

# Urdimento

Revista de Estudos em Artes Cênicas

E-ISSN: 2358.6958

## Um “Transplante Dramatúrgico”: uma tradução comentada de *La Mandragola* de Maquiavel

Daniel Fonnesu

Alessandra Paola Caramori

### Para citar este artigo:

FONNESU, Daniel; CARAMORI, Alessandra Paola. Um “Transplante Dramatúrgico”: uma tradução comentada de *La Mandragola* de Maquiavel. **Urdimento**, Florianópolis, v. 2, n. 38, ago./set. 2020.

DOI: <http://dx.doi.org/10.5965/14145731023820200029>

Este artigo passou pelo *Plagiarism Detection Software* | iThenticate

## Um “Transplante Dramatúrgico”: uma tradução comentada de *La Mandragola* de Maquiavel

Daniel Fonesu<sup>1</sup> Alessandra

Paola Caramori<sup>2</sup>

### Resumo

Este ensaio é o relato de uma tradução comentada da comédia *La Mandragola*, do intelectual renascentista Nicolau Maquiavel, adaptada ao contexto contemporâneo da cidade de Salvador. O procedimento de tradução e sua análise permitiram, em primeiro lugar, evidenciar a importância de um estudo cuidadoso do vocabulário renascentista de cunho sexual para a recriação, no texto de chegada, dos duplos sentidos presentes no texto de partida, estudo viável graças às pesquisas de Valter Boggione (2016), que destacam, também, questões políticas e sociais presentes na peça. Em segundo lugar, com o auxílio dos estudos de Hannah Pitkin (2013), foi possível indicar algumas questões de gênero na peça maquiaveliana, *in primis* o papel da mulher. Desafios práticos da tradução, entre os quais a linguagem dos personagens, as características híbridas de um texto que contém prosa e poesia, e a distância histórica e geográfica entre a cultura do texto de partida e a do texto de chegada, foram postos em evidência e abordados mediante os procedimentos técnicos de tradução – em particular, o conceito de adaptação – sistematizados por Heloísa Gonçalves Barbosa (2004). Enfim, os autores introduziram o conceito de “transplante dramatúrgico”, transferência que se concretiza na cultura de chegada e que, ao mesmo tempo, revitaliza a cultura de partida, provocando, além do deslocamento do texto, o deslocamento do próprio tradutor.

**Palavras-chave:** Tradução. Teatro. Nicolau Maquiavel.

---

<sup>1</sup> Doutorando no Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura, Universidade Federal da Bahia (UFBA) – (linha de pesquisa: Estudos de Tradução Cultural e Intersemiótica). [danielfonesu@gmail.com](mailto:danielfonesu@gmail.com)

<sup>2</sup> Professora Doutora Associada de língua e literatura italianas na Universidade Federal da Bahia desde 2009. Esteve em 2013 em estágio Pós-Doutoral com Bolsa CAPES na Accademia della Crusca em Florença, Itália para pesquisa em lexicografia, especificamente no fazer lexicográfico. É Coordenadora Pedagógica de língua italiana do PROFICI (programa institucional da UFBA). [alecaramori@gmail.com](mailto:alecaramori@gmail.com)

## A “Dramaturgical Transplant”: a commented translation of Machiavelli’s *La Mandragola*

### Abstract

This essay is the account of a commented translation of Renaissance intellectual Niccolò Machiavelli’s comedy *La Mandragola*, adapted to Salvador da Bahia’s contemporary context. First and foremost, the translation process and its subsequent analysis allowed to highlight the importance of a careful study concerning Renaissance sexual vocabulary, in order to recreate in the text of arrival the double entendres found in the text of departure; such a study was feasible thanks to Valter Boggione’s (2016) research, which also points out political and social issues present in the play. Secondly, with the aid of Hannah Pitkin’s studies (2013), it was possible to underline some gender issues in Machiavelli’s play, *in primis* regarding the role of women. Practical translation challenges, amongst which the characters’ language, the hybrid features of a text that contains prose and poetry, and the historical and geographical distance between source-text culture and target-text culture, were highlighted and addressed via the technical translation procedures – particularly the concept of adaptation – systematized by Heloísa Gonçalves Barbosa (2004). Finally, the authors introduced the concept of “dramaturgical transplant”, a transfer process which takes place in the culture of arrival, at the same time revitalizing the culture of departure. Further than causing the text displacement, such a process displaces the very translator.

**Keywords:** Translation. Theater. Niccolò Machiavelli.

Nascido em Florença no dia 3 de maio de 1469, terceiro filho de uma família de modestas condições financeiras, Nicolau Maquiavel produziu um repertório dramatúrgico limitado, em comparação com o número de ensaios históricos, políticos e filosóficos. Além da peça *La Mandragola*, – cuja adaptação para o contexto contemporâneo de Salvador, implementada pelo autor do presente trabalho sob a orientação da coautora, será o objeto do nosso ensaio – segundo o filólogo Valter Boggione (2016) o intelectual florentino traduziu e adaptou para o toscano a comédia *Andria* de Terêncio, – provavelmente a primeira em ordem cronológica das três peças de sua autoria – e deu forma à peça *Clizia* a partir da comédia *Casina* de Plauto.

Providenciar uma definição, ao mesmo tempo completa e sucinta, do conceito de tradução, seria uma tarefa impossível para qualquer tradutor e teórico deste campo: o pesquisador Anthony Pym (2017) distingue pelo menos seis diferentes paradigmas teóricos de tradução, baseados na equivalência natural ou direcional, nos propósitos, nas descrições, na incerteza, na localização e na tradução cultural. Neste ensaio, a acepção utilizada para o termo “tradução” diz respeito ao conceito de “tradução interlingual”, definido pelo teórico Roman Jakobson como a “interpretação dos signos verbais por meio de alguma outra língua” (Jakobson, 1995, p. 65), em contraposição aos conceitos de “tradução intralingual” e “tradução intersemiótica”, definidos respectivamente como a “interpretação dos signos verbais por meio de outros signos da mesma língua” (Jakobson, 1995, p. 64) e a “interpretação dos signos verbais por meio de sistemas de signos não-verbais” (Jakobson, 1995, p. 65). Por outro lado, o uso do termo “adaptação”, empregado neste trabalho, se refere a um procedimento técnico de tradução específico, definido pela pesquisadora Heloísa Gonçalves Barbosa como “o limite extremo da tradução” (Barbosa, 2004, p. 76). Trata-se, com efeito, de um procedimento empregado quando a situação à qual se refere o texto na língua de partida “não existe na realidade extralingüística dos falantes da LT” (Barbosa, 2004, p. 76), isto é, no universo dos falantes da língua de chegada. Para tanto, segundo Barbosa (2004), é possível – e, acrescentamos, necessário – recriar tal situação através de outra equivalente na realidade extralingüística da língua de chegada.

