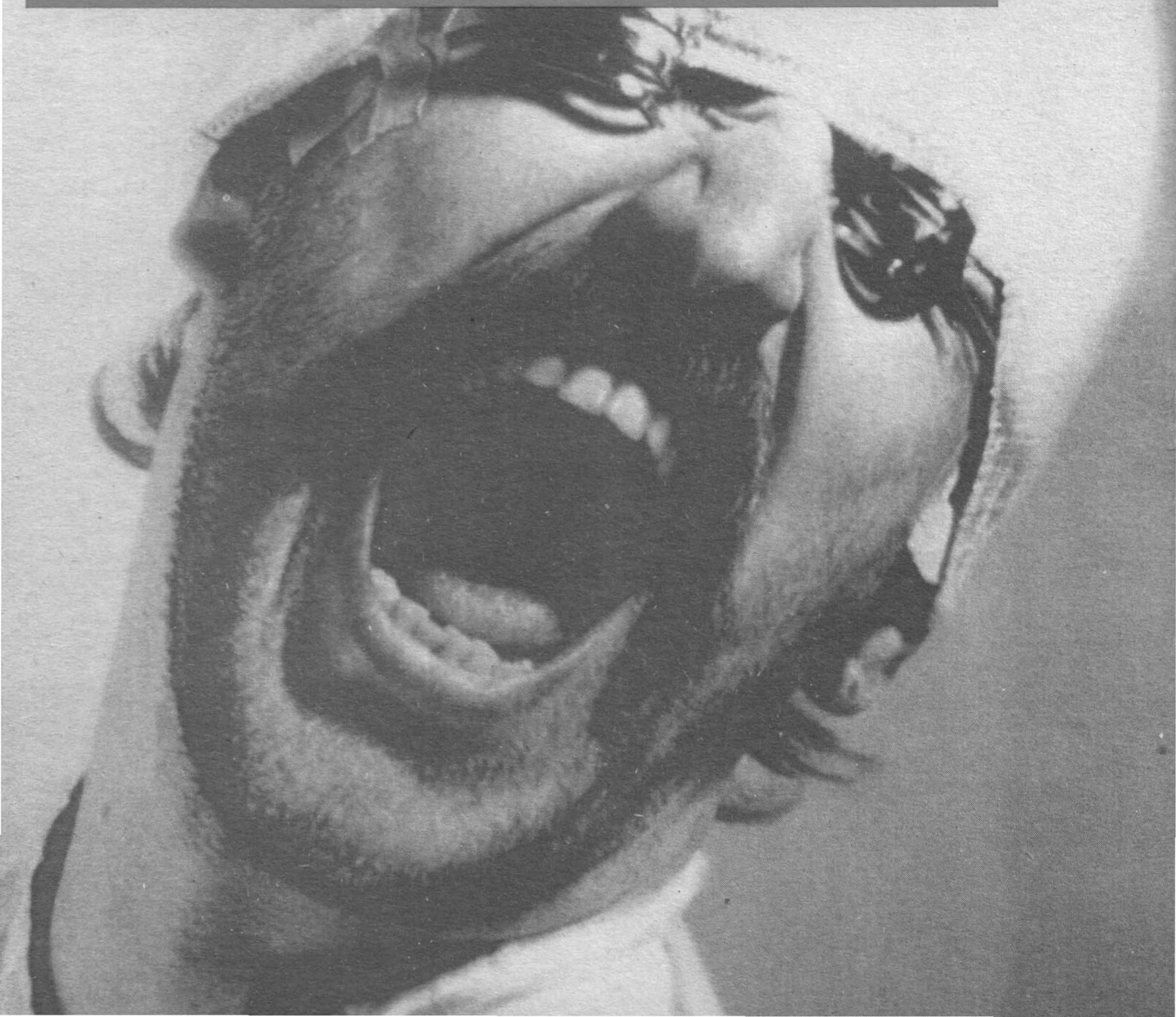


encenação  
Ricardo Pais

de  
Nicolau Maquiavel

# MANDRÁGORA

A ESCOLA DA NOITE/GRUPO DE TEATRO DE COIMBRA



# **MANDRÁGORA**

de  
**Nicolau Maquiavel**

tradução  
**Alexandre O'Neill**

ENCENAÇÃO  
**RICARDO PAIS**

CENOGRAFIA  
**NUNO LACERDA LOPES**

FIGURINOS  
**JASMIM DE MATOS**

MÚSICA  
**CARLOS ZÍNGARO**

DESENHO DE LUZ  
**ORLANDO WORM**

ACTORES  
**ANTÓNIO JORGE**  
**CARLOS BORGES**  
**CARLOS GOMES**  
**CARLOS SOUSA**  
**ISABEL LEITÃO**  
**JOSÉ NEVES**  
**JOSÉ VAZ SIMÃO**  
**ROSÁRIO ROMÃO**  
**SÍLVIA BRITO**

FIGURANTES  
**DOMINGOS MOREIRA**  
**MIGUEL AMADO**

GRAFISMO  
**ANA ROSA ASSUNÇÃO**

FOTOGRAFIA  
**SUSANA PAIVA**

ASSISTÊNCIA DE ENCENAÇÃO  
**SÍLVIA BRITO / CARLOS GOMES**

VOZ E ELOCUÇÃO  
**LUIS MADUREIRA**

EXECUÇÃO CENOGRAFIA  
**LEONEL CALDEIRA  
CARLOS FIGUEIREDO**

EXECUÇÃO FIGURINOS E ADEREÇOS  
**MARIA GONZAGA - GUARDA-ROUPA, LDA.**

DOSSIER DO ACTOR/PROGRAMA  
**RITA MARNOTO/ CARLOS GOMES / SÍLVIA BRITO/ ANA ROSA ASSUNÇÃO  
ANTÓNIO AUGUSTO BARROS / JOSÉ VAZ SIMÃO/ RICARDO PAIS**

CONSULTOR DE MAGIA  
**LUIS MATOS**

CABELOS  
**BEATRIZ CABELEIREIROS**

DIRECÇÃO DE CENA  
**SÍLVIA BRITO  
CARLOS GOMES**

OPERAÇÃO DE LUZ  
**JOÃO PESSOA**

OPERAÇÃO DE SOM  
