas, o desejo de adaptar o mundo antigo ao presente e a vontade de reconstruí-lo como verdadeiramente havia sido”. Essa sincronia gerou ilustrações anacrônicas de uma Antiguidade greco-romana que pouco tinha de antiga²⁸.

4

A multiplicidade temporal nas cartas de Petrarca

²⁷ GRAFTON, Anthony. "O leitor humanista", *op. cit.*, pp. 7-10.

²⁸ *Ibidem*, pp. 8-14.

Reconhecer os limites da autoconsciência histórica humanista na retomada da Antiguidade e apontar as dimensões anacrônicas do método renascentista de releitura dos antigos é apenas um primeiro passo à compreensão da multiplicidade temporal que marcou a prática da imitação no Renascimento. Também podemos visualizar seu caráter heterocrônico analisando a ideia de simultaneidade entre diferentes épocas presente naquela carta de Maquiavel à Vettori. Como Petrarca igualmente figurou diálogos com os autores clássicos como se a prática da leitura permitisse uma contemporaneidade com o mundo greco-romano²⁹, a seguir me dedicarei à análise de correspondências petrarquianas. No item seguinte a polivocalidade delas me auxiliará a investigar a dimensão polivocal do conceito humanista de *imitatio* operado pela historiografia maquiaveliana.

Após uma longa busca pelas correspondências ciceronianas a Ático, Petrarca as encontrou no ano de 1345 onde menos esperava, em Verona. Nelas descobriu o envolvimento do escritor romano em várias brigas inúteis e indignas de um filósofo. Cícero tropeçou no caminho por onde ele próprio guiava seus leitores. A leitura lhe serviu como evidência de que nenhuma autoridade, por mais admirável, é imerecida de vitupérios caso possua vícios. Sendo assim, o humanista decidiu redigir duas cartas endereçadas ao homem antigo: inicialmente censura as contradições de sua vida, e depois elogia seu intelecto e oratória, lamentando a perda de algumas de suas prosas e o fato de que aquelas sobreviventes são raramente lidas no *Trecento*, mesmo após muita batalha contra o esquecimento. O poeta italiano, conseqüentemente, sente um luto pela ausência dos modelos clássicos – estejam eles no céu ou no submundo – e uma vergonha pelo comportamento de seus contemporâneos do século XIV. Ambas as epístolas petrarquianas terminam com indicações da localização geográfica e histórica do autor. Por exemplo, na primeira declara que escreve “Da terra dos vivos, na margem direita do Adige, na cidade de Verona, na Itália transpadana, no dia 16 de junho de 1345 desde o nascimento daquele Senhor que você não conheceu”³⁰.

²⁹ Aqui é válido apontar a existência de diferenças nas abordagens de Petrarca e de Maquiavel. Para uma análise aprofundada da metáfora maquiaveliana de diálogos com os mortos, ver: PIETERS, Jürgen. *Speaking with the dead: explorations in literature and history*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2005, pp. 12-54.

³⁰ Salvo indicação contrária, as traduções deste livro são de minha autoria: "From the land of the living, on the right bank of the Adige, in the city of Verona in transpadane Italy, on 16 June in the year 1345 from the birth of that Lord whom you never knew". PETRARCA, Francesco. *Rerum*

Alguns desses temas aparecem em outras cartas que Petrarca dirigiu a autores clássicos: 1. críticas à vida pessoal e elogios aos trabalhos; 2. luto pela ausência deles; 3. indignação com seus contemporâneos; 4. lembrar constantemente que, enquanto os destinatários estão no submundo ou no céu, ele próprio encontra-se na “terra dos vivos”; 5. e auto localização espaço-temporal. Mais dois tópicos são agregados nas correspondências posteriores: metáforas relativas à presença de uma época passada e o problema da relação dos pagãos com o cristianismo. Além disso, não por acaso, neste conjunto epistolar o autor alude aos cinco saberes vizinhos que integram os *studia humanitatis* – filosofia moral, retórica, história, poesia e gramática.

Cícero foi poupado de críticas religiosas porque vivera antes de Cristo, mas tal não foi o caso de Sêneca. Dirigindo-se a ele em 1348, Petrarca alega escutar diariamente as suas palavras e diz esperar ser agora ouvido. O ilustre escritor romano, mesmo sendo a maior autoridade em filosofia moral, cometera o erro terrível de servir ao governo de Nero sem pular do barco, mesmo o imperador tendo sido fortemente cruel em torturas contra os cristãos³¹. Também foi endereçada uma epístola ao retor Quintiliano, um dos rivais de Sêneca. Ambos compartilharam idade, profissão e local de nascimento, mas se separaram por causa da inveja. Porém, Quintiliano ainda é digno de elogio por ter se aventurado num assunto já trabalhado com maestria por Cícero; seguindo os passos ciceronianos, ele adquiriu renome não apenas pela imitação, mas pelo aprendizado próprio, tratando de assuntos ignorados pelo predecessor. Além disso, o humanista lamenta a força destruidora do tempo, pois seu primeiro contato com a *Instituição Oratória* havia sido através de uma edição mutilada. Essa quarta carta foi composta na “terra dos vivos (...), no ano 1350 desde o nascimento Daquele quem seu mestre preferiu perseguir em vez de conhecer”³².

Em outra epístola, Petrarca diz a Tito Lívio que desejaria lhe ser contemporâneo, seja na Roma antiga ou em 1351, mas, sem essa possibilidade, sobrou admirar suas histórias, embora algumas delas tenham se perdido. Das 142

familiarium libri XVII-XXIV. Traduzido por Aldo S. Bernardo. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1985, *Fam.* XXIV. 2-4, pp. 314-321.

³¹ *Ibidem*, *Fam.* XXIV. 5, pp. 322-328.

³² No original: “From the land of the living, between the right slope of the Apennines and the right bank of the Arno, within the walls of my own city, where I first became acquainted with you, and on the very same day, 7 December, in the year 1350 from the birth of Him whom your master preferred to persecute rather than know”. *Ibidem*, *Fam.* XXIV. 7, pp. 330-331.

Décadas originais, apenas 29 sobreviveram. A fim de esquecer-se de seu tempo odioso, o humanista se ocupa lendo os vestígios da *Ab urbe condita*, onde é transferido para séculos mais felizes e sente estar junto das personagens históricas. Ele ainda faz um pedido para seu interlocutor, “supremo preservador da memória dos feitos passados”, cumprimentar seu rival Salústio e o predecessor Políbio³³.

A carta de Petrarca a Homero (1360) expressa uma separação temporal ainda maior, não apenas devido à sua anterioridade em comparação com Cícero, Sêneca e Tito Lívio, mas também por questões linguísticas. Enquanto o poeta épico não sabia latim, o humanista tinha um domínio muito limitado do grego. A comunicação, portanto, era impossível, até um novo tradutor vestir os versos homéricos com trajes latinos e essa voz antiga chegar aos ouvidos petrarquianos num idioma familiar. Até então, o escritor renascentista via aquele cultivador de Musas como alguém que contempla um amigo à distância. Agora o diálogo tornava-se possível, embora a presença desse autor antigo não apagasse o abismo histórico entre a Antiguidade e o *Trecento*, separados por uma época na qual o sol da eloquência entrou em eclipse. Petrarca condena a penumbra sob a qual vive movido pela vontade de oferecer um remédio ao presente e esperanças ao futuro, tentando, no mínimo, aliviar sua alma em luto³⁴.

De acordo com Greene, o sentimento petrarquiano de distanciamento temporal detém uma dimensão linguística, como é evidente na epístola a Homero. As gerações anteriores viam as mudanças culturais da Roma imperial para a era cristã como ocorridas num *continuum* inquebrável. Ainda que Dante Alighieri, por exemplo, reconhecesse transformações, acreditava que seu latim era o mesmo dos antigos, como se pertencessem à mesma comunidade (anacrônica). Em contraste, Petrarca se sente fora do mundo greco-romano de onde apenas sobreviveram vestígios e ruínas, e desejava reconstruir aquela época perdida, fazê-la dar um salto de 1000 anos apesar dos já apontados limites do classicismo renascentista. É nesse ponto que reside a metáfora necromântica da ressurreição, do *renascer*³⁵. Conversando com vivos e mortos, o poeta italiano tornou-se um tipo de anacronismo ambulante³⁶ diverso do anacronismo dantesco. Naquela carta a

³³ *Ibidem*, Fam. XXIV. 8, p. 332-333.

³⁴ *Ibidem*, Fam. XXIV. 12, pp. 342-350.

³⁵ GREENE, Thomas. M. *Light in Troy*, op. cit., pp. 28-32.

³⁶ *Ibidem*, p. 8.

Tomasso da Messina “sobre o estudo da eloquência”, ele indica escutar “na solidão certas vozes conhecidas e familiares do passado” que aconselham seu coração e despertam sua “alma sonolenta”³⁷.

Na *canzone* 6 de Petrarca, uma Itália sonolenta, “velha, ociosa e lenta” é estimulada a retomar seu “curso antigo e melhor” através do despertar de “homens que jamais perderão a fama” – especificamente Cipião, Bruto e Fabrício –, almas que “estão do alto na cidade e têm o corpo abandonado em terra”, embaixo de tumbas, muros e ruínas³⁸. Greene identifica nessa figuração de um necromante que faz os heróis renascerem do submundo uma imagética também arqueológica. No Renascimento os poemas, prédios e estátuas da Antiguidade eram examinados para além dos contornos externos: penetrava-se na superfície visual ou verbal em busca de presenças fantasmagóricas advindas do passado enterrado; do subterrâneo emergiam formas clássicas revividas ou formas medievais transmutadas pela estética classicizante. Após a ressuscitação – isto é, a redescoberta –, os restos de fragmentos greco-romanos eram copiados, editados, traduzidos e imitados. A própria arte renascentista demandava o mesmo tipo de exame arqueológico, uma decifração do passado enterrado. Essa “subleitura” (“*subreading*”) petrarquiana, diferente da hermenêutica medieval, tinha uma ligação íntima com a filologia, disciplina que mostrou aos humanistas a historicidade dos estilos literários, das línguas e das culturas³⁹.

Na análise de Wilcox, a descoberta das cartas ciceronianas transformou o modo pela qual Petrarca compreendia a história. Os estudiosos medievais liam os clássicos como se as ideias lá presentes tivessem sido desenvolvidas no processo crescente da sabedoria humana. O conhecimento transitaria de uma cultura a outra numa progressão linear desassociada do tempo pessoal dos autores, cuja localização histórica não afetaria o sentido do texto. Encontrando um Cícero vingativo diferente daquele filósofo contido na educação escolástica, o humanista percebeu que, em contraste com a ideia compartilhada por várias gerações antes dele, os textos gregos e latinos não seriam formulações abstratas desvinculadas de uma personalidade específica, mas sim produto de pessoas vivas num contexto histórico específico.

³⁷ PETRARCA, Francesco. “*Familiarium rerum*”, *op. cit.*, *Fam.* I. 9, p. 183.

³⁸ *Idem. Cancioneiro*. Tradução de José Clemente Pozenato. Campinas: Editora da Unicamp, 2014, LIII, pp. 117-119.

³⁹ GREENE, Thomas. M. *Light in Troy*, *op. cit.*, pp. 92-93.

Portanto, no pensamento petrarquiano, o tempo detinha uma camada pessoal além daquela intelectual, e ambas se encontravam no método de medição cronológica adotado nas cartas endereçadas aos antigos. Podendo seguir a comum prática do medievo de contar os anos partindo da fundação de Roma, o poeta italiano preferiu um sistema de datação estranho a Cícero – “16 de junho de 1345” d.C. – e juntou-o à menção de lugares familiares aos dois – a “margem direita do Adige, na cidade de Verona, na Itália transpadana”. Assim, se por um lado Petrarca e aquela autoridade latina estavam separados pelo advento de Cristo nesse estrato espiritual, cultural e intelectual, eles se conectavam no estrato pessoal⁴⁰.

Ao entrelaçar dois planos – um linear, universal, público, abrangente, e outro episódico, imediato, privado, vinculado a eventos particulares –, Petrarca descobriu novas possibilidades de comparação entre o mundo clássico e o seu próprio, mas dessa vez reconhecendo a distância histórica que os separava. Assim, ele viu similaridades e diferenças simultâneas na relação do passado com o presente. Por exemplo, a tensão dos antigos pagãos com a Cristandade possui não apenas dimensões teológicas e conceituais, mas também históricas. As crenças deles foram introduzidas no tempo pessoal, sem deixar de ser uma questão intelectual que os distanciava irreconciliavelmente dos cristãos. Esse problema era importante e difícil de resolver, como demonstram as cartas a Sêneca e Quintiliano. O humanista pôde censurar indivíduos que viveram num momento específico enquanto elogiava suas proposições abstratas. Essas duas temporalidades coexistiram desconfortavelmente nas narrativas historiográficas durante todo o Renascimento⁴¹.

Ou seja, a camada pessoal da concepção petrarquiana de tempo levou ao reconhecimento da distância com a Antiguidade e permitiu a construção de pontes históricas. Porém, tendo em vista os limites da autoconsciência do classicismo renascentista, alguns dos elementos recuperados do mundo dos mortos, ao passarem pela travessia de volta ao presente, assumiram uma dimensão anacrônica. Dessa forma, concordo com a interpretação de Margolin relativa ao movimento humanista não ter representado uma reprodução fiel, após vários séculos obscuros, da cultura literária greco-latina. O princípio mais fundamental do movimento inaugurado por Petrarca foi a adaptação dos modelos clássicos aos problemas contemporâneos, e

⁴⁰ WILCOX, Donald J. *The measure of times past*, op. cit., pp. 153-156.

⁴¹ *Ibidem*, pp. 156-158.

tal adequação pressupunha uma atitude crítica diante das autoridades. Este preceito estava integrado ao conceito vigente da *imitatio*⁴². Sendo herdeiras das teorizações antigas, porém assumindo contornos singulares, as estratégias imitativas operadas no Renascimento – incluindo no campo da historiografia – produziam um coro de vozes de origens temporais diversas. Por isso, serão o objeto de análise do próximo item.

5

As temporalidades múltiplas da *imitatio*

No diálogo *Do orador* (55 a.C.) Cícero aconselha a imitação específica das autoridades gregas,⁴³ buscando “os elementos que mais se sobressaem naquele que se imitará”⁴⁴. Quintiliano oferece preceituações detalhadas na *Instituição oratória*, resumidas na ideia de seguir autoridades para, depois, superá-las⁴⁵. Segundo ele, Cícero imitara os gregos assimilando o melhor elemento de diferentes escritores, mas suas virtudes advêm também da própria genialidade, e, com elas, atingiu patamares não alcançados pela eloquência helênica⁴⁶. Assim como o gênio ciceroniano, o orador ideal precisa criar algo singular, pois a *imitatio* enquanto cópia é insuficiente. Quando, no passado, não havia bons paradigmas, os autores descobriram coisas novas e então inexistentes. O contentamento com simples cópias futuramente resultaria num iminente fim dos modelos. Felizmente, “arte alguma persistiu como foi criada”, e nenhuma cresceu com apenas repetição integral. Mesmo que a superação das autoridades seja uma tarefa difícil, os esforços de ultrapassagem podem nos levar a igualá-las. Mas quem, ao contrário, se satisfaz com seguir os passos já trilhados, sempre permanecerá atrás dos paradigmas. A cópia, assim, é necessariamente inferior ao original. Portanto, a boa imitação é aquela que seleciona somente os traços da fonte que são adaptados ao objetivo

⁴² MARGOLIN, Jean-Claude. *Humanism in Europe at the Time of the Renaissance*, op. cit., p. 8.

⁴³ CÍCERO, Marco Túlio. *Do orador*. Tradução de Adriano Scatolin. São Paulo: USP. Tese em Letras Clássicas, 2009, I. 155-159, p. 172.

⁴⁴ *Ibidem*, II. 90-91, p. 211.

⁴⁵ QUINTILIANO, Marcos Fábio. *Instituição oratória*. Tradução de Bruno Fregni Basseto. Campinas: Unicamp, 2015, I. II. 29, Tomo I, p. 67.

⁴⁶ *Ibidem*, X. I. 105-108, Tomo IV, pp. 71-77.

específico. Colocando esses conselhos em prática, o leitor se tornará um exemplo para os pósteros⁴⁷.

Em uma das cartas ao seu amigo Lucílio (escritas nos anos 60 d.C.), Sêneca expõe sua concepção de *imitatio* recorrendo à metáfora das abelhas que colhem as flores “mais apropriadas ao fabrico do mel, e depois trabalham o material recolhido, distribuem-no pelos favos”. A imitação retórica-poética parte do mesmo princípio: “os elementos colhidos nas diversas leituras” são transformados “num produto de sabor individual”, assim como o conjunto das diferentes vozes de um coro produzem uma nova voz. Deve-se esforçar por ocultar as fontes “donde cada elemento provém”, deixando exposto “somente o resultado global obtido”. Porém, mesmo que sejam visíveis semelhanças com alguma autoridade admirada, “que essa semelhança seja a de um filho, não a de uma estátua: a estátua é um objecto morto”⁴⁸. Ou seja, o efeito da imitação perfeita é a similaridade, e não a identidade com a origem. As fronteiras que separariam a repetição e a descontinuidade se mostram mais porosas com essa *imitatio* geradora de semelhanças e dessemelhanças.

As proposições de Petrarca sobre a imitação ideal se valem conscientemente das teorizações de Quintiliano e Sêneca. Em uma de suas cartas, embora cite trechos da *Instituição Oratória*, a outra autoridade assume uma maior importância especialmente devido a sua metáfora das abelhas. É necessário segui-las, transformar as diferentes flores em mel ao invés de transplantá-las intactas. Ou seja, não se trata de cópia, mas sim “mistura”. Ele também oferece uma nova analogia: preferivelmente o escritor carrega em si um estilo individual, agindo similarmente ao bicho da seda, naturalmente capaz de fabricar algo antes totalmente inexistente. Porém, como esse tipo de talento é raro, a maioria dos homens precisa selecionar os melhores elementos de cada modelo⁴⁹. Correspondendo-se com Giovanni Boccaccio, o humanista retoma a símile das abelhas e nega tanto a pura cópia quanto a reivindicação, presente em Horácio, Lucrécio e Virgílio, de uma originalidade inédita. Cabe ao artista usar a própria voz e caminhar no trajeto já

⁴⁷ *Ibidem*, X. II. 1-28, Tomo IV, pp. 85-101.

⁴⁸ SÊNECA, Lúcio Aneu. *Cartas a Lucílio*. Tradução de J.A. Segurado e Campos. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2004, XI. 84. 3-10, pp. 380-382.

⁴⁹ PETRARCA, Francesco. "Sobre a invenção e o engenho. Epístola familiar 1.8 a Tommaso de Messina". Tradução de Bianca Fanelli Morganti e Sérgio Xavier Gomes. In: *Limiar*, vol. 6, n. 11, 2019, *Fam.* I. 8, 2-20, pp. 171-176.

construído por seus antecessores sem pisar em cima de seus passos, preferindo o semelhante ao idêntico; portanto, a *imitatio* lembra mais um guia do que uma prisão⁵⁰. Petrarca alude à metáfora da produção de mel novamente em uma segunda epístola a Boccaccio, onde introduz os preceitos de ocultar a presença das práticas imitativas e de se esforçar por incorporar princípios antigos ainda não revividos⁵¹. Naquela carta a Homero, ele confessa ter esperanças de que alguém o considere digno de imitação, alcance-o, ultrapasse-o e depois se torne paradigma para futuros imitadores⁵².

Greene associa essas teorizações sobre o conceito de imitação àquele método arqueólogo-filológico de análise textual e de composição literária desenvolvido no Renascimento. Nele, a tarefa dos humanistas na *subleitura* dos antigos é fazer o modelo imitado emergir do subterrâneo oculto. Inclusive, as próprias cartas petrarquianas devem sofrer essa escavação. O uso da metáfora das abelhas, originalmente em Sêneca, assombra o texto polivocal renascentista e nele o leitor de Petrarca descobre um estrato escondido⁵³.

O crítico literário norte-americano apresenta quatro práticas imitativas vigentes no Renascimento, cada uma articulando anacronismo e distanciamento histórico de uma maneira própria. Primeiramente, a estratégia “reprodutiva” (“*reproductive*”) envolvia copiar fielmente um texto digno de celebração. A autoridade clássica é vista tal qual um objeto fixo do outro lado do abismo que não sofre alteração ou crítica. Já a versão “ecclética” (“*eclectic*”) consistia em misturar alusões, ecos, imagens e frases retiradas de escritores distintos. Aqui a tradição é tratada da mesma forma que as citações a-históricas medievais: como um estoque de *topoi* aos quais se pode recorrer aleatoriamente. A imitação “heurística” (“*heuristic*”), por sua vez, também reúne diferentes vozes, mas, ao contrário da anterior, é efetiva em mediar a relação do presente com um passado polivocal. Mesmo contendo em si elementos da obra original, a composição humanista atualiza-os ao novo contexto, promovendo um afastamento autoconsciente. A dependência inicial ao modelo é superada. As produções heurísticas tentavam curar o estranhamento sentido pelos renascentistas perante o distanciamento histórico do

⁵⁰ *Idem. Rerum familiarium libri XVII-XXIV, op. cit., Fam. XXII. 2, pp. 213-215.*

⁵¹ *Ibidem, op. cit., Fam. XXIII. 19, pp. 301-302.*

⁵² *Ibidem, op. cit., Fam. XXIV. 12, p. 345.*

⁵³ GREENE, Thomas. M. *Light in Troy, op. cit., pp. 94-99.*

mundo greco-romano ao justapor a voz antiga e a voz moderna num diálogo polivocal que, tendo em vista os limites de fidelidade na reconstrução classicista, é anacrônico. Por fim, a *imitatio* “dialética” (“*dialectic*”) é característica das paródias: ironiza o modelo enquanto se expõe a um potencial ataque dele, consequentemente criando a possibilidade de crítica mútua entre autores e épocas. Nesse caso a rejeição se mistura com uma homenagem implícita⁵⁴. A categoria denominada por Greene de “heurística” é a mais próxima daquela versão de imitação que Petrarca – na esteira dos antigos – concebera como sendo a ideal, pois envolve a articulação de um coro diverso de autoridades ressuscitadas com o toque singular do imitador. Ou seja, aqui o próprio humanista integra a polivocalidade de seu texto conversando com múltiplas presenças fantasmagóricas.

Da mesma forma que práticas imitativas se tornaram comuns (e até esperadas) nas composições renascentistas posteriores a Petrarca, o poeta italiano está longe de ter sido o único no Renascimento a teorizar sobre a *imitatio*. Este conceito, inclusive, está no centro de uma grande polêmica dos séculos XIV-XVI: a “controvérsia ciceroniana”. Humanistas debateram em que medida deveriam imitar o estilo latino de Cícero, porém, nenhum dos debatedores rivalizou com a presença fantasmagórica do filósofo romano. Alguns dedicaram-se a estudar como poderiam reproduzir o mais fielmente possível o latim modelar da autoridade clássica; em seu extremo, tal corrente somente permitia o emprego de palavras encontradas no vocabulário ciceroniano. Já outros defenderam uma *imitatio* mais diversificada, isto é, que produzisse um diálogo polivocal integrado por vozes distintas – incluindo a do próprio autor moderno – além de Cícero, apesar de seu talento ainda ser o mais valorizado. Para explicarem sua bandeira, frequentemente emprestavam de Sêneca aquela metáfora das abelhas. Ou seja, a questão em disputa partia de duas concepções distintas de imitação. Trata-se daquela mesma diferenciação entre cópia e mistura – ou identidade e semelhança – tecida nas cartas petrarquianas, precursoras do segundo grupo, denominado “ciceronianos ecléticos” em oposição aos “ciceronianos simples”. Entre os vários antagonismos envolvendo a polêmica, Lorenzo Valla (1407-1457), que valorizava tanto Cícero quanto Quintiliano, foi visto publicamente acusando Poggio Bracciolini (1380-1459) de ser um imitador “servil” do primeiro. Junto de Petrarca e Valla podemos

⁵⁴ *Ibidem*, pp. 38-46.

incluir os neoplatônicos Angelo Poliziano (1454-1494) e Pico della Mirandola (1464-1494), cujo ecletismo viria a ser depois atacado por Pietro Bembo (1470-1547)⁵⁵.

Nos debates humanistas relativos à imitação dos modelos historiográficos clássicos, a estratégia imitativa mais aceita foi escolher não apenas um historiador como modelo, mas sim seguir os elementos nos quais cada autor levou à maior excelência⁵⁶. Por exemplo, no diálogo *Actius* (1499) Giovanni Pontano aconselha os escritores de história a se atentarem aos traços mais marcantes de cada autoridade grega e latina, num esforço de se assemelhar a eles ou superá-los⁵⁷. A *imitazione* é um termo frequente nas obras maquiavelianas e nem sempre assume a dimensão literária de imitar os autores clássicos; também é usado em referência à reprodução de formas e comportamentos políticos passados. Porém, segundo Thierry Ménissier, nos dois sentidos – um vinculado à literatura e outro à política – o conceito representa uma “cópia ativa” de caráter dinâmico⁵⁸. Assim como já era em Petrarca, Valla, Poliziano, Pico e Pontano, em Maquiavel a *imitatio* articula repetição e novidade em diferentes níveis de afastamento, devido tanto à própria natureza das teorizações antigas quanto aos aspectos polivocais dos textos humanistas e ao caráter múltiplo da temporalidade renascentista.

6

A polivocalidade da *História de Florença*

A categoria humanista de imitação literária é central nesta dissertação devido à sua polivocalidade. Embora no *Proêmio* da *História de Florença* Maquiavel se mostre um pouco hesitante em imitar Leonardo Bruni e Poggio Bracciolini após ler seus escritos, a tradição historiográfica quatrocentista foi central na composição da obra. Os predecessores tiveram seus preceitos imitados e eles mesmos já haviam imitado os antigos, assim como o próprio ex-secretário, no século seguinte, se aproveitaria dos cânones tradicionais clássicos. Ao longo desta

⁵⁵ Sobre a “controvérsia ciceroniana”, ver: SARTORELLI, Elaine. “Erasmus e a controvérsia ciceroniana”. In: ERASMO. *Diálogo ciceroniano*. São Paulo: Folha de S. Paulo, 2015, pp. 5-8.

⁵⁶ GILBERT, Felix. *Machiavelli and Guicciardini: politics and history in sixteenth-century Florence*. New Jersey: Princeton University Press, 1965, p. 204.

⁵⁷ PONTANO, Giovanni. *Dialogues*: volume 2 (*Actius*). Editado e traduzido por Julia Haig Gaisser. Cambridge: Harvard University Press, 2020, 86, p. 309.

⁵⁸ MÉNISSIER, Thierry. *Vocabulário de Maquiavel*. São Paulo: Martins Fontes, 2012, pp. 34-36.

introdução mencionei algumas das autoridades cujas vozes ecoam na narrativa polivocal maquiaveliana, como Homero, Políbio, Cícero, Salústio, Tito Lívio, Tácito, Sêneca e Quintiliano. Porém, ao coro também posso incluir Tucídides, Aristóteles, Luciano de Samósata e outros autores. Tais presenças assombram a *Istorie Fiorentine* de forma diluída ou mais direta. Ouvimos, por exemplo, a voz de Petrarca diretamente pela citação da canção 6, relativa a uma Itália sonolenta cujos heróis mortos e famosos terão suas almas despertadas⁵⁹.

Em seus diálogos com as vozes gregas, romanas e italianas, Maquiavel adota posturas variantes e entrelaçadas de imitação ou crítica, sempre misturando repetição e distanciamento. Portanto, nos três capítulos seguintes me proponho a investigar a polivocalidade da *História de Florença*, analisando as conexões da voz historiográfica maquiaveliana com os saberes vizinhos – retórica, poesia, gramática e filosofia moral –, e identificando em cada conexão os variados – porém simultâneos – graus de aproximação e afastamento no diálogo com a tradição. Um dos objetivos desta dissertação é buscar as prováveis fontes específicas do ex-secretário. Embora somente em poucos casos será possível identificá-las com uma precisão newtoniana, a procura ao menos indicará possibilidades que poderão ser examinadas em outras oportunidades. Contudo, mesmo quando for viável reconhecer os interlocutores, é fundamental ter em mente que os autores clássicos assombram o Renascimento num coro de vozes sobrepostas, e, em sua época, Maquiavel já escuta neste coro ecos humanistas misturados aos antigos. Tendo em vista essa justaposição, minha análise da *Istorie Fiorentine* se assemelha àquele método de subleitura mencionado por Greene; trata-se de uma escavação arqueológica que fará emergir do acúmulo de passados enterrados as distintas camadas temporais subterrâneas.

No primeiro capítulo, foco na *Dedicatória* e no *Proêmio* da *História de Florença*, espaços nos quais Maquiavel mistura vozes pertencentes às tradições historiográfica, retórica e poética. Analiso os tratados dos retores que conquistaram grande estima no Renascimento, incluindo a *Retórica* aristotélica, a *Retórica a Herênio*, os textos ciceronianos *Da invenção* e *Do orador*, além da *Instituição oratória* de Quintiliano. Estas fontes auxiliam na construção de um quadro geral de preceitos – especialmente exemplo, aconselhamento, elogio, censura e *éthos* – e no

⁵⁹ MAQUIAVEL, Nicolau. *História de Florença*, op. cit., VI. 29, p. 402.

mapeamento das relações entre historiografia, retórica e poesia. Neste caso, a tradição poética será restrita à vertente épica, que fora ao mesmo tempo rivalizada e imitada pelos primeiros historiadores gregos interessados em narrar feitos grandiosos e memoráveis. Minha hipótese é a de que o ex-secretário imita os cânones herdados dos proêmios de Tucídides, Salústio, Tito Lívio, Tácito e Leonardo Bruni, além das teorizações de Giovanni Pontano no *Actius*. Porém, seu diálogo com as autoridades clássicas e humanistas também envolve certas particularidades, especialmente em seu modo singular de inserir a história no gênero epidíctico – privilegiando o vitupério ao louvor – e na construção de sua *persona* literária não adúladora, atributo selecionado à luz de sua relação tensa com os Medici.

No segundo capítulo investigo as estratégias retóricas empregadas na construção dos discursos fictícios pronunciados pelos atores históricos, mas o resto dos saberes vizinhos pertencentes *studia humanitatis* igualmente aparecerão – filosofia moral, gramática e, em menor grau, poesia. Serão introduzidos o *decorum* e outras novas ferramentas persuasivas, enquanto o *éthos*, *páthos* e *logos* serão retomados, com destaque ao último, porque no diálogo de um orador com interlocutores é frequente a disputa de argumentos comprimidos em *topoi* deliberativos – especialmente utilidade e honestidade. Cícero encontra-se entre os ecos clássicos mais valorizados no *Quattrocento*, e com essa presença fantasmagóricas os humanistas desenvolveram uma tradição neociceroniana composta por diferentes gêneros literários além da historiografia e marcada por traços latinos e moralistas. Na *Istorie*, escrita no dialeto vulgar, Maquiavel rejeita parte dessa herança quatrocentista – abraçada por Bruni – em preferência pela voz pragmática da *Retórica a Herênio*. No entanto, a imitação maquiaveliana de tal manual de autoria desconhecida não deixa de conter particularidades.

O foco nas estratégias persuasivas dos atores históricos continuará no capítulo final, embora aqui o interesse se desloque das orações verbais a uma espécie de retórica visual utilizada para impactar o público emocionalmente e curar doenças cívicas. A metáfora da história enquanto “espetáculo trágico” é oportuna, tendo em vista as críticas de Políbio aos historiadores gregos que adotam preceitos originários do teatro trágico, particularmente a ligação entre exposição do passado e *páthos*. Empregando preceitos imagéticos sugeridos por retores antigo, Tito Lívio e – em sua esteira – Leonardo Bruni ignoram a rejeição polibiana à espetacularidade

e transformaram seus leitores em espectadores de um episódio de exemplaridade negativa. Apesar de Maquiavel imitar essa tradição pictórica estabelecida por seus interlocutores, demonstrarei que ele amplifica o detalhamento bruniano, discorda da repulsa liviana ao drama e enxerga na conversa da história com a poesia dramática um papel farmacológico compartilhado por ambos os saberes vizinhos, em vez de exclusivo ao primeiro, conforme defendera Lívio.

Agora, escutemos os diálogos de Maquiavel com os ecos das vozes antigas e renascentistas.

Os ecos retóricos e épicos no Proêmio

Na introdução, discuti os princípios norteadores desta dissertação, cujo objetivo é analisar os diálogos travados por Maquiavel na *História de Florença* com as vozes antigas e renascentistas. Em vez de seguir uma abordagem temporal simplista, na qual a relação de um autor com o passado se reduziria a apenas duas alternativas – continuidade *ou* ruptura –, filio-me às teorizações contemporâneas relativas à multiplicidade temporal, pois se adequam tanto ao caráter anacrônico do Renascimento quanto às noções vigentes de tempo e de *imitatio*; desta forma, não descarto a mistura de imitações e críticas. Também me atento ao fato de que os textos humanistas foram compostos à luz de um programa pedagógico, no qual a história se conecta aos saberes vizinhos da retórica, poesia, filosofia moral e gramática. Tal natureza multidisciplinar dos *studia humanitatis* deslegitima qualquer separação entre forma e conteúdo.

Neste capítulo, analisarei os ecos clássicos e humanistas que na *Dedicatória* e no *Proêmio* da *Istorie* vinculam o gênero histórico aos saberes retórico e poético, atentando-me aos aspectos imitativos e singulares na postura de Maquiavel diante dos cânones. Em um trecho que já expus na introdução, o autor confessa uma mudança no recorte cronológico original do livro. Antes sendo 1434, o ponto de partida foi alterado para a fundação da cidade, pois, após ler as histórias escritas por Leonardo Bruni e Poggio Bracciolini

para ver com que ordem e de modo procediam, a fim de que, imitando-os, nossa história recebesse melhor aprovação dos leitores, percebi que foram muitíssimo diligentes na descrição das guerras travadas pelos florentinos contra os príncipes e os povos estrangeiros, mas que, no que se refere às discórdias civis e às inimizades internas, bem como aos seus efeitos, eles calaram de todo uma parte e despreveram a outra com tanta brevidade que nela os leitores não podem encontrar *utilidade* nem *prazer* algum¹.

Ou seja, Bruni e Poggio adotaram uma abordagem para os conflitos internos carente de *utilidade* e *prazer*. Essa crítica ao tratamento inadequado da discórdia civil parte

¹ Os grifos em português são meus. MAQUIAVEL, Nicolau. *História de Florença*. São Paulo: Martins Fontes, 2007, Proêmio, p. 7. Para a versão original em italiano, ver: MACHIAVELLI, Niccolò. *Istorie Fiorentine*. Florença: Sansoni editore, 1971. Livro eletrônico. Disponível em: <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/lb000894.pdf>. Acesso em: 23 mar. 2025, p. 77.

de preceitos canônicos, embora a aplicação deles por Maquiavel contenha suas particularidades. O ex-secretário conjectura duas possíveis razões para os predecessores terem empregado ordens e modos problemáticos: ou “por acharem que aquelas ações eram tão *pouco importantes* que as consideraram *indignas de entrar para a memória das letras*, ou então porque *temiam ofender* os descendentes daqueles que (...) se houvesse de *caluniar*”². Em minha leitura, o primeiro motivo (falta de importância) ecoa a herança épica dos princípios da historiografia grega, enquanto o segundo (temor da ofensa) se vincula às tentativas de levar o público a confiar na autoridade do narrador via estratégias retóricas, uma prática comum em historiadores clássicos e renascentistas. Tendo em vista a centralidade da retórica nesta investigação, começarei expondo um quadro geral das teorizações antigas, destacando os preceitos compartilhados pelo debate sobre o gênero histórico.

1.1

A tradição antiga

1.1.1

Preceitos gerais da retórica antiga

Maquiavel detinha um conhecimento limitado do grego³ e sua educação foi baseada em tratados latinos como a *Retórica a Herênio*, o *Do orador* e a *Instituição oratória*⁴. Mesmo assim, é importante recorrer inicialmente à *Retórica* aristotélica, que foi retomada por alguns desses tratados subsequentes e definiu várias linhas das reflexões posteriores, especialmente a respeito das várias classificações dentro do saber retórico. Trata-se uma arte dedicada não à *persuasão*, mas à descoberta dos *meios de persuasão* mais apropriados a cada situação. Eles se dividem entre aqueles independentes do estudo – testemunhos, confissões, documentos escritos etc. – e os denominados artísticos, isto é, as técnicas fornecidas pela arte retórica. Discordando dos autores precedentes que reduziram essa segunda categoria ao *páthos*, estratégia ligada à manipulação das emoções do ouvinte (“tristeza ou alegria, amor ou ódio”),

² Grifos meus. MAQUIAVEL, Nicolau. *História de Florença*, op. cit., Proêmio, pp. 7-8.

³ GILBERT, Allan. “Introduction”. In: MACHIAVELLI *The letters of Machiavelli: a selection*. The University of Chicago Press, 1988, p. 14.

⁴ VIROLI, Maurizio. *Machiavelli*. Oxford: Oxford University Press, 1998, pp. 73-76.

Aristóteles adiciona mais dois conceitos. O *logos* vincula-se ao uso de argumentos lógicos e aparentemente verídicos, e o *éthos* refere-se ao ato de discursivamente (e não mediante “opinião prévia”) marcar no público “a impressão de o orador ser digno de fé” devido às suas virtudes⁵, principalmente a “honestidade”, “a prudência, a virtude e a benevolência”. Tornar a audiência benevolente também faz parte dos artifícios patéticos junto do estímulo da “cólera”, da “compaixão”, do “medo”, da “dor” e do “prazer”⁶.

O filósofo grego ainda separa a retórica em três gêneros. Enquanto o discurso judiciário promove a acusação do injusto e a defesa do justo, o deliberativo envolve o aconselhamento de ações políticas úteis e a dissuasão de alternativas prejudiciais, e o epidíctico (ou demonstrativo), por sua vez, lida com elogios e censuras (ou vitupérios)⁷. O terceiro livro da obra apresenta outras classificações. Além dos meios artísticos de persuasão (*logos*, *páthos* e *éthos*), há os aspectos do estilo (ou “expressão enunciativa”), da “pronúncia” pública e, por fim, da organização do discurso em diferentes seções⁸. A oração retórica se estrutura em próêmio, exposição do assunto, demonstração das provas e epílogo, sendo “necessárias” apenas as duas partes no meio⁹.

Em relação aos diferentes modelos de prova disponíveis ao orador para demonstrar seu argumento, Aristóteles considera o “exemplo” uma ferramenta efetiva em todos os gêneros retóricos. Tal recurso se divide em duas espécies: “uma consiste em falar de fatos anteriores” – ou seja, exemplos históricos –, e a segunda em invenções fabulares. Segundo o autor, embora seja “fácil prover-se de argumentos mediante fábulas”, é maior a utilidade das argumentações baseadas “em fatos históricos”¹⁰. Além disso, mesmo sendo uma estratégia adequada a todos os tipos de audiência, seu poder de persuasão é particularmente evidente diante de ouvintes deliberativos¹¹. Ou seja, na perspectiva aristotélica, o exemplo

⁵ ARISTÓTELES. *Retórica*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2005, I. 1354a-1356a, pp. 90-97. A respeito do conceito de *éthos*, em toda esta dissertação utilizo o sentido apontado na tradução inglesa de Lideel e Scott: esse termo exprimia, na retórica grega, ideias como “*delineation of character*”. LIDDELL, Henry George; SCOTT, Robert. “A Greek-English Lexicon”. Oxford: Oxford University Press, 1996, p. 776.

⁶ *Ibidem*, II. 1378a, p. 160.

⁷ *Ibidem*, I. 1358a, pp. 104-105.

⁸ *Ibidem*, III. 1403b, p. 241.

⁹ *Ibidem*, III. 1414a-1414b, pp. 277-278.

¹⁰ *Ibidem*, II. 1393a-1394a, pp. 206-208.

¹¹ *Ibidem*, I. 1368a, p. 130.

historicamente verídico municia ao orador a capacidade de indicar ao seu público a ação política mais aconselhável.

Essas reflexões aristotélicas ecoam em dois tratados latinos da década de 80 a.C., o manual ciceroniano *Da invenção* e a posterior *Retórica a Herênio*, de autoria desconhecida, porém por muitos séculos associada a Cícero. No geral, ambos concordam com Aristóteles e atribuem aos gêneros as mesmas funções: o deliberativo aconselha ou dissuade, o epidíctico elogia ou vitupera, e o judiciário acusa ou defende. Entretanto, Cícero adiciona uma dimensão inédita ao categorizar a eloquência como “ciência política”. Os termos gregos *logos*, *páthos* e *éthos* não aparecem nesses textos do século I a.C., mas neles as técnicas artísticas integram um dos cinco cânones retóricos, a *inventio*, referente à descoberta dos argumentos verdadeiros ou verossímeis (de dimensão lógica, patética ou vinculada ao caráter) que levam a audiência a considerar provável a causa defendida pelo discurso. O orador deve dispor (*dispositio*) suas descobertas (ou invenções) num arranjo de seis partes – “exórdio, narração, divisão, confirmação, refutação e conclusão” –, escolher as palavras mais adequadas estilisticamente (*elocutio*), memorizá-las (*memoria*) e, finalmente, pronunciá-las verbalmente (*pronuntiatio*). No momento introdutório do discurso, também denominado proêmio, a *inventio* se concentrará em conduzir a audiência num estado de atenção, docilidade e benevolência, pois estes ânimos são favoráveis à audição. Podemos garantir a atenção e a docilidade prometendo falar sobre temas importantes e novos, enquanto a benevolência demanda uma estratégia que unifica *páthos* e *éthos*. O público ficará benevolente com base na “*persona*” do orador, dos ouvintes ou dos adversários – estes devem virar alvo de “ódio”, “indignação” ou “desprezo”¹².

Embora os tratados latinos do século I a.C. não empreguem os mesmos termos gregos usados por Aristóteles, encontramos técnicas similares ao *éthos* e ao *páthos*. Por exemplo, a principal função do proêmio mistura estratégias de manipulação do caráter e das emoções; entretanto, métodos parecidos aparecem dispersamente nas obras. *Da invenção* menciona o método da “afeição” (*affectio*): transformar a mente ou o corpo do público, levado a sentir paixões como “a alegria,

¹² Aqui utilizei predominantemente a terminologia do tratado de autoria desconhecida. *Retórica a Herênio*. Tradução de Adriana Seabra e Ana Paula Celestino Faria. São Paulo: Hedra, 2005, I. 2-8, pp. 55-61. Os mesmos preceitos encontram-se no tratado ciceroniano. CÍCERO, Marco Túlio. *Da invenção*. Tradução de Kabelengele Ilunga. São Paulo: USP, 2009, I. V-XVI. 6-23, pp. 44-56.

a cobiça, o medo, a inquietude, a doença, a fraqueza”¹³. Cícero também menciona meios de (des)construção da autoridade, seja desaprovando o caráter de sujeitos acusados num discurso judiciário¹⁴ ou atribuindo a si a virtude da “modéstia”¹⁵. Na *Retórica a Herênio* a ideia por trás do *éthos* aristotélico pode ser associada à “notação” (*notatio*), que se caracteriza pela “descrição da natureza de alguém pelos sinais distintivos que, como marcas, são tributos daquela natureza”; tributos como, por exemplo, a inveja, a cobiça e a adulação¹⁶. A *notatio* é um dos recursos estilísticos listados no livro IV, voltado à *elocutio*, parte da retórica pouco trabalhada no texto ciceroniano. A elocução trabalha com figuras divididas em três gêneros não viciosos: “um chamado grave, outro médio e o terceiro tênue”. No primeiro são comuns os ornamentos e as amplificações, no seguinte utilizamos palavras mais humildes, todavia não baixas e comuns, enquanto no último descemos “ao costume mais usual da simples conversa”¹⁷. Outra ferramenta de estilo importante para os debates antigos sobre a narrativa histórica é a “brevidade” (*brevitas*), definida pelo autor desconhecido como a ação de narrar “resumida e não detalhadamente”. Além disso, o exemplo (“*exemplum*”), referente ao “relato de algo feito ou dito no passado”, também está incluso nesta lista de adornos grandiloquentes do livro IV e será uma estratégia particularmente efetiva quando o orador deliberativo aconselhar a reprodução de uma ação passada “de cuja história tenhamos lembrança por tê-la presenciado ou ouvido falar”¹⁸.

O *Do orador* (55 a.C.) de Cícero é um estudo cujo formato difere daquele tratado ciceroniano anterior. Por meio de diálogos com a participação de vários personagens conhecidos da vida pública romana, o autor ecoa alguns dos preceitos da tradição retórica latina: entre eles, os gêneros (deliberativo, epidíctico, judiciário) e suas funções; os cânones oratórios (invenção, disposição, elocução, memória e pronunciação); e a função do proêmio de “cativar os ânimos dos ouvintes”¹⁹. Sua abordagem das provas artísticas, porém, distingue-se em parte de

¹³ *Ibidem*, I. XXV. 36, pp. 65-66.

¹⁴ *Ibidem*, II. X. 32-33, pp. 110-111.

¹⁵ *Ibidem*, II. LIV. 164, p. 160.

¹⁶ *Retórica a Herênio*, op. cit., IV. 63-65, pp. 299-303. Marincola também reconheceu a similaridade entre o *éthos* e a *notatio*. MARINCOLA, John. *Authority and tradition in ancient historiography*. Cambridge: Cambridge University Press, 1999, p. 130.

¹⁷ *Retórica a Herênio*, op. cit., IV. 11, p. 213.

¹⁸ *Ibidem*, I. 14, p. 67; III. 4, p. 155; IV. 62, p. 297; IV. 68, p. 309.

¹⁹ CÍCERO, M. T. *Do orador*. Tradução de Adriano Scatolin. São Paulo: USP. Tese em Letras Clássicas, 2009, I. 141-143, p. 170.

Aristóteles, pois, em comparação com o *páthos* e com a reputação prévia à oração, o *éthos* e o *logos* aristotélicos carecem de efetividade persuasiva. A audiência é convencida “antes por um ímpeto do ânimo ou uma perturbação que por um julgamento” baseado na verdade²⁰. Sendo assim, mais efetiva que a verdade é a estratégia de levar os ouvintes a aprovarem “o caráter, os feitos e a vida (...) e, do mesmo modo, que se desaprovem os dos adversários, bem como que se conduzam os ânimos (...) à benevolência”²¹. Atingimos mais facilmente o objetivo de tornar o público benevolente por uma “reputação” previamente existente do que por um caráter discursivamente estabelecido. Contudo, ainda é útil apresentar-se como alguém afável, generoso, brando, devoto, grato, honesto, “justo, íntegro, religioso, timorato”²², sem ambição ou avariza, além de lançar tais “elementos (...) contra os adversários de maneira inversa”²³. Outros exemplos de atributos aproveitáveis num autoelogio são “justiça”, “lealdade”, “imparcialidade”, coragem, não esperar por ganhos e recompensas, e ter experienciado dificuldades, perigos e sofrimentos²⁴.

Por vários motivos o *Do orador* é uma fonte crucial na investigação das dimensões retóricas da história. Além de dotá-la de uma função pedagógica de “mestra da vida”, o autor determina que sua “voz” é uma tarefa incumbida especificamente ao “orador”²⁵. Porém, qual é o tipo ideal de orador-historiador? O modelo a ser imitado é aquele empregado pelos grandiloquentes historiadores gregos, pois seu estilo “elevado” superava a historiografia latina, até então marcada por uma “escrita monótona”, “sem qualquer ornamento” e que exagerava na brevidade. Cícero elogia a elocução de Heródoto – “o primeiro a ornar o gênero” –, de Tucídides e dos posteriores alunos do retor Isócrates, que também se dedicaram a compor uma história retoricizada. Somados a esses preceitos estilísticos, o relato historiográfico deve seguir a lei da verdade e uma regra semelhante à ferramenta do *éthos* e, mais especificamente, ao atributo da imparcialidade: “Não haver suspeita de favorecimento (...) Ou de ressentimento”. O autor ainda exige da narrativa histórica o arranjo dos acontecimentos numa “ordem cronológica, a descrição das regiões”, a exposição de “feitos grandiosos e memoráveis”, dos

²⁰ *Ibidem*, II. 178, p. 226.

²¹ *Ibidem*, II. 182, p. 226.

²² *Ibidem*, II. 184, p. 227.

²³ *Ibidem*, II. 182, p. 226.

²⁴ *Ibidem*, II. 345-348, pp. 258-259.

²⁵ *Ibidem*, II. 36, p. 201.

“planos”, das ações”, dos “resultados”, das falas e, caso os personagens “se sobressaírem pela fama e renome”, de comentários “acerca da vida e natureza de cada um”²⁶. Em relação à brevidade, Cícero alerta a possibilidade de ela ser prejudicial, não somente ao provocar “obscuridade, mas também porque (...) tolhe a virtude que é a mais importante da narração, ser prazerosa e adequada à persuasão”²⁷.

O *Do orador* ciceroniano considera o prazer e a comoção traços do estilo ornado, grandiloquente²⁸, e alerta ao perigo de se usar ornamentos exageradamente de modo a desagradar os ouvintes²⁹. Porém, no tratado posterior *Orator* (46 a.C.), Cícero vincula a grandiloquência apenas à comoção, enquanto a elocução média visa o deleite e o gênero simples a instrução. Comover, agradar e provar são, inclusive, o objetivo da arte oratória³⁰. Os oradores grandiloquentes agitam os espíritos com emoções, já os simples ensinam de modo claro e sem ornamentação³¹. Tais preceitos retomam as teorizações da *Retórica a Herênio* sobre as figuras (grave, média e tênue) e produzem ecos ouvidos em Quintiliano e no Renascimento.

Se os textos ciceronianos foram escritos antes do momento no qual a historiografia romana começou a adotar princípios retóricos, Quintiliano, em finais do século I d.C., pôde elogiar não somente o estilo de Heródoto e de Tucídides, mas também daqueles considerados os modelos latinos de historiador eloquente: Salústio, do final do período republicano, e Tito Lívio, do início da época imperial³². A *Instituição oratória* é o tratado de retórica mais completo da Antiguidade e desenvolve algumas reflexões tradicionais, recorrendo diretamente a Aristóteles e Cícero, mas se distanciando deles em certos pontos. O autor rejeita a definição ciceroniana da retórica como “ciência política”, preferindo atribuir à arte o objetivo de ensinar um orador moralmente bom a “discursar bem”³³. Embora aceite a divisão dos três gêneros retóricos, apresentando diferentes nomenclaturas ao epidíctico – laudativo, demonstrativo, encomiástico e panegírico –, julga “superficial” a atribuição de uma única função a cada um deles, pois um mesmo

²⁶ *Ibidem*, II. 51-63, pp. 204-206.

²⁷ *Ibidem*, II. 362, p. 254.

²⁸ *Ibidem*, III. 91, p. 280.

²⁹ *Ibidem*, III. 96-100 pp. 281-282.

³⁰ *Idem*. *Contributos para a definição do orador ideal*. Tradução de Soraia Nascimento Gonçalves. Lisboa: Universidade de Lisboa. Dissertação em Estudos Clássicos, 2017, XXI. 69, p. 131.

³¹ *Ibidem*, V-VI. 20-21, p. 83.

³² QUINTILIANO, Marcos Fábio. *Instituição oratória*, op. cit., X. I. 32-101, Tomo IV, pp. 31-69.

³³ *Ibidem*, II. XV. 33-34, Tomo I, p. 339.

discurso pode misturar tópicos de justiça, de utilidade e de moralidade. Independente do gênero, o orador deve perseguir o objetivo ciceroniano de “ensinar, comover e agradar”³⁴. A instrução se atinge pela argumentação, e a comoção, por sua vez, mediante os sentimentos³⁵. Ou seja, um vincula-se ao *logos* e o outro ao *páthos*, mas igualmente ao *éthos*.

Quintiliano informa que o termo grego *páthos* fora traduzido ao latim por “*adfectus*”, mas não se trata da única estratégia de persuasão com dimensões patéticas. Enquanto ela “indica as emoções fortes”, o *éthos* lida com “as brandas e contidas; no primeiro, há as comoções violentas e no segundo, as suaves; em suma, essas impõem, aquelas convencem; essas levam à perturbação, aquelas induzem à benevolência”³⁶. A construção de um caráter confiável demanda do orador meios de comprovar suas virtudes, já “tendo-as ou fazendo crer que as tem”³⁷. Entretanto, as opiniões prévias do público são importantes, particularmente em situações de aconselhamento³⁸. Aliás, apesar de técnicas patéticas serem úteis no proêmio deliberativo, “tem mais peso a autoridade”³⁹. De qualquer modo, até nos gêneros epidíctico e judiciário a função do exórdio é provocar nos ouvintes ânimos favoráveis à audição, e o orador pode cumprir essa tarefa levando-os a acreditar em sua imparcialidade e honestidade⁴⁰. Afora no proêmio, a preocupação com um *éthos* convincente é igualmente crucial no recurso a exemplos (“*exempla*”) em deliberações, pois, apesar das pessoas serem “muito facilmente levadas ao consentimento por meio de experiências, contudo convém verificar a autoridade delas”⁴¹.

Em suma, a definição da retórica varia conforme o autor. Enquanto Aristóteles vinculou a arte à descoberta dos meios de persuasão, Cícero considerou-a uma ciência política e Quintiliano associou-a ao discurso belo. Porém, no geral, os tratados mencionados concordam com a classificação em três gêneros; o deliberativo – com seus conselhos relativos à utilidade – e o epidíctico – marcado por louvores e censuras – são especificamente centrais nesta pesquisa. Além disso,

³⁴ *Ibidem*, III. III. 14-V. 2, Tomo I, pp. 425-431.

³⁵ *Ibidem*, VIII. Proêmio. 7, Tomo III, p. 193.

³⁶ *Ibidem*, VI. II. 8-9, Tomo II, pp. 445-447.

³⁷ *Ibidem*, VI. II. 18, Tomo II, p. 451.

³⁸ *Ibidem*, III. VIII. 48, Tomo I, p. 537.

³⁹ *Ibidem*, III. VIII. 13, Tomo I, p. 519.

⁴⁰ *Ibidem*, IV. 1. 5-7, Tomo II, pp. 19-21.

⁴¹ *Ibidem*, III. VIII. 36-38, Tomo I, pp. 531-533; III. VIII. 66, Tomo I, p. 545.

a arte oratória se divide em cinco cânones (invenção, disposição, elocução, memória e pronúncia), sendo a primeira vinculada ao uso das técnicas de argumentar logicamente (*logos*), excitar paixões no público (*páthos*) e garantir a confiança dos ouvintes (*éthos*), embora a construção da *persona* igualmente lide com emoções. O momento inicial do discurso é apropriado para o orador conquistar a atenção da audiência prometendo falar de temas novos e importantes, e estabelecer sua autoridade reivindicando possuir certas qualidades. Dentro de uma vasta lista de virtudes e vícios, resalto, de um lado, a honestidade, a prudência, a modéstia, a generosidade, a justiça, a coragem, a lealdade, a imparcialidade e as experiências de perigo, sofrimento e dificuldade; de outro, a adulação, a inveja, a ambição e a espera por recompensas. Enquanto Aristóteles rejeitou a reputação prévia ao discurso, Cícero e Quintiliano enfatizaram sua relevância⁴². Ambos os retores romanos elogiaram o estilo de historiadores – como Heródoto, Tucídides, Salústio e Tito Lívio –, e o mais antigo até emparelhou os preceitos dos saberes retórico e histórico. Este último deve relatar feitos, memoráveis e verdadeiros, mas também ser grandiloquente e mestre da vida. Tal função pedagógica, inclusive, é uma tarefa compartilhada pelo orador que, junto à instrução, precisa comover e agradar. O prazer, por sua vez, associa-se ao gênero grave, marcado por amplificações e ornamentos; diferentemente, a elocução média é mais humilde e a tênue se caracteriza pela simplicidade e clareza. Dois adornos estilísticos fundamentais neste capítulo são a brevidade, oposto à ferramenta da narração detalhada com particularidades, e o exemplo, também considerado uma espécie de prova argumentativa. A exemplificação histórica é uma ferramenta particularmente útil diante de audiências deliberativas.

1.1.2

O proêmio na historiografia clássica

As relações da história com a retórica na Antiguidade são mais amplas do que o quadro exposto até aqui. Procurei destacar os elementos necessários para a análise dos proêmios de composições históricas antigas e humanistas, que por sua

⁴² Marincola considera essa ênfase dos retores latinos na reputação prévia um reflexo da sociedade romana, na qual o caráter do orador dependia tanto de seu discurso quanto de quem ele era. MARINCOLA, John. *Authority and tradition in ancient historiography*, op. cit., p. 130.

vez serão lidos com base nesse recorte temático da retórica e em elementos específicos da tradição épica. Em *Authority and tradition in ancient historiography*, John Marincola investiga as tentativas dos historiadores clássicos de conduzir os leitores a aceitarem sua credibilidade, um objetivo perseguido através de ferramentas retóricas ligadas ao *éthos*. É fundamental ter em mente que, apesar da história enquanto gênero surgir rivalizando com a epopeia homérica, tal preocupação com a autoridade literária é uma herança da poesia épica. As reivindicações de credibilidade em Homero baseiam-se na invocação das Musas, pois a inspiração nessas divindades permite a veracidade absoluta de seu canto, uma propriedade a princípio inalcançável devido à mortalidade do poeta⁴³.