Como será possível observar através de alguns exemplos na segunda parte do presente ensaio, o procedimento técnico de tradução definido como “adaptação” abrange inúmeras categorias, entre as quais citaremos a toponomástica, além dos acontecimentos e dos objetos típicos de um determinado contexto histórico-geográfico.

Impressa pela primeira vez em 1518, com o título *Comedia di Callimaco et di Lucretia*, *La Mandragola* de Nicolau Maquiavel é formada por cinco atos; cada ato, com exceção do último, é seguido por uma canção, enquanto o primeiro ato é introduzido por uma canção e um prólogo em versos.

O enredo, ambientado na Florença do começo do século XVI, introduz *in medias res* Calímaco, jovem apaixonado por Lucrécia, casada com o advogado Nícias, que é definido como o homem mais tolo da cidade. Graças à ajuda do servo Siro, e da malícia do parasita Ligúrio, Calímaco, que acaba de voltar de Paris, apresenta-se como médico especialista, convencendo Nícias, ansioso de tornar-se pai, de que a única forma para engravidar Lucrécia consiste em induzi-la a tomar um chá de mandrágora. Infelizmente, porém, a poção tem um efeito colateral: o primeiro homem que dormir com Lucrécia morrerá. A princípio, Nícias recusa-se, mas Ligúrio propõe-lhe escolher um desconhecido que seja submetido aos efeitos fatais do remédio. Mesmo permanecendo contrariado pelo fato de obrigar Lucrécia a ir para a cama com outro homem, Nícias aceita a proposta, sem saber que será o próprio Calímaco, disfarçado de pobre viandante, a ser sequestrado e levado ao quarto de Lucrécia. Por sua vez, a esposa de Nícias é convencida por Sóstrata – sua mãe – e pelo confessor, frei Timóteo, de que dormir com um desconhecido fadado à morte não levanta nenhum dilema ético, já que a gravidez tão desejada agradará a Deus. O estratagema de Ligúrio tem êxito, e na noite do encontro com Calímaco, Lucrécia, a quem o jovem revela sua identidade, aceita manter com ele um relacionamento clandestino. No final da comédia, Nícias, grato com Calímaco por conta do ótimo resultado do “tratamento de fertilidade” da esposa, convida-o a morar em sua casa, tornando, portanto, mais fácil a *liaison* entre os dois amantes.

Boggione (2016) propõe uma leitura em chave autobiográfica da peça em que discurso político e discurso erótico se entrecruzam. O autor toma como ponto de partida uma denúncia anônima contra Maquiavel, que o acusava de entreter um relacionamento extraconjugal e sodomítico com uma tal de Lucrezia, – com apelido “La Riccia” . Tal relacionamento é documentado pela troca de cartas entre Maquiavel e o amigo Vettori (Boggione, 2016). Sendo assim, conforme o filólogo, a comédia representaria a vingança simbólica do autor, através de seu jovem *alter ego* Calímaco, contra os aristocratas florentinos que tentaram removê-lo do poder através de delações anônimas. Representante da aristocracia na comédia seria Nícias, ao qual é devolvida simbolicamente a acusação de sodomia através de um conjunto de alusões sexuais ao longo da comédia. Ligúrio, por sua vez, representaria Pier Soderini, – que foi magistrado em Florença de 1502 até 1512 – o qual, mesmo sendo antiaristocrático, foi obrigado a ratificar vários acordos com os nobres da cidade (Boggione, 2016), ao mesmo tempo colaborando também com não-aristocratas como Maquiavel. A estes, porém, Soderini atribuía o fracasso de todas as reformas que não foram aprovadas. (Boggione, 2016).

Segundo o estudioso, a inversão na vida real dos papéis sociais do rico Calímaco e do parasita Ligúrio – Maquiavel tinha origens humildes, enquanto a família de Pier Soderini era uma das mais ilustres de Florença – faz parte de uma estratégia com vistas a produzir uma distorção cômica da realidade, enquanto cria alusões em que os elementos biográficos, que seriam demais evidentes, são ocultados.

Analisando a interpretação alegórica de Boggione, é possível perceber diversas leituras que ultrapassam a esfera política, filosófica e moral, abordando temas sociais, – as relações conflituais entre aristocratas e burgueses, mas também a vulnerabilidade dos mais humildes no episódio do sequestro de Calímaco, e questões de orientação sexual e de gênero. Além de destacar a homossexualidade de Nícias, o pesquisador aponta para o fato de que, segundo a linguagem alusiva presente no texto, na mesma noite do amplexo com Lucrécia, Calímaco teria se relacionado também com Nícias. Conforme Boggione (2016), neste trecho da comédia seria representada a bissexualidade do próprio

Maquiavel. Segundo o filólogo, trata-se de um elemento biográfico defendido por Martelli (1998), e correspondência epistolar entre Vettori e Maquiavel evidencia que este teria entretido, ao mesmo tempo, relações com Lucrezia la Riccia e Donato del Corno.

No que diz respeito às questões de gênero, descrever o papel da mulher em *La Mandragola* é uma tarefa complexa: conforme Hannah Pitkin (2013), as mulheres, que são ausentes nas obras políticas de Maquiavel, aparecem na produção dramatúrgica e poética do autor sob duas categorias diferentes. A primeira das duas, a jovem, representa o objeto passivo do desejo que pode conduzir o homem à perdição; já a segunda, a mulher iniciada na sexualidade adulta, é descrita como uma perigosa, insaciável *virago*.

Lucrécia, vítima das decisões do marido, da mãe e do confessor, parece pertencer à primeira categoria, submetendo-se a uma relação sexual com um estranho. Sua fala mais importante, quando revela a Calímaco o desejo de dar seguimento à noite de amor em um relacionamento clandestino, lhe é negada, e é cedida pelo autor ao jovem protagonista, em forma de discurso indireto. Apesar disso, um retrato de Lucrécia menos subalterno e estereotipado, e mais emancipado surge através de alguns elementos no texto: há de fato algumas coincidências biográficas entre o personagem de Lucrécia e a amante de Maquiavel – Lucrezia la Riccia, que ultrapassam a onomástica, e segundo Boggione (2016), abrangem também a esfera da sexualidade, já que a esposa de Nícias manteria com ele relações exclusivamente sodomíticas, como confirmado por Nícias em um diálogo alusivo com Calímaco. Tal preferência, também, parece denotar em ambos os cônjuges uma visão da sexualidade mais ligada à esfera do prazer do que à da procriação. Com efeito, em nenhuma parte da comédia Lucrécia expressa a vontade de ter filhos: são Calímaco e Nícias, em dois trechos diferentes da peça, que lhe atribuem tal desejo, enquanto a jovem afirma se tratar de uma vontade do marido. (Boggione, 2016).