**JOSÉ BALSINHA SANTANA**

ADEREÇOS  
**LUIS MOURO  
MARGARIDA DIAS COELHO  
JOÃO MARTINS  
MARINEL MATOS**

PRODUÇÃO EXECUTIVA  
**JOSÉ LUIS FERREIRA**

## Nicolau Maquiavel - Algumas referências cronológicas



**1469** - Nasce, em Florêça, Nicolau Maquiavel, oriundo de uma família antiga, cujo nome se encontra ligado, por tradição, ao ofício de magistrado comunal, mas não abastada, pois os seus membros sempre haviam recusado dedicar-se a actividades comerciais.

Morre Pedro de Médicis, ao qual sucede, no governo da cidade, Lourenço de Médicis, dito "O Magnífico"

**1470** - É iniciada a construção da Capela Sistina, sob o pontificado de Sisto IV, que será decorada por Miguel Ângelo, a partir de 1509.

**1471** - Nuno Gonçalves é nomeado para o cargo de pintor da cidade de Lisboa.

**1476** - Em Florença, os clérigos de Santa Maria del Fiore recitam, sob a direcção de Pedro Domizio, uma comédia Latina, Licinia.

**1478** - Lourenço de Médicis serve-se do pretexto que lhe é oferecido pela conjura dei Pazzi, reacção à política anti-papal dos Médicis, para restringir as liberdades constitucionais dos florentinos. Primeira representação clássica, em Roma, de comédias clássicas, sob iniciativa de Pompónio Leto, e com o apoio do Cardeal Rafael Riario.