Os primeiros historiadores gregos engendraram um movimento de autoafirmação alegando a própria credibilidade e performando uma atitude dupla de imitação e crítica perante os predecessores, entre eles Homero. Marincola recorre à noção de *imitatio* em Quintiliano para explicar que, na literatura clássica, incluindo o campo da historiografia, os autores seguiam os passos de um grande modelo prévio de modo a melhor lidar com os desafios da escrita. A *imitatio* ideal não consistia em cópia, mas sim em aplicar os cânones de modo criativo. Em vez de ruptura radical, eles inovavam dentro da tradição. Porém, além de imitadores, os historiadores antigos também eram competidores. Por exemplo, em suas *Histórias* Heródoto de Halicarnasso simultaneamente imitou e rivalizou com a poesia épica. Seu método de estabelecimento da autoridade foi intervir frequentemente na narrativa usando a primeira pessoa, lembrando o público de suas pesquisas de campo – isto é, viagens – e comentando sobre a qualidade do material coletado. Ele assumiu um papel de mediador entre seus contemporâneos no século V a.C. e os feitos passados dignos de memória e celebração. Posteriormente, na *História da Guerra do Peloponeso*, Tucídides adotou um outro caminho de autolegitimidade que futuramente se tornaria a norma: aproveitar o proêmio como o local adequado para garantir a aprovação dos leitores⁴⁴.

No início da obra, “o ateniense Tucídides” revela ter decidido narrar a contemporânea e (pelo menos durante a composição do prefácio) ainda inacabada

⁴³ Nas leituras contemporâneas de Homero alguns pesquisadores observam a existência na *Odisseia* de uma grande autoconsciência da própria autoridade poética que independe das Musas. *Ibidem*, pp. 1-4.

⁴⁴ MARINCOLA, John. *Authority and tradition in ancient historiography*, op. cit., pp. 7-14.

guerra entre Atenas e Esparta, devido à expectativa, pautada na visão e observação, de “que ela seria maior e mais importante que todas as anteriores”. Embora a arqueologia tucidideana seja – de acordo com o próprio autor – pouco precisa, evidências seguras indicariam a menor relevância dos eventos bélicos sucedidos num passado distante⁴⁵, particularmente o conflito dos gregos com os troianos. Pelo seu julgamento, essa expedição não fora “tão grande quanto (...) a tradição [poética] ainda repete”. A fama atribuída posteriormente exagerou a realidade do acontecimento, cuja grandeza foi adornada e amplificada por Homero⁴⁶. As versões cantadas pelos poetas carecem de credibilidade por priorizarem o prazer dos ouvidos ao invés da verdade; contudo, a epopeia homérica não era a única fonte problemática. O autor se viu na dificuldade de empreender uma “pesquisa meticulosa” colocando “à prova” diversas “testemunhas oculares”, pois elas “nem sempre faziam os mesmos relatos a respeito das mesmas coisas, mas variavam de acordo com suas simpatias por um lado ou pelo outro”. Após seguir esse método investigativo para a história do presente, Tucídides pôde compor uma narrativa verídica e, conseqüentemente, útil aos leitores futuros. Tal utilidade residiria na afinidade entre os episódios da guerra e aqueles “que algum dia voltarão a ocorrer em circunstâncias idênticas ou semelhantes”. Portanto, em vez de ser “uma composição a ser ouvida apenas no momento da competição por algum prêmio”, a *História da Guerra do Peloponeso* “foi feita para ser um patrimônio sempre útil”⁴⁷.

O proêmio tucidideano é cheio de categorias e reflexões que ecoarão no desenvolvimento da historiografia antiga. O autor explicitamente rivalizou com a poesia homérica, desaprovando seu crédito e alegando evitar seus adornos e amplificações; entretanto, escolheu abordar o mesmo tema político-militar da *Iliada*, e sua tentativa de provar a importância do conflito bélico contemporâneo se serviu de um conceito herdado da tradição épica. O papel de Homero, imitado pelos historiadores gregos – incluindo Heródoto –, era preservar os feitos dotados de “grandeza”, isto é, dignos de “imortalidade”. Segundo Hannah Arendt, *grande* era o evento que deveria ser aceito “na companhia das coisas que perduravam para sempre”⁴⁸, e Tucídides evidentemente incluía a Guerra do Peloponeso nesse grupo

⁴⁵ TUCÍDIDES. *História da Guerra do Peloponeso*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2001, I. 1, p. 1.

⁴⁶ *Ibidem*, I. 10-11, pp. 7-9.

⁴⁷ *Ibidem*, I. 20-22, pp. 13-15.

⁴⁸ ARENDT, Hannah. *Entre o passado e o futuro*. São Paulo: Perspectiva, 2016, p. 77.

ao compor um *patrimônio sempre útil*. O livro cumpre o objetivo de oferecer utilidade aos leitores não somente devido à grandiosidade do relato, mas também graças à sua veracidade, garantida pela rejeição ao prazer do ouvido e por métodos confiáveis de investigação, como a análise crítica de testemunhos não isentos e a visualização dos acontecimentos.

Analisando as técnicas de estabelecimento da autoridade empregadas pelos historiadores antigos, Marincola identificou neles três qualidades mais reivindicadas: experiência, esforço e “*fair-mindedness*”, este último referente ou à imparcialidade ou a um gesto de generosidade perante os antecessores. Ele reconhece o primeiro tópico nos comentários de Heródoto sobre suas viagens e na declaração tucidideana de ter visto o desenrolar da história com seus próprios olhos. Porém, menções à prática da autópsia não se restringem ao trecho de abertura da *História da Guerra do Peloponeso*. Encontramos reivindicações similares de experiência no “segundo prefácio”⁴⁹, no qual Tucídides confessa haver sido condenado ao exílio num determinado momento da guerra, condição de “ócio” que lhe permitiu “ter familiaridade com as atividades de ambos os lados”⁵⁰. Segundo Marincola, no comentário sobre a existência de testemunhos conflitantes reside uma tentativa de provar os esforços envolvendo a pesquisa⁵¹, mas não haveria nenhuma alegação de imparcialidade em todo o livro⁵². Discordo dessa suposta inexistência, pois tanto a crítica de Tucídides à parcialidade das fontes quanto a oportunidade de acompanhar os dois lados do conflito sugerem o contrário.

Um trecho da *História da Guerra do Peloponeso* central para a compreensão do problema da autoridade na historiografia antiga é a oração fúnebre de Péricles, uma espécie de subgênero do discurso epidíctico⁵³. O personagem sugere que a melhor forma de elogiar os atenienses mortos não é recorrendo a palavras, mas a ações, porque o “talento oratório” e a credibilidade do elogiador podem ser insuficientes. Caso este seja o caso,

O ouvinte bem informado e disposto favoravelmente pensará talvez que não foi feita a devida justiça em face de seus próprios desejos e de seu conhecimento dos

⁴⁹ MARINCOLA, John. *Authority and tradition in ancient historiography*, op. cit., pp. 131-134.

⁵⁰ TUCÍDIDES. *História da Guerra do Peloponeso*, op. cit., V. 26, p. 313.

⁵¹ MARINCOLA, John. *Authority and tradition in ancient historiography*, op. cit., p. 148.

⁵² *Ibidem*, p. 164.

⁵³ Cícero inclui as orações fúnebres dentro da retórica epidíctica pelo denominador comum do elogio. CÍCERO, Marco Túlio. *Do orador*, op. cit., II. 43-44, pp. 202-203.

fatos, enquanto outro menos informado, ouvindo falar de um feito além de sua própria capacidade, será levado pela inveja a pensar em algum exagero. De fato elogios a outras pessoas são toleráveis somente até onde cada um se julga capaz de realizar qualquer dos atos cuja menção está ouvindo; quando vão além disso, provocam a inveja, e com ela a incredulidade⁵⁴.

O ato do discurso, portanto, é perigoso ao orador, pois sua veracidade será questionada por dois tipos distintos de público: um o faz com justiça, e o outro é motivado pela inveja da grandiosidade dos feitos que seria incapaz de realizar. Na leitura de Francisco Murari Pires, a descrença dos ouvintes reside na insatisfação com um erro ocorrido por “falta” ou, “pelo contrário, excesso laudatório”⁵⁵. Essa preocupação de Péricles era evidentemente compartilhada por Tucídides, e ao longo da historiografia antiga se tornará um importante lugar-comum que assombrará, inclusive, o Renascimento.

Antes de iniciar a narrativa d’*A conjuração de Catilina* (44 a.C.), Salústio diz encontrar na brevidade da vida uma razão para tentarmos “tornar o mais duradoura possível a recordação de nós mesmos”⁵⁶; contudo, esse desejo de imortalização não é exclusivo aos militares ou políticos, se estendendo também aos historiadores, igualmente dignos de elogio:

É belo agir pela República, mas não destoa o dizer bem. Na paz como na guerra é possível tornar-se ilustre; os que realizaram, os que escreveram as realizações alheias, em grande número se louvam. E a mim, pelo menos, embora seja absolutamente diversa a glória que acompanha o escritor e o realizador dos feitos, parece-me sobremaneira árduo escrever as gestas: primeiro, porque se devem igualar feitos e ditos; em seguida, porque a maioria considera os delitos que se censuram fruto de malevolência e inveja; quando se rememoram o grande valor e a glória dos homens de bem, cada qual recebe com indiferença o que julga fácil fazer, o que lhe está acima, toma por falso, como forjado⁵⁷.

Sendo assim, além de ter direito a ser glorificado, o historiador merece a confiança dos seus leitores, embora eles frequentemente julguem seus louvores mentirosos e seus vitupérios maléficos ou invejosos. Marincola reconhece nessa preocupação com a descrença e na dificuldade estilística de escolher palavras adequadas aos fatos

⁵⁴ TUCÍDIDES. *História da Guerra do Peloponeso*, op. cit., II. 35, p. 108.

⁵⁵ PIRES, Francisco Murari. “A retórica do método (Tucídides I.22 e II.35)”. *Revista de História*, 138, 1998, p. 14.

⁵⁶ SALÚSTIO. *A conjuração de Catilina*. Tradução de Adriano Scatolin. São Paulo: Hedra, 2018, I. 2-3, p. 15.

⁵⁷ *Ibidem*, III. 1-2, pp. 17-18.

um eco da oração fúnebre de Péricles. Ambos pertencem à qualidade do esforço⁵⁸, que não corresponde ao único atributo reivindicado por Salústio, cuja imparcialidade parte de seu afastamento de uma vida corrupta nas instituições republicanas. Como o autor adentrara na política ainda jovem durante as décadas finais da República romana, sua atuação era marcada por “vícios” de idade. Terminada sua participação nos negócios públicos, optou por dirigir seu ócio ao “projeto e estudo de que me apartara a má ambição, (...) minuciar os feitos do povo romano por partes, conforme cada um me parece digno de recordação; tanto mais que meu ânimo estava livre das expectativas, receios, facções da política”⁵⁹. Portanto, somadas às virtudes já mencionadas, o caráter do narrador é caracterizado pela ausência de traços negativos, especialmente inveja, falsidade, malevolência, ambição, temores e simpatias facciosas. Ainda nesse trecho de abertura do livro, ele procura cativar a atenção do público prometendo relatar eventos verdadeiros, novos, perigosos e, conseqüentemente, memoráveis, num estilo conciso⁶⁰ elogiado por Quintiliano um século depois⁶¹ já no período imperial de Roma.

O outro historiador latino cuja voz Quintiliano julgou paradigmática foi a de Tito Lívio, que aponta em seu prefácio da *História de Roma* (27 a.C. – 9 d.C.) – ou *Ad urbe condita* ou *Décadas* – o propósito de oferecer para a vida pública ou privada “exemplos instrutivos” nos quais “se encontram (...) modelos dignos de imitação assim como ações vergonhosas, cujas causas e conseqüências é preciso evitar”⁶². É importante destacar que essa *imitatio* refere-se a um tipo diverso daquela versão literária na qual um escritor adota o modelo estabelecido por um predecessor. Em vez disso, ela equivale-se, na realidade, ao ato de reproduzir um ato pretérito e, por isso, vincula-se à estratégica retórica de sustentar um conselho pela exemplificação histórica. Apesar dessa função pedagógica ecoar a obra tucidideana – além da tradição latina de Cícero e da *Retórica a Herênio* –, o autor contrasta com Tucídides em dois pontos: primeiramente, adota uma atitude pouco crítica diante das versões poéticas do passado remoto, admitindo introduzi-las na narrativa com o objetivo de “tornar mais veneráveis as origens das cidades”; em

⁵⁸ MARINCOLA, John. *Authority and tradition in ancient historiography*, op. cit., p. 152.

⁵⁹ SALÚSTIO. *A conjuração de Catilina*, op. cit., III. 3 – IV. 2, pp. 18-19.

⁶⁰ *Ibidem*, IV. 3-4,

⁶¹ QUINTILIANO, Marcos Fábio. *Instituição oratória*, op. cit., X. I. 32, Tomo IV, p. 31.

⁶² LÍVIO, Tito. *História de Roma*. Tradução de Paulo Matos Peixoto. São Paulo: Paumape, 1989, prefácio, p. 18.

segundo lugar, nega qualquer imparcialidade ao confessar sua paixão pela pátria romana. A ideia por trás do projeto literário liviano é bem audaciosa, tendo em vista o recorte temporal amplo, abarcando os vários séculos desde a fundação da cidade até o tempo presente. Entretanto, o autor demonstra uma hesitação e até mesmo uma auto-suspeita aparentemente oposta à tradição tucidideana (e seguida por Salústio) de tentar estabelecer a autoridade da narrativa antes de começá-la. Ele se pergunta

se valerá a pena relatar toda a história do povo romano a partir das origens da cidade. Não tenho muita certeza disso e mesmo se tivesse não ousaria afirmá-lo, pois vejo que a matéria além de antiga tem sido amplamente divulgada. Surgem a toda hora novos historiadores que se vangloriam, ou, de contribuir no domínio dos fatos, com uma documentação mais precisa, ou de ultrapassar, com seu talento literário, a rudeza dos antigos. Seja como for, eu me sentiria feliz em dar minha contribuição pessoal para a celebração dos altos feitos do maior povo do mundo. E se, em meio a essa multidão de historiadores, meu nome permanecer na obscuridade, a excelência e a grandeza dos que me ultrapassarem me servirá de consolo.

O assunto requer além disso uma obra extensa, pois a história remonta a mais de setecentos anos, e, após seus modestos começos, o império cresceu de tal modo que hoje se inclina diante de sua própria grandeza. Por outro lado, a maioria dos leitores, sem dúvida, apreciará pouco a narração de nossas origens e dos fatos imediatamente subseqüentes, e terá pressa em chegar àquela época em que as forças de um povo, após prolongada supremacia, tentaram se autodestruir. Quanto a mim, ao contrário, uma das recompensas que busco em meu trabalho é encontrar nele, pelo menos enquanto estiver escrevendo sobre a antiguidade, um esquecimento dos males que durante tantos anos atingiram nossa época, e não ser obrigado àquelas precauções que costumam perturbar de certo modo o espírito do escritor, embora não o afastem da verdade⁶³.

Ou seja, esse empreendimento historiográfico é, em parte, desnecessário, vide a competição com historiadores que esperam do público o enaltecimento de suas investigações e estilo. Ao contrário deles, o caráter de Tito Lívio seria mais humilde, pois é indiferente à possibilidade de ser esquecido. Assim, qual motivo justificaria o investimento nesse penoso trabalho de relatar sete séculos? A grandeza dos feitos ocorridos em tempos remotos, que contrasta com a época de corrupção do passado recente, a República romana tardia. Apesar dessa condenação ecoar o prefácio d'*A conjuração de Catilina*, Lívio parece não se interessar por aquela glória literária cobiçada por Salústio. Tal postura desinteressada, no entanto, corresponde a uma técnica oratória específica. Como defende Marincola, o autor

⁶³ *Ibidem*, prefácio, pp. 17-18.

latino não oculta sua competência devido a uma falta de preocupação com seu *éthos*, mas sim para diminuir as expectativas dos leitores⁶⁴. Em realidade, no próprio ato de reescrever toda a história de Roma há uma reivindicação implícita de grande esforço e talento investigativo e estilístico⁶⁵, além de uma quebra na autodeclarada inferioridade liviana. Juliana Marques reconhece na aparente humildade do escritor “uma fórmula retórica” ciceroniana que esconde um projeto ambicioso de superar todos os predecessores, embora sem romper com eles⁶⁶.

O método liviano de levar o público a legitimar sua autoridade apontando ser necessária uma nova versão do passado assombra Cornélio Tácito. Aliás, Tito Lívio talvez seja uma referência quando o autor dos *Anais* (54/55 d.C. - 120 d.C) elogia o talento dos brilhantes historiadores que viveram sob o império de César Augusto. Depois da morte desse imperador, contudo, as narrativas sobre os governos entre Tibério e Nero falsificaram os acontecimentos por medo – quando os relatos eram contemporâneos aos eventos – ou ódio – no caso de composições posteriores. A proposta tacitiana, portanto, é reescrever a história desses reinados mediante um certo distanciamento, isto é, renunciando aos vícios da adulação e da parcialidade⁶⁷. Ou seja, aqui a razão para a necessidade de reescrita não é o maior talento literário de Tácito, mas sua *persona* politicamente imparcial, uma reivindicação presente em Salústio e que ecoa a tradição historiográfica grega precedente⁶⁸. De modo semelhante à crítica tucidideana aos testemunhos cujas lembranças variavam conforme a simpatia, um trecho dos *Anais* indica que, por causa das inclinações pessoais, os personagens discordavam entre si sobre se um possível caso de envenenamento havia de fato ocorrido ou não⁶⁹. A adulação é um

⁶⁴ MARINCOLA, John. *Authority and tradition in ancient historiography*, op. cit., pp. 140-141.

⁶⁵ *Ibidem*, pp. 153-156.

⁶⁶ MARQUES, Juliana Bastos. *Mecanismos de legitimidade e tradição na historiografia latina*. Goiânia: História Revista, v. 13, n. 1, jan./jun. 2008, pp. 143-145. Marques chama a construção liviana de uma *persona* humilde de uma técnica ciceroniana por causa da sua presença no seguinte trecho do diálogo *Do orador*: “De fato, estabelecido aquilo que Crasso disse no início daquele discurso que, como censor, pronunciou contra seu colega: no que a natureza ou a fortuna concederam aos homens, podia suportar tranquilamente ser superado”. CÍCERO, M. T. *Do orador*, op. cit., II. 45, p. 203.

⁶⁷ TACITUS. *The Annals*. Tradução de A. J. Woodman. Indianópolis/Cambridge: Hackett, 2004, I.1.2-3, p. 1. Analisando a possibilidade de Tácito se ver como um continuador de Tito Lívio, Juliana Marques conclui que o primeiro se considera, na verdade, apenas um “continuador da narrativa histórica latina do período augusto, já que nos faltam subsídios seguros para afirmar que ele continua necessariamente Tito Lívio”. MARQUES, Juliana Bastos. *Mecanismos de legitimidade e tradição na historiografia latina*, op. cit., pp. 145-146.

⁶⁸ MARINCOLA, John. *Authority and tradition in ancient historiography*, op. cit., p. 167.

⁶⁹ TACITUS. *The Annals*, op. cit., II. 73, 4, p. 76.

dos vícios rejeitados pelo caráter imparcial no proêmio e encontramos uma menção a ela também numa passagem na qual o autor descreve-a como um produto do medo e condena os adutores do Senado⁷⁰. Arnaldo Momigliano reconhece nessa condenação a intenção tacitiana de “desmascarar” a corrupção e a “*adulatio*” concentradas “na corte imperial (...) e nos senadores”⁷¹.

Os conselhos do sírio Luciano de Samósata (século II d.C.) em *Como se deve escrever a história* – o único manual antigo de composição histórica a sobreviver até hoje – são fundamentais por ecoarem diversos conceitos e debates abordados neste capítulo. Para ele, a historiografia é independente dos saberes retórico e poético, mas alguns de seus princípios podem ser emprestados moderadamente. O “encômio” do gênero epidíctico é uma técnica dos oradores (e dos poetas) de assimilação problemática. O encomiasta às vezes elogia os amigos e censura os adversários exagerada e mentirosamente com o interesse de agradar; entretanto, a adulação – isto é, os louvores “para além da medida” – raramente atingem seu objetivo, já que a falsidade óbvia incomoda o público atento, incluindo o alvo enaltecido – aqui são evidentes os ecos daquele *topos* tucidideano presente na oração fúnebre de Péricles. A lisonja poderia, ao contrário, ser dissimulada. O autor permite aos historiadores embelezar seus relatos por meios diversos da adulação, dos “adornos” e da “liberdade pura” dos poetas. Para não atrapalhar o papel estabelecido por Tucídides de deixar aos leitores futuros algo de útil e verdadeiro, a narrativa histórica somente pode conter elogio, prazer e beleza em “ocasião oportuna”⁷², como, por exemplo, na descrição de eventos bélicos, que demandam uma linguagem poética “elevada e grandiosa”. À historiografia também são proibidas algumas práticas disponibilizadas pelo “espantoso arsenal da retórica”⁷³: o estilo violento, os “raciocínios retorcidos” e a *inventio*, porque “o que há de ser dito existe e será dito (pois já aconteceu), bastando ordená-lo e dizê-lo”⁷⁴.

Na visão luciânica, o historiador ideal segue o modelo tucidideano, sendo politicamente inteligente, naturalmente habilidoso na expressão, experiente no comando militar, livre, justo, amigo da verdade, imparcial, preocupado com o bem

⁷⁰ *Ibidem*, IV.74.1, p. 159.

⁷¹ MOMIGLIANO, Arnaldo. *As raízes clássicas da historiografia moderna*. São Paulo: UNESP, 2019, p. 185.

⁷² LUCIANO. *Como se deve escrever a história*. Tradução de Jacyntho L. Brandão. Belo Horizonte: Tessitura, 2009, 7-13, pp. 39-45.

⁷³ *Ibidem*, 43-45, pp. 71-73.

⁷⁴ *Ibidem*, 50, p. 77.

público e em ofertar utilidade aos leitores futuros, além de não possuir os vícios do temor, do ódio, da adulação ou elogiar esperando obter recompensas. Sua tarefa “grande e difícil” é revelar os eventos passados sem poder corrigi-los caso quisesse⁷⁵, relatando feitos grandiosos, “memoráveis”⁷⁶, presenciados (autópsia) e comprovados “ao preço de mil penas e sofrimentos”, ou escolher testemunhos confiáveis e imparciais⁷⁷. O proêmio historiográfico deve ecoar o exórdio dos “melhores historiadores” Heródoto e Tucídides, prometendo “coisas grandes, necessárias, familiares ou úteis”. Prefaciada assim a narrativa, é central que ela tenha um ritmo lento na descrição de feitos grandiosos e rápido na exposição de eventos menores⁷⁸.

Embora cada autor antigo manifeste particularidades, essas discussões sobreviveram até o Renascimento num coro de vozes sobrepostas visto a recorrência de temas e preceitos de Tucídides a Luciano. Destaco alguns tópicos e práticas comuns ao quadro geral recortado nos últimos parágrafos. O proêmio é um espaço central na tentativa de conduzir os leitores a aceitarem a credibilidade de suas narrativas. Tal preocupação é um eco homérico assim como o é a tarefa de imortalizar feitos político-militares grandiosos e memoráveis. A imitação de um ou vários predecessores acompanhavam divergências e até posturas de competição. Disputas também foram construídas opondo a história à retórica e à poesia, apesar de certas aproximações entre tais saberes terem sido aceitas⁷⁹. Por exemplo, no campo da *inventio* o *éthos* assumiu um papel fundamental para o estabelecimento da autoridade historiográfica, caracterizada pelas virtudes da imparcialidade, do esforço estilístico e/ou investigativo, da experiência, da humildade, da inteligência, do talento natural, da liberdade e da justiça; e desprovida dos vícios da ambição, da inveja, do temor, do ódio e da adulação. Aduladores são aqueles que buscam recompensas elogiando ou censurando abaixo ou acima da medida. A falsidade deles desagrada, mas o deleite igualmente tem uma relação tensa com a verdade,

⁷⁵ *Ibidem*, 34-42, pp. 65-71.

⁷⁶ *Ibidem*, 27, p. 59.

⁷⁷ *Ibidem*, 47, p. 75.

⁷⁸ *Ibidem*, 53-56, pp. 77-79.

⁷⁹ Na interpretação de Momigliano, a retórica exerceu um papel ambíguo na historiografia antiga, podendo atrapalhar ou beneficiar o historiador. MOMIGLIANO, Arnaldo. "The rhetoric of history and the history of rhetoric: on Hayden White's tropes", [S.I.:s.n.], 1981, pp. 267-268. Para um estudo aprofundado sobre as dimensões retóricas da historiografia antiga, com análises de Tucídides, Cícero, Salústio, Lívio e Tácito, ver: WOODMAN, A. J. *Rhetoric in classical historiography*. London: Routledge, 2004.

pois o uso de uma linguagem prazerosa e grandiloquente – cheio adornos, amplificações e embelezamentos – em situações não oportunas pode ser um obstáculo à veracidade e, conseqüentemente, à utilidade. O relato histórico será útil quando cumprir uma função pedagógica,

instruindo modelos exemplares para a imitação, e seu ritmo varia de acordo com o estilo, breve ou detalhado.

1.2

O renascimento das vozes antigas na historiografia humanista

A historiografia renascentista surgiu como um gênero literário dentro dos *studia humanitatis* por meio da leitura de retores e historiadores clássicos. O diálogo humanista com as vozes antigas foi possível nos séculos XIV-XVI especialmente por causa das atividades de eruditos na caça de rastros textuais gregos e latinos espalhados pela Europa. Dois protagonistas no processo material de renascimento da tradição clássica são, inclusive, intelectuais que Maquiavel posteriormente escolheria no *Proêmio* geral da *História de Florença* como interlocutores, Bruni e Poggio.

Por meio de traduções do grego ao latim, e (raramente) de um desses ao vernáculo, os autores clássicos (re)descobertos ecoaram novamente junto àqueles nunca desaparecidos, porém, reeditados e relidos. Novas autoridades latinas – Quintiliano, Salústio e Tácito – foram canonizadas e dispostas ao lado dos escritores já valorizados na Idade Média, entre os quais Tito Lívio, Virgílio e Cícero eram modelos de, respectivamente, história, poesia épica e estilo em prosa. No *Trecento* Francesco Petrarca (1304-1374) iniciou os trabalhos filológicos de resgate da desmembrada *Ab urbe condita* liviana, reunindo pela primeira vez seus fragmentos até então espalhados. Lorenzo Valla (1407-1457) completou esse trabalho petrarquiano e traduziu Heródoto e Tucídides ao latim na corte aragonesa de Nápoles, onde Giovanni Pontano (1426-1503) compôs o único manual historiográfico quatrocentista, intitulado *Actius* (1499). Leonardo Bruni Aretino (1370-1444), o fundador da historiografia humanista, foi também o responsável pelo renascimento de Políbio. Em meados do *Quattrocento*, o bizantino George de Trebizonda (1396-1472) fez uma tradução latina da *Retórica* aristotélica, e em 1508 o impressor Aldus Manutius (1449-1515) publicou-a numa edição popular. O

impacto dela, porém, foi bem abaixo dos grandes abalos provocados por tratados romanos como *Do orador*, *Da invenção*, *Retórica a Herênio* e *Instituição oratória*. Fragmentos do texto quintiliano já eram conhecidos no medievo, mas apenas em 1416 um manuscrito completo foi encontrado por Poggio Bracciolini (1380-1459). No começo do *Cinquecento*, além dos livros I-IV dos *Anais* tacitianos aparecerem em Roma (1509), uma tradução latina do tratado luciânico *Como se deve escrever a história* foi publicada inicialmente em Bolonha (1507) e, depois, em Veneza (1522)⁸⁰.

É importante destacar aqui o papel central da retórica não apenas no desenvolvimento da historiografia, mas igualmente em outros âmbitos culturais renascentistas para além da literatura, como a vida pública. A partir dos séculos XII e XIII, algumas cidades-estado italianas retomaram a união entre política e eloquência promovida por Cícero em *Da invenção*. O chanceler florentino Brunetto Latini (1220-1294) comentou e traduziu esse tratado ao vernáculo em sua *A retórica*, ecoando assim o ideal do orador-estadista encarnado no mito de Orfeu. Em sua epístola familiar I.9 (1350-1351), Petrarca descreve tal figura mítica como “capaz de mover os animais ferozes com o canto”, e afirma ter aprendido o cultivo simultâneo da filosofia e da retórica lendo o manual *Da invenção* de Cícero, uma das “vozes conhecidas e familiares do passado” que lhe “confortam na solidão”⁸¹.

⁸⁰ Para uma análise do desenvolvimento da historiografia renascentista a partir do retorno da tradição clássica, com foco nos humanistas da corte aragonesa de Nápoles, ver: ALBANESE, Gabriella. “A descoberta dos historiadores antigos no Humanismo e o nascimento da historiografia moderna: Valla, Facio e Pontano na corte napolitana dos reis de Aragão”. In: PIRES, Francisco Murari (org.). *Antigos e modernos: diálogos sobre a (escrita da) história*. São Paulo, 2009, pp. 277-329. Sobre a recuperação de Heródoto, Tucídides e Tácito no Renascimento, ver: MOMIGLIANO, Arnaldo. *As raízes clássicas da historiografia moderna, op. cit.*, pp. 85-89; 189-192. Para uma descrição dos trabalhos de gramáticos, editores, tradutores e comentadores que atuaram na recuperação da tradição antiga, ver: MARGOLIN, Jean-Claude. *Humanism in Europe at the Time of the Renaissance*. Traduzido por John L. Farthing. Durham: The labyrinth press, 1989, pp. 11-15. Em relação à maior relevância de Cícero e Quintiliano sobre a *Retórica* de Aristóteles no Renascimento, ver: VICKERS, Brian. “Rhetoric and poetics”. In: SCHMITT, Charles B. *The Cambridge History of Renaissance Philosophy*. Cambridge University Press, 2007, pp. 718-721. Para um quadro geral do renascimento dos autores clássicos, ver o capítulo 10, denominado “Classical Rhetoric in the Renaissance”, em: KENNEDY, George A. *Classical Rhetoric and its Christian and Secular Tradition from Ancient to Modern Times*. Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 1999, pp. 229-242. A respeito da sobrevida de Luciano de Samósata no Renascimento Italiano, ver: GATTAVARI, Paolo. *Lucian in the Renaissance: the latin and vernacular traditions in Fifteenth-and Sixteenth-Century Italy and their interactions with Desiderius Erasmus and Thomas More*. Tese (Doutorado em Filosofia) – University College London. London, 2020, pp. 21-127.

⁸¹ PETRARCA, Francesco. “*Familiarium rerum*”. In: BIGNOTTO, Newton. *Origens do republicanismo moderno*. Niterói: Eduff, 2021, pp. 181-183. Para uma análise da epístola, com foco no diálogo petrarquiano com autoridades clássicas, ver: NEPOMUCENO, Luis André. “Da alma e das letras: a eloquência como projeto humanista”. *Caligrama*, Belo Horizonte, vol. 10, dezembro de 2005, pp. 68-80.

Embora Quintiliano elogie a capacidade de Orfeu de mover seus ouvintes tal qual um orador⁸², sua concepção de retórica – como já exposta – atribui à arte uma função meramente estética e apolítica (discursar bem). Essa tradição quintiliana foi bem recebida nos regimes principescos da Itália renascentista, porém, nas repúblicas de Florença e Veneza ecoou muito mais a noção ciceroniana de retórica como arte da persuasão e ciência política. Os humanistas dos séculos XIV e XV, especialmente os sucessores de Latini na chancelaria de Florença – Coluccio Salutati (1331-1406), Bruni e Poggio – continuaram com o projeto de atribuir à eloquência um papel central na *vita activa*. Entretanto, no diálogo que eles travaram com os clássicos sobre a arte retórica, adotaram outros interlocutores para além de Cícero e Quintiliano. Os humanistas também aprenderam eloquência escutando historiadores como Lívio e Salústio, e poetas épicos como Homero e Virgílio⁸³.

A presença fantasmagórica das vozes antigas é evidente em certas obras quatrocentistas que igualmente nos ajudam a compreender como, no Renascimento, historiografia, retórica e poética faziam parte da mesma linguagem multidisciplinar. Leonardo Bruni passou três décadas produzindo os doze livros da *História do povo florentino* (1414-1444), deixando o último deles inacabado⁸⁴. Ele alega ter iniciado seu projeto sabendo das limitações pessoais e das dificuldades da tarefa, mas tem esperanças de receber favorecimento divino ao agir por bons motivos. Se suas habilidades forem insuficientes, Deus lhe auxiliará devido aos esforços na escrita da história, um trabalho árduo, pesado, perigoso de prometer e difícil de cumprir. Por isso, várias gerações antecedentes de estudiosos desistiram de tentar salvar os acontecimentos contemporâneos do esquecimento pela celebração e imortalização, preferindo o conforto pessoal, o silêncio do ócio ou atividades literárias mais fáceis. Já o humanista aretino, em contraste, sem medo de ferir a própria reputação, decidiu recordar os atos importantes e grandiosos dos cidadãos de Florença em tempos de paz e de guerra (interna ou externa) pois são dignos de memória tanto quanto os eventos antigos. Seu objetivo é levar os ouvintes a seguirem ações virtuosas do passado oferecendo aprendizados úteis sobre quais comportamentos devem ser

⁸² QUINTILIANO, Marcos Fábio. *Instituição oratória*, op. cit., I. X. 9, Tomo 1, p. 179.

⁸³ Sobre o renascimento da retórica e sua importância para a vida civil no Renascimento Italiano, ver: COX, Virginia. "Rhetoric and ethics in Machiavelli". In: NAJEMY, John M. (ed.). *The Cambridge companion to Machiavelli*. Cambridge: Cambridge University Press, 2010, pp. 173-176. Também ver: VICKERS, Brian. "Rhetoric and poetics", op. cit., pp. 726-730.

⁸⁴ PIRES, Francisco Murari. *Leonardo Bruni e Tucídides: história e retórica*. Vitória da Conquista: POLITEIA: Hist. e Soc., v. 6, n. 1, 2006, pp. 57-59.

reproduzidos e evitados na vida pública ou privada. A composição historiográfica exige uma narrativa longa e conectada, explicação causal de eventos particulares, e a expressão pública do julgamento dos personagens sobre cada tema. Por fim, o autor avisa que seguirá a tradição analística de apontar qual a melhor versão sobre as origens da cidade, rejeitando inclusive opiniões míticas⁸⁵ tal como fizera Tucídides.

Concordo com a leitura de Murari Pires relativa à preocupação bruniana de estabelecer sua autoridade no proêmio, mimetizando a prática dos historiadores clássicos. Bruni, porém, modifica levemente a tradição quando revela esperar pela ajuda divina, concebendo assim uma versão cristianizada daquela estratégica retórica de construir a “figuração de sua excelência heróica”. Essa descrição do ato de escrever história como tão glorioso e grandioso quanto os feitos dos personagens⁸⁶, inclusive, já estava em Salústio. Outras reivindicações do autor renascentista na tentativa de garantir a aprovação de seus leitores partem das dificuldades e esforços envolvendo a atividade historiográfica, além da ausência de temor e da humildade liviana ao confessar as próprias deficiências. Bruni imita o prefácio de Tito Lívio também na alusão ao modelo analístico. Para se referir às histórias humanistas voltadas a uma única comunidade política, Eric Cochrane sugere a expressão “história lívio-bruniana” (“*Livian-Brunian history*”), porque o escritor antigo e o humanista foram as duas maiores autoridades deste subgênero historiográfico⁸⁷. Aliás, embora o proêmio à *Historiae Florentini populi* seja carente de termos como “exemplo” e “imitação”, o aretino provavelmente se baseou na noção de exemplaridade histórica adotada por Lívio – e desenvolvida em manuais de retórica latina – para reivindicar a função pedagógica de instruir modelos aconselháveis de ação e de desaconselhar comportamentos viciosos.

Conforme observa Timothy Hampton, os renascentistas herdaram dos antigos duas concepções distintas de *imitatio*, ambas de origem retórica. De um lado, a versão literária implica um escritor produzindo obras seguindo um modelo estabelecido por autoridades antecessoras. Já a outra noção habita uma dimensão

⁸⁵ BRUNI, Leonardo. *History of the Florentine people*. Vol. 1: books I-IV. Traduzido e editado por James Hankins. Cambridge: Harvard University Press, 2001, Proêmio. 1-3, pp. 3-7.

⁸⁶ PIRES, Francisco Murari. *Leonardo Bruni e Tucídides*, op. cit., pp. 73-76.

⁸⁷ COCHRANE, Eric. *Historians and Historiographies in the Italian Renaissance*. Chicago: Chicago University Press, 1981, p. xvi.

política (ou moral) em vez de artística⁸⁸, pois seu praticante seria, em vez de um autor, leitores aconselhados a imitar ações exemplares, de preferência retiradas de histórias do mundo clássico. Aqui, o diálogo do imitador com um modelo passado não se dava necessariamente entre homens de letras, mas sim entre pessoas agindo na esfera pública ou privada. Hampton aponta o pioneirismo da composição *De viris illustribus* (1337), onde Petrarca desenvolveu um ideal de exemplaridade apresentando uma série de biografias heroicas como paradigmas úteis para o cotidiano. Esse princípio de homens ilustres apenas adentraria o campo dos negócios públicos no início do *Quattrocento*, devido a uma geração de humanistas conscientes do potencial pedagógico do saber histórico ao disponibilizar uma série de exemplos. Porém, de modo similar ao precedente aristotélico, em cuja teorização um conselho poderia ser demonstrado por meio do recurso às fábulas, no Renascimento a exemplaridade voltava seus olhos também à tradição poética. Assim, no prefácio ao seu comentário (1488) sobre a épica *Eneida* de Virgílio, o retor florentino neoplatônico Cristoforo Landino (1424-1498), aluno de George de Trebizonda, enxergou na figura ilustre de Enéias a encarnação do ideal de virtude exemplar⁸⁹. Hampton, contudo, esquece de mencionar a dimensão *negativa* da exemplaridade, presente em Lívio e Bruni: além de oferecer um guia de ações virtuosas adequadas à *imitatio*, cabe ao escritor apontar quais comportamentos viciosos precisam ser descartados.

Outra obra que vale a pena ser analisada para compreendermos a polivocalidade e a multidisciplinaridade da historiografia humanista quatrocentista é o *Actius* (1499), central pela sua natureza tratadística e teórica. Pontano lamenta que, ao contrário do caso nos saberes da gramática, da retórica e da filosofia, há uma falta de professores para instruir como compor história. Este gênero, motivado

⁸⁸ A noção artística de imitação ao qual me refiro, porém, difere-se da concepção de *imitatio* abordada por Luiz Costa Lima para comparar com a ideia de “mimesis”. O objeto específico de teorização de Costa Lima não é nem a reprodução de comportamentos políticos e nem a reprodução de um modelo literário prévio, mas sim a relação entre o texto e a sociedade ou a realidade. Segundo o autor, a “mimesis artística não é *imitatio*, mas uma correspondência *confrontativa* com os valores da sociedade que a engendrou e que, portanto, é inapropriado tomá-la como um ‘retrato’ de algo pre-existente”. Como a *mimesis* é “produto da tensão entre ‘semelhança e diferença, com a predominância, na mimesis da arte, do segundo vetor’”, trata-se de “uma seleção de aspectos da realidade, que desorganiza a representação do mundo, seja porque não é a sua repetição, seja porque não obedece a seus campos de referência”. Grifos do autor. LIMA, Luiz Costa. *História. Ficção. Literatura*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006, pp. 216, 291.

⁸⁹ HAMPTON, Timothy. *Writing from History: the rhetoric of exemplarity in Renaissance literature*. Ithaca: Cornell University Press, 1990, pp. 1-22.

pelo desejo de levar à posterioridade recordações dos feitos passados, pode ser considerado uma poesia em prosa, devido a diversas congruências com o fazer poético. Ambos relatam eventos de um tempo distante, contêm amplificações, tentam mobilizar as emoções do leitor e pertencem à retórica epidíctica (censuram vícios e elogiam virtudes) e deliberativa (lidam com utilidade); ou seja, exercem o mesmo papel atribuído ao orador ideal de Cícero e Quintiliano: ensinar, deleitar e comover. Embora o historiador tenha um estilo mais contido no uso de adornos e lide apenas com a verdade, ele também deve embelezar os acontecimentos. O autor aprecia Salústio e Lívio, os “príncipes da história romana”, por empregarem ornamentos adequados à narrativa e aproveitarem o proêmio como o local apropriado de apresentação do tema a ser desdobrado, uma prática compartilhada pelos poetas⁹⁰.

Pontano concorda com aquela passagem do *Do orador* na qual Cícero reclama da carência de recursos estilísticos nas narrativas históricas latinas pré-salustianas. Embora a abundância de palavras seja importante em algumas situações, o estilo historiográfico ideal é a brevidade, mais adequada ao ensino, ao deleite e à comoção, enquanto a outra opção pode às vezes ser entediante e um obstáculo à atenção e ao prazer do público. Salústio seria o modelo de escrita veloz, enquanto Lívio é o mestre da eloquência, da amplificação e dos adornos. O humanista também aceita a figuração ciceroniana de um historiador verdadeiro, imparcial e não motivado por ódio, temor ou expectativas de recompensa. Seus conselhos, elogios e censuras devem partir de um caráter tão justo quanto um juiz. Os eventos serão relatados em ordem cronológica conforme a técnica retórica de arranjo das partes (*dispositio*), e a narrativa até pode iniciar exibindo as origens das cidades, desde que tal exibição não se estenda por muito tempo, pois a maioria dos detalhes são de ordem mitológica⁹¹.

1.3

Os ecos retóricos e épicos nos escritos maquiavelianos

⁹⁰ PONTANO, Giovanni Gioviano. *Dialogues*: volume 2 (*Actius*). Editado e traduzido por Julia Haig Gaisser. Cambridge: Harvard University Press, 2020, 61-61, pp. 195-207.

⁹¹ *Ibidem*, 73-80, pp. 245-281.

Algumas das vozes antigas mencionadas ecoam nos textos maquiavelianos de modo bem direto. Por exemplo, encontramos uma referência aos *Anais* de Tácito na própria *Istorie*, numa passagem em que o autor florentino usa a obra tacitiana para embasar sua crítica à interpretação de Bruni sobre as origens de Florença⁹². Nos *Discorsi* ele diz que qualquer homem “já leu a conjura de Catilina escrita por Salústio”⁹³. Pelas conjecturas de Brian Richardson, o ex-secretário já conhecia o livro VI de Políbio no momento de produção dos *Discorsi*, composição esta na qual dialoga com sua autoridade clássica preferida. Maquiavel tinha acesso à Tito Lívio desde sua juventude, provavelmente em uma cópia da edição romana de Ulricus Gallus, de 1470⁹⁴.

O aprendizado maquiaveliano de estratégias retóricas adveio da leitura de tratados latinos como o *Do orador*, a *Retórica* Herênio e a *Instituição oratória*⁹⁵. Porém, sua proximidade com a arte da eloquência também tinha uma dimensão prática além do âmbito de suas atividades literárias. A união humanista entre a retórica e o exercício da política é central a Maquiavel pré-1512, quando atuava nos negócios públicos na função de secretário da Segunda Chancelaria da República de Florença (1498-1512). Nesse período, ele envolveu-se em *pratiche* – reuniões políticas (comitês) institucionalmente organizadas e registradas em atas –, compôs discursos como *ghostwriter*, escreveu epístolas oficiais e foi enviado a missões diplomáticas domésticas e externas nas quais pôde conhecer importantes protagonistas no cenário político da Itália contemporânea. Ele viajou duas vezes à corte papal em Roma, uma a Forlì em 1499, e quatro à França. Entre as figuras políticas com quem interagiu destaque Catarina Sforza – a senhora de Forlì –, César Bórgia – o duque Valentino –, Maximiliano I – imperador do Sacro-Império Romano-Germânico – e o papa Júlio II. Allan Gilbert enfatiza a centralidade dessas experiências diplomáticas para a elaboração maquiaveliana de uma série de conselhos posteriormente discutidos em suas obras, especialmente vinculados à

⁹² MAQUIAVEL, Nicolau. *História de Florença*, op. cit., II, 2, pp. 78-79.

⁹³ *Idem*. *Discursos sobre a Primeira Década de Tito Lívio*. Tradução de André Santos Campos e Giovanni Damele. Coimbra: Edições 70, 2024, III, 6, p. 324.

⁹⁴ RICHARDSON, Brian. “Notes on Machiavelli’s sources and his treatment of the rhetorical tradition”, *Italian Studies*, v. XXVI, 1971, pp. 24-36.

⁹⁵ VIROLI, Maurizio. *Machiavelli*. Oxford: Oxford University Press, 1998, pp. 73-76.

demonstração de virtudes louváveis – como credibilidade e honestidade – como meio de garantir uma reputação positiva diante da sua audiência⁹⁶.

As teorizações e práticas historiográficas antigas e humanistas que (des)vinculam a história dos discursos épico e retórico ecoam no *Proêmio* da *História de Florença* de Maquiavel, cuja voz pessoal simultaneamente harmoniza com a tradição e expressa singularidades. Uma dessas particularidades é o modo pelo qual constrói seu *éthos* partindo do seu histórico de longa data com os Medici, central na escolha dos atributos reivindicados inclusive n’*O príncipe*. O autor iniciara a sua produção numa condição de exílio por causa da retomada do poder florentino por aquela família em 1512. Após a demissão do seu cargo como secretário da Segunda Chancelaria, foi torturado e aprisionado por suspeitarem de sua participação numa conspiração política contra o novo governo⁹⁷. Conforme defende Maurizio Viroli, na passagem do tratado político dedicado a Lorenzo II de’ Medici o ex-secretário buscou desconstruir a reputação negativa dos Medici, motivada tanto pela suspeita de conjuração quanto pelo seu *status* social inferior⁹⁸. Diferente da maioria daqueles “que desejam conquistar as boas graças de um príncipe”, ele não o presenteará com “cavalos, armas, tecidos de ouro, pedras precisas e ornamentos [*ornamenti*] semelhantes, dignos de sua grandeza [*grandeza*]”. Ao contrário,

Desejando, pois, eu oferecer-me a Vossa Magnificência com algum *testemunho da minha servidão* para com ela, não encontrei entre as minhas alfaias coisa (...) que estime tanto quanto o conhecimento das ações dos *grandes homens* [*uomini grandi*], aprendido por mim com uma *longa experiência* [*lunga esperienza*] das coisas modernas e uma contínua leitura das antigas, as quais, tendo-as eu com grande diligência *longamente* [*lungamente*] excogitado e examinado, (...) mando a Vossa Magnificência. E se bem que eu julgue esta obra indigna de lhe ser presente, estou contudo assaz confiante de que, *dada a sua humanidade* [*umanità*], *deva ser por ela aceite*, considerando que não lhe pode ser feita por mim maior dádiva que dar-lhe a faculdade de poder, em brevíssimo tempo, entender tudo aquilo que, *em tantos anos* [*tanti anni*] *e com tantos incômodos e perigos* [*pericoli*], *eu conheci e entendi*. Não ornei [*ornata*] esta obra (...) de *empoladas e magníficas* [*magnifiche*] palavras, ou de qualquer outro aliciente ou *ornamento* [*ornamento*] exterior, com os quais muitos costumam descrever e *ornar* [*ornare*] suas coisas, porque eu quis ou que nenhuma coisa a honrasse, ou *que somente a variedade da matéria e a gravidade da situação a tornasse grata*. Nem quero que se impute presunção a um

⁹⁶ GILBERT, Allan. “Introduction”, *op. cit.*, pp. 19-22. Ver também: COX, Virginia. “Rhetoric and ethics in Machiavelli”, *op. cit.*, p. 174.

⁹⁷ KAPUST, DANIEL J. *Flattery and the history of political thought: that glib and oily art*. Cambridge: Cambridge University Press, 2018, p. 89.

⁹⁸ VIROLI, Maurizio. *Machiavelli*, *op. cit.*, 77-78.

homem de baixo e infimo estado por se atrever a discorrer e a ditar regras aos governos dos príncipes (...).

*Pegue, pois, Vossa Magnificência esta pequena dádiva com aquele ânimo com que eu a mando; se a considerar e ler diligentemente, conhecerá lá dentro um extremado desejo meu de que alcance aquela grandeza que a fortuna e as suas outras qualidades lhe prometem. E se Vossa Magnificência, lá do ápice da sua alteza, alguma vez virar os olhos para estes baixos lugares, conhecerá quanto eu imerecidamente suporto [supporti] uma grande e contínua malignidade da fortuna*⁹⁹.

Concordo com Felipe Charbel Teixeira em relação a uma das reivindicações da tentativa maquiaveliana de estabelecimento da autoridade: a “tópica dos *argumentos de experiência*”¹⁰⁰. Esta qualidade ressoa a prática já presente em Heródoto e Tucídides de afirmar suas vivências individuais. A base do caráter experiente de Maquiavel é constituída pelos seus infortúnios imerecidos (provável referência ao exílio) e pelos *incômodos* e *perigos* sofridos em sua atividade de juntar os conselhos oferecidos no livro. O autor, porém, mesmo se dirigindo a um príncipe e causando a impressão de possuir a virtude da humildade, revela adotar uma linguagem não *ornata* que, a princípio, seria inadequada à sua própria posição de inferioridade. Segundo Daniel Kapust, abdicar do emprego de *ornamento* não representa uma rejeição de toda a tradição retórica, mas sim de uma retórica específica, a grandiloquência. O ex-secretário substitui-a pelo estilo simples de Cícero no *Orator*. Embora seja uma elocução mais apropriada ao discurso perante iguais, em vez de superiores, ela serve para comprovar a ausência de adulação. O conselheiro figurado nessa dedicatória não busca favores com seus ensinamentos. *O príncipe* pertence ao gênero renascentista do “espelho de príncipe”, uma tradição na qual os escritores frequentemente destacavam aos seus interlocutores, que ocupavam altos cargos políticos, o perigo dos adulares, sujeitos interessados em agradar os mais poderosos em busca de favores¹⁰¹. Inclusive, Maquiavel destina o capítulo XXIII da obra a disponibilizar instruções a respeito de como lidar com a *adulatio*, “de que estão cheias as cortes”. A solução é fazer os conselheiros “entenderem que não te ofendem ao dizer-te a verdade”, mas apenas alguns deles terão o direito. Em realidade, “um príncipe prudente deve manter um terceiro modo,

⁹⁹ Os grifos em português são meus. MAQUIAVEL, Nicolau. *O príncipe*. Tradução de Diogo Pires Aurélio. São Paulo: Editora 34, 2017, Dedicatória. 1-2, pp. 84-87.

¹⁰⁰ Grifos do autor. TEIXEIRA, Felipe Charbel. *Timoneiros: retórica, prudência e história em Maquiavel e Guicciardini*. Campinas: Ed. Unicamp, 2010, p. 98.

¹⁰¹ KAPUST, DANIEL J. *Flattery and the history of political thought*, op. cit., pp. 65-66, 74.

escolhendo no seu estado homens sábios e só a esses eleitos dar livre acesso para lhe dizerem a verdade”. Ou seja, os aduladores são “*peste*”¹⁰², uma doença que afeta negativamente o corpo político, e o remédio encontra-se na prudência intrínseca ao governante. Tópicos médicos serão abordados mais profundamente no terceiro capítulo desta dissertação.

Embora na Dedicatória d’*O príncipe* Maquiavel declare oferecer a Lorenzo II de’ Medici uma composição sem adornos, remetendo assim a um estilo simples, ao longo dos capítulos é constante o emprego de uma linguagem grandiloquente. Destaco especificamente o recurso a estratégias retóricas e a presença de ecos poéticos – advindos da épica ou de outras tradições –, traços que demonstram o constante diálogo do autor tanto com a herança antiga quanto com as produções poéticas do *Trecento*. Inclusive, em certas passagens ambos se entrelaçam. Por exemplo, no capítulo XVIII o ex-secretário menciona as figuras mitológicas do centauro Quíron e do herói homérico Aquiles e, em seguida, se serve do ornato estilístico fundamental da metáfora, cuja função é garantir o prazer do público¹⁰³. No caso, ele faz um uso alegórico da raposa e do leão como representações das virtudes bestiais opostas às virtudes do homem¹⁰⁴. O método metafórico de embelezamento é muito comum na obra. Outros casos incluem a imagem da “*fortuna*” enquanto um rio alagadiço ou uma mulher¹⁰⁵, a ideia de aplicar remédios (“*medicine*”) no governo da vida pública¹⁰⁶, e o apelo final por um “*redentore*” capaz de curar as feridas de uma Itália contemporânea arruinada pelos bárbaros¹⁰⁷. No último capítulo também ouvimos ecos poéticos quando Maquiavel exorta Lorenzo II de’ Medici a assumir o papel de redentor mediante a citação de versos da *canzone* 16, na qual Petrarca afirma a sobrevivência do “antigo valor” na Itália renascentista¹⁰⁸.

¹⁰² MAQUIAVEL, Nicolau. *O príncipe*, op. cit., XXIII. 1, pp. 236-237.

¹⁰³ Conforme explica Cícero, as “metáforas são como que empréstimos, quando se toma de outro lugar aquilo que não se tem”. Já em relação à função das metáforas, elas eram originalmente usadas para cobrir uma “carência e limitação de palavras”, mas depois tornaram-se um ornato deleitável e prazeroso. CÍCERO, Marco Túlio. *Do orador*, op. cit., III. 155-156, pp. 291-292.

¹⁰⁴ MAQUIAVEL, Nicolau. *O príncipe*, op. cit., XVIII. 1-3, p. 199.

¹⁰⁵ *Ibidem*, XXV. 1-4, pp. 244-248.

¹⁰⁶ *Ibidem*, III. 1, pp. 96-97.

¹⁰⁷ *Ibidem*, XXVI. 2, p. 251.

¹⁰⁸ Os versos são: “A virtude contra o furor/ pegará em armas, e o combate será curto, porque o antigo valor nos corações da Itália ainda não está morto”. *Ibidem*, XXVI. 5, p. 257. Para uma edição completa da *canzone* em italiano junto de uma tradução em português, ver: PETRARCA, Francesco. *Cancioneiro*. Tradução de José Clemente Pozenato. Campinas: Editora da Unicamp, 2014, CXXVIII, pp. 226-233.

Petrarca já havia sido mencionado naquela carta – de 10 de dezembro de 1513 – onde o ex-secretário alude a Francesco Vettori sobre a produção do opúsculo *De Principatibus*. Na leitura de Wayne Rebhorn, a revelação nesta epístola do desejo de ser patrocinado pelos Medici, mesmo que “tivesse de começar a fazer-me rolar uma pedra”¹⁰⁹, evidentemente ecoa o mito de Sísifo, condenado a carregar uma pedra montanha acima e descer até o chão para repetir o movimento eternamente. Embora não cite nem o nome do personagem e nem de algum escritor que relate seus infortúnios, o autor certamente leu-os pela voz de Homero em alguma tradução latina da *Odisseia*¹¹⁰, ou de Lucrécio no poema filosófico *Sobre a natureza das coisas*¹¹¹. Sísifo não é mencionado ou aludido n’*O príncipe*, mas seu característico movimento repetitivo de subida e descida perpassa toda a obra, que, como aponteí, termina com uma mensagem esperançosa de ascensão italiana em meio ao estado contemporâneo em ruínas sob invasões estrangeiras na península. A noção de uma comunidade política ascendendo remonta aos casos de “grandíssimos” fundadores de estados e cidades listados no sexto capítulo, dedicado aos “principados novos”. Nele lemos um elenco de heróis integrado por Rômulo e Teseu, fundadores míticos de, respectivamente, Roma e Atenas¹¹². Se percebe que a menção à grandeza de Teseu e Rômulo confere uma dimensão épica ao príncipe ideal teorizado por Maquiavel. Por isso, Rebhorn conecta essa idealização maquiaveliana a mais duas figuras míticas, embora não citadas no tratado político: o Enéias narrado na epopeia *Eneida*, de Virgílio; e Anfião, que fundou e construiu a cidade de Tebas movendo rochas tal qual Sísifo, porém, neste caso, apenas usando o som de sua lira. O ex-secretário conheceu o segundo pela *Arte poética* de Horácio¹¹³, especificamente pela leitura de uma passagem na qual a voz dessa autoridade romana também menciona o mito de Orfeu, músico que, na fórmula petrarquiana, é “capaz de mover os animais ferozes com o canto”. Inclusive, na epístola familiar I.9 de Petrarca elogia esses dois personagens notáveis por suas

¹⁰⁹ MAQUIAVEL, Nicolau. “Carta de Maquiavel a Francesco Vettori, em Roma”. In: *O príncipe*. Rio de Janeiro: BestBolso, 2016, pp. 132-134.