Sóstrata, – mãe de Lucrécia – embora não seja uma virago e obedeça ao genro, mostra traços de uma mulher livre e determinada, segundo Boggione (2016). Calímaco usa um eufemismo para aludir à disponibilidade sexual da sogra de

Nícias, da qual o próprio Ligúrio, brincando com a ambiguidade semântica do termo “conhecida”, alega ser íntimo; alguns termos ambíguos apontam também para o fato de que o próprio Nícias teria se relacionado com Sóstrata após acompanhar Calímaco ao quarto de Lucrecia (Boggione, 2016). Para garantir que sua filha mantenha a mesma posição social após a morte do marido e se proteja através de um herdeiro de sexo masculino, a mãe não recua nem diante de imperativos éticos, ao ponto de pôr a jovem na cama com outro homem, como se prostituísse a própria filha. (Boggione, 2016).

À galeria de personagens femininas da peça pertence também a viúva sem nome que conversa com frei Timóteo na terceira cena do terceiro ato. É aquela que mais explicitamente afirma e reivindica seu corpo e os desejos da carne, ao ponto de induzir Boggione a afirmar que o rápido desabafo dela com o frade seria uma expressão anfibológica para aludir a uma breve relação entre os dois. Não há unanimidade da crítica no que diz respeito ao *status* da mulher: embora Dionisotti (1984), citado por Boggione (2016), reconheça nela uma viúva abastada, – em virtude da quantia de dinheiro que entrega ao frade – o filólogo, atentando para o vocabulário utilizado pela mesma, sobretudo para algumas expressões ambíguas, lhe atribui a profissão de proxeneta.

Nossa tradução é precedida por outras quatro em português brasileiro: a de Mário Silva, publicada pela editora Civilização Brasileira em 1959; a de Pedro Garcez Ghirardi para a editora Brasiliense em 1987; mais recentemente, as de Ciro Mioranza – 2007, Editora Escala – e Pietro Nasseti, – 2008, Martin Claret.

Perguntamo-nos se adaptar a comédia ao contexto contemporâneo da cidade de Salvador não seria, parafraseando Lawrence Venuti (1995), uma estratégia tradutória etnocêntrica: contudo, uma concepção realmente etnocêntrica seria a de querer manter a Florença renascentista num pedestal em cima do qual, envolvida numa aura de sacralidade, esta poderia observar Salvador sem que houvesse nenhuma interação entre as duas cidades. Por isso, optamos por um “transplante dramatúrgico”, ou seja, por uma tradução híbrida, prevalentemente domesticante, em que o processo antropofágico (Campos, 1981) se torna, na verdade, osmótico: “fagocitada” pela Salvador do século XXI, a Florença

da Renascença mostra de maneira mais evidente a modernidade de seus “vícios” e de suas “virtudes”; em poucas palavras, pode reviver na atualidade. No âmbito das teorias da tradução, os conceitos de estrangeirização e domesticação, – utilizados por teóricos como Venuti (1995), e também empregados neste ensaio – foram introduzidos no século XIX por Friedrich Schleiermacher (2007). Ao analisar a questão de como o tradutor pode aproximar o autor do texto de partida e o leitor do texto de chegada, o estudioso alemão sugere duas estratégias diferentes: uma em que o tradutor “deixa o escritor o mais tranqüilo possível” (Schleiermacher, 2007, p. 242), e a outra na qual o mesmo “deixa o mais tranqüilo possível o leitor” (Schleiermacher, 2007, p. 242). Na primeira estratégia de tradução, que corresponde ao conceito de estrangeirização, é o leitor a ser aproximado às peculiaridades linguísticas e culturais do autor estrangeiro, enquanto na segunda, que corresponde ao conceito de domesticação, há um apagamento dos estrangeirismos, de maneira tal que é possível afirmar que o autor é aproximado à língua e à cultura do leitor.

O próprio Maquiavel, em sua obra *Discorso intorno alla nostra língua* (Machiavelli, 1971), enfatiza, para o bom êxito da encenação de uma comédia, a necessidade de se utilizar um vocabulário e uma linguagem que pertençam ao contexto do público, de modo que seja possível produzir o efeito cômico.

Nossa adaptação da peça ao contexto contemporâneo de Salvador acarretou determinadas escolhas em relação à linguagem empregada no texto de chegada da tradução, sobretudo no que diz respeito ao uso de estruturas morfossintáticas do português coloquial e de vocábulos utilizados na cidade, estruturas pela maioria das quais, contudo, não dispomos de nenhum dado sociolinguístico que nos permita considerá-las como peculiares de Salvador, razão pela qual optamos pelo termo mais genérico “português coloquial”, e fomos auxiliados por informantes nativos, de idade entre 20 e 40 anos.

Nesta segunda parte do presente ensaio, com a exceção de algumas escolhas tradutórias de teor estrangeirizante, serão ilustradas e comentadas as opções de tipo domesticante usadas na tradução da peça *La Mandragola* que justificam tal

definição, e que comprovam também a presença constante do procedimento de adaptação ao longo do texto de chegada.

No que tange aos nomes dos personagens da comédia – Callimaco, Nicia, Ligúrio, Siro, Lucrezia, Timoteo e Sostrata – resolvemos mantê-los, adaptando a grafia à forma com que estes são geralmente escritos em português – Calímaco, Nícias, Ligúrio, Siro, Lucrécia, Timóteo e Sóstrata. Não se tratando, na maioria dos casos, de nomes típicos da Florença renascentista, Maquiavel os usa para manter um elo intertextual com as comédias gregas e latinas da antiguidade.

Permanecendo no âmbito da herança cultural latina, cabe dizer que no texto de partida, o latim possui o papel de língua de prestígio, o que reflete a situação sociolinguística da Europa renascentista. Para lidarmos com esse dado linguístico, resolvemos utilizar uma estratégia tradutória em que o latim foi substituído pelo inglês, idioma cuja função na contemporaneidade é também a de língua de prestígio em relação aos outros idiomas.

No início do presente ensaio citamos a presença, em *La Mandragola*, de cinco canções, mais o prólogo – cujas estratégias de tradução serão agora analisadas. A presença de tais textos em versos a nosso ver caracteriza *La Mandragola* como gênero textual híbrido, em que traços líricos misturam-se com os traços dramatúrgicos predominantes. Na tradução das canções, diferentemente do prólogo, optamos por manter o mesmo tipo de versos e a mesma distribuição das rimas presentes no texto de partida, como é possível observar nos dois exemplos do seguinte quadro:

