

A Mandrágora

de Maquiavel

Direção Luiz Fernando Lobo



ARMAZÉM
DAUTOPIA



100



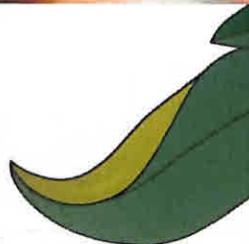
Estamos
com merda
até o pescoço.
Por isso mesmo
mantemos
a cabeça
erguida.



Dario Fo

O mundo de cabeça para baixo. Viva a indocta plebe!

Gramsci - Artistas possíveis,
obras de arte possíveis



Não descendo dos anjos.

Meus antepassados foram hereges, bruxas, prestidigitadores, charlatães. Talvez até o próprio demônio, o grande mestre do ilusionismo. Nossa tradição é a feira, os ambulantes, os bufões, os domadores de urso, os menestrelis, saltimbancos, curandeiros, jocolator – “aquele que faz graça”, os juglars, os cantastorie. Gente que passava a vida em andanças, que não tinham pouso certo. Gente que não podia ser enterrada em campo santo.

É das ruas e praças, dos praticáveis, que nasce o nosso teatro. O velho “duas tábuas e uma paixão” continua sendo o Norte da nossa bússola. A Nau dos Loucos continua sendo nossa embarcação, sempre vagando no mar de mil caminhos.

Vimos da tradição das tabernas e dos cabarés, das praças do mercado.

Nosso espetáculo tem na piazza o seu centro e coração. As tabernas onde Maquiavel passava as tardes jogando cricca e trich-trach, o centro da cultura popular, o lugar da indocta plebe, o povo inculto, a tigrada, gente que nem sempre teve boa fama, nos trazem as cores de Brueghel e o riso do baixo ventre, na vitória do Carnaval, a festa da carne, na eterna luta contra a Quaresma.

O teatro dos trabalhadores retoma, no final do século XIX a tradição dos praticáveis.

As vozes roucas das ruas e das praças. A voz dos que, depois de quatro séculos de espoliação, não têm mais nada a não ser a prole, os deserdados.

Essa é a nossa tradição. Duas tradições, que na verdade são uma só.

A tradição do mundo de cabeça para baixo.

Os ventos não estão bons e a navegação arriscada. Para os que sabem que a luta é longa e que a esperança são as contradições, continuaremos a soprar forte, do alto dos nossos praticáveis.

Esse espetáculo é dedicado ao meu amigo de toda uma vida Otoni Araújo, que pensou junto comigo o teatro e o mundo, sempre de cabeça para baixo, como deve ser para os que acham que o mundo não vai bem.

Luiz Fernando Lobo
Outubro de 2019





Como se sabe, com o virtual desaparecimento das cidades na Idade Média, o teatro foi recolhido pelas igrejas e mosteiros e recebeu a tarefa, sempre política, de ilustrar as passagens mais relevantes da Bíblia, com preferência centrada no Novo Testamento [os católicos têm muita dificuldade de enfrentar o Antigo Testamento, talvez porque prefiram evitar a história comum que partilham com os judeus]. Sabe-se também que esse mesmo teatro, tratando dos assuntos definidos pela própria Igreja, acabou sendo expulso do recinto sagrado porque os artistas, por uma espécie de impulso irrefreável, começaram a introduzir nas peças cenas de diálogos consideradas grotescas e obscenas pelas autoridades. Expulso, o teatro ganhou as ruas [as cidades começaram a se desenvolver] e, mesmo tratando dos temas bíblicos [mas agora com o direito de incluir as histórias do Antigo Testamento, desde o Gênesis], ganhou liberdade de neles incluir os temas profanos [grotescos, obscenos etc.] da vida de todos. Em *Mistero Buffo*, Dario Fo explica que por isso o teatro se tornou desde então o jornal falado do povo.

Iná Camargo Costa



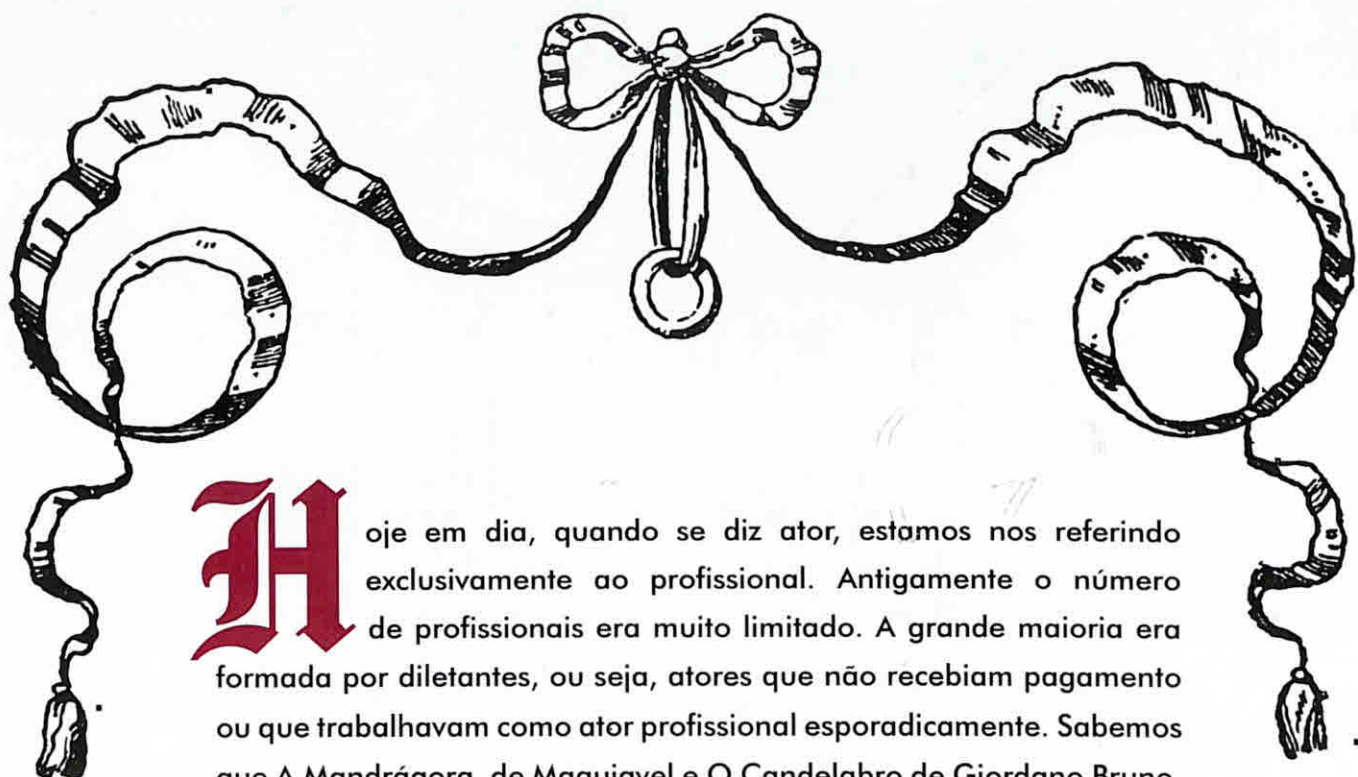
Em 1500, a cultura popular era uma cultura de todos: uma segunda cultura para os instruídos e a única cultura para todos os outros. Em 1800, porém, na maior parte da Europa, o clero, a nobreza, os comerciantes, os profissionais liberais — e suas mulheres — haviam abandonado a cultura popular às classes baixas, das quais agora estavam mais do que nunca separados por profundas diferenças de concepção do mundo. Um sintoma dessa retirada é a modificação do sentido da palavra “povo”, usada com menor frequência do que antes para designar “todo mundo” ou “gente respeitável”, e com maior frequência para designar “a gente simples”. [...] O clero, nobreza e a burguesia tinham suas razões pessoais para abandonar a cultura popular. No

caso do clero, a retirada fazia parte das reformas católica e protestante. Em 1500, a maioria dos párocos eram homens com nível social e cultural semelhante ao dos seus paroquianos. Os reformadores não estavam satisfeitos com essa situação e exigiam um clero culto.

Peter Burke







Hoje em dia, quando se diz ator, estamos nos referindo exclusivamente ao profissional. Antigamente o número de profissionais era muito limitado. A grande maioria era formada por diletantes, ou seja, atores que não recebiam pagamento ou que trabalhavam como ator profissional esporadicamente. Sabemos que *A Mandrágora*, de Maquiavel e *O Candelabro* de Giordano Bruno, duas obras fundamentais do teatro de todos os tempos, nunca foram interpretadas por profissionais, mas somente por grupos de diletantes. Afirmam que o próprio Maquiavel atuava em Clizia.

