

O espelho de príncipe pelo vulgacho: de Maquiavel para Lope de Vega

Karenina do Nascimento Rodrigues¹⁴

Universidade de Campinas (UNICAMP)

Resumo

Observamos que o conjunto de comédias da primeira edição de fólho com doze peças de Lope de Vega, organizada e nomeada por ele como *Novena Parte*, impressa em 1617, liga-se à mesma função formativa dos *espelhos de príncipe*. Embora acionando gêneros diferentes, percebemos que Maquiavel e Lope possuem preocupações semelhantes quanto à educação de um jovem príncipe. Maquiavel escreve um *espelho de príncipe* em prosa didática, enquanto Lope escreve comédia em versos dramáticos. Escolhemos três comédias da *Novena Parte* que tratam de instruir o Rei e a Rainha para as matérias de estado. São elas: *El Animal de Ungria*, *Del Mal lo Menos* e *La Hermosa Alfreda*. Pretendemos oferecer uma relação entre as instruções presentes nestas comédias com as instruções do *Príncipe*. Podemos dizer que ambos, Maquiavel e Lope, abordam erros da mais alta autoridade estamental que estavam ligados à falta de experiência e conhecimento prático. Tendo como referência os modelos clássicos, Lope trabalha com a recorrência de caracteres, enquanto Maquiavel usa exemplos históricos para os seus conselhos.

Palavras-chave

Novena Parte. Lope de Vega. *O Príncipe*. Maquiavel. Gênero.

¹⁴ Doutoranda em Teoria e História Literária pela Universidade Estadual de Campinas-UNICAMP.

A *Novena Parte* de Lope de Vega (VIÚVA DE BALBOA, 1617, 610 p.) é a primeira edição de fôlio com doze peças baseada em seus manuscritos e organizada diretamente por ele com pedido de licença e exclusivo ao Conselho Real. Observamos que Lope teve o desejo em vida de imprimir as suas comédias após se tornar Familiar do Santo Ofício (1614), o que dava relevância social e respeitabilidade para as suas comédias impressas. A partir das prescrições dos censores, que evidenciam a função das comédias para entreter e dar exemplo, e do conjunto de peças da *docena* de *Novena Parte*, percebemos que o gênero cômico de *espelho de costumes* liga-se à mesma função formativa do gênero *espelho de príncipe*. Separamos três das comédias da *docena* em que percebemos a intenção de instruir especificamente o Rei e a Rainha para as matérias de estado: *El Animal de Ungria*, *Del Mal lo Menos* e *La Hermosa Alfreda*. Para fazer a relação dessas comédias com o *espelho de príncipe*, escolhemos interseccioná-las com *O Príncipe*, de Maquiavel (1513), a fim de evidenciar as mesmas preocupações com a educação de um jovem príncipe.

Ao contrário das peças impressas da *Novena Parte* de Lope, Maquiavel não escreveu *O Príncipe* para ser impresso. Seu texto é dirigido ao jovem príncipe novo Lourenço II de Médicis (1492-1519) e mostra a sua tentativa (frustrada) de se inserir como secretário no novo Principado. Ele fez parte da antiga ordem, da República de Florença, contra a qual os Médicis se estabeleceram. A obra foi vulgarizada somente após a morte de Maquiavel. Ele não era sacerdote como Lope, mas é também um homem do estamento povo, instrumentalizando-se deste lugar, para justificar as invenções de gênero e propô-las como proteção ao príncipe.

Assim, Maquiavel usa o conceito de perspectiva da pintura, opondo planície e montanha (MAQUIAVEL, 1973, p. 9-10), para colocar à disposição a sua erudição e experiência a serviço do novo príncipe. Amparado pelo segredo de estado, ele coloca em tintas fortes os assuntos de governo, abordando a verdade da prática política em detrimento do ideal humanista mais comum dentro da tradição do gênero *espelho de príncipe* (JASMIN, 2002, p. 187). Por isso, quando vulgarizado, *O Príncipe* se torna escandaloso (VIANNA, 2015, p. 322). Além de não ter sido escrito para ser impresso, Maquiavel já havia criado algo incomum dentro da expectativa habitual do próprio gênero *espelho de príncipe*.