Quadro 1 – Exemplos de tradução das canções

Canção depois do primeiro ato				
Chi non fa prova, Amore, della tua gran possanza, indarno spera di far mai fede vera qual sia del cielo il piú alto valore; né sa come si vive, insieme, e muore, come si segue il danno e 'l ben si fugge, come s'ama se stesso men d'altrui, come spesso timore e speme i cori adiaccia e strugge; né sa come ugualmente uomini e dèi paventan' l'arde di che armato sei.	A B B A A C DDC E E		Quem não conhece, Amor, Seu poder sem limite, em vão deseja Que concebível seja Conhecer do céu o mais alto valor; Nem sabe de quem segue e foge a dor, De quem no mesmo instante vive e [expira, De quem adora alguém Mais que si mesmo, além De quem entre espera e temor delira; Nem sabe quanto um homem, quanto um [deus, Sentem pavor da seta e do arco seus.	A B B A A C D D C E E
Canção depois do segundo ato				
Quanto felice sia ciascun sel vede, chi nasce sciocco ed ogni cosa crede! Ambizione nol preme, non lo muove il timore, che sogliono esser seme di noia e di dolore. Questo vostro dottore, bramando aver figlioli, credria ch'un asin voli; e qualunque altro ben posto ha in oblio, e solo in questo ha posto il suo disio.	A A B C B C C D D E E		Que felicidade! Ai, vida bonita De quem nasce otário e em tudo acredita! Ambição não conhece, Desconhece o temor, Pelos quais se padece De desgosto e de dor. Em jegue voador Seu Nícias pode crê Querendo ter nenê: Em qualquer outra coisa já não pensa, E só esse desejo não dispensa.	A A B C B C C D D E E

Fonte: (Fonnesu, 2018, p. 33)

Seria a escolha de tradução há pouco ilustrada domesticante ou estrangeirizante? Se, por um lado, manter a mesma estrutura métrica e rímica do texto de partida pode ser considerado uma estratégia estrangeirizante, – já que, dessa forma, é possível reproduzir um estilo lírico e um gênero de poema/canção peculiares da Florença renascentista – por outro lado, tal estrutura torna-se um molde dentro do qual o texto de chegada tem que se encaixar perfeitamente, o que, de fato, impõe o recurso a uma sintaxe e a um vocabulário mais desprendidos daqueles do texto de partida. Em outras palavras, paradoxalmente é a própria rigidez da estrutura métrico-rímica que determina maior liberdade morfossintática

e lexical, o que, a nosso ver, de fato pode ser enxergado também como um resultado domesticante.

Para traduzir o prólogo da peça, contudo, utilizou-se uma estratégia diferente. Sua estrutura – estrofes de onze versos decassílabos e hexassílabos misturados, com esquema rímico ABCABCCDDEE – foi substituída por pares de sextilhas setessilábicas cujo esquema rímico mais frequente é ABCBDB. Segundo Lumatti (2012), a sextilha setessilábica com rima ABCBDB seria a forma mais comum para os cordéis nordestinos. Segue, a título de exemplo, o início do prólogo na língua de partida e na língua de chegada:

Quadro 2 – Primeiras estrofes do prólogo

Prólogo			
Iddio vi salvi, benigni uditori, quando e' par che dependa questa benignità da lo esser grato. Se voi seguite di non far romori, noi vogliàn che s'intenda un nuovo caso in questa terra nato. Vedete l'apparato, qual or vi si dimostra: quest'è Firenze vostra, un'altra volta sarà Roma o Pisa, cosa da smascellarsi delle risa.	A B C A B C C D D E E	Salve, ô público prezado Sinto que sua gentileza Vai depender do agrado Que lhe traz minha expertiseza E, se continuar calado, Vou contar-lhe uma proeza. Bote o olho no cenário, Essa é nossa Bahia, Outra vez será São Paulo, Outra o Rio com sua magia: É pra rir até morrer, É pra estourar de alegria.	A B A B A B C D E D F D
Quello uscio, che mi è qui in sulla man [ritta, la casa è d'un dottore, che 'mparò in sul Buezio legge assai; quella via, che è colà in quel canto fitta, è la via dello Amore, dove chi casca non si rizza mai; conoscer poi potrai a l'abito d'un frate qual priore o abate abita el tempio che all'incontro è posto, se di qui non ti parti troppo tosto.	F G H F G H H I I J J	Olhe a porta aqui à direita: É a casa de um doutor; Olhe a rua naquele canto: É a rua do Amor, Lá, quem cai não se levanta, Prisioneiro do ardor. Se ficar aqui vai ver Um sujeito bem trajado: Não sei se é padre ou pastor, Não disponho deste dado. Mora no templo aqui em frente Que ao Eterno é consagrado.	G H I H J H K A A M A

Fonte: (Fonnesu, 2018, p. 34)

Trata-se de uma escolha de tradução pensada explicitamente para ser domesticante, já que o prólogo em tal formato poderia ser cantado por dois repentistas.

Outro elemento evidente em nossa tradução é a estratégia domesticante de transportar os lugares no texto de partida para outros no texto de chegada, o que, mais uma vez, pode ser definido como adaptação.

Enquanto a Itália e a cidade de Florença fazem parte do cenário da peça maquiaveliana, – e foram substituídas pelo Brasil e por Salvador – Orlando e os Estados Unidos tomaram o lugar, respectivamente, de Paris e da França, onde Calímaco cresceu e tornou-se adulto. A primeira parte da comédia menciona, também, algumas localidades termais italianas, – San Filippo, Porretta e Villa – em lugar das quais colocamos dois banhos na Bahia – o Jorro e o Jorrinho – e outro, não especificado, em Minas Gerais.

Mais um exemplo de adaptação relativo aos lugares encontra-se na cena II do primeiro ato: para criar um efeito cômico de estranhamento, Maquiavel construiu uma fala em que Nícias, alegando ter viajado muito em sua juventude, menciona apenas cidades que pertencem ao território da Toscana. No intento de gerar um efeito cômico parecido com aquele do texto de partida, todos os locais nomeados no texto de chegada foram escolhidos dentro do estado da Bahia. Prato, cidade próxima a Florença, foi substituída por Lauro de Freitas, cuja distância de Salvador é de pouco superior àquela entre as duas localidades toscanas. Porto Seguro foi escolhida por ter um monte famoso, que permitiu a criação de um trocadilho parecido com uma paronomásia sobre o morro da Verrucola na cidade de Pisa, no texto de partida. Enfim, a discussão sobre o tamanho do mar em Livorno comparado com aquele do rio Arno em Florença, intercorrida entre Nícias e Ligúrio, tornando-se sem sentido para quem mora numa cidade marítima como Salvador, foi substituída por uma conversação sobre o tamanho das florestas na Chapada Diamantina comparado com aquele do Parque de Pituvaçu em Salvador, como é possível ver no quadro seguinte:

Quadro 3 – Exemplo de adaptação (lugares)