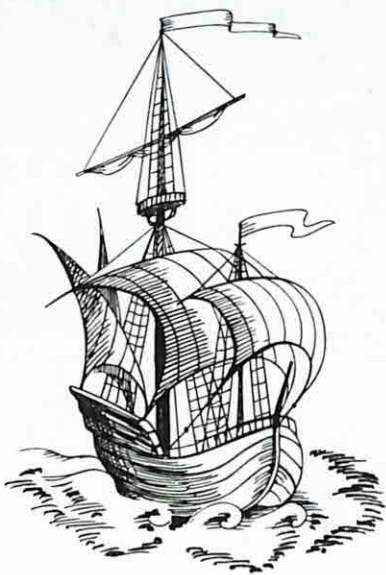
Dario Fo





« O riso
carnavalesco
é patrimônio
do povo.

Mikhail Bakhtin



Os sucessores dos menestréis medievais formavam um grupo variado e versátil. Para empregar apenas termos correntes na Inglaterra entre 1500 e 1800, entre eles incluíam-se cantores de baladas, apresentadores de ursos amestrados, bufões, charlatães, palhaços, comediantes, esgrimistas, bobos, prestidigitadores, malabaristas, truões, menestréis, saltimbancos, tocadores, titereiros, curandeiros, dançarinos equilibristas, apresentadores de espetáculos, tira-dentes e acrobatas. Muitas dessas designações se sobrepunham porque as funções também se sobrepunham; esses profissionais de diversões certamente apresentavam um espetáculo de variedades.

[...]

A profissão dos apresentadores tinha uma hierarquia de sucesso. No alto estavam uns poucos apresentadores que trabalhavam em cidades grandes, eram chamados à corte e suas obras eram publicadas, como Tabarin, em Paris, Tartelon, em Londres, ou Gil Vicente, em Lisboa, que era poeta, ator e músico, isto é, em outras palavras, um jogral, um menestrel. [...] Os homens que tinham seus pontos em lugares como a praça São Marcos, em Veneza, praça Navona, em Roma, ou Pont-Neuf, em Paris deviam estar entre os aristocratas da profissão. Em vista do tamanho dessas cidades, não devem ter tido muita necessidade de se deslocar.

[...]

Abaixo desse grupo pequeno e respeitável vinha a massa da profissão, gente que passava a vida em andanças. Como a densidade populacional nos inícios da Europa moderna era baixa, em comparação à do século XX, eram muito mais numerosos os serviços que tinham de ser prestados em bases itinerantes. Os artistas de entretenimentos, assim como os latoeiros ambulantes e mascates, viajavam de lugar em lugar. Era mais fácil mudar o público do que mudar o repertório, e para mudar o público eles tinham de viajar de cidade em cidade, ou de feira em feira, parando nas aldeias que existissem pelo caminho.

[...]

Os artistas itinerantes podiam viajar sozinhos ou em trupes. Segundo um concílio eclesiástico russo do século XVI, os skomorokhi perambulavam "em grupos de até sessenta, setenta ou mesmo cem homens". Na Inglaterra do século XVIII, podiam-se ver nas estradas trupes de tocadores ambulantes, alguns pobres demais para viajar de coche, mas ainda vestidos de forma suficientemente elegante para chamar a atenção. Dois atores podiam ser enviados à frente do grupo, para obter autorização para atuarem nas cidades e aldeias do caminho. Seus acessórios e costumes deviam ser de segunda mão, até mesmo rotos, e se apresentariam em estalagens ou barracões [barns]: daí o termo pejorativo do século XIX para o teatro mambembe [barnstorming].

[...]

Os artistas ambulantes muitas vezes eram vistos como mendigos, e às vezes deve ter sido difícil distinguir entre o cantor profissional em decadência e o mendigo que cantava ou tocava, por não poder mendigar caridade sem perder o respeito a si próprio. De qualquer forma, essa distinção dificilmente teria sido significativa para os magistrados, membros sedentários das classes altas preocupadas com as virtudes da ordem e do trabalho árduo. Suas atitudes se refletem na famosa lei inglesa para a "contenção dos vagabundos", aprovada em 1572, que juntava indiscriminadamente "todos os esgrimistas, donos de ursos amestrados, tocadores comuns em interlúdios e menestréis [...] todos os malabaristas, bufarinheiros, latoeiros ambulantes e pequenos mascates", proibindo-os de "perambular" sem uma autorização de dois juízes de paz.

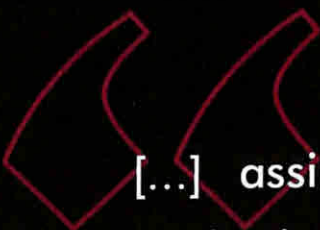


Lembro que, sendo avisado num dia de festa que alguns atores ambulantes estavam encenando uma farsa num palco que tinham erguido, fui pra lá com alguns oficiais de justiça. Subi no palco, arranquei a máscara do rosto do ator principal, tirei a rabeca do homem que estava tocando e a quebrei, e fiz com que descessem do palco, o qual mandei que os oficiais de justiça derrubassem.

Cura de Nanterre







[...] assim como aqueles que desenhavam os territórios se põem embaixo, na planície, a avaliar a natureza dos montes e dos lugares altos e, para avaliar a dos lugares baixos, se põem no alto dos montes, assim também, para conhecer bem a natureza dos povos, é preciso ser príncipe e, para conhecer bem a dos príncipes, convém ser do povo.

Maquiavel, O Príncipe





Desde o início do século XV, em certas regiões da Europa, as antigas cidades do Império Romano e as novas cidades surgidas dos burgos medievais entram em desenvolvimento econômico e social. Grandes rotas comerciais tornam poderosas as corporações e as famílias de comerciantes, enquanto o poderio agrário dos barões começa a diminuir. As cidades estão iniciando o que viria a ser conhecido como capitalismo comercial ou mercantil.

Na Itália, a redescoberta das obras de pensadores, artistas e técnicos da cultura greco-romana, particularmente das antigas teorias políticas, suscitam um ideal político novo: o da liberdade republicana contra o poder teológico-político de papas e imperadores.

Estamos no período conhecido como Renascimento, no qual se espera reencontrar o pensamento, as artes, a ética, as técnicas e a política existentes antes que o saber tivesse sido considerado privilégio da Igreja e os teólogos houvessem adquirido autoridade para decidir o que poderia e o que não poderia ser pensado, dito e feito.

Fala-se, agora, na liberdade republicana e na vida política como as formas mais altas da dignidade humana. Nesse ambiente, entre 1513 e 1514, em Florença, é escrita a obra que inaugura o pensamento político moderno: O príncipe, de Maquiavel.

Em relação à tradição do pensamento político, a obra de Maquiavel é demolidora e revolucionária.

A revolução maquiavelista

Diferentemente dos teólogos, que partiam da Bíblia e do Direito Romano para formular teorias políticas, e, diferentemente dos contemporâneos renascentistas, que partiam das obras dos filósofos clássicos para construir suas teorias políticas, Maquiavel parte da experiência real de seu tempo.

Sua obra funda o pensamento político moderno porque busca oferecer respostas novas a uma situação histórica nova, que seus contemporâneos tentavam compreender lendo os autores antigos, deixando escapar a observação dos acontecimentos que ocorriam diante de seus olhos. A oposição virtude-fortuna jamais abandonou a ética e, como esta surgia inseparável da política, a mesma oposição se fez presente no pensamento político. Maquiavel retoma essa oposição, mas lhe imprime um sentido inteiramente novo.

A virtude do príncipe não consiste num conjunto fixo de qualidades morais que ele oporá à fortuna, lutando contra ela. A virtude é a capacidade do príncipe para ser flexível às circunstâncias, mudando com elas para agarrar e dominar a fortuna. Em outras palavras, um príncipe que agir sempre da mesma maneira e de acordo com os mesmos princípios em todas as circunstâncias fracassará e não terá virtude alguma. Para ser senhor da sorte ou das circunstâncias, deve mudar com elas e, como elas, ser volúvel e inconstante, pois somente assim saberá agarrá-las e vencê-las. Em certas circunstâncias, deverá ser cruel, em outras, generoso; em certas ocasiões deverá mentir, em outras, ser honrado; em certos momentos, deverá ceder à vontade dos outros, em

algumas, ser inflexível. O ethos ou caráter do príncipe deve variar com as circunstâncias, para que sempre seja senhor delas.

A fortuna, diz Maquiavel, é sempre favorável a quem desejar agarrá-la. Oferece-se como um presente a todo aquele que tiver ousadia para dobrá-la e vencê-la. Assim, em lugar da tradicional oposição entre a constância do caráter virtuoso e a inconstância da fortuna, Maquiavel introduz a virtude política como astúcia e capacidade para adaptar-se às circunstâncias e aos tempos, como ousadia para agarrar a boa ocasião e força para não ser arrastado pelas más.