**1481** - D. João II sobe ao trono de Portugal.

**1482** - Construção do forte da Mina, de Diogo de Azambuja. Início da construção do Convento dos Loios, em Évora.

**1485** - Juliano de Maiano constrói a porta Capuana.

**1486** - Representação, em Ferrara, dos Menaechmi de Plauto, em versão italiana, num palco construído por Pellegrino Prisciani. Primeira edição do De Architectura, de Vitruvius, em Roma, preparada por Sulpizio de Veroli e Pompónio Leto.

**1487** - Bartolomeu Dias dobra o Cabo da Boa Esperança.

**1488** - Representação, em Florença, dos Menaechmi, em latim e com prólogo de Poliziano, levada a cabo pelos clérigos de S. Lourenço.

**1489** - É imprimido, em Chaves, o Tratado de Confisson, o mais antigo livro português de que há memória.

**1490 / 1491** - Práticas apocalípticas de Jerónimo Savonarola. Cristovão Colombo chega à América. É assinado o tratado de Tordesilhas.

**1492** - Por morte de Lourenço de Médicis, sucede-lhe o seu filho Pedro.

**1494** - Descontentes com o governo de Pedro de Médicis, que se submete a Carlos VIII, rei de França, os Florentinos sublevam-se e instauram a república.

**1495** - D. Manuel II sobe ao trono de Portugal.

Vasco da Gama chega à Índia.

**1498** - Maquiavel obtém o importante cargo de secretário da chancelaria, adjunto à magistratura dos Dieci di Libertá e di Pace, responsável pelas relações externas e por toda a estratégia bélica. A partir deste momento, será encarregado de delicadas missões diplomáticas — na Romagna, em França, ou na Alemanha — documentadas por uma séria de relatórios de viagem onde é levada a cabo uma profunda análise das determinantes políticas e económicas das várias sociedades que lhe é dado observar. Durante este período, são inúmeras as propostas militares, financeiras e administrativas, redigidas pela sua pena.

**1500** - Pedro Álvares Cabral descobre o Brasil.

**1501** - Em Veneza, Aldo Manuzio imprime a edição do Cancioneiro de Francisco Petrarca preparada por Bembo.

**1502** - Representação do primeiro "Auto" de Gil Vicente, o Monólogo do Vaqueiro. Início da construção do Mosteiro dos Jerónimos. É provável que Grão Vasco tivesse trabalhado, durante este ano e o seguinte, para a Sé de Viseu. D. Manuel toma conta do monopólio das especiarias.

**1506** - Maquiavel publica o **Decennale Primo**, obra em verso na qual é contada a história de Florença relativa ao período que vai de 1494 e 1504.

Representação de Formione, de Publio Filippo

Mantovano, primeira comédia erudita em vulgar de que há notícia.

**1508** - Representação, no Castelo de Ferrara, de Cassaria, de Ariosto, com cenários de Pellegrino Prisciano, a primeira cena perspetiva de que há conhecimento.

**1509** - Florença reconquista Pisa, que Pedro de Médicis havia cedido a Carlos VIII.

**1512** - Em Florença, a república é derrubada, graças à ajuda de um exército hispano-romano e a família Médicis recupera o poder. Maquiavel é feito prisioneiro e, depois, forçado a exilar-se na sua casa de campo, em San Casciano, nos arredores da cidade. Ocupa o tempo a escrever e utiliza as suas melhores artes para tentar uma reconciliação com os seus antigos inimigos, os Médicis, na esperança de vir a ser reintegrado no governo.

**1513** - Maquiavel dedica-se à redacção dos **Discorsi** e de **Il Principe**, que dedica a Lourenço de Médicis, filho de Pedro, e cuja composição, com toda a probabilidade, já havia sido anteriormente iniciada. Obtém licença para entrar em Florença. Frequenta os Orti Oricelari, reunião de intelectuais efectuada sob a égide dos Rucellai.

Por ocasião das festas romanas que celebram a ascensão ao papado de Leão X, filho do "Magnífico", é construído no Capitólio, um teatro provisório.