Primeiro Ato, Cena II	
[...] LIGURIO: E' vi debbe dar briga, quello che voi dicesti prima, perché voi non sete uso a perdere <b>la Cupola</b> di veduta.	[...] LIGÚRIO: O que atrapalha o senhor é o que falou antes: não tá acostumado a perder de vista <b>o Elevador Lacerda</b> .
NICIA: Tu erri! Quando io ero piú giovane, io son stato molto randagio. E non si fece mai la fiera a <b>Prato</b> , che io non vi andassi; e non c'è castel veruno all'intorno, dove io non sia stato; e ti vo' dire piú là: io sono stato a <b>Pisa</b> ed a <b>Livorno</b> , oh va'!	NÍCIAS: Tá muito enganado! Quando era mais novo rodei o mundo. Não teve uma festa em <b>Lauro de Freitas</b> que não tivesse lá; não tem cidade do interior que não visitei. E vou falar mais: eu fui até pra <b>Porto Seguro</b> e pra <b>Chapada</b> , viu?
LIGURIO: Voi dovete avere veduto la <b>carrucola</b> di <b>Pisa</b> .	LIGÚRIO: Então em <b>Porto Seguro</b> o senhor viu o <b>Monte Carnaval</b> .
NICIA: Tu vuo' dire la <b>Verrucola</b> .	NÍCIAS: Que Monte Carnaval, rapaz! Você quer dizer, o <b>Monte Pascoal</b> .
LIGURIO: Ah! sí, la <b>Verrucola</b> . A <b>Livorno</b> , vedesti voi el <b>mare</b> ?	LIGÚRIO: Isso! O <b>Monte Pascoal</b> . E na <b>Chapada</b> , o senhor viu o <b>mato</b> ?
NICIA: Bene sai che io il vidi!	NÍCIAS: Oxente! Claro que vi!
LIGURIO: Quanto è egli maggiore che <b>Arno</b> ?	LIGÚRIO: É muito maior que o <b>Parque de Pituauçu</b> ?
NICIA: Che <b>Arno</b> ? Egli è per quattro volte, per piú di sei, per piú di sette, mi farai dire: e' non si vede se non <b>acqua, acqua, acqua</b> . [...]	NÍCIAS: Que <b>Parque de Pituauçu</b> ? Ele é quatro vezes maior... mais de seis... mais de sete, eu acho: só dá pra enxergar <b>mato, mato e mais mato</b> . [...]

Fonte: (Fonnesu, 2018, p. 36)

Analogamente, a toponomástica florentina foi remapeada de acordo com aquela soteropolitana: na cena II do quarto ato do texto de partida, Ligúrio, à procura de Calímaco, alega ter ido “in Piazza, in Mercato, al Pancone delli Spini, alla Loggia de' Tornaquinci” (Machiavelli, 1964, p. 39); no texto de chegada, o personagem perambula entre a Cidade Alta e a Cidade Baixa, indo “pra Praça da Sé, pro Palácio Rio Branco, pro Mercado Modelo” (Fonnesu, 2018, p. 55). Monumentos e elementos geográficos também sofreram um processo de adaptação: a Cúpula de Brunelleschi transformou-se no Elevador Lacerda,

enquanto o rio Arno, onde Calímaco ameaça jogar-se na cena IV do quarto ato, foi substituído pelo mar.

Além das guerras na Itália, na comédia existe outra questão histórica, que emerge no diálogo entre o frei Timóteo e a mulher anônima, a qual pergunta ao religioso se os turcos invadirão a Itália. No intento de encontrar uma solução tradutória que pudesse gerar um paralelo, no lugar dos turcos – muçulmanos da Renascença vistos como uma ameaça pelos cristãos da época – colocamos o Estado Islâmico, ameaça mais pertinente ao imaginário ocidental contemporâneo. Cita-se também uma instituição da cidade de Florença, “gli Otto”, – “os Oito” – um tribunal pelo qual o próprio Maquiavel foi julgado; optamos por substituir o segmento “è caso da Otto” pela oração “é caso de tribunal” (Fonnesu, 2018, p. 31), e o outro segmento “per amore degli Otto!” com “pelo amor do Supremo Tribunal Federal!” (Fonnesu, 2018, p. 32).

Além de instituições, são citados também personagens. Na cena VIII do quarto ato aparece a misteriosa Mona Ghinga, cuja profissão poderia ser a de proxeneta: o fato de que Nícias não sinta a necessidade de dar explicações ao público em relação à identidade da mulher induz a pensar que se tratasse de uma figura popular em Florença. Por tal razão, para nossa tradução, recorreremos à personagem da Mãe Joana que se encontra na expressão brasileira “casa da Mãe Joana.” (Fonnesu, 2018, p. 67).

Parte da estratégia descrita no presente ensaio envolve, também, o uso de bordões pertencentes à cultura do texto de chegada: o adjetivo italiano “onestissima”, usado por Calímaco no início da peça para definir o comportamento de Lucrecia, foi substituído pela expressão “bela, recatada e do lar” (Fonnesu, 2018, p. 10). Analogamente, um trecho da cena II do primeiro ato em que Nícias se dirige a Ligúrio usando a frase “Tu hai la bocca piena di latte” – “Você está com a boca cheia de leite” – foi trocado pelo bordão “Sabe de nada, inocente!” (Fonnesu, 2018, p. 55), criado na década de 1990 por um componente de uma banda soteropolitana de pagode.

O recurso aos dois bordões mencionados foi pensado no primeiro exemplo, para estabelecer uma relação intertextual entre o texto maquiaveliano e as discussões atuais – sobretudo no âmbito da mídia – concernentes o papel da mulher no Brasil, e no segundo, para introduzir elementos culturais peculiares da cidade de Salvador. Com um objetivo parecido àquele do segundo exemplo, num trecho da cena III do segundo ato em que Nícias descreve os vícios de Florença e de seus conterrâneos, acrescentamos à fala as expressões “este país não presta” e “eu nasci no país errado”, por acharmos que o personagem sofra do “complexo de vira-lata” que seria típico de alguns brasileiros. Em relação à alteração das profissões dos personagens, citaremos o caso de Siro, que de criado tornou-se empregado, e o de Ligúrio, que de mediador de casamentos foi transformado em despachante.

No que diz respeito aos objetos, começaremos discutindo algumas alterações relativas a itens na área da saúde. O suposto chá de mandrágora, que Lucrecia toma para poder ficar grávida, foi transformado em tratamento hormonal, e o verdadeiro conteúdo do remédio, que no texto de partida é o *hypocras*, – um vinho com ervas – foi substituído pela maconha, cujas propriedades lembram aquelas que Calímaco atribui ao vinho. O recipiente do fármaco também sofreu mudanças: no lugar de um anacrônico copo de prata embrulhado num pano, foram escolhidos um frasco e uma caixinha para remédios. A cena em que a amostra de urina de Lucrecia é coletada por Nícias num penico não sofreu alterações, mas foi utilizada para gerar um efeito cômico não previsto na época de Maquiavel: ao receber a amostra destinada a ser examinada, Calímaco exclama a frase “Nossa, que abundância!”, que foi acrescentada à fala do personagem para ressaltar o absurdo da situação. Outros objetos foram substituídos por serem peculiares da época renascentista: os “quarteruoli” – fichas de metal que Timóteo espera não ter recebido no lugar de verdadeiras moedas – tornaram-se dinheiro do Banco Imobiliário, sempre no intento de acentuar a comicidade da situação; a “guarnacca”, uma espécie de toga que faz parte do disfarce de Nícias na cena do sequestro de Calímaco, foi substituída pela *mortalha* – uma túnica comprida

utilizada nos carnavais de Salvador nas décadas de 1960 e 1970; enfim, no lugar do alaúde, instrumento musical típico da Renascença, optamos por um cavaquinho.