Lope se utiliza de uma metáfora pictórica semelhante a Maquiavel em outra *docena* (VIÚVA DE BALBOA, 1619, 569 p.), opondo palmeira e pirâmide, no mesmo sentido de configurar um lugar de fala humilde, mas que oferece maior proteção ao nobre. A *Novena Parte* é dirigida a um membro da alta nobreza, o Duque de Sessa, grande Almirante de Nápoles, bem mais novo que Lope, e foca em trajetórias de personagens nobres e/ou régios, os quais seriam mais comuns à gravidade e elevação genética das tragédias. Lope e Maquiavel exercitam a

hipérbole para por em prática o mecanismo retórico do convencimento, embora Lope estivesse mais autorizado pelo gênero que mobiliza para falar em tintas fortes de assuntos de governo. Maquiavel organiza o texto em unidades temáticas, começando por uma tipologia dos principados para, depois, concentrar-se nas virtudes que o príncipe deveria encarnar para se manter no cargo. Vemos esta mesma preocupação em Lope nas peças escolhidas, que tratam diretamente do governo de monarquias hereditárias.

Embora Lope trate de questões domésticas, principalmente sobre o matrimônio, e Maquiavel foque em questões mais atinentes ao estado, os dois se encontram na mesma tradição do paradoxo da natureza humana como corrupta, onde o desafio do governante é equilibrar os interesses pessoais em prol do bem comum. Para abordar este problema, Lope propõe caracteres recorrentes em suas comédias, conservando modelos clássicos, como Maquiavel, embora este opere a prosa didática por meio da relação histórica, enquanto Lope concebe versos dramáticos. Cada um tem uma forma de narrar que se baseia em modelos clássicos, tal como podemos observar também os modelos clássicos acionados pelos gêneros biografia e história de vida do Renascimento estudados por Peter Burke (BURKE, 1997, p. 83-97).

Ao modo da concepção de época da *Historia Magistra Vitae*, estudada por Koselleck (KOSELLECK, 2006, p. 42-60), enquanto Maquiavel considera recorrências circunstanciais sobre as matérias políticas por meio de paralelos históricos antigos e recentes (VIANNA, 2015, p. 321), Lope também se utiliza de recorrências circunstanciais de caracteres, colocando as mesmas máscaras morais de tipologias fixas nas personagens, independentemente das circunstâncias. Lope coloca em cena o Rei e a Rainha jovem, que incorrem em erros por falta de experiência e conhecimento prático, justamente os atributos que Maquiavel pretende oferecer ao príncipe novo.

O *topos* principal é a inabilidade de controlar as próprias paixões para agir conforme o que lhes demanda o cargo de Rei e Rainha. Por sua inexperiência, o Rei e a Rainha acabam agindo por imprudência. Não possuem a sabedoria para discernir por si sobre o trabalho dos outros e, assim, poder corrigir as más qualidades de quem lhes servia, como avisaria Maquiavel (MAQUIAVEL, 1973, p. 103). Os humores estariam em desequilíbrio caso o conhecimento contemplativo, lido nos livros, não se coadunasse com o conhecimento da prática social, conforme a metáfora do centauro (MAQUIAVEL, 1973, p. 79). Nesse sentido, Lope e Maquiavel convergem nas mesmas preocupações de preparar a mais alta autoridade estamental para as matérias de estado.

O primeiro caso exemplar que Lope instrui está na sexta peça da *Novena Parte*, onde Lope pensa a Rainha como *El Animal de Ungria* na comédia de mesmo nome. Sabemos da história da Rainha Teodosia por ela mesma, em reconhecimento ao seu próprio erro na introdução ao assunto principal da comédia, localizado no primeiro ato. Teodosia, filha do Rei da Inglaterra, casou-se muito jovem com o Rei Primislao, da Ungria, sentindo-se insegura por ter saído de sua terra e ter que encarnar uma função de tão alta posição estamental. Ao ver-se fragilizada, ela pede ao Rei que traga a sua irmã menor Faustina para lhe fazer companhia. Sua irmã conspira contra Teodosia, conseguindo destituí-la do cargo.