Representação, em Urbino, da Calandria, de Babilena, que tem por cenário uma pintura em perspectiva e com relevo, da autoria de Jerónimo Genga.

**1515** - Início da construção da torre de Belém. João de Castilho executa o portal da nova nave do Convento de Cristo, em Tomar.

**1516** - Publicação do Cancioneiro Geral de Garcia de Resende. São representados neste mesmo ano, o Auto da Alma e o segundo Auto das Barcas, de Gil Vicente

**1518** - Primeira representação de **Mandrágora**, talvez por ocasião das bodas de Lourenço de Médicis junior e de Madeleine de la Tour d'Auvergne.

Em Veneza é apresentada a Assunzione, de Tiziano.

**1519** - Maquiavel dedica-se à composição dos **Libri dell'Arte della Guerra**.

Representação dos Suppositi de Ariosto, em Roma, com cenários em perspectiva e com relevo, de Rafael Sanzio.

Fernão de Magalhães inicia a viagem de circunnavegação.

**1520** - Maquiavel transfere-se para Florença. Redige, para o Cardeal Júlio de Médicis, o **Discorso sopra il reformare lo stato di Firenze** e é encarregado de escrever **Istorie Fiorentine**.

**1522** - Data provável do início da viagem intelectual que leva Sá de Miranda por terras de Itália. Construção da Capela de S. Marcos, cujo retábulo é de Chanterenne. Início da construção da Casa dos Bicos. Chanterenne trabalha no portal do Mosteiro de Santa Cruz.

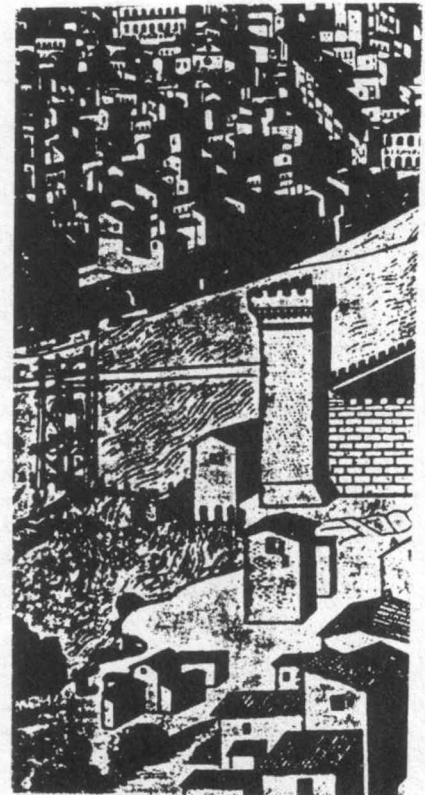
Data provável do nascimento de Camões.

**1523** - O Cardeal Júlio de Médicis é eleito Papa, com o nome de Clemente VII.

**1525** - Nova representação de **Mandrágora**, em casa de Bernardino Giordano, com cenários de Bastiano da Sangallo e Andrea del Sarto. Representação da segunda comédia de Maquiavel, **Clizia**.

**1526** - Nova representação, em Florença, em casa de Jacob Fomaciaio, de **Clizia**.

**1527** - Em Florença, é restaurada a república. Maquiavel espera ser chamado para assumir o antigo cargo de secretário dos Dieci di Libertá e di Pace, mas em vão, pois o bom relacionamento que entretanto conseguira estabelecer com os Médicis torna-o suspeito aos olhos dos republicanos. A morte colhe-o neste mesmo ano.



## Os cenários de Florença



Uma rampa que se eleva até à projecção num fundo vermelho, lustroso e aveludado, uma lomba que perturba a estática hibernação do palco e lhe perspectiva o mergulho virtual na tela, marcadamente brilhante e efusiva — eis o cenário que se abre perante os olhos do espectador. Nele se celebra a cidade, nele se celebra a excelência da praça que, ao tempo de Maquiavel, se tomara o significativo privilegiado de toda a dinâmica urbana. O contínuo vai-vem de uma população sempre atarefada, absorvida por rendosos negócios, num ritmo circular sempre pautado pela escansão das horas, é celebrado no atractivo contraste entre a suave curva da rampa e a nudez das arestas que marcam a profundidade perspéctica do espaço cénico.