¹¹⁰ Para uma tradução em português da descrição homérica, ver: HOMERO. *Odisseia*. Tradução de Frederico Lourenço. São Paulo: Companhia das Letras, 2011, Canto XI, vv. 593-600, p. 317.

¹¹¹ Para uma edição bilingue com os versos originais em latim e a tradução em português, ver: LUCRÉCIO. *Sobre a natureza das coisas*. Belo Horizonte: Autêntica, 2022, III, vv. 995-1002, pp. 216-219.

¹¹² MAQUIAVEL, Nicolau. *O príncipe*, op. cit., VI. 1-3, pp. 120-121.

¹¹³ HORÁCIO. *Arte poética*. Tradução de Guilherme Gontijo Flores. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2020, vv. 391-396, p. 67.

forças persuasivas¹¹⁴, e Anfião especificamente era amplamente conhecido no Renascimento por suas habilidades de orador eloquente, um *topos* comum nos manuais retóricos da época¹¹⁵.

Voltando à análise do sexto capítulo d’*O príncipe*, Rômulo e Teseu encarnam aquele ideal humanista de um exemplo antigo digno de imitação, conforme demonstra a seguinte passagem terminada com uma metáfora:

Não se admirem se, no que vou dizer dos principados em tudo novos, quer de príncipes, quer de estado, eu aduzir *grandissimos exemplos* [*grandissimi esempi*]. Porque, caminhando os homens sempre por vias batidas por outros, e procedendo nas suas ações por *imitação* [*imitazioni*], não se podendo manter em tudo as vias dos outros nem alcançar a virtude daqueles a quem tu imitas [*imiti*], um homem prudente deve entrar sempre por vias batidas por *grandes* [*grandi*] homens e *imitar* [*imitare*] aqueles que foram os mais excelentes, a fim de que, se não chegar à sua virtude, dela exale ao menos algum odor; e fazer como os arqueiros prudentes, os quais, parecendo-lhes o local que têm por desígnio atingir demasiado longínquo e conhecendo a quanto vai a virtude do seu arco, colocam a mira bastante mais alto que o local almejado (...) para poder com a ajuda de tão alta mira atingir o seu desígnio¹¹⁶.

Combinando os termos *imitare*, *grandi* e *esempi*, o autor evidentemente dialoga com aquela versão política da *imitatio* na qual um conselheiro oferece a seu público modelos (preferencialmente) históricos ou – como neste caso – poéticos de comportamento nos negócios públicos. Embora esta abertura ao sexto capítulo pareça seguir à risca a noção humanista de exemplo, uma leitura mais atenta do trecho e do resto da obra revelam a singularidade das reflexões maquiavelianas sobre a exemplaridade.

Concordo com a percepção de Hampton de que, ao longo d’*O príncipe*, Maquiavel substitui o preceito canônico de se oferecer um paradigma de aplicação universal por uma diversidade de modelos, uma pluralidade particularmente visível no capítulo XIX, quando julga as medidas de vários imperadores romanos na tentativa de desestimular o ódio e o desprezo de seus súditos. Apesar das ações de

¹¹⁴ PETRARCA, Francesco. “*Familiarium rerum*”, *op. cit.*, pp. 182-183.

¹¹⁵ Em relação às dimensões retóricas e poéticas d’*O príncipe*, apesar de Maquiavel alegar escrever usando uma linguagem sem adornos, ver: ASCOLI, Albert; CAPODIVACCA, Angela. “Machiavelli and poetry”. In: NAJEMY, John M. (ed.). *The Cambridge companion to Machiavelli*. Cambridge: Cambridge University Press, 2010, pp. 190-193. Para uma análise dos ecos da tradição épica n’*O príncipe* de Maquiavel, ver: REBHORN, Wayne A. “Machiavelli’s *Prince* in the epic tradition”. In: NAJEMY, John M. (ed.). *The Cambridge companion to Machiavelli*. Cambridge: Cambridge University Press, 2010, pp. 80-93.

¹¹⁶ Os grifos em português são meus. MAQUIAVEL, Nicolau. *O príncipe*, *op. cit.*, VI. 1, pp. 120-121.

Marco Aurélio e Sétimo Severo terem garantido a eles um final feliz, seus sucessores equivocadamente acharam que seguir seus passos à risca os levaria à mesma glória. Por isso, o autor conclui sua análise aconselhando ao príncipe um caminho alternativo à *imitazione* cega. Em vez de imitá-los integralmente, se deveria “pegar [*pigliare*]” do primeiro exclusivamente as políticas necessárias para fundar um estado, e do segundo apenas aquelas fundamentais para conservá-lo¹¹⁷. Portanto, divergindo dos humanistas que prescreviam a mesma receita independente das circunstâncias, o ex-secretário apresenta um arranjo plural de opções. Tal qual um arqueiro mira seu arco observando a localização do alvo, um governante deve examinar as inúmeras vias possíveis de agência e encontrar quais delas se adequam à situação presente. No final da obra, Maquiavel compara o efeito exemplar de Teseu – unir os atenienses em uma cidade – com a desunião contemporânea dos italianos. Em seu diagnóstico, finalmente chegara a “*occasione*” para um redentor imitar a figura mítica e salvar uma Itália dividida¹¹⁸. Deste modo, um ato particular somente se torna paradigmático se os tempos disponibilizarem a ocasião para imitá-lo. Hampton, porém, comete o erro de enxergar nessa singular teorização maquiaveliana uma subversão do valor pragmático que os humanistas atribuíam ao exemplo¹¹⁹. Esta interpretação falha por desconsiderar que, embora realmente atestemos aqui uma transformação sutil da tradição, a prática de se multiplicar as fontes de inspiração tem antecedentes na versão literária da *imitatio*, vide as reflexões antigas e renascentistas expostas na introdução a esta dissertação¹²⁰. Ou seja, transpondo a polivocalidade da imitação literária ao correspondente conceitual político, o autor sugere n’*O príncipe* uma espécie de *imitazione* polivocal envolvendo um coro de diferentes vozes exemplares.

¹¹⁷ *Ibidem*, XIX. 16, pp. 218-219.

¹¹⁸ *Ibidem*, XXVI. 1, pp. 250-251.

¹¹⁹ HAMPTON, Timothy. *Writing from History*, *op. cit.*, pp. 66-75.

¹²⁰ Por exemplo, Cícero recomenda que se imite especificamente “os elementos que mais se sobressaem” em cada autoridade grega. CÍCERO, Marco Túlio. *Do orador*, *op. cit.*, II. 90-91, p. 211. Quintiliano elogia a *imitatio* ciceroniana que selecionou as melhores características de cada escritor helênico, pois, em sua opinião, a boa imitação implica escolher apenas os traços da fonte adequados ao objetivo particular. QUINTILIANO, Marcos Fábio. *Instituição oratória*, *op. cit.*, X. I. 105-108, Tomo IV, pp. 71-77; X. II. 1-28, Tomo IV, pp. 85-101. Já Petrarca retoma tanto as proposições de Quintiliano quanto a metáfora das abelhas elaborada por Sêneca, para quem a prática literária da imitação é similar à fabricação do mel: o produto é uma “mistura” de elementos retirados de fontes diversas. PETRARCA, Francesco. “Sobre a invenção e o engenho. Epístola familiar 1.8 a Tommaso de Messina”. Tradução de Bianca Fanelli Morganti e Sérgio Xavier Gomes. In: *Limiar*, vol. 6, n. 11, 2019, *Fam.* I. 8, 2-20, pp. 171-176.

Em suma, n' *O príncipe* Maquiavel emprega ferramentas estilísticas grandiloquentes, como a metáfora, e dialoga com a tradição épica – e, por extensão, com a literatura poética renascentista – ao aconselhar a *imitatio* de um coro polivocal exemplos grandiosos, incluindo os fundadores Teseu e Rômulo. Além desses personagens lendários, ele nomeia os míticos Aquiles e Quiron e, na epístola a Vettori, alude a Sísifo, mas também podemos conectar o príncipe maquiaveliano às figuras eloquentes de Anfião e Orfeu. Em termos dos ecos antigos e humanistas, destaco a presença fantasmagórica de Homero, Virgílio, Horácio, Lucrécio e Petrarca. Apesar destas dimensões retóricas e poéticas, na Dedicatória a Lorenzo II, o autor declara adotar um estilo simples porque a ausência de ornamentos reforça seu *éthos* não adulator. A razão para reivindicar essa virtude específica reside na pretensão de atender às expectativas do destinatário, um príncipe da família Médici, isto é, um indivíduo de alto *status* social. Apesar disso, Maquiavel esboça uma preocupação em desassociar-se do vício da adulação mesmo em escritos onde se dirige a pares, em vez de um sujeito hierarquicamente superior, como no caso da Dedicatória dos *Discorsi* aos “amigos” Zanobi Buondelmonti e Cosimo Rucellai, onde se lê

Mando-vos um presente, o qual, se não corresponde às obrigações que tenho para convosco, é, sem dúvida, tal qual o maior que Nicolau Maquiavel vos *pôde* mandar. Porquanto nele eu expressei quanto sou e *quanto aprendi*, por meio de *longa prática e contínua lição* (...). E não podendo, nem vós nem outros, desejar mais de mim, não vos podereis queixar se eu vos não tenha dado mais. Podeis bem lamentar-vos da *pobreza do meu engenho*, quando forem estas as minhas narrações pobres, e da falácia do juízo, quando eu (...) em muitas partes me engane. (...) Tomai, então, isto naquele modo por que se tomam todas as coisas dos amigos, onde se considera sempre mais a intenção de quem manda do que a qualidade da coisa que é mandada. (...) parece-me ter saído do uso comum daqueles que escrevem, os quais costumam sempre endereçar as suas obras a algum príncipe, e, cegados pela *ambição* e pela *avareza*, *louvam* nele todas as *virtuosas qualidades* quando, por tudo quanto tem de *vituperável*, deveriam *censurá-lo*. Dali que eu, para não incorrer neste erro, tenha escolhido não os que são príncipes, mas os que, pelas suas infinitas boas partes, mereceriam sê-lo¹²¹.

Apesar de Maquiavel dirigir-se nessa Dedicatória a pares em vez de alguém com uma posição social superior, ele constrói um caráter atrativo a sujeitos que, por suas virtudes, mereciam ser príncipes. Sua autoridade reside no fato de renunciar ao ato

¹²¹ MAQUIAVEL, Nicolau. *Discursos sobre a Primeira Década de Tito Lívio*, op. cit., Dedicatória, pp. 43-44.

típico dos adutores de oferecer elogios exagerados, e na ausência dos vícios da ambição e da avareza. O *éthos* estabelecido n’*O príncipe* também ecoa nos *Discorsi* devido ao tópico da humildade, que o autor reivindica ao confessar a possibilidade de ter-se enganado em suas teorizações, e aos “*argumentos de experiência*” aludidos quando menciona a reunião de longas aprendizagens, práticas e lições. Essa *persona* experiente, entretanto, é abandonada por uma outra ainda mais humilde e esforçada no proêmio ao primeiro livro:

Ainda que, devido à invejosa natureza dos homens, sempre tenha sido não menos *perigoso* [*pericoloso*] encontrar novos modos e ordens do que procurar águas e terras incógnitas, por estarem eles mais dispostos a censurar do que a louvar as ações dos outros, mesmo assim, empurrado por aquele desejo que sempre houve meu de trabalhar, sem hesitação alguma, naquelas coisas que eu acredito trazerem *benefícios comuns* [*comune beneficio*] a alguém, decidi adentrar por um caminho que, não tendo sido percorrido por ninguém, se me vier a trazer *enfados* [*fastidio*] e *dificuldades* [*difficoltà*], me poderá também trazer recompensas mediante aquele que considerarem humanamente o fim destes meus *labores* [*fatiche*]. E se o *engenho pobre*, a *pouca experiência* [*poca esperienza*] das coisas presentes e a *fraca noção das antigas* tornarem este meu *esforço defeituoso* e de *não muita utilidade* [*utilità*], abrirá ao menos o caminho a quem, com mais virtude, maior eloquência e juízo, possa vir a satisfazer esta minha intenção, o que, se me não trouxer louvor, não me deverá originar censura¹²².

Maquiavel experienciou um trabalho perigoso e difícil ao tentar compor uma obra benéfica ao bem comum, mas reconhece que suas experiências e esforços talvez tenham sido insuficientes para garantir a utilidade desejada. Essa confissão se junta às suas dúvidas diante das próprias qualificações de sabedoria e eloquência e à esperança de que seja ultrapassado por escritores posteriores – dois procedimentos de construção de *éthos* humilde emprestados de Tito Lívio. Já em seu diálogo com as diversas vozes, apresenta uma postura mais imitativa em relação a Bruni do que a Salústio, cuja atividade literária era um escape de uma situação perigosa, enquanto o ex-secretário e o predecessor humanista encararam as ameaças. Na sequência do Proêmio o autor reitera a dificuldade da escrita e ecoa importantes preceitos retóricos já presentes n’*O príncipe*. Segundo ele, embora os feitos dos homens da Antiguidade sejam dignos de imitação – naquela versão política e não-literária –, na atualidade “não se encontra príncipe nem república nem capitão que recorra aos *exemplos* dos antigos”, e a razão é a carência nas pessoas de

¹²² *Ibidem*, I. Proêmio, pp. 45-46. Para a versão original em italiano, ver: MACHIAVELLI, Niccolò. *Discorsi sopra la prima deca de Tito Livio*. A cura di Giorgio Inglese. Milano: Rizzoli Editore, 2023, I. proêmio. 1-2, p. 55.

um verdadeiro conhecimento das histórias (...). Daí que muitos que as leem tiram *prazer de ouvir* aquela variedade de acontecimentos que nelas se contêm, sem, porém, pensarem em *imitá-las*, julgando a *imitação* não só difícil, mas impossível; como se o céu, o sol, os elementos, os homens tivessem mudado de movimento, de ordem e de potência relativamente ao que eram antigamente. Querendo, portanto, tirar os homens deste erro, julguei necessário escrever, acerca de todos aqueles livros de Tito Lívio que (...), segundo conhecimento das coisas antigas e modernas, julgarei ser necessário ao maior entendimento deles, para que aqueles que lerem estas minhas declarações, possam mais facilmente tirar delas aquela *utilidade* pela qual se deve procurar o conhecimento das histórias. E se bem que tal empresa seja *difícil*, contudo, ajudado por aqueles que me encorajaram a arcar com este *fardo*, acredito poder carregá-lo de modo que a outrem será breve o caminho restante¹²³.

Neste trecho Maquiavel reafirma seu projeto inicialmente declarado n’*O príncipe* de incentivar seus contemporâneos a imitarem exemplos úteis, e atribui essa função particularmente ao saber histórico.

1.4

Os ecos retóricos e épicos no *Proêmio da Istorie*

Na *História de Florença* nem todas as reivindicações de autoridade partem da relação tensa com os Medici, a família do papa Clemente VII, o patrocinador para quem Maquiavel deixou uma *Dedicatória*. O autor abre essa seção introdutória informando que compôs sua narrativa usando “de toda diligência e arte que me foram dadas pela *natureza* e pela *experiência*”¹²⁴. Embora tal ideia de talento natural pareça ecoar demandas luciânicas e o tratado *Como se deve escrever a história* já estivesse disponível em latim no início do século XVI, não conheço nenhuma evidência apontando a familiaridade maquiaveliana com a voz de Luciano. Similarmente, apesar da figuração de um caráter experiente ter origens em Heródoto e Tucídides, aqui a provável fonte do ex-secretário é o *Do orador* de Cícero. Porém, a adulação é o conceito mais central na construção do *éthos* historiográfico, devido justamente ao fato de Giulio de’ Medici ser seu empregador, que

¹²³ MAQUIAVAL, Nicolau. *Discursos sobre a Primeira Década de Tito Lívio*, op. cit., I. Proêmio, pp. 47-48.

¹²⁴ Grifos meus. *Idem. História de Florença*, op. cit., Dedicatória, p. 3.

verá como Sua pátria, subtraindo-se por suas divisões à obediência dos imperadores, manteve-se dividida até começar a conduzir-se à sombra de Sua Casa. E visto que V.B. Santíssima me impôs particularmente e mandou que escrevesse com *justeza* sobre as coisas feitas pelos Seus antepassados, para que todos vissem que *fuijo à adulação* [*adulazione*] (porque, assim como *Lhe agrada ouvir louvores verazes, também Lhe desagrada ouvir os falsos, com o fito de obter favores*), receio que, ao descrever a bondade de Giovanni, a sabedoria de Cosimo, a humanidade de Piero e a magnificência e prudência de Lorenzo, possa parecer a V.B que desobedeci às Suas determinações¹²⁵.

Maquiavel narrará um passado florentino marcado por divisões internas à cidade, e posteriormente mostrará como o protagonismo da discórdia civil foi cedendo lugar à luz ofuscante dos Medici do século XV, incluindo os ancestrais do papa, entre eles Giovanni, Cosimo, Piero e Lorenzo. O autor se preocupou com a possibilidade de que a descrição desses personagens – cada um virtuoso a seu modo, caracterizados respectivamente pela bondade, pela sabedoria, pela humanidade, além de magnificência e prudência – seria recebida com desconfiança por ele parecer um adulator, isto é, aquele que pronuncia elogios falsos e injustos motivados pelo desejo de recompensa. Pelo fato de dispor de um “santíssimo juízo”¹²⁶, o destinatário encontra-se em um grupo similar àquele luciânico integrado por leitores atentos para quem a mentira óbvia incomoda; assim, o perigo da aparência de adulação é concreto.

E já me escuso, se quaisquer dessas descrições Lhe *desagradarem*, por *pouco fiéis*, porque, tendo eu encontrado cheia de *louvores* as memórias daqueles que em vários tempos as descreveram, era-me mister descrevê-las tais quais as encontrei ou então calar, qual um *invejoso*. E se, detrás de tais *obras egrégias*, estava oculta alguma *ambição* contrária à *utilidade comum*, como dizem alguns, eu, que não a conheço, não sou obrigado a descrevê-la; porque em todas as minhas narrações nunca quis encobrir obra *desonesta com honestas razões*, nem obscurecer obra *louvável*, dizendo-o feita para um fim contrário¹²⁷.

A solução para afastar a descrença sobre sua *persona* foi alegar que a veracidade de seus encômios reside no uso de testemunhos (“memórias”) contemporâneos aos eventos. Ele inclui louvores, mesmo com o perigo de ser acusado de adulator, por não invejar a grandeza dos feitos grandiosos dos Medici. Algumas fontes apontaram uma suposta ambição oculta por trás de seus atos, mas neles Maquiavel encontrou

¹²⁵ Grifos meus. *Ibidem*, Dedicatória, p. 4. Para a versão original em italiano, ver: MACHIAVELLI, Niccolò. *Istorie Fiorentine*, *op. cit.*, p. 2.

¹²⁶ MAQUIAVEL, Nicolau. *História de Florença*, *op. cit.*, Dedicatória, p. 5.

¹²⁷ Grifos meus. *Ibidem*, Dedicatória, pp. 4-5.

apenas honestidade e um zelo elogiável pelo bem público. Nessas contraposições à *adulazione* identifico a presença daquele *topos* tucidideano relativo ao problema da (in)credibilidade. Porém, Murari Pires reconhece-o, diferentemente, em outra passagem¹²⁸: “empenhei-me nestas minhas descrições em, não maculando a verdade, satisfazer a todos; mas talvez não venha a satisfazer a ninguém e, se assim for, não me admirarei, pois considero impossível deixar de ofender a muitos quando descrevemos as coisas dos seus tempos”¹²⁹. Portanto, mesmo com o esforço maquiaveliano de unir em sua narrativa as tarefas de ser verdadeiro e de agradar o público, talvez não atinja essa união, tendo em vista os conflitos entre o deleite e um relato verídico. Tal conflito parece ecoar as vozes tucidideana e luciânica, mas a vontade do ex-secretário de entreter provavelmente é um diálogo direto com o orador idealizado por Cícero e Quintiliano. O tópico da (in)satisfação será retomado no *Proêmio* junto de outros dois: a brevidade – de origem retórica-estilística – e a grandeza – de bases épicas –, ambos evidentes no seguinte trecho da *Dedicatória*:

Evito, em todos os lugares, as palavras odiosas, pouco necessárias à dignidade e à *verdade da história*. Portanto, ninguém que considere corretamente os meus escritos poderá tachar-me de *adulador* [*adulatore*], mormente se vir que da memória do pai de V.B. pouco falei; e a razão disso foi a *brevidade* [*breve*] de sua vida, pelo que ele não pôde dar-se a conhecer, e eu, escrevendo, não pude ilustrá-lo. No entanto, *grandes* [*grandi*] e *magníficas* foram suas obras, visto que gerou V.B., obra essa que em muito compensa todas as de seus antepassados, e serão numerosos os séculos de *fama* que ela lhe dará do que foram os anos de vida que sua malvada fortuna lhe roubou¹³⁰.

Como exposto na introdução desta dissertação, a prática de relatar brevemente está no cerne das críticas maquiavelianas no *Proêmio* ao modo pelo qual Leonardo Bruni e Poggio Bracciolini teriam abordado os conflitos internos. Segundo o autor, dois “excelentes historiadores (...) haviam narrado, com *particularidades*, todas as coisas sucedidas até” 1434, quando os Medici se tornaram a família mais poderosa de Florença. Contudo,

(...) depois de ler diligentemente seus escritos, para ver com que ordem e de modo procediam, a fim de que, imitando-os, nossa história recebesse melhor aprovação dos leitores, percebi que foram muitíssimo diligentes na descrição das guerras

¹²⁸ PIRES, Francisco Murari. *Maquiavel e Tucídides: o(s) olhar(es) da história e as configurações de historiador*. São Paulo: Revista de história - edição especial, 2010, p. 59.

¹²⁹ MAQUIAVEL, Nicolau. *História de Florença, op. cit.*, Dedicatória, p. 5.

¹³⁰ Grifos meus. *Ibidem*, Dedicatória, p. 5. Para a versão original em italiano, ver: MACHIAVELLI, Niccolò. *Istorie Fiorentine, op. cit.*, p. 2.

travadas pelos florentinos contra os príncipes e os povos estrangeiros, mas que, no que se refere às discórdias civis e às inimizades internas, bem como aos seus efeitos, eles calaram de todo uma parte e descreveram a outra com tanta *brevidade* [*brevemente*] que nela os leitores não podem encontrar *utilidade* [*utile*] nem *prazer* [*piacere*] algum¹³¹.

Preocupado em conquistar a benevolência do público, Maquiavel desejava imitar a já estabelecida tradição historiográfica humanista do *Quattrocento*, mas não pôde fazê-lo inteiramente, pois se viu obrigado a também adotar uma postura crítica diante de ordens e modos problemáticos. Ecoando o projeto literário ambicioso de Tito Lívio, o ex-secretário decide reescrever o passado florentino desde sua fundação – algo já realizado por Bruni –, desta vez apresentando os conflitos internos detalhadamente, em contraste com o tratamento supostamente rápido de seus predecessores¹³². Assim, ele desempenha um papel que, segundo Teixeira, ecoa as *Histórias* de Políbio (século III a.C.): oferecer uma leitura útil e prazerosa¹³³. Maquiavel conjectura duas possíveis razões para os antecessores terem escolhido tratar a discórdia civil com brevidade:

Creio que assim fizeram por acharem que aquelas ações eram tão *pouco importantes* que as consideraram *indignas de entrar para a memória das letras*, ou então porque *temiam ofender os descendentes* daqueles que, naquelas narrativas, se houvesse de *caluniar*. Duas razões são essas que (seja dito em boa paz) me parecem de todo indignas de grandes homens; porque, na história, se alguma coisa já que *deleite* [*diletta*] ou *ensine* [*insegna*], é a *descrição das particularidades* [*particularmente si describe*], e, se alguma lição há que seja *útil* [*utile*] aos cidadãos que governam as repúblicas, é aquela que demonstra os motivos dos ódios e das *divisões* das cidades, para que, diante do perigo em que incorreram outros, eles possam ganhar *sabedoria* e manter-se *unidos*. E, se todo e qualquer *exemplo* [*esempio*] de república *comove*, muito mais *comovem* e são *úteis* aqueles que lemos de nossa própria república¹³⁴.

¹³¹ Grifos meus. MAQUIAVEL, Nicolau. *História de Florença*, op. cit., Proêmio, p. 7. Para a versão original em italiano, ver: MACHIAVELLI, Niccolò. *Istorie Fiorentine*, op. cit., pp. 2-3.

¹³² Em um estudo infelizmente não publicado a tempo de ser incorporado à minha pesquisa, Gabriel Pancera indica que, apesar de contrastes de fato existirem no modo pelo qual Maquiavel e Bruni trataram o tema das discórdias civis, algumas continuidades de pensamento podem ser assinaladas, sobretudo se o objeto de comparação com a *Istorie* maquiaveliana for o livro I da narrativa bruniana. PANCERA, Gabriel. “O livro I da *História do povo florentino*, de Leonardo Bruni: um endereço bruniano de Maquiavel”. In: ADVERSE, Helton (org.). *Maquiavel e a História de Florença*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2025, 43-67.

¹³³ TEIXEIRA, Felipe Charbel. *Timoneiros*, op. cit., p. 199. O preceito polibiano encontra-se na seguinte frase do historiador grego: “é possível apreender a utilidade e o prazer da história”. POLÍBIO. *História pragmática*: livros I a V. Tradução de Breno Battistin Sebastiani. São Paulo: Perspectiva, 2016, I. 4. 11, p. 51.

¹³⁴ Grifos meus. MAQUIAVEL, Nicolau. *História de Florença*, op. cit., Proêmio, pp. 7-8. Para a versão original em italiano, ver: MACHIAVELLI, Niccolò. *Istorie Fiorentine*, op. cit., p. 3.

Nesta passagem é evidente a presença das vozes épica e retórica na *História de Florença*. As divisões são dignas de relato detalhado por serem acontecimentos grandiosos, memoráveis e exemplares – embora esta exemplaridade seja mais negativa que positiva. Apesar da sua intenção de agradar, na Dedicatória o autor já havia negado o medo de atingir o contrário, e aqui reivindica uma *persona* confiável mostrando que tece não apenas elogios justos (por carecem de adulação) como também censuras verídicas (pela ausência de inveja e temor). A construção do *éthos* de um escritor sem receios reflete o interesse maquiaveliano de diminuir as tensões de sua relação com o patrocinador, descendente dos Medici. Somado a isso, o ex-secretário promete cumprir tanto a tarefa homérica, imitada pela historiografia clássica, de imortalizar feitos pela via literária, quanto o dever triplo designado ao orador por Cícero e Quintiliano, e redirecionado ao historiador por Pontano: comover, deleitar e instruir. Na interpretação de Viroli, essa dimensão pragmática se inspira exatamente na ideia daqueles retores romanos de que os exemplos passados movem os leitores a buscarem vias corretas de ação¹³⁵.

O tema das “divisões das cidades” é recorrente nas análises contemporâneas da *História de Florença*, principalmente na investigação das censuras a Bruni e Poggio no *Proêmio*, que foram frequentemente interpretadas enquanto uma oposição ao modelo historiográfico renascentista – como se a voz maquiaveliana fosse moderna demais para aceitar seus cânones de ecos antigos. Teixeira contrargumenta os comentários que ou desvinculam o conteúdo da obra de seu formato retórico convencional ou exageram o posicionamento crítico de Maquiavel diante dos predecessores. Concordo com sua leitura de que a desaprovação do ex-secretário se referia *especificamente* ao tratamento inadequado da discórdia civil¹³⁶, não podendo ser chamada, assim, de *ruptura*. A meu ver, aquele exagero parte de uma dicotomia temporalmente simplista entre repetição e novidade *absolutas* – um equívoco que alguns acadêmicos importantes chegaram perto de cometer. Thierry Ménissier, por exemplo, afasta Maquiavel demasiadamente de sua heranças quatrocentistas ao afirmar que, devido a um método de descrição dos conflitos internos alternativo ao bruniano, a *Istorie* “se separa radicalmente da historiografia

¹³⁵ VIROLI, Maurizio. *Machiavelli, op. cit.*, p. 97.

¹³⁶ TEIXEIRA, Felipe Charbel. *Timoneiros, op. cit.*, pp. 189-194. Para um quadro geral das análises da postura de Maquiavel em relação à tradição historiográfica italiana do século XV, ver: ARANOVICH, Patrícia Fontoura. *História e política em Maquiavel*. São Paulo: Discurso editorial, 2007, pp. 136-138.

humanista”¹³⁷. Ademais, embora as pesquisas de Quentin Skinner sejam úteis para investigar as raízes clássicas da retórica maquiaveliana¹³⁸, me parece que ele amplificou excessivamente os conflitos entre o ex-secretário e seus predecessores ao reconhecer na obra uma “*inversão completa* dos postulados correntes sobre a finalidade da história”¹³⁹.

O diagnóstico de *inversão completa* feito por Skinner, entretanto, baseia-se em uma razão diversa da que fundamenta a *separação radical* detectada por Ménissier: uma menor oferta de elogios em comparação com as demandas tradicionais preceituadas por Tito Lívio e Salústio¹⁴⁰. Essa referência aos traços encomiásticos reduzidos da narrativa maquiaveliana é central nesta dissertação. Embora Maquiavel ecoe os mesmos preceitos retóricos e épicos da tradição humanista – o que nos leva a recusar a tese da ruptura –, ele se afasta levemente dos predecessores ao enfatizar apenas um dos lados daquele modelo de exemplaridade característico da história lívio-bruniana, no qual se deveria tanto aconselhar ações elogiáveis e adequadas à *imitazione* quanto desestimular feitos viciosos. Sem abandonar o elogio completamente, o ex-secretário relega-o a um segundo plano para focar no vitupério de exemplos negativos. Conforme explica Teixeira, o “fio condutor” da *História de Florença* é uma espécie particular de desunião, aquela produzida pelo facciosismo¹⁴¹. Os perigos das facções são anunciados já no *Proêmio*:

se houver repúblicas cujas divisões foram notáveis, as de Florença as excedem em tudo, porque a maioria das outras repúblicas quais se tem alguma notícia contentou-se com uma divisão, em razão da qual, segundo os acontecimentos, ora cresceram, ora declinaram, mas Florença, não contente com uma, criou muitas. (...) e de tais divisões tiveram origens *tantas mortes, tantos exílios, tantas destruições de famílias, como nunca ocorreu em nenhuma cidade de que se tenha memória*¹⁴².

¹³⁷ Grifos meus. MÉNISSIER, Thierry. *Vocabulário de Maquiavel*. São Paulo: Martins Fontes, 2012, p. 31.

¹³⁸ Skinner reconhece na *Istorie* os ecos de dois preceitos retóricos herdados da historiografia clássica: a função pedagógica e uma preocupação estilística. SKINNER, Quentin. *Maquiavel*. Porto Alegre: L&PM, 2010, pp. 106-108. Já no estudo “Machiavelli on Misunderstanding Princely *Virtù*”, ele analisa a postura convencional de Maquiavel n’*O príncipe* em seu diálogo com alguns escritores antigos – como Tucídides, Platão, Lívio, Salústio e Tácito – em relação à técnica da *paradiástole* (ou redescrição retórica). *Idem*. *From humanism to Hobbes: studies in rhetoric and politics*. Cambridge: Cambridge University Press, 2018, pp. 45-62.

¹³⁹ Grifos meus. *Idem*. *Maquiavel*, *op. cit.*, 2010, p. 111.

¹⁴⁰ *Ibidem*, pp. 110-111.

¹⁴¹ TEIXEIRA, Felipe Charbel. *Timoneiros*, *op. cit.*, p. 196.

¹⁴² Grifos meus. MAQUIAVEL, Nicolau. *História de Florença*, *op. cit.*, Proêmio, p. 8.

Ou seja, enquanto no proêmio bruniano não há nenhum desequilíbrio na promessa de combinar louvores e censuras, a afinidade da *Istorie* com o gênero epidíctico reside mais fortemente na tarefa de vituperar os amplos efeitos destrutivos da desunião; por isso o autor reivindicou a função de ensinar seus leitores a como evitá-las. Aliás, apesar de serem censuráveis, os conflitos internos são eventos tão grandiosos quanto os feitos louváveis. Segundo Maquiavel, se Bruni e Poggio os descreveram com brevidade por negarem a grandeza intrínseca deles,

não se lembraram que muitos, por não terem tido ocasião de conquistar a fama com alguma obra louvável, empenharam-se em conquistá-la com coisas vergonhosas; e não consideraram que as ações que têm em si *grandeza*, como são as dos governos e dos estados, seja qual for o modo como são tratadas, seja qual for o seu fim, sempre conferem aos homens *mais honra que reprovação*¹⁴³.

Ou seja, a grandeza de um acontecimento histórico não reside na qualidade da ação, se benéfica ou maléfica, se uma virtude ou um vício. A desunião florentina, ao conduzir a cidade a tantas mortes, exílios e destruições, também deve ser imortalizada numa exposição mais circunstanciada.

Se n’*O príncipe* Maquiavel havia transportado a polivocalidade da *imitatio* literária à *imitatio* política, aqui ele retoma a primeira versão do conceito, pois a *Dedicatória* e o *Proêmio* da *História de Florença* são espaços polivocais que ecoam princípios historiográficos, retóricos e épicos preceituados por vozes antigas e humanistas, porém, não deixam de impor uma voz própria cujas peculiaridades ainda se entrelaçam com a tradição. Adotando uma postura simultaneamente imitativa e crítica diante dos predecessores, o ex-secretário embarcou num ambicioso projeto de reescrita do passado florentino. Sua autoridade é digna de confiança porque, além de dispor de um caráter justo, experiente e naturalmente talentoso, ele oferece encômios verdadeiros – não exagerados por adulação – e vitupérios legítimos – não amplificados por inveja ou atenuados pelo medo da ofensa. O autor procura instruir, deleitar e comover seus leitores mediante um relato minucioso dos conflitos internos, eventos que são memoráveis, grandiosos e exemplares – embora esta exemplaridade resida em sua natureza negativa. As duas características mais singulares aqui são: 1) a construção de uma *persona* literária baseada na relação tensa com os Medici; 2) e uma mudança no fio condutor da

¹⁴³ Grifos meus. MAQUIAVAL, Nicolau. *História de Florença*, op. cit., Proêmio, pp. 9-10.

vertente historiográfica renascentista lívio-bruniana, pois, embora uma preocupação com a censura já estivesse presente em Bruni, o *Proêmio* maquiaveliano se afasta do antecessor por ofuscar o preceito de oferecer conselhos e louvores de ações virtuosas, enfatizando, em seu lugar, a promessa de lições úteis sobre como evitar facções e outras divisões perigosas à vida pública.

2

Os discursos dos oradores históricos

No capítulo anterior, seguindo os caminhos investigativos propostos na introdução, analisei a *Dedicatória* e o *Proêmio* da *História de Florença* focando nos diálogos de Maquiavel com vozes antigas e renascentistas a respeito dos contatos entre a história e os saberes vizinhos da retórica e da poesia épica. Em tais passagens anteriores à narrativa, testemunhamos um diálogo polivocal com a tradição que combina imitações e singularidades. Assim, embora o autor justifique sua reescrita do passado apresentando-se com um *éthos* literário autorizado por suas virtudes e carências de vícios, e prometendo expor prazerosa, patética e detalhadamente a grandeza e a exemplaridade das discórdias civis – todos esses preceitos canônicos –, seu modo de fazê-lo reflete traços específicos ao seu contexto pessoal: um vínculo complexo com a família dos Medici e um enfoque maior na censura de exemplos negativos do passado florentino do que no elogio.

Neste segundo capítulo investigarei as estratégias retóricas usadas pelos personagens, particularmente o emprego do *logos* em debates envolvendo mais de um orador. Parto da hipótese de que, a despeito de certa convencionalidade na composição de orações diretas e indiretas pronunciadas pelos personagens, o autor da *Istorie Fiorentine* se afasta do forte caráter moralista característico do modelo historiográfico renascentista. Apesar desta particularidade maquiaveliana, sua abordagem retoma escritos clássicos lidos diferentemente pelos predecessores quatrocentistas, como a *Retórica* de Herênio, de autoria desconhecida. Tendo em vista o objetivo de distinguir os consensos dos conflitos no diálogo de Maquiavel com os ecos antigos e humanistas, apresentarei tanto sua postura imitativa quanto as singularidades da sua voz na composição historiográfica de discursos proferidos pelos personagens.

Pretendo demonstrar que, no Renascimento, não apenas os oradores das obras históricas (e das ficcionais) participam de diálogos, mas que também os humanistas dialogam com os antigos e seus contemporâneos num debate polivocal, e que em seus escritos as disciplinas dos *studia humanitatis* – gramática, retórica, poesia, filosofia moral e historiografia – interagem uma com a outra, evidenciando assim o contato entre os saberes vizinhos.

2.1

A retórica das orações na Antiguidade

Como os historiadores antigos escolhiam as palavras pronunciadas pelos personagens? A resposta varia conforme o escritor e o excerto analisado, porém, ao longo do desenvolvimento do gênero literário da historiografia no mundo greco-romano, algumas convenções foram se consolidando, com destaque aos empréstimos de técnicas retóricas. Tal discussão esbarra no problema do grau de veracidade e fidelidade histórica dos discursos e aqui não há um consenso acadêmico. Por exemplo, Tucídides descreve seu método indicando que, diante da dificuldade em garantir uma reconstrução precisa das orações ouvidas por ele próprio ou por testemunhos entrevistados, precisou também recorrer àquilo que os atores políticos “*deveriam*” ter dito considerando as *circunstâncias* e o “*sentido geral*” de suas falas¹.

Para François Hartog, os discursos na *História da Guerra do Peloponeso* são falsos, porém, Tucídides não deixa de ser verídico ao expressar neles “o geral, a lei, o universal, a permanência da natureza humana, portanto, a verdade”. Em sua visão², trata-se de uma abordagem inversa à concepção de história na *Poética* de Aristóteles, para quem os historiadores lidariam com o particular e os poetas com o universal³. John Marincola, por outro lado, discorda das leituras que reduzem o método tucidideano ao uso inventivo de conjecturas, pois nele também há uma preocupação com a garantia de rigor e fidelidade histórica na investigação. O ateniense apenas recorreria a reconstruções imaginárias quando fosse necessário. Porém, após Tucídides, noções de probabilidade e de adequação à personalidade do orador tornaram-se centrais na historiografia antiga devido ao aumento dos estudos sistemáticos da retórica⁴.

¹ Grifos meus. TUCÍDIDES. *História da Guerra do Peloponeso*. Tradução de Mário da Gama Kury. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2001, I. 22, p. 14.

² HARTOG, François. *Evidência da história: o que os historiadores veem*. Belo Horizonte: Autêntica, 2017, pp. 85-88.

³ ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução de Paulo Pinheiro. São Paulo: Editora 34, 2017, IX. 1451b. 5-10, p. 97.

⁴ MARINCOLA, John. “Speeches in Classical Historiography”. In: MARINCOLA, John (ed.). *A companion to Greek and roman historiography: volume I*. Oxford: Blackwell Publishing Ltd, 2007, pp. 120-132.

Quintiliano alude a essa noção de adequação ao descrever o exercício da “prosopopeia”, referente à produção de “um discurso fictício [*ficta oratione*]” ou de “frases imaginárias”. Quando Cícero escreveu orações para diferentes oradores, não “pensou do mesmo modo ou assumiu a mesma personagem”, pois cada orador tem as suas características. Por exemplo, “sobre o mesmo assunto deveriam deliberar de modo diferente tanto César quanto (...) Catão”. Ou seja, a prosopopeia consiste em assumir uma identidade mantendo o “caráter” específico de quem discursa. Além desta atenção especial ao *éthos*, ela fomenta o *páthos*, na medida em que, se os “simples fatos” já são por si comoventes, quando se imagina as pessoas falando, “mais intensamente despertam-se as emoções”. Inclusive, se no proêmio devemos mobilizar sentimentos especificamente mais contidos – a misericórdia etc. –, no exórdio podemos excitar qualquer um dos “*adfectus*” mediante um discurso imaginário [*fictam orationem*]” ou a ressuscitação de defuntos. Segundo o autor, a prosopopeia seria um exercício particularmente útil não apenas a oradores, mas igualmente a poetas e escritores de história⁵.

Para Marincola, a forte cultura oral do mundo greco-romano explica como os historiadores antigos, inclusive aqueles sem experiência política, puderam imitar oradores compondo retoricamente discursos diretos ou indiretos, breves ou longos, privados ou públicos, e dispostos isoladamente ou dentro de um debate geralmente protagonizado por dois adversários⁶. Andrew Laird aponta dois fatores que levaram à frequente presença na historiografia romana de orações emparelhadas em sequência. Primeiramente, a maioria das pessoas escutava as histórias sendo recitadas publicamente, assim como no caso das poesias épicas. Em segundo lugar, o costume de debater os dois lados de uma questão equivalia a um exercício retórico denominado *controversia* em Roma e emprestado da oratória ateniense⁷. Tucídides já empregara a versão sofística grega (*antilogia*) em alguns trechos de sua obra⁸.

Somada à introdução de discursos em pares, outras convenções literárias marcaram a historiografia clássica. Por exemplo, quando um predecessor já havia

⁵ QUINTILIANO, Marcos Fábio. *Instituição oratória*. Tradução de Bruno Fregni Basseto. Campinas: Unicamp, 2015, III. VIII. 49-50, Tomo I, pp. 537-541; IV. I. 28, Tomo II, pp. 30-31; VI. I. 25, Tomo II, pp. 423

⁶ MARINCOLA, John. “Speeches in Classical Historiography”, *op. cit.*, pp. 118-119.

⁷ LAIRD, Andrew. “The rhetoric of Roman historiography”. In: FELDHERR, Andrew (ed.). *The Cambridge companion to the Romans historians*. Cambridge: Cambridge University Press, 2009, pp. 206-208.

⁸ PRADO, Anna Lia Amaral de Almeida. “Estrutura e função do Livro I”. In: TUCÍDIDES. *História da Guerra do Peloponeso*: livro I. São Paulo: Martins Fontes, 2013, p. LII.

atribuído palavras a personagens num acontecimento que seria reescrito, os historiadores evitavam introduzir orações em suas próprias versões desse acontecimento, preferindo então fazê-lo em episódios carentes de oradores nas narrativas prévias. Caso o autor fizesse um mesmo protagonista falar novamente, ele sentia-se livre (ou obrigado) a reformular o discurso composto pelo antecessor com base em intenções e preferência pessoais. Outro cânone tradicional era o uso de tópicos ou lugares-comuns (*topoi* em grego e *loci communes* na versão latina), uma técnica associada ao *logos*. Como as elocuções nas histórias eram em sua maioria deliberativas e continham empréstimos da retórica epidíctica, identificamos com regularidade *topoi* pertencentes a ambos os gêneros⁹; no contexto romano, Laird destaca *topoi* como a utilidade, a segurança, a facilidade, a necessidade e a honestidade¹⁰. As orações suspendiam a exposição dos eventos cumprindo papéis diversos, especialmente ao teorizar sobre problemas filosóficos, apresentar o raciocínio lógico por trás das ações dos protagonistas, amplificar momentos dramáticos e retratar o caráter do orador¹¹. As três últimas funções vinculam-se respectivamente ao *logos*, ao *páthos* e ao *éthos*, portanto, considero oportuno recuperar parte das reflexões dos retores antigos sobre a *inventio*.

No capítulo anterior já apresentei um quadro geral dos métodos artísticos de persuasão. Cabe agora sobrevoar somente alguns de seus preceitos. Enquanto Aristóteles criticou seus antecessores por limitarem a *inventio* ao *páthos*¹², Cícero postulou que recorrer a estratégias patéticas impactaria mais o juízo dos ouvintes do que apoiar-se na verdade¹³, e posteriormente Quintiliano reduziu o *éthos* a uma espécie de afeto fraco¹⁴. Entre as emoções mencionadas no *De oratore* ciceroniano acentuo amor, ódio, desejo, cólera, dor, alegria, tristeza, esperança, temor, inveja e misericórdia¹⁵. Já em relação às qualidades que conferem autoridade a um orador, uma lista elencaria as virtudes da prudência, liberalidade, honestidade¹⁶, sabedoria, nobreza, coragem, justiça, piedade, humanidade, generosidade, justiça, integridade

⁹ MARINCOLA, John. "Speeches in Classical Historiography", *op. cit.*, pp. 127-130.

¹⁰ LAIRD, Andrew. "The rhetoric of Roman historiography", *op. cit.*, pp. 203-205.

¹¹ MARINCOLA, John. "Speeches in Classical Historiography", *op. cit.*, pp. 119-120.

¹² ARISTÓTELES. *Retórica*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2005, I. 1354a-1356a, pp. 90-97.

¹³ CÍCERO, Marco Túlio. *Do orador*. Tradução de Adriano Scatolin. São Paulo: USP. Tese em Letras Clássicas, 2009, II. 178, p. 226.

¹⁴ QUINTILIANO, Marcos Fábio. *Instituição oratória*, *op. cit.*, VI.II.8-9, Tomo II, pp. 445-447.

¹⁵ CÍCERO, Marco Túlio. *Do orador*, *op. cit.*, II. 178, p. 226; II. 185-189, pp. 228-229; II. 206, p. 232; II. 337-341, p. 257.

¹⁶ ARISTÓTELES. *Retórica*, *op. cit.*, I. 1366b, p. 125; I. 1356a, p. 96.

e religiosidade, além da ausência dos vícios da ambição, avareza¹⁷, ultraje, malignidade e soberba¹⁸.

Conforme a indicação de Maríncola, junto do *éthos* e do *páthos*, os personagens na historiografia antiga operavam com o *logos* para persuadir suas audiências, geralmente utilizando *topoi* deliberativos e epidícticos. Cícero define-os de modo a ilustrar a sua função no exercício da *controversia*: são “tópicos que, (...) por costumarem tratar de uma questão universal, foram chamados pelos antigos de comuns. Parte deles envolve (...) discussões ambíguas, nas quais é possível dissertar abundantemente sobre os dois lados”¹⁹. Porém, os retores clássicos discordavam entre si a respeito de quais seriam os lugares-comuns específicos a cada gênero. Na teorização aristotélica, as deliberações devem aconselhar condutas políticas exclusivamente por sua conveniência²⁰, mas ao lado da ação conveniente a tradição latina também valorizou a honestidade. A *Retórica a Herênio* separou a utilidade deliberativa em dois tipos. De um lado, a “segura” (*tutum*) busca evitar “perigos atuais ou iminentes”, dividindo-se na “força” (*vim*) das armas e no *dolum* (“dolo”, isto é, engano ou fraude), exemplificado pela prática da “dissimulação [*dissimulatione*]”. Já a utilidade “honesta [*honestum*]” desdobra-se no “louvável [*laudabile*]” e no “reto”, ligada a virtudes como “prudência, justiça, coragem e modéstia”²¹. O autor desconhecido ainda demonstra como a defesa de *topoi* opostos se comporta numa circunstância de debate similar à *controversia*. Segundo ele,

se acontecer de, numa deliberação, um lado sustentar seu parecer na razão segura, o outro, na razão honesta (...), quem aconselhar seguir a razão segura utilizará estes tópicos: nada é mais útil do que estar a salvo; ninguém pode usar da virtude se não tiver colocado suas razões na segurança; (...) nada que não proporcione segurança pode ser considerado honesto. Quem colocar a razão honesta à frente da segura usará os seguintes tópicos: a virtude jamais deve ser abandonada; mesmo a dor, se é recuada, e a morte, se é temida, são mais leves do que a desonra e a infâmia; é preciso considerar a torpeza que se seguirá (...); e nada garante que, uma vez evitado esse perigo, não sobrevirá outro²².

¹⁷ CÍCERO, Marco Túlio. *Do orador*, op. cit., II. 45-46, p. 203; II. 182-184, p. 227.

¹⁸ QUINTILIANO, Marcos Fábio. *Instituição oratória*, op. cit., IV. 1. 10, Tomo II, p. 21.

¹⁹ CÍCERO, Marco Túlio. *Do orador*, op. cit., III. 106, p. 283.

²⁰ ARISTÓTELES. *Retórica*, op. cit., I. 1358b, p. 105.

²¹ *Retórica a Herênio*. Tradução de Adriana Seabra e Ana Paula Celestino Faria. São Paulo: Hedra, 2005, III. 3, pp. 153-155.

²² *Ibidem*, III. 8-9, pp. 159-161.

No tratado *Da invenção*, Cícero põe os *topoi* deliberativos da honestidade (contendo as virtudes da “prudência, justiça, coragem, e temperança”) e da utilidade (incorporada pela segurança) numa prateleira hierárquica superior aos tópicos do fácil (*facile*) e do necessário. No entanto, o útil é definido como parte do honesto, priorizando-se então a ação honesta antes da segura²³. Quintiliano abraçou a confusão ciceroniana entre o *utile* e o *honestum*, também preferindo tal tradição latina às reflexões aristotélicas²⁴.

Em suma, os historiadores gregos e latinos compartilhavam algumas convenções literárias em seus processos de composição dos discursos. Eles reformulavam as falas compostas pelos antecessores ou então silenciavam seus oradores e redistribuíam essa função a outros atores históricos. Além disso, certos exercícios retóricos eram fundamentais na escolha das palavras. Primeiramente, a prosopopeia usa conjecturas para imaginar uma *ficta oratione* que um personagem provavelmente pronunciaria conforme seu caráter, atividade esta de grandes efeitos patéticos e que confere à oração uma dimensão não somente retórica, mas igualmente universal e, portanto, filosófica. Em segundo lugar, a *antilogia* (ou *controversia*) também une retórica e filosofia ao introduzir dois oradores disputando os lados opostos de uma mesma questão mediante lugares-comuns deliberativos e epidícticos conflitantes. Dependendo do autor, mesmo na tradição latina, alguns tópicos se harmonizam ou se opõem. O caso mais paradigmático é a relação do *utile* com o *honestum*. A *Retórica a Herênio* sugere um contraste dissolvido por Cícero e Quintiliano, e esses dois retores valorizam a honestidade sobre a utilidade (ou segurança). Uma convenção literária muito relevante para a definição do papel do discurso na narrativa é o emprego dos métodos artísticos de persuasão. Enquanto os *topoi* do *logos* servem para teorizar problemas filosóficos e expor o raciocínio dos personagens, o *éthos* oferece um retrato do caráter deles e o *páthos* sinaliza momentos de impacto dramático.

2.2

A produção literária de discursos no Renascimento

²³ CÍCERO, Marco Túlio. *Da invenção*. Tradução de Kabelengele Ilunga. São Paulo: USP, 2009, II. LI-LVIII. 157-174, pp. 158-163.

²⁴ QUINTILIANO, Marcos Fábio. *Instituição oratória*, *op. cit.*, VIII. 1, Tomo II, p. 513.

Várias dessas ferramentas antigas de produção de discursos literários tiveram uma sobrevida no Renascimento, principalmente o recurso aos cânones dos retores gregos e latinos. Por exemplo, no geral, os historiadores humanistas inseriam oradores em suas narrativas pelas mesmas razões que seus predecessores antigos: apresentar as motivações dos atores políticos, enfatizar a relevância de um evento ou indicar aos leitores as alternativas dos protagonistas diante de alguma circunstância específica. A execução desta última função se dava frequentemente pelo recurso à *antilogia*, na qual um personagem defende os benefícios de uma via de ação e depois um outro apontava seus malefícios. De acordo com Felix Gilbert, tais orações renascentistas eram fictícias e seus compositores não se restringiam a inventar frases nunca realmente pronunciadas por acreditarem que as autoridades clássicas também as inventavam²⁵.

Duas observações são necessárias a respeito da atividade humanista de escolher as palavras enunciadas pelos oradores. De um lado, ela envolvia diálogos com as demais disciplinas dos *studia humanitatis* além da história e da retórica – a gramática, a poesia e (especialmente) a filosofia moral. Por outro, letrados praticaram-na em meio a outros fenômenos literários renascentistas igualmente erguidos sobre um alicerce retórico. Junto da historiografia, os gêneros epistolar e de diálogo fictício compartilham a base comum da valorização do debate, seja ele realizado internamente entre personagens, ou externamente com interlocutores contemporâneos ou com os mortos renascidos do mundo antigo.

Segundo Marc Fumaroli, quando Francesco Petrarca tentou reviver o modelo pedagógico da Antiguidade pagã que fora esquecido no medievo cristão, seu projeto envolvia também promover uma renovação literária. Seus esforços de recuperar os manuscritos gregos e latinos perdidos foram seguidos por eruditos de dentro e de fora da Itália, formando assim uma comunidade internacional de letrados que em 1417 Francesco Barbaro denominou de “*Respublica litteraria*”. A construção desta república exigia a reformulação dos métodos intelectuais de diálogo entre homens de letras, processo iniciado no *Trecento* e alimentado pela redescoberta da *Instituição oratória* por Poggio Bracciolini em 1416. O modelo dialógico escolástico foi sendo substituído por um novo, de base retórica e caracterizado por atividades literárias remissivas da tradição clássica, além de

²⁵ GILBERT, Felix. *Machiavelli and Guicciardini: politics and history in sixteenth-century Florence*. New Jersey: Princeton University Press, 1965, p. 211.

conversas íntimas e privadas. Nos momentos de ócio longe dos negócios públicos, os humanistas discutiam entre si oral ou textualmente – com destaque ao gênero epistolar –, e com isso construíam debates compostos por duas ou mais pessoas, levando assim ao fortalecimento dos laços internos a um grupo social composto por professores, discípulos, escritores e leitores. A “república das letras” não era limitada por distância ou morte, pois as vozes clássicas também participavam dos diálogos em forma de eco ou de destinatário, como no caso das cartas de Petrarca endereçadas a Cícero, Tito Lívio, Quintiliano etc. Embora tal modelo dialógico fosse diverso da versão institucional dos magistrados e diplomatas, tanto as correspondências oficiais (rigorosamente regradas) quanto as produções epistolares humanistas partiam de uma preocupação com o “*decorum*”, uma ferramenta da retórica clássica de adaptação à pessoa e às circunstâncias espaço-temporais²⁶.

Enquanto um ato de adaptar-se a algo, o *decorum* remete ao exercício da prosopopeia (*ficta oratione*), descrito por Quintiliano como a ação de imaginar um discurso fictício adequando-o ao caráter do orador – atividade inclusive praticada por Cícero. Ao longo deste capítulo ficará claro que o decoro é tão essencial às epístolas quanto aos diálogos fictícios e às histórias renascentistas, servindo como uma ponte entre os três gêneros.

Conforme explica David Marsh, afinidades entre as epístolas e os diálogos fictícios já existiam no Renascimento desde a refundação do segundo gênero por Petrarca. Tal como em algumas epístolas comunicou-se com as autoridades clássicas, no *Secretum* (1347-1353), o poeta italiano contracena com Santo Agostinho numa conversa anacrônica. Assim, estabelece uma temporalidade diversa daquela empregada por Cícero em seus diálogos ético-morais, nos quais figuras históricas participam de debates fictícios ambientados dentro de demarcações espaciais e temporais específicas. Já no *Quattrocento*, os humanistas preferiram adotar fielmente a tradição ciceroniana. Os diálogos fictícios compostos em latim por Leonardo Bruni Aretino, Poggio Bracciolini, Lorenzo Valla e Giovanni Pontano não deixaram de expressar singularidades em relação aos ecos da Antiguidade, mas se basearam fortemente em textos como o *Do orador*. A *imitatio* renascentista optou pela voz de Cícero porque a dimensão histórica de sua representação de conversas entre romanos cultos alimentava os anseios pela

²⁶ FUMAROLI, Marc. *The Republic of Letters*. New Haven: Yale University, 2018, pp. 3-8.

construção de uma comunidade erudita que, tendo em vista as análises de Fumaroli, poderíamos chamar de “república das letras”. As obras quatrocentistas frequentemente são introduzidas e narradas por um autor que participa do debate, embora o tema a ser discutido fosse levantado por uma figura de maior autoridade. Mesmo que as composições do gênero englobem uma pluralidade de opiniões superior a uma simples *antilogia* retórica de duas faces, geralmente apenas dois oradores se destacavam na disputa²⁷.

Bruni prefacia seu *Diálogo para Pier Paolo Vergerio* (1401-1406) com uma epístola-proêmio onde lamenta a ausência de um amigo que vive distante da elogiável cidade de Florença. O aretino lhe envia sua composição como um meio de encurtar o espaço que os separa, permitindo então ao destinatário participar de um debate entre homens de letras²⁸. No caso, os letrados pertencem ao círculo florentino de um intelectual sábio, eloquente e moralmente íntegro, Coluccio Salutati, que inicia a conversa aconselhando seus ouvintes a engajarem-se no exercício do debate. Seu protagonismo é dividido com Niccolò Niccoli, para quem a vigente época de corrupção das artes e da ciência impossibilitaria a prática da discussão. Um dos sintomas da doença contemporânea é a oferta de versões problemáticas de Aristóteles, pois os “aristotélicos” – uma referência à escolástica –, ao não dominarem direito nem o grego nem o latim, transformaram o estilo do macedônico em algo irreconhecível ao próprio. Diante disso, eruditos instruídos na cultura clássica deveriam recuperar sua eloquência perdida por trás da obscuridade medieval. Mesmo assim, o ideal seria o retorno de uma filosofia nos moldes ciceronianos, combinando conhecimento e retórica²⁹.