Faustina inventa ao Rei que Teodosia estava descontente com o casamento, pois gostava do Rei da Escócia, planejando dar a cabeça de Primislao aos ingleses. O Rei, também jovem e inexperiente, acredita, e resolve abandonar Teodosia nos montes para ela ser morta por animais selvagens. No entanto, é neste mesmo lugar que Teodosia recuperará a sua força e aprenderá a colocar a sua erudição em prática para sobreviver à selva. O Rei agiu contra a vontade do vulgo, que adorava Teodosia e percebeu a traição de Faustina. Esta configura a personagem do conspirador, quem Maquiavel descreve como inimigo do povo. Como previsto pela configuração que Maquiavel faz do conspirador, Faustina fica atormentada pela traição que infringiu a sua irmã (MAQUIAVEL, 1973, p. 84).

Maquiavel aconselha ao príncipe agir com prudência, observando quem ele tem a seu redor (MAQUIAVEL, 1973, p. 103), justamente o que Teodosia deixou de fazer, o que abriu o caminho para a traição de sua irmã. Teodosia não observou Faustina por si mesma e, por falta de prudência, deixou ser enganada por ela. Parafraseando Maquiavel, diríamos que a confiança demasiada a tornou incauta (MAQUIAVEL, 1973, p. 75-76). Mas após viver na selva, Teodosia aprendeu a combater pela força, própria dos animais, o que Maquiavel chama de natureza das bestas. Ela adquire as qualidades da raposa e do leão, juntando coragem e astúcia e aprendendo a dissimular para combater os lobos (MAQUIAVEL, 1973, p. 79-80).

É quando Teodosia passa a colocar o seu conhecimento dos livros em prática. Ela aprende a caçar, por exemplo, uma das práticas que Maquiavel considera fundamental para o príncipe exercitar a guerra, mesmo em tempos de paz (MAQUIAVEL, 1973, p. 65-67). Neste caso, é um paradoxo que ela seja uma mulher, mas, como potencial soberana restaurada sábia, forte e prudente, a sua trajetória a torna uma rainha sagrada perfeita, uma metáfora política de Diana, aliás, um *topos* clássico utilizado na propaganda política elisabetana para dar conta da condição de monarca *virago* de Elisabeth I na Inglaterra.

Teodosia reatualiza a experiência da deusa Diana, algo que é bem conhecido pela audiência de Lope devido à recorrência dessa presença nas peças de sua primeira *docena*. Ela

é traída pela irmã antes de ter filhos e a peça acaba sem que ela os tenha. Embora muito jovem e sem vontade de se casar, por ter que viver longe de sua terra, a sua condição de filha do Duque a obriga a assumir os negócios do estado, mas ela ainda não estava preparada para isso. Por não cultivar os atributos de sua função, perdeu a sua posição atribuída pela linhagem e casamento. Como "Diana", Teodosia encarna, no enredo da peça, um epíteto ligado à deusa: "deusa da lonjura", "deusa das distâncias". Afinal, ser caçadora é ser uma andarilha. Diana é irmã gêmea de Apolo, deus solar da distância, sendo o seu equivalente feminino lunar. Teodosia vai para a "distância", quando casa e quando é abandonada. Quando é abandonada, ela vai para o mundo selvagem.

Só foi possível adequar o corpo e a mente para os encargos do ofício e dignidade institucional depois que Teodosia passou por uma experiência prática, mesma ideia que podemos observar nos exemplos históricos que Maquiavel traça no *Príncipe*. Não bastaria apenas assumir a função que a posição estamental obriga, mas saber encarná-la, vencendo os apetites particulares. Vingando-se de Faustina, Teodosia rouba e cria a única prole de sua irmã Faustina, Rosaura, dando os primeiros passos em seu processo de aprendizagem. Esta trama será o trampolim para a Rainha reassumir o trono. Ao final, depois de provar a capacidade de encarnar a função correspondente ao cargo de Rainha, Teodosia impõe ao Rei que ele perdoe Faustina, conforme a moral cristã, e aceite casar Rosaura com Felipe de Moncada, naquele momento filho do Conde e da Condessa de Barcelona.