A representação de Mandrágora de 1525, com sumptuosos cenários de Bastiano da Sangallo e Andrea del Sarto, marca um passo decisivo no âmbito da entrada da cidade para o teatro. Logo na introdução da comédia, à habitual referência às fontes visadas, ou ao não menos habitual resumo da acção, substitui-se uma breve apresentação das personagens em função do seu posicionamento no espaço — "um jovem naquela porta à esquerda está a morar", "esta porta é a casa de um doutor", "prior ou abade vive no templo fronteiro" — que vai de par com um vivo apelo a que o público ouça o que ali se vai passar — e ouvir é ver em perspectiva.

Os Médicis tiveram uma noção muito exacta das vantagens publicitárias que o governo da cidade poderia auferir de um decisivo apoio a todas as formas de representação dramática e elegeram o teatro grande espectáculo de massas de Florença renascentista. Chamaram os melhores artistas para trabalharem com cenaristas, e incentivaram todos os tipos de representação, erudita ou popular que fosse — o que não era pouco, numa cidade em que a riqueza da tradição dramática não era inferior à que os seus banqueiros guardavam nos cofres.

Supõe-se que Florença foi a pátria dos laudesi, cuja presença é já atestada no sec.XII. A palavra tem origem em laudes, parte do ofício canónico da manhã onde são recitados salmos. Os laudesi correspondem a associações de laicos que se reúnem para entoar cantos em louvor da Virgem, muitas vezes em forma dialogada. A par dos laudesi, surgem mais tarde, os disciplinati, que alargam o seu repertório a cantos não religiosos. Ao longo dos séculos, esta tradição associativa vai-se solidificando, ao mesmo tempo que ganha novos contornos. Estas associações são designadas como potenze, signorie, compagnie, società ou trigate, identificando-se, muitas vezes, com irmandades ou organizações profissionais. Em 1600 eram 48, divididas pelos quatro bairros de Florença. Cada uma delas tem um chefe, que é eleito periodicamente, insígnias e trajas próprios, direito a porte de armas e é encarregada de organizar as grandes festas da cidade, carnaval, Maio e S. João, ou festas em honra de visitantes, o que implica representações teatrais, procissões e desfiles de carros triunfais.

O clima festivo que domina estes espectáculos é tão intenso que, segundo testemunhos da época, apesar da diversidade dos elementos que os integram, as contradições não são valorizadas. O carácter ancestral dos rituais da máscara e do diabo muito tem a ver com a importância assumida pelos festejos do carnaval. O filão da literatura dramática florentina constituído pelos cantos demoníacos é, aliás, muito significativo. Nele se integram o Canto dei diavoli de Jacob da Bientina, o Trionfo dei diavoli do nosso Nicolau Maquiavel. Não se admire, por isso, que na

procissão de S. João, a grande festa religiosa da cidade, fosse habitual a presença de um carro de diabos. Os senhores de Turim é que não gostavam dos diabos que faziam tropelias com casais, e que iam à caça de peregrinos para os levarem a redimir-se em troco de dinheiro (o espectador que se acautele).