Na visão de Niccoli, o eclipse sofrido na filosofia envolveu igualmente a gramática e a retórica, e hoje em todas essas áreas não encontramos ninguém capaz de alcançar o talento da Antiguidade. Após Salutati opor-se a este pessimismo exacerbado apontando a existência de Dante, Petrarca e Boccaccio nos tempos modernos, o adversário inicia um discurso epidíctico censurando cada um destes três poetas da Florença trecentista. No dia seguinte, o personagem Bruni é posto no

²⁷ Para um sobrevoos sobre as características gerais do gênero quatrocentista de diálogos fictícios, ver: MARSH, David. *The Quattrocento Dialogue: classical tradition and humanist innovation*. Cambridge: Harvard University Press, 1980, pp. 1-18.

²⁸ Para uma análise desta epístola-proêmio, ver: *Ibidem*, p. 25.

²⁹ BRUNI, Leonardo. "Diálogo para Pier Paolo Vergerio". In: BIGNOTTO, Newton. *Origens do republicanismo moderno*. Niterói: Eduff, 2021, pp. 207-213.

cargo de juiz do diálogo e escolhe Niccoli para, desta vez, elogiar aquelas mesmas personalidades contra quem havia vituperado. Aceitando o desafio da auto-refutação, o orador louva certas virtudes dantescas remetentes às cinco disciplinas dos *studia humanitatis*: “a imaginação” poética, o estilo típico dos oradores, o conhecimento em filosofia e história, além de sua educação na gramática latina. Porém, os méritos pela ressuscitação destes “estudos liberais” na atualidade residem nos escritos petrarquianos, alguns deles de excelência superior à Cícero e Virgílio³⁰.

As orações produzidas pelo aretino contêm aspectos relevantes dentro do contexto literário renascentista de imitação dos antigos. Na epístola-proêmio o autor diz apresentá-las em um cenário de “disputa” na qual escolheu as palavras dos personagens de modo a tentar “manter a maior fidelidade possível às duas posições contrastantes”³¹. Ou seja, a composição bruniana envolve uma ferramenta de adaptação aos oradores similar ao *decorum*. Além disso, a *imitatio* exercida por Bruni volta-se principalmente ao diálogo *Do orador* –, traço este central ao desenvolvimento da fisionomia neociceroniana característica do gênero quatrocentista de diálogo fictício. Marsh aponta para alguns exemplos de ecos, como a interconexão das disciplinas dos *studia humanitatis* – poesia, retórica, filosofia, história e gramática – e para o uso de “disputa” (*disputatio*) e de outros conceitos emprestados de Cícero em oposição às práticas dialógicas da escolástica medieval³². Inclusive, a censura de Niccoli aos “aristotélicos” engloba dois importantes projetos petrarquianos já descritos na introdução a esta dissertação e que reaparecerão ao longo deste capítulo: tanto a adoção de um método filológico de leitura dos escritores clássicos³³ quanto a união entre forma retórica e conteúdo filosófico-moral³⁴.

³⁰ *Ibidem*, pp. 214-229.

³¹ *Ibidem*, p. 208.

³² Para uma análise do *Diálogo para Pier Paolo Vergerio* de Bruni, ver: MARSH, David. *The Quattrocento Dialogue*, op. cit., pp. 24-37.

³³ Para uma análise da elaboração humanista de novos métodos de leitura dos antigos via a disciplina da filologia, ver as críticas de Grafton ao entusiasmo exagerado de pesquisadores que enxergaram neste processo de renovação da experiência de leitura uma transformação completa das práticas escolásticas vigentes. Mesmo que Petrarca e seus seguidores tenham de fato tentado (e até obtido sucesso em) resgatar as intenções originais dos autores clássicos para além das distorções medievais filologicamente anacrônicas, o método humanista não deixava de criar seus próprios anacronismos. GRAFTON, Anthony. "O leitor humanista". In: CAVALLO, Guglielmo; CHARTIER, Roger (org.). *História da leitura no mundo ocidental* – vol. 2. Rio de Janeiro: Editora ática, 1999, pp 7-14.

³⁴ Para um exemplo da união petrarquiana entre as atividades de “orador” e “filósofo”, ver a epístola familiar I.9: PETRARCA, Francesco. "*Familiarium rerum*". In: BIGNOTTO, Newton. *Origens do republicanismo moderno*. Niterói: Eduff, 2021, pp. 181-183. Para uma análise da união entre retórica e filosofia expressa nesta carta, ver: NEPOMUCENO, Luis André. "Da alma e das letras: a

Poggio foi o primeiro humanista a conquistar um certo nível de reputação literária por meio de diálogos fictícios em vez de epístolas. Sua primeira exploração do gênero se deu em 1428 com o *De avaritia* (1428), onde representa uma reunião de secretários na Cúria Romana discutindo sobre diferentes temas morais – com foco no vício da avareza. Segundo Marsh, apesar de algumas singularidades em relação à tradição herdada de Cícero, trata-se de um texto provavelmente inspirado no neociceronismo do *Diálogo* bruniano, pois imita o elogio a um estilo eloquente – arte ignorada no modelo pedagógico escolástico – e o uso da técnica da *antilogia*, isto é, a inserção de discursos dispostos em pares disputando teses opostas. Em sua interpretação, a presença espectral daquela autoridade latina na obra renascentista advém de fontes como o tratado filosófico-moral *De officiis* e o *Do orador*. Este último texto ecoa em Poggio especificamente na sua abordagem “linguística” da filosofia, que depois viria a ser aprofundada por Valla em uma versão “retórica”. Cícero integra a polivocalidade da obra também através de seu ideal – revivido pelo *Secretum* petrarquiano – de livre opinião nos debates, uma liberdade projetada aos personagens e incentivada aos leitores, que deveriam, portanto, eles mesmos engajarem-se nas reflexões dos oradores³⁵.

As composições de Valla demonstram com forte nitidez as conexões entre o gênero de diálogos fictícios e a historiografia humanista. A carreira literária valliana é assombrada por diferentes autoridades latinas. Aqui é válido lembrar que, no contexto da “controvérsia ciceroniana”, ele opôs-se a um suposto servilismo de Poggio em relação a Cícero, preferindo então realizar uma *imitatio* polivocal constituída especialmente pela voz de Quintiliano³⁶. O humanista foi um profundo admirador da *Instituição oratória* e imitou sua prescrição do exercício da prosopopeia (*ficta oratione*). Inclusive, no *Diálogo sobre o prazer*, ou *De voluptate* (1431), faz um personagem referir-se à técnica do “decoro” ao condenar a sua ausência naqueles homens que, embora virtuosos, “não demonstram [virtudes] nem

eloquência como projeto humanista”. *Caligrama*, Belo Horizonte, vol. 10, dezembro de 2005, pp. 68-80.

³⁵ Para uma análise do diálogo fictício *De avaritia* de Poggio, ver: MARSH, David. *The Quattrocento Dialogue*, op. cit., pp. 38-52.

³⁶ Trata-se de uma polêmica típica do *Quattrocento* relacionada a qual estilo dos escritores romanos os humanistas deveriam imitar nos novos textos produzidos em latim. Cícero era o principal modelo a ser adotado, mas alguns letrados preferiam uma prática imitativa mais eclética e polivocal, isto é, baseada em fontes diversas em vez de limitar-se à eloquência ciceroniana. Para um resumo das discussões desde Petrarca até o início do século XVI, ver: SARTORELLI, Elaine. “Erasmus e a controvérsia ciceroniana”. In: ERASMO. *Diálogo ciceroniano*. São Paulo: Folha de S. Paulo, 2015, pp. 5-8.

no discurso nem na conduta”. Em contraste, discursar decorosamente exige a adoção de um estilo apropriado ao tema da oração – isto é, ajustar a forma ao conteúdo³⁷. Portanto, o *decorum* envolve ideias de apropriação e adequação tal qual a prosopopeia.

Além de ecoar a tradição retórica clássica, Valla estabelece um debate externo com os diálogos fictícios antecedentes do *Quattrocento*. A *De voluptate* representa uma discussão na Cúria Roma integrada por interlocutores como o próprio autor, Bruni e Poggio – dois contemporâneos que conhecera neste mesmo ambiente. O humanista modificou sua obra em uma nova versão, *De vero falsoque bono* (1441), desta vez ambientada em Pavia e incorporada por outros debatedores. Certos temas tratados nela foram herdados da tradição filosófica antiga, com destaque à oposição entre prazer (*voluptas*) e honestidade (*honestas*) e à superioridade da retórica sobre a filosofia. Marsh reconhece nessa segunda composição os ecos de duas ideias teorizadas no *Do orador* ciceroniano e revividas por Petrarca – a expressão grandiloquente de conhecimentos morais e a liberdade de opinião –, mas também a *imitatio* da idealização feita por Quintiliano relativa a um orador moralmente bom³⁸.

Sendo assim, a prática renascentista de composição de discursos no gênero quatrocentista dos diálogos envolvia técnicas herdadas da oratória latina – especialmente o uso do *decorum* e da prosopopeia (*ficta oratione*) –, além de temas vinculados aos demais saberes incorporados pelos *studia humanitatis* – filosofia moral, história, poesia e gramática. Porém, igualmente se vinculava à um processo histórico já comentado na introdução a esta dissertação: o desenvolvimento nos séculos XIV e XV de um novo método para se ler os escritores antigos. No *Trecento* e no *Quattrocento* Petrarca e outros letrados transformaram os procedimentos medievais de leitura dos autores clássicos, cujas vozes passaram a ser ouvidas de modo (supostamente) mais direto. Vale aqui recuperar uma crítica de Anthony Grafton a alguns argumentos que Erwin Panofsky apresentara em seu livro *Renascimento e Renascimentos na arte ocidental* (1960).

³⁷ VALLA, Lorenzo. *O Diálogo sobre o Prazer*. Tradução de Ana Leticia Adami Batista. São Paulo: USP. Dissertação em História, 2010, III. 3-4, p. 204.

³⁸ Segundo Quintiliano, a função da arte retórica é ensinar um orador moralmente bom a discursar eloquentemente. QUINTILIANO, Marcos Fábio. *Instituição oratória*, op. cit., II. XV. 33-34, Tomo 1, p. 339. Para uma análise dos diálogos fictícios *De voluptate* e *De vero falsoque bono* compostos por Valla, ver: MARSH, David. *The Quattrocento Dialogue*, op. cit., pp. 55-77.

Na interpretação de Panofsky, a nova abordagem de leitura desenvolvida no *Trecento* substituiu o tratamento a-histórico escolástico pelo reconhecimento da localização dos antigos no tempo. Os letrados renascentistas, ao utilizarem procedimentos filológicos na identificação e correção de imprecisões históricas em cópias medievais de obras clássicas, conceberam uma noção temporal de perspectiva e enxergaram a Antiguidade não como uma parte contínua de sua própria época, mas como um mundo distanciado. Entretanto, aponta Grafton, embora às vezes o passado greco-romano tenha realmente sido historicizado, frequentemente as pretensões de entrar em contato direto com ele acabavam gerando novos anacronismos. Por exemplo, no *Quattrocento* técnicas da retórica e da filologia foram empregadas tanto para a análise crítica quanto para a composição de textos. Em seu *Discurso sobre a falsa e enganadora doação de Constantino* (1440), Valla demonstra a falsidade de um documento de duas formas. Conforme explica Carlo Ginzburg, na segunda parte da obra o autor mobilizou a noção de verossimilhança aprendida com Quintiliano para ressuscitar um latim passado, purificando-o dos “barbarismos” que ao longo dos séculos foram se agregando à língua. Aplicando-a, detectou anacronismos linguísticos que contradiziam a plausibilidade histórica da data reivindicada no documento forjado. No entanto, o eco das ideias de *plausível* e de *verossímil* também se estende ao método empregado na primeira metade do texto valliano: inventar diálogos imaginários – travados por Constantino, seus filhos e o papa – mediante o cânone retórico do *decorum*. Assim, quando ele e outros humanistas escreviam palavras assumindo o papel de alguma figura histórica particular, visavam produzir algo apropriado ao orador, isto é, algo cujo conteúdo e estilo não fosse anacrônico. Consequentemente, criavam falsificações mais habilidosas do que as forjas textuais postas sob escrutínio³⁹.

De acordo com Grafton em *What was history*, ao usarem o *decorum* para escrever orações artificiais adequando-se ao que os personagens teriam dito conforme as circunstâncias – o orador, a audiência, o tempo e o espaço –, os historiadores renascentistas também puderam reivindicar aquela mesma

³⁹ Para a crítica de Grafton a Panofsky com base nos vínculos humanistas entre retórica e filologia, ver: GRAFTON, Anthony. "Humanist Philologies: Texts, Antiquities, and Their Scholarly Transformations in the Early Modern West". In: CHANG, Ku-ming Kevin; ELMAN, Benjamin A.; POLLOCK, Sheldon (ed.). *World Philology*. Cambridge: Harvard University Press, 2015, pp. 157-179. Para os ecos de Quintiliano neste contexto, ver o capítulo sobre “Lorenzo Valla e a doação de Constantino” em: GINZBURG, Carlo. *Relações de força: história, retórica, prova*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002, pp. 66-77.

universalidade que Aristóteles associara à poesia, pois o *decorum* seria uma ponte entre as disciplinas da retórica e da filosofia moral. No proêmio à narrativa histórica *Gesta Ferdinandi Regis Aragonum* (1445), Valla criticou a proposta aristotélica relativa à incapacidade da história de fornecer aos seus leitores verdades gerais filosóficas. Para ele, tal qual os heróis míticos nos versos dos poetas simbolizam virtudes morais, as palavras atribuídas aos atores históricos servem como um repertório pedagógico com lições de validade universal. Segundo Grafton, mesmo que Pontano e outros teóricos da época tenham relegado o diálogo historiográfico de Valla com Aristóteles ao esquecimento, eles ecoaram a utilidade do *decorum* como método de produção de discursos⁴⁰.

Assim como Valla e Facio, Pontano foi um membro da corte aragonesa de Nápoles. Em seu diálogo fictício *Actius* (1499), protagonizado por intelectuais da academia napolitana, ele não apenas sugere ao historiador primeiramente escutar os relatos das testemunhas de orações realmente pronunciadas – ecoando assim uma técnica proposta desde Tucídides –, como também aconselha a adoção do “*decorum*” e de outras ferramentas retóricas. Os personagens devem falar apenas quando necessário, segundo seu próprio caráter e as demandas da situação, e geralmente para aconselhar uma assembleia deliberante ou incitar as paixões de soldados logo antes de uma batalha – alusões ao *éthos* e ao *páthos*. O poder da fala é capaz de levar as mentes “do medo à confiança, da dor à alegria, da ociosidade à labuta, da hesitação à coragem”. Além disso, é fundamental que os diferentes fatores, opiniões e desejos envolvendo um episódio sejam apresentados dos dois lados mediante debates – uma referência ao exercício oratório clássico da *antilogia*. Salústio, por exemplo, seguiu tal preceito ao introduzir César e Catão discutindo perspectivas opostas em sua narrativa sobre a conjuração de Catilina. Como se seguisse o conselho de um dos protagonistas da sua obra, para quem a *imitatio* do

⁴⁰ GRAFTON, Anthony. *What was history?: the art of history in early modern Europe*. Cambridge: Cambridge University Press, 2012, pp. 35-35. Inclusive, a própria *Gesta* valliana foi atacada pelo neociceroniano Bartolomeu Facio (1400-1457) – outro membro da corte aragonesa de Nápoles – por supostamente falhar em oferecer uma representação decorosa e apropriada da morte de Martinho, rei de Aragão. Tal crítica parte de uma concepção de verossimilhança herdada dos tratados clássicos *Da invenção e Retórica a Herênio*. Para uma análise das teorizações e práticas historiográficas de Facio, com foco em sua polêmica travada com Valla em meados do *Quattrocento* e nas conexões por ele traçadas entre história, retórica e filologia, ver: ALBANESE, Gabriella. “A redescoberta dos historiadores antigos no Humanismo e o nascimento da historiografia moderna: Valla, Facio e Pontano na corte napolitana dos reis de Aragão”. In: PIRES, Francisco Murari (org.). *Antigos e modernos: diálogos sobre a (escrita da) história*. São Paulo: Alameda, 2009, pp. 298-314.

historiador deve recorrer a fontes diversas⁴¹, o autor compôs seus diálogos fictícios abarcando uma polivocalidade eclética, de vozes antigas e modernas. Assim, enquanto imita a concepção de gramática formulada por Sêneca, na qual tal disciplina vincula-se tanto à linguagem quanto aos saberes da história e da poesia⁴², ele também trata de alguns tópicos abordados por seus antecessores humanistas. Sendo o *Actius* uma introdução às artes historiográfica e poética – além de uma investigação gramatical –, assemelha-se ao *Da avaritia* de Poggio, pois ambos incentivam os leitores a engajarem-se na discussão textualmente representada e, conseqüentemente, alimentam um debate no mundo externo da “república das letras”. Já no *Aegidius* (1501), Pontano segue os passos vallianos ao apresentar um ideal de “filosofia latina” baseada na união entre eloquência ciceroniana, pensamento aristotélico, reflexões morais e estudos linguísticos – com atenção especial ao latim⁴³.

A análise dos escritos de Bruni, Poggio, Valla e Pontano nos permitiu identificar alguns dos aspectos mais fundamentais do método renascentista de escolha das palavras expressas por figuras históricas. Mesmo sendo uma prática típica dos gêneros de diálogo fictício e de historiografia, a atribuição de orações artificiais compartilha uma base comum com a atividade epistolar. Ambas incentivam seus leitores a engajarem-se nas reflexões do texto, fortalecendo assim a construção da república das letras, uma comunidade intelectual cujos membros travam livres debates com interlocutores contemporâneos ou com as vozes renascidas da Antiguidade. Embora as conversas do *Quattrocento* com os ecos clássicos tenham desenvolvido uma tradição literária de forte caráter neociceroniano, no geral, os humanistas adotaram uma *imitatio* eclética, dialogando não somente Cícero, mas também com Aristóteles, Quintiliano, Salústio, Sêneca e o autor desconhecido da *Retórica a Herênio*.

Conforme já aponte na primeira seção deste capítulo, a arte retórica disponibilizava aos historiadores antigos várias ferramentas de produção de discursos. Por exemplo, a *antilogia* (ou *controversia*) introduzia debatedores

⁴¹ PONTANO, Giovanni. *Dialogues*: volume 2 (*Actius*). Traduzido e editado por Julia Haig Gaisser. Cambridge: Harvard University Press, 2020, 62, p. 197; 75, p. 275; 82, pp. 285-287.

⁴² A ideia encontra-se na epístola moral LXXXVIII (83). Para uma tradução em língua portuguesa, ver: SÊNECA, Lúcio Aneu. *Cartas a Lucílio*. Tradução de J.A. Segurado e Campos. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2004, X. 88. 3, pp. 415-416.

⁴³ Para uma análise dos diálogos fictícios de Pontano, com foco no *Actius* e no *Aegidius*, ver: MARSH, David. *The Quattrocento Dialogue*, op. cit., pp. 100-116.

disputando os lados contrários de uma mesma questão mediante *topoi* opostos, enquanto a prosopopeia (ou *ficta oratione*) envolvia a seleção de palavras adequadas a quem as pronunciasse. Consequentemente, a narrativa histórica tornava-se tão universal e filosófica quanto os versos dos poetas. Os escritores renascentistas juntaram tais artifícios clássicos com as noções de verossimilhança de *decorum* – esta última uma técnica de adequação às circunstâncias de tempo, espaço, orador e audiência –, promovendo assim uniões similares da história com a retórica e a filosofia. Porém, a forma pela qual os humanistas combinaram saberes diversos na composição de orações artificiais foi especificamente marcada pela natureza multidisciplinar dos *studia humanitatis*. Opondo-se ao estilo obscuro da escolástica medieval, eles combinaram um conteúdo de ordem historiográfica ou filosófico-moral com estudos linguísticos, filológicos, gramáticos e retóricos, ou seja, revestindo a sabedoria com uma roupagem eloquente e, à princípio, latina.

2.3.

Os ecos da tradição na composição maquiaveliana de discursos

2.3.1

Maquiavel e a corrente vernácula de diálogos fictícios

Investigar as características gerais do gênero quatrocentista de diálogos fictícios foi importante porque os escritos maquiavelianos *A arte da guerra* e o *Diálogo sobre a nossa língua* ecoam parte desta tradição humanista, cada um deles de sua própria maneira. O maior contraste diante dos antecedentes é a opção pelo dialeto local em vez do latim, em concordância com o resto da carreira literária de Maquiavel. O uso do vernáculo na produção literária de orações artificiais, porém, não implica uma rejeição da herança latina. Pelo contrário, trata-se de uma outra forma de imitar a cultura clássica que, no Renascimento – especialmente no contexto florentino –, está longe de ser inédita, pois desde o *Quattrocento* personagens históricos já discursavam em um dialeto toscano.

No diálogo fictício *Libri della Famiglia* (1433-1437) Leon Battista Alberti (1404-1472) seguiu os passos de seus antecessores ao adotar o *Do orador* como modelo, introduzir reflexões morais e escolher as palavras dos personagens respeitando o preceito do *decorum*. Porém, a presença da latinidade característica

do gênero não o impediu de inovar dentro da tradição ao inaugurar sua vertente vernácula. Apesar de uma postura imitativa harmônica em relação aos seus interlocutores contemporâneos do *Quattrocento*, a opção pelo dialeto local é inédita. Conforme o autor explica, seu objetivo era expandir o público-leitor atraindo uma audiência maior que o círculo fechado de poucos letrados instruídos na gramática latina. Na verdade, oferecendo ensinamentos filosóficos mediante um vocabulário toscano de estilo latinizante, Alberti pretendia seguir o caso dos romanos antigos, especialmente Cícero, cuja acessibilidade em seu próprio tempo não se restringira a uma minoria erudita⁴⁴.

Portanto, a opção pela língua vernacular revela dois objetivos distintos: tanto imitar as vozes renascidas da Antiguidade quanto viabilizar o ingresso de interlocutores menos latinizados na república das letras, uma comunidade imaginária de livre debate. Essa dupla intenção ecoa n’*A arte da guerra* maquiaveliana (publicada em 1521). O autor aproveita o proêmio introdutório à obra – dedicado a Lorenzo di Fillipo Strozzi – para aconselhar o público a voltar seus olhos ao mundo clássico, onde “não se encontrariam coisas mais unidas” do que as ordenações civis e a vida militar. Os sete livros de diálogo fictício dispostos na sequência servem justamente para iluminar esta união sabida pelos antigos, porém, esquecida na contemporaneidade. Aliás, quando Maquiavel confessa a possibilidade de cometer equívocos tratando deste assunto, transmite uma mensagem semelhante à dos seus antecessores quatrocentistas – especialmente Alberti. Seu plano é levar um grande público familiarizado com o dialeto toscano a engajar-se na discussão, procurando falhas nas argumentações dos personagens-oradores e julgando se mereceriam “reprovação ou aprovação”⁴⁵. No início do primeiro livro o ex-secretário declara registrar um debate realmente ocorrido que leitores se lamentarão por não terem testemunhado, oferecendo a eles assim uma oportunidade póstuma de participação. Logo em seguida, imita o ideal humanista de liberdade na discussão ao fazer um personagem avisar que, estando no meio de “amigos”, julga poder expressar sua opinião “sem ofensa” e “sem caluniar ninguém”⁴⁶.

⁴⁴ Para uma análise dos diálogos vernáculos de Alberti, com foco nos *Libri della Famiglia*, ver: MARSH, David. *The Quattrocento Dialogue*, op. cit., pp. 78-99.

⁴⁵ MAQUIAVEL, Nicolau. *A arte da guerra*. Tradução de Eugênio Vinci de Moraes. São Paulo: Folha de S. Paulo, 2021, Proêmio, pp. 7-8.

⁴⁶ *Ibidem*, I, pp. 9-11.

Maquiavel antecede os discursos artificiais com um elogio fúnebre a Cosimo Rucellai (1495-1519), “homem sapientíssimo” cuja memória decidiu celebrar pela reprodução de um debate protagonizado por dois oradores: este “grande amigo” recém-perdido⁴⁷ e o *condottiere* Fabrizio Colonna (1450-1520). Imitando o modelo ciceroniano de demarcações espaço-temporal específicas, apresenta um evento ambientado em 1516⁴⁸ nos *Orti Oricellari*, os jardins da família Rucellai abertos por Bernardo (1448-1514) – avô do falecido – para reuniões intelectuais em Florença. Neste local o ex-secretário conheceu não apenas aquela figura homenageada, mas também os jovens interlocutores do diálogo fictício, Batista della Palla, Luigi Alamanni e Zanobi Buondelmonti⁴⁹. A esses dois últimos dedicou seu relato sobre *A vida de Castruccio Castracani de Lucca*⁵⁰ e destinou os *Discorsi* a Zanobi junto do próprio Cosimo⁵¹. Todos eles integram a república das letras maquiaveliana representada n’*A arte da guerra*.

No capítulo IV, Maquiavel faz Fabrizio aconselhar a utilidade da retórica em determinados contextos militares, um preceito vizinho àquele sugerido por Pontano a respeito do historiador introduzir discursos antes de uma batalha. O *condottiere* diz a Zanobi que, caso “teus soldados não sejam confiáveis e estejam poucos dispostos a combater”, seria necessário, dependendo de cada situação, “amedrontá-los” ou “animá-los”, embora tal “persuasão” possa acabar sendo insuficiente⁵². No seguinte trecho é evidente a importância das habilidades oratórias de um comandante, com especial destaque ao *páthos*:

seria conveniente que os melhores capitães fossem oradores (...), porque falar afasta o temor, atiza os ânimos, aumenta a obstinação, encobre os erros, promete

⁴⁷ Aliás, ao louvar o amigo morto via a reprodução de um de seus diálogos, Maquiavel pratica uma homenagem fúnebre similar àquelas estudadas por Vinciane Despret, que são “processos de ampliação da existência”. Pela reapresentação de seus discursos, ele faz Cosimo Rucellai “prolongar os efeitos que tinha, quando vivo” – usando aqui as palavras de Despret –, nos leitores florentinos. DESPRET, Vinciane. *Um brinde aos mortos: histórias daqueles que ficam*. São Paulo: N-1 Edições, 2023, p. 69.

⁴⁸ Essa datação para o episódio foi proposta por: RIDOLFI, Roberto. *Biografia de Maquiavel*. Tradução de Nelson Canabarro. São Paulo: Musa, 2003, pp. 204-205.

⁴⁹ MAQUIAVEL, Nicolau. *A arte da guerra*, op. cit., I, pp. 9-10.

⁵⁰ *Idem*. “*A vida de Castruccio Castracani de Lucca*”. In: MAQUIAVEL, Nicolau. *História de Florença*. São Paulo: Martins Fontes, 2007, p. 559.

⁵¹ *Idem*. *Discursos sobre a Primeira Década de Tito Lívio*. Tradução de André Santos Campos e Giovanni Damele. Coimbra: Edições 70, 2024, Dedicatória, p. 43. Para um breve quadro geral da produção literária dos participantes dos *Orti Oricellari*, ver: MARTINEZ, Roland. “Tragic Machiavelli”. In: SULLIVAN, Vickie B. (ed.). *The comedy and tragedy of Machiavelli: essays on the literary works*. New Haven: Yale University Press, 2000, pp. 102-105.

⁵² MAQUIAVEL, Nicolau. *A arte da guerra*, op. cit., IV, pp. 102-103.

prêmios, mostra os perigos e as vias para escapar deles, repreende, roga, ameaça, enche de esperanças, louva, vitupera, e faz todas aquelas coisas pelas quais as paixões humanas se apagam ou se acendem⁵³.

Em um discurso anterior Fabrizio afirma que efeitos persuasivos também podem ser provocados pelo uso do *engano* e da *dissimulação*⁵⁴. Ambos os conceitos aparecem em outros textos de Maquiavel, especialmente n’*O príncipe* e na *História de Florença*. Mais adiante no capítulo demonstrarei não apenas os ecos internos destas categorias dentro da carreira literária maquiaveliana, mas também de que modo contrastam com o neociceronismo quatrocentista, estruturado sobre a união da retórica com a filosofia moral. Outras conversas do autor com a tradição humanista – e com as demais disciplinas dos *studia humanitatis* – são evidentes em seu segundo diálogo fictício, cuja temática principal é o dialeto vernáculo florentino, que, inesperadamente, se relaciona com a arte da guerra.

Conforme vimos, a latinidade foi um tema central nos diálogos fictícios do *Quattrocento*, geralmente escritos nessa língua antiga como reflexo da pretensão erudita de construir uma república das letras moldada na herança clássica. Porém, inaugurando a vertente vernácula do mesmo gênero quatrocentista, Alberti abriu as portas dessa comunidade imaginada ao ingresso de leitores menos instruídos na cultura latina. Apesar desta inovação albertiana, um interesse letrado pelo dialeto vulgar já existia desde o *Trecento*, quando se começou a discutir a formação de uma linguagem italiana adequada a fins literários. No *De vulgari eloquentia* (1303-1305), Dante Alighieri propôs, em latim, a substituição do vernáculo por uma língua forjada, denominada “curial”, que inclusive teria sido usada por ele próprio em sua *Divina Comédia*. Mais de dois séculos depois, no começo do XVI, Pietro Bembo (1470-1547) renova a discussão no diálogo fictício *Prose della volgar lingua*, que, embora publicado apenas em 1525, já era bastante conhecido devido à circulação prévia de seu manuscrito. Nele, retoma argumentos dantescos, mas atenua seu radicalismo ao afirmar a relevância das grandes composições trecentistas em prosa e verso de Dante, Petrarca e Boccaccio. Partindo de um projeto semelhante ao de Alberti, o autor veneziano sugere que, similarmente a escritores romanos como Cícero, preocupados em elaborar um vocabulário latino livre de empréstimos gregos, os homens de letras renascentistas deveriam abraçar o italiano. Dois

⁵³ *Idem*, IV, p. 103.

⁵⁴ *Idem*, IV, p. 97.

intelectuais conhecidos de Maquiavel por meio dos *Orti Oricellari*⁵⁵ se engajaram no debate, Gian Giorgio Trissino e Ludovico Martelli. Antes mesmo do ex-secretário frequentar os jardins dos Rucellai, aquele primeiro já lera a *De vulgari eloquentia* publicamente e, depois, reagindo às reflexões de Bembo, publicou uma *Epistola delle lettere nuovamente aggiunte ne la lingua italiana* (1524), onde propõe uma reformulação antitoscana da ortografia vernácula. Este tema voltará a ser teorizado por Trissino em seu diálogo fictício *Castellano* (1529), protagonizado por Giovanni Rucellai e Filippo Strozzi; contudo, previamente, suas ideias já seriam atacadas na *Risposta* (1524) de Martelli. É no pano de fundo dessa polêmica em torno do uso literário do vernáculo que o ex-secretário compôs seu *Diálogo sobre nossa língua* (1524), uma crítica provavelmente direcionada a Trissino⁵⁶.

No início da obra, Maquiavel declara participar de um debate contemporâneo ainda em aberto – para encerrá-lo ou alimentá-lo – sobre se deveríamos denominar “florentina, toscana ou italiana” a língua usada pelos três poetas da Florença trecentista reavaliados no diálogo fictício bruniano: Dante, Petrarca e Boccaccio. Após realizar um breve estudo da gramática vulgar, analisando as diferenças entre os dialetos regionais da Itália, o autor alinha-se à tese boccacciana em oposição à dantesca. Em vez de “curial”, trata-se de uma linguagem propriamente florentina, e ela não deixaria de sê-lo mesmo com a adição de empréstimos estrangeiros, pois “são necessárias centenas de anos” de transformação numa língua para podermos confirmar sua morte e o nascimento de uma nova. A fim de provar seu argumento de que o idioma literário de Dante continua florentino apesar de seus estrangeirismos, latinismos e neologismos, o ex-secretário decide convocá-lo à uma discussão⁵⁷. Porém, opta por um modelo dialógico distinto daquele ciceroniano apreciado pelos humanistas do *Quattrocento* e adotado por ele próprio n’*A arte da guerra*. O diálogo que se segue é desprovido

⁵⁵ Como já exposto na nota 51, encontramos um sobrevoo por cima da produção literária dos participantes dos *Orti Oricellari* em: MARTINEZ, Roland. “Tragic Machiavelli”, *op. cit.*, pp. 102-105.

⁵⁶ Para um quadro geral dos debates humanista sobre o uso literário do vernáculo, ver: CAMPANELLI, Maurizio. “Languages”. In: WYATT, Michael (ed.). *The Cambridge Companion to the Italian Renaissance*. Cambridge: Cambridge University Press, 2014, pp. 157-161. Para um resumo ainda mais breve junto de uma análise do *Diálogo* maquiaveliano com foco em sua conexão com *O príncipe* e nas relações tecidas por Maquiavel entre linguagem, política, retórica e história, ver: ADVERSE, Helton. “Introdução ao *Diálogo sobre a nossa língua*. In: MAQUIAVEL, Nicolau. *Diálogo sobre nossa língua*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010, pp. 13-26.

⁵⁷ MAQUIAVEL, Nicolau. *Diálogo sobre nossa língua*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010, 5-22, pp. 27-31.

de demarcações espaço-temporais específicas, aproximando-se mais do *Secretum* petrarquiano, sendo ambos marcados por uma conversa anacrônica entre dois escritores separados no tempo.

Na disputa, o personagem Dante ecoa frases da *Divina Comédia* contendo termos inventados, pertencentes ao latim e retirados de diferentes dialetos italianos para defender que a “mistura desses vocábulos com os toscanos fazem uma terceira língua” – a “curial” –, de caráter cortesã e apropriada aos “homens letrados”. Maquiavel contra-argumenta referenciando trechos da obra nos quais o poeta usa palavras comuns do dialeto florentino, e assim rapidamente faz seu interlocutor reconhecer o próprio engano. Depois, num longo discurso final, demonstra os erros do adversário: ignorara que as línguas artificiais nunca se sobressairão àquelas encontradas na natureza, pois estas enriquecem-se com o estado de impureza decorrente da mistura, uma prática que não modifica sua identidade. O autor sustenta essa reflexão com uma analogia histórico-militar: na Antiguidade, mesmo com a maior presença de estrangeiros no exército romano em comparação com o número de nativos, o controle ainda estava sob a autoridade de Roma. Ou seja, uma identidade – seja ela linguística ou bélica – nem sempre desaparece com a abertura a transformações. O fundamento mais relevante à sua tese, porém, talvez seja a transcrição literal de uma frase latina da *Arte poética* de Horácio, uma autoridade clássica para quem, segundo Maquiavel, seriam elogiáveis os primeiros escritores a enriquecerem o latim com novidades⁵⁸. Logo, o latim antigo era uma língua impura tal qual em seu tempo era o florentino.

O ex-secretário também desestrutura um segundo engano frequentemente cometido: acreditar que a linguagem literária usada por Dante, Petrarca e Boccaccio corresponderia, na realidade, à língua pátria de toda a Itália. Repete-se esse equívoco com constância porque o sucesso deles levou escritores milaneses, napolitanos e de outras regiões a adotarem seus vocábulos e, por isso, “o que é nosso propriamente tornou-se comum”. No entanto, como o imitador (dialetos

⁵⁸ *Ibidem*, 35-55, pp. 34-38. No primeiro livro da *Istorie* Maquiavel rapidamente menciona a ideia de mistura linguística. Segundo ele, com as invasões bárbaras responsáveis pelo fim do império romano, da junção de povos distintos “surgiram novas línguas, como se vê no falar costumeiro da França, da Espanha e da Itália, pois da mistura da língua pátria daqueles novos povos com a antiga língua romana, constituíram-se novas maneiras de falar”. *Idem. História de Florença*. São Paulo: Martins Fontes, 2007, I. 5, pp. 19-20. O trecho de Horácio que, segundo Maquiavel, demonstra uma opinião positiva em relação à inclusão de novidades no latim é: “a língua dos velhos Ênio e Catão enriquece a conversa pátria e oferta novos nomes às coisas”. HORÁCIO. *Arte poética*. Tradução de Guilherme Gontijo Flores. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2020, vv. 56-58, p. 47.

estrangeiros) raramente supera o imitado (o vulgar florentino), não se pode confundi-los. Aliás, às vezes essa *imitatio* artística é malfeita. Para ilustrar o problema dos letrados que, imitando a língua toscana, terminam produzindo “uma veste remendada”, Maquiavel inicia uma teorização sobre a poesia cômica, gênero explorado em sua peça *A mandrágora*, composta na época de participação nos *Orti Oricellari*⁵⁹. Se quisermos atingir o efeito esperado do riso, seria preferível empregar termos já familiares à audiência. Ele exemplifica mencionando uma *imitatio* ineficaz exercida por “um dos Ariostos de Ferrara” que, ao combinar em sua comédia termos ferrarenses e florentinos, resultou numa mistura linguística carente de “sal”. Criando então uma mescla insossa e inapropriada, o comediógrafo falhou em sua tarefa de manter o “decoro” da língua imitada. Esse instrumento retórico, central na produção literária humanista de orações fictícias, foi evidentemente operado pelo próprio autor nos discursos pronunciados no *Diálogo*, n’*A arte da guerra* e, conforme deixa implícito, nas suas comédias. A referência maquiaveliana ao *decorum* é apenas um entre vários sinais de que seus estudos gramaticais se conectam com o resto das disciplinas dos *studia humanitatis* – retórica, história, poesia etc. Outro indicativo é a menção à figura cômica do “servo fraudulento”⁶⁰. Conforme demonstrarei em breve, em seu escrito anterior sobre os principados, o autor já abordara o artifício da *fraude* (ou do *engano*) de um modo conflitante diante da tradição filosófico-moral neociceroniana.

Aventurando-se em um debate linguístico ainda vigente com argumentos baseados na gramática vernácula, na retórica – com destaque às noções de *imitatio* e *decorum* –, na história militar antiga e na poesia cômica, mas também aludindo à filosofia moral, Maquiavel conversa com vozes contemporâneas – Bembo, Trissino e Martelli – e revividas – Dante, Petrarca, Boccaccio e Horácio. Em relação aos interlocutores mais recentes ou ainda vivos, ele até chega a polemizar contra um comediógrafo que, embora sua família e pátria tenham sido divulgadas, preferiu deixar (parcialmente) no anonimato. A referência à família dos Ariostos ecoa uma epístola do dia 17 de dezembro de 1517 na qual menciona tanto o nome do ainda vivo Cosimo Rucellai – que na época encontrava-se em Roma junto do destinatário

⁵⁹ A respeito da contemporaneidade entre a escrita d’*A mandrágora* e a participação de reuniões intelectuais no *Orti Oricellari*, ver: RIDOLFI, Roberto. *Biografia de Maquiavel*, op. cit., pp. 191-201.

⁶⁰ MAQUIAVEL, Nicolau. *Diálogo sobre nossa língua*, op. cit., 58-71, pp. 39-42.

Lodovico Alamanni – quanto encontros ocasionais em Florença com seus amigos Zanobi Buondelmonti e Batista della Palla, uma clara referência aos *Orti Oricellari*. Porém, esta carta nos interessa mais pelo fato de o ex-secretário mostrar-se insatisfeito com a própria ausência na lista de poetas elencados n’*Orlando Furioso* (1516) de Ludovico Ariosto⁶¹, pois tal insatisfação revela a familiaridade maquiaveliana com a produção literária contemporânea, além da reação dele enquanto um interlocutor membro da república das letras⁶².

Portanto, tal qual seus antecessores quatrocentistas, a atividade literária de Maquiavel representa um engajamento em discussões intelectuais polivocais de seu tempo e fomenta a participação dos leitores, que assim integram a república das letras maquiaveliana. Esta, porém, engloba uma audiência maior que o público latinizado típico do *Quattrocento*. A preferência por uma língua vernácula, natural, impura e aberta à inclusão (decorosa) de empréstimos estrangeiros, em oposição à uma artificial, forjada para o uso de um grupo fechado de cortesãos e homens letrados, talvez explique parte da escolha por escrever no vulgar florentino em vez do latim – seja um latim fundamentado em autoridades diversas ou apenas em Cícero. Aliás, o diálogo do autor com a tradição humanista neociceroniana é particularmente relevante para analisarmos a retórica das orações pronunciadas pelos personagens históricos.

2.3.2

O diálogo de Maquiavel com o neociceronismo humanista

No *Quattrocento* italiano prevalecia uma tradição retórica de forte apelo moral baseada no tratado ciceroniano *Da invenção* e (em menor grau) na *Instituição oratória* quintiliana, ambos manuais que combinam o honesto (*honestum*) e o útil (*utile*). Embora ainda fosse a cultura dominante quando Maquiavel recebeu sua educação nos *studia humanitatis*, seus textos apresentam uma retórica deliberativa de teor mais pragmático que moralizante, pois caracterizada pela preferência de uma utilidade segura à uma honesta. Aqui o diálogo maquiaveliano com os retores

⁶¹ MACHIAVELLI, Niccolò. *The letters of Machiavelli: a selection*. Traduzido e editado por Allan Gilbert. Chicago: The University of Chicago Press, 1988, pp. 192-193.

⁶² Para uma análise da formação da identidade de Maquiavel enquanto um homem de letras durante seu ócio pós-exílio compulsório, ver: TEIXEIRA, Felipe Charbel. *Timoneiros: retórica, prudência e história em Maquiavel e Guicciardini*. Campinas: Ed. Unicamp, 2010, pp. 118-140, 147-158.

antigos é altamente conflituoso e polêmico quando seus interlocutores são Cícero e Quintiliano; no entanto, sua teorização ecoa a oposição entre *tutum* (seguro) e *honestum* preceituada na *Retórica a Herênio*. Até o final do século XV esse tratado era erroneamente atribuído a Cícero e ocupava um lugar central na educação retórica italiana, tendo circulado também em traduções vernáculas, o que sugere uma importância não apenas acadêmica e literária, mas igualmente prática e política. Embora o autor desconhecido nivelasse o *honestum* e o *tutum*, não compartilhando assim dos princípios morais ciceronianos, como seu texto era atribuído a Cícero, os humanistas interpretavam-no e comentavam-no mediante um filtro moralizante. Tal filtro só começou a perder força na década de 1490 por causa do questionamento de sua autoria. Nessa época, justamente nas *pratiche* da época do secretariado de Maquiavel (1498-1512), identificamos uma atividade retórica deliberativa simpática ao *topos* da segurança. Virginia Cox conjectura que o pragmatismo dessa nova cultura prática, divergente do moralismo da cultura acadêmica dominante, se desenvolveu na esteira da restauração de um modo “clássico” de ler a *Retórica a Herênio*, até então convencionalmente lida através de lentes medievais neociceronianas. Familiarizado com as *pratiche* de seu tempo, Maquiavel provavelmente foi impactado pela voz pragmática que passou a ecoar desse tratado, cuja ressonância é particularmente evidente nos *Discorsi* e no capítulo XVIII d’*O príncipe*.⁶³ Nesse trecho, destinado a aconselhar “De que modo os príncipes deve manter a palavra dada”, se lê:

Quão louvável [*laudabile*] seja num príncipe o manter a palavra dada e viver com integridade e não com astúcia [*astuzia*], qualquer um entende; no entanto, vê-se pela experiência do nosso tempo terem feito grandes coisas aqueles príncipes (...) que souberam, com a astúcia, dar a volta aos cérebros dos homens: e, no final, superaram aqueles que se fundaram na sinceridade.

Deveis, pois, saber que há dois gêneros de combate: um com as leis [*leggi*], outro com a força [*forza*]. O primeiro é próprio do homem, o segundo das bestas. Mas porque o primeiro muitas vezes não basta, convém recorrer ao segundo (...).

Estando, pois, um príncipe necessitado de saber usar bem a besta [*usare la bestia*], deve adotar a raposa [*golpe*] e o leão: (...) e aquele que melhor soube usar a raposa foi quem melhor se saiu. Mas essa natureza é necessário sabê-la mascarar bem, e ser grande simulador [*simulatore*] e dissimulador [*dissimulatore*]: e são tão simples os homens, e obedecem tanto às necessidades presentes, que aquele que engana [*inganna*] encontrará sempre quem se deixe enganar [*ingannare*]⁶⁴.

⁶³ COX, Virginia. “Machiavelli and the *Rhetorica ad Herennium*: deliberative rhetoric in The Prince”, *The Sixteenth Century Journal*, vol. 28, n. 4, 1997, pp. 1113-1122; 1133-1141.

⁶⁴ MAQUIAVEL, Nicolau. *O príncipe*. Tradução de Diogo Pires Aurélio. São Paulo: Editora 34, 2017, XVIII. 1-3, pp. 198-201.

Ou seja, segundo Maquiavel, mesmo que a sinceridade seja uma ação *laudabile*, a *astuzia* era mais efetiva em seu tempo. Sendo assim, é aconselhável ao príncipe aproveitar-se da *forza* e a *usare la bestia*, seja agindo como leão ou raposa. Porém, a natureza da raposa deve ser mascarada para que um *dissimulatore* possa *ingannare* os homens. Alguns desses termos aproximam-se do vocabulário da *Retórica a Herênio* na definição dos *topoi* da retórica deliberativa. O lugar-comum da *tutum* (segurança) se divide em “força” e *dolum*, que poderia ser traduzido como “dolo”, engano ou fraude. Para exemplificar o dolo, o autor desconhecido menciona o ato da *dissimulatione*. Já o *topos* do *honestum* incorpora o *laudabile* (louvável) e virtudes como a justiça. Portanto, a deliberação maquiaveliana aconselha não uma ação honesta e louvável, mas sim as vias seguras da força, do engano e da dissimulação. Na leitura de Quentin Skinner, aqui o ex-secretário dialoga diretamente com um tratado antigo de filosofia moral amplamente valorizado no Renascimento: o *De officiis*, no qual Cícero elogia a virtude moral da honestidade em oposição à virtude animalésca da fraude⁶⁵. Essa postura conflitante de Maquiavel diante do moralismo neociceroniano da tradição quatrocentista ecoou n’*A arte da guerra*, onde, como vimos, o *condottiere* Fabrizio Colonna descreve o engano e a dissimulação enquanto ferramentas persuasivas aos seus ouvintes nos *Orti Oricellari*⁶⁶.

A voz pragmática da *Retórica a Herênio* – libertada de um filtro medieval, neociceroniano e moralizante – ecoada n’*O príncipe* se ouve também n’*A arte da guerra*, assim como em outra obra impactada pela participação maquiaveliana nos jardins da família Rucellai, os *Discorsi*⁶⁷. Maquiavel observa que, na guerra, se elogia “tanto quem com fraude [*fraude*] supera o inimigo como o que o supera com

⁶⁵ SKINNER, Quentin. *Maquiavel*. Porto Alegre: L&PM, 2010, pp. 52-59.

⁶⁶ Adverse também reconhece tais ecos do capítulo XVIII d’*O príncipe* n’*A arte da guerra*. ADVERSE, Helton. *Maquiavel: política e retórica*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009, pp. 192-197.

⁶⁷ Nos *Orti Oricellari* os *Discorsi* “foram (parcialmente) lidos (daí serem ‘discursos’, orientados para a oralidade, e não menos ‘comentários’ ou ‘reflexões’), ali encontraram a sua primeira audiência e produziram o primeiro impacto. Por exemplo, Maquiavel terá ali lido, segundo as testemunhas, o capítulo 6 do Livro Terceiro dos *Discursos*, sobre as conjurações (...). Terá sido, aliás, a última, e falhada conjuração contra os Médici de 1522, que envolveu alguns frequentadores dos *Orti Oricellari*, como Antonio Brucioli, Zanobi Buondelmonti (...), o escritor Jacopo da Diaceto e o poeta Luigi Alamanni, a decretar o fim dos encontros político-literários dos *Orti Oricellari*”. CAMPOS, André Santos; DAMELE, Giovanni. “Introdução”. In: MAQUIAVEL, Nicolau. *Discursos sobre a Primeira Década de Tito Lívio*. Tradução de André Santos Campos e Giovanni Damele. Coimbra: Edições 70, 2024, p. 15.

as forças [*forze*]”). Logo adiante ele comenta um episódio das *Décadas* de Lívio (IX. 4) sobre Lúcio Lêntulo, um legado romano disposto a ponderar “qualquer decisão para salvar a pátria (...) de qualquer modo”. O conselho do personagem histórico foi corretamente seguido porque, de acordo com o secretário, “quando se delibera de todo sobre a salvação [*salute*, isto é, saúde] da pátria, não deve aí caber qualquer consideração nem sobre o justo [*giusto*] nem sobre o injusto, nem sobre o piedoso nem sobre o cruel, nem sobre o louvável [*laudabile*] nem sobre o ignominioso”⁶⁸. Em suma, enquanto a *fraude* e a *forza* são aconselháveis na guerra, a virtude da justiça e atos *laudabile* devem ser abandonados quando a pátria estiver sofrendo uma emergência médica. Nessa passagem são evidentes os ecos daquele trecho no qual a *Retórica a Herênio* sugere um exemplo de *antilogia* marcada pelo embate entre *tutum e honestum*: o orador partidário do primeiro tópico dirá que “nada é mais útil do que estar a salvo; ninguém pode usar da virtude se não tiver colocado suas razões na segurança”.

O embate entre *topoi* pertencentes ao *tutum* e aqueles vinculados ao *honestum* também marca as palavras pronunciadas pelos personagens da *História de Florença*. Tais lugares-comuns são objeto de estudo de Brian Richardson, para quem os discursos seriam trechos ideais para visualizar a familiaridade de Maquiavel com os cânones, conforme demonstra sua mobilização de ferramentas estilísticas convencionais. Em sua leitura, o ex-secretário aprendeu a escrever história especialmente em suas leituras dos retores antigos e das histórias de Bruni e de Lívio, um historiador romano cuja retórica moralista de base ciceroniana tornara-se um modelo na historiografia renascentista italiana. Os oradores da *Istorie* geralmente sustentam seus conselhos mediante os lugares-comuns deliberativos convencionais da utilidade, da segurança, da honestidade, da justiça, da piedade, da facilidade, da ausência de perigo, do patriotismo, da necessidade, entre outros. Porém, assim como n’*O príncipe* e nos *Discorsi*, em sua narrativa histórica, Maquiavel novamente separa o *utile* do *honestum*, dois *topoi* unificados na tradição neociceroniana adotada pelos humanistas do *Quattrocento*. Richardson identifica uma inovação particularmente no diálogo com Poggio, cuja *Historia Fiorentina*

⁶⁸ MAQUIAVEL, Nicolau. *Discursos sobre a Primeira Década de Tito Lívio*, op. cit., III. 40-41, pp. 404-405. Para a versão original em italiano, ver: MACHIAVELLI, Niccolò. *Discorsi sopra la prima deca de Tito Livio*. A cura di Giorgio Inglese. Milano: Rizzoli Editore, 2023, III. 40-41, pp. 561-563.

relata acontecimentos do século XV florentino posteriormente reescritos na *Istorie* maquiaveliana. Segundo ele, o ex-secretário teria imitado a linguagem retórica do antecessor apenas como um meio de exibir sua nova concepção de justiça⁶⁹.

Apesar dos méritos da pesquisa de Brian Richardson em oferecer um sobrevoo geral sobre os lugares-comuns usados pelos personagens da *Istorie*, um adendo é necessário. Independentemente se Maquiavel tenha de fato reformulado o tradicional *topos* deliberativo da justiça ou não – pois não é a questão aqui posta –, a hipótese do autor norte-americano se estrutura sobre uma imprecisão metodológica. Ele presume que a *imitatio* maquiaveliana de técnicas retóricas convencionais na composição de orações fictícias não poderia ser interpretada enquanto um ponto de concordância do secretário com seus interlocutores antigos e humanistas. Em vez disso, qualquer afinidade com a tradição funcionaria somente como um veículo. Conforme a formulação de Charbel, o equívoco aqui reside em projetar a Maquiavel uma “visão instrumentalizante da retórica”, o que implicaria uma problemática separação da forma com o conteúdo, como se necessariamente existisse uma tensão no vínculo entre teorização política e a imitação de técnicas retóricas canônicas⁷⁰. Porém, como já demonstrado ao longo deste capítulo, vide a linguagem multidisciplinar desenvolvida pela educação nos *studia humanitatis*, os escritos humanistas devem ser analisados considerando a indissociabilidade entre a substância textual e a sua estrutura. Nessa esteira, interpretar a *História de Florença* novamente exige uma atenção à multidisciplinariedade renascentista, traço que já era importante em outros escritos maquiavelianos, conforme evidenciei em minhas análises d’*A arte da guerra*, do *Diálogo* e d’*O príncipe*.

2.4

A composição maquiaveliana de discursos historiográficos

Para investigar a linguagem multidisciplinar e a polivocalidade das falas vernáculas dos personagens da *Istorie* maquiaveliana, meu enfoque recairá na relação dialógica do ex-secretário com as orações latinas forjadas por Bruni em sua *História do povo florentino* (1414-1444). O próêmio a esta obra quatrocentista

⁶⁹ RICHARDSON, Brian. “Notes on Machiavelli’s sources and his treatment of the rhetorical tradition”, *Italian Studies*, v. XXVI, 1971, pp. 36-48.

⁷⁰ TEIXEIRA, Felipe Charbel. *Timoneiros*, op. cit., pp. 191-192.

alude a apenas um preceito das teorizações antigas sobre a construção historiográfica de discursos: as expressões públicas dos atores históricos servem para exibir seus julgamentos e opiniões diante de cada situação⁷¹. Já Maquiavel, na Dedicatória da *História de Florença* ao papa Clemente VII, adota uma estratégia retórica clássica comumente operada pelos humanistas do *Quattrocento* e mencionada no próprio *Diálogo* maquiaveliano: o *decorum*, vinculado ao ato de adequar-se às palavras do orador. O ex-secretário promete fugir “de adulações em todas as partes (...), sobretudo nos discursos e nas considerações privadas, descritos de modo direto ou indireto, que mantêm sem restrições, nas frases e na ordem, o decoro [*decoro*] do humor da pessoa que fala”⁷².

Analisando as orações das histórias de Bruni e Maquiavel encontramos concordâncias que, na leitura de Nancy Struever, ecoam as mesmas funções que os historiadores clássicos atribuíam à performance verbal dos atores históricos: mostrar o caráter dos protagonistas, analisar as causas de suas ações e introduzir reflexões filosóficas retoricamente compostas. Tais procedimentos geralmente envolvem o embate de duas perspectivas antinômicas. Struever investiga especificamente a elaboração bruniana de *antilogias* que opõem pares de *topoi* retirados do vocabulário político clássico. Para o humanista aretino, a prática da retórica é tanto um meio quanto um fim em si, pois simboliza a concretização do ideal de liberdade coletiva em oposição à tirania. Assim, a *Historiae Florentini populi* tem como eixo temático a luta pelo desenvolvimento de um espaço público onde se pode falar livremente, seja no âmbito civil (interno) ou diplomático (externo). Imitando o ideal ciceroniano de livre opinião nos debates – retomado no *Secretum* petrarquiano e no *De avaritia* de Poggio –, o aretino compôs discursos a fim de engajar os leitores a julgarem e participarem das deliberações junto dos

⁷¹ BRUNI, Leonardo. *History of the Florentine people*. Vol. 1: books I-IV. Traduzido e editado por James Hankins. Cambridge: Harvard University Press, 2001, próêmio. 2, p. 5.

⁷² MAQUIAVEL, Nicolau. *História de Florença*, *op. cit.*, Dedicatória, p. 5. Para a versão original em italiano, ver: MACHIAVELLI, Niccolò. *Istorie Fiorentine*. Florença: Sansoni editore, 1971. Livro eletrônico. Disponível em: <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/lb000894.pdf>. Acesso em: 23 mar. 2025, p. 2. Em relação ao conceito maquiaveliano de humor, “designa não tanto as paixões e as diversas opiniões políticas individuais quanto as aspirações coletivas dos grupos sociais”. MÉNISSIER, Thierry. Vocabulário de Maquiavel. São Paulo: Martins Fontes, 2012, p. 32. Para uma análise mais completa do conceito de humor, ver: PAREL, Anthony J. *The Machiavellian cosmos*. New Haven: Yale University Press, 1992, pp. 101-112.

personagens (e do próprio autor), cujos argumentos aparecem comprimidos em lugares-comuns que unem filosofia e retórica⁷³.