O segundo caso de instrução dirigida a um Rei jovem é o da sétima peça, *Del Mal lo Menos*. Lope apresenta o Rei de Nápoles enciumado e desconfiado da Rainha Beatriz, que pede favores ao Rei visando ajudar a prima do Rei, Casandra, interessada em don Iuan, Cavaleiro espanhol, filho ilegítimo de um grande nobre da Espanha e sobrinho do Almirante de Castela. O Rei acredita que a Rainha é que está interessada em don Iuan, em vez de sua prima. Por isso, ele passa a ter uma desconfiança excessiva de don Iuan, erro que o teria feito intolerável, segundo a perspectiva de Maquiavel (MAQUIAVEL, 1973, p. 76). Assim, ele age precipitadamente em dois momentos, agindo mais como lobo do que como raposa. Primeiro, por ter ficado com ciúmes da Rainha, o Rei confessa que não gosta de don Iuan justamente para o rival de don Iuan, o Marquês Octavio. Ambos estavam interessados em Casandra. O Rei não percebe os interesses de quem o rodeia. Ele fala de don Iuan para Octavio na ocasião em que está se informando sobre um torneio. Como don Iuan foi premiado pela Rainha como o mais galã, Octavio poderia invejá-lo, mas o Rei deixou de perceber essa relação por causa dos ciúmes que estava sentindo da Rainha.

Segundo, o Rei aproveita a volta de uma caçada para ficar sozinho com don Iuan, planejando matá-lo. Quando o Rei já estava tentando matar don Iuan com a espada desembainhada, cena em que Lope consegue mobilizar a audiência com a incerteza anfibológica (FERNANDEZ, 1605, p. 141), don Iuan finalmente consegue ser ouvido pelo Rei, esclarecendo que ama Casandra, mas que reconhece sua posição estamental inferior a dela. A partir de então, o Rei aprende que precisa conhecer por si mesmo as qualidades de don Iuan, o que ocorrerá através da tópica do Rei oculto. Quando voltam da caçada, o Rei se esconde e ouve a conversa entre don Iuan e Casandra, verificando que Casandra ama don Iuan e estava esperando por ele. Depois o Rei tem outra confirmação com a dama Silvia, que serve Casandra. Após ouvir a conversa de Casandra com don Iuan, o Rei encontra Silvia no escuro da noite, disfarçando-se de Monçon, o criado de don Iuan. Silvia confessa a “Monçon” que teme o insucesso do louco amor entre Casandra e don Iuan, receando que o Rei queira matá-los se soubesse da relação. Assim, o Rei se informa sobre o que estava acontecendo no Palácio, confirmando novamente o amor entre Casandra e don Iuan.

Nos séculos XVI e XVII, a tópica do Rei oculto no teatro está ligada ao ideal de ubiquidade legal e onisciência régias, presente aqui para o Rei confirmar a fala de don Iuan sobre o amor de Casandra. A partir disso, o Rei poderá discernir com justiça as matérias de estado, decidir se Casandra se casará com don Iuan ou com o Rei da Dinamarca, para quem ela estava prometida. O Rei concede o casamento entre don Iuan e Casandra, dando-se conta das virtudes do jovem, considerado o melhor da Espanha. Depois de exercitar o conhecimento prático, o Rei se corrige, recompensando don Iuan pelas suas qualidades. É a mesma dinâmica defendida por Maquiavel (MAQUIAVEL, 1973, p. 103). A trama com o Rei da Dinamarca, antigo prometido de Casandra, resolve-se sem gerar problemas à Coroa.

Aprendendo a dissimular como a raposa de Maquiavel, o Rei de Nápoles simula que recebeu uma carta do Rei da Espanha que lhe dizia que don Iuan é parente seu. Esta invenção serve para justificar o título e o cargo que ele oferece a don Iuan, criando um embuste, cujo efeito cênico seria a dessacralização da ação régia das mercês. O Rei dá a don Iuan o hábito de Santiago e o encargo de Almirante para poder igualá-lo à posição de Casandra. Assim, ele reconhece também que cometeu uma injustiça, mas sabe recompensar seus servos com o contra dom. O Marquês Octavio não gosta da notícia, mas agora o Rei está precavido sobre tudo que ocorre no Palácio. Quando Octavio ouve uma conversa de amor entre Casandra e don Iuan, ele conta ao Rei. Este o informa que casará os dois. Mesmo assim, Octavio pede ao Rei para se casar com Casandra, em vez de casá-la com don Iuan. O Rei percebe o seu mau exemplo e o ensina de que o correto é casá-la com quem ela gosta.