A lógica política nada tem a ver com as virtudes éticas dos indivíduos em sua vida privada. O que poderia ser imoral do ponto de vista da ética privada pode ser virtú política. Em outras palavras, Maquiavel inaugura a idéia de valores políticos medidos pela eficácia prática e pela utilidade social, afastados dos padrões que regulam a moralidade privada dos indivíduos. O ethos político e o ethos moral são diferentes e não há fraqueza política maior do que o moralismo que mascara a lógica real do poder.

As palavras maquiavélico e maquiavelismo, criadas no século XVI e conservadas até hoje, exprimem o medo que se tem da política quando esta é simplesmente política, isto é, sem as máscaras da religião, da moral, da razão e da Natureza.

Marilena Chauí, Convite à Filosofia





Como já observamos, o riso popular e suas formas constituem o campo menos estudado da criação popular. A concepção estreita do caráter popular e do folclore, nascida na época pré-romântica e concluída essencialmente por Herder e os românticos, exclui quase totalmente a cultura específica da praça pública e também o humor popular em toda a riqueza das suas manifestações. Nem mesmo posteriormente os especialistas do folclore e da história literária consideraram o humor do povo na praça pública como um objeto digno de estudo do ponto de vista cultural, histórico, folclórico ou literário. Entre as numerosas investigações científicas consagradas aos ritos, mitos e às obras populares líricas e épicas, o riso ocupa apenas um lugar modesto. Mesmo nessas condições, a natureza específica do riso popular aparece totalmente deformada, porque são-lhes aplicadas ideias e noções que lhe são alheias, uma vez que se formaram sob o domínio da cultura e da estética burguesas dos tempos modernos. Isso nos permite afirmar, sem exagero, que a profunda originalidade da antiga cultura cômica popular não foi ainda revelada. No entanto, sua amplitude e importância na Idade Média e no Renascimento eram consideráveis. O mundo infinito das formas e manifestações do riso opunham-se à cultura oficial, ao tom sério, religioso e feudal da época.

Entretanto, nas etapas primitivas, dentro de um regime social que não conhecia ainda nem classes nem Estado, os aspectos sérios e cômicos da divindade, do mundo e do homem eram, segundo todos os indícios, igualmente sagrados e igualmente, poderíamos dizer, "oficiais". Essa característica persiste às vezes em alguns ritos de épocas posteriores. Assim, por exemplo, no primitivo Estado romano, durante a cerimônia do triunfo, celebrava-se e escarnecia-se o vencedor em igual proporção; do mesmo modo durante os funerais chorava-se [ou celebrava-se] e

ridicularizava-se o defunto. Mas quando se estabelece o regime de classes e de Estado, torna-se impossível outorgar direitos iguais a ambos os aspectos, de modo que as formas cômicas - algumas mais cedo, outras