Se escritos maquiavelianos como *A arte da guerra* e o *Diálogo* incentivam os leitores a participarem de um livre debate travado com os personagens, esse preceito de origem ciceroniana também ecoa na *Istorie*, que, tal qual a obra bruniana, é igualmente repleta de *antilogias* com embates de *loci communes*. Entretanto, apesar de imitar este e demais cânones clássicos e humanistas, Maquiavel atribui palavras aos oradores históricos exibindo uma postura conflitante em relação ao moralismo da tradição neociceroniana desenvolvida por humanistas do *Quattrocento*. Para demonstrar essa hipótese, analisarei cinco discursos. A oração de Giano della Bella é a única composta por Bruni, e as outras foram posteriormente forjadas pelo ex-secretário, sendo pronunciados, na ordem cronológica e de análise, por um Prior florentino, Gualtieri, Luigi Guicciardini e, por fim, um plebeu anônimo. O autor, porém, não facilita o esforço de comparar os seus discursos com os brunianos, pois constantemente imita uma convenção literária da historiografia antiga de calar os oradores introduzidos pelo antecessor e redistribuir a função da expressão (privada ou pública) a outros atores históricos, compondo então falas inteiras antes inexistentes ou expostas somente de modo indireto. Por exemplo, assim o faz ao narrar o momento de criação dos Ordenamentos de Justiça por Giano della Bella em 1292. Para explicar o evento vale recuperar alguns antecedentes que são também importantes ao desenvolvimento da narrativa posterior.

2.4.1

A retórica das orações

Ainda no século XIII, os florentinos fundaram sua liberdade com ordenações civis reformuladas, porém, essas ações foram insuficientes para evitar o surgimento de desuniões internas entre os partidários da Igreja (guelfos) e os do Sacro-Império Romano-Germânico (gibelinos)⁷⁴. Em meio às inimizades desta natureza, novas reformas dividiram a cidade em “Artes” – corporações de ofício –

⁷³ STRUEVER, Nancy. *The language of history in the Renaissance: rhetoric and historical consciousness in Florentine Humanism*. Princeton: Princeton University Press, 1970, pp. 116-135.

⁷⁴ MAQUIAVEL, Nicolau. *História de Florença*, op. cit., II. 4-6, pp. 83-86.

maiores e menores; cada uma determinaria um magistrado próprio⁷⁵ e juntas selecionariam ao governo três cidadãos “Grandes” – isto é, membros da nobreza – ou “populares” para permanecerem por dois meses nas funções de Priores, posteriormente renomeados Senhores. Dependendo do momento da história florentina, o Priorado ou Senhoria abarcava três ou doze homens. Segundo Maquiavel, esse cargo, “como se viu com o tempo, foi a razão da ruína dos nobres, pois o povo o excluiu por vários acontecimentos até que, sem nenhum temor, os derrubou”⁷⁶. Em sua perspectiva, os populares e os poderosos são naturalmente antagonistas, pois enquanto os primeiros desejam “viver de acordo com as leis”, o segundo grupo pretende “comandá-las”⁷⁷. Essa discórdia é relevante e, em termos de impacto, após os embates dos gibelinos com os guelfos se acalmarem, substituiu-os no papel de protagonista do Livro II. Para refrear os exagerados males promovidos pelos Grandes contra seu adversário natural, os chefes das Artes estabeleceram que as Senhorias deveriam designar um “homem do povo” à ocupação mais importante da república: “gonfaloneiro de justiça”. Entretanto, essa medida terminou sendo ineficiente⁷⁸, e diante disso Giano della Bella aparece como uma figura central.

Bruni introduz Giano – de origem aristocrática, porém, simpático às camadas sociais menores – como o homem responsável por levantar os ânimos daqueles que sofriam com a violência impune dos nobres. Manifestando sua opinião publicamente diante do povo e dos magistrados do governo, ele declara discorrer sobre o tema da liberdade apesar do perigo [*“periculo”*] de fazê-lo, pois sua virtude de bom cidadão impele-o a privilegiar os interesses públicos à utilidade (*“utilitatem”*) privada. Assim, apresentará seus pensamentos livremente. Em sua visão, como a república florentina deixara de ser livre a partir do momento no qual os Grandes puderam oprimir seus concidadãos impunemente, a solução seria reconstruir as instituições das leis e dos tribunais, cuja autoridade há tempos havia

⁷⁵ As *Arti* inicialmente eram compostas por “doze, sete maiores e cinco menores; depois, as menores cresceram, chegando a quatorze, até que o número total delas chegasse, tal como no presente, a vinte e um”. *Ibidem*, II, 8, pp. 88-89.

⁷⁶ *Ibidem*, II, 11, pp. 93-94. Ao longo da dissertação utilizarei ambos os termos Priores ou Senhores, assim como Priorado ou Senhoria, como referências ao mesmo fenômeno.

⁷⁷ O tema do conflito natural entre nobres e povo é um eco de escritos maquiavelianos prévios. Por exemplo, o autor já o tratara em seu manual sobre principados. *Idem. O príncipe, op. cit.*, IX, pp. 147-151. Entretanto, esse assunto também é teorizado na própria *Istorie*. *Idem. História de Florença, op. cit.*, Proêmio, p. 8; III, 1, pp. 157-159.

⁷⁸ *Ibidem*, II, 12, pp. 94-96.

se corrompido. As propostas do orador incluem fortalecer a autoridade do gonfaloneiro de justiça – permitindo-o morar junto dos priores a fim de dar-lhe um acesso mais direto às exigências populares –, julgar os crimes da nobreza com mais intensidade e, por fim, privá-la do direito ao Priorado. Implementar tais medidas seria fácil, e mesmo que fosse uma tarefa difícil (“*difficillima*”) e laboriosa, valeria a pena enfrentá-la devido à sua utilidade (“*utilitatem*”), justiça (“*ius*”) e honestidade (“*honestatem*”). Além disso, percebe-se que a sua estratégia patética envolve atenuar o temor do povo em relação aos nobres. Os ouvintes concordaram com tais sugestões, alimentando assim a aprovação das Ordenamentos de Justiça, uma legislação que retirou a soberania das mãos das famílias aristocráticas. Em seguida, Giano ascendeu ao cargo de Prior por demanda popular e com isso participou da escolha do próximo gonfaloneiro, cujas políticas de exílio levaram a nobreza a um estado de terror, invertendo assim o quadro anterior no qual essa camada social superior amedrontava o resto da cidade⁷⁹.

Portanto, Bruni compõe uma longa oração fundamentada nos *topoi* do fácil, do justo, do útil e do honesto – com destaque aos dois últimos –, imitando assim os cânones deliberativos da retórica latina, cujos traços moralistas eram vastamente apreciados pela tradição neociceroniana do *Quattrocento*. Enquanto isso, a narrativa maquiaveliana silencia Giano della Bella, apenas indicando que o personagem “amante da liberdade” estimulava “os chefes das Artes a reformar a cidade” e que, por consequência de seu aconselhamento, foram estabelecidas um conjunto de leis denominado Ordenamentos de Justiça. Como veremos, a negação aos nobres de participarem da Senhoria⁸⁰ será a legislação mais relevante no desenrolar da história florentina no *Trecento*. O ex-secretário também redistribui a função de orador em um exemplo posterior do Livro II. Porém, se no caso de Giano suas palavras foram substituídas pela referência a uma atividade deliberativa, no relato da tirania do francês Gualtieri, duque de Atenas, o autor forja um discurso inexistente na obra bruniana. Nas cinco décadas separando ambos os eventos, Florença passou por diferentes fases, incluindo períodos de discórdia civil por naturezas diversas e tempos de paz interna⁸¹. Com a chegada de 1342, aquele estrangeiro ambicioso planejou assenhorar-se da cidade persuadindo dois grupos

⁷⁹ BRUNI, Leonardo. *History of the Florentine people*. Vol 1, *op. cit.*, IV. 26-34, pp. 359-373.

⁸⁰ MAQUIAVEL, Nicolau. *História de Florença*, *op. cit.*, II. 13, p. 96.

⁸¹ *Ibidem*, II. 15-31, pp. 96-127.

sociais diversos, os Grandes – ansiosos por vingarem-se dos populares – e um outro, de condições extremamente baixas e que será de grande relevância no Livro III da *Istorie*: a plebe⁸².

Narrando os acontecimentos de 1342, Bruni inclui uma breve conversa indireta na qual Gualtieri – ainda sem ter atingido o nível máximo de autoridade almejado – responde a reclamação dos Priores de Florença por ele ter convocado os cidadãos a uma assembleia sem consultá-los primeiro. Embora esse personagem desejasse assenhorar-se da cidade, ironicamente declara reunir a multidão para garantir-lhe uma oportunidade de livre manifestação pública inexistente em condições servis⁸³. Conforme Maquiavel explica na *Istorie*, o Priorado lhe recusara um pedido de “livre senhoria” e, após Gualtieri convocar os florentinos às ruas, expressou sua objeção. Porém, diferentemente do relato bruniano, aqui os protestos dos Senhores são reapresentados numa longa oração deliberativa em que um deles tenta dissuadir as intenções veladamente tirânicas do interlocutor. Já adianto que, mediante a figura histórica, o autor insere argumentos lógicos resumidos em *topoi*, estratégias patéticas e referências ao caráter da audiência:

“nos parece claro que quereis obter por *meios extraordinários* [*extraordinariamente*] aquilo que pelos meios ordinários [*ordinario*] não vos concedemos. Não é nossa intenção opor-nos com a *força* [*forza*] aos vossos desígnios, mas apenas queremos mostrar-vos como será *pesado o fardo* [*grave il peso*] que vos pondereis sobre os ombros e quão *perigosa* [*pericoloso*] é a decisão que tomais (...). *Procurais submeter uma cidade que sempre viveu livre* (...). Pensai, Senhor, quantas *forças* [*forze*] são necessárias para conservar em servidão tal cidade: (...) das de dentro não vos podeis fiar, pois aqueles que agora são nossos amigos (...) farão de tudo para vos eliminar e fazerem-se príncipes; a plebe, na qual confiais, pelo menor acontecimento se revolta (...). (...) só podem tomar a senhoria *segura* [*sicura*] aqueles senhores que têm poucos inimigos, pois estes podem ser *facilmente* [*facile*] extintos pela morte ou pelo exílio; *mas nos ódios da multidão* (...) *nunca há segurança* [*sicurtà*] alguma, porque não sabes de onde pode nascer o mal, e *quem teme todos os homens não pode ter confiança em ninguém*, e se assim mesmo tentares fazê-lo, *correrás mais perigos* [*pericoli*] (...). Que obras tendes em mente capazes de compensar a *alegria de viver livre* ou de eliminar nos homens o desejo das atuais condições? (...) E mesmo que tivésseis *costumes santos, conduta benigna, juízos retos* [*giudizi retti*], *não teríeis o suficiente para vos fazerdes amar* (...). Estai, portanto, certo de que *devereis conter esta cidade com violência* [*violenza*] *máxima* (...), ou então precisareis contentar-vos com a autoridade que vos demos. A isso vos exortamos, lembrando-vos de que (...) a

⁸² *Ibidem*, II. 33-34, p. 134.

⁸³ BRUNI, Leonardo. *History of the Florentine people*. Vol. 2: books V-VII. Traduzido e editado por James Hankins. Cambridge: Harvard University Press, 2004, VI. 115, p. 267.

cegueira causada por um pouco de *ambição* [*ambizione*] não vos leve para um lugar onde, não podendo ficar nem elevar-se, haveis necessariamente de cair”⁸⁴.

O Prior desestimula seu ouvinte a tentar assenhorar-se de Florença advertindo que, sendo um homem *ambicioso*, *maligno* e sem um *juízo reto*, seria incapaz de conquistar o *amor* do povo e refrear seus *ódios*. Porém, a dificuldade desta empresa é ainda maior posto que qualquer esforço para dominar uma cidade acostumada com a liberdade não é uma tarefa *fácil* e *segura*, mas sim *perigosa* e *pesada*. A confiança de Gualtieri nos nobres e na plebe não impedirá tais camadas sociais de, respectivamente, almejar uma ascensão ao principado e revoltar-se. Ou seja, a estratégia do orador é incutir medo no ouvinte caso opte por “*meios extraordinários*”. Este termo refere-se na linguagem maquiaveliana ao ato de ir além das *ordini* – as ordenações republicanas –, isto é, agir por fora dos métodos institucionais previstos legalmente⁸⁵. Apesar de Ménissier reduzir esses caminhos imprevisos na lei ao uso das armas e da violência⁸⁶, num episódio posterior da *Istorie* Maquiavel faz Cosimo de’ Medici opor as “vias ordinárias” à categoria mais ampla da “força”⁸⁷. Além disso, como n’*O príncipe* e nos *Discorsi* o autor conecta a *forza* bestial aos recursos da fraude, do engano e da dissimulação, devemos considerar que o *extraordinario* também abarca todos esses tópicos pertencentes ao *topos* geral da segurança. Aliás, no próprio discurso o Prior desaconselha o meio extraordinário da força, pintando-o enquanto uma ação insegura sob a expectativa de que o duque priorize o seguro ao honesto. Portanto, em comparação com o moralismo da tradição neociceroniana, sua deliberação ecoa mais os lugares-comuns pragmáticos da *Retórica a Herênio*.

O membro da Senhoria, entretanto, falhou em persuadir Gualtieri, cujo “ânimo endurecido” permaneceu intacto. A resposta do tirano é interessante por quebrar as prováveis expectativas do Prior (e do leitor da *Istorie*) a respeito de quais *topoi* justificariam sua atuação extraordinária. Segundo Maquiavel,

⁸⁴ Os grifos em português são meus. MAQUIAVEL, Nicolau. *História de Florença*, op. cit., II. 34, pp. 134-137. Para a versão original em italiano, ver: MACHIAVELLI, Niccolò. *Istorie Fiorentine*, op. cit., pp. 56-57.

⁸⁵ NAJEMY, John M. “Machiavelli and the Medici: The lessons of Florentine History”. In: *Renaissance Quaterly*, vol. 35, n. 4, 1982, p. 560.

⁸⁶ MÉNISSIER, Thierry. *Vocabulário de Maquiavel*. São Paulo: Martins Fontes, 2012, pp. 21-24.

⁸⁷ MAQUIAVEL, Nicolau. *História de Florença*, op. cit., VII. 3, pp. 425-246.

disse ele não ser sua intenção destruir a liberdade na cidade, (...) porque (...) se, por sua ordenação, ele privasse Florença de facções, ambição e inimizades, estaria devolvendo-lhe, e não retirando-lhe, a liberdade; e que assumir tal encargo, não estava sendo levado pela *ambição* [*ambizione*] *pessoal*, mas pelas súplicas de muitos cidadãos; (...) e, quanto aos *perigos* [*pericoli*] nos quais podia incorrer, não lhes dava importância, porque não era próprio de *homem bom* deixar o bem por *temor do mal*, e só o *pusilânime* deixa de seguir uma empresa *gloriosa* em vista de um *fim duvidoso*; e acreditava que se comportaria de tal modo que em breves eles perceberiam que haviam *confiado pouco e temido demais*⁸⁸.

Em vez de agir *maligna* e *ambiciosamente* conforme o orador prévio o retratara, Gualtieri se move com a intenção *benigna* de garantir a liberdade dos florentinos, pois é um homem *corajoso* em busca da *glória*, *sem temer* a possibilidade *perigosa* (e, portanto, insegura) de que sua empresa acabe por dar errado e acidentalmente desperte o *ódio* da multidão. Ele não se intimidou com a tentativa do Prior de incutir-lhe um medo que, na realidade, era dele próprio e do resto da Senhoria. Assim, o erro retórico do magistrado havia sido justamente fundar seu argumento no tópico da segurança, pois, ao contrário do esperado, o duque se atribuía um conjunto de virtudes e motivações ligados mais ao *topos* moralista da honestidade.

Nos discursos analisados até aqui, o Giano della Bella bruniano imitou a tradição moralizante de retórica latina, unindo o útil ao honesto, para defender um projeto de liberdade excludente à nobreza. Já na *antilogia* maquiaveliana protagonizada por um Prior e o duque de Atenas, quem fundou seu argumento a favor de uma Florença livre sob *topoi* vinculados à honestidade, descartando o lugar-comum da segurança, não foi o membro do governo republicano, mas sim o tirano. Embora Giano e Gualtieri se aproximem no recurso ao tópico do honesto, se distanciam no tocante a como implementar a liberdade. O primeiro busca garanti-la mediante leis e tribunais jurídicos – ideal concretizado nos Ordenamentos de Justiça –, enquanto o outro personagem, ao contrário, escolhe uma via externa às *ordini*: a força. O contraste separando ambos é maior se lembrarmos que, no capítulo XVIII d'O *príncipe*, Maquiavel opusera a *forza* das bestas justamente às *leggi* dos homens. Encontramos uma associação ainda mais veemente entre liberdade e meios extraordinários em um segundo caso no qual o ex-secretário introduz uma oração direta inexistente na narrativa de Bruni. Trata-se do discurso pronunciado no Tumulto dos *Ciompi* (1378) por um plebeu anônimo que, embora

⁸⁸ Os grifos em português são meus. *Ibidem*, II. 35, pp. 137-138. Para a versão original em italiano, ver: MACHIAVELLI, Niccolò. *Istorie Fiorentine*, *op. cit.*, pp. 57-58.

não participe de um debate ou de uma *antilogia* propriamente dita, dialoga com a expressão pública anterior de Luigi Guicciardini. Para analisar as duas falas é necessário considerar o pano de fundo da agência plebeia no livro III da *Istorie*.

No proêmio ao livro III, Maquiavel oferece um resumo da história que relatara até então: “mostrei o nascimento de Florença e o princípio de sua liberdade, (...) e o modo como as divisões entre os nobres e o povo terminaram na tirania do duque de Atenas”. Em relação à continuidade da narrativa sobre o *Trecento* florentino, o autor avisa que abordará principalmente “as inimizades entre o povo e a plebe”⁸⁹. Logo antes desse conflito, porém, a nobreza ainda exercia alguma opressão contra as camadas menores. Nomeado gonfaloneiro em 1378, Salvestro de’ Medici “não suportava que o povo fosse oprimido por uns poucos poderosos”, e assim tentou se aproveitar do cargo para implementar “secretamente uma lei que renovava as ordenações contra os Grandes”. Como sua tentativa falhou, opta por abdicar à sua magistratura esperando com isso pacificar a cidade, mas tal renúncia gerou o efeito contrário, deixando Florença “em pé de guerra”. A maioria das Artes de ofício chegou à Praça com homens armados, mas outra parte delas – “as de menor qualidade” – preferiu separar-se do resto e, motivada por “ódio geral” ou “inimizades privadas”, saqueou, incendiou casas e abriu “prisões públicas”. Essa revolta da multidão foi acalmada e, no dia seguinte, Luigi Guicciardini tornou-se o novo gonfaloneiro. Embora parecesse que os artesãos revoltosos se tranquilizariam de vez, eles se convenceram que “só estariam seguros depois que muitos de seus inimigos fossem expulsos e destruídos”. Diante desse cenário, os Senhores convocaram os chefes das *Arti* para ouvirem um discurso de Luigi⁹⁰. Nas palavras do orador,

“percebendo que não vos aquietais, (...) cresce com a vossa *desonestidade* [*disonestà*] o nosso desagrado. (...) esperando tratar com homens que tivessem alguma *humanidade* [*umanità*] e algum *amor à pátria*, (...) acreditando que, com a nossa *humanidade* [*umanità*], venceríamos de algum modo a vossa *ambição* [*ambizione*]. Mas vemos agora (...) que, quanto mais *humildemente* [*umilmente*] nos comportarmos, quanto mais concessões vos fazemos, mais soberbos vos tornais e mais coisas *desonestas* [*desoneste*] exigis. E, se assim falamos, não o falamos para ofender-vos, mas (...) porque (...) nós queremos dizer-vos o que vos é *útil* [*utile*]. Dizei, por fê, o que, *honestamente* [*onestamente*], podeis mais desejar de nós? (...) se vossa *honestidade* [*onestà*] permitir, vos suplicamos que aquieteis de uma vez vossos ânimos e vos contenteis com as *ordenações* [*ordinate*]

⁸⁹ MAQUIAVEL, Nicolau. *História de Florença*, op. cit., III. 1, p. 159.

⁹⁰ *Ibidem*, III. 9-11, pp. 174-181.

estabelecidas por nós; e, se porventura quiserdes alguma coisa nova, tende a bondade de pedi-la civilmente, e não com *tumultos* [*tumulto*] e *armas* [*armi*], porque, sempre que forem coisas *honestas* [*oneste*], sereis atendidos”⁹¹.

Ao unir os lugares-comuns do *útil* e do *honesto* – apelando a esse último cinco vezes no trecho recortado –, o orador imita evidentemente a tradição moralizante da retórica latina. Ambos os tópicos se combinam àqueles do *amor à pátria* e da *humildade* em oposição à *desumanidade* e *ambição* características dos artesãos tumultuosos. Junto do importante contraste entre a via das *ordenações* e o caminho das *armas*, a maioria desses temas deliberativos ecoarão no próximo discurso composto por Maquiavel, com destaque aos conceitos de utilidade, honestidade e humanidade.

Apesar das palavras de Luigi terem comovido os chefes das *Arti* “porque eram verdadeiras”, elas foram insuficientes para evitar a irrupção de um segundo tumulto. Este “prejudicou a república muito mais que o primeiro”, contudo, assemelha-se ao anterior por também ter como protagonista a “ínfima plebe”. Dentro dessa camada social, quem havia agido mais audaciosamente temia uma possível punição, mas os temores foram superados pelo ódio direcionado não somente aos “cidadãos ricos”, mas também aos “príncipes das Artes”, pois aos revoltosos não lhes parecia serem “pagos por seu trabalho conforme acreditavam merecer por justiça”. De acordo com a explicação maquiaveliana, cada corporação de ofício era governada por um chefe e incorporava “súditos” que respondiam àquele cidadão específico. Porém, como vários dos trabalhos “nos quais labutavam o povo miúdo e a ínfima plebe ficaram sem corporações próprias, seus membros precisaram submeter-se a outras Artes”, cujos padrões frequentemente os oprimiam e entregavam um pagamento injusto. Aliás, a maioria desses “subalternos” carentes de uma corporação que representasse seu grupo particular era de trabalhadores – cardadores – do ramo de lã⁹², os *ciompi*. Enquanto Bruni deixa-os em silêncio – e igualmente cala Luigi Guicciardini –, apenas mencionando reuniões noturnas nas quais homens pobres deliberam acerca de seus próximos passos⁹³, Maquiavel põe na voz de um *ciompo* – “algum dos mais audazes e de maior experiência” – uma

⁹¹ Os grifos em português são meus. *Ibidem*, III, 11, pp. 179-181. Para a versão original em italiano, ver: MACHIAVELLI, Niccolò. *Istorie Fiorentine*, op. cit., pp. 74-75.

⁹² MAQUIAVEL, Nicolau. *História de Florença*, op. cit., III, 11-12, pp. 181-183.

⁹³ BRUNI, Leonardo. *History of the Florentine people*. Vol. 3: books IX-XII. Editado e traduzido por James Hankins. Cambridge: Harvard University Press, 2007, IX, 4, pp. 5-7.

oração interessante por dialogar com várias autoridades clássicas, incluindo os historiadores Tito Lívio e Salústio⁹⁴. Apesar dessa variedade, meu foco permanece no eco dos retores latinos que preceituaram técnicas pertencentes ao *éthos*, ao *páthos* e, especialmente, aos *topoi* deliberativos do *logos*. Sendo um discurso notavelmente longo, é necessário analisá-lo em recortes. Neste excerto inicial o orador já apresenta seu argumento principal:

“Se tivéssemos de decidir agora se deveríamos *pegar as armas*, (...) eu seria um daqueles que acharia que é preciso pensar bem, e aprovaria, talvez a decisão de *preferir a pobreza tranquila ao ganho perigoso* [*pericoloso*]; mas, como já empunhamos armas e muitos males foram feitos, parece-me melhor discutir (...) como nos garantir dos males cometidos. Estou certo de que, mesmo que nada mais nos ensinasse, a *necessidade* [*necessità*] nos ensinaria. (...) Precisamos, portanto, buscar duas coisas (...): uma é *não sermos castigados* pelas coisas que fizemos nos últimos dias; a outra é *viver com mais liberdade* (...). Por isso, na minha opinião, para sermos perdoados dos erros antigos, *precisamos cometer erros novos, duplicando os males* (...). A multiplicação dos males, portanto, nos dará mais *facilmente* [*facilmente*] o perdão e nos abrirá o caminho para obtermos as coisas que desejamos obter com a nossa *liberdade*”⁹⁵.

O *ciompo* se encontra diante de um impasse no qual dois caminhos se abrem: de um lado a alternativa extraordinária, maléfica e perigosa das armas – vinculado ao *topos* bestial da *forza* –, e do outro a tranquila pobreza. Embora esta segunda opção fosse preferível em condições diversas, dois argumentos lógicos comprimidos em lugares-comuns justificariam abandoná-la. Como os ouvintes já haviam se aventurado no tumulto, uma via externa às *ordini*, a *necessidade* lhes obrigaria a permanecer nela até alcançarem o perdão e a liberdade, enquanto a *facilidade* permitiria a concretização desse objetivo almejado. Ou seja, apesar do perigo, aconselha-se uma ação necessária e fácil, tópicos que, no tratado *Da invenção*, Cícero põe numa prateleira hierárquica inferior à honestidade. É importante notar que, em contraste com o pedido de Luigi Guicciardini aos chefes das Artes de ofício, o interlocutor sem nome considera a utilidade desonesta uma deliberação viável, imitando assim o pragmatismo do igualmente anônimo autor da *Retórica a*

⁹⁴ Para uma análise dos ecos de discursos fictícios compostos por Tito Lívio e Salústio na antilogia entre Luigi Guicciardini e o *ciompo*, ver: ARANOVICH, Patrícia Fontoura. *História e política em Maquiavel*. São Paulo: Discurso editorial, 2007, pp. 270-274.

⁹⁵ Os grifos em português são meus. MAQUIAVEL, Nicolau. *História de Florença*, op. cit., III, 13, pp. 184-185. Para a versão original em italiano, ver: MACHIAVELLI, Niccolò. *Istorie Fiorentine*, op. cit., p. 76.

Herênio. Em comparação com as demais expressões públicas analisadas, poderíamos talvez aproximá-lo do duque de Atenas, que também declarara buscar o estabelecimento de um estado livre pelo uso da força. Contudo, lembremos, o francês baseara sua reflexão em *topoi* ligados à honestidade e atribui-se um *éthos* benigno, enquanto o plebeu afirma a própria malignidade. Mais adiante investigaremos se a defesa de liberdade manifestada pelo *ciompo* é sincera ou se, similarmente ao exemplo de Gualtieri, esconde intenções tirânicas; mas antes de aprofundar-me neste paralelo, voltemos à oração pronunciada pelo cardador de lã. Na sequência de suas palavras, percebe-se uma postura conflitiva em relação à retórica moralizante neociceroniana, corporificada na voz do Giano della Bella bruniano, para quem a união do útil com o honesto fundamentaria um projeto de liberdade excludente à nobreza e posto em prática mediante o método ordinário da lei. Segundo o orador oriundo da ínfima plebe,

"Não debes *assustar-vos* a antiguidade do sangue que eles nos jogam ao rosto; porque todos os *homens* tiveram o mesmo princípio e são, por isso igualmente antigos (...). Dói-me perceber que muitos de vós vos arrependeis das coisas feitas e quereis vos abster das novas; e, se assim for, não sois os *homens* que eu achava que éreis; porque nem a consciência nem a infâmia vos deve *amedrontar*; pois aqueles que vencem o fazem de qualquer modo (...). (...) porque *quem, como nós, tem medo da fome e do cárcere não pode nem deve ter medo do inferno*. (...) vereis que *todos aqueles que conseguem grandes riquezas e grande poder os conseguiram com a fraude [frode] ou com a força [forza]*; e, depois que tomaram tais coisas com engano [*inganno*] ou violência, para disfarçarem a fealdade da conquista, conestam-na sob o falso nome de ganho. E aqueles que, por pouca prudência [*prudenza*] (...), evitam tais métodos, sempre afundam na servidão e na pobreza; porque os servos fiéis sempre são servos, e os *homens bons sempre são pobres*; só se *livram* da servidão os infiéis e *audazes*, e, da pobreza, só os rapaces e *fraudulentos [frodolenti]*. (...) Por isso, é preciso usar a *força [forza]* quando é dada a *ocasião [occasione]*"⁹⁶.

O início do trecho é uma evidente resposta à *persona* desumana que Luigi Guicciardini atribuíra aos revoltosos, pois o orador afirma a *umanità* dos *ciompi* como se estivesse retomando-a das mãos daqueles que a negaram. O personagem continua recorrendo ao *éthos* ao alertar a audiência que, se quiser superar a servidão, reverter a pobreza e alcançar a liberdade, deveria renunciar à virtude da bondade e permanecer no caminho extraordinário do tumulto. Já empregando uma estratégia

⁹⁶ Os grifos em português são meus. MAQUIAVEL, Nicolau. *História de Florença*, op. cit., III, 13, pp. 185-186. Para a versão original em italiano, ver: MACHIAVELLI, Niccolò. *Istorie Fiorentine*, op. cit., p. 77.

patética, ele tenta converter em audácia os temores dos ouvintes hesitantes. Além dessas técnicas artísticas da *inventio*, encontramos referências a uma série de *topoi* deliberativos pertencentes ao lugar-comum maior da segurança: *frode*, *forza* e *inganno*. Ao aconselhar essas vias bestiais que ecoam o capítulo XVIII d’*O príncipe*, o *ciompo* aprofunda a sua preferência pela corrente pragmática da tradição latina em vez do moralismo neociceroniano. Entretanto, apesar dessa postura imitativa em relação à *Retórica a Herênio*, o personagem anônimo se distancia dela na forma pela qual aborda o *topos* da “prudência”. O manual antigo de autoria desconhecida – assim como o tratado ciceroniano *Da invenção* – incorpora a “*prudentia*” na lista de virtudes louváveis da utilidade honesta, e ainda vincula o termo à habilidade de “discernir o bem e o mal”⁹⁷. Já a *prudenza* mencionada pelo personagem maquiaveliano, ao contrário, parece legitimar o vício da malignidade. Conforme explica Teixeira, o ex-secretário opera com esse conceito de modo a redefinir seu conteúdo tradicional, adotado por humanistas do *Quattrocento* como Bruni e Poggio. O sentido originalmente moral é substituído por um outro, de traços mais pragmáticos, pois se descarta o princípio da universalidade em prol de uma “atenção à variedade das coisas do mundo” e a execução de “análises particulares que levem em conta as condições dos tempos”. Ou seja, se para o *ciompo* a princípio seria preferível concretizar o ideal de liberdade com um método honesto, o seu “juízo prudencial” – repetindo aqui a expressão de Teixeira⁹⁸ – identifica na *occasione* específica ao qual se encontra a necessidade de aplicar a ferramenta maligna da *forza*. Inclusive, a afinidade dessa concepção de *prudentia* com as particularidades se afasta daquela teorização de Lorenzo Valla a respeito dos discursos fictícios que, quando compostos decorosamente segundo as circunstâncias, fornecem aos leitores de história lições filosófico-morais de aplicação geral. Sendo assim, o decoro praticado por Maquiavel – diferentemente do *decorum* valliano – leva os personagens históricos a exprimirem uma verdade mais particularizada do que universal. As noções de prudência e ocasião retornam na sequência do discurso:

"E *ocasião* melhor não poderia ser oferecida pela fortuna, pois os cidadãos ainda estão desunidos, a Senhoria ainda está incerta, e os magistrados, assombrados: de tal modo que podem ser *facilmente* [*facilmente*] vencidos antes que se unam e se

⁹⁷ *Retórica a Herênio*, op. cit., III. 3, p. 153.

⁹⁸ TEIXEIRA, Felipe Charbel. *Timoneiros*, op. cit., pp. 197-199.

tornem mais seguros; assim, ou nos tornaremos os *únicos príncipes da cidade*, ou passaremos a representar parte tão importante dela que (...) nos perdoarão os erros passados (...). Confesso que essa decisão é *audaz* [*audace*] e *perigosa* [*pericoloso*], mas, quando se é premido pela *necessidade* [*necessità*], a *audácia é considerada prudência* [*prudenza*], e os homens *corajosos* nunca levam em conta o *perigo* diante do grandioso (...): por isso, vendo que prepararam prisões, torturas e mortes, acredito que se deve *temer* [*temere*] mais a inação do que a ação para nos defendermos, porque na primeira os males são certos, e na segunda, duvidosos"⁹⁹.

Embora a opção pelo caminho extraordinário seja audaz e perigosa, a ocasião facilita a vitória da plebe e a leitura prudencial deste momento oportuno leva o orador a reconhecer a necessidade da via desonesta. Junto desses *topoi* deliberativos pragmáticos, o *ciompo* apela às emoções, buscando estimular a coragem da audiência. E se em trechos anteriores do mesmo discurso ele tentou abrandar os temores, agora apenas redireciona-os a uma outra fonte, deslocando a atenção dos riscos de que o tumulto falhe para os possíveis efeitos desastrosos da hesitação. Ou seja, a fim de evitar “prisões, torturas e mortes”, é mais aconselhável que os ouvintes tentem conquistar uma autoridade principesca ao invés de recorrer às ordenações. Portanto, descartando o honesto e sustentando seu argumento principalmente sobre os *topoi* deliberativos do necessário, do fácil, da força das armas, da fraude, do engano, da prudência e da ocasião, o orador anônimo evidentemente se afasta do moralismo neociceroniano e imita parte da preceituação da *Retórica a Herênio*, apesar de manifestar-se com uma voz ainda mais pragmática que a do autor desconhecido. Se o *ciompo*, porém, sugere um meio extraordinário e maligno para estabelecer a liberdade da ínfima plebe e, somado a isso, incita seus ouvintes a tornarem-se príncipes, ele compartilha características com o tirano Gualtieri, que aspirava assenhorar-se da cidade embora alegasse agir com a intenção de libertar o povo florentino. Essa semelhança nos deixa com duas dúvidas. Em primeiro lugar, o cardador de lâ excuta um papel benéfico ou maléfico na visão do ex-secretário? Isso nos leva a uma segunda pergunta: se na *Istorie* Maquiavel concorda mais com o pragmatismo do *ciompo* – estando assim de acordo com a própria teorização maquiaveliana n’*O príncipe* – ou com o moralismo de Luigi Guicciardini?

⁹⁹ Os grifos em português são meus. MAQUIAVEL, Nicolau. *História de Florença*, op. cit., III. 13, p. 186. Para a versão original em italiano, ver: MACHIAVELLI, Niccolò. *Istorie Fiorentine*, op. cit., p. 77.

2.4.2

A voz maquiaveliana na *Istorie*: pragmática ou moralista?

Para investigar a opinião do ex-secretário em relação ao pragmatismo do *ciompo* temos que levar em consideração as consequências de seu discurso. O orador foi efetivo em empurrar os cardadores de lã no caminho extraordinário dos tumultos. Eles invadiram o *Pallazo della Signoria* – a sede da república –, expulsaram a maioria dos magistrados e nomearam ao cargo de gonfaloneiro um membro de seu próprio grupo social, Michele di Lando. Esse personagem tentou pacificar a tumultuosa Florença implementando reformas, com destaque ao endurecimento das punições para quem praticasse roubos ou incêndios. Os plebeus, contudo, ficaram com a impressão de que Michele favorecia as camadas mais abastadas do povo, enquanto “eles próprios não tinham (...) tanta participação” no controle da cidade. Por isso, se insurgiram novamente, estabeleceram um governo rebelde e organizaram um conjunto de reivindicações a serem apresentadas à Senhoria. Após o ex-aliado recusar os protestos dos rebeldes de um “modo extraordinário [*extraordinario*]” – ferindo os mensageiros violentamente e encarcerando-os –, a multidão se armou por uma última vez. Contudo, foi derrotada e acalmada devido aos méritos de Michele, cuja “prudência e bondade” no combate ao tumultuoso e na condução da vida pública foram intensamente elogiados pelo autor. Trata-se de uma figura histórica digna de louvor porque, “se nele houvesse intenções malignas ou ambiciosas, a república teria perdido a liberdade, sofrendo tirania maior do que a do duque de Atenas”¹⁰⁰. Ou seja, se não fossem as suas qualidades, os *ciompi* teriam estabelecido um governo de consequências desastrosas.

A *prudenzia* de Michele me parece ter sido uma qualidade particularmente importante. Como apontado anteriormente, esse atributo envolve examinar qual seria a ação mais correta segundo as exigências específicas da situação. Assim, o prudente gonfaloneiro foi capaz de perceber que beneficiaria a república ao agir extraordinariamente, pois tal era a demanda imposta pela *occasione*. Vale aqui recuperar a concepção maquiaveliana de exemplaridade apresentada no primeiro capítulo desta dissertação. Para Maquiavel, em vez de prescrever continuamente

¹⁰⁰ MAQUIAVEL, Nicolau. *História de Florença*, op. cit., III. 14-17, pp. 187-196. Para a versão original em italiano, ver: MACHIAVELLI, Niccolò. *Istorie Fiorentine*, op. cit., p. 81.

uma mesma receita de aplicação universal, cabe a um conselheiro oferecer uma diversidade polivocal de modelos úteis à *imitazione*, já que um ato apenas torna-se paradigmático se os tempos disponibilizarem a ocasião para sê-lo, e somente deve-se imitá-lo quando for oportuno fazê-lo. Assim, se um agente político se atentar às necessidades estabelecidas pelas circunstâncias, consequentemente pode vir a transformar-se ele próprio num exemplo. Michele talvez seja um dos sujeitos da *Istorie* que poderíamos classificar como exemplares, pois foi um governante que, ao calcular as inúmeras vias possíveis de agência, encontrou aquela adequada à situação presente: o caminho bestial da *forza*. Apesar dos *ciompi* terem agido de modo semelhante ao ex-aliado no recurso a armas, eles me parecem representar um caso de exemplaridade negativa porque, no pano de fundo do desenvolvimento da liberdade republicana em Florença, seus tumultos teriam gerado consequências desastrosas se não tivessem sido freados por um herói ilustre. Ou seja, nem sempre a violência é a opção mais apropriada, e Michele foi o único a praticá-la prudentemente.

Será que essa opinião negativa de Maquiavel a respeito dos tumultuosos pertencentes à plebe ínfima incluía também o *ciompo* orador? Os estudos de Patrícia Aranovich corroboram essa interpretação. Como ela aponta no artigo *Maquiavel, retórica e política*, o discurso de Giano della Bella composto por Bruni adota a concepção humanista de liberdade enquanto “participação dos cidadãos nos negócios da república”. Os florentinos, persuadidos por aquele personagem, fundaram um estado livre mediante a exclusão dos nobres, medida que, na interpretação maquiaveliana, apenas potencializou a discórdia civil. Conforme percebe a autora, o *ciompo* anônimo reivindica justamente aquela noção de liberdade teorizada por Giano enquanto um direito (recusado à nobreza) de participar do governo. A diferença entre os dois personagens reside no caminho empregado para atingir esse ideal republicano: em vez de recorrer às ordenações e às leis, os tumultuosos usurparam o poder e lidaram com seus adversários utilizando a mesma abordagem opressora que sofriam. Portanto, como apenas repetiram o erro historicamente frequente em Florença de proibir uma parte da cidade a assumir os cargos da república¹⁰¹, podemos aproximá-los tanto de Giano quanto do tirano Gualtieri.

¹⁰¹ ARANOVICH, Patrícia Fontoura. *Maquiavel, retórica e política*. Cadernos de Ética e Filosofia Política, n. 24, 2014, pp. 62-74.

Os estudos de Helton Adverse, a princípio, igualmente corroboram a interpretação de que Maquiavel tinha uma opinião negativa a respeito do *ciompo* orador. Investigando as técnicas retóricas operadas em seu discurso, se identifica nele uma figura muito longe do orador idealizado ao longo da *Istorie*, obra na qual o ex-secretário supostamente adotaria uma postura harmônica em relação à tradição latina de Quintiliano que une o útil e o honesto. Desta forma, em vez do cardador de lã, Luigi Guicciardini estaria mais próximo de ser um porta-voz do autor ao apelar a tópicos cívicos como o amor à pátria, visando com isso beneficiar não o seu próprio grupo social, mas sim o bem público. Mesmo assim, pela análise de Adverse, também percebemos no plebeu anônimo alguns traços positivos. Seria ilusório esperar do personagem uma oração republicana baseada no “civismo dos rebelados, porque eles se revoltam contra a estrutura social (...) que está visceralmente ligada à organização” de Florença. Trata-se de um “revolucionário” que enxerga nas armas o único caminho para livrar-se da opressão¹⁰². Em outra pesquisa que igualmente aborda essa dimensão revolucionária do episódio, Sérgio Cardoso interpreta no discurso do *cimpo* uma noção radical de liberdade que acabou por fundar uma “república perfeita” com a nomeação de Michele no cargo de gonfaloneiro. Foi só depois desse primeiro momento de chegada no poder que os ideais republicanos da plebe deram lugar a um desejo de vingança contra seus opressores¹⁰³.

Ou seja, embora o *ciompo* não seja o porta-voz de Maquiavel e sua deliberação tenha incitado os ouvintes a tornarem-se os príncipes da cidade e repetirem as típicas configurações excludentes do governo florentino, era um revolucionário rebelando-se contra uma ordenação republicana que o oprimia. Conforme o ex-secretário declarou que faria no *Proêmio* geral, ele escolheu as palavras do discurso de modo a manter o *decoro* das circunstâncias. No caso, o orador deveria prudentemente se adequar às exigências impostas pela *occasione* para tentar garantir uma liberdade a qual antes não tinha acesso. Conforme nota Aranovich, a oração desse personagem, em vez de servir como um veículo de lições universais, foi pronunciada em “uma situação precisa, apresentada segundo a lógica

¹⁰² ADVERSE, Helton. *Maquiavel, op. cit.*, pp. 178-184.

¹⁰³ CARDOSO, Sérgio. *Maquiavelianas: lições de política republicana*. São Paulo: Editora 34, 2022, pp. 171-179.

da (...) necessidade”¹⁰⁴. Portanto, apesar do Tumulto dos *Ciampi* reproduzir erros históricos de Florença, e apenas a violência praticada por Michele chegar a beneficiar a república, o orador anônimo também representa uma exemplaridade positiva se considerarmos as circunstâncias específicas do momento.

Em relação ao anonimato do personagem, Aranovich enxerga nesta ausência de nome a maneira escolhida por Maquiavel para destacar a insignificância do papel exercido pelos cardadores de lã na sociedade florentina antes do tumulto. Fora Michele, que abandona seu grupo social para assumir um poder semelhante aos dos nobres, nenhum plebeu assume uma posição de protagonismo nos negócios públicos, nem mesmo o próprio orador, relegado ao esquecimento no resto da narrativa. Mais que um cidadão sem nome, ele “não tem identidade individual”, pois “representa um grupo com interesses e necessidades coletivos”. Portanto, o anonimato foi o modo encontrado pelo ex-secretário para “dar-lhe maior dignidade e importância”. Assim, “independentemente da avaliação de suas (...) consequências” – e elas foram desastrosas –, “este discurso confere uma dignidade à plebe que está muito além da que até então os cronistas e historiadores lhe tinham conferido”. Nesse sentido, a afirmação de humanidade feita pelo *ciompo* é crucial como um meio do personagem reivindicar a própria humanidade¹⁰⁵.

Junto da exemplaridade positiva do discurso, da dignidade conferida pelo anonimato e pela afirmação de humanidade, soma-se à observação de que a voz do plebeu sem nome ecoa técnicas oratórias vinculadas ao *logos*, ao *páthos* e ao *éthos*. Isso implica que ele é tão instruído na retórica clássica quanto os oradores latinizados típicos dos gêneros literários humanistas de historiografia e de diálogo fictício. Aliás, se sua deliberação foi efetiva, foi porque atendeu às expectativas da sua audiência, e se esta esperava estratégias persuasivas da *inventio*, então Maquiavel presenteia aos *ciompi* – e, por extensão, ao dialeto vulgar – uma dignidade também *intelectual* conflitante com a tradição neociceroniana do *Quattrocento*, de traços latinos e moralistas. Assim, o ex-secretário insere a voz florentina e pragmática do experiente cardador de lã dentro da república vernácula das letras. Da mesma forma que os diálogos fictícios albertianos abriram as portas dessa comunidade letrada para o ingresso de leitores menos instruídos na cultura latina, o ex-secretário abre-as ainda mais para permitir a entrada da ínfima plebe.

¹⁰⁴ ARANOVICH, Patrícia Fontoura. *História e política em Maquiavel*, op. cit., p. 293.

¹⁰⁵ *Ibidem*, pp. 293-295.

Portanto, a voz do *ciompo* passa a compor a polivocalidade da historiografia maquiaveliana, onde dialoga não somente com os personagens da *Istorie* – entre eles Gualtieri e Luigi Guicciardini – e da *Historiae* bruniana – particularmente Giano della Bella –, mas igualmente com autoridades antigas – com destaque a Cícero e ao autor desconhecido da *Retórica a Herênio* – e humanistas do Renascimento – especialmente Bruni, Poggio, Valla, Alberti e Pontano. Em relação à produção de discursos fictícios pronunciados por figuras históricas, reconheço no diálogo de Maquiavel com a tradição uma postura simultaneamente imitativa e crítica. Na sua conversa com a vertente neociceroniana desenvolvida pelos humanistas do *Quattrocento*, ele reproduz o ideal petrarquiano de incentivar os leitores a se engajarem em um livre debate literário e abraça a noção de *decorum* enquanto adequação. Porém, trata-se de um *decoro* levemente modificado, na medida em que produz orações nas quais, diferente do cânone, os personagens históricos prudentemente pronunciam verdades adequadas às circunstâncias em vez de serem porta-vozes de lições universais. Ademais, o ex-secretário rejeita os moralismos e latinismos do neociceronismo quatrocentista, preferindo imitar a tendência dupla contemporânea de valorizar tanto o dialeto vulgar quanto o caráter pragmático do gênero deliberativo na *Retórica a Herênio*. Aqui, a singularidade maquiaveliana reside na insistência e na amplificação de ambos os valores: o vernáculo florentino e o pragmatismo.

O espetáculo trágico da história: retórica visual e poesia trágica

No segundo capítulo, analisando os discursos pronunciados na *História de Florença*, identifiquei no diálogo maquiaveliano com as autoridades clássicas e os humanistas alguns consensos e conflitos, além de vínculos entre a historiografia e seus saberes vizinhos, com destaque à retórica, à gramática e à filosofia moral. De modo especialmente contrastante com os moralismos e os latinismos da tradição neociceroniana quatrocentista, a voz vernácula florentina atingiu novos patamares de dignidade ao decorosamente deliberar a via mais correta de agir conforme necessidades pragmáticas da ocasião. Assim, Maquiavel expande a comunidade anacrônica e polivocal da república das letras, onde vozes pertencentes a tempos variados (e falantes de línguas diversas) travam debates intelectuais.

Neste terceiro e último capítulo seguirei investigando os métodos persuasivos usados pelos personagens – e, conseqüentemente, pelo próprio autor da *Istorie*. Porém, desloco o foco nas orações lógicas para as imagens emocionalmente impactantes. Além de captados pela audição, os diálogos com as vozes antigas e humanistas também podem ser apreendidos visualmente. Para expressar a união da retórica pictórica com o *páthos*, recorro à metáfora do *espetáculo trágico* por dois motivos: ecoam teorizações e práticas clássicas e renascentistas; e combinam dois conceitos que, separadamente, são importantes a Maquiavel – “espetáculo” e “tragédia”. Afora os saberes retórico e poético, aqui a história também estabelece um diálogo com a medicina, expresso na noção de *phármakon*. Assim, por *espetáculo trágico*, me refiro à exibição de cenas que provocam nos espectadores um efeito patético e, conseqüentemente, remediador.

Tendo em vista o objetivo de investigar a simultaneidade de consensos e conflitos no diálogo de Maquiavel com os ecos da tradição, me atentarei às singularidades de sua postura imitativa, especificamente sua ênfase nas dimensões espetaculares, trágicas e farmacológicas da historiografia. Parto da hipótese de que, embora o ato de curar o leitor transformando-o num *espectador* de cenas *trágicas* haja antecedentes clássicos e renascentistas, o interesse maquiaveliano pela

articulação entre história, retórica visual, poesia trágica e medicina é ainda maior que a de seus principais interlocutores – Tito Lívio e Leonardo Bruni.

Enquanto o termo “espetáculo” é frequente em diversos escritos maquiavelianos, “tragédia” aparece somente em uma epístola de Maquiavel, endereçada em novembro (ou 21 de outubro) de 1525 ao seu amigo Francesco Guicciardini e assinada com os títulos de “historiador, comediógrafo e tragediógrafo”¹. Embora o autor tenha explorado os gêneros literários da história e da comédia, nunca o fez com a poesia trágica, e não há um consenso acadêmico relativo à essa reivindicação enigmática. Uma das interpretações se funda no parágrafo que antecede a assinatura, onde se lê: “Eu me alivio culpando os príncipes, que fizeram tudo para nos trazer até aqui”². Sem dúvidas trata-se de uma referência à situação trágica da Itália contemporânea, ainda sofrendo com a catastrófica invasão francesa de 1494, que é aludida também na frase final da *História de Florença*. Por consequência da morte de Lorenzo de Medici em 1492, “começaram a germinar suas más sementes que, depois de não muito tempo, por não estar vivo quem as soubesse debelar, arruinaram e continuam arruinando a Itália”³. Entretanto, há outras resoluções ao enigma. Por exemplo, Roland Martinez não questiona a validade dessa hipótese, mas prefere enxergar na menção à ideia de tragédia uma ferramenta técnica crucial à análise dos escritos maquiavelianos – especialmente suas peças cômicas – e sua contextualização nas teorizações e produções teatrais do início do *Cinqucento*⁴. Além das hipóteses da ruína italiana e do drama, Martinez aponta uma terceira possibilidade investigativa para a assinatura reivindicada: as narrativas históricas compostas no período de crise pós-invasão francesa eram marcadas por diferentes elementos de origem trágica, entre eles, reversões de fortuna – isto é, personagens que ascendem ao poder, mas depois arruinam-se –, governos tirânicos, atos cruéis e efeitos patéticos. O autor menciona

¹ Tradução minha do inglês: “*historian, comic writer and tragic writer*”. MACHIAVELLI, Niccolò. *The letters of Machiavelli: a selection*. Traduzido e editado por Allan Gilbert. Chicago: The University of Chicago Press, 1988, pp. 214-218. Enquanto a datação da carta em novembro foi feita por Allan Gilbert, a datação de 21 de outubro foi feita por Roland Martinez em: MARTINEZ, Roland. “Tragic Machiavelli”. In: SULLIVAN, Vickie B. (ed.). *The comedy and tragedy of Machiavelli: essays on the literary works*. New Haven: Yale University Press, 2000, p. 102.

² Tradução minha do inglês: “I relieve myself by blaming the princes, who have all done everything to bring us here”. MACHIAVELLI, Niccolò. *The letters of Machiavelli, op. cit.*, p. 218.

³ MAQUIAVEL, Nicolau. *História de Florença*. São Paulo: Martins Fontes, 2007, VIII. 36, p. 558.

⁴ MARTINEZ, Roland. “Tragic Machiavelli”, *op. cit.*, pp. 102-103.

o exemplo da tirania do duque de Atenas, Gualtieri VI di Brienne, episódio narrado pelo próprio ex-secretário na *Istorie*⁵.

Vincular história e tragédia é o eixo interpretativo mais interessante aos objetivos desta dissertação. Depois de apresentar as (des)conexões entre ambos os saberes na Antiguidade, mapear um quadro geral da retórica visual clássica e analisar a espetacularidade farmacológica das *Décadas* de Lívio, investigarei o diálogo maquiaveliano com estas tradições antigas. Por fim, apresentarei os ecos dessas vozes renascidas na *História de Florença*, especialmente na descrição detalhada que Maquiavel oferece sobre a ascensão, a tirania e a ruína do duque de Atenas, um episódio anteriormente já narrado por Bruni.

3.1

O espetáculo trágico na historiografia antiga

É possível analisar as obras maquiavelianas recorrendo a diferentes concepções de tragicidade baseadas em ecos antigos. Jean Castro da Costa, por exemplo, partindo de um referencial teórico nietzscheano – no qual o *trágico* opõe-se ao pessimismo –, foca na tensão entre *Fortuna* e a ação humana e no diálogo do ex-secretário com o poema filosófico *Sobre a natureza das coisas*, de Lucrécio⁶. Já Salvatore Di Maria se filia às teorizações de Hayden White voltadas às formas de enredamento, isto é, às escolhas no arranjo dos acontecimentos dentro de uma estrutura narrativa. Enredos trágicos são caracterizados por uma ruína repentina que sucede a uma ascensão. A *Istorie* se encaixaria nessa classificação na medida em que começa com a queda do Império Romano sob as invasões bárbaras, relata a ascensão de cidades-estado italianas e termina com os ataques dos franceses na Itália em 1494. Na realidade, a obra seria toda composta por pequenos episódios trágicos, protagonizados por agentes históricos e grupos políticos que tentam atingir seus objetivos, porém, mesmo quando conseguem momentaneamente fazê-lo, no final a *Fortuna* sempre os derrota. Ou seja, o *trágico* envolveria um certo

⁵ *Ibidem*, pp. 110-112.

⁶ COSTA, Jean Castro. “Maquiavel, pensador trágico”. *Lua Nova*, São Paulo, 107, 2019, pp. 127-163.

pessimismo. Di Maria reconhece aqui uma conversa maquiaveliana com a *Poética* aristotélica e com a concepção circular de história desenvolvida por Políbio⁷.

Assim como Di Maria, parto de uma concepção antiga de tragicidade baseada em Políbio, mas em vez de voltar-me para sua noção circular de história, considero apenas as críticas polibianas a uma suposta vertente trágica da historiografia grega.

3.1.1

A história entre a poesia trágica e a retórica visual

Por volta de dois séculos após a divisão aristotélica entre história e poesia, Políbio critica a tragicidade do historiador Filarco⁸. Poucas narrativas históricas sobreviveram do período que separa tais preceituações teóricas, mas a observação polibiana e outros comentários antigos sugerem que eram fortemente marcadas por empréstimos da poesia trágica. A proximidade desses saberes estimulou o desenvolvimento de hipóteses acadêmicas sobre uma suposta “historiografia trágica” na Grécia. Algumas das tentativas de reconstruir os motivos de seu surgimento atribuem um papel decisivo aos peripatéticos, que teriam possivelmente revertido a proposição de seu mestre e cedido traços poéticos (especialmente trágicos) ao gênero histórico. Porém, em “History and tragedy” (1960), F. M. Walbank aponta os erros dessas conjecturas e chega inclusive a negar a mera existência de uma corrente trágica de historiografia grega, sugerindo que, na realidade, apenas podemos confirmar afinidades presentes desde os primórdios de cada gênero. As hipóteses primeiramente falham ao partirem de uma leitura equivocada da *Poética* de Aristóteles. Nas palavras do filósofo macedônico, “o historiador e o poeta diferem entre si (...) porque um se refere aos eventos que de fato ocorrera, enquanto o outro aos que poderiam ter ocorrido”, ou seja, “a poesia se refere, de *preferência*, ao universal; a história, ao particular”⁹. O termo *preferência* não pode ser ignorado, pois indica uma tendência, não uma

⁷ DI MARIA, Salvatore. “Machiavelli’s ironic view of history: the *Istorie Fiorentine*”. *Renaissance Quarterly*, Vol. 45, No. 2, pp. 248-270, 1992.

⁸ POLÍBIO. *História pragmática*: livros I a V. Tradução de Breno Battistin Sebastiani. São Paulo: Perspectiva, 2016, II. 56. 7-12, p. 183.

⁹ ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução de Paulo Pinheiro. São Paulo: Editora 34, 2017, IX. 1451b. 5-10, p. 97.

obrigatoriedade ou uma necessidade. Ou seja, não há nada nas reflexões aristotélicas que impedissem algum historiador grego de tornar sua narrativa mais universal e, conseqüentemente, mais poética. A universalidade era garantida especialmente pelo fornecimento de ensinamentos morais de aplicação geral, uma prática comum tanto em histórias quanto em tragédias. Ambos os saberes também se aproximavam pelo tratamento cético diante do material épico dos mitos e pela inclusão de cenas emocionantes. Sobre essa última característica, Walbank nos relembra a centralidade da cultura oral no mundo antigo: da mesma forma que as tragédias, as histórias eram geralmente performadas publicamente em voz alta. Embora Tucídides tenha negado priorizar o prazer do ouvido¹⁰, sua obra é cheia de episódios dramáticos cujo estilo vívido e comovente foi elogiado em tratados clássicos. Portanto, como as três afinidades entre história e tragédia – as lições morais de dimensão universal, o material épico e a sensibilidade emocional – já eram frequentes bem antes de Aristóteles, seria inapropriado insistir na suposta existência de uma escola trágica de historiografia grega¹¹.