Outras substituições foram efetuadas por questões geográficas e climáticas: as duas nozes que frei Timóteo – disfarçado de Calímaco – teria supostamente colocado na boca para camuflar a voz, foram trocadas com uma semente de abacate, enquanto o fogo da lareira perto do qual Nícias e Sóstrata conversam durante o amplexo entre Calímaco e Lucrécia, por razões climáticas foi substituído por uma televisão.

Foi preciso converter o sistema das horas presente no texto de partida: para passar do chamado *sistema italico* – termo italiano para indicar o sistema usado na Renascença, em que as horas eram contadas a partir do pôr do sol – ao sistema contemporâneo, foram utilizadas as informações providenciadas por Stoppelli (2005), que situa o pôr do sol no enredo da comédia por volta de cinco horas da tarde; assim, por exemplo, as vinte e três horas no *sistema italico* correspondem às quatro horas da tarde no sistema moderno, enquanto uma hora corresponde a seis horas da tarde, e quatro horas a nove horas da noite.

Outra questão muito importante em *La Mandragola* diz respeito ao papel da religião e de sua cumplicidade com o poder temporal. No texto de partida, o contexto religioso limita-se ao catolicismo, enquanto a cultura do texto de chegada apresenta um cenário mais complexo, em que catolicismo, protestantismo, espiritismo e religiões de matriz africana convivem lado a lado, não sem momentos e episódios de conflitualidade. Tais considerações levaram-nos a utilizar uma estratégia domesticante, substituindo a religião católica com um cristianismo sem marcas específicas.

Por tais razões, termos como “confessor”, “frei” e “frade”, referidos a Timóteo, foram substituídos pelos termos mais neutros “pai espiritual” e “reverendo”; referências à virgem Maria e aos santos, ou a suas imagens, foram omitidas ou substituídas por nomes seculares, ou por objetos de culto mais neutrais; um mosteiro tornou-se internato, e, no lugar do compadre, papel que pertence às tradições católicas, foram utilizadas as expressões “bom amigo” – numa fala de

Lucrecia – e “amigão”, numa fala anterior de Calímaco. Pelos mesmos motivos, o purgatório, exclusivo da teologia católica, foi substituído pelo paraíso no diálogo entre a mulher anônima e Timóteo.

Um exemplo de adaptação mais complexo encontra-se na seguinte fala de Timóteo, na cena XI do terceiro ato:

Quadro 4 – Exemplo de adaptação (religião)

Terceiro Ato, cena XI	
[...] TIMOTEO: lo vi giuro, madonna, per questo petto sacrato, che tanta conscienzia vi è ottemperare in questo caso al marito vostro, quanto vi è mangiare carne el mercodedí, che è un peccato che se ne va con l'acqua benedetta. [...]	[...] TIMÓTEO: Minha querida, juro por este peito sagrado, que neste caso fazer a vontade de seu marido é a mesma questão de consciência que comer carne na Quarta-Feira de Cinzas ou na Sexta-Feira Santa <b>pra um católico</b> ; ou seja, um pecado que <b>um católico</b> lava com água benta. [...]

Fonte: (Fonnesu, 2018, p. 40)

Como é possível observar, a fala de Timóteo foi mantida: contudo, além de substituir uma genérica quarta-feira – referência que não ficaria clara – por duas festividades em que o catolicismo recomenda explicitamente a abstenção da carne, acrescentamos que se tratava do ponto de vista de um católico, no intento de deixar os leitores na dúvida no que diz respeito à religião de Timóteo e Lucrecia.

No início do presente ensaio acenamos à ambiguidade de muitos termos e expressões cujos duplos sentidos de teor sexual foram esclarecidos por Boggione (2016): tal situação de ambiguidade é conhecida como *anfibologia*. Neste caso, foi imprescindível utilizar uma estratégia domesticante, para poder transferir os duplos sentidos ao texto da língua e da cultura de chegada.

A quantidade de termos e expressões anfibológicas presentes na peça é tão vasta que, em si, poderia constituir o objeto de pesquisa de um trabalho *ad hoc*: por esta razão, limitaremos-nos a citar alguns exemplos no quadro seguinte, que aludem todos à homossexualidade de Nícias e pertencem a falas de Ligúrio, de

Calímaco e do próprio Nícias, o exemplo mais complexo e imagético dos quais é o que procede da cena VII do quarto ato:

Quadro 5 – Adaptação de expressões anfibológicas

Segundo Ato, Cena III	
<p>[...]</p> <p>NICIA: Non cento lire, non cento grossi, o va'! E questo è che, chi non ha lo stato in questa terra, de' nostri pari, non truova can che gli abbai; e non siamo buoni ad altro che andare a' mortori o alle ragunate d'un mogliazzo, o a starci tutto di in sulla panca del Proconsolo a <b>donzellarci</b> Ma io ne li disgrazio, io non ho bisogno di persona; cosí stessi chi sta peggio di me. Non vorrei però che le fussino mia parole, che io <b>arei di fatto qualche balzello o qualche porro di drieto, che mi fare' sudare.</b></p> <p>[...]</p>	<p>[...]</p> <p>NÍCIAS: Não sobram nem cem reais por ano, nem cem centavos, meu irmão! Isso porque neste país, se você não gastar como quem tem seu nível, nem os cachorros lhe cumprimentam. O resto de nós só serve pra ir aos enterros ou aos bufês de casamento, ou pra ficar o dia inteiro na praça, <b>de bunda... ôpa... de pernas pro ar.</b> Mas isso não me incomoda, não preciso de ninguém; quem tá pior que eu, que pudesse falar assim! Contudo, quero que este papo fique entre a gente... sabe como é... <b>o Leão poderia me arrombar, ou alguém chegar com pau atrás de mim... isso ia doer.</b></p> <p>[...]</p>
Segundo Ato, Cena VI	
<p>[...]</p> <p>CALLIMACO: Io ho paura che costei non sia, la notte, <b>mal coperta,</b> e per questo fa l'orina cruda.</p> <p>NICIA: Ella tien pure <b>adosso</b> un buon <b>coltrone;</b> ma la sta quattro ore ginocchioni <b>ad infilzar paternostri,</b> innanzi che la se ne venghi al letto, ed è una bestia a patir freddo.</p> <p>[...]</p>	<p>[...]</p> <p>CALÍMACO: Estou com receio que à noite sua esposa <b>não fique bem coberta:</b> por isso a urina sai desse jeito.</p> <p>NÍCIAS: Até que ela tem um bom <b>cobertor atrás,</b> mas acontece que fica quatro horas de joelho <b>rezando e implorando</b> antes de ir pra cama, nesse chão frio, feito uma mula.</p> <p>[...]</p>