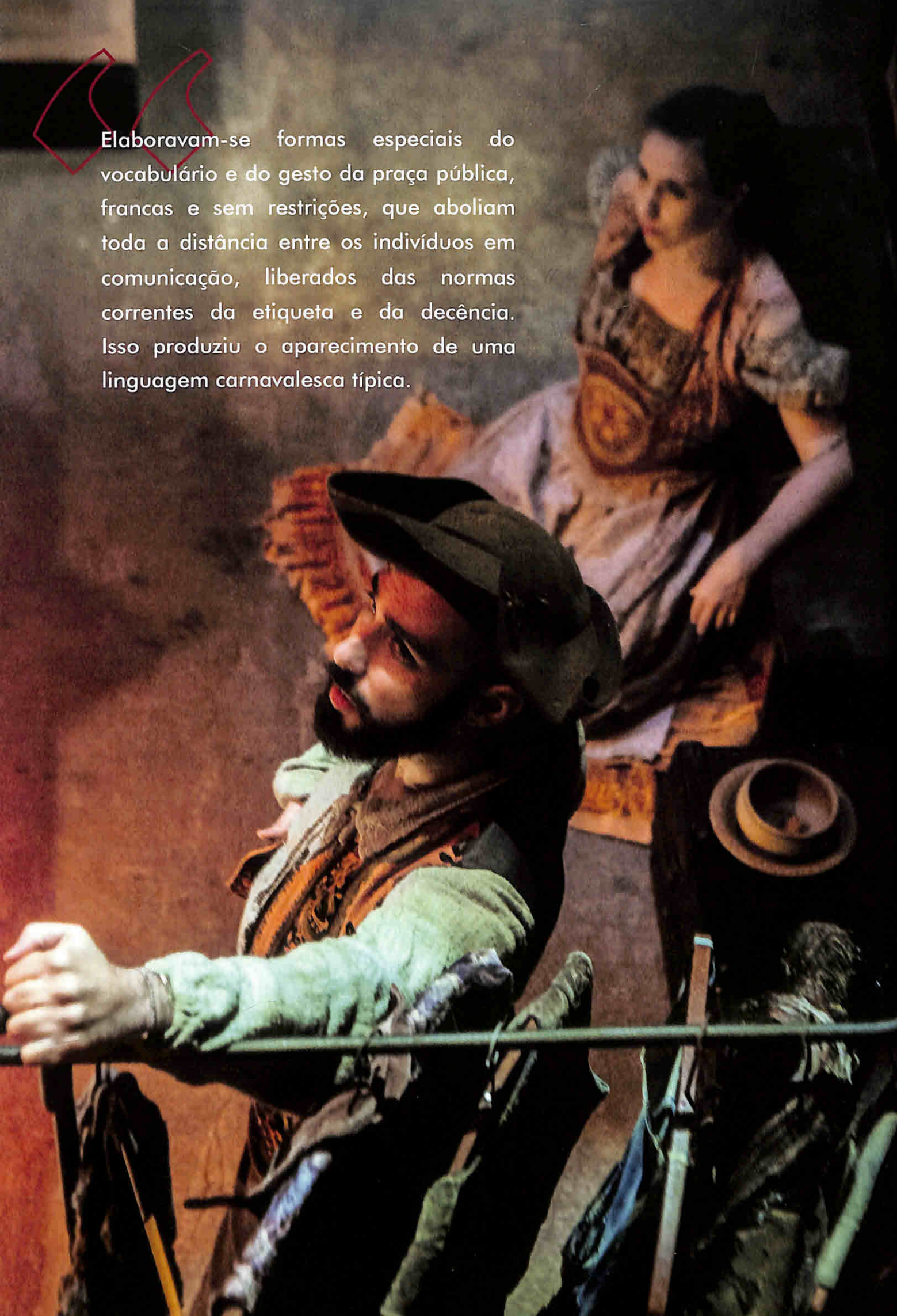


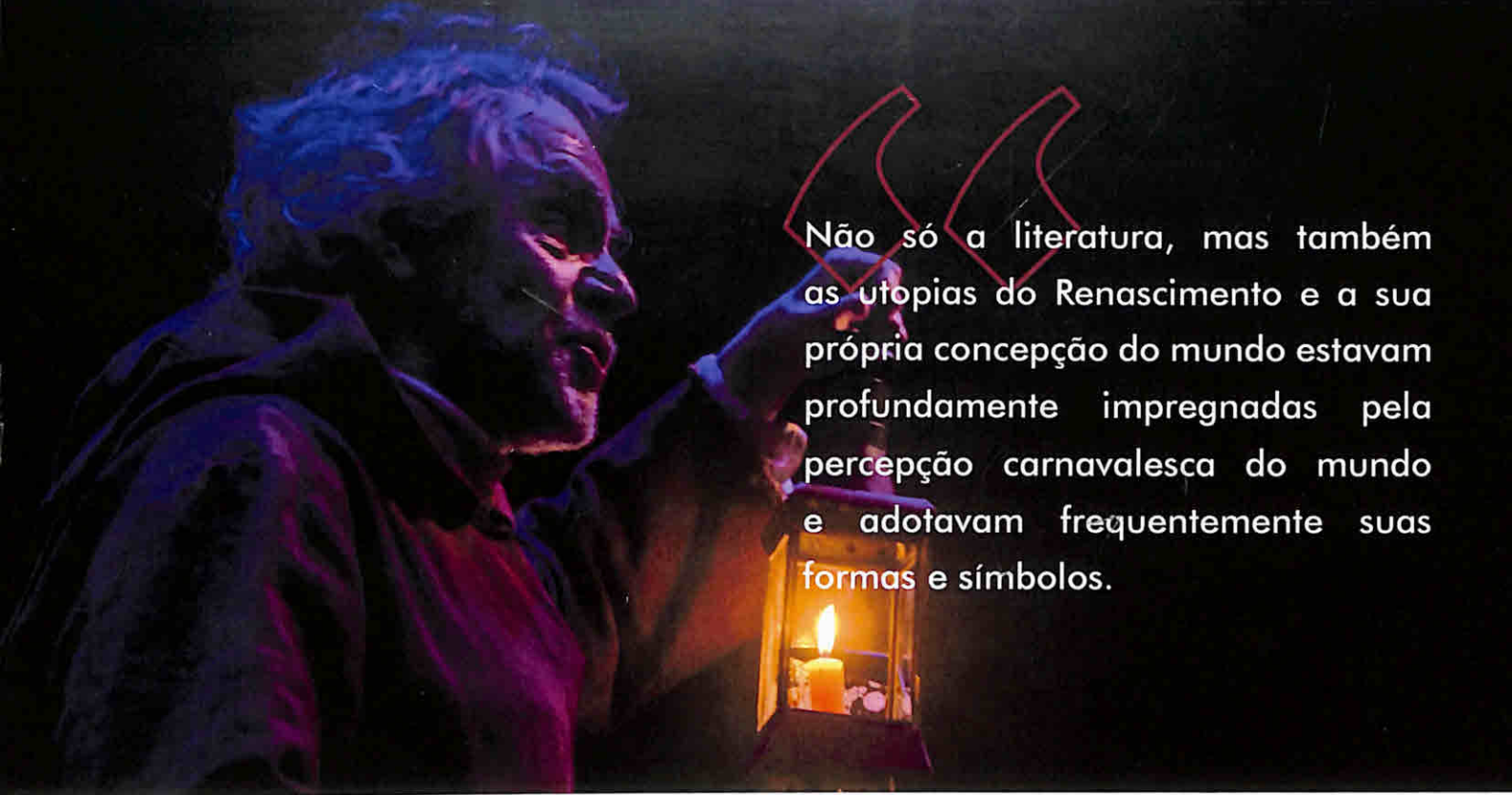
mais tarde - adquirem um caráter não-oficial, seu sentido modifica-se, elas complicam-se e aprofundam-se, para transformarem-se finalmente nas formas fundamentais de expressão da sensação popular do mundo, da cultura popular. É o caso dos festejos carnavalescos no mundo antigo, sobretudo as saturnais romanas, assim como os carnavais da Idade Média que estão evidentemente muito distantes do riso ritual que a comunidade primitiva conhecia. O princípio cômico que preside aos ritos do carnaval, liberta-os totalmente de qualquer dogmatismo religioso ou eclesiástico, do misticismo, da piedade, e eles são além disso completamente desprovidos de caráter mágico ou encantatório [não pedem nem exigem nada]. Ainda mais, certas formas carnavalescas são uma verdadeira paródia do culto religioso. Todas essas formas são decididamente exteriores à Igreja e à religião. Elas pertencem à esfera particular da vida cotidiana. Por seu caráter concreto e sensível e graças a um poderoso elemento de jogo, elas estão mais relacionadas às formas artísticas e animadas por imagens, ou seja, às formas do espetáculo teatral. E é verdade que as formas do espetáculo teatral na Idade Média se aproximavam na essência dos carnavais populares, dos quais constituíam até certo ponto uma parte. No entanto, o núcleo dessa cultura, isto é, o carnaval, não é de maneira alguma a forma puramente artística do espetáculo teatral e, de forma geral, não entra no domínio da arte. Ele se situa nas fronteiras entre a arte e a vida. Na realidade, é a própria vida apresentada com os elementos característicos da representação. Na verdade, o carnaval ignora toda distinção entre atores e espectadores. Também ignora o palco, mesmo na sua forma embrionária. Pois o palco teria destruído o carnaval [e inversamente, a destruição do palco teria destruído o espetáculo teatral]. Os espectadores não assistem ao carnaval, eles o vivem, uma vez que o carnaval pela sua própria natureza existe para todo o povo. Enquanto dura o carnaval, não se conhece outra vida senão a do carnaval. Impossível escapar a ela, pois o carnaval não tem nenhuma fronteira espacial. Durante a realização da festa, só se pode viver de acordo com as suas leis, isto é, as leis da liberdade. O carnaval possui um caráter universal, é um estado peculiar do mundo: o seu renascimento e sua renovação, dos quais participa cada indivíduo. Essa é a própria essência do carnaval, e os que participam dos festejos sentem-no intensamente.

Mikhail Bakhtin



Elaboravam-se formas especiais do vocabulário e do gesto da praça pública, francas e sem restrições, que aboliam toda a distância entre os indivíduos em comunicação, liberados das normas correntes da etiqueta e da decência. Isso produziu o aparecimento de uma linguagem carnavalesca típica.





Não só a literatura, mas também as utopias do Renascimento e a sua própria concepção do mundo estavam profundamente impregnadas pela percepção carnavalesca do mundo e adotavam frequentemente suas formas e símbolos.

No realismo grotesco [isto é, no sistema de imagens da cultura cômica popular], o princípio material e corporal aparece sob a forma universal, festiva e utópica. O cósmico, o social e o corporal estão ligados indissoluvelmente numa totalidade viva e indivisível. É um conjunto alegre e benfazejo.

No realismo grotesco, o elemento material e corporal é um princípio profundamente positivo, que nem aparece sob uma forma egoísta, nem separado dos demais aspectos da vida. O princípio material e corporal é percebido como universal e popular e como tal opõe-se a toda separação das raízes materiais e corporais do mundo, a todo isolamento e confinamento em si mesmo, a todo caráter ideal abstrato, a toda pretensão de significação destacada e independente da terra e do corpo. O corpo e a vida corporal adquirem simultaneamente um caráter cósmico e universal; não se trata do corpo e da fisiologia no sentido restrito e determinado que têm em nossa época; ainda não estão completamente singularizados nem separados do resto do mundo.

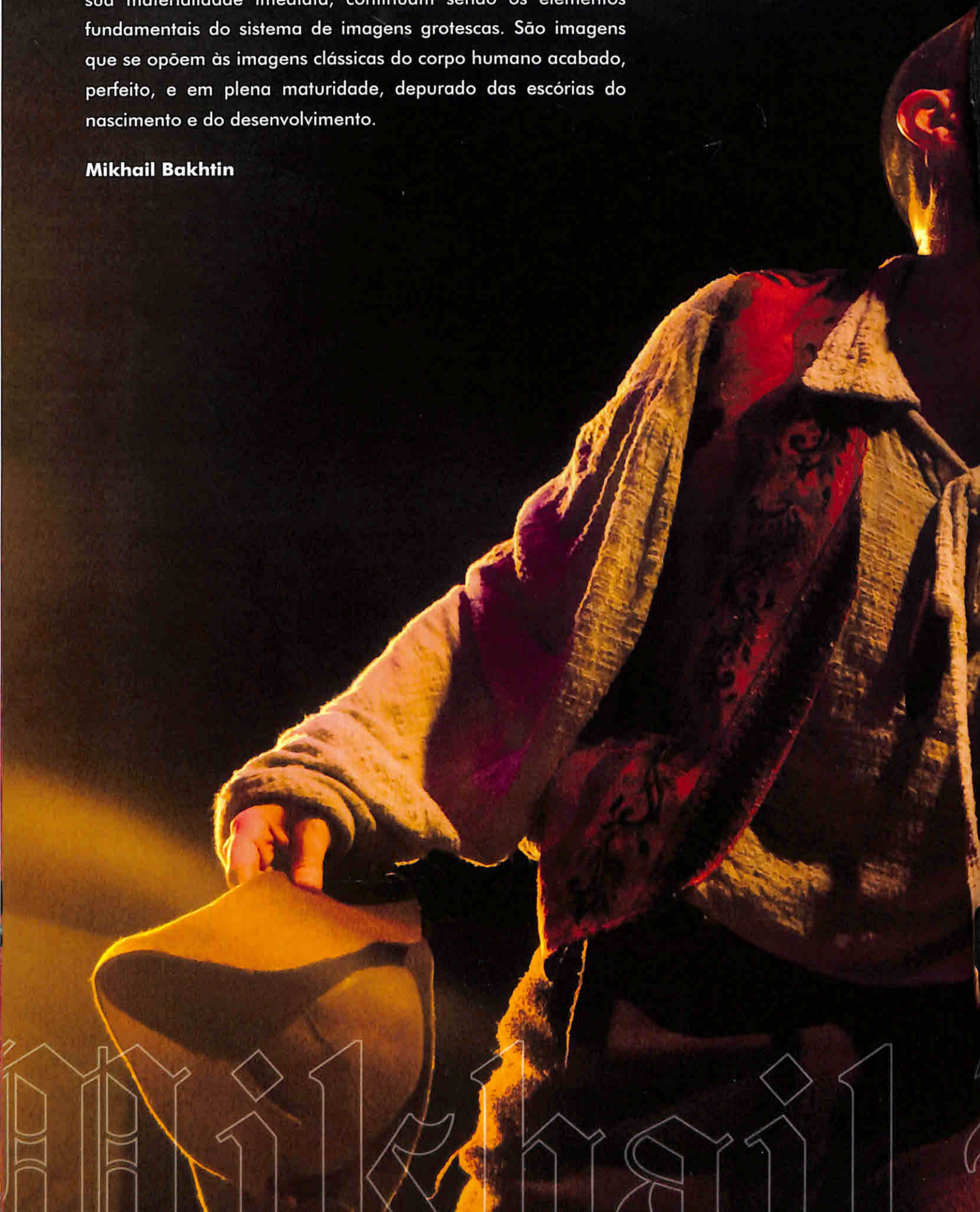
O porta-voz do princípio material e corporal não é aqui nem o ser biológico isolado nem o egoísta indivíduo burguês, mas o povo, um povo que na sua evolução cresce e se renova constantemente. Por isso o elemento corporal é tão magnífico, exagerado e infinito. Esse exagero tem um caráter positivo e afirmativo. O centro capital de todas essas imagens de vida corporal e material são a fertilidade, o crescimento e a superabundância. As manifestações da vida material e corporal não são atribuídas a um ser biológico isolado ou a um indivíduo "econômico" particular e egoísta, mas a uma espécie de corpo popular, coletivo e genérico. A abundância e a universalidade determinam por sua vez o caráter alegre e festivo [não cotidiano] das imagens referentes à vida material e corporal. O princípio material e corporal é o princípio da festa, do banquete, da alegria, da "festa". Esse aspecto subsiste consideravelmente na literatura e na arte do Renascimento, e sobretudo em Rabelais.