A ponte antiga entre história e tragédia mais importante a esta dissertação é a geração de efeitos patéticos por meio da vivacidade, pois a produção de *páthos* pela via da imagem corresponde ao sentido da metáfora do *espetáculo trágico*. Aqui vale recuperar na íntegra a crítica polibiana a Filarco na *História pragmática*:

Empenhado em despertar piedade nos leitores e fazê-los compadecer-se dos fatos narrados, introduz abraços de mulheres, cabelos desalinhados e exposição de seios, que se somam a lágrimas e lamentos de homens e mulheres junto aos filhos e pais velhos subtraídos. Faz isso ao longo de toda a história, tentando a todo momento por sob os olhos do leitor o que é terrível. Deixar-se de lado a vulgaridade e feminilidade de sua opção: é preciso examinar o que é próprio da história e útil. O escritor não deve impressionar os leitores com exageros espalhados ao longo da história (...) como os tragediógrafos, mas apenas recordar o que se disse ou fez, conforme a verdade, ainda que muito triviais. A finalidade da história não é a mesma da tragédia, mas oposta. Esta precisa emocionar e seduzir os leitores em um só momento por meio de discursos os mais convincentes; aquela, ensinar e persuadir os estudiosos de qualquer época com fatos e discursos verdadeiros. Muito embora na primeira predomine o plausível, ainda que falso, devido à ilusão dos espectadores, a segunda prima pelo verdadeiro em proveito dos estudiosos”¹².

¹⁰ TUCÍDIDES. *História da Guerra do Peloponeso*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2001, I. 21, p. 14.

¹¹ WALBANK, F. M. "History and tragedy", *Historia* 9, 1960, pp. 216-234.

¹² POLÍBIO. *História pragmática*, op. cit., II. 56. 7-12, p. 183.

Políbio rejeita o interesse em despertar emoções mediante cenas dramáticas tão detalhadas que seriam capazes de reviver o passado *sob os olhos do leitor*, como se a narrativa tivesse sido composta não por um historiador, mas por um tragediógrafo para seu público de *espectadores*. Em contraste, Plutarco se mostra favorável à união da visualização com o *páthos* no seu tratado *Moralia*, onde elogia Tucídides como exemplo de efetividade por fazer sua obra “parecer-se com uma pintura”. Na percepção plutarquiana, o autor da *História da Guerra do Peloponeso* adornou seu relato com “vividez” para “transformar o leitor num espectador” e impactá-lo pateticamente¹³. Luciano de Samósata é outro autor igualmente entusiasta da linguagem tucidideana, como é evidente numa referência a um escritor que, segundo ele, “era semelhante a Tucídides ou um pouco melhor: descrevia todas as cidades, todas as montanhas, planícies e rios de modo mais claro e forte”. A noção de clareza é crucial na postulação luciânica de que todo historiador deveria “mostrar claramente os fatos e fazê-los aparecer em plena luz”, pois sua tarefa é “ordenar os acontecimentos de forma bela e mostrá-los da maneira mais clara possível. Quando, escutando-o, alguém julga ver o que é dito (...), então sim sua obra está perfeita”¹⁴.

Os retores antigos oferecem teorizações mais detalhadas sobre as estratégias de persuasão visual disponíveis aos historiadores. Podemos dividir essas estratégias em duas espécies: as verbais e aquelas não-verbais. Ambas as vias têm uma dimensão imagética. A diferença reside em como as imagens são produzidas: com mediação sonora (ou textual), ou sem mediações. No primeiro caso são as palavras que transformam o ouvinte (ou leitor) num espectador; no segundo, o público visualiza a imagem direta e isoladamente. Ou seja, depende do órgão sensorial primariamente utilizado: o ouvido ou o olho.

Entre os ornamentos estilísticos listados na *Retórica a Herênio* capazes de fornecer ao orador o poder de transformar sua audiência em espectadores, destaco primeiramente o “*exemplum*”, isto é, “o relato de algo feito ou dito no passado”. Tal adorno pode clarear as coisas “quando ilumina aquilo que parecia escuro” e “coloca-as diante dos olhos” – “*ante oculos ponit*” –, de modo a “ser quase possível

¹³ PLUTARCH. *Moralia*. Tradução de Frank Cole Babbitt. Londres: William Heinemann Ltd., 1962, *de glor. Athen.* 347a, p. 501.

¹⁴ LUCIANO. *Como se deve escrever a história*. Tradução de Jacyntho L. Brandão. Belo Horizonte: Tessitura, 2009, 19, p. 51; 44, p. 73; 51, p. 77.

tocar com a mão”. Fora o *exemplo* há o último recurso mencionada pelo autor: “*Demonstratio*” (traduzida por “*demonstração*”), referente à exibição de “um acontecimento com palavras tais que as ações parecem estar transcorrendo e as coisas parecem estar diante dos olhos”¹⁵. O *Do orador* ciceroniano faz uma observação fundamental que ecoará no *Proêmio* geral da *História de Florença* maquiaveliana. A técnica de colocar os “fatos praticamente diante dos olhos, como se estivessem acontecendo”, exige não a “narração rápida” da brevidade, mas sim “o demorar-se num único assunto”¹⁶. Quintiliano, com seu projeto de traduzir os conceitos da tradição retórica grega, usou o termo “evidência na narração [*evidentia in narratione*]” como uma versão latina para a palavra helênica *enargeia* (“clareza”), enquanto Cícero usara “*illustratio*”; todas essas expressões não significam “tanto dizer por palavras, e sim mostrar”¹⁷.

A clareza – ou *demonstratio*, *evidentia*, *illustratio* e *enargeia* – é produzida por recursos da *elocutio* que transformam ouvintes ou leitores em espectadores. Apesar de possuir uma dimensão visual, ela demanda o uso de palavras. Porém, há preceitos da tradição retórica que persuadem os olhos por caminhos não apenas verbais, mas igualmente corporais. Alguns retores consideram a *pronuntiatio* uma ponte entre a oratória e o teatro. De acordo com Cícero, para emocionar o ouvinte, é central que o orador dê a impressão de que as emoções que se deseja mobilizar estejam marcadas nele próprio, pois o público não “será levado à misericórdia se não tiveres mostrado sinais de tua dor por tuas palavras, expressões, voz, rosto, tuas lágrimas”. Tal performance de simulação é típica dos atores. A “paixão é sobretudo manifesta ou imitada pela atuação”, e cada uma “apresenta, por natureza, uma expressão, um som, uma gesticulação que lhe são próprios”, embora os gestos dos oradores difiram-se dos movimentos mais exagerados do palco teatral¹⁸. Ou seja, assim como palavras, as imagens produzidas sem mediações sonoras ou textuais também geram um impacto patético. Aliás, segundo Quintiliano, em qualquer caso

¹⁵ *Retórica a Herênio*. Tradução de Adriana Seabra e Ana Paula Celestino Faria. São Paulo: Hedra, 2005, IV. 62, pp. 296-297; IV. 68-69, pp. 310-311.

¹⁶ CÍCERO, Marco Túlio. *Do orador*. Tradução de Adriano Scatolin. São Paulo: USP. Tese em Letras Clássicas, 2009, III. 202-206, p. 302.

¹⁷ QUINTILIANO, Marcos Fábio. *Instituição oratória*. Tradução de Bruno Fregni Basseto. Campinas: Unicamp, 2015, IV. II. 63-64, Tomo II, pp. 94-95; VI. II. 32, Tomo II, p. 459.

¹⁸ CÍCERO, Marco Túlio. *Do orador*, *op. cit.*, II. 183-194, pp. 229-230; III. 214-220, pp. 304-306.

“a paixão se apodera antes do sentido dos olhos”, e desvia a audiência “dos motivos de buscar a verdade”¹⁹.

Há uma outra técnica que, como a *pronuntiatio*, não é totalmente verbal. Já em Aristóteles encontramos uma divisão entre métodos não-artísticos e artísticos de persuasão. Estes referem-se à *inventio* – *éthos*, *páthos* e *logos* –, enquanto o grupo anterior compõe estratégias independentes da arte retórica, como “testemunhos, confissões sob tortura, documentos escritos”²⁰. Quintiliano inclui nessa lista técnicas visuais que dispensam totalmente a voz e o texto: “convencem ainda o dinheiro, a elegância, a autoridade (...), também a própria aparência sem palavras”. Ele cita o exemplo de um homem que, “ao mostrar, rasgadas as vestes, no peito nu as cicatrizes dos ferimentos, (...) não depositou confiança nas palavras, mas conseguiu êxito aos olhos do povo romano, que se comoveu particularmente com essa visão”²¹.

Portanto, as emoções dos espectadores podem ser mobilizadas por imagens isoladas, sem a necessidade da fala ou da escrita. Demonstrarei que em histórias antigas e renascentistas específicas essa estratégia é frequentemente empregada pelos personagens, que montam espetáculos – alguns deles trágicos.

No artigo “Descrição e citação”, Carlo Ginzburg argumenta que os historiadores clássicos – por exemplo, Tucídides e Tito Lívio – e seus admiradores renascentistas usavam técnicas estilísticas produtoras de *enargeia* para gerar no leitor um efeito de veracidade. Ele explica o funcionamento da prática com a seguinte sequência: “narração histórica – descrição – vividez – verdade”²². Tendo em vista o potencial da clareza de produzir estímulos emocionais, considero válido adicionar o termo “*páthos*” no final dessa sequência, ao lado de “verdade”. Como já indicado no começo deste capítulo, a metáfora do *espetáculo trágico* representa especificamente o uso de técnicas imagéticas com fins de comoção. Porém, há uma outra metáfora central que podemos inserir no fim do esquema formulado por Ginzburg: o *phármakon*. Assim, a vividez de uma descrição detalhada oferece *cura* – ou *purgação* – junto de verdade e comoção. Dispondo o passado sob o olhar do público, a história pode agir também como um fármaco capaz de purgar doenças de

¹⁹ QUINTILIANO, Marcos Fábio. *Instituição oratória*, op. cit., VI. II. 6, Tomo II, p. 445.

²⁰ ARISTÓTELES. *Retórica*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2005, I. 1355b, p. 96.

²¹ QUINTILIANO, Marcos Fábio. *Instituição oratória*, op. cit., II. XV. 6-7, Tomo I, p. 327.

²² GINZBURG, Carlo. *Relações de força: história, retórica, prova*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002, pp. 18-25.

corpos individuais ou coletivos. A dimensão farmacológica dos espetáculos é evidente nas *Décadas* livianas e ecoará nos escritos maquiavelianos.

3.1.2

O espetáculo farmacológico de Tito Lívio

Andrew Felherr aplica o conceito de “*spectacle*” para analisar as estratégias visuais adotadas por Tito Lívio na composição de cenas vívidas. Em sua interpretação, a espetacularidade liviana é garantida pelo uso de recursos estilísticos²³ e busca atingir objetivos variados. Entre eles, produzir efeitos patéticos, gerar uma impressão de veracidade histórica, reivindicar a autoridade do narrador e inserir-se na cultura cívica da Roma Augusta, na qual os espetáculos exerciam uma função central. Com “*spectacles*” Feldherr refere-se não apenas aos shows de circo e de arena, mas a todos os ritos públicos marcados pela presença de espectadores, principalmente aqueles eventos cívicos destinados à reiteração das relações de poder – o que incluía cerimônias religiosas. A própria historiografia fazia parte desse conjunto de espetáculos e performances centrais à vida política. Desde seus primórdios a tradição historiográfica latina pertencia a uma série de registros que, assim como pinturas e estátuas, ofereciam ao cidadão comum imagens de conquistas militares e de outros feitos grandiosos. Portanto, ao visualizarem o espetáculo liviano, os leitores participam de um ato cívico. A *enargeia* do historiador cria uma conexão entre passado e presente na qual os romanos vivem uma experiência próxima daquela vivida por seus ancestrais que testemunharam em primeira mão. A recordação visível do passado estimula ou desencoraja a *imitatio* (político-moral) de seus antepassados dependendo se o exemplo for positivo ou negativo. Feldherr reconhece a importância da dimensão espetacular da obra já no próêmio, onde Lívio atribui competências farmacológicas e remediadoras à sensação de ver a história²⁴.

²³ Tito Lívio foi frequentemente elogiado pela vividez de seu estilo. Aos olhos de Quintiliano, Tito Lívio “demonstra tanto jovialidade admirável e grande brilho nas narrativas”. QUINTILIANO, Marcos Fábio. *Instituição oratória*, op. cit., X. I. 101, Tomo IV, p. 69. Já Tácito considera “brilhante” sua eloquência: “Titus Livius, quite brilliant as he is for eloquence and credibility”. TACITUS. *The Annals*. Tradução de A. J. Woodman. Indianópolis/Cambridge: Hackett, 2004, IV. 34.3, p. 138.

²⁴ FELDHERR, Andrew. *Spectacle and Society in Livy's History*. Berkeley: University of California Press, 1998. Livro eletrônico. Disponível em: <http://ark.cdlib.org/ark:/13030/ft1g500491/>. Acesso em: 5 set. 2024, pp. 2-19.

De fato, no proêmio, Tito Lívio reclama da insuficiência dos remédios (“*remedia*”) para suportar a corrupção dos costumes na Roma contemporânea. O autor oferece sua narrativa como uma alternativa mais efetiva de renovação a uma sociedade doente. Ele reivindica “que é sobremodo salutar (...) no conhecimento da história (...) os exemplos instrutivos (...) que se descobrem à luz da obra”. A referência à luminosidade faz parte de uma linguagem visual, mas a tradução brasileira às vezes deixa escapar a centralidade da dimensão espetacular do vocabulário liviano. Na tradução inglesa o leitor recebe a promessa de contemplar (“*behold*”) as lições históricas exibidas em um monumento (“*monument*”). A versão original em latim usa os termos “*monumento*” e “*inlustrī*” – este segundo remete a *illustratio* ciceroniana. Ou seja, a *História de Roma* é um monumento ilustre que mostrará ensinamentos úteis à remediação da saúde romana²⁵. Assim, a obra deve ser tratada como simultaneamente um *espetáculo* e um *remédio*. Antes de analisar os espetáculos e os remédios operados pelos personagens, é necessário atentar-nos às raízes épicas das dimensões pictóricas e farmacológicas de Lívio. Um retorno à epopeia homérica nos permite também compreender os vínculos entre a força purgativa do *phármakon* e o *páthos*.

Em “Tragedy and History” (2007), Richard Rutherford concorda com a posição de Walbank sobre a hipótese da existência de uma suposta escola de historiografia trágica fundada por peripatéticos. Além da crítica polibiana à tragicidade de Filarco não sustentá-la, em historiadores anteriores a Aristóteles – como Tucídides – já encontramos empréstimos da tragédia. Porém, o autor adiciona um novo argumento. Cada uma das afinidades entre os dois gêneros resulta de uma origem compartilhada, a herança da poesia épica; Homero, por exemplo já empregava uma linguagem vívida e comovente²⁶. Além da *enargeia* e do *páthos*, também podemos creditar à tradição homérica outra característica da obra liviana: suas propriedades farmacológicas. Particularmente na *Odisseia* encontramos uma noção de história simultaneamente remediadora e patética. Helena desejava purgar a dor daqueles personagens ainda de luto pela ausência dos heróis mortos ou

²⁵ LÍVIO, Tito. *História de Roma*. Tradução de Paulo Matos Peixoto. São Paulo: Paumape, 1989, prefácio, p. 18. Para a versão original em latim e a tradução inglesa, ver: LIVY. *History of Rome* (books 1-2). Traduzido por B. O. Foster. Londres: Harvard University Press., 1967, pp. 6-7.

²⁶ RUTHERFORD, Richard. “Tragedy and History”. In: MARINCOLA, John (ed.). *A companion to Greek and Roman historiography: volume II*. Singapore: Blackwell Publishing Ltd., 2007, pp. 504-514.

desaparecidos, e para isso insere um *phármakon* no vinho e narra os feitos passados de Ulisses. Conforme explica François Hartog, a rememoração e a droga refletem o papel social exercido pelas próprias epopeias de Homero: os três funcionam como um “antiluto” ao substituírem o sofrimento do público por alegria e prazer²⁷. Aliás, de acordo com a interpretação do sofista Górgias, essa mesma personagem homérica já havia sido impactada por uma espécie de *phármakon* com poderes patéticos quando Páris lhe convenceu a fugir para Tróia; pois os discursos persuasivos assemelham-se aos “medicamentos que expulsam do corpo certos humores”, seja curando uma doença ou envenenando um corpo saudável²⁸. Portanto, tanto em Homero quanto em Tito Lívio a narrativa histórica serve como um remédio capaz de curar o público levando-o a sentir emoções distintas das anteriores.

Apesar de Rutherford apontar as raízes épicas de elementos da historiografia antiga frequentemente classificados como “trágicos”, ele não descarta o uso do conceito de “história trágica”, como se fosse totalmente inapropriado. Em sua interpretação, devemos aplicá-lo mais a cenas específicas do que a obras inteiras, tendo em vista os casos nos quais narrativas históricas deliberadamente introduzem termos vinculados à tragédia. Um dos exemplos é a *História de Roma* de Tito Lívio²⁹, cuja tragicidade se limita somente a um episódio, a tirania dos Tarquínios, últimos reis romanos. Esta observação é relevante pois trata-se de um ponto de discordância no diálogo de Maquiavel com o escritor clássico. Mostrarei que o ex-secretário dilui a oposição entre o gênero histórico e performances dramáticas, e com isso se afasta de Lívio, que aponta conflitos na relação dos dois saberes. Para o escritor clássico, *somente* seu campo literário possuiria capacidades farmacológicas. A tragédia (e o drama como um todo) é insalubre.

Na interpretação de Feldherr, apesar da adoção de artifícios literários emprestados das tragédias – por exemplo, uma linguagem vívida (*enargeia*) e comovente (*páthos*) –, Lívio desejava que seus leitores percebessem a

²⁷ HARTOG, François. “Primeiras figuras do historiador na Grécia: historicidade e história”. In: *Os Antigos, o Passado e o Presente*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2003, pp. 19-21.

²⁸ DINUCCI, Aldo. “Apresentação e tradução do Elogio de Helena de Górgias de Leotinos”. *ETHICA*, Rio de Janeiro, v. 16, n. 2, 2009, 14, p. 206. Em relação aos impactos da retórica sofística de Górgias nos primórdios da historiografia grega, com foco em Tucídides, ver: STRUEVER, Nancy. *The language of history in the Renaissance: rhetoric and historical consciousness in Florentine Humanism*. Princeton: Princeton University Press, 1970, pp. 5-19.

²⁹ RUTHERFORD, Richard. “Tragedy and History”, *op. cit.*, p. 512.

espetacularidade de sua narrativa enquanto *não trágica*. A rejeição liviana ao drama é evidente na digressão do livro VII sobre a origem das apresentações em palco. O teatro fora originalmente importado de fora como meio de curar uma pestilência, mas falhou em cumprir sua função, provocando um efeito contrário: “em meio aos jogos cênicos o Tibre transbordou, inundou o circo e interrompeu as representações, acontecimento que infundiu imenso terror”. A doença apenas chega a ser erradicada posteriormente, mediante um ritual similar à recordação histórica do passado³⁰. Ou seja, mesmo gerando um efeito patético nos espectadores, o evento não ofereceu nenhuma cura. Somente a história é saudável; o drama é insalubre, se assemelhando mais a uma peste que a um remédio. Aliás, o palco teatral associa-se não à república, mas à tirania. Faz sentido que o autor latino classifique o episódio final da monarquia romana como *trágico*, pois os Tarquínios são, assim como o teatro, etruscos, isto é, estrangeiros, alienígenas³¹.

Como já aponteí, o conceito de “história trágica” deve ser aplicado somente a uma parte específica da obra de Lívio. O final do primeiro livro relata a queda da monarquia romana, substituída por um governo republicano. Os espetáculos montados pelos Tarquínios são trágicos e, sendo o drama um gênero insalubre na perspectiva liviana, eles representam um malefício à saúde pública. Ou seja, correspondem a *exempla* negativos. Por outro lado, os sacrifícios expostos por Lucretia e Bruto são *exempla* positivos³², pois servem como fármacos que levam à remediação de Roma. Eles dispõem sob os olhos de espectadores imagens fortemente patéticas e com o potencial de purgar sofrimentos individuais e o corpo cívico, adoentado sob um governo tirânico.

No primeiro livro Tito Lívio narra o reinado dos Tarquínios, uma família de estrangeiros de origem etrusca que migrara a Roma. O primeiro membro é Lúcio Tarquínio Prisco, cuja amizade íntima com o rei Anco garantiu o título de herdeiro do trono. Seu genro e o escolhido para sucedê-lo foi o também estrangeiro Sêrvio Túlio. Ele é então assassinado por uma tentativa de golpe tramada pelos filhos de Anco, porém, sua esposa Tanaquil esconde sua morte e decide que “o povo deveria obedecer a Sêrvio Túlio” enquanto o rei ainda estivesse supostamente se

³⁰ LÍVIO, Tito. *História de Roma*, op. cit., VII. 2-3, pp. 74-77.

³¹ FELDHERR, Andrew. *Spectacle and Society in Livy's History*, op. cit., pp. 157-171.

³² Sobre a diferença entre tragédias e sacrifícios enquanto dois tipos distintos de espetáculos, ver: *ibidem*, pp. 174-175.

recuperando. Sua morte “permaneceu secreta” por uns dias nos quais Sêrvio governou “sob a aparência de estar substituindo” o ferido temporariamente. Após sua efetivação oficial, para impedir que os filhos de Tarquínio se voltassem contra si, Sêrvio Túlio “casou duas filhas com os jovens príncipes Lúcio e Arrúncio Tarquínio”. Porém, isso não evitou que se proliferassem a “ambição e o ódio”, e consequentemente esses personagens históricos protagonizaram o primeiro de uma série de atos de violência. Aqui se vê o marco inicial de um episódio trágico na obra liviana. Nas palavras do próprio autor: “O palácio real em Roma foi teatro de uma tragédia sangrenta que nos faria abominar a realeza, apressar o advento da liberdade e agir para que aquele reinado fosse o último a ser conquistado por um crime”³³. No original em latim a expressão usada é “*sceleris tragici exemplum*”, traduzida em inglês por “*example of tragic guilt*”³⁴, isto é, um “exemplo de crime trágico”.

Túlia, uma das filhas de Sêrvio, era uma mulher “orgulhosa” que incitava os ânimos de seu marido Arrúncio para destronar o pai. Como “sofria por não encontrar o menor traço de ambição e de audácia em seu marido”, se uniu a Lúcio, o irmão dele, e juntos arranjaram a morte de seus respectivos cônjuges para poderem se casar. Com medo de “ter praticado seus crimes gratuitamente”, Túlia recorre a um discurso direto a fim de persuadir seu novo marido a tramar um golpe. Convencido, Lúcio “irrompeu no Fórum escoltado por uma tropa de homens armados” e lá ousadamente empurrou o rei escada abaixo. A vítima tentou fugir para casa, mas foi perseguida e assassinada no meio do caminho. Aqui Túlia protagoniza um segundo crime: “mandou passar o carro sobre o cadáver do pai. Dizem que salpicos do sangue da vítima sujaram o veículo” e a ela própria³⁵.

Assim inicia-se a tirania de Lúcio, que fica conhecido pela alcunha de Tarquínio Soberbo por seu governo violento, marcado por assassinatos, execuções, exílios, enganos, fraudes, e a necessidade de “reinar pelo terror”. Após a ocorrência de um mal presságio, o rei enviou seus dois filhos mais velhos para consultarem o oráculo de Delfos e junto deles foi seu sobrinho Bruto. Este era um jovem que “possuía um caráter inteiramente diferente daquele que aparentava”. Seu irmão havia sido assassinado pelo tio, mas, para “não despertar no rei qualquer

³³ LÍVIO, Tito. *História de Roma*, op. cit., I. 34-46, pp. 69-83.

³⁴ Para os termos originais em latim e uma tradução inglesa, ver: LIVY. *History of Rome*, op. cit., pp. 160-161.

³⁵ LÍVIO, Tito. *História de Roma*, op. cit., I. 46-48, pp. 83-87.

preocupação (...), resolveu inspirar desprezo para proteger-se”, deixando-se “passar habilmente por imbecil”. Futuramente seria considerado “o libertador do povo romano”. Perguntado quem chegaria a herdar o trono, o oráculo respondeu que o governo pertenceria ao “que primeiro der um beijo em sua mãe”. Os príncipes esconderam essa profecia de seu irmão caçula, Sexto, que não viajara com eles. Já Bruto, compreendendo “outro sentido na palavra pítica (...), fingiu que escorregava e caiu tocando com os lábios a terra, que é evidentemente a mãe comum de todos os mortais”³⁶. Essa cena e as que se seguem ecoarão nos *Discorsi* de Maquiavel.

O primeiro episódio inicia-se com Tarquínio Soberbo começando uma guerra para “acalmar o descontentamento do povo”. Em uma pausa de *otium* entre batalhas, os príncipes se engajam com o parente Colatino numa discussão sobre qual entre eles possuiria a melhor esposa, mas Colatino garantia “que não valia a pena discutir” porque sua esposa Lucretia sem dúvida superaria as outras. Para escolherem um vencedor decidiram “observar o comportamento de nossas mulheres”. Enquanto as noras do tirano participavam de um banquete, Lucretia “encontrava-se no interior de sua casa” na cidade de Colácia fiando lã, sendo por isso elogiada por todos e virando alvo de desejo por Sexto Tarquínio. Conforme explica Lívio, a “beleza aliada à virtude [*castitas*] seduziram-no”. Os personagens então retornaram ao acampamento “após uma noite dedicada aos divertimentos próprios da juventude [*iuvenali ludo*]”³⁷. Segundo Feldherr, “*ludo*” é um termo derivado do teatro cômico romano³⁸, então sua menção é provavelmente uma tentativa de Lívio de enfatizar o caráter dramático e, portanto, doentio, da diversão dos jovens príncipes. Uns dias depois o caçula do tirano voltou à moradia de Colatino “às ocultas”, e lá foi bem recebido por ninguém suspeitar de suas intenções. Em um momento que julgou oportuno,

tomou a espada e ardendo em desejos aproximou-se de Lucrécia adormecida. Pondo-lhe com força a mão esquerda sobre o peito disse: 'Silêncio, Lucrécia. Eu sou Sexto Tarquínio e tenho a espada na mão. Se disseres uma palavra, morrerás'. Perturbada com aquele despertar, a pobre mulher viu-se sem socorro diante da morte iminente. Tarquínio confessou-lhe seu amor, dirigiu-lhe súplicas, misturou ameaças às súplicas, lutando para perturbar os sentimentos daquela mulher. Diante de sua firmeza que não cedia nem pelo temor da morte, acrescentou ao medo a ameaça de desonra. Ao lado de seu cadáver colocaria o de um escravo estrangulado

³⁶ LÍVIO, Tito. *História de Roma*, op. cit., I. 49-56, pp. 87-97.

³⁷ Para os termos originais em latim, ver: LIVY. *History of Rome*, op. cit., p. 200.

³⁸ FELDHERR, Andrew. *Spectacle and Society in Livy's History*, op. cit., p. 171.

e nu, para que se dissesse que ela fora assassinada num adultério ignóbil. (...) "a paixão criminosa de Tarquínio triunfou da obstinada virtude, e ele partiu contente por ter destruído a honra de uma mulher"³⁹.

Lucretia enviou uma mensagem solicitando que o pai e o marido retornassem cada um com um “amigo fiel” – um dos escolhidos foi Bruto. Diante deles a vítima relatou o crime em lágrimas, pedindo que o culpado não saísse impune. Apesar dos ouvintes terem dado suas palavras e tentado “acalmá-la, afastando da infeliz mulher a culpa do delito”, ela não se sentia “livre do castigo” e “cravou no peito o punhal que havia escondido em suas vestes”. Enquanto seus parentes agonizavam em dor, “Bruto extraiu da ferida o punhal ensanguentado e exibiu-o dizendo: ‘Por este sangue tão puro [*castissimum*]⁴⁰ antes de ser manchado pelo crime do príncipe, eu juro (...) que hei de expulsar Lúcio Tarquínio Soberbo’”. Segundo o orador, nem os filhos do tirano “nem outro qualquer há de reinar em Roma”. Com esse discurso, a dor da pequena audiência, que ficara atônita diante da lucidez de Bruto, “se transformou em cólera”. O corpo de Lucretia foi então disposto no Fórum de Colácia diante do povo, que ficou “surpreso e indignado”, além de movido a incriminar “a violência do príncipe”. Bruto condenou “lágrimas e gemidos inúteis”, preferindo exortar o público de espectadores a “pegar em armas” contra o reinado tirânico. Ele então foi a Roma, onde pronunciou um discurso de efeitos igualmente patéticos: após narrar o estupro e o suicídio de Lucretia, “passou a falar sobre a tirania do rei” e lembrou “ao povo o indigno assassinio do rei Sêrvio Túlio, o cadáver de um pai esmagado sob o ímpio carro da filha”. Inflamada, a multidão iniciou um tumulto que levou ao fim da monarquia e à nomeação de dois cônsules, Bruto e Colatino⁴¹.

Com a fundação da república termina o episódio iniciado com um “exemplo de crime trágico”. É evidente a diferença entre dois tipos de espetáculo em Lívio: a tragédia insalubre e o sacrifício remediador. De acordo com Feldherr, o gesto e as palavras de Bruto ao retirar a faca ensanguentada de Lucretia não apenas provocaram um estímulo patético nas testemunhas, como também ressignificaram o suicídio num espetáculo sacrificial de potencial farmacológico. Na religião romana juramentos de sangue geralmente aconteciam em rituais sacrificiais, e

³⁹ LÍVIO, Tito. *História de Roma*, op. cit., I. 57-58, pp. 97-98.

⁴⁰ Para o termo original em latim, ver: LIVY. *History of Rome*, op. cit., p. 204.

⁴¹ LÍVIO, Tito. *História de Roma*, op. cit., I. 59-60, pp. 98-102.

conjurações frequentemente encerravam em sacrifícios. Feldherr interpreta a narração do cônsul sobre os eventos fundamentais do reinado dos Tarquínios – o assassinato de Sêrvio Túlio por atropelamento, a tirania de Soberbo e o crime sexual de Sexto – como uma tentativa liviana de representar o personagem agindo tal qual um historiador que fornece *remedia*. Como sua oração pertence ao gênero histórico, não ao dramático, ela foi efetiva em comover o público, estimulá-lo à ação e, conseqüentemente, curar um corpo político enfermo. Bruto fez os ouvintes em Roma e os espectadores no Fórum de Colácia experimentarem o mesmo câmbio patético dos familiares de Lucretia na cena do suicídio. O luto pessoal dos parentes da vítima se transformou em “cólera”, do mesmo modo que o sofrimento dos cidadãos foi purgado e abriu espaço para um ódio mobilizador de revoltas e dirigido contra os tiranos. No entanto, além destes eventos, outro espetáculo marcou a transição da monarquia à república. Embora parte do novo governo republicano, o cônsul Colatino ainda era membro da família real e por isso despertava as suspeitas da plebe, ansiosa por seu afastamento. Lívio não descreve o banimento como um sacrifício, entretanto, tal acontecimento partiu de uma lógica sacrificial baseada em métodos retóricos: por um lado, o auto-exílio foi uma extensão do juramento de sangue feito por Bruto diante do cadáver de Lucretia; de outro, ao contrário da expulsão violenta do resto dos Tarquínios, foi uma abdicação voluntária, sendo consequência direta das habilidades persuasivas de alguns oradores – entre eles, seu colega de consulado e seu sogro – que despertaram seu temor⁴².

Na sequência da narrativa liviana, o cônsul Bruto protagoniza ainda mais um espetáculo sacrificial, porém neste caso em uma Roma já republicana: a execução de seus filhos. O episódio envolve “um grupo de adolescentes de origem nobre que, no tempo da realeza (...), estavam acostumados a levar a [mesma] vida da corte” que os jovens Tarquínios. Mas “agora, com igualdade de direito, deploravam a perda de seus antigos privilégios”. Esses ânimos levaram parte da juventude a tramar uma conspiração favorável à restauração da monarquia. Com a descoberta do plano de golpe, “os traidores foram condenados à morte” por Bruto, “justamente aquele que deveria ser afastado de tão terrível *espetáculo*”, já que seus dois filhos estavam entre os conspiradores. Segundo Tito Lívio, os olhos de todos

⁴² FELDHERR, Andrew. *Spectacle and Society in Livy's History*, op. cit., pp. 177-180. Para a narrativa liviana do exílio voluntário de Colatino, ver: LÍVIO, Tito. *História de Roma*, op. cit., I, 2, pp. 107-108.

os presentes se voltaram a eles. Durante a execução, “os espectadores observavam o pai, as contrações de seu rosto, onde assomavam sentimentos de amor paterno, sufocados pelo dever de aplicar castigos em nome do Estado”. Dessa vez, aquele que geralmente assume a função de exibidor de espetáculos também se torna uma imagem visualizada pelo público. Para Feldherr, tal sacrifício expõe os sofrimentos privados da família de Lucretia assim como as dores do próprio cônsul⁴³. O delator da trama era um escravo a quem posteriormente recompensaram com “a liberdade juntamente com o título de cidadão”, para assim “tornar mais relevante o exemplo e impedir a repetição de crime semelhante”⁴⁴.

Portanto, Bruto é um exemplo paradigmático de retórica visual entre os personagens livianos. Seus espetáculos purgaram dores pessoais e o corpo coletivo de Roma. Antes mesmo da cena do suicídio de Lucretia ele já havia mobilizado tanto o *éthos* quanto o *páthos* ao fingir possuir um caráter diferente de seu próprio, pois mostrara aos seus primos Tarquínios uma imagem falsa de si inspirando desprezo em vez de preocupação. Mas é importante destacar também os métodos persuasivos de outros protagonistas, que recorrem a ferramentas imagéticas e patéticas diversas. Sérvio Túlio iniciou seu reinado *sob a aparência* de estar substituindo temporariamente um rei ferido. Túlia *incitou os ânimos* do marido para destronar o pai. Tarquínio Soberbo iniciou uma guerra para *deixar o povo mais calmo*. Porém, nem todos esses espetáculos patéticos eram curativos. Os Tarquínios encenaram uma tragédia insalubre que deixou a sociedade romana tão doente a ponto de necessitar um libertador. De qualquer forma, seja nociva ou remediadora, a espetacularidade dos atores históricos na narrativa de Lívio se estende ao próprio monumento ilustre da *História de Roma*, que apresenta exemplos negativos enquanto lições indignas de *imitatio*.

3.2

Os diálogos maquiavelianos com a tradição retórico-poética

Em seu diálogo com a espetacularidade farmacológica de Lívio, a *imitatio* literária maquiaveliana apresenta singularidades. Demonstrarei que, ao contrário da *Ab urbe condita* liviana, a *História de Florença* pode ser classificada enquanto um

⁴³ FELDHERR, Andrew. *Spectacle and Society in Livy's History*, op. cit., p. 180.

⁴⁴ LÍVIO, Tito. *História de Roma*, op. cit., II. 3-5, pp. 108-112.

espetáculo trágico. Ou seja, diferente da autoridade clássica, o autor florentino considera o teatro salubre e atribui uma função remediadora às suas próprias poesias dramáticas. O ex-secretário também se distancia levemente de Leonardo Bruni em seu método de composição histórica, conferindo ainda mais destaque a uma descrição detalhada do passado. Antes de comparar a *Istorie* com a *Historiae Florentini populi*, é necessário analisar os ecos da tradição retórico-poética na persuasão patético-visual de outros escritos renascentistas, incluindo as obras não-historiográficas de Maquiavel.

3.2.1

Os ecos da retórica visual clássica

A centralidade que os historiadores antigos conferiam à retórica visual ecoou na historiografia renascentista. Em sua juventude Maquiavel leu não apenas as *Décadas* de Tito Lívio – um monumento ilustre –, mas também aquelas de Flavio Biondo (1392-1463)⁴⁵, obra que usou como fonte no primeiro livro da *Istorie*⁴⁶. Biondo escreveu também uma *Italia Illustrata* (1453), título que ecoa a “*illustratio*” ciceroniana mencionada por Quintiliano⁴⁷. No prefácio a essa obra ele se mostra contente com o retorno do interesse intelectual pela história (e pelas artes liberais no geral) após séculos de eclipse. Na esteira desse renascimento, sua intenção é alinhar a realidade geográfica contemporânea aos nomes antigos das regiões, cidades, montanhas, lagos e rios da península, a fim de “*illustrare*” seu passado, antes obscurecido por amplo esquecimento. Com uma linguagem metafórica o autor pede ao leitor não cobrá-lo pela reconstrução integral do navio – isto é, a recuperação de tudo que fora perdido –, mas agradecê-lo por pelo menos conseguir resgatar algumas das tábuas descoladas no naufrágio, tábuas estas pouco visíveis⁴⁸. Portanto, seu objetivo é oferecer a visualização da identidade entre o passado e o

⁴⁵ Sobre as primeiras leituras de Maquiavel em sua juventude, ver: RIDOLFI, Roberto. *Biografia de Maquiavel*. Tradução de Nelson Canabarro. São Paulo: Musa, 2003, pp. 19-21.

⁴⁶ Sobre as fontes de Maquiavel para escrever a *História de Florença*, ver: CANABARRO, Nelson. “Apresentação”. In: MAQUIAVEL, Nicolau. *História de Florença*. Tradução de Nelson Canabarro. São Paulo: Musa, 1998, p. 23.

⁴⁷ Para um quadro geral da *illustratio* retórica de Biondo, ver: LAUREYS, Marc. “‘Illustrating’ Italy: Biondo’s Concept of *Illustratio*”. In: MICHALSKY, Tanja; THIERING, Martin (ed.). *Walking Through History: an interdisciplinary approach to Flavio Biondo’s spaces in the “Italia Illustrata”*. Roma: Bibliotheca Hertziana, 2022, pp. 82-84.

⁴⁸ BIONDO, Flávio. *Italy Illuminated*. Cambridge: Harvard University Press, 2005, prefácio. 1-4, pp. 3-5.

presente italianos. Segundo Albanese, o método de Biondo recorreu especialmente a “mapas das antigas *regiones* da história romana”⁴⁹; porém, foi igualmente útil usar como fonte as descrições textuais de paisagens e acontecimentos elaboradas por escritores clássicos, sendo a voz liviana uma das mais renascidas pelo humanista⁵⁰.

A retórica visual da *Ab urbe condita* também foi valorizada por Pontano no *Actius* (1499) enquanto uma ferramenta de produção historiográfica. O humanista reconhece como uma ponte entre história e poesia a descrição de lugares, de nações, da geografia e dos caracteres dos personagens. Os dois gêneros também comovem seus leitores e apresentam objetos diante de seus olhos (“*ante oculus ponat*”). Para instruir e agradar, Salústio e Lívio retrataram paisagens e locais, dispondo-os sob nossa visão para que conseguíssemos enxergá-los. Inclusive os discursos dos oradores nas histórias geram a impressão de trazer o passado de volta à vida, pois parece que somos espectadores dos eventos pretéritos⁵¹.

Segundo Susan Gaylard, a literatura humanista emprestou da tradição antiga uma concepção de monumentalidade na qual a exposição dos feitos de heróis clássicos inspiraria a *imitatio* político-moral de ações exemplares. Entretanto, as artes escritas compartilharam esse projeto com um outro âmbito cultural: as artes plásticas. No *Quattrocento* italiano se popularizou o costume de representar “homens ilustres” no interior de prédios públicos e palácios. Em 1483, Domenico Ghirlandaio concluiu uma pintura na *Sala dei Gigli* do Palazzo Vecchio apresentando personagens renomados por atos de sacrifício, dos quais destaco Bruto ainda segurando a faca ensanguentada que retirara de Lucretia. A decoração fora comissionada pelos Medici após sofrerem duas tentativas de conjuração, uma arranjada pelos Pazzi em 1478 – na qual morreu Giuliano, pai do papa Clemente VII – e uma de 1481 especificamente dirigida contra o sobrevivente Lorenzo, que desde então passou a projetar a si um culto de martírio. Os afrescos de Ghirlandaio

⁴⁹ ALBANESE, Gabriella. “A descoberta dos historiadores antigos no Humanismo e o nascimento da historiografia moderna: Valla, Facio e Pontano na corte napolitana dos reis de Aragão”. In: PIRES, Francisco Murari (org.). *Antigos e modernos: diálogos sobre a (escrita da) história*. São Paulo, 2009, pp. 317-320.

⁵⁰ Para o uso extenso de Tito Lívio como fonte por Biondo, ver o Livro II, dedicado à região da Lazio: BIONDO, Flávio. *Italy Illuminated*, op. cit., II, pp. 119-201.

⁵¹ PONTANO, Giovanni Gioviano. *Dialogues*: volume 2 (*Actius*). Editado e traduzido por Julia Haig Gaisser. Cambridge: Harvard University Press, 2020, 62, pp. 198-199; 80, pp. 277-279; 82, pp. 285-287.

simultaneamente se inseriam na tradição florentina de ideal republicano e buscavam legitimar o governo dos Medici⁵².

A iconografia, porém, também foi usada para imortalizar e desestimular exemplos históricos negativos e indignos de elogio. Em Florença havia uma tradição na qual os homens acusados dos crimes mais graves e, conseqüentemente, punidos com execução ou exílio, eram também alvo de uma espécie de vitupério pictórico. Retratavam-nos nos muros e nos prédios públicos da cidade em afrescos difamatórios conhecidos como *pitture infamanti*. Por exemplo, em sequência à expulsão do tirano Gualtieri VI di Brienne em 1343, registraram sua imagem no Palazzo del Podestà. Na fachada deste mesmo edifício Andrea del Castagno pintou os inimigos de Cosimo de' Medici na década de 1440. E após a conspiração que matou Giuliano em 1478, Sandro Boticelli (1445-1510) foi comissionado a retratar seus assassinos⁵³.

Na Itália renascentista o potencial persuasivo das imagens foi também amplamente valorizado no âmbito cultural do *spettaculo*. O cenário dos espetáculos frequentemente incluía espaços sociais como a *piazza* e inseria em perspectiva os muros e rios circundantes à cidade, como se eles delimitassem as fronteiras do ambiente cívico. Com a redescoberta em 1429 por Nicolau de Cusa (1401-1462) de quatorze comédias de Plauto, teatrólogo romano, Guarino Veronese (1374-1460) e Giovanni Aurispa (1376-1459) incentivaram a recuperação do drama clássico ao longo do século XV. Isso levou à produção de peças performadas em latim por jovens aristocratas, costume adotado em Roma e Florença. Além do teatro, outros tipos de espetáculo público se proliferaram no *Quattrocento* florentino, como as *sacre rappresentazioni*, dramas religiosos que poderiam envolver desfiles de *edifici* – “carros alegóricos” decorados por artistas como Leonardo da Vinci (1452-1519). Essas modalidades de exibição pictórica assumiram o mesmo papel exercido pelas comédias e tragédias antigas de ensinar virtudes políticas e morais, além de fornecer efeitos patéticos e curativos, sendo, portanto, capazes de afastar a dor e o medo. As sacra-representações mais renomadas e duradouras foram encenadas em

⁵² Para uma análise do modo como os exemplos visuais fornecidos pelos afrescos de Ghirlandaio servem ao propósito duplo de inserir-se na tradição republicana florentina e legitimar o governo de Lorenzo de' Medici, ver: GAYLARD, Susan. *Hollow men: writing, objects, and public image in Renaissance Italy*. New York: Fordham University Press, 2013, pp. 31-43.

⁵³ WINTER, Yves. *Machiavelli and the Orders of Violence*. New York: Cambridge University Press, 2018, pp. 50-51.

igrejas de Oltrarno, bairro onde morava Maquiavel⁵⁴. Lá, apresentações foram concebidas e montadas pela Confraria de Santa Inês, cuja encenação da Purificação da Virgem viria a ser ecoada n’*A mandrágora* maquiaveliana. Além dessas performances religiosas, destaco os vários espetáculos organizados em comemoração ao dia de San Giovanni, padroeiro de Florença, particularmente os torneios a cavalo vencidos por Lorenzo e Giuliano de’ Medici em 1469 e 1475, respectivamente⁵⁵.

Maquiavel foi testemunha ocular das exibições visuais montadas pelos Medici antes da queda em 1492 e novamente após o retorno deles ao poder em 1512. Essa família aproveita-se não apenas das artes plásticas, como apontara Gaylard, mas igualmente da popularidade dos festivais renascentistas para mobilizar o público a seu favor, com especial destaque àqueles montados no *carnevale*, período no qual as próprias comédias maquiavelianas foram encenadas. Para Lauren Surovi, o ex-secretário reconheceu a relevância cívica das celebrações públicas ao argumentar que um príncipe deveria, “nas convenientes alturas do ano, ter os povos ocupados com festas [*feste*] e espetáculos [*spettaculi*]”⁵⁶. O termo *espetáculo* é particularmente central no capítulo VII d’*O Príncipe*, onde o ex-secretário descreve a execução de Ramiro de Orco orquestrada pelo duque César Bórgia. Enquanto Martinez associa a cena às *sacre rappresentazioni*⁵⁷, Yves Winter a vincula às *pitture infamanti* florentinas, às performances públicas montadas pelos Medici e a temas católicos tradicionais – como o martírio, a redenção e o bode expiatório⁵⁸. Entretanto, conforme demonstrarei, além de ser assombrado pela cultura visual renascentista, o trecho é marcado por uma retórica imagética.

⁵⁴ RIDOLFI, Roberto. *Biografia de Maquiavel*, op. cit., p. 17.

⁵⁵ Para uma apresentação geral dos espetáculos renascentistas em Florença, com destaque às *sacre rappresentazioni*, ver: MARTINEZ, Roland. “Spectacle”. In: WYATT, Michael (ed.). *The Cambridge Companion to the Italian Renaissance*. Cambridge: Cambridge University Press, 2014, pp. 240-247. Sobre a força persuasiva das imagens e seu poder de comoção e remediação, ver: ADVERSE, Helton. *Maquiavel: política e retórica*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009, pp. 11-14.

⁵⁶ MAQUIAVEL, Nicolau. *O príncipe*. Tradução de Diogo Pires Aurélio. São Paulo: Editora 34, 2017, XXI, pp. 232-233. SUROVI, Lauren Elizabeth. *Comic cure: the poetics of remedy in the theater of Niccolò Machiavelli and Pietro Aretino*. Tese (Doutorado em Filosofia) – University of Wisconsin. Madison, 2022, pp. 81-82.

⁵⁷ Segundo Martinez, a cena remete a um sacrifício que poderia ter sido representado no clímax de uma *sacra rappresentazione*. MARTINEZ, Roland. “Comedian, tragedian: Machiavelli and traditions of Renaissance theater”. In: NAJEMY, John M. (ed.). *The Cambridge companion to Machiavelli*. Cambridge: Cambridge University Press, 2010, p. 209.

⁵⁸ WINTER, Yves. *Machiavelli and the Orders of Violence*, op. cit., pp. 46-57.

Em seu governo na Romanha, César Bórgia concedeu “plenos poderes” ao cruel ministro Ramiro de Orco, que conseguiu pacificá-la e uni-la “com grandíssima reputação [*reputazione*]”. Porém, o duque ficou preocupado com a possibilidade de a autoridade exagerada tornar-se odiosa. Assim, como

os rigores passados lhe haviam granjeado algum ódio, decidiu, para purgar os ânimos [*per purgare li animi*] daquelas populações e ganhá-los totalmente, mostrar [*mostrare*] que, se alguma crueldade tinha existido, não tinha sido causada por ele, mas pela acerba natureza do ministro. E agarrada essa ocasião, uma manhã, em Cesena, fê-lo colocar na praça cortado em dois, com um pedaço de madeira e um cutelo ensanguentado ao pé: a ferocidade [*ferocità*] de um tal espetáculo [*spettaculo*] deixou as populações, a um só tempo, satisfeitas e estupefatas [*satisfati e stupidi*]⁵⁹.

Para Daniel Kapust, o duque Valentino ecoa o diálogo ciceroniano *Do orador* ao tentar impedir ameaças de revolta transferindo ferramentas oratórias – como o *éthos* e o *páthos* – ao domínio da ação⁶⁰. De fato, a habilidade persuasiva de Bórgia – e de outros personagens maquiavelianos – se concretiza não apenas verbalmente, mas também via atos. Porém, para os propósitos da minha investigação é mais interessante focar na dimensão *visual* da retórica principesca. Trata-se de uma arte persuasiva que lida especialmente com as *aparências*, e esta observação é fundamental para a leitura das obras de Maquiavel.

Em uma das pesquisas mais completas sobre a centralidade da persuasão visual maquiaveliana, o filósofo Helton Adverse declara se interessar pelo aspecto retórico “da atividade política”, campo no qual o *éthos* de um governante funciona como uma espécie de “*imagem*” exibida ao público. De acordo com ele, por causa dessa dimensão imagética, na filosofia política maquiaveliana inexistiria uma divisão metafísica entre realidade e aparência. Os cidadãos e os súditos apenas veem o que se mostra. São as *aparências*, portanto, que definem o “*político*”, cuja teatralidade reside na natureza do governante enquanto “um ator”. Os atores políticos manterão seu poder seguros dependendo de sua capacidade de apagar-se

⁵⁹ MAQUIAVEL, Nicolau. *O príncipe*, op. cit., VII. 4, pp. 131-133.

⁶⁰ Para uma análise do uso principesco do *éthos* e do *páthos* com foco no diálogo maquiaveliano com o manual ciceroniano *Do orador*, ver: KAPUST, Daniel J. "Acting the princely style: *ethos* and *pathos* in Cicero's *On the Ideal Orator* and Machiavelli's *The Prince*", *Political Studies*, v. 58, 2010, pp. 590-608.

“por detrás de seu personagem”, de persuadir o juízo da plateia e de conquistar sua benevolência⁶¹.

Essas teorizações de Adverse são interessantes por enfatizarem as dimensões visuais e teatrais dos métodos persuasivos operados pelos personagens, independentemente se agem num âmbito político ou privado e se pertencem ao campo da historiografia ou da poesia – todos eles são atores no palco e apresentam um *éthos*, isto é, uma imagem de si. Apenas o que *aparece* importa, como em um espetáculo teatral⁶². Por exemplo, conforme interpreta Lauren Surovi, o *spettaculo* feroz montado por César Bórgia foi um ato de dissimulação destinado a retirar-se a aparência de crueldade e projetá-la a Ramiro⁶³: cruel não é o duque, mas sim o ministro, usado como bode expiatório. Aliás, devido ao redirecionamento da “*reputazione*” – conceito pertencente ao mesmo campo semântico do *éthos* – de um sujeito ao outro, houve também um câmbio patético: o ódio foi purgado e deu lugar à satisfação e perplexidade. Essa relação íntima entre as aparências e a comoção é chave na espetacularidade dos escritos de Maquiavel, cuja abordagem imita aquele preceito da tradição retórica latina relativo à dimensão emocional da *persona* construída discursivamente. Segundo Quintiliano, o orador atribui a si certas virtudes de caráter para levar seus ouvintes a um estado afetivo mais suave e menos violento – como a benevolência⁶⁴. Tal confusão entre *éthos* e *páthos* é evidente na descrição da *História de Florença* sobre o perfil de Corso Donati, quem tenta “ganhar reputação [*reputazione*]” alinhando sua opinião ao povo a fim de torná-lo mais benevolente⁶⁵. Porém, apesar deste eco antigo, a voz maquiaveliana estabelece uma nova camada, pois a *persona* de Bórgia não foi forjada verbalmente, mas sim via imagens captadas pelo olho.

⁶¹ ADVERSE, Helton. *Maquiavel, op. cit.*, pp. 19-27.

⁶² O *spettaculo* e as outras metáforas maquiavelianas vinculadas ao teatro e ao ator são interessantes por ecoarem um *topos* figurativo remanescente às autoridades clássicas. Ernst Curtius reconhece em Platão “o germe da representação do mundo como um teatro [trágico ou cômico], em que os homens (...) desempenham os seus papéis”, figuração esta posteriormente lapidada por Cícero e Sêneca. CURTIUS, Ernst. *Literatura européia e Idade Média latina*. Brasília: Instituto Nacional do Livro, 1979, pp. 144-145.

⁶³ SUROVI, Lauren Elizabeth. *Comic cure, op. cit.*, p. 78.

⁶⁴ QUINTILIANO, Marcos Fábio. *Instituição oratória, op. cit.*, VI. II. 8-9, Tomo II, pp. 445-447.

⁶⁵ MAQUIAVEL, Nicolau. *História de Florença, op. cit.*, II. 22, p. 112. Para a versão original em italiano, ver: MACHIAVELLI, Niccolò. *Istorie Fiorentine*. Florença: Sansoni editore, 1971. Livro eletrônico. Disponível em: <http://www.dominionpublico.gov.br/download/texto/lb000894.pdf>. Acesso em: 23 mar. 2025, p. 47.

O espetáculo em Cesena segue à risca os conselhos de Maquiavel dispostos em dois capítulos subsequentes d'*O Príncipe*. No capítulo XVII o autor sugere a um governante que, embora seja melhor “ser tido por piedoso e não por cruel”, às vezes é difícil evitar tal “má fama [*infamia*]” – outro conceito correspondente ao *éthos*. Mesmo agindo cruelmente e sendo visto como tal, Bórgia conseguiu pacificar a Romanha, pois suas execuções ofenderam somente homens em particular e uniram a coletividade. O seu truque para evitar revoltas foi saber usar dessa crueldade de modo a “fazer-se temer [*temere*]”, mas ao mesmo tempo fugindo do “ódio”, emoção muitas vezes despertada por injúrias contras as mulheres dos súditos⁶⁶. O capítulo XVIII é particularmente importante ao estudo da retórica visual maquiaveliana. Alguns conceitos vinculados à ideia de manipulação das aparências são evidentes em um trecho já analisado anteriormente nesta dissertação:

Estando, pois, um príncipe necessitado de saber usar bem a besta, deve adotar a raposa [*golpe*] e o leão: porque o leão não se defende das armadilhas, a raposa não se defende dos lobos; precisa, pois, ser raposa para conhecer as armadilhas e leão para assustar os lobos: (...) e aquele que melhor soube usar a raposa foi quem melhor se saiu. Mas essa natureza é necessário sabê-la mascarar [*colorire*] bem, e ser grande simulador [*simulatore*] e dissimulador [*dissimulatore*]: e são tão simples os homens, e obedecem tanto às necessidades presentes, que aquele que engana [*inganna*] encontrará sempre quem se deixe enganar [*ingannare*]⁶⁷.

Deve-se aprender a mascarar ou esconder sua natureza de raposa recorrendo a ferramentas como a simulação, a dissimulação e o engano. Maquiavel valoriza mais o uso de tais recursos que a posse verdadeira de certas “qualidades [*qualità*]” elogiáveis. Pois um governante não precisaria de fato ser “piedoso, fiel, humano, íntegro, religioso”, mas sim “parecer [*parere*]” possuir essas virtudes⁶⁸. Mais adiante o autor aconselha ao príncipe

ter grande cuidado para que não lhe saia jamais da boca uma coisa que não esteja repleta das supracitadas cinco qualidades; e que, a ouvi-lo e vê-lo [*vederlo*], ele pareça todo piedade, todo fidelidade, todo integridade, todo humanidade, todo religião (...). Os homens em geral julgam mais pelos olhos [*occhi*] que pelas mãos, porque ver [*vedere*] toca a todos, sentir toca a poucos: todos veem aquilo que tu pareces [*pare*], poucos sentem aqui que tu és⁶⁹.

⁶⁶ MAQUIAVEL, Nicolau. *O príncipe*, op. cit., XVII. 1-3, pp. 192-195.

⁶⁷ *Ibidem*, XVIII. 3, pp. 198-201.

⁶⁸ *Ibidem*, XVIII. 4, pp. 200-201.

⁶⁹ *Ibidem*, XVIII. 6, pp. 200-201.

Como geralmente no juízo dos súditos o sentido da visão se sobressai sobre os outros, a aparência projetada é fundamental, inclusive quando o método de exibição pictórica é verbal. Portanto, os termos *colorire*, *simulatore*, *dissimulatore*, *ingannare*, *parere*, *occhie* e *vedere* deixam claro a utilidade do espetáculo visual como um método retórico disponível aos personagens maquiavelianos. No caso do conceito de *colorire*, Kapust reconhece nele ecos do *éthos* teorizado no diálogo ciceroniano *Do orador*⁷⁰. Já Maurizio Viroli associa-o a uma passagem específica da *Instituição oratória* na qual Quintiliano denomina “*colore*” (“colorido”) uma técnica utilizada por Cícero para gerar a falsa impressão de que está sendo favorável a quem, na realidade, se discursa contra⁷¹. Ou seja, refere-se ao ato de colorir suas intenções a fim de fazê-las aparecer positivamente⁷². Sendo assim, o sentido de *colorire* em Maquiavel é muito próximo de uma forma de mascaramento.

Na interpretação de Rebhorn, o ex-secretário enfatiza os efeitos persuasivos das aparências em várias de suas composições, mas a execução de Ramiro de Orco seria talvez o exemplo mais paradigmático no qual uma arte retórica fundada nos olhos supera uma baseada nos ouvidos. Para o autor anglófono, o uso maquiaveliano do termo espetáculo parte da suposição de que o mundo seria um teatro de aparências, teatralidade esta evidente no emprego do verbo *colorire* na descrição do comportamento ideal dos príncipes que assumem papéis, inclusive animalescos, como o leão e a raposa. Sendo assim, o *éthos* nada mais é do que uma máscara, como no exemplo de Calímaco n’*A mandrágora* fingindo ser um médico capaz de curar a suposta esterilidade de Lucrezia⁷³. Para completar, destaco uma cena posterior na peça cômica de mascaramento quase literal que ecoa o preceito antigo da *pronuntiatio* como uma ponte entre o orador e o ator. Ligúrio propõe uma ideia de disfarce a Calímaco na qual este, para simular ser outra pessoa, deve entortar o rosto, abrir a boca e fechar um olho, enquanto o frade Timóteo “imitará a tua voz, o rosto, o traje”⁷⁴.