Quarto Ato, Cena VII	
<p>[...] LIGURIO: Chi non riderebbe? Egli ha un guarnacchino indosso, che <b>non gli cuopre el culo</b>. Che diavolo ha egli in capo? E' mi pare un di questi <b>gufi de' canonici</b>, e uno <b>spadaccino sotto</b>: ah, ah! e' borbotta non so che. Tirianci da parte, e udireno qualche sciagura della moglie.</p> <p>[...]</p>	<p>[...] LIGÚRIO: Quem não ia rir? Ele tá vestindo uma mortalha de carnaval que <b>não cobre nem a bunda</b>. Que diacho tem na cabeça? <b>Um cone? Parece um palhaço descabelado... e na parte baixa tem um cacete!</b> Ka ka ka! E tá resmungando sei lá o quê... Vamos nos afastar um pouquinho: com certeza deve tar soltando algum palavrão contra a mulher.</p> <p>[...]</p>

Fonte: (Fonnesu, 2018, p. 41)

No primeiro exemplo, o verbo italiano “donzellarsi”, – “dedicar-se a conversas ou atividades fúteis” – deriva do substantivo “donzella”, aludindo, portanto, a supostos comportamentos afeminados por parte de Nícias; não tendo encontrado nenhum verbo com o mesmo valor semântico em português, optamos por substituí-lo com o ato falho “de bunda... ôpa... de pernas pro ar”. No mesmo exemplo, o termo “balzello” – “imposto” – permitiu introduzir a Receita Federal através do Leão, símbolo do imposto de renda, acrescentando o verbo ambíguo “arrombar”. Assim, foi possível fortalecer o significado sexual da frase sucessiva, em que a valência fálica da palavra “porro” – “alho-poró” – no texto de partida foi recuperada no texto de chegada mediante o termo “pau”; além disso, o verbo final “sudare” – “suar” – foi substituído pelo verbo mais explícito “doer”.

No segundo exemplo, tanto no texto de partida como no texto de chegada, o êxito das falas de Nícias e de Calímaco depende da ambiguidade do verbo “cobrir”: em lugar do termo fálico italiano renascentista “coltrone” – “cobertor grande” – aproveitamos o fato de que a tradução em português “cobertor” pode ser interpretada também como substantivo animado, enquanto o verbo “infilzare”, – “espetar” – o qual sugere que as supostas orações de Lucrecia fossem, na realidade, uma relação sodomítica com Nícias, foi substituído pelos verbos “rezar” e “implorar”.

O terceiro exemplo descreve o disfarce de Nícias na cena do sequestro de Calímaco; o texto de partida contém muitas alusões sexuais, começando pelo “guarnacchino” que não cobre as nádegas, – mais uma vez, alusão à homossexualidade do personagem – em lugar do qual colocamos uma mortalha de carnaval, também curta. A forma do “gufo”, típico chapéu dos cônegos da época, é fálica, razão pela qual introduzimos uma fala que alude à expressão idiomática brasileira “descabelar o palhaço”, a qual se refere à masturbação masculina; com seu chapéu cônico, que introduzimos em lugar do “gufo”, Nícias seria, portanto, um “palhaço descabelado”, ou seja, um pênis com a glândula descoberta. Para terminar a descrição, a pequena espada que completa o disfarce de Nícias foi transformada num cacete, para poder utilizar a polivalência semântica de tal termo no texto de chegada.

Outro desafio tradutório é o de provérbios, ditados, expressões idiomáticas – para os quais não existe nenhum equivalente funcional. Um exemplo encontra-se na cena IV do segundo ato, quando Siro, espantado com a tolice de Nícias, usa a expressão “fare ai sassi pei forni” (Machiavelli, 1964, p. 19), que em sua época era utilizada quando alguém manifestava um comportamento julgado estulto; para substituir essa expressão, criamos a frase “dava para organizar corrida de jumento.” (Fonnesu, 2018, p. 27).

Como último exemplo de estratégia domesticante, citar-se-á alguns segmentos no texto de partida que foram transformados em vocábulos ou expressões idiomáticas típicos de Salvador e/ou do Nordeste. Vocábulos como “pongueiro”, “carniça” e “retado” – respectivamente “aproveitador”, “pessoa ruim” e “brilhante”, e expressões como “virado no cão”, “me faça uma garapa”, “tô em água dura” e “não comi água”, – respectivamente “bravo, fora de si”, “me poupe”, “estou bêbado” e “não bebi” – utilizadas em nossa tradução de *La Mandragola*, e cujo uso poderia ser dispensado atentando apenas à compreensibilidade do texto traduzido, a nosso ver conseguem torná-lo mais próximo à cultura de chegada e, citando o conceito de tradução criativa (Aubert, 1995), permitem que os autores deste ensaio possam manifestar sua própria leitura do mundo e sua experiência de “soteropolitanos adotivos”.

Ambientamos a nossa tradução na Salvador contemporânea movidos pela atualidade das questões de gênero e de relações entre as classes sociais. Quando a tradução já tinha sido terminada, iniciou, inesperadamente, uma viagem “fora da trilha de terra batida”, sob a forma de um livro escrito pelo filólogo italiano Boggione, publicado em 2016. As expressões anfibológicas presentes em *La Mandragola* catalogadas por Boggione, sobre as quais discorreremos em alguns trechos do presente ensaio, nos obrigaram a sair da zona de conforto, levando-nos a traduzir novamente algumas partes da peça. Ao mesmo tempo que crescia a complexidade do processo de tradução, aumentava também a satisfação, ao constatar que os personagens da peça, com suas falas enriquecidas de alusões e duplos sentidos, estavam tornando-se mais vivos e contraditórios: em outras palavras, mais complexos e contemporâneos, como queríamos que fossem.