Mikhail Bakhtin



O coito, a gravidez, o parto, o crescimento corporal, a velhice, a degradação e o despedaçamento corporal, etc., com toda a sua materialidade imediata, continuam sendo os elementos fundamentais do sistema de imagens grotescas. São imagens que se opõem às imagens clássicas do corpo humano acabado, perfeito, e em plena maturidade, depurado das escórias do nascimento e do desenvolvimento.

Mikhail Bakhtin





riso popular que organiza todas as formas do realismo grotesco, foi sempre ligado ao baixo material e corporal. O riso degrada e materializa. [...] O "alto" e o "baixo" possuem aí um sentido absolutamente e rigorosamente topográfico. O "alto" é o céu; o "baixo" é a terra; a terra é o princípio da absorção [o túmulo, o ventre] e ao mesmo tempo, de nascimento e ressurreição [o seio materno]. Este é o valor topográfico do alto e baixo no seu aspecto cósmico. No seu aspecto corporal, que não está nunca separado com rigor do seu aspecto cósmico, o alto é representado pelo rosto [a cabeça] e o baixo pelos órgãos genitais, o ventre e o traseiro.

[...]São duas as concepções do mundo que se entrecruzam no realismo renascentista: a primeira deriva da cultura popular; a outra, tipicamente burguesa, expressa um modo de existência preestabelecido e fragmentário. As alternâncias dessas duas linhas contraditórias caracterizam o realismo renascentista. O princípio material em crescimento, inesgotável, indestrutível, superabundante, princípio eternamente ridendo, destronador e renovador, associa-se contraditoriamente ao "princípio material" abastardado e rotineiro que preside à vida da sociedade de classes.

Mikhail Bakhtin





O prólogo, e a parada que lhe segue, assim como a fala final ao público, tão caros aos italianos e espanhóis do século XII como aos autores de vaudeville franceses, todos esses elementos do teatro Antigo obrigam o espectador a ver a representação dos atores como um jogo, e nada mais. E cada vez que o ator conduz o espectador muito longe no país das maravilhas, rapidamente procura lembrar a esse espectador, por uma réplica inesperada ou uma longa apóstrofe num à parte, que ele assiste apenas a um "jogo".

[...]

O novo teatro de máscaras aprenderá com os italianos e os espanhóis do século XII a construir seu repertório sobre as leis do Teatro de Feira, onde sempre se "diverte" antes de "instruir", e onde se dá aos movimentos uma importância muito maior do que às palavras.

Meyerhold







Nos países mediterrânicos, o centro efetivo da cultura popular era a piazza. Havia apresentações de bonecos na praça do mercado de Sevilha no século XVII, enquanto em Madri podia-se assistir a peças, touradas, corridas e torneios na Plaza Mayor, ou ouvir baladas, se a voz dos cantores não fosse afogada pelos gritos dos amoladores de facas e das vendedoras de castanhas. Em Roma, o povo ia à Piazza Navona, para ver os charlatães e comedores de fogo, ou à Piazza Pasquino para as últimas pasquinadas. Em Florença, a Piazza Signoria era o local dos espetáculos oficiais, a Piazza San Croce o local das corridas de búfalos, touradas e futebol, e a Piazza San Martino [perto de Or San Michele] era o local para se ouvir os cantores de estórias. Em Veneza, era na Piazza San Marco que os principais charlatães montavam seus estrados, soltavam suas piadas e vendiam seus remédios.

[...]

A importância econômica das feiras na Europa pré-industrial é sabida: eram centros de compra itinerantes, o complemento do mascate, mas em escala gigantesca. Numa determinada região, a feira era programada de modo a coincidir com uma grande festa: a festa de Ascensão, em Veneza [com uma feira de quinze dias], a festa de Santo Antônio, em Pádua [outra feira de quinze dias], e assim por diante. Nas feiras, os camponeses teriam a oportunidade de comprar livretos ou figuras de cerâmica que, de outra forma, talvez nunca chegassem a ver. O que requer aqui maior destaque são os aspectos não econômicos dessa instituição. As feiras não eram apenas locais para o comércio de cavalos ou carneiros e a contratação de empregados, mas também, como nos países menos desenvolvidos de hoje, locais onde os jovens se encontravam sem ficarem sob a supervisão da família, e onde todos podiam assistir aos artistas ambulantes, dançar ou ouvir as últimas novidades. A Suécia do século XVI era um país suficientemente pequeno para que o rei fosse aos marknadsmöten ou "reuniões de mercado" para expor suas políticas ao povo e saber o que a população estava pensando.

[...]

A expansão ou o alargamento do mercado afetou, além dos objetos artesanais, as apresentações artísticas. Se o declínio das feiras foi, como deve ter sido, um golpe para os artistas ambulantes que aí se apresentavam, o crescimento de grandes cidades ofereceu-lhes, em compensação, outras oportunidades. É difícil dizer até que ponto o entretenimento popular urbano se transformou entre 1500 e 1800. Recentemente sustentou-se que a Inglaterra do século XVIII

passou por uma “comercialização do lazer”, no sentido de que homens de negócio começaram a encarar as atividades de lazer como um bom investimento e que as facilidades realmente aumentaram. Não é fácil ter certeza se havia mais, digamos, teatros de fantoches em Londres no século XVIII do que no século anterior, visto que esse tipo de diversão organizada informalmente deixa poucos traços documentais; mas por certo existiam novos entretenimentos, e organizados mais formalmente, e uma utilização crescente de anúncios para informar ao público o que estava sendo apresentado.

[...]

Uma outra mudança importante nas atitudes populares entre 1500 e 1800 pode ser definida como a “politização” da cultura popular ou a difusão da consciência política. Como podemos dizer se o povo simples era politicamente consciente ou não? Aqui há dois problemas, um conceitual e outro empírico. O que é política? Para os inícios do período moderno, talvez seja adequado defini-la como “assuntos do Estado”, não questões locais, mas as preocupações dos governantes, em outras palavras, a sucessão, a guerra, a tributação e problemas econômicos e religiosos, na medida em que se impunham à atenção dos governos. A consciência política poderia ser definida como o conhecimento desses problemas e suas possíveis soluções, envolvendo uma “opinião pública” e uma atitude crítica [ainda que não necessariamente hostil] em relação ao governo. O problema empírico é a notória incapacidade do historiador em submeter os mortos a uma pesquisa de opinião, e o risco de tentar fazer demonstrações a partir de evidências negativas, quando sabemos tão pouco a respeito dos artesãos e camponeses da época; não sabemos o que costumavam conversar nas tavernas, na praça do mercado ou em casa. Tudo o que se pode fazer é juntar as evidências sobre os movimentos populares e a literatura popular, e ver se daí se esboça um modelo. Esse modelo se parece extraordinariamente com um crescimento da consciência política. Pelo menos na Europa ocidental, entre a Reforma e a Revolução Francesa, os artesãos e camponeses estavam mostrando um interesse crescente pelas ações dos governos e sentindo um envolvimento com a política maior do que antes.

[...]

Essa separação entre a cultura de classe alta e a cultura de classe baixa pode ser vista com extrema clareza naquelas partes da Europa onde a imitação da corte significou que as classes superiores locais adotaram uma língua literalmente diferente da do povo.