Lope aborda mais diretamente a questão do ministro do príncipe na oitava peça da *Novena Parte, La Hermosa Alfreda*. Nesta comédia, o Rei Federico da Dalmacia, jovem, viúvo e sem filhos, apaixona-se pela jovem Alfreda, ao ver o seu retrato. Alfreda é filha do Duque de Cleves. O Rei delega a função de verificar a verossimilhança do retrato a seu privado, o Conde Godofre, quem o trai, mente sobre Alfreda, dizendo que ela é feia e néscia, e se casa com ela. O Rei não verifica a veracidade das informações do Conde e acaba sendo enganado por ele, acomodando-se no lugar do conhecimento contemplativo, sem ter como avaliar as qualidades do seu ministro. Da mesma forma que *El Animal de Ungria*, o Rei foi incauto por confiar excessivamente em seu ministro, como previne Maquiavel. Faltou-lhe a natureza das bestas.

Logo no primeiro ato, o Rei Federico aparece na companhia de seus conselheiros Clenardo e Floriseo no Palácio da Dalmacia quando Floriseo o aconselha a, como bom Cristão, casar-se novamente para dar um herdeiro ao trono. Clenardo concorda com Floriseo, mas o Rei Federico se mostra relutante ao ter que amar uma mulher antes de vê-la. Floriseo mostra o retrato das pretendentes outra vez para o Rei, que acaba confessando o seu interesse por Alfreda. Clenardo e Floriseo desconfiam da perfeição do rosto no retrato, achando ser lisonja do pintor. Então o Rei lhes conta seu segredo, que não havia contado para nenhum vassalo ou privado. Ele mandou o Conde Godofre, parente do Duque de Cleves, ir a Cleves para saber se Alfreda é tão formosa quanto mostra o retrato. Se o Conde se certificasse disso, era para ele casar o Rei com Alfreda, em nome do Rei, e trazê-la para o Palácio da Dalmacia.

Ao saber da viagem do Conde a Cleves, Floriseo se dirige ao Rei observando que o Conde foi muito favorecido pelo seu favor. O Rei responde que o Conde é um homem de confiança, e tem sua amizade e privança. Assim, verificamos que o Rei não fez consulta com os homens do seu estado sobre a viagem de Godofre e acabou atraindo para si um adador, em vez de um sábio (MAQUIAVEL, 1973, p. 105-106). O Rei não desconfiou do Conde nem quando ele quis se casar com Alfreda, cuja mão teria sido oferecida pelo pai dela, na versão de Godofre, devido a murmurações de que ele havia ido a Cleves pedi-la em casamento. O Rei não averiguou as narrativas do Conde, não se casou e manteve relações amorosas com Lisandra, uma cortesã que servia Godofre. Por isso, quando Godofre quis se casar com Alfreda, o Rei pensou que a sua decisão estava ligada ao fato de Godofre não ter mais Lisandra.

Godofre é figurado como espelho do Rei, pois o Rei, assim como Godofre, colocou as paixões acima das matérias de governo. Enquanto Godofre tirou Alfreda do Rei, este desconhecia o seu privado e escolheu ficar com uma cortesã e não se casar. Sendo assim, o Rei acabou atraindo para si um privado que age em benefício próprio e não em benefício dos negócios do estado. Se o príncipe não é prudente, não há como atrair bons conselhos

(MAQUIAVEL, 1973, p. 106). Ao contrário do que prescrevia Maquiavel, o Rei também não honrava Godofre pelos seus serviços (MAQUIAVEL, 1973, p. 104), uma vez que este, quando ia se casar, disse só ser senhor de uma pobre aldeia. Como não observava o seu ministro, o Rei também não o honrava. Por fim, Alfreda descobre as mentiras de Godofre antes mesmo do próprio Rei, mostrando-se mais engenhosa que ele, e consegue resolver a trama ao se apresentar diante do Rei disfarçada de Diana. Isso ocorre depois de já ter se casado com Godofre. A consequência dos erros do Rei foi se casar com Alfreda depois que ela se tornou viúva e já tinha tido filhos com Godofre. Politicamente, o Rei fez um notório "*bad match*", sendo um perfeito exemplo do que não se deve fazer.