Segundo Francis Henrik Aubert (1995), o tradutor-coautor, através da tradução criativa, deixa marcas no texto de chegada; para concluir estas considerações finais, gostaríamos de acrescentar que, a nosso ver, vale também o recíproco: o texto, ou melhor, os textos – o de partida, e a sucessão temporal de textos de chegada que levam à versão final – deixam também suas marcas no tradutor, que ao deslocar o texto de partida e ao remover sua aura, acaba sendo também deslocado e despido de suas certezas. Isto, pelo menos, foi o que nos aconteceu ao longo deste “transplante dramatúrgico”, conceito que tentaremos delimitar a partir da polivalência semântica do termo “transplante”. O verbete do *Dicionário Priberam da Língua Portuguesa* (2020) correspondente ao vocábulo remete às definições de “[...] Operação que consiste na transferência de um tecido, órgão ou parte dele para outra parte do corpo do mesmo indivíduo ou para outro indivíduo [...]” (Transplante, 2020a) e “[...] Fragmento de tecido ou órgão que se transplanta [...]” (Transplante, 2020a), enquanto o verbete do *Michaelis Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa* providencia as definições “[...] Mudança de vegetais desarraigados para outro lugar [...]” (Transplante, 2020b) e “[...] Transferência de órgão ou parte dele, tecidos, ossos numa mesma pessoa, ou de uma pessoa, viva ou não, para outra [...]” (Transplante, 2020b). Se, por um lado, é possível reconhecer no “tecido” transferido pelo procedimento de “transplante dramatúrgico” o próprio

texto, – termo derivado do latim *textus*, por sua vez procedente de *texō*, “tecer” – por outro lado, determinar quem receberia tal “transplante” é algo mais complexo. Seria este “sujeito” representado pela cultura de chegada ou pela cultura de partida? A nosso ver, é possível interpretar tal “transplante dramatúrgico” como um movimento que se dá em ambas as direções: se a cultura de chegada é, evidentemente, o âmbito em que o ato tradutório, a transferência textual, se concretiza, é possível afirmar, também, que o texto e a cultura de partida – neste caso, a Florença renascentista – revivem na atualidade da Salvador do século XXI através de tal transferência. Conforme lembrado por Edwin Gentzler (2009), etimologicamente o verbo “traduzir” deriva da palavra latina *translatūs*, ou seja, “transportado”. O ato de transportar – que, além do conceito de deslocamento, compartilha o prefixo *trans-* com o termo latino original e com a palavra “transplante” – é um processo complexo que, além do próprio transportado, – seja este uma pessoa, um objeto ou um conceito – envolve outras variáveis, como o meio de transporte, a procedência, o destino, o trajeto e o próprio condutor. Como condutores do processo de tradução e autores deste ensaio, fomos, portanto, também “traduzidos”, “transportados” e “transplantados” por – e junto com – este intrincado fluxo de transferências e de variáveis, por este complexo processo (re)criativo.

## Referências

AUBERT, Francis Henrik. Desafios da tradução cultural (as aventuras tradutórias do Askeladden). *TradTerm*, São Paulo, v. 2, p. 31-44, 1995.

BARBOSA, Heloísa Gonçalves. Proposta de caracterização dos procedimentos técnicos da tradução. In: BARBOSA, Heloísa Gonçalves. *Procedimentos Técnicos da Tradução*. Campinas: Pontes, 2004. p. 63-77.

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

CAMPOS, Haroldo de. Da razão antropofágica: a Europa sob o signo da devoração. *Colóquio/Letras*, Lisboa, n. 62, p. 10-25, jul. 1981.

DIONISOTTI, Carlo. Appunti sulla “Mandragola”. *Belfagor*, Firenze, n. 4, p. 621-644, 1984. Apud. BOGGIONE, Valter. *Le parole amoroze: Mandragola, Clizia, Morgante*. Venezia: Marsilio Editori, 2016.

FONNESU, Daniel. *Um “transplante dramatúrgico”*: tradução comentada de *La Mandragola* de Maquiavel. 2018. Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2018.

GENTZLER, Edwin. Desconstrução. In: GENTZLER, Edwin. *Teorias contemporâneas da tradução*. Trad. Marcos Malvezzi. 2 ed. São Paulo: Madras, 2009.

IUMATTI, Paulo Teixeira. História e folhetos de cordel no Brasil: caminhos para a continuidade de um diálogo interdisciplinar. *Escritural – Écritures d'Amérique latine*, Poitiers, n. 6, p. 3-32, dez. 2012.

JAKOBSON, Roman. Os aspectos linguísticos da tradução. 20.ed. In: *Linguística e comunicação*. São Paulo: Cultrix, 1995.

MACHIAVELLI, Niccolò. *La Mandragola*. Torino: Einaudi, 1964.

MACHIAVELLI, Niccolò. Discorso o dialogo intorno alla nostra lingua. In: MACHIAVELLI, Niccolò. *Tutte le opere*. Firenze: Sansoni Editore, 1971, p. 923-930.

MAQUIAVEL, Nicolau. *A Mandrágora*. Tradução de Pedro Garcez Ghirardi. São Paulo: Brasiliense, 1987.

MAQUIAVEL, Nicolau. *A Mandrágora*. Tradução de Mário da Silva. São Paulo: Editora Peixoto Neto, 2004.

MAQUIAVEL, Nicolau. *Belfagor, o Arquidiabo – A Mandrágora*. Tradução de Ciro Mioranza. São Paulo: Editora Escala, 2007.

MAQUIAVEL, Nicolau. *A Mandrágora – Belfagor, o Arquidiabo*. Tradução de Pietro Nasseti. São Paulo: Martin Claret, 2008.

MARTELLI, Mario. Machiavelli politico amante poeta. *Interpres*, Roma, n. 17, p. 211-256, 1998. Apud. BOGGIONE, Valter. *Le parole amoroze: Mandragola, Clizia, Morgante*. Venezia: Marsilio Editori, 2016.

PITKIN, Hannah. Gênero e política no pensamento de Maquiavel. *Revista Brasileira de Ciência Política*, Brasília-DF, n. 12, p. 219-252, 2013.

PYM, Anthony. *Explorando teorias da tradução*. São Paulo: Perspectiva, 2017.

SCHLEIERMACHER, Friedrich E. D. Sobre os diferentes métodos de traduzir. Tradução de Celso Braidá. *Princípios: Revista de Filosofia*, Natal, v. 14, n. 21, p. 233-265, 2007.

TRANSPLANTE. In: *Dicionário Priberam da Língua Portuguesa*. Disponível em: <<https://dicionario.priberam.org/transplante>>. Acesso em: 23 jul. 2020a.

TRANSPLANTE. In: *Michaelis Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa*. Disponível em: <<http://michaelis.uol.com.br/busca?r=0&f=0&t=0&palavra=transplante>>. Acesso em: 23 jul. 2020b.

STOPPELLI, Pasquale. *La Mandragola e la commedia antica*. In: STOPPELLI, Pasquale. *La Mandragola: Storia e filologia*. Roma: Bulzoni, 2005

VENUTI, Lawrence. *The translator's invisibility. a history of translation*. London: Routledge, 1995.

VENUTI, Lawrence. A formação das identidades culturais. In: *Escândalos da tradução*. Bauru: EDUSC, 2002. p. 129-167.

Recebido em: 16/05/2020

Aprovado em 26/07/2020

Universidade do Estado de Santa Catarina - UDESC  
Programa de Pós-Graduação em Teatro – PPGT  
Centro de Arte - CEART  
*Urdimento* – Revista de Estudos em Artes Cênicas  
[Urdimento.ceart@udesc.br](mailto:Urdimento.ceart@udesc.br)