Peter Burke





Numa trajetória do Céu à Terra todos os valores baixaram.
Até o próprio Deus humanizou-se.

Há certo parentesco entre Maquiavel e Brecht. Também este é capaz de escrever que às vezes é necessário mentir ou dizer a verdade, ser honesto ou desonesto, cruel ou piedoso, carinhoso ou ladrão. A práxis deve ser a única determinante no comportamento do homem.

Augusto Boal
Programa da montagem A Mandrágora,
Teatro de Arena



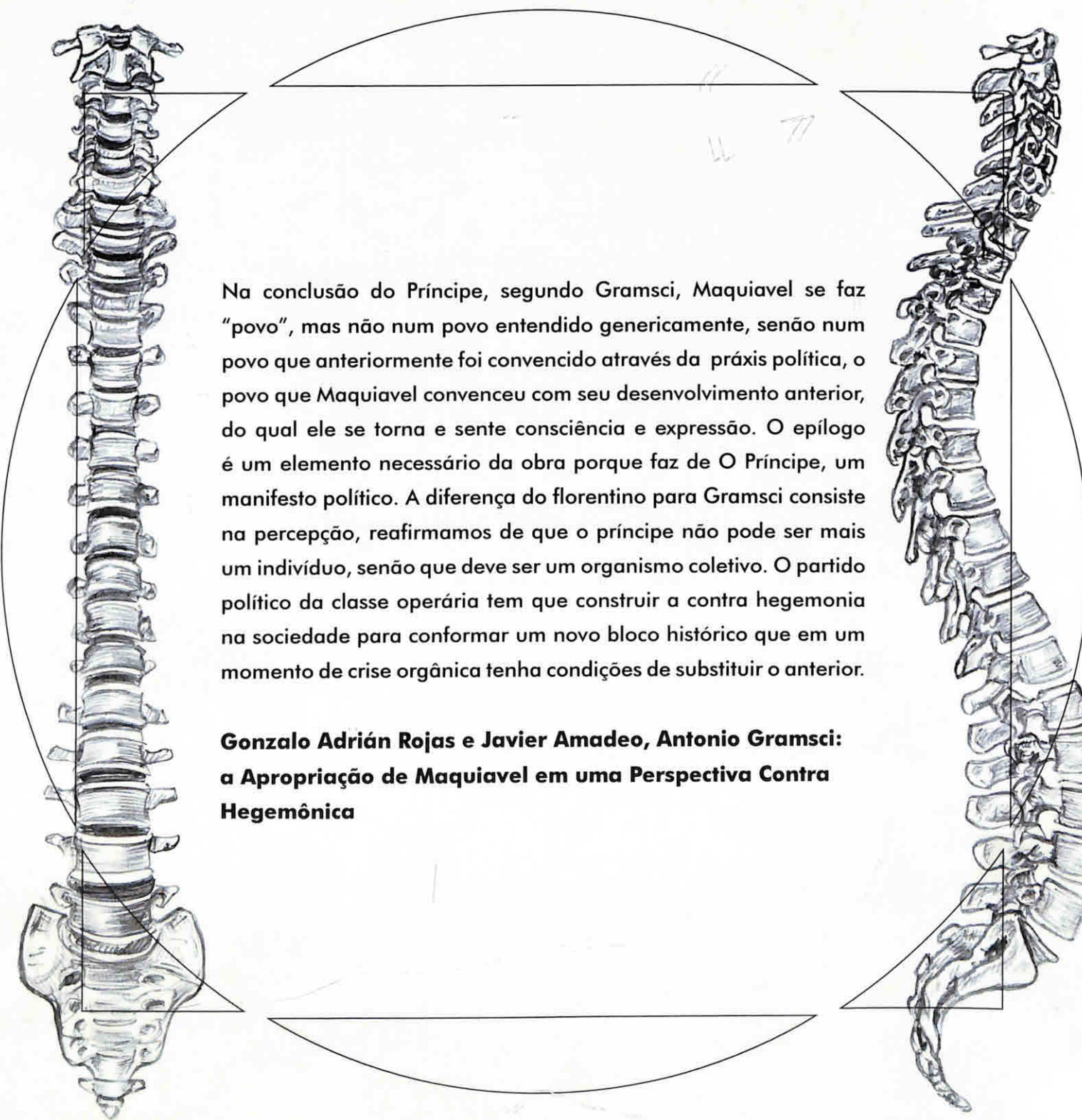


A Mandrágora é a síntese perfeita do que Maquiavel acreditava que deveria ser o teatro cômico [...] As comédias, mais do que outras peças literárias, só podem surtir efeito se estiverem em plena consonância com o universo linguístico dos auditores. Isso não quer dizer que não podemos apreciar peças do passado, mas sim que devem ser adaptadas às línguas nas quais serão ouvidas, pois, caso contrário, seu sentido maior se perderá. [...]

A Mandrágora foi o maior sucesso que colheu Maquiavel em vida. A primeira apresentação pública da qual se tem notícia ocorreu em 1522 em Veneza. Era tão grande o público e o entusiasmo dos presentes, que não foi possível terminar o espetáculo. Já em 1520 a peça era conhecida em Roma e foi lida para o papa por amigos de Maquiavel, que desejam intervir a seu favor. Mas foi sem dúvida no ano de 1526 que a peça recebeu sua maior ovação. Representada mais uma vez em Veneza durante o carnaval, foi acolhida com tamanho fervor que os espectadores chegaram a considerá-la como muito superior a uma peça de Plauto, que era representada na mesma ocasião. Para um escritor do Renascimento essa era a maior recompensa que se poderia desejar: ser considerado melhor do que os modelos da Antiguidade, que serviam de inspiração e guia em quase todos os domínios da vida intelectual.

Newton Bignotto

Política e Vida Privada na Obra de Maquiavel



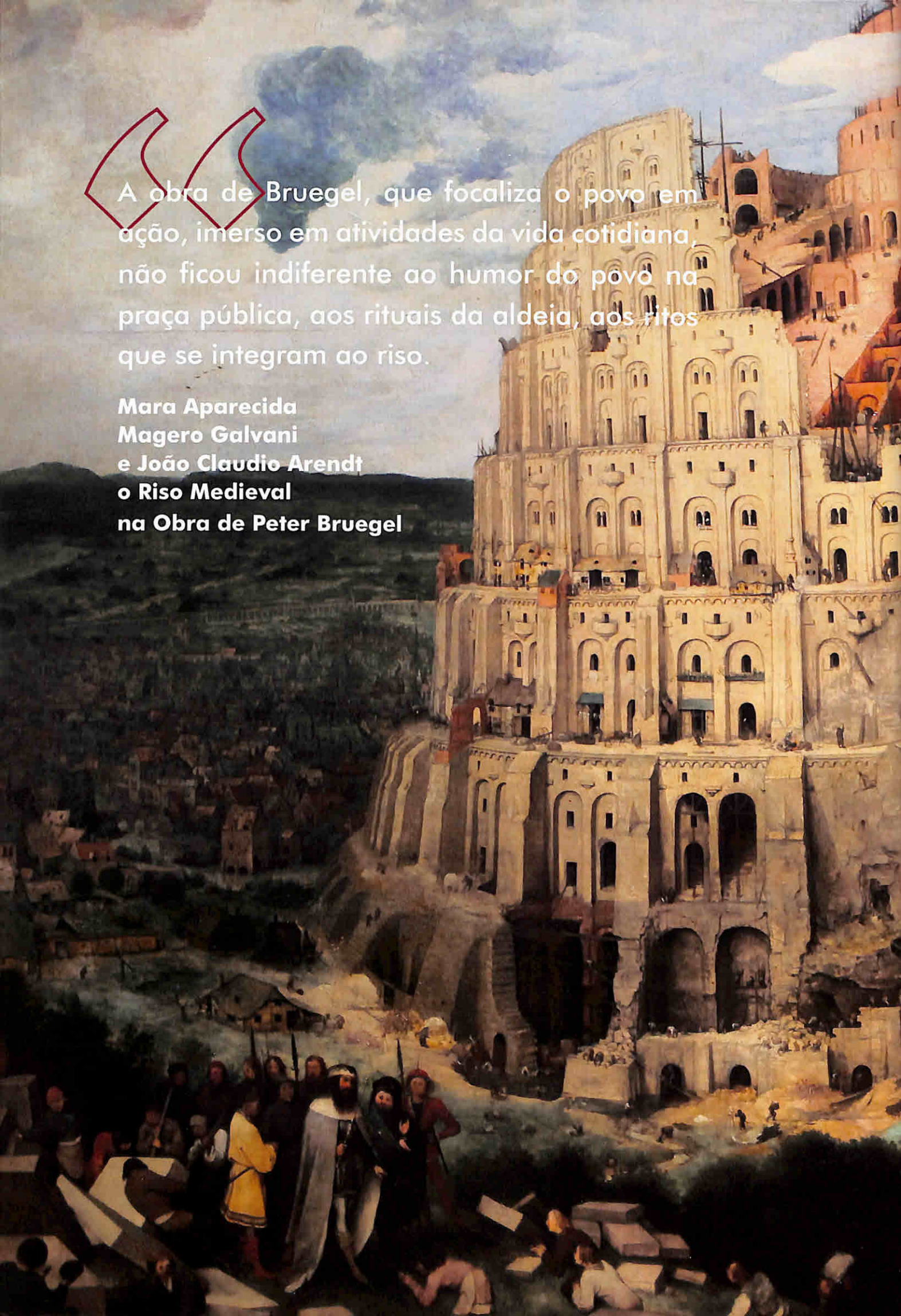
Na conclusão do Príncipe, segundo Gramsci, Maquiavel se faz "povo", mas não num povo entendido genericamente, senão num povo que anteriormente foi convencido através da práxis política, o povo que Maquiavel convenceu com seu desenvolvimento anterior, do qual ele se torna e sente consciência e expressão. O epílogo é um elemento necessário da obra porque faz de O Príncipe, um manifesto político. A diferença do florentino para Gramsci consiste na percepção, reafirmamos de que o príncipe não pode ser mais um indivíduo, senão que deve ser um organismo coletivo. O partido político da classe operária tem que construir a contra hegemonia na sociedade para conformar um novo bloco histórico que em um momento de crise orgânica tenha condições de substituir o anterior.