## Maquiavel e o Teatro



- Que nenhum homem com menos de trinta anos possa pertencer à dita companhia; as mulheres podem ter qualquer idade.
- Que a dita companhia tenha um chefe, homem ou mulher que seja, durante oito dias; há-de ser primeiro chefe, dos homens, pela devida ordem, o que tiver o nariz maior, e das mulheres a que tiver, pela devida ordem, o pé mais pequeno.
- Quem não criticar, durante um dia, o que se fizer na dita companhia, homem ou mulher que seja, será punido do seguinte modo: se fôr mulher, devem-se pendurar as suas chinelas num sítio onde toda a gente as veja; se fôr homem, penduram-se as suas calças do avesso, num lugar alto, visto por todos.
- Que digam sempre mal uns dos outros; e dos de fora que lá venham parar, dizer todos os seus pecados, e dizê-los em público, sem nenhum respeito.
- Que ninguém da dita companhia, homem ou mulher, se confesse noutra ocasião que não seja a Semana Santa; e quem desobedecer seja obrigado, se é mulher, a carregar, e se é homem a ser carregado, pelo chefe da companhia como ele bem entender, para confessor deve escolher-se um cego; se for surdo tanto melhor.
- Que ninguém possa nunca, em qualquer circunstância, dizer bem de outrem; e se alguém desobedecer, seja punido da mesma maneira.

Nicolau Maquiavel, Capítulos Para Uma Companhia de Divertimento, Tutte le Opera, Firenze, 1971)

Como nasce o Maquiavel homem de teatro? Apesar de esta ser uma faceta da sua personalidade pouco conhecida, Maquiavel é, por essência, um homem de teatro que não esperou pelo ano de 1518 para o revelar. Quando, restaurado o poder dos Médicis, o funcionário da república foi forçado ao exílio, o ócio de S. Casciano, onde escreve a *Mandrágora*, apenas lhe oferece a oportunidade de pôr de pé projectos literários que há muito vinha matutando. O prólogo desta comédia poderia ser, aliás, o prólogo e o epílogo de toda a sua vida. Nele se reflecte uma concepção amarga da existência e uma vontade de domínio assente na perfeita consciência do que é o espectáculo ou o engano. Ainda muito jovem, além de traduzir *Andria* de Terêncio, compõe uma peça, hoje perdida, intitulada *La Maschere*, que se supõe inspirada em Aristófanes, e, nos últimos anos de vida, escreve ainda uma outra comédia, *Clizia*. Mas os seus escritos políticos dão mostras de uma vivacidade narrativa a que subjaz a facilidade com que interpreta gestos e movimentos de actores que trabalham sobre um palco. No *Diálogo intorno alla nostra lingua*, entrevista o próprio Dante, que dá as devidas explicações sobre as suas opções estilísticas. O tratado *Dell'arte della guerra*, por sua vez, é escrito sob a forma de diálogo. São muitas as cartas em que, ao responder a amigos, começa por fazer a reconstrução dramatizada da situação que lhe havia sido apresentada, para depois a comentar. Ao diplomata que trabalhou para o governo da república, para os Médicis, ou para o papado, será dado conhecer como a poucos dramaturgos do século XVI a arte da representação e da dissimulação, a máscara do anjo ou do Diabo. Tanto nos seus escritos políticos, como na sua actividade profissional, ele é o encenador que, depois de ter dado as devidas instruções às personagens que



põe em cena, as deixa agir aos olhos do público.

Se Maquiavel sabe bem que o sucesso do espectáculo de corte é indissociável, no seu tempo, da imitação da espectacularidade dos antigos, a sua vasta cultura oferece-lhe um bom conhecimento do teatro dos clássicos. A estrutura da Mandrágora segue de perto a regra aristotélica das três unidades, e da boca das suas personagens saem, a cada momento, expressões que encontram a sua correspondente em Andria. Esta comédia distingue-se, porém, dos seus antecedentes mais directos, o Formione (1506), a Cassaria (1513), por um maior desprendimento em relação às convenções do género, o que é indissociável do lugar ocupado pela tradição dramática florentina no âmbito da produção teatral de Maquiavel. Os empréstimos de Andria são adaptados às inflexões do falar de Florença. A unidade de acção é enfatizada pela complexidade da sintaxe da intriga, dotada de um ritmo rapidíssimo que em nada afecta o seu perfeito geometrismo. A unidade de tempo, lugar e acção é reforçada pela função agregadora de que se revestem os intermezzi cantados entre cada acto, onde são inseridas figuras que pagam o seu tributo ao idilismo do imaginário renascentista, jovens e ninfas. Desta feita, porém, não é propriamente um quadro de harmonia perfeita, semelhante ao simbolizado pelas ninfas de Botticelli, que esta "brigata" vem apresentar. Nos versos que canta, acumulam-se tópicos stilnovistas e petrarquistas, mas o amor de Calímaco é uma paixão bem diferente, desenfreada, que quer ver o desejo satisfeito a todo o custo.