⁷⁰ KAPUST, Daniel J. "Acting the princely style", *op. cit.*, p. 600.

⁷¹ QUINTILIANO, Marcos Fábio. *Instituição oratória*, *op. cit.*, XI. I. 85, Tomo IV, pp. 228-229.

⁷² VIROLI, Maurizio. *Machiavelli*. Oxford: Oxford University Press, 1998, p. 108.

⁷³ REBHORN, Wayne A. *The Emperor of Men's Minds: literature and the Renaissance discourse of rethoric*. Ithaca: Cornell University Press, 1995, pp. 54-56.

⁷⁴ MAQUIAVEL, Nicolau. *A mandrágora*. Tradução de Mário da Silva. São Paulo: Peixoto Neto, 2004, II. 2, pp. 61-64; IV. 2, pp. 125-126.

Em "Rhetoric and ethics in Machiavelli", Virginia Cox vincula o termo *parere* ao *éthos*, pois ambos se referem à manipulação das aparências. Ela também associa a execução de Ramiro com a técnica da *enargeia*, e ainda aponta outras passagens em textos maquiavelianos notáveis pela efetividade de uma retórica imagética – inspirada nas pontes estabelecidas por Cícero e Quintiliano entre o orador e o ator –, incluindo o seguinte espetáculo mencionado n’*A arte da guerra*⁷⁵: o espartano Agesilau levou seus soldados a desprezarem o inimigo dispondo sob seus olhos “persas nus para que vissem seus membros delicados e não tivessem motivo para temê-los”⁷⁶.

Afirmar a teatralidade do espetáculo de César Bórgia é uma observação fundamental porque o episódio ecoa não apenas preceitos emprestados dos retores clássicos, mas também teorizações poéticas clássicas e o tema farmacológico presente em Tito Lívio.

3.2.2

Os ecos do espetáculo trágico farmacológico

À primeira vista, a encenação purgativa de Bórgia remete à retórica visual do Bruto liviano. Porém, há uma diferença de ordem patética entre os espetáculos montados pelos dois atores. Enquanto o cônsul romano levou o luto, a dor, as lágrimas e a surpresa experimentadas pelo público romano à cólera, o personagem maquiaveliano executou um câmbio emocional inverso: o ódio deu lugar à satisfação e perplexidade. Ou seja, ao contrário de excitação, a exposição do corpo de Ramiro despertou apaziguamento. O libertador de Roma incentiva a revolta; o duque Valentino a desencoraja. Mesmo com tais diferenças, em ambos os casos é evidente o emprego de um *phármakon*. Por isso, alguns comentadores como Surovi e Martinez enxergam no uso maquiaveliano do termo “*purgare*” os ecos da concepção de tragédia teorizada na *Poética* aristotélica, manual traduzido ao latim por Giorgio Valla em 1498. Assim como os súditos na Romanha, a plateia de uma peça trágica sofre um impacto catártico e purgativo que inspira “compaixão” e

⁷⁵ COX, Virginia. "Rhetoric and ethics in Machiavelli". In: NAJEMY, John M. (ed.). *The Cambridge companion to Machiavelli*. Cambridge: Cambridge University Press, 2010, pp. 176-184.

⁷⁶ MAQUIAVEL, Nicolau. *A arte da guerra*. Tradução de Eugênio Vinci de Moraes. São Paulo: Folha de S. Paulo, 2021, IV, p. 104.

“pavor” – embora a encenação continue sendo prazerosa e instrutiva. A catarse e a purgação são um tipo de libertação emocional geradora de renovação. De acordo com Surovi, o termo *stupido* deriva do latim *stupidus* – referente à “confusão” ou “surpresa” – e foi também emprestado do *Purgatório* de Dante⁷⁷.

Outro caso maquiaveliano de espetáculo patético é a performance corporal protagonizada por Caterina Sforza nos *Discorsi* para escapar dos conjuradores que lhe haviam cercado. Após prometer-lhes que permaneceria junto dos filhos em sua fortaleza em Forlì como refém, fazendo-os confiar em sua “palavra dada”, a condessa “repreendeu-os pela morte do marido e ameaçou-os de todos os tipos de vingança”. Depois, “para mostrar [*mostrare*] que com os filhos não se importava, mostrou-lhe [*mostrò*] os órgãos genitais, dizendo que mantinha ainda o modo de fazer mais”. Diante dessa cena, os espectadores ficaram “escassos de discernimento [*scarsi di consiglio*]”, isto é, privados de conselho⁷⁸. Como defende Surovi, esse teatro da nudez – um detalhe inventado por Maquiavel – ecoa a execução de Ramiro pois repete duas vezes o verbo *mostrare* e igualmente levou o público à estupefação⁷⁹.

A teatralidade da exibição montada por Caterina Sforza é evidente, embora Maquiavel não faça menção a nenhum “espetáculo”. Porém, encontramos esse termo em um comentário nos *Discorsi* sobre um episódio das *Décadas* livianas. Por causa dos sofrimentos suportados na guerra contra os romanos, os samnitas decidiram recorrer a um “*rimedio*” religioso para levantar os ânimos dos soldados e, conseqüentemente, garantir vitórias futuras. Após o sacerdote realizar um ritual de “*sacrificio*” e pedir aos chefes militares jurarem compromissos com a batalha de sobrevivência, convocou cada um dos soldados para individualmente proferirem

⁷⁷ ARISTÓTELES. *Poética*, op. cit., VI. 1449b. 24-28, pp. 71-73. Sobre os ecos aristotélicos e dantescos, ver: SUROVI, Lauren Elizabeth. *Comic cure*, op. cit., p. 78. Sobre os ecos aristotélicos na concepção maquiaveliana de *purgare*, ver também: MARTINEZ, Roland. “Tragic Machiavelli”, op. cit., pp. 112-113. *Idem*. “Comedian, tragedian: Machiavelli and traditions of Renaissance theater”, op. cit., p. 209. Sobre a sobrevivência da *Poética* no Renascimento italiano, ver: VICKERS, Brian. “Rhetoric and poetics”. In: SCHMITT, Charles B. *The Cambridge History of Renaissance Philosophy*. Cambridge University Press, 2007, pp. 718-721. Em relação ao uso dantesco do termo “*stupido*” para referir-se à ideia de “confusão” no *Purgatorio*, assim mesmo ficou a tradução em português. DANTE, Alighieri. *A divina comédia*. Tradução de Italo Eugenio Mauro. São Paulo: Editora 34, 2019, *Purgatório*, Canto IV, vv. 58-59, p. 33.

⁷⁸ MAQUIAVEL, Nicolau. *Discursos sobre a Primeira Década de Tito Lívio*. Tradução de André Santos Campos e Giovanni Damele. Coimbra: Edições 70, 2024, III. 6, pp. 322-323. Para a versão original em italiano, ver: MACHIAVELLI, Niccolò. *Discorsi sopra la prima deca de Tito Livio*. A cura di Giorgio Inglese. Milano: Rizzoli Editore, 2023, III. 6. 158-159, p. 487.

⁷⁹ SUROVI, Lauren Elizabeth. *Comic cure*, op. cit., pp. 79-81.

juramentos. Ele “fê-los primeiro jurar que não repetiriam coisa alguma que vissem [*vedessono*] ou ouvissem, e depois, (...) fê-los prometer aos deuses (...) que não fugiriam jamais da luta e que matariam quem quer que dela vissem [*vedessono*] a fugir”. Alguns recusaram o acordo e, por isso, “foram mortos pelos seus centuriões, de tal maneira que os outros que os sucederam (...), amedrontados [*impauriti*] pela ferocidade [*ferocità*] do espetáculo [*spettacolo*], juraram todos”. Embora esse remédio viria a ser inefetivo no combate posterior contra o exército romano, o autor retira uma lição deste episódio: “quanta confiança se pode vir a ter mediante um bom uso da religião”⁸⁰. A cena remete não apenas à execução de Ramiro, cuja *ferocità* igualmente despertou temores por uma via imagética, como também ecoa temas centrais nos relatos de Tito Lívio protagonizados por Bruto: o juramento de sangue e o sacrifício remediador. O cônsul transformara o suicídio de Lucrezia em um espetáculo sacrificial, fazendo todos os espectadores jurarem derrubar o governo tirânico, e depois ordenou o sacrifício de seus próprios filhos.

Os *Discorsi* ecoam diretamente os episódios narrados por Tito Lívio que marcaram a transição do período monárquico para a república romana. Maquiavel elogia a prudência e a sabedoria de Bruto por “fazer-se de louco” em momento oportuno, particularmente quando “simulou cair para beijar a terra” diante do oráculo de Delfos. Sua simulação exemplar visava sair do radar dos jovens Tarquínios “para ser menos observado” e, assim, “ter mais facilidade em oprimir os reis e libertar a sua pátria sempre que se lhe apresentasse a ocasião”. Foi com essa motivação que o protagonista posteriormente arrancou a faca da ferida de Lucretia e fez todos os presentes jurarem lutar pelo fim da tirania. Após a fundação da liberdade, sua manutenção demandava justamente aquela atitude tomada pelo cônsul: “sentar-se num tribunal, e não somente condenar os seus filhos à morte”, mas também presenciá-la, pois execuções memoráveis são necessárias depois da mudança de um estado. O ex-secretário ainda comenta sobre Tarquínio Soberbo, cuja expulsão foi motivada não pelo crime sexual do filho Sexto, mas sim pelo fato de ter governado Roma com “crueldade e soberba”, o que incitou “os ânimos e todos os romanos para a rebelião, assim se lhes apresentasse a ocasião”. Portanto, mesmo se o estupro não tivesse ocorrido, qualquer violação grave das leis teria

⁸⁰ MAQUIAVEL, Nicolau. *Discursos sobre a Primeira Década de Tito Lívio*, op. cit., I. 15, pp. 95-96. Para a versão original em italiano, ver: MACHIAVELLI, Niccolò. *Discorsi sopra la prima deca de Tito Livio*, op. cit., I. 15. 1-12, pp. 101-102.

“gerado o mesmo efeito”. Ou seja, a disposição emocional prévia foi a causa da rebelião, enquanto o caso de Lucretia serviu apenas como uma oportunidade aproveitada pelo Bruto forjador de *éthos*. Mesmo assim, Maquiavel não recusa a importância do crime de Sexto, pois frequentemente a violência contra mulheres incita rebeliões que levam tiranias (e repúblicas) à ruína. Os governadores devem atentar-se a tais violências “e remediá-las a tempo para que o remédio não acarrete dano ou vitupério”⁸¹.

Conforme já apontei no capítulo anterior, Maquiavel dedicou os *Discorsi* a dois amigos, Zanobi Buondelmonti e Cosimo Rucellai⁸², que conheceu em reuniões nos *Orti Oricellari*, os jardins da família Rucellai. Lá ele pôde se engajar em debates políticos e literários com diversos escritores, inclusive teatrólogos, como os tragediógrafos Gian Giorgio Trissino e Giovanni Rucellai, o comediógrafo Iacopo Nardi e Luigi Alamanni, este último tradutor da *Antígona* de Sófocles e a quem o ex-secretário dedicou sua obra *A vida de Castruccio Castracani de Lucca*⁸³. Os comentários maquiavelianos sobre a *História de Roma* de Lívio foram escritos nos mesmos anos de participação nesse ambiente intelectual, onde Trissino e Ludovico Martelli ecoaram episódios livianos em suas tragédias. Martelli, por exemplo, escolheu a cena de assassinato de Sérvio em sua peça *Tullia*. Inclusive, Maquiavel parodia o suicídio da Lucretia romana para compor uma comédia protagonizada por uma Lucrezia florentina, a *Mandragola*⁸⁴, cujo enredo gira em torno da metáfora do *phármakon*⁸⁵. Porém, não há um consenso historiográfico se podemos classificar ou não tal peça cômica como munida de um potencial remediador. Martinez apresenta duas leituras opostas.

Segundo o autor, no artigo “Tragic Machiavelli”, durante o Renascimento florentino o suicídio (ou sacrifício) de Lucretia foi frequentemente visto como um exemplo trágico de viés republicano. Sua imagem foi usada como estímulo à resistência contra tiranos primeiro contra os Visconti de Milão, na passagem do século XIV ao XV, e depois contra os Medici entre 1494 e 1512. Nesse segundo

⁸¹ MAQUIAVEL, Nicolau. *Discursos sobre a Primeira Década de Tito Lívio*, op. cit., III. 2-5, pp. 300-305; III. 26, p. 372.

⁸² *Ibidem*, Dedicatória, p. 43.

⁸³ *Idem*. “*A vida de Castruccio Castracani de Lucca*”. In: MAQUIAVEL, Nicolau. *História de Florença*. São Paulo: Martins Fontes, 2007, p. 559.

⁸⁴ MARTINEZ, Roland. “Tragic Machiavelli”, op. cit., pp. 102-105.

⁸⁵ Para uma análise dos ecos da linguagem farmacológica liviana n’*A mandrágora* de Maquiavel, com foco nos paralelos entre a Lucretia romana e a Lucrezia florentina, ver: *Idem*. “The Pharmacy of Machiavelli: Roman Lucretia in ‘Mandragola’”, *Renaissance Drama*, vol. 14, 1983, pp. 1-43.

contexto Botticelli pintou uma representação de Bruto exibindo o corpo dela sob os olhos dos espectadores comovidos de Colácia. Foi no pano de fundo desta simbologia que Maquiavel compôs *A mandrágora*, cujos contrastes sarcásticos com o relato original de Tito Lívio nos permite incluir a postura maquiaveliana diante da fonte original naquela categoria proposta por Thomas Greene de imitação “dialética”, na qual um modelo homenageado é alvo de paródia⁸⁶. Na narrativa liviana, a rebelião que se seguiu àquele espetáculo levou à purgação de uma Roma adoentada pelo governo trágico dos Tarquínios. Como Maquiavel diz n’*O príncipe* e nos *Discorsi*, a violência contra mulheres cria a ocasião para a formação de rebeliões. Porém, no final da comédia maquiaveliana, Lucrezia não morre, o que, para Martinez, poderia significar a impossibilidade da cura do corpo cívico. Esse término invalidaria o nome da peça, já que a raiz de mandrágora supostamente serviria como um remédio. Portanto, a obra como um todo seria uma privação de um desfecho remediador, pois a ausência de um sacrifício feminino representa a falha do ideal republicano diante da corrupção florentina. Talvez o secretário quisesse que sua comédia fosse uma tragédia⁸⁷. Inclusive, segundo Martinez, tal confusão entre os dois gêneros de drama ecoa a poesia tragicômica *Anfitrião*, de Plauto, cuja obra *Casina* foi a inspiração para a última comédia maquiaveliana, a *Clizia* (1525). Esta *imitatio* está em concordância com a bem estabelecida tradição humanista de valorizar as peças daquele poeta antigo e do também latino Terêncio. Deste último autor clássico o ex-secretário transcreveu o *Eunuco* antes de entrar na chancelaria e posteriormente traduziu a comédia *Andria* nos anos 1517-1520⁸⁸.

Em outro texto, “Comedian, tragedian: Machiavelli and traditions of Renaissance theater”, Martinez oferece uma leitura diferente – que seria tão provável quanto a outra – em relação aos efeitos purgativos d’*A mandrágora* sobre o corpo cívico de Florença. Assim como sua fonte de adaptação, a paródia do episódio liviano também oferecia cura. Sexto Tarquínio tem seu desejo pela casta Lucretia germinado na segurança de Colatino sobre a superioridade de sua esposa e tenta consumir sua obsessão ameaçando caluniá-la caso se recuse a se deitar com

⁸⁶ Para um quadro geral das quatro principais formas de *imitatio* praticadas pelos humanistas, ver: GREENE, Thomas. M. *Light in Troy: imitation and discovery in Renaissance poetry*. Binghamton: Vail-Ballou Press, 1982, pp. 38-46.

⁸⁷ MARTINEZ, Roland. “Tragic Machiavelli”, *op. cit.*, pp. 105-107.

⁸⁸ Para um quadro geral das leituras poéticas de Maquiavel, ver: *Idem*. “Comedian, tragedian: Machiavelli and traditions of Renaissance theater”, *op. cit.*, pp. 207-216.

ele. A obra maquiaveliana ecoa essas cenas. De modo similar, a paixão de Calímaco desperta ao escutar em Paris o relato de Camilo Calfucci sobre a beleza e a castidade da sua parente Lucrezia, esposa de Nícia Calfucci. Posteriormente, Ligúrio aconselha-o um “truque de cama” que envolve chantagem; se a personagem florentina negar tornar-se sua amante, será levada à “infâmia”⁸⁹. Porém, o paralelo fundamental entre a comédia de Lucrezia e a tragédia de Lucretia é o desfecho catártico de renovação. Bruto sabiamente conseguiu usar de um caso de violência contra as mulheres para liderar uma rebelião que refundou Roma, indo de uma monarquia tirânica a uma república livre. Já a noite consentida de Lucrezia com Calímaco igualmente renova uma situação enferma, pois esses dois protagonistas acabam virando amantes. Porém, não somente eles, como também todos os outros personagens terminam a obra realizados, incluindo Nícia, o marido traído. O truque acaba por produzir satisfação universal. Portanto, as duas renovações – a romana e a florentina – sugeririam purgação. Aliás, no final da peça, uma Lucrezia rejuvenescida visita a igreja de modo a parodiar o espetáculo religioso da Purificação (ou purgação) da Virgem⁹⁰, que era encenado no bairro de Oltrarno.

Ou seja, Martinez apresenta duas hipóteses sobre o potencial purgativo d’*A mandrágora*. Primeiramente, como a Lucrezia florentina não morre tal qual a Lucretia romana, a peça é carente de um espetáculo sacrificial feminino, o que no relato liviano havia sido a condição para a remediação do corpo político romano, que se purificou da enfermidade tirânica. Contudo, em segundo lugar, a comédia maquiaveliana oferece sim cura na medida em que o truque de cama renova as dinâmicas privadas da família de protagonistas, gerando assim satisfação universal.

Tal pluralidade de interpretações oferecidas por Martinez está inclusive de acordo com a própria natureza farmacológica ambígua da mandrágora, pois no folclore e nos textos médicos renascentistas a planta seria benéfica ou venenosa dependendo do momento de colheita⁹¹. Assim, a mandrágora ecoa o *phármakon* mencionado por Górgias, sendo ambos capazes de curar ou envenenar. Mesmo com tal ambiguidade, considero que, se seguirmos a teorização maquiaveliana no *Diálogo sobre nossa língua* (1524), devemos concluir que Maquiavel de fato

⁸⁹ MAQUIAVEL, Nicolau. *A mandrágora*, op. cit., I. 1, p. 43; IV. 2, p. 127.

⁹⁰ MARTINEZ, Roland. “Comedian, tragedian: Machiavelli and traditions of Renaissance theater”, op. cit., pp. 213-216.

⁹¹ *Ibidem*, p. 213.

imprime em suas comédias uma função farmacológica. Segundo o autor, mesmo que o teatro cômico seja um “espelho da vida privada” constituído por personagens baixos – vide o “jovem enlouquecido de amor –, ainda assim os espectadores experimentam um “exemplo útil”. O comediógrafo visa agradar a plateia, provocar seu riso, comovê-la e disponibilizar “efeitos sérios e úteis à vida comum”⁹². Ou seja, esse gênero poético exerce o papel de comover, deleitar e ensinar, isto é, aquela mesma função atribuída por Lívio às suas *Décadas*. Como o escritor antigo aponta no proêmio, a salubridade do seu monumento ilustre reside em exemplos instrutivos; similarmente, o drama maquiaveliano oferece ao corpo cívico florentino um espetáculo pedagógico, e por isso é necessário confirmar seu *status* de *phármakon* curativo.

3.3

A historiografia como espetáculo trágico

Enquanto Lívio opusera narrativas históricas e peças dramáticas como duas formas distintas de espetáculo, uma saudável e a outra insalubre, a voz maquiaveliana quebra essa fronteira. Como o ex-secretário aludira no final da *Istorie* e naquela carta a Francesco Guicciardini assinada com o título de “historiador, comediógrafo e tragediógrafo”, os príncipes italianos deixaram a península numa situação trágica amplificada pela invasão francesa de 1494, crise ainda corrente em 1525. Talvez fossem essas doenças sofridas por Florença que Maquiavel pretendia remediar pela escrita da *História de Florença* e d’*A mandrágora*. Embora as duas obras pertençam a gênero distintos, exercem a mesma função cívica purgativa. O drama cômico – e, por tabela, o trágico – seria um gênero útil, prazeroso e comovente, preceito que ressoa aquele triplo dever designado ao orador por Cícero e Quintiliano e redirecionado ao historiador por Pontano e pelo próprio Maquiavel. No *Proêmio* geral de sua composição historiográfica ele declara oferecer uma “descrição em particularidades [*particularmente si describe*]” de todo “exemplo [*esempio*]” florentino de discórdia civil que “deleite [*diletta*]”, “ensine [*insegna*]” e “comove [*mouve*]”. Este tratamento detalhado dos conflitos internos

⁹² MAQUIAVEL, Nicolau. *Diálogo sobre nossa língua*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010, 65-68, pp. 40-41.

estaria supostamente ausente da *História* bruniana, cuja “brevidade” carece de “*utile o piacere*” (“utilidade” e “prazer”)⁹³.

A preocupação maquiaveliana em combinar exemplaridade, *páthos* e detalhamento parece inverter a rejeição polibiana à historiografia trágica helênica, além de ecoar tanto a monumentalidade farmacológica liviana quanto a retórica pictórica antiga, especialmente nas versões latinas da *Retórica a Herênio* – na qual o *exemplum* põe o passado diante dos olhos – e de Cícero – cuja *illustratio* exige um estilo demorado e não breve. Portanto, considero válido analisar episódios da *História de Florença* nos quais os personagens exibem imagens (algumas delas com potencial patético) sob a visão dos espectadores.

3.3.1

Os espetáculos dos Medici

Maquiavel usa derivados do termo “espetáculo” em algumas passagens da *Istorie*. Por exemplo, na época de Cosimo de’ Medici, os florentinos solicitaram a Eugênio IV uma consagração papal para celebrar o término da construção da catedral Santa Reparata – isto é, a Santa Maria del Fiore. Com o aceite,

construiu-se um palanque [*palco*] que ia de Santa Maria Novella, onde o papa morava, até a igreja que devia ser consagrada, com quatro braços de largura e dois de altura, todo coberto em cima e dos lados com riquíssimos tecidos, pelo qual somente o pontífice e sua comitiva passaram, juntamente com os magistrados da cidade e cidadãos convidados a acompanhá-los: todo o restante dos cidadãos e o povo aglomeraram-se nas ruas, nas casas e na igreja para assistir [*veder*] a tão grande espetáculo [*spettacolo*]⁹⁴.

Vale notar que, para garantir a vividez retórica, o autor descreve a cena incluindo particularidades de largura, altura, decoração e localidade de modo a projetar a visão do *palco* aos leitores da história. Este e outros espetáculos são montados em eventos vinculados aos Medici. Dois deles têm como função comover o público, embora nem sempre atinjam seus objetivos. Em 1469, numa tentativa falha de acalmar o clima efervescido de discórdia civil, os florentinos organizaram “duas

⁹³ MAQUIAVEL, Nicolau. *História de Florença*, op. cit., Proêmio, 7-8. Para a versão original em italiano, ver: MACHIAVELLI, Niccolò. *Istorie Fiorentine*, op. cit., p. 3.

⁹⁴ MAQUIAVEL, Nicolau. *História de Florença*, op. cit., V. 15, p. 310. Para a versão original em italiano, ver: MACHIAVELLI, Niccolò. *Istorie Fiorentine*, op. cit., p. 129.

festas [*feste*]”: uma peça religiosa, cuja organização deixaria a cidade ocupada por diversos meses, e “um torneio [*tornimento*]”, isto é, uma espécie de “*spettaculo*” que representa “um combate de homens a cavalo”. A competição foi vencida por Lorenzo⁹⁵, personagem que posteriormente se envolve em mais um episódio de encenação teatral. Seu pai, Piero, buscou alegrar os cidadãos celebrando o casamento do filho

com a pompa, o aparato e a magnificência convenientes a tamanho homem; e durante vários dias houve todas as espécies de danças, festas e antigas representações [*antiche rappresentazioni*]. A tais coisas se somaram – para dar mais mostras [*mostrare*] da grandeza da casa dos Medici e do estado – dois espetáculos militares [*spettaculi militari*]: um apresentado por homens a cavalo, com representação [*rapresentò*] de uma batalha campal, e o outro consistia na demonstração [*dimostrò*] da expugnação de uma cidade⁹⁶.

Tais *spettaculi*, *feste* e *rappresentazioni* são captados pelo sentido da *visão*, palavra cujo campo semântico é compartilhado por termos maquiavelianos como *veder* e *mostrare*, ou *rapresentò* e *dimostrò*. Os atores históricos apresentam imagens aos espectadores de modo a idealmente provocar neles um impacto patético, seja para acalmá-los ou alegrá-los. As encenações mencionadas foram elaboradas em situações em que, a princípio, os envolvidos – tanto os exibidores quanto os visualizadores – previamente concordaram em participar do evento. Apesar da violência característica dos combates a cavalo, com seus vencedores e perdedores, trata-se de uma violência *prevista por todos*. Porém, na narrativa histórica de Maquiavel esse nem sempre é o caso. O autor também descreve uma segunda espécie de espetáculo, na qual um ato de brutalidade pega de surpresa os olhos do público e da vítima.

Em 1441 a cidade de Florença vivia um momento conturbado. Cosimo receava a “reputação [*reputazione*]” e o “crédito [*credito*]” de Neri di Gino Capponi, personagem “amado por muitos e temido por aqueles [leia-se, o próprio Medici] que não desejavam ter companhia no governo”. Neri era amigo de Baldaccio di Anghiari, um comandante bélico igualmente bem reputado e que havia divulgado publicamente a covardia do gonfaloneiro de justiça (“*gonfaloniere di*

⁹⁵ MAQUIAVEL, Nicolau. *História de Florença*, op. cit., VII. 2, pp. 443-444. Para a versão original em italiano, ver: MACHIAVELLI, Niccolò. *Istorie Fiorentine*, op. cit., p. 185.

⁹⁶ MAQUIAVEL, Nicolau. *História de Florença*, op. cit., VII. 21, pp. 460-461. Para a versão original em italiano, ver: MACHIAVELLI, Niccolò. *Istorie Fiorentine*, op. cit., p. 192.

giustizia”) Bartolomeu Orlandini. Este, tendo sido então levado à “infâmia [*infamia*]”, foi tomado por desejos vingativos e contou com a ajuda de outros cidadãos ansiosos pela morte do militar. Assim:

Tomada a decisão de matá-lo, Bartolomeu fechou em seu gabinete muitos jovens armados e, quando Baldaccio chegou à praça (...), o gonfaloneiro mandou chamá-lo, e ele, sem nenhuma suspeita, atendeu. O gonfaloneiro foi ao seu encontro e passou com ele duas ou três vezes pelo corredor para o qual dão os gabinetes dos Senhores (...). Depois, quando lhe pareceu conveniente, ao chegar perto do gabinete onde estavam escondidos os homens armados, fez-lhes um sinal. Estes apareceram de súbito e, encontrando Baldaccio sozinho e desarmado, mataram-no e jogaram seu corpo pela janela do Palácio [Vecchio] (...); de lá, levado para a Praça [della Signoria], cortaram-lhe a cabeça e, durante todo o dia, aquilo serviu de espetáculo [*spettacolo*] para todo o povo⁹⁷.

Os termos *reputazione*, *credito* e *infamia* exprimem sentidos próximos ao *éthos* – pois vinculam-se à imagem atribuída a um sujeito – e são fundamentais em outras obras maquiavelianas, assim como as emoções do amor e do temor. Conforme aponta John Najemy, o espetáculo exibido por Orlandini, um partidário dos Medici, ecoa a execução de Ramiro por Bórgia n’*O Príncipe*⁹⁸. Porém, o relato da exposição do corpo de Baldaccio em praça pública também é comparável a uma série de exemplos semelhantes na *História de Florença*, com destaque à falha conjuração orquestrada por Iacopo de Pazzi.

O episódio, ocorrido num domingo (26 de abril de 1478), é descrito com particularidade por Maquiavel, que então estava para completar nove anos. Ele inicia-se na catedral Santa Reparata, onde Bernardo Bandini e Francesco de’ Pazzi esfaqueiam Giuliano de’ Medici, enquanto seu irmão Lorenzo é ferido apenas levemente por Antonio da Volterra e pelo sacerdote Stefano. Mesmo tentando escapar, os dois conjurados acabam sendo encontrados, assassinados e têm “seus corpos (...) arrastados por toda a cidade”⁹⁹. Simultaneamente, outros partidários dos Pazzi entravam no Palazzo Vecchio sob o “*colore*” – isto é, disfarce – de trazer mensagens papais. Porém, conversando com um deles o gonfaloneiro de justiça Cesare Petrucci levantou suspeitas porque – repetindo aqui o verbo empregado por Maquiavel – a alteração no rosto do orador se “*mostrava*” visível. Este detalhe

⁹⁷ MAQUIAVEL, Nicolau. *História de Florença*, op. cit., VI 6-7, pp. 361-362. Para a versão original em italiano, ver: MACHIAVELLI, Niccolò. *Istorie Fiorentine*, op. cit., pp. 150-151

⁹⁸ NAJEMY, John M. *Machiavelli's broken world*. Oxford: Oxford University Press, 2022, p. 379.

⁹⁹ MAQUIAVEL, Nicolau. *História de Florença*, op. cit., VIII. 5-6, pp. 495-498.

imagético no semblante facial – ecoando a *pronuntiatio* retórica – falhou em persuadir, levando assim à descoberta dos conspiradores, dos quais “uns foram (...) lançados vivos pelas janelas do Palácio; entre eles, o arcebispo, os dois Iacopi Salviati e Iacopo, filho de *messer* Poggio [Bracciolini], foram enforcados”¹⁰⁰. Na sequência dos eventos, a conjura foi gerando o efeito contrário do desejado, somente favorecendo os Medici: “por toda parte viam-se [*si vedevano*] corpos esquartejados nas pontas das armas ou arrastados pela cidade; e todos perseguiram os Pazzi com palavras cheias de ira e feitos cheios de crueldade”. Entre eles, Francesco, que fugira à sua casa, “nu como estava, foi de lá retirado, levado ao Palácio e enforcado ao lado do arcebispo e dos outros”. Já Iacopo tentara escapar pelas montanhas, mas foi preso e levado de volta à cidade; depois, em Florença, sofre uma trágica reversão de fortuna em direção à ruína¹⁰¹:

para que esse caso não carecesse de algum exemplo extraordinário [*extraordinario esempio*], o corpo de *messer* Iacopo de’ Pazzi foi antes depositado na sepultura de seus antepassados, mas depois foi de lá retirado e, como excomungado, enterrado junto aos muros da cidade; de lá, novamente desenterrado, foi arrastado nu por toda a cidade pela corda com que fora enforcado; e, como a terra não tivesse lugar para a sua sepultura, seu corpo foi atirado no Arno. (...) Trata-se de um exemplo [*esempio*] realmente grande da fortuna ver [*vedere*] um homem que tivera tantas riquezas e tão feliz estado ser arrojado com tanta ignomínia a tão grande infelicidade e a tamanha ruína!

Após a realização destas e de outras punições exemplares dispostas aos olhos do público – que remetem a memorável execução dos filhos de Bruto e as tradicionais *pitture infamanti* florentinas –, “foram celebradas as exéquias de Giuliano, cujos restos mortais foram acompanhados com lágrimas por todos os cidadãos”. Ou seja, diante da imagem final exibida por Lorenzo, os espectadores sofrem uma mobilização patética que o autor provavelmente buscava redirecionar ao próprio filho do personagem, Giulio, o futuro papa Clemente VII a quem dedica a *Istorie*. Maquiavel conclui o episódio apresentando um elogio fúnebre à vítima: seu *éthos* se caracteriza pelas virtudes “liberalidade e humanidade”¹⁰².

¹⁰⁰ *Ibidem*, VIII. 7, pp. 498-499. Para a versão original em italiano, ver: MACHIAVELLI, Niccolò. *Istorie Fiorentine*, op. cit., p. 208.

¹⁰¹ Sobre a tragicidade da ruína de Iacopo de’ Pazzi, ver: DI MARIA, Salvatore. “Machiavelli’s ironic view of history: the *Istorie Fiorentine*”, op. cit., pp. 255-256.

¹⁰² MAQUIAVEL, Nicolau. *História de Florença*, op. cit., VIII. 9, pp. 501-503. Para a versão original em italiano, ver: MACHIAVELLI, Niccolò. *Istorie Fiorentine*, op. cit., pp. 209-210.

Portanto, é evidente a centralidade das ferramentas patético-visuais de persuasão disponíveis aos atores históricos. O autor também se aproveita de uma retórica imagética para cumprir a promessa de comover seus leitores. A espetacularidade da *História de Florença*, contudo, não se limita ao período de domínio dos Medici, narrado nos livros IV-VIII. Também observamos a atenção maquiaveliana aos detalhes em seu relato do *Trecento* florentino.

3.3.2

A ascensão do duque de Atenas

Apesar de Cochrane classificar as narrativas de Maquiavel e Bruni dentro da mesma corrente historiográfica humanista de base liviana¹⁰³, segundo o ex-secretário, o relato bruniano dos conflitos internos florentinos teria sido excessivamente breve e carente de particularidades. Assim, para uma compreensão mais aprofundada da espetacularidade trágica maquiaveliana, é necessário comparar as descrições de ambos os historiadores a respeito de um episódio rapidamente analisado no capítulo anterior: o governo tirânico do francês Gualtieri VI di Brienne – o duque de Atenas –, no final exilado por causa de revoltas. Este caso de discórdia civil ecoa a tragédia dos Tarquínios exposta na *Ab urbe condita*, cuja tradição analística o humanista aretino reivindicou herdar no proêmio à sua *História do povo florentino*. Se entre 1494 e 1525 Florença viveu uma situação trágica sob invasões estrangeiras – especialmente da França – e os últimos reis romanos eram etruscos, a tirania de um governante francês é igualmente alienígena e marcada por tragicidade. Enquanto já apresentei a *imitatio* e os afastamentos entre a voz maquiaveliana e a monumentalidade farmacológica de Lívio, agora meu foco recairá nas continuidades e singularidades do ex-secretário em seu diálogo com o antecessor quatrocentista. Adianto minha hipótese de que a linguagem retórica de Bruni já apresenta traços fortemente apoiados na visualidade, porém, mesmo assim Maquiavel confere ainda mais ênfase nas dimensões imagética e dramática da história, especialmente no final do episódio. Para facilitar a análise comparativa,

¹⁰³ COCHRANE, Eric. *Historians and Historiographies in the Italian Renaissance*. Chicago: Chicago University Press, 1981, p. xvi.

dividirei a trajetória do protagonista em três partes: a ascensão ao poder, a tirania e a ruína.

Bruni arranja o episódio no sexto dos doze livros de sua *Historiae Florentini Populi*. No ano de 1342, com a perda do controle de Lucca, o povo florentino passou a procurar os culpados internos, alimentando assim um ódio especialmente dirigido aos vinte homens que haviam sido responsáveis pelo despertar da guerra. Com a queda de seus prestígios, as esperanças populares se voltaram a Gualtieri di Brienne, que já tinha um histórico de auxílio aos exércitos florentinas, meio no qual conquistou grandes elogios. Ascendeu por favorecimento da nobreza e pela boa reputação (“*opinione*”) angariada, sendo por isso considerado aquele que poderia curar ou sanar (“*sanadis*”) as doenças cívicas. Porém, juntando poder doméstico e militar, começou a orquestrar um golpe para se assenhorar de Florença e retirar-lhe sua liberdade – um feito até então inédito. O personagem era um francês acostumado com a cultura de sua pátria, onde a multidão encontrava-se sob uma condição escrava, mas também foi estimulado pela onda de discórdias civis, supondo que os nobres lhe apoiariam e que talvez conseguiria persuadir a plebe – sendo ela desinteressada pela honra ou liberdade. O maior obstáculo do duque residia no povo médio. Então, audaciosamente, decidiu prender homens vituperados na campanha militar derrotada: o cavaleiro Giovanni di Bernardino de’ Medici é decapitado, Naldo Rucellai e Ricciardo de Ricci são penalizados com multas e acusações de fraude financeira, e Guglielmo Altoviti é executado sob denúncias de suborno¹⁰⁴.

Segundo Bruni, as punições cruéis e selvagens agradaram a multidão, que, entusiasmada com a coragem de Gualtieri, celebrou e louvou seu nome. Já alguns aristocratas concordaram em segui-lo por temerem o povo. Com essa ascensão, vários partidários incentivaram-no a tomar o poder inteiro para si, e ele não escondia a vontade de fazê-lo. Seu plano envolveu convocar o povo no entardecer para comparecer em uma assembleia no dia seguinte, mas durante a noite os priores foram ao seu encontro lhe confrontar; e aqui, como apontei no capítulo anterior, o autor introduz uma breve *antilogia* indireta – isto é, um embate oral de perspectivas opostas – na qual o estrangeiro reivindica lutar pela liberdade e contra a servidão. Os dois lados chegaram num pacto: ao nascer do sol o francês seria oficializado

¹⁰⁴ BRUNI, Leonardo. *History of the Florentine people*. Vol. 2: books V-VII. Traduzido e editado por James Hankins. Cambridge: Harvard University Press, 2004, VI. 110-113, pp. 262-265.

governante da cidade por um ano sob restrições de autoridade. No amanhecer uma praça pública estava repleta de cidadãos, e o estrangeiro escondia armas sob as roupas ao sentar-se na *ringhiera*. Antes que um prior pudesse apresentar ao povo o acordo selado por ambas as partes, a plebe começou a protestar pela elevação de seu *status* a senhor de Florença. Os magistrados se calaram com medo diante dos clamores da plateia – composta também pelos líderes da nobreza – e desistiram da resistência¹⁰⁵.

A *Istorie* maquiaveliana insere a tirania de Gualtieri no segundo de seus oito livros, e a trajetória do personagem é narrada diferentemente, tendo seu princípio num momento anterior (por volta de 1326), no qual o francês é enviado por Carlos – filho do rei Roberto de Nápoles – para substituí-lo como senhor de Florença. Assumindo um cargo de “representante”, ele “passou a ordenar as magistraturas segundo seu arbítrio”, porém, agiu com modéstia, isto é, “de modo contrário à sua natureza”, sendo por isso apreciado. Maquiavel introduz esse protagonista no contexto da guerra florentina contra o ducado de Castruccio Castracani em Lucca, contudo, rapidamente lhe tira de cena devido ao retorno de Carlos à Toscana¹⁰⁶ e somente reapresenta-o mais de uma década depois. Em 1342, com a perda do poder sobre Lucca, o povo indigna-se e pede auxílio a Roberto, que então envia de volta o duque de Atenas. Temendo a insatisfação popular, os vinte governantes encarregam o estrangeiro à função de comandante bélico. Os Grandes – leia-se, os nobres –, por considerarem-no uma via para vingar-se do povo submetendo todos a um “príncipe [*principe*]” que lhes recompensariam, secretamente “o convenceram a tomar a senhoria”. Persuadido e com “o ânimo ambicioso”, Gualtieri cultivou “a reputação [*riputazione*] de severo e justo, caindo desse modo nas graças da plebe”, e puniu os responsáveis pela derrota militar condenando “à morte *messer Giovanni de’ Medici*, Naddo Rucellai e Guglielmo Altoviti”¹⁰⁷.

De acordo com Maquiavel, as execuções deixaram os Grandes e a plebe satisfeitos, enquanto “amedrontaram muito os cidadãos medianos”. Assim, nos momentos em que Gualtieri “andava pelas ruas, em voz alta louvava-se a sua coragem (...) e todos o estimulavam publicamente a descobrir as fraudes dos

¹⁰⁵ *Ibidem*, VI. 114-116, pp. 267-269.

¹⁰⁶ MAQUIAVEL, Nicolau. *História de Florença*, op. cit., II. 30, pp. 124-125.

¹⁰⁷ *Ibidem*, II. 33, pp. 132-134. Para a versão original em italiano, ver: MACHIAVELLI, Niccolò. *Istorie Fiorentine*, op. cit., pp. 55-56.

cidadãos e castigá-los”. A sua “reputação [*reputazione*]” crescia junto do “temor [*timore*]”, cada um em níveis tão altos que, a fim de “demonstrarem apoio [*mostrarsegli amico*], mandavam pintar a sua insígnia à frente de casa”. A tentativa de ascensão política envolvia um outro método imagético: “para dar mais mostras [*segno*] de religiosidade e humanidade”, decidiu morar no “convento dos Frades Menores de Santa Cruz”. Quando o francês pediu ao governo florentino a própria intitulação de “príncipe [*principe*]” argumentando estar concretizando um desejo geral, recebe uma recusa corajosa. Sua alternativa então foi “proclamar que todo o povo, na manhã seguinte, deveria vir à praça [*piazza di Santa Croce*] situada diante do convento”. Na sequência, a Senhoria de Florença, ainda mais assustada que antes, recorreu ao “remédio [*rimedio*]” das súplicas. Aqui o autor põe uma longa oração na boca de um dos Senhores empenhados em dissuadir o duque de Atenas¹⁰⁸. Como analisei-a mais profundamente no capítulo anterior, a interpretação a seguir será mais breve.

Conforme explica o orador, a intenção dele com o discurso é apenas “mostrar-vos [*dimostrarvi*]” os diferentes obstáculos em “submeter uma cidade que sempre viveu livre”. Por exemplo, a plebe “pelo menor acontecimento se revolta”, um problema carente de “remédio [*rimedio*]”; não é seguro nem temer a todos nem enfrentar os “ódios da multidão”, que poderá dispor-se à vingança; e mesmo que os cidadãos nunca tenham experimentado a liberdade, “os palácios públicos, as sedes das magistraturas, as insígnias das ordenações livres a recordam”. Além disso, mesmo se Gualtieri agisse com “costumes santos, conduta benigna, juízos retos”, seus súditos nunca o amariam. Ou seja, implementar uma tirania seria a sua ruína. No entanto, o ouvinte não foi persuadido e alegou trabalhar contra a servidão, pois “somente as cidades desunidas são servas”. Assim, os Senhores declararam que caberia ao povo reunido na praça concordar se lhe concederiam o governo florentino em uma janela de um ano e com algumas restrições – de modo similar ao período prévio no qual o poder de Florença era conduzido por Carlos. Em 8 de setembro de 1342, o francês “compareceu à Praça e, ao lado da Senhoria subiu à *ringhiera* – que é como (...) chamavam aqueles degraus que ficam ao pé do Palácio dos Senhores”. Durante a leitura pública da proposta a multidão rejeitou-a, preferindo uma duração vitalícia ao invés de doze meses, e carregou Gualtieri para

¹⁰⁸ MAQUIAVEL, Nicolau. *História de Florença, op. cit.*, II. 34, pp. 134-135. Para a versão original em italiano, ver: MACHIAVELLI, Niccolò. *Istorie Fiorentine, op. cit.*, p. 56.

dentro do Palazzo Vecchio enquanto o prédio “era saqueado pela família do duque, o gonfalão do povo era rasgado, e à frente do Palácio eram postas as suas insígnias”. Esse acontecimento se deu para “a dor [*dolore*] dos homens bons” e o “prazer [*piacere*]” daqueles maus ou ignorantes¹⁰⁹.

Até este ponto já percebemos algumas semelhanças entre as duas representações historiográficas. Ambos os autores ecoam a linguagem farmacológica de Lívio e destacam a centralidade de ferramentas retóricas como o *éthos* e o *páthos* na relação entre os atores políticos. Porém, também se notam contrastes. Bruni por enquanto enfatiza mais a condição alienígena do duque francês. Fora isso, a descrição maquiaveliana antecipa a entrada do personagem em cena, se preocupa mais em oferecer particularidades pictóricas a fim de amplificar sua *enargeia* e introduz um discurso direto onde a voz bruniana apenas oferecera uma *antilogia* indireta. Aliás, a referência do orador à utilidade dos palácios públicos, das sedes das magistraturas e das insígnias das ordenações enquanto meios visuais de recordação do passado ecoa a cultura visual da Florença renascentista. Apesar disso, no relato do governo tirânico de Gualtieri, o escritor aretino usará um termo de apelo imagético – “espetáculo” – que a *Istorie* deixará de lado, e tal inclusão provavelmente confirma a presença espectral de Lívio já na *Historiae*.

3.3.3

A tirania do duque de Atenas

Para Bruni, a tirania do duque de Atenas merece ser recordada por servir como um alerta aos leitores e uma censura aos soberanos. Pois ela tornará aparente – *Apparebit*” em latim, e “*become clear*” na tradução ao inglês – aos cidadãos o quão necessário é temer a servidão, e ensinará aos lordes que apenas se arruinariam agindo com imoderada “*superbiam*” (soberba), mesmo termo usado por Lívio para caracterizar Tarquínio Soberbo¹¹⁰. Realizando seu objetivo de atingir a senhoria,

¹⁰⁹ MAQUIAVEL, Nicolau. *História de Florença*, op. cit., II. 34-35, pp. 135-139. Para a versão original em italiano, ver: MACHIAVELLI, Niccolò. *Istorie Fiorentine*, op. cit., pp. 55-58.

¹¹⁰ O termo é usado, por exemplo, em um evento no qual Tarquíno Soberbo e o filho combinam um plano para infiltrar-se na cidade de Gábios recorrendo à “*fraude*” e “*dolo*”. Para que os gabinos concordassem em acolhê-lo, Sexto Tarquínio reclama que procura refúgio para proteger-se da “*superbiam*” do pai. LÍVIO, Tito. *História de Roma*, op. cit., I. 53, pp. 91-92. Para a versão original em latim e a tradução inglesa, ver: LIVY. *History of Rome*, op. cit., pp. 182-184.

Gualtieri trabalharia agora para manter-se nela. Uma de suas medidas externas foi conceder o poder de Arezzo e Pistoia ao povo dessas cidades em seu próprio nome, um modo “*astuto*” de conquistar a “*benevolentia*” das populações locais, que, cansadas da sujeição aos florentinos, aceitaram o seu domínio pessoal sem mediações. Firmada a paz com Pisa, foi decidido que caberia à Florença indicar os magistrados de Lucca. Entretanto, as indicações funcionariam apenas como aparências (“*speciosum*” ou “*appearances*”), pois o controle efetivo ainda estava nas mãos dos pisanos. O personagem estrangeiro também nomeou para sua guarda privada oitocentos franceses que haviam sido atraídos por sua “*fama*”¹¹¹.

A perversidade de Gualtieri definiu suas políticas domésticas. Por ser a medida mais tolerável, não demitiu os priores, porém, substituiu toda a autoridade deles por responsabilidades altamente reduzidas, deixando assim sob os olhos (“*oculis*”) dos cidadãos um espetáculo acerbo e miserável (“*spectaculum (...) acerbum miserabileque*”). Depois, desarmou os florentinos e aboliu cargos como o gonfaloneiro além de várias honras e magistraturas com exceção daquelas que havia concedido. Ele variava em seus favores, ora parecendo (“*videretur*”, “*appeared*”) preferir a nobreza, ora o povo, ora a plebe, mas agiu com mais tolerância especialmente para este terceiro grupo social. Somado a isso, modificou a arquitetura urbana e ouvia vitupérios com crueldade (“*crudelitatem*”), até cortando a língua de um cidadão ex-membro do priorado insatisfeito com os negócios públicos e executando um homem sob a suspeita de criticar seu governo¹¹².

Maquiavel descreve o governo tirânico imitando parte da abordagem temática bruniana, mas também manifesta certa independência ao priorizar tópicos fundamentais já desenvolvidos em escritos anteriores. O tirano promoveu medidas como: selar “as pazes com os pisanos” por vias externas; remover a autoridade dos Senhores expulsando-os do Palazzo; retirar as insígnias dos gonfaloneiros; abolir magistraturas; desarmar os florentinos; e aliar-se com os de fora “para melhor se defender dos de dentro”. Segundo o autor, “a severidade [*severità*] e a humanidade [*umanità*] que havia fingido [*finta*] convertera-se em soberba [*superbia*] e crueldade [*crudeltà*]; muitos cidadãos (...) eram atormentados com tributos ou com a morte”. Embora o duque tivesse sido favorecido pelos Grandes, criou suspeitas em relação a esse grupo, então, buscando preservar sua “tirania [*tirannide*]”, passou

¹¹¹ BRUNI, Leonardo. *History of the Florentine people*, op. cit., VI. 117-120, pp. 268-271.

¹¹² *Ibidem*, VI. 121, pp. 272-275.

a beneficiar a plebe. Por exemplo, em maio de 1343, mês no qual o povo tem o costume de festejar (“*festeggiare*”), concedeu títulos, dinheiro e insígnias aos plebeus e ao “povo miúdo”. Além disso, a “*fama*” da senhoria de Gualtieri atraiu vários de seus compatriotas à Florença, e ele recebeu-os oferecendo cargos públicos. Deste modo, rapidamente a cidade “tornou-se não somente súdita dos franceses, mas de seus costumes e hábitos”. Entretanto, a violência contra as mulheres era um ato que “desagradava [*dispiaceva*]” ainda mais. Por tais razões, os cidadãos viviam indignados “vendo [*veggendo*] a majestade de seu estado arruinada [*rovinata*]”¹¹³.

A escolha maquiaveliana das palavras não apenas aponta o *éthos* dissimulado do protagonista, como igualmente enfatiza a dimensão patética das imagens captadas pela visão, conforme é evidente na seguinte passagem:

todos quantos não estavam habituados a assistir [*vedere*] a pompas régias não podiam deixar de sentir-se pesarosos [*dolore*] quando o viam rodeado de esbirros [*satelliti*] armados, a pé e a cavalo. Porque, vendo [*veggendo*] mais de perto sua própria vergonha, eram obrigados a honrar aquele que mais odiavam [*odiavano*]; e a isso se somava o temor [*timore*], diante das frequentes mortes e das contínuas talhas com que ele empobrecia e consumia a cidade¹¹⁴.

O protagonista tinha consciência e medo (“*temute*”) destes “temores [*paure*]”, mas pretendia “mostrar [*mostrare*] a todos que acreditava ser amado [*amato*]”. Assim, para projetar essa imagem de alguém bem-quisto, uma de suas estratégias consistiu em assassinar um informante em vez de investigar a veracidade de suas denúncias de conjuração. Tal artifício, contudo, parece ter falhado ao acabar, ao contrário, estimulando o “*animo*” daqueles ansiosos por sua “ruína [*rovina*]”. Outra atitude tirânica foi cortar a língua de um homem crítico à imposição de novos tributos; esse evento alimentou o sentimento geral de “*odio*”, pois “aquela cidade, acostumada que estava a fazer e a dizer todas as coisas com toda a liberdade, não podia suportar que lhe atassem as mãos e lhe calassem a boca”¹¹⁵, conforme o orador já havia lhe alertado prevendo que a servidão arruinaria seu governo.

¹¹³ MAQUIAVEL, Nicolau. *História de Florença*, op. cit., II. 36, pp. 139-141. Para a versão original em italiano, ver: MACHIAVELLI, Niccolò. *Istorie Fiorentine*, op. cit., p. 58-59.

¹¹⁴ MAQUIAVEL, Nicolau. *História de Florença*, op. cit., II. 36, p. 141. Para a versão original em italiano, ver: MACHIAVELLI, Niccolò. *Istorie Fiorentine*, op. cit., p. 59.

¹¹⁵ MAQUIAVEL, Nicolau. *História de Florença*, op. cit., II. 36, p. 141. Para a versão original em italiano, ver: MACHIAVELLI, Niccolò. *Istorie Fiorentine*, op. cit., p. 59.

Portanto, narrando um exemplo instrutivo por sua natureza censurável, Bruni mostrou o passado ensinando ao povo os perigos da servidão e aos senhores o risco de arruinar-se quando se age com soberba – tal qual Tarquínio e Gualtieri. Além de ter promovido punições cruéis, o francês recorreu a estratégias visuais: utilizou métodos astutos vinculados ao *éthos* granjeando para si *benevolentia e fama* no meio de estrangeiros; encenou um *spectaculum* perverso; e variou as aparências de seu favoritismo social. Além dele, os pisanos também se aproveitaram da força persuasiva das imagens. Maquiavel se aproxima do antecessor quatrocentista em vários pontos, especialmente ao ecoar (com fins comparativos) a ruína sofrida pelo trágico personagem liviano; demonstrar uma aversão à invasão estrangeira; e operar com termos que destacam uma retórica pictórica – como a retirada de insígnias – e projetam a *persona* do famoso senhor de Florença. Entretanto, neste último tópico o ex-secretário menciona uma particularidade de seu interesse, o recurso à *finta*, ou seja, o uso de máscaras de virtude (*severità e humanità*) para dissimular vícios. Esse tema fora teorizado n’*O Príncipe*, onde encontramos outros conselhos seguidos pelo tirano: a importância cívica das festas – recomendação seguida pelos Medici no resto da *Istorie* – e a tentativa de ser simultaneamente amado e temido, embora tenha falhado neste esforço. O duque, porém, parece não estar a par de todas as lições fornecidas no manual principesco, pois ignorou a lição de que a violência contra as mulheres fomenta o ódio. Por fim, é válido destacar a centralidade atribuída à força patética dos objetos apreendidos pelos olhos: vê-los pode ser doloroso e atemorizante. Embora neste episódio a voz maquiaveliana deixe de fora a menção a um espetáculo, sua descrição ainda é marcada pela espetacularidade dos atores históricos e do próprio historiador. Este traço se tornará ainda mais evidente no relato nas cenas finais do episódio, cuja abordagem é mais detalhada em comparação com o tratamento bruniano.

3.3.4

A ruína do duque de Atenas

Bruni diz que, em 1343, à medida que a vilania do personagem crescia e tornava-se cada vez mais insuportável, o medo (“*metum*”) deu lugar ao “*odio*”. As reclamações se transformaram em várias conjurações sendo planejadas ao mesmo tempo, cada uma sem saber da outra; algumas imaginaram atacá-lo no Palazzo e as

demais preferiam fazê-lo nas ruas. Porém, a empreitada seria difícil, já que, estando o “*tyranno*” consciente de seus malfeitos, a cada dia aumentavam suas suspeitas e sua cautela, chegando ele inclusive a tentar permanecer no palácio o máximo de tempo possível. Os esquemas rapidamente chegaram aos seus ouvidos via um informante cujas revelações levaram à prisão de dois homens que, submetidos à tortura, confessaram a trama e seus líderes. Gualtieri ficou apreensivo com a magnitude dos envolvidos, então, após um pouco de hesitação, capturou Antonio Adimari – um dos nomes denunciados – e dele extraiu o número real de participações. Tal informação deixou o francês gaguejando e com medo – “*metuens*” no original e “*feared*” na tradução inglesa. Sua estratégia para frear a revolta consistiu em convocar os trezentos cidadãos mais egrégios de Florença sob o falso pretexto de desejar conselhos sobre possíveis conspirações, embora seu objetivo verdadeiro fosse esmagá-los no palácio. No entanto, vários dos convocados eram conjurados que, percebendo o perigo, compartilharam seus temores com os outros¹¹⁶.

Após ninguém atender ao chamado, a cidade entrou num estado de rebeldia explícita: os membros das três conspirações que se formavam separadamente se revelaram e se combinaram em uma só, e desta unidade participaram a maioria das importantes famílias da nobreza e do povo. Os florentinos se armaram e começaram um cerco em volta da cidadela. Tendo visto – no original “*videt*”, traduzido por “*saw*” – a inutilidade de atacá-los de volta, o “*tyrannus*” buscou apaziguar a “*ira*” da multidão libertando alguns cativos como Adimari, exibindo (“*exhibuit*”, “*showed*”) alguma honra aos priores e jogando do topo da cidadela algumas bandeiras do povo como um símbolo de liberdade. Porém, esse artifício patético-visual foi inefetivo para atenuar as chamadas do anseio por vingança de sangue. Os líderes dos revoltosos organizaram um conselho popular na igreja de Santa Reparata, onde alguns homens foram eleitos para reformar o estado, incluindo Angelo Acciaiuoli, um bispo sábio e de grande “*auctoritate*”¹¹⁷.

As vantagens defensivas dos sitiados eram suficientes apenas para atrasarem o perigo iminente. Sem esperanças de salvarem-se, eles tentaram negociar implorando um exílio seguro. Depois, para acalmar a “*ira*” de Florença com indenizações, botaram para fora dos portões os “*satellites*” – isto é, guardas – de

¹¹⁶ BRUNI, Leonardo. *History of the Florentine people*, op. cit., VI. 122-124, pp. 274-277.