**Gonzalo Adrián Rojas e Javier Amadeo, Antonio Gramsci:
a Apropriação de Maquiavel em uma Perspectiva Contra
Hegemônica**



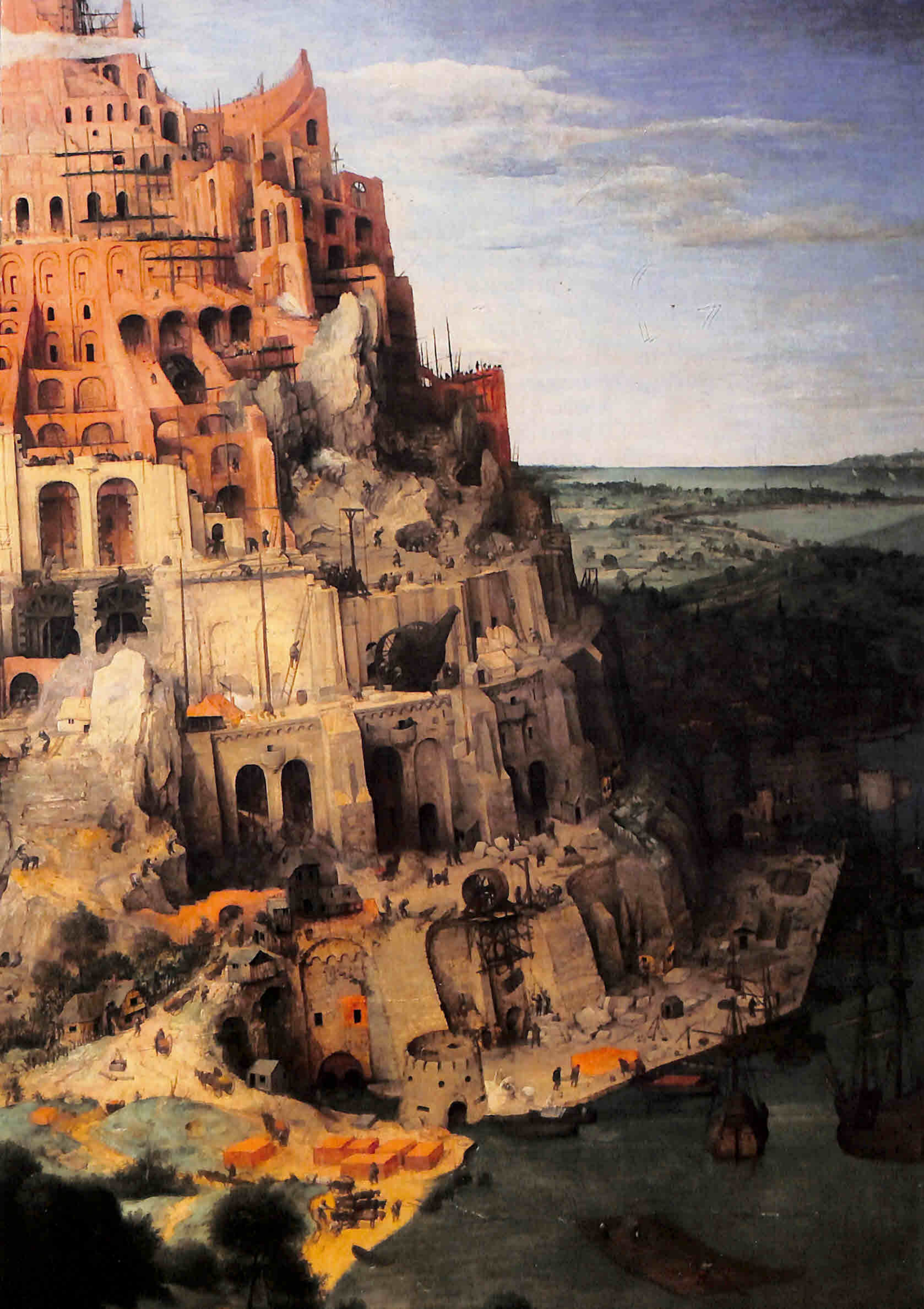
No povoado entre a gente humilde ouvindo suas queixas e problemas, o escritor adquiria uma experiência de vida que lhe poderia ser tão útil quanto o seu conhecimento profundo dos autores clássicos. Em contato com a realidade, Maquiavel verificava que a história antiga ainda estava viva, porque a história era a vida, em sua perenidade de glórias e misérias, feita de contínua insatisfações e desequilíbrios. Era a lei do mais forte aplicada contra os ingênuos, os tolos, os bons, os virtuosos, os honestos e os crédulos. Os fatos repetiam-se em suas linhas mestras e conhecê-los implicava a posse de um material básico para a compreensão da realidade. Bastava apenas conhecer as particularidades das novas circunstâncias.

A Mandrágora - Teatro Vivo



A obra de Bruegel, que focaliza o povo em ação, imerso em atividades da vida cotidiana, não ficou indiferente ao humor do povo na praça pública, aos rituais da aldeia, aos ritos que se integram ao riso.