A tradição do teatro florentino era tão familiar a Maquiavel, que ele mesmo escreveu os estatutos de uma "compagnia", dos quais foi transcrito um excerto. Apesar de o seu texto não ter sido acabado, bem poderia tratar-se da paródia dos regulamentos de uma dessas associações festivas. A Mandrágora termina com um ofício matinal, mas Frei Timóteo dispensa a alegre companhia das "laudes", para que os "anti-laudesi" vão saciar a fome do corpo. Particularmente contundentes são as críticas desferidas contra o materialismo e falta de ética do clero, simbolizados por Frei Timóteo, e contra a estultícia dos homens de leis, representada pelo Doutor Nícias, quando enquadradas no clima de uma comédia clássica. Mas se atentarmos na abertura do "Canto dei diavoli" entoado por um grupo de diabos que coroa um carro triunfal onde vão Plutão e Proserpina, poderemos compreender melhor a acerbidade do secretário florentino:

Já fomos, agora já não somos,  
Espíritos beatos;  
pela soberba nossa,  
fomos todos do céu expulsos;  
e desta cidade vossa  
tomámos o governo, pois aqui se mostra  
confissão e dor mais que no inferno

(Tutte le Opere, pag. 988)

Maquiavel sempre se manteve distanciado dos círculos neoplatónicos, bem como das suas tendências orientalistas e ocultistas. O homem de Renascimento é mais fascinado pela imagem de um império romano feito força e acção, do que por um helenismo espiritualizante. No Príncipe, faz a apologia do centauro, metade inteligência humana, metade astúcia animal. Na comédia, a mandrágora é a planta que fascina pelo que tem de misterioso e de maléfico, sem que nunca seja efectivamente utilizada, valendo apenas como arma de persuasão. A troca, o disfarce, ou a máscara, revestem-se de um sentido absolutamente perverso, o que os aproxima mais de um jogo de máscaras carnavalesco, do que dos fáceis efeitos de troca de identidades de uma dupla de personagens, estereótipo que toda a comédia, a partir do séc. XVI, há-de repetir até à saciedade. É que a mandrágora, tal como os diabos das festas renascentistas que atacam os peregrinos, ou como a coca-cola, cuja fórmula secreta é a alma do negócio, fundamentam a sua força de atracção no mistério que os envolve. Por isso, se, no prólogo, quando se diz que a cena podia passar-se em Florença, Roma ou Pisa, se prevê a adaptação da representação a outras cidades, também o texto se abre à representação noutros tempos e de outros tempos. O abstracionismo figurativo da rampa, da mesma feita pódium e esconderijo, pode então levar para além do proscénio o Siro a que Ricardo Pais deu um game-boy, ou o Nícias a quem deu um chapéu de coco.

## O cherne e a mandrágora



*Sigamos o cherne, minha amiga!  
Desçamos ao fundo do desejo  
Atrás de muito mais que a fantasia  
E aceitemos, até, do cherne um beijo,  
Senão já com amor, com alegria...  
Em cada um de nós circula o cherne,  
quase sempre mentido e olvidado.  
Em água silenciosa do passado  
Circula o cherne: traído  
Peixe recalçado...  
Sigamos, pois, o cherne, antes que venha,  
Já morto, boiar ao lume de água,  
Nos olhos rasos de água,  
Quando, mentido o cherne a vida inteira,  
Não somos mais que a solidão e mágoa...*

*(Alexandre O'Neill, Obras Completas, 1990, p.59)*

Perante o autor da *Mandrágora*, os censores da Inquisição não mostraram qualquer tipo de hesitação. Se na *Prohibicam dos liuros defesos* de 1547 um dos itens visa "liuros de jnigromantia", no mais específico *Index auctorum et librorum*, editado, segundo tudo leva a crer, em 1559, Nicolaus Macchiauellus é um dos autores que vê censurada não apenas parte da sua obra, mas que é incluído entre os "Auctores quorum libri, et scripta omnia prohibentur". O mesmo acontece nos índices de 1561, 1564, 1581, e por aí adiante.