Ao observarmos a forma como foi impressa a *Novena Parte* de Lope de Vega e perceber que ela corresponde à mesma função formativa dos *espelhos de príncipe*, decidimos escolher as peças *El Animal de Ungria*, *Del Mal lo menos* e *La Hermosa Alfreda* para relacioná-las com o *espelho de príncipe* de Maquiavel. Nesse sentido, Lope mobiliza outro gênero dentro do gênero cômico das comédias. Assim como Maquiavel, em circunstâncias diversas, Lope visa o mesmo modelo de príncipe, jovem e inexperiente, colocando-se no lugar do ancião que oferece proteção. Assim, eles criam um ideal de príncipe, alertando quanto ao controle de vícios e a necessidade de adquirir uma natureza animal, própria da prática social, a fim de que o Rei aprenda a ser prudente.

Referências

BALBOA, viuda de Alonso Martin de. **Doze comedias de Lope de Vega, sacadas de sus originales por el mismo, Novena Parte**. Madrid, 1617.

BALBOA, viuda de Alonso Martin de. **Dozena parte de las comedias de Lope de Vega Carpio**. Madrid: Alonso Perez, 1619.

BURKE, Peter. A Invenção da Biografia e o Individualismo Renascentista. **Estudo Histórico**, n.19, p. 83-97, 1997.

FERNANDEZ, Domingos. Arte Nuevo de hazer comedias en este tiempo, por Lope de Vega Carpio. Dirigido a la Academia de Madrid. In: **Rimas de Lope de Vega Carpio. Primeira Parte. Vã al fin el nuevo Arte de hazer Comedias**. Lisboa, 1605.

JASMIN, Marcelo. Política e Historiografia no Renascimento Italiano: O caso Maquiavel. In: CAVALCANTE, Berenice (org.). **Modernas Tradições: Percursos da cultural ocidental, séculos XV-XVII**. Rio de Janeiro: Access, 2002. p. 177-202.

KOSELLECK, Reinhart. História Magistra Vitae: Sobre a dissolução do *topos* na história moderna em movimento. In: _____. **Futuro Passado: Contribuição à semântica dos tempos históricos**. São Paulo: Contraponto, 2006. p. 42-60.

MAQUIAVEL, Nicolau. **O Príncipe**. São Paulo: Abril Cultural, 1973.

VIANNA, Alexander Martins. Temas sobre Renascimento: Arte, Política e Teologia. **Dimensões**, vol. 34, p. 307-331, 2015.

THE PRINCE'S MIRROR BY VULGACHO: FROM MACHIAVELLI TO LOPE DE VEGA

Abstract

We note that the set of comedies from the first edition of a twelve-piece folio by Lope de Vega, organized and named by him as *Novena Parte*, printed in 1617, is linked to the same formative function of the *prince's mirrors*. Although triggering different genres, we note that Machiavelli and Lope have similar concerns regarding the education of a young prince. Machiavelli writes a *prince's mirror* in didactic prose, while Lope writes comedy in dramatic verse. We chose three comedies from *Novena Parte* which are about how to instruct the King and the Queen in matters of state. To wit: *El Animal de Ungria*, *Del Mal lo Menos* and *La Hermosa Alfreda*. We intend to offer a relationship between the instructions present in these comedies and the instructions of the *Prince*. We can say that both Machiavelli and Lope address mistakes of the highest state authority that were linked to a lack of experience and practical knowledge. Using classic models as a reference, Lope works with the recurrence of characters, while Machiavelli makes use of historical examples for his advice.

Keywords

Novena Parte. Lope de Vega. *The Prince*. Machiavelli. Genre.

Aprovado em: 08/03/2022