¹¹⁷ *Ibidem*, VI. 125-126, pp. 277-279.

Gualtieri que haviam atormentado a população em tempos pretéritos Nas palavras brunianas: “Atirados às espadas do povo inflamado, estes homens foram instantaneamente rasgados membro por membro, ganhando uma recompensa adequada aos seus atos de crueldade”. Diante desta cena, a raiva dos cidadãos se abateu. Mesmo assim o duque, preocupado com a própria vida, firmou um acordo para devolver o poder aos florentinos; se renderia voluntariamente aos novos reformadores, mas, para que pudesse escapar à salvo, esperaria dois dias sob custódia dentro do palácio de modo a não ser vítima da multidão violenta. E desta forma Bruni termina o episódio¹¹⁸.

A narrativa dos mesmos eventos na *Istorie* é mais minuciosa em termos visuais e ecoa temáticas já desenvolvidas em escritos maquiavelianos anteriores. De acordo com o autor, os ódios (“*odi*”) dirigidos contra Gualtieri “cresceram tanto que teriam incitado qualquer povo servil a recuperar a liberdade”, mas especialmente “os florentinos, que não sabem manter a liberdade e não conseguem suportar a servidão”. Sendo assim, vários cidadãos tentaram recuperar a cidade mesmo com o risco de perderem suas vidas. Segundo Maquiavel, “três tipos de cidadão tramaram três conjurações, os Grandes, os populares e os artesões”, cada um deles motivados por fatores gerais e particularidades a cada grupo. Diferentes planos foram orquestrados sem nenhum sucesso. Por exemplo, imaginaram ser possível assassinar o tirano na “casa dos Albizzi, aonde (...) ele iria no dia de São João para assistir [*vedere*] uma corrida de cavalos”, mas lá nem apareceu¹¹⁹. Neste contexto um personagem destacou-se sob os holofotes:

O arcebispo de Florença era *messer* Agnolo Acciaiuoli, que em suas pregações já havia exaltado [*magnificato*] as obras do duque (...) perante o povo; depois, porém, quando o viu senhor e conheceu seus costumes tirânicos, achou que enganara [*ingannato*] a pátria; e, para corrigir o erro cometido, concluiu que o único remédio [*rimedio*] era curar [*sanasse*] a ferida [*ferita*] com a mesma mão que a fizera; e assim, tornou-se chefe da primeira e mais forte conjuração¹²⁰.

Seu protagonismo na mediação de Florença foi compartilhado por outros líderes. Um deles, Antonio Adimari, revelou o nome de parte dos conjurados a amigos que,

¹¹⁸ *Ibidem*, VI. 127-128, pp. 278-281, tradução minha.

¹¹⁹ MAQUIAVEL, Nicolau. *História de Florença*, *op. cit.*, II. 36, pp. 141-142. Para a versão original em italiano, ver: MACHIAVELLI, Niccolò. *Istorie Fiorentine*, *op. cit.*, p. 59.

¹²⁰ MAQUIAVEL, Nicolau. *História de Florença*, *op. cit.*, II. 36, p. 142. Para a versão original em italiano, ver: MACHIAVELLI, Niccolò. *Istorie Fiorentine*, *op. cit.*, p. 59.

por sua vez, circularam a informação a Francesco Brunelleschi, um homem cujas emoções levaram-no a repassá-la ao próprio tirano – Maquiavel confessa desconhecer se a motivação patética haveria sido “medo [*paura*]” ou “ódio”. Capturando dois cidadãos, Gualtieri descobriu a grande quantidade dos que tramavam contra ele, ficando por isso “assustado [*sbigottirone*]”. Em seguida, prendeu Adimari após ouvir alguns conselhos e ainda escutou um outro, sugerido por Brunelleschi, para quem seria útil “percorrer a cidade armado e matar aqueles que prendesse”; porém, o duque discordou “por lhe parecer [*parendogli*] que para tantos inimigos tinha poucas forças”. Em vez disso, optou por uma medida alternativa: buscando livrar-se de trezentos cidadãos, convocou-os sob o “pretexto [*colore*]” de requisitar aconselhamento. Porém, desta vez, a máscara do francês não foi persuasiva o suficiente, pois os rebeldes se desestimularam a obedecê-lo devido ao cárcere de Adimari. Nos *Discorsi* Maquiavel considera essa prisão o principal erro de Gualtieri por apenas ter servido para estimular ainda mais a conjuração¹²¹. De fato, os ânimos se incitaram tanto a ponto das três diferentes conjurações se juntarem em um único tumulto armado e marcado para o “dia seguinte, 26 de julho de 1343, (...) no Mercato Vecchio”¹²².

A descrição maquiaveliana da luta entre revoltosos e os aliados de Gualtieri supera a abordagem bruniana no âmbito do detalhamento, de modo a potencializar a espetacularidade e dramaticidade das cenas de combate:

Quando chegou o outro dia, ao soar [*suono*] da nona hora, de acordo com o combinado, tomaram-se as armas; e o povo todo armou-se ao ouvir o grito de liberdade, entrincheirando-se todos em suas ruas, sob insígnias [*insigne*] que ostentavam as armas do povo, feitas secretamente (...). Todos os chefes de famílias nobres ou populares, acorreram, jurando que se defenderiam e matariam o duque, exceto alguns (...) que haviam contribuído para pô-lo no poder: estes (...) correram armados à Praça para defender o duque. Ouvindo o estrépito [*rumore*], o duque armou o Palácio, e os seus homens, que estavam alojados em diferentes lados, montaram a cavalo para se dirigirem à Praça, e enquanto para lá se dirigiam, iam sendo combatidos em muitos lugares, e muitos morreram (...). O duque não sabia se devia sair para combater os inimigos lá fora ou se deveria defender o Palácio de dentro. (...) outras famílias, das mais prejudicadas por seu governo, receavam que, se o duque sáísse, muitos dos que haviam empunhado armas contra ele acabassem por revelar-se seus aliados; por isso, desejando tirar-lhe a ocasião e aumentar suas forças, formaram uma frente de batalha e assaltaram a Praça. Quando chegaram as famílias populares que se tinham declarado favoráveis ao duque, vendo-se

¹²¹ MAQUIAVEL, Nicolau. *Discursos sobre a Primeira Década de Tito Lívio*, op. cit., III. 6, p. 327.

¹²² *Idem*. *História de Florença*, op. cit., II. 36, pp. 142-144. Para a versão original em italiano, ver: MACHIAVELLI, Niccolò. *Istorie Fiorentine*, op. cit., pp. 59-60.

[*veggendosi*] atacadas de frente, mudaram de idéia, mesmo porque a fortuna do duque mudara, e todas se aliaram aos seus cidadãos¹²³.

É importante destacar aqui as menções de Maquiavel não somente às imagens apreendidas pelos olhos – como as insígnias (bandeiras) e a própria visão da batalha travada em espaços públicos familiares aos leitores florentinos –, mas também aos sons captados pelos ouvidos. Já adianto que as dimensões sensoriais do episódio serão ainda mais fundamentais em seu desfecho. No entanto, nem todos os esforços para persuadir dos personagens são efetivos. Por exemplo, Giannozzo Cavalcanti, um partidário do tirano, falha em comover sua audiência de ouvintes e espectadores mesmo operando simultaneamente com ferramentas imagéticas e sonoras:

retirando-se com parte de seus colegas no Mercato Nuovo, subiu numa banca e começou a pedir ao povo que se dirigisse armado à Praça para lutar pelo duque; e, para impressionar [*sbigottirgli*], aumentava as suas forças e ameaçava-os, dizendo que seriam todos mortos, caso se obstinassem em continuar contra o Senhor: não encontrando ninguém que o seguisse ou que o castigasse sua insolência, vendo [*veggendo*] que estava se cansando à toa, para não tentar mais a fortuna, foi para casa¹²⁴.

Ao contrário do que o ator histórico esperava, ele próprio se sentiu desestimulado pela visão de sua ineficiência persuasiva. Inclusive, até a retórica do tirano às vezes é imprecisa:

vendo [*vedendosi*] que perdera a Praça e que toda a cidade lhe era inimiga, sem esperanças [*speranza*] de ajuda, tentou ganhar o povo com algum ato humano [*ummano*]; e, mandando chamar os prisioneiros, libertou-os com palavras amorosas e gratas; e, mesmo de má vontade, fez Antonio Adimari cavaleiro; mandou tirar suas insígnias da frente do Palácio e ali colocar as do povo: tais coisas, feitas tardiamente e em hora errada, por serem forçadas e sem vontade, de pouco lhe adiantaram. Ficou, portanto, assediado no Palácio, percebendo [*vedeva*] que, por ter desejado demais, estava perdendo tudo; e temia [*temeva*], em alguns dias, ter de morrer de fome ou pela espada¹²⁵.

O público não se convenceu com o *éthos* de humanidade projetado por Gualtieri, personagem que, na verdade, foi quem acabou sendo impactado por um câmbio

¹²³ MAQUIAVEL, Nicolau. *História de Florença*, op. cit., II. 37, pp. 144-145. Para a versão original em italiano, ver: MACHIAVELLI, Niccolò. *Istorie Fiorentine*, op. cit., p. 60.

¹²⁴ MAQUIAVEL, Nicolau. *História de Florença*, op. cit., II. 37, p. 145. Para a versão original em italiano, ver: MACHIAVELLI, Niccolò. *Istorie Fiorentine*, op. cit., p. 60.

¹²⁵ MAQUIAVEL, Nicolau. *História de Florença*, op. cit., II. 37, pp. 145-146. Para a versão original em italiano, ver: MACHIAVELLI, Niccolò. *Istorie Fiorentine*, op. cit., p. 61.

patético: a visão da derrota substituiu suas esperanças por medo. Depois de relatar brevemente a reunião dos conjurados na catedral de Santa Reparata – local no qual os cidadãos elegeram os novos reformadores de Florença –, o autor indica que intermediários auxiliaram a selar o fim da servidão com um acordo no qual o duque lançaria três partidários às mãos dos súditos: Guglielmo d’Ascesi, seu filho e Cerrettieri Bisdomini. Na sequência, Maquiavel descreve de modo particularizado e vívido uma cena que Bruni havia narrado rapidamente. Enquanto na voz bruniana “homens foram instantaneamente rasgados membro por membro”, nas palavras do ex-secretário,

maior é a indignação e mais graves são as feridas [*ferite*] de quem recupera a liberdade do que de quem a defende: Guglielmo e o filho foram postos no meio de milhares de inimigos; o filho ainda não tinha dezoito anos, mas, nem a idade, nem a beleza, nem a inocência puderam salvá-lo da fúria [*fúria*] da multidão; e, quem não conseguiu feri-los vivos, feriu-os depois de mortos; e, não saciados [*saziati*] de dilacerá-los com a espada, rasgavam-nos com as mãos e com os dentes. E, para que todos os sentidos [*sensi*] se satisfizessem [*sodisfacessero*] na vingança, depois de ouvirem [*udito*] seus gemidos, de verem seus ferimentos [*veduto le loro ferite*], de tocarem [*tocco*] suas carnes dilaceradas, também quiseram que o paladar as saboreasse [*gusto le assaporasse*], para que, depois de saciarem [*sazie*] os sentidos externos, também os internos se saciassem [*saziassero*]. Esse raivoso furor [*rabbioso furore*], conquanto nocivo a esses dois, a *messer* Cerrettieri foi muito útil; porque a multidão, cansando-se na crueldade [*crudeltà*] contra aqueles, esqueceu-se deste (...). Depois que a multidão se desafogou com aquele sangue, concluiu-se o acordo: o duque deveria ir-se são e salvo (...) e renunciar a quaisquer poderes que tivesse sobre Florença¹²⁶.

Ou seja, o tirano sacrificou dois aliados como bodes expiatórios para abrandar a raiva do povo vingativo. Trata-se de um espetáculo sacrificial de sangue que ecoa não apenas aqueles exibidos por Bruto, mas também o teatro montado por César Bórgia. Porém, cada um desses casos expressa singularidades. O cônsul romano incitou os ânimos de seus espectadores a rebelarem-se contra a tirania dos Tarquínios, e o duque Valentino apaziguou seus súditos para evitar ser vítima de uma revolta. Já Gualtieri exerce uma função menos ativa no espetáculo. Embora seja parcialmente responsável por curar a ferida coletiva dos florentinos oferecendo um caminho para eles saciarem sua fúria, presenteando-os com uma vítima, foi a multidão quem cumpriu simultaneamente os dois papéis de exibidor das imagens e de espectador. Ou seja, o protagonismo da cena é desempenhado pelos próprios

¹²⁶ MAQUIAVEL, Nicolau. *História de Florença*, op. cit., II, 37, pp. 146-147. Para a versão original em italiano, ver: MACHIAVELLI, Niccolò. *Istorie Fiorentine*, op. cit., p. 61.

súditos – assim como no episódio liviano. Além disso, o objetivo do francês era mais modesto que o de Bórgia: em vez de manter-se no poder, visava apenas garantir a própria sobrevivência diante da derrota iminente. Apesar destes contrastes, uma semelhança une os três atores históricos participantes de cenários de vingança. Todos empregaram um método persuasivo no qual imagens funcionaram como um *phármakon* que remedia dores por meio de câmbios patéticos – incitando ou atenuando os ânimos –, tal qual a limpeza emocional (catarse) experimentada pela plateia de uma peça trágica. Aliás, Maquiavel usa derivados de *purgare* no sentido de libertação ou limpeza em duas ocasiões da *Istorie*. No primeiro caso (III. 19), alguns homens foram selecionados para “purgar [purgassero]” a república de cidadãos suspeitos. No segundo (VI. 20), um embaixador crítico a Francesco Sforza nega a possibilidade de o conde vir a ser purgado (“*purga*”) de sua “*infamia*”¹²⁷.

Maquiavel transformou uma pequena frase bruniana em uma cena vívida de canibalismo na qual um espetáculo sacrificial mistura a audição e a visão com mais dois sentidos: o tato e o paladar. Esta referência ao gosto ecoa um trecho já analisado no capítulo inicial desta dissertação, o proêmio ao primeiro livro dos *Discorsi*¹²⁸. Nele o autor afirma que, embora as discórdias e outras doenças (“*malattie*”) civis pudessem ser combatidas mediante “remédios [*remedii*]” prescritos na Antiguidade, os governantes contemporâneos não imitam os “exemplos dos antigos [*esempi delli antiqui*]”. Em sua interpretação, tal carência de *imitatio* – na versão política – reside numa maneira problemática de encarar as histórias, caracterizada pelos atos “de não se extrair, ao lê-las, o sentido [*senso*], e de não se degustar [*gustare*] nelas o sabor [*sapore*] que em si têm”. Segundo ele, essa forma insípida de leitura promove apenas o “prazer de ouvir [*piacere di udire*]”, mas deixa o leitor faminto por uma “utilidade [*utilità*]” exemplar fomentadora de “*imitazione*”¹²⁹. Portanto, a voz maquiaveliana reveste sua narrativa

¹²⁷ MAQUIAVEL, Nicolau. *História de Florença*, op. cit., III. 19, p. 200; VI. 20, p. 385. Para a versão original em italiano, ver: MACHIAVELLI, Niccolò. *Istorie Fiorentine*, op. cit., p. 83; p. 161.

¹²⁸ Sandro Landi identifica tanto na cena de canibalismo na *Istorie* quanto no proêmio ao primeiro dos *Discorsi* os ecos dos relatos de viagem de Américo Vespúcio sobre os rituais antropofágicos nas costas brasileiras. Inclusive, no segundo trecho, especificamente, Maquiavel põe a voz do moderno viajante em diálogo com o antigo Lucrécio. LANDI, Sandro, “Canibais e conflitos: um estudo sobre uma fonte etnográfica de Maquiavel”, *Discurso*, v. 50, n. 1, 2020, pp. 25-36.

¹²⁹ MAQUIAVEL, Nicolau. *Discursos sobre a Primeira Década de Tito Lívio*, op. cit., I. proêmio, pp. 47-48. Para a versão original em italiano, ver: MACHIAVELLI, Niccolò. *Discorsi sopra la prima deca de Tito Livio*, op. cit., I. proêmio. 4-9, p. 56.

com um estilo dotado de vividez de modo a garantir que seus espectadores possam saborear os exemplos passados e, com isso, aprender lições úteis sobre como evitar os conflitos internos insalubres ao corpo coletivo.

Ou seja, ao escrever a *Istorie*, Maquiavel adota diversas posturas em seu diálogo polivocal com as vozes da tradição, tanto imitativas quanto críticas. Diante das teorizações retóricas antigas, ele segue especialmente adornos estilísticos, como a exemplaridade pictórica sugerida na *Retórica a Herênio* – na qual o passado é posto diante dos olhos do público – e a *illustratio* ciceroniana – efeito exclusivo de narrações demoradas, além de preceitos da *pronuntiatio* e técnicas não-artísticas de persuasão. No campo historiográfico, rejeita as críticas de Políbio a Filarco, reproduzindo assim a monumentalidade ilustre de Tito Lívio previamente imitada por Leonardo Bruni, mas reescreve um episódio de exemplaridade negativa já tratada detalhadamente pelo antecessor de modo enfatizar sua espetacularidade. Os três escritores apresentam cenas nas quais personagens empregam ferramentas diversas – verbais, corporais e visuais – de produção de imagens patéticas com o objetivo de redirecionar este impacto emocional e purgativo ao leitor, transformado, então, num espectador. O ex-secretário, porém, desmontando a oposição liviana entre a história remediadora e um teatro dramático insalubre, acaba montando espetáculos farmacológicos que expressam uma singular tragicidade. Na perspectiva de Maquiavel, a afinidade com o saber vizinho da poesia trágica é a condição para que uma composição histórica cumpra aquela função cívica compartilhada com as comédias: ensinar, agradar e comover. Assim, exercendo o papel de “historiador, comediógrafo e tragediógrafo”, e descrevendo com vivacidade a invasão estrangeira de Gualtieri, a voz maquiaveliana buscou remediar a tragédia vigente em uma Florença arruinada pela invasão francesa de 1494.

Considerações finais

Tendo escutado esses diálogos polivocais travados na *História de Florença*, devemos voltar aos pressupostos teóricos e metodológicos discutidos na introdução. Alguns acadêmicos interpretaram que, por causa da existência de diferenças, contrastes e críticas na abordagem de Maquiavel em relação aos seus predecessores, ele supostamente haveria imitado apenas parte dos cânones – usados de maneira instrumental –, enquanto o resto da tradição teria sido descartada, de modo a romper com a historiografia renascentista. Esta leitura comete dois erros já identificados por Felipe Charbel Teixeira: 1) separar o conteúdo de sua forma; e 2) simplificar a relação de um autor com o passado mediante uma dicotomia na qual se praticaria apenas “continuidade” ou “ruptura”.

Primeiramente, separar conteúdo e forma é um equívoco porque, conforme demonstram os estudos de Luis Nepomuceno e Jean Claude Margolin, os textos renascentistas, ao articularem os saberes vizinhos dos *studia humanitatis*, mobilizam uma linguagem multidisciplinar que concilia a estrutura (retórico-poética e gramatical) com a substância (histórica e filosófico-moral). A partir das minhas análises nos três capítulos se percebe que a mesma observação vale para os escritos maquiavelianos. Em segundo lugar, aquela dicotomia simplificadora erroneamente parte de uma concepção newtoniana de temporalidade única e linear, e por isso precisa ser substituída por outra abordagem, uma que – tal qual Michel Foucault, Reinhart Koselleck e Marlon Salomon – afirma a existência de múltiplas camadas convivendo simultaneamente. Essa alternativa está mais de acordo tanto com a natureza anacrônica do Renascimento – investigada por Alexander Nagel, Christopher Wood e Anthony Grafton – quanto com as ideias vigente de tempo – analisadas por Thomas Greene e Donald Wilcox. Além disso, nos permite reconhecer na conversa de um autor com o passado uma variedade de posturas afora a “continuidade” ou “ruptura”. De fato, em suas composições literárias, o ex-secretário adotou comportamentos variados perante os escritores antigos e humanistas, produzindo, conseqüentemente, simultâneos consensos e conflitos, ou imitações e críticas. Aliás, mesmo as estratégias imitativas mobilizam diferentes graus de afastamento e envolvem a mistura de repetição com singularidade, tendo

em vista que, no lugar de identidade, correspondem mais à similaridade ou semelhança.

No primeiro capítulo analisei os ecos retóricos e épicos no *Proêmio* da *História de Florença*. Para isso, inicialmente apresentei um quadro geral do renascimento das vozes clássicas na Itália dos séculos XIV-XVI, ressurreição esta possível por meio da caça de manuscritos, da reedição, da tradução e da atividade literária, sendo Francesco Petrarca o precursor. Entre os textos antigos mais valorizados pelos humanistas, enfatizo os manuais retóricos de Aristóteles, Luciano, Cícero, Quintiliano e a *Retórica a Herênio*; as narrativas históricas de Tucídides, Políbio, Salústio, Tácito e Tito Lívio; e as poesias épicas de Homero e Virgílio. A partir do diálogo com essas presenças fantasmagóricas, intelectuais como Leonardo Bruni aprenderam a escrever história aderindo a diversas técnicas do saber retórico. Especificamente dos gêneros epidíctico e deliberativo adotaram o louvor ou o aconselhamento de exemplos positivos de imitação e a censura de comportamentos negativos, seja para a vida pública ou privada. Ademais, escreveram com uma linguagem de ritmo veloz por brevidade ou demorado por detalhamento, de preferência grandiloquente e prazerosa, embora também se voltassem à instrução, típica da elocução simples. Já da *dispositio* seguiram a regra de prefaciar o relato dos acontecimentos passados com um proêmio destinado a, de um lado, garantir a atenção e benevolência do público, e, de outro, comprovar a sua autoridade de escritor verdadeiro atribuindo a si a presença de virtudes e a ausência de vícios. Aqui percebemos a imitação de dois métodos persuasivos da *inventio*: o *páthos*, ligado ao despertar de emoções, e o *éthos*, que envolve a construção de uma *persona* confiável. Aproximações com o saber vizinho da poesia às vezes eram criticadas na Antiguidade, porém, concordo com a observação de Hannah Arendt a respeito da centralidade da tradição épica no desenvolvimento da historiografia clássica, com destaque ao princípio de imortalizar feitos político-militares memoráveis por sua grandeza. Aliás, no Renascimento, Giovanni Pontano enfatizou os vínculos da história com a arte poética, mas também com a retórica, particularmente ao redirecionar ao historiador a função do orador ciceroniano-quintiliano de ensinar, deleitar e comover.

Maquiavel leu Políbio, Salústio, Tito Lívio, Tácito e os três retores latinos, mas seus conhecimentos na arte da persuasão também foram apreendidos participando do governo florentino antes de ser demitido, torturado e encarcerado

pelos Médici em 1512. Tais tragédias pessoais o levaram a entrar numa carreira literária de exílio, onde produziu *O príncipe* e os *Discorsi*. Essas duas obras já apresentam alguns consensos no diálogo com a tradição retórico-poética, como construir sua *persona* no prefácio e incentivar um coro polivocal de exemplos úteis à *imitatio* política – apesar de Timothy Hampton ignorar os traços convencionais desta polivocalidade. Em ambos os textos, o ex-secretário nega possuir o vício da adulação, referente ao ato de aconselhar ou elogiar exageradamente a fim de obter favores, e depois repete esta declaração nas seções iniciais da *História de Florença*, o *Proêmio* geral e a *Dedicatória* a Giulio de Medici, o futuro papa Clemente VII. Assim, a primeira grande peculiaridade maquiaveliana é imitar o cânone do *éthos* de modo a refletir sua condição sob o patrocínio e principado dos Medici – uma audiência de *status* social superior com quem compartilhava uma relação tensa. Afora a ausência da adulação, sua autoridade igualmente reside nas qualidades da justiça, da experiência, do talento natural, da veracidade e na carência de inveja e temor. O autor assemelha-se aos predecessores na medida em que busca instruir, deleitar e comover o público com uma narrativa minuciosa de acontecimentos dignos de imortalização por sua exemplaridade e grandeza épica. Porém, se Bruni declarou oferecer tanto elogios a exemplos positivos do passado florentino quanto vitupérios, aqui atestamos a segunda singularidade de Maquiavel: foi necessário reescrever o relato bruniano sobre as discórdias civis, pois o projeto pedagógico maquiaveliano foca com mais intensidade na censura de exemplos negativos. Portanto, concordo com Teixeira: não se sustentam as interpretações acadêmicas que separam o conteúdo histórico de sua forma retórico-poética ou que enxergam na crítica ao aretino uma ruptura com a historiografia humanista, pois os fundamentos dela são canônicos. Em vez de rejeição, a postura do ex-secretário mistura similaridade com diferença.

O segundo capítulo desta dissertação foca na persuasão verbal dos personagens históricos. Introduzo minha análise mostrando a importância da retórica à prática dos historiadores antigos de interromper suas narrativas com orações. Por exemplo, a *inventio* enfatizou a centralidade de estratégias patéticas e permeou dois importantes exercícios de dimensões universal e filosófica: a *prosopopeia* e a *antilogia*. Na primeira, o escritor conjectura discursos fictícios pronunciados conforme as circunstâncias – do tempo, do espaço, do *éthos* do personagem e das expectativas da audiência –, e, na segunda, se introduz duas ou

mais pessoas disputando lados opostos de uma mesma questão mediante *topoi* deliberativos. Na tradição latina, a *Retórica a Herênio* nivelou os lugares-comuns da utilidade honesta e da utilidade segura na mesma prateleira, enquanto Cícero e Quintiliano desmancharam tal equilíbrio mediante a valorização do primeiro sobre segundo. Conforme aponta David Marsh, embora os humanistas do *Quattrocento* – entre eles, destaco Bruni, Poggio, Valla e Pontano – tenham atribuído frases artificiais a figuras históricas ressuscitando um coro polivocal de vozes antigas, no geral, o autor do tratado *Do orador* foi uma das autoridades mais apreciadas. Dessa forma, desenvolveram uma tradição neociceroniana, de fisionomia moral e latina, e composta por gêneros literários – como a historiografia e o diálogos fictícios – que incentivavam os leitores a se engajarem nas reflexões dos personagens, visando, com isso, fortalecer o livre debate interno à república das letras. Segundo Marc Fumaroli, trata-se de uma comunidade intelectual formada por autores clássicos e renascentistas, assim como pelos oradores representados textualmente. Entre os preceitos canônicos recuperados neste contexto, a *antilogia* juntou-se ao *decorum*, uma técnica similar à *prosopopeia* na medida em que envolve adequar-se às circunstâncias e revestir conteúdos históricos ou filosófico-morais com trajes retóricos.

O Renascimento também foi marcado pela valorização da linguagem vulgar, cujo uso permite o ingresso de interlocutores menos latinizados na república das letras. Tal método de ampliar o número de participantes nos debates intelectuais mediante o dialeto florentino é evidente em dois diálogos fictícios de Maquiavel, o *Diálogo sobre a nossa língua* – um estudo de gramática vernácula – e a *Arte da guerra*, ambas assombradas por vozes antigas e humanistas. Enquanto isso, conforme Virginia Cox indica, n’*O príncipe* percebe-se a filiação a uma tendência contemporânea de ecoar o pragmatismo da *Retórica a Herênio* em vez do apelo moralista de Cícero e Quintiliano. A *História de Florença* segue este mesmo caminho, especialmente no modo pelo qual o autor reescreve o relato de Bruni sobre as discórdias civis. Reproduzindo um costume literário típico da historiografia antiga, ele reformula discursos do antecessor, apaga outros e põe palavras na boca de personagens até então silenciados. Um destes, o *ciompo* anônimo, tendo estimulado eventos possivelmente desastrosos à liberdade republicana – caso não fossem freados pelo prudente Michele di Lando –, está longe de servir como porta-voz ao ex-secretário. Mesmo assim, com o auxílio dos estudos de Patrícia

Aranovich e de Sérgio Cardoso, se percebe que tal deliberação pragmática encarna a exemplaridade positiva, pois o cardador de lã decorosa e prudentemente escolhe apenas as técnicas da *inventio* especificamente necessárias no momento do discurso – no caso, a *forza* e outros *topoi* bestiais da segurança. Assim, a noção canônica de *decorum* é levemente modificada, já que, apesar de ainda implicar uma adequação às circunstâncias, substitui lições morais de aplicação universal por uma atenção às exigências da ocasião. Nem a escrita vulgar e nem o pragmatismo são inéditos no início do século XVI, entretanto, Maquiavel abraça-os de um modo singular ao integrar o cardador de lã na polivocal república das letras, onde este passa a conviver e dialogar com uma pluralidade de vozes antigas e renascentistas. Portanto, sua postura imitativa prefere uma moda mais recente que o neociceronismo quatrocentista, mas não deixa de apresentar particularidades.

No capítulo final, novamente pesquiso as estratégias persuasivas dos personagens, porém, substituo o enfoque no discurso para a imagem. Na Antiguidade, Políbio criticou os historiadores simpatizantes à adoção de um artifício literário compartilhado pelos poetas trágicos: produzir um efeito patético mediante a transformação do público em espectadores. Os retores clássicos disponibilizaram algumas ferramentas para se exibir cenas emocionalmente impactantes, especialmente o *éthos*, um meio de despertar paixões fortes (segundo Quintiliano), e o adorno estilístico denominado (por Cícero) de *illustratio*, referente ao ato de narrar exemplos passados tão detalhadamente a ponto de colocá-los sob os olhos da audiência. Concordo com a leitura de Andrew Feldherr, na qual Tito Lívio, em conjunto com seus personagens, aplicou diversos recursos pictóricos a fim de tornar sua obra um monumento ilustre capaz de curar o doente corpo cívico romano. Esta função farmacológica, porém, seria exclusiva ao saber histórico, sendo o teatro dramático um gênero insalubre, como é evidente na descrição liviana da tirania dos Tarquínios – personagens estrangeiros de exemplaridade negativa. Trata-se de um episódio inicialmente trágico, principalmente na cena de execução de Lucretia, mas o heroico Bruto consegue reverter a situação e liderar uma revolta republicana montando uma série de espetáculos purgadores. Essa tradição clássica foi ressuscitada nos séculos XIV e XV tanto no campo literário – por letrados entusiastas da obra liviana, como Bruni, Biondo e Pontano – quanto na cultura visual florentina, marcada por artes plásticas e performances públicas – de cunho teatral, festivo, religioso ou militar – que herdaram das antigas peças cômicas e

trágicas um papel duplo: ensinar virtudes políticas e desestimular ações vituperáveis através de uma visualização catártica.

Maquiavel foi testemunha ocular das produções artísticas contemporâneas de pintura e palco, fortemente instrumentalizadas pelos Medici. De acordo com os trabalhos de, respectivamente, Yves Winter e Wayne Rebhorn, os ecos da cultura visual renascentista e da retórica visual antiga são evidentes n’*O príncipe*, onde o ex-secretário afirma a centralidade da manipulação das aparências (*éthos*), um preceito efetivamente encarnado por César Bórgia ao orquestrar um espetáculo de impacto emocional e purgativo. Segundo Lauren Surovi e Roland Martinez, outros personagens maquiavelianos operam com recursos teatrais semelhantes nos *Discorsi* e na comédia *A mandrágora*, uma paródia da Lucretia liviana que ironicamente cumpre aquele papel cívico que Lívio opusera ao drama: remediar uma coletividade doente por meio de imagens patéticas. Aliás, conforme declara em uma epístola a Francesco Guicciardini, além de ser comediógrafo, Maquiavel também escreveu história e tragédia, dois saberes que se fundem na *Istorie*. Sua reescrita da tirania de Gualtieri – um estrangeiro de exemplaridade negativa tal qual os Tarquínios – inclui mais detalhes pictóricos em comparação com o tratamento já minucioso de Bruni, como se percebe na vívida cena final de canibalismo. O motivo reside na intenção do autor em garantir que os leitores possam, semelhantemente aos espectadores do teatro trágico, sofrer um impacto catártico, saborear os exemplos passados e aprender lições úteis a respeito de como remediar corpos coletivos adoentados por discórdias civis ou tiranias. Ele, portanto, imita tanto a tradição antiga de retórica visual quanto a monumentalidade ilustre liviana ressuscitada pelo aretino; porém, entra em conflito com esses predecessores – além de Políbio – ao unir os saberes da história e da poesia dramática no mesmo projeto de curar uma Itália tragicamente arruinada por invasões bárbaras.

Diversos temas rapidamente tratados ao longo da dissertação mereceriam investigações mais aprofundadas. Entre eles, destaco as concepções humanistas de tempo, os proêmios específicos a cada livro da *História de Florença*, as conversas de Maquiavel com outras vozes antigas – em especial Políbio, Lucrécio, Salústio e Tácito – e seus diálogos com o cenário literário contemporâneo. Particularmente no terceiro capítulo, devido o seu maior escopo em comparação com os dois primeiros, abri diferentes possibilidades de análise da historiografia maquiaveliana sem, no entanto, encontrar espaço para explorá-las suficientemente. Por exemplo, muitos

passos ainda podem ser trilhados na investigação dos vínculos entre história, retórica visual, poesia dramática e medicina. Inclusive, ênfase este último saber para introduzir uma reflexão final.

Analogias de origem médica foram comuns no Renascimento desde Petrarca a Maquiavel. Na carta dirigida a Homero, o poeta trecentista demonstra o desejo de oferecer remédios ao seu tempo, que sofria com o eclipse da eloquência, mas confessa alegrar-se caso, conversando com o grego, pelo menos consiga aliviar o próprio luto diante da ausência de certas autoridades clássicas. Já na epístola enviada a Vettori, o ex-secretário descreve uma viagem alegórica às cortes antigas, experiência que detém propriedades terapêuticas, sendo capaz de afastar tédios, aflições e temores. Ou seja, para ambos, o diálogo com os gregos e latinos – uma metáfora para a atividade da leitura – curaria o interlocutor moderno. Tendo em vista esse potencial farmacológico, podemos concluir que as chances de purgação aumentam conforme se eleva o número de vozes renascidas da Antiguidade. Sendo assim, quanto maior for a polivocalidade do texto humanista, maiores são as probabilidades de remediação. Maquiavel seguiu este princípio à risca na *Istorie*, pois, interessado em tratar uma Itália adoentada, dialogou com um coro de vozes diversas e pertencentes a múltiplos saberes vizinhos. Como se concordasse com a símile da abelha sugerida por Sêneca e retomada por Petrarca – na qual se produz mel pela mistura de elementos retirados de fontes diferentes –, a historiografia maquiaveliana pratica uma *imitatio* amplamente polivocal.

A *imitazione* literária da *Istorie* é polivocal de uma maneira similar à *imitazione* política teorizada n’*O príncipe*. Em ambas, conflitos com modelos canônicos podem significar não o abandono da tradição, e sim apenas a escolha de um paradigma mais adequado àquela ocasião específica na qual o imitador se encontra. Mesmo se uma autoridade disponibilizar preceitos úteis à imitação, outros princípios aconselhados por ela precisam ser evitados, pois nenhuma fonte de inspiração serve a todas as circunstâncias. Assim, quando a utilidade de um escritor exemplar se esvazia, deve-se buscar vozes alternativas e construir um diálogo polivocal. Como ao longo da dissertação apresentei vários casos desta dinâmica na *História de Florença*, resta destacar alguns deles que envolvem os escritores favoritos de Maquiavel. De Cícero, o ex-secretário imita o dever triplo de ensinar, agradar e comover; porém, rejeita o moralismo (neo)ciceroniano e prefere aderir à abordagem deliberativa da *Retórica a Herênio*, cujo pragmatismo, inclusive, ele

próprio amplifica. Ademais, em vez das críticas polibianas à espetacularidade de Filarco, o autor se filia à retórica patético-visual de Lívio; mas discorda da aversão liviana à suposta insalubridade do teatro e estabelece uma aproximação entre poesia dramática e história – dois gêneros remediadores. Por fim, mimetiza Bruni ao prefaciar a narrativa histórica com um proêmio assombrado por heranças retóricas e épicas clássicas; todavia, nessa mesma passagem introdutória, declara substituir o tratamento bruniano dos conflitos internos, supostamente apressado, por um estilo mais detalhado, que, aliás, condiz com a *illustratio* de Cícero – um interlocutor, no entanto, rejeitado no âmbito moral.

Logo, para Maquiavel, um modelo literário prévio somente é digno de *imitazione* quando for oportuno imitá-lo. Esta forma de dialogar com a tradição lembra uma observação de Wilcox relativa à multiplicidade temporal característica da concepção petrarquiana de história, tratada na introdução. Reconhecendo as semelhanças e diferenças que, ao mesmo tempo, o aproximavam e distanciavam do mundo antigo, Petrarca pôde simultaneamente censurar os vícios políticos de Cícero e elogiar sua eloquência. Similarmente, em vez de estabelecer um diálogo com o passado baseando-se numa dicotomia redutora – continuidade *ou* ruptura –, a postura maquiaveliana diante das vozes clássicas e humanistas envolve diferentes níveis de afastamento ao misturar simultâneos consensos, singularidades e conflitos.

Referências bibliográficas

Retórica a Herênio. Tradução de Adriana Seabra e Ana Paula Celestino Faria. São Paulo: Hedra, 2005.

ADVERSE, Helton. *Maquiavel: política e retórica*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

_____. “Introdução ao *Diálogo sobre a nossa língua*”. In: MAQUIAVEL, Nicolau. *Diálogo sobre nossa língua*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

ALBANESE, Gabriella. “A descoberta dos historiadores antigos no Humanismo e o nascimento da historiografia moderna: Valla, Facio e Pontano na corte napolitana dos reis de Aragão”. In: PIRES, Francisco Murari (org.). *Antigos e modernos: diálogos sobre a (escrita da) história*. São Paulo, 2009.

ARANOVICH, Patrícia Fontoura. *História e política em Maquiavel*. São Paulo: Discurso editorial, 2007.

_____. *Maquiavel, retórica e política*. Cadernos de Ética e Filosofia Política, n. 24, pp. 62-74, 2014.

ARENDT, Hannah. *Entre o passado e o futuro*. São Paulo: Perspectiva, 2016.

ARISTÓTELES. *Retórica*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2005.

_____. *Poética*. Tradução de Paulo Pinheiro. São Paulo: Editora 34, 2017.

ASCOLI, Albert; CAPODIVACCA, Angela. “Machiavelli and poetry”. In: NAJEMY, John M. (ed.). *The Cambridge companion to Machiavelli*. Cambridge: Cambridge University Press, 2010.

BIONDO, Flávio. *Italy Illuminated*. Cambridge: Harvard University Press, 2005.

BLOCH, Marc. *Apologia da história, ou, o Ofício do historiador*. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

BRUNI, Leonardo. *History of the Florentine people*. Vol. 1: books I-IV. Traduzido e editado por James Hankins. Cambridge: Harvard University Press, 2001.

_____. *History of the Florentine people*. Vol. 2: books V-VII. Traduzido e editado por James Hankins. Cambridge: Harvard University Press, 2004.

_____. *History of the Florentine people*. Vol. 3: books IX-XII. Traduzido e editado por James Hankins. Cambridge: Harvard University Press, 2007.

_____. "Diálogo para Pier Paolo Vergerio". In: BIGNOTTO, Newton. *Origens do republicanismo moderno*. Niterói: Eduff, 2021.

CAMPANELLI, Maurizio. "Languages". In: WYATT, Michael (ed.). *The Cambridge Companion to the Italian Renaissance*. Cambridge: Cambridge University Press, 2014.

CAMPOS, André Santos; DAMELE, Giovanni. "Introdução". In: MAQUIAVEL, Nicolau. *Discursos sobre a Primeira Década de Tito Lívio*. Tradução de André Santos Campos e Giovanni Damele. Coimbra: Edições 70, 2024.

CANABARRO, Nelson. "Apresentação". In: MAQUIAVEL, Nicolau. *História de Florença*. Tradução de Nelson Canabarro. São Paulo: Musa, 1998.

CÍCERO, Marco Túlio. *Do orador*. Tradução de Adriano Scatolin. São Paulo: USP. Tese em Letras Clássicas, 2009.

_____. *Da invenção*. Tradução de Kabelengele Ilunga. São Paulo: USP, 2009.

_____. *Contributos para a definição do orador ideal*. Tradução de Soraia Nascimento Gonçalves. Lisboa: Universidade de Lisboa. Dissertação em Estudos Clássicos, 2017.

CHAKRAVARTY, Prasanta; CHAUDHURY, Sukanta (ed.). *Machiavelli Then and Now: history, politics, literature*. New Delhi: Cambridge University Press, 2022.

COCHRANE, Eric. *Historians and Historiographies in the Italian Renaissance*. Chicago: Chicago University Press, 1981.

COSTA, Jean Castro. “Maquiavel, pensador trágico”. *Lua Nova*, São Paulo, 107, pp. 127-169, 2019.

COX, Virginia. “Machiavelli and the *Rhetorica ad Herennium*: deliberative rhetoric in The Prince”, *The Sixteenth Century Journal*, vol. 28, n. 4, 1997.

_____. "Rhetoric and ethics in Machiavelli". In: NAJEMY, John M. (ed.). *The Cambridge companion to Machiavelli*. Cambridge: Cambridge University Press, 2010.

CURTIUS, Ernst. *Literatura europeia e Idade Média latina*. Brasília: Instituto Nacional do Livro, 1979.

DANTE, Alighieri. *A divina comédia*. Tradução de Italo Eugenio Mauro. São Paulo: Editora 34, 2019.

DESPRET, Vinciane. *Um brinde aos mortos: histórias daqueles que ficam*. São Paulo: N-1 Edições, 2023.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante do tempo: história da arte e anacronismo das imagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.

DI MARIA, Salvatore. "Machiavelli's ironic view of history: the *Istorie Fiorentine*". *Renaissance Quaterly*, Vol. 45, No. 2, pp. 248-270, 1992.

DINUCCI, Aldo. "Apresentação e tradução do Elogio de Helena de Górgias de Leotinos". *ETHICA*, Rio de Janeiro, v. 16, n. 2, pp. 201-212, 2009.

FELDHERR, Andrew. *Spectacle and Society in Livy's History*. Berkeley: University of California Press, 1998. Livro eletrônico. Disponível em: <http://ark.cdlib.org/ark:/13030/ft1g500491/>. Acesso em: 5 set. 2024.

FOUCAULT, Michel. *The Order of Things: an archeology of the human sciences*. New York: Random House, Inc., 1994.

_____. *A arqueologia do saber*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

_____. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. São Paulo: Martins Fontes, 2016.

FUMAROLI, Marc. *The Republic of Letters*. New Haven: Yale University, 2018.

GATTAVARI, Paolo. *Lucian in the Renaissance: the latin and vernacular traditions in Fifteenth-and Sixteenth-Century Italy and their interactions with Desiderius Erasmus and Thomas More*. Tese (Doutorado em Filosofia) – University College London. London, 2020.

GAYLARD, Susan. *Hollow men: writing, objects, and public image in Renaissance Italy*. New York: Fordham University Press, 2013.

GILBERT, Allan. "Introduction". In: MACHIAVELLI, Niccoló. *The letters of Machiavelli: a selection*. Traduzido e editado por Allan Gilbert. Chicago: The University of Chicago Press, 1988.

GILBERT, Felix. *Machiavelli and Guicciardini: politics and history in sixteenth-century Florence*. New Jersey: Princeton University Press, 1965.

GINZBURG, Carlo. *Relações de força: história, retórica, prova*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

GRAFTON, Anthony. "O leitor humanista". In: CAVALLO, Guglielmo; CHARTIER, Roger (org.). *História da leitura no mundo ocidental* – vol. 2. Rio de Janeiro: Editora ática, 1999.

_____. *What was history?: the art of history in early modern Europe*. Cambridge: Cambridge University Press, 2012.

_____. "Humanist Philologies: Texts, Antiquities, and Their Scholarly Transformations in the Early Modern West". In: CHANG, Ku-ming Kevin; ELMAN, Benjamin A.; POLLOCK, Sheldon (ed.). *World Philology*. Cambridge: Harvard University Press, 2015.

GREENE, Thomas. M. *Light in Troy: imitation and discovery in Renaissance poetry*. Binghamton: Vail-Ballou Press, 1982.

HAMPTON, Timothy. *Writing from History: the rhetoric of exemplarity in Renaissance literature*. Ithaca: Cornell University Press, 1990.

HARTOG, François. "Primeiras figuras do historiador na Grécia: historicidade e história". In: *Os Antigos, o Passado e o Presente*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2003.

_____. *Evidência da história: o que os historiadores veem*. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.

HOMERO. *Odisseia*. Tradução de Frederico Lourenço. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

HORÁCIO. *Arte poética*. Tradução de Guilherme Gontijo Flores. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2020.

KAPUST, Daniel J. "Acting the princely style: *ethos* and *pathos* in Cicero's *On the Ideal Orator* and Machiavelli's *The Prince*", *Political Studies*, v. 58, pp. 590-608, 2010.

_____. *Flattery and the history of political thought: that glib and oily art*. Cambridge: Cambridge University Press, 2018.

KENNEDY, George A. *Classical Rhetoric and its Christian and Secular Tradition from Ancient to Modern Times*. Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 1999.

KOSELLECK, Reinhart. *Estratos do tempo: estudos sobre história*. Rio de Janeiro: Contraponto: Ed. PUC-Rio, 2014.

LAIRD, Andrew. "The rhetoric of Roman historiography. In: FELDHERR, Andrew (ed.). *The Cambridge companion to the Romans historians*. Cambridge: Cambridge University Press, 2009.

LANDI, Sandro, "Canibais e conflitos: um estudo sobre uma fonte etnográfica de Maquiavel", *Discurso*, v. 50, n. 1, pp. 25-38, 2020.

LAUREYS, Marc. "'Illustrating' Italy: Biondo's Concept of *Illustratio*". In: MICHALSKY, Tanja; THIERING, Martin (ed.). *Walking Through History: an interdisciplinary approach to Flavio Biondo's spaces in the "Italia Illustrata"*. Roma: Bibliotheca Hertziana, 2022.

LIDEEL, Henry George; SCOTT, Robert. *A Greek-English Lexicon*. Oxford: Oxford University Press, 1996.

LIMA, Luiz Costa. *História. Ficção. Literatura*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

LÍVIO, Tito. *História de Roma*. Tradução de Paulo Matos Peixoto. São Paulo: Paumape, 1989.

LIVY. *History of Rome* (books 1-2). Traduzido por B. O. Foster. Londres: Harvard University Press., 1967.

LUCIANO. *Como se deve escrever a história*. Tradução de Jacyntho L. Brandão. Belo Horizonte: Tessitura, 2009.

LUCRÉCIO. *Sobre a natureza das coisas*. Belo Horizonte: Autêntica, 2022.

KENNEDY, William J. *Rhetorical norms in Renaissance literature*. New Haven: Yale University Press, 1978.

MACHIAVELLI, Niccolò. *The letters of Machiavelli: a selection*. Traduzido e editado por Allan Gilbert. Chicago: The University of Chicago Press, 1988.

_____. *Discorsi sopra la prima deca de Tito Livio*. A cura di Giorgio Inglese. Milano: Rizzoli Editore, 2023.

_____. *Istorie Fiorentine*. Florença: Sansoni editore, 1971. Livro eletrônico. Disponível em: <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/lb000894.pdf>. Acesso em: 23 mar. 2025.

MAQUIAVEL, Nicolau. *A mandrágora*. Tradução de Mário da Silva. São Paulo: Peixoto Neto, 2004.

_____. *História de Florença*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

_____. “A vida de Castruccio Castracani de Lucca”. In: MAQUIAVEL, Nicolau. *História de Florença*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

_____. *Diálogo sobre nossa língua*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

_____. “Carta de Maquiavel a Francesco Vettori, em Roma”. In: *O príncipe*. Rio de Janeiro: BestBolso, 2016.

_____. *O príncipe*. Tradução de Diogo Pires Aurélio. São Paulo: Editora 34, 2017.

_____. *A arte da guerra*. Tradução de Eugênio Vinci de Moraes. São Paulo: Folha de S. Paulo, 2021.

_____. *Discursos sobre a Primeira Década de Tito Lívio*. Tradução de André Santos Campos e Giovanni Damele. Coimbra: Edições 70, 2024.

MARGOLIN, Jean-Claude. *Humanism in Europe at the Time of the Renaissance*. Traduzido por John L. Farthing. Durham: The labyrinth press, 1989.

MARINCOLA, John. *Authority and tradition in ancient historiography*. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.

_____ (ed.). *A companion to Greek and Roman historiography: volume II*. Singapore: Blackwell Publishing Ltd., 2007.

_____. “Speeches in Classical Historiography”. In: MARINCOLA, John (ed.). *A companion to Greek and roman historiography: volume I*. Oxford: Blackwell Publishing Ltd, 2007.

MARQUES, Juliana Bastos. “O conceito de temporalidade e sua aplicação na historiografia antiga”, *Revista de História*, n. 158, pp. 43-63, 2008.

_____. *Mecanismos de legitimidade e tradição na historiografia latina*. Goiânia: História Revista, v. 13, n. 1, pp. 139-155, jan./jun. 2008.

MARSH, David. *The Quattrocento Dialogue: classical tradition and humanist innovation*. Cambridge: Harvard University Press, 1980.

MARTINEZ, Roland. "The Pharmacy of Machiavelli: Roman Lucretia in 'Mandragola'", *Renaissance Drama*, vol. 14, pp. 1-43, 1983.

_____. "Tragic Machiavelli". In: SULLIVAN, Vickie B. (ed.). *The comedy and tragedy of Machiavelli: essays on the literary works*. New Haven: Yale University Press, 2000.

_____. "Comedian, tragedian: Machiavelli and traditions of Renaissance theater". In: NAJEMY, John M. (ed.). *The Cambridge companion to Machiavelli*. Cambridge: Cambridge University Press, 2010.

_____. "Spectacle". In: WYATT, Michael (ed.). *The Cambridge Companion to the Italian Renaissance*. Cambridge: Cambridge University Press, 2014.

MÉNISSIER, Thierry. *Vocabulário de Maquiavel*. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

MOMIGLIANO, Arnaldo. "Time in Ancient Historiography", *History and Theory*, Vol. 6, Beiheft 6: History and the Concept of Time, pp. 1-23, 1966.

_____. "The rhetoric of history and the history of rhetoric: on Hayden White's tropes", [S.I.:s.n.], pp. 259-268, 1981.

_____. *As raízes clássicas da historiografia moderna*. São Paulo: UNESP, 2019.

NAGEL, Alexander; WOOD, Christopher. "Interventions: toward a new model of Renaissance Anachronism", *Art Bulletin*, Vol. LXXXVII, n. 3, pp. 403-415, 2005.

_____. *Anachronic Renaissance*. New York: Zone Books, 2010.

NAJEMY, John M. "Machiavelli and the Medici: The Lessons of Florentine History". In: *Reinassance Quaterly*, vol. 35, n. 4, pp. 551-576, 1982.

_____. *Machiavelli's broken world*. Oxford: Oxford University Press, 2022.

NEPOMUCENO, Luis André. "Da alma e das letras: a eloquência como projeto humanista". *Caligrama*, Belo Horizonte, vol. 10, pp. 67-89, dezembro de 2005.

PAREL, Anthony J. *The Machiavellian cosmos*. New Haven: Yale University Press, 1992.

PANCERA, Gabriel. "O livro 1 da *História do povo florentino*, de Leonardo Bruni: um endereço bruniano de Maquiavel". In: ADVERSE, Helton (org.). *Maquiavel e a História de Florença*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2025.

PETRARCA, Francesco. *Rerum familiarium libri XVII-XXIV*. Traduzido por Aldo S. Bernardo. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1985.

_____. *Cancioneiro*. Tradução de José Clemente Pozenato. Campinas: Editora da Unicamp, 2014.

_____. "Sobre a invenção e o engenho. Epístola familiar 1.8 a Tommaso de Messina". Tradução de Bianca Fanelli Morganti e Sérgio Xavier Gomes. In: *Limiar*, vol. 6, n. 11, pp. 170-177, 2019.

_____. "*Famililiarium rerum*". In: BIGNOTTO, Newton. *Origens do republicanismo moderno*. Niterói: Eduff, 2021.

PIETERS, Jürgen. *Speaking with the dead: explorations in literature and history*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2005.

PIRES, Francisco Murari. "A retórica do método (Tucídides 1.22 e II.35)". *Revista de História*, 138, p. 9-16, 1998.

_____. *Leonardo Bruni e Tucídides: história e retórica*. Vitória da Conquista: POLITEIA: Hist. e Soc., v. 6, n. 1, pp. 57-84, 2006.

_____. *Maquiavel e Tucídides: o(s) olhar(es) da história e as configurações de historiador*. São Paulo: Revista de história - edição especial, pp. 51-67, 2010.

PLUTARCH. *Moralia*. Tradução de Frank Cole Babbitt. Londres: William Heinemann Ltd., 1962.

PRADO, Anna Lia Amaral de Almeida. “Estrutura e função do Livro I”. In: TUCÍDIDES. *História da Guerra do Peloponeso*: livro 1. São Paulo: Martins Fontes, 2013.

POLÍBIO. *História pragmática*: livros I a V. Tradução de Breno Battistin Sebastiani. São Paulo: Perspectiva, 2016.

PONTANO, Giovanni. *Dialogues*: volume 2 (*Actius*). Traduzido e editado por Julia Haig Gaisser. Cambridge: Harvard University Press, 2020.

QUINTILIANO, Marcos Fábio. *Instituição oratória*. Tradução de Bruno Fregni Basseto. Campinas: Unicamp, 2015 (Tomos I e II) e 2016 (Tomos III e IV).

RANCIÈRE, Jacque. “O conceito de anacronismo e a verdade do historiador”. Tradução de Mônica Costa Netto. In: SALOMON, Marlon (org.). *História, verdade e tempo*. Chapecó: Argos, 2011.

REBHORN, Wayne A. *The Emperor of Men's Minds: literature and the Renaissance discourse of rethoric*. Ithaca: Cornell University Press, 1995.

_____. “Machiavelli's *Prince* in the epic tradition”. In: NAJEMY, John M. (ed.). *The Cambridge companion to Machiavelli*. Cambridge: Cambridge University Press, 2010.

RICHARDSON, Brian. “Notes on Machiavelli's sources and his treatment of the rhetorical tradition”, *Italian Studies*, v. XXVI, pp. 24-48, 1971.

RIDOLFI, Roberto. *Biografia de Maquiavel*. Tradução de Nelson Canabarro. São Paulo: Musa, 2003.

RUTHERFORD, Richard. "Tragedy and History". In: MARINCOLA, John (ed.). *A companion to Greek and Roman historiography: volume II*. Singapore: Blackwell Publishing Ltd., 2007.

SALOMON, Marlon. "Heterocronias". In: SALOMON, Marlon (org.). *Heterocronias: estudos sobre a multiplicidade dos tempos históricos*. Goiânia: Edições Ricochete, 2018.

SALÚSTIO. *A conjuração de Catalina*. Tradução de Adriano Scatolin. São Paulo: Hedra, 2018.

SARTORELLI, Elaine. "Erasmus e a controvérsia ciceroniana". In: ERASMO. *Diálogo ciceroniano*. São Paulo: Folha de S. Paulo, 2015.

SÉNECA, Lúcio Aneu. *Cartas a Lucílio*. Tradução de J.A. Segurado e Campos. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2004.

SUROVI, Lauren Elizabeth. *Comic cure: the poetics of remedy in the theater of Niccolò Machiavelli and Pietro Aretino*. Tese (Doutorado em Filosofia) – University of Wisconsin. Madison, 2022.

SKINNER, Quentin. *Maquiavel*. Porto Alegre: L&PM, 2010.

_____. *From humanism to Hobbes: studies in rhetoric and politics*. Cambridge: Cambridge University Press, 2018.

STRUEVER, Nancy. *The language of history in the Renaissance: rhetoric and historical consciousness in Florentine Humanism*. Princeton: Princeton University Press, 1970.

TACITUS. *The Annals*. Tradução de A. J. Woodman. Indianópolis/Cambridge: Hackett, 2004.

TEIXEIRA, Felipe Charbel. *Timoneiros: retórica, prudência e história em Maquiavel e Guicciardini*. Campinas: Ed. Unicamp, 2010.

TUCÍDIDES. *História da Guerra do Peloponeso*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2001.

VALLA, Lorenzo. *O Diálogo sobre o Prazer*. Tradução de Ana Letícia Adami Batista. São Paulo: USP. Dissertação em História, 2010.

VICKERS, Brian. "Rhetoric and poetics". In: SCHMITT, Charles B. *The Cambridge History of Renaissance Philosophy*. Cambridge University Press, 2007.

WALBANK, F. M. "History and tragedy", *Historia* 9, pp. 216-234, 1960.

WILCOX, Donald J. *The measure of times past: pre-newtonian chronologies and the rhetoric of relative time*. Chicago: The University of Chicago Press, 1987.

WINTER, Yves. *Machiavelli and the Orders of Violence*. New York: Cambridge University Press, 2018.

WOODMAN, A. J. *Rhetoric in classical historiography*. London: Routledge, 2004.