Tal como Mussolini nunca autorizou a representação da *Mandrágora*, também em Portugal a comissão de censura respondeu pela negativa aos vários pedidos que nesse sentido lhe foram feitos. Apesar de terem sido publicadas duas traduções do seu texto, uma de Gino Saviotti, outra de Carmen Gonzalez, foi necessário esperar pelo ano de 1976 para ver subir aos palcos, com o grupo *Os cómicos*, encenado por Ricardo Pais, e na tradução inédita de Alexandre O'Neill. Em 92, esta mesma versão de Ricardo Pais da tradução de O'Neill foi retomada pelo *Teatro de Portalegre*.

Traduzir a *Mandrágora* não é tarefa fácil. A qualidade da tradução de Alexandre O'Neil reside, basicamente, na forma como dimensiona a relação pragmática entre a palavra e a sua plateia de destinatários. O texto de O'Neill é, antes de mais, um texto para ser ouvido, respondendo, desta feita, quer aos requisitos de um contexto dramatúrgico que exige uma compreensão imediata do seu sentido, quer a uma fidelidade maquiaveliana, muito em particular ao apelo, contido no prólogo da comédia, à audição. As sonoridades difíceis ou ásperas são evitadas, para deixarem lugar à cadência nasalada escandida pelo ouvido do poeta. A sua tradução nunca visa um mero decalque formal, mas uma equivalência dinâmica entre sistemas. É este o fulcro da feliz resolução oferecida a problemas tão delicados como os colocados pela

versão de um texto onde abundam variantes dialectais e arcaísmos. Em consonância com o seu propósito de imediaticidade comunicativa, O'Neill opta por uma actualização da linguagem, mas sem marginalizar a carga expressiva inerente ao uso do florentino, que é recuperada através da integração de diferentes níveis de língua. Os jogos de palavras e os trocadilhos seguem o texto italiano, mas são adaptados a uma outra cultura e a uma outra sensibilidade linguística, para não perderem a sua carga lúdica. Também a rima dos *intermezzi* é mantida, dentro do possível, sublinhando a melodia do acompanhamento musical.

Se, ao longo de toda a tradução, aflora a sensibilidade do poeta, muito haveria a dizer sobre o que, no Maquiavel da *Mandrágora*, atraía o membro do grupo surrealista. Apesar dos quatro séculos que os distanciam, ambos perseguem uma imagem de homem completo, que a realidade põe em causa a cada passo, e a ironia redime. A mandrágora, com as suas raízes antropomórficas ou zoomórficas, está para o centauro, ou para os bestiários da poesia de O'Neill, onde o cão, o gato, o rato, o macaco, ou o cherne, são assimilados ao homem. Tudo isto com as devidas distâncias, porque estas formas fazem-se símbolo, em Maquiavel, de uma vontade de domínio que nada tem a ver com o sonho de inocência que, para o surrealista, se abre à fantasia, projectando-se para além de quaisquer regras constrangedoras. Aproxima-os, no entanto, uma enorme atracção pelo riso, concebido não só enquanto modo de compreender a verdade das coisas, como também como método crítico que traz à tona as flagrantes contradições que envolvem o ser humano. Por isso quem seguir o cherne, ou quem, esta noite, beber a poção de mandrágora, encontrará, como diz O'Neill, e poderia dizer Maquiavel, "muito mais que a fantasia".

Rita Marnoto