**Mara Aparecida
Magero Galvani
e João Claudio Arendt
o Riso Medieval
na Obra de Peter Bruegel**





A MANDRÁGORA

de **MAQUIAVEL**

Trabalhadores do espetáculo

DIREÇÃO E DRAMATURGIA **LUIZ FERNANDO LOBO**

DIREÇÃO DE PRODUÇÃO **TUCA MORAES**

CONSELHEIRA ARTÍSTICA **INÁ CAMARGO COSTA**

CENOGRAFIA E ESPAÇO CÊNICO **J.C. SERRONI**

FIGURINO **BETH FILIPECKI E RENALDO MACHADO**

ILUMINAÇÃO **CESAR DE RAMIRES**

DIREÇÃO MUSICAL **ALUMIANDO**

TRILHA **LUIZ FERNANDO LOBO E ANNA CAROLINA MAGALHÃES**

PROGRAMAÇÃO VISUAL **MARCOS APÓSTOLO, MARCOS BECKER E TATIANA RODRIGUES**

PRODUÇÃO EXECUTIVA **ROBERTA MELLO**

GERENTE SICONV **CIDA DE SOUZA**

ASSISTENTE DE DIREÇÃO **ANNA CAROLINA MAGALHÃES**

ASSISTENTE DE PRODUÇÃO **WILLIAN SILVA**

PRODUÇÃO DE SET **JOB CENTER**

PREPARAÇÃO CORPORAL **PAULO MAZZONI**

PREPARAÇÃO VOCAL **JULIE WEIN**

CARACTERIZAÇÃO **LUIZA MORAES**

MÁSCARAS **RODRIGO SÂNGÓDARÉ**

CABEÇA LUCRÉCIA E SÓSTRATA **ROSA BANDEIRA**

OPERAÇÃO DE LUZ **ALUMIANDO**

OPERAÇÃO DE SOM **MILENA FERNANDES**

TÉCNICO DE SOM **ALUMIANDO**

CONTRARREGRA **ALUMIANDO**

COZINHA **VALÉRIA DE SOUZA FERNANDES E SÉRGIO FREITAS**

ASSESSORIA DE IMPRENSA **LEAD COMUNICAÇÃO**

CIÊNCIA DO NOVO PÚBLICO **JOÃO RAPHAEL ALVES, AGNES DE FREITAS E GILBERTO MIRANDA**

FOTÓGRAFOS **MARCELO VALLE, RENZO GOSTOLLI E VITOR VOGEL**

ASSISTENTE DE CENOGRAFIA **PRISCILA SOARES**

PINTURA DE ARTES E ADEREÇOS **ALESSANDRA TAFURI**

PINTURA **VANESSA ALVES E PAULO CÉSAR PC**

SERRALHERIA **JOSÉ DA HORA E RAQUEL SOUZA**

ESTAGIÁRIAS EM CENOGRAFIA **LUARA OLIVEIRA, GABRIELA GATTI E TOMIE KAWAKAMI**

CENOTÉCNICO **WAGNER ALMEIDA**

CONSTRUÇÃO ESPAÇO CÊNICO **ESPAÇO CENOGRÁFICO BENÊ ALVES, SIDNEY VIANA, DANIEL SOAVE,**

MATHEUS TOMÉ, JAQUELINE BUENO, INGRID OLIVEIRA, NATÁLIA MIYASHIRO E LUÍS SANTOS

MONTAGEM DE LUZ **BE LIGHT – TABAJARAS, EDUARDO, PEDRO HENRIQUE E FERRUGEM**

DIRETOR ADMINISTRATIVO E FINANCEIRO **ROGÉRIO DA SILVA**

ANALISTA FINANCEIRA **IONE MELO**

ASSISTENTE EXECUTIVA **CATARINA MACIEL**

ASSISTENTE DA CASA **MARCELO COUTO**

COMPANHEIROS **ARTHUR SOUZA, FRANCISCO FERREIRA, JULIA BANHARO, KARLA REGINA**

COUTINHO, LEANDRO FAZZOLA, MARIANA MACHADO, VINICIUS LOBO

AGRADECIMENTOS ESPECIAIS **ROGÉRIO CORRÊA DUTRA**



TRUPE

LUCRÉCIA LUIZA MORAES
CALÍMACO JOÃO RAPHAEL ALVES
MESSER NÍCIA LUIZ FERNANDO LOBO
LIGÚRIO LEONARDO HINCKEL
FREI TIMÓTEO GILBERTO MIRANDA
SÓSTRATA TUCA MORAES
SIRO CLÁUDIO SERRA
MULHER NATÁLIA GADIOLLI

POVO DA RUA
TAYARA MACIEL
LETÍCIA VIANA
AMARILDO MORAES
JÚLIA PARREIRAS
KAUANE RIBEIRO
RITCHELI SANTANA
FELIPE DE GÓIS



ESSE ESPETÁCULO ESTREOU EM OUTUBRO DE 2019 NO ARMAZÉM DA UTOPIA

APOIOS: KBELO.COM, LA FIORENTINA, TANOARIA AGULHAS NEGRAS





Maquiavel e A Mandrágora

Embora A MANDRÁGORA seja uma comédia, considerada por Dario Fo como a melhor comédia do Renascimento, Maquiavel se tivesse se dedicado ao teatro certamente teria chegado aonde muito poucos dramaturgos chegaram. A MANDRÁGORA não é apenas um mero divertimento, na verdade existem diversos níveis de leitura: o de uma simples comédia na qual se ridicularizam diversas figuras da Renascença, em especial um marido corno e a igreja, ou, indo muito mais além uma peça que analisa sem exageros uma época histórica e até mesmo o homem no seu significado mais profundo.

Para se compreender melhor A MANDRÁGORA é preciso conhecer um pouco da obra de Maquiavel e até mesmo um pouco de sua vida. Em O PRÍNCIPE – sua obra principal – Maquiavel mostra o que os soberanos devem fazer para governarem bem um reino e serem amados pelo seu povo. Em muitas análises costuma-se considerar o autor desta grande obra como o protótipo do tirano. Na nossa maneira de pensar ele não foi nada disso, muito pelo contrário. Foi um homem que percebeu a diferença do que se deve ser para o que se deveria ser. “É que a ordem natural das coisas é esta: jamais se tenta evitar um inconveniente sem cair em outro; e a prudência consiste em saber conhecer a natureza dos inconvenientes e tomar como bom o menos mau.” O PRÍNCIPE “Sempre ouvi dizer que é dever do homem prudente escolher, dentre as más resoluções, a melhor. Se, para ter filhos, não vos resta outro recurso, deve-se adotar esse, para não agravar a consciência.” A MANDRÁGORA

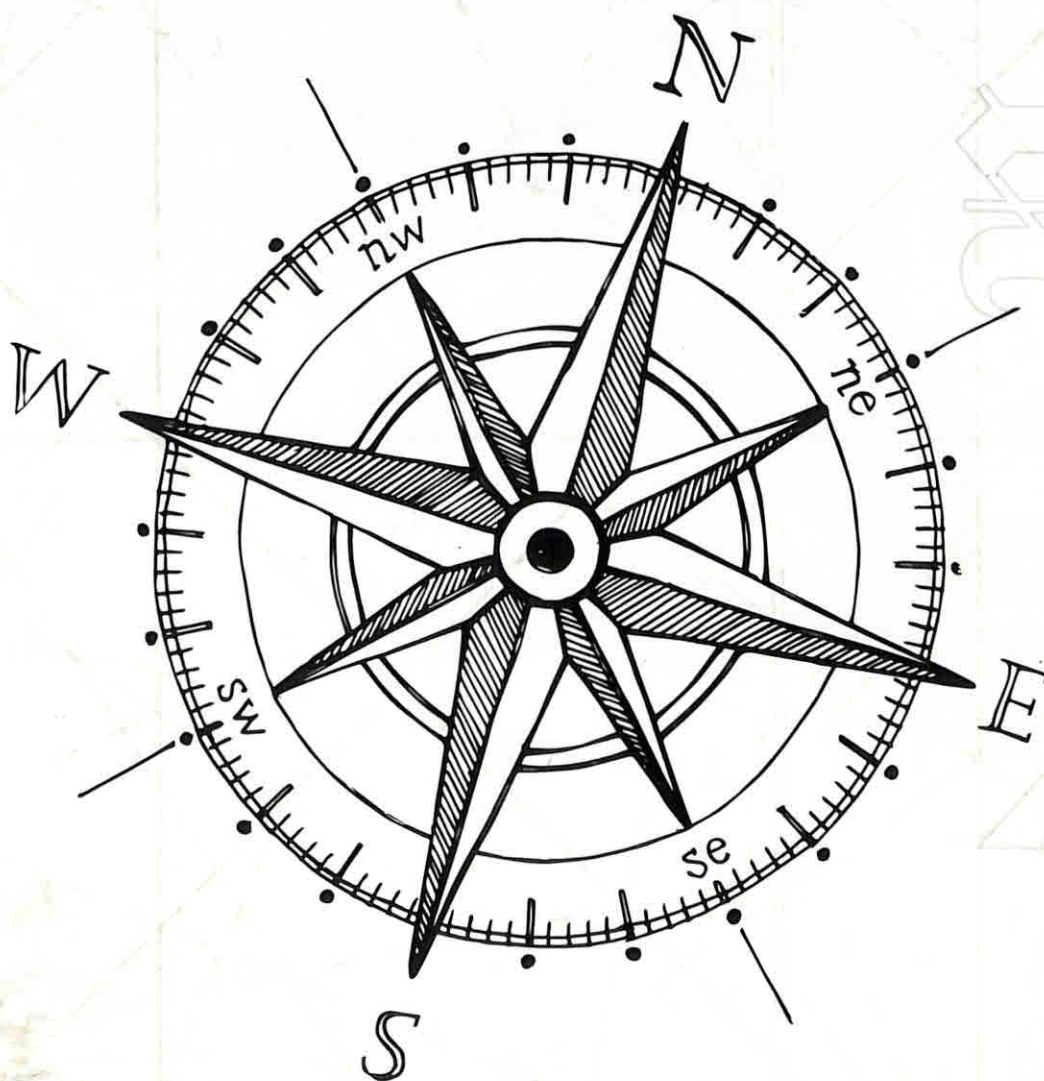
Frase de um dos autores prediletos de Maquiavel: Tito Lívio: “Justa seguramente é a guerra quando necessária e piedosas são as armas quando a esperança só nelas repousa.”

Otoni Araújo

Rosa dos Ventos

Rosa dos Ventos: S.f

Figura circular, colada no quadrante da bússola e na qual estão gravados trinta e dois raios correspondentes à direção dos ventos.



Apoio:

FUNDAÇÃO NACIONAL DE ARTES
funarte

MINISTÉRIO DA
CIDADANIA



PÁTRIA AMADA
BRASIL
GOVERNO FEDERAL