

INSTITUTO POLITÉCNICO DE LISBOA  
ESCOLA SUPERIOR DE TEATRO E CINEMA



N'A BARRACA COM MARIA DO CÉU GUERRA EM

*DONA MARIA, A LOUCA*, DE ANTÔNIO CUNHA

RELATÓRIO DE ESTÁGIO

MESTRADO EM TEATRO - ESPECIALIZAÇÃO EM ARTES

PERFORMATIVAS (INTERPRETAÇÃO)

---

António Adérito Borges Lopes

Amadora, Junho de 2013

INSTITUTO POLITÉCNICO DE LISBOA  
ESCOLA SUPERIOR DE TEATRO E CINEMA

N'A BARRACA COM MARIA DO CÉU GUERRA EM

*DONA MARIA, A LOUCA, DE ANTÔNIO CUNHA*

RELATÓRIO DE ESTÁGIO

António Adérito Borges Lopes

Relatório de Estágio submetida(o) à Escola Superior de Teatro e Cinema para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Teatro - especialização em Artes Performativas - Interpretação, realizada sob a orientação científica do Professor Doutor Armando Nascimento Rosa, professor adjunto da área de Teoria na ESTC.

Amadora, Junho de 2013



*«A loucura não é uma porta que se nos fecha, mas muitas janelas que se nos abrem, só que todas ao mesmo tempo.»*

*in D. Maria, A Louca, de Antônio Cunha*

Ao José Carlos Pontes e a Carla Alves.

Saudosos amigos, colegas e companheiros que me seguiram, apoiaram e colaboraram carinhosamente, neste meu saudável percurso, neste maravilhoso grupo A Barraca.

## **Agradecimentos**

À Maria do Céu Guerra, uma primeira dama do Teatro Português, protagonista deste espetáculo, neste trabalho, e na minha vida no teatro.

Ao meu orientador, Professor Doutor Armando Nascimento Rosa,

Ao cenógrafo e figurinista José Costa Reis,

Ao dramaturgo Antônio Cunha,

À historiadora Ivonete da Silva Souza,

Ao luminotécnico Fernando Belo,

Ao sonoplasta Ricardo Santos (o Ganso).

Ao Grupo A BARRACA,

Hélder Costa

E aos amigos e colegas Sérgio Moras (o primo), Marta Soares, Paulo Vargues, Paula Coelho, Inês Costa, Elsa Lourenço e Sónia Barradas,

E ainda Joana Miguel, Afonso Guerreiro, Márcia d'Ávila e Mariane Feil.

## Índice

Dedicatória .....	5
Agradecimentos .....	6
RESUMO/ABSTRACT .....	12
Prefácio .....	15

## Introdução

1. Objeto e método de estudo .....	23
2. Contextualização do espetáculo <i>D. Maria, a Louca:</i> no historial e repertório d'A Barraca .....	25

## I CAPITULO

### *D. Maria, a Louca: o Texto*

1.1 O Dramaturgo Antônio Cunha .....	31
1.2 O texto enquanto criação a partir da História: a investigação de Ivonete da Silva Souza.....	34
1.3 O texto enquanto obra literária e dramática .....	40

## II CAPITULO

### *D. Maria, A Louca: o Espetáculo*

<b>2.1 A cenografia e figurinos: José Costa Reis.....</b>	<b>45</b>
<b>2.1.1 A criação do figurino de D. Maria I .....</b>	<b>47</b>
<b>2.1.2 A criação do figurino de D. Joana Rita, a aia anã .....</b>	<b>48</b>
<b>2.2 A banda sonora de <i>D. Maria, A Louca</i> e o tema em piano preparado. do Maestro António Vitorino d'Almeida .....</b>	<b>49</b>
<b>2.2.1 Apresentação da banda sonora de <i>D. Maria, A Louca</i>: tabela 1...52</b>	
<b>2.3 A iluminação do espetáculo <i>D. Maria, A Louca</i> .....</b>	<b>55</b>
<b>2.4 A criação: Maria do Céu Guerra .....</b>	<b>58</b>
<b>2.4.1 Os signos cénicos .....</b>	<b>60</b>

## III CAPITULO

### *A Personagem*

<b>3.1 D. Joana Rita, a aia anã: o risco da criação .....</b>	<b>71</b>
<b>3.2 A invisibilidade do ator .....</b>	<b>75</b>
<b>Conclusão .....</b>	<b>82</b>
<b>Bibliografia .....</b>	<b>88</b>

## **APÊNDICE 1**

- A criadora e a Companhia: traços de um percurso .....92**

## **APÊNDICE 2**

- D. Maria, A Louca: proposta de diálogos intertextuais.....119**

## **APÊNDICE 3**

- Descrição da partitura cénica .....130**

## **APÊNDICE 4**

- Percurso e apresentações do espetáculo .....139**

- D. Maria, A Louca pel'A Barraca; ficha artística e técnica;  
currículum do mestrando ator em modalidade de estágio .....141**

## **ANEXOS .....143**

- Anexo I – Texto integral D. Maria, A Louca, de Antônio Cunha .....144**

- Anexo II – Fotografias de cena .....154**

**Figura 1:** Dona Maria I. Cena X. Interpretação de Maria do Céu Guerra.

- Fotografia de Luís Rocha. Lisboa, Portugal .....154**

**Figura 2:** Dona Joana Rita, a aia anã. Interpretação de Adérito Lopes.

Fotografia de Francisco Lourenço. Lisboa, Portugal .....154

**Figura 3:** Dona Maria I e Dona Joana Rita. Cena I.

Interpretação de Maria do Céu Guerra e Adérito Lopes.

Fotografia de Francisco Lourenço. Lisboa, Portugal .....155

**Figura 4:** Dona Maria I e Dona Joana Rita. Cena XI.

Interpretação de Maria do Céu Guerra e Adérito Lopes.

Fotografia de Luis Rocha. Lisboa, Portugal .....155

**Figura 5:** Dona Maria I e Dona Joana Rita. Cena VI.

Interpretação de Maria do Céu Guerra e Adérito Lopes.

Fotografia de Márcia d'Ávila. Florianópolis, Santa-Catarina, Brasil ...156

**Figura 6:** Dona Maria I e o Inquisidor. Cena XIII.

Interpretação de Maria do Céu Guerra e Adérito Lopes.

Fotografia de Sérgio Moras. Lisboa, Portugal .....156

**Anexo III – *Dona Maria, A Louca*.** Cartaz do Teatro Cinearte .....157

**Anexo IV – *Dona Maria, A Louca*.** Cartaz de Tournée no Brasil .....158

**Anexo V –** Desenhos de José Costa Reis (cenário e figurinos) .....159

<b>Anexo VI</b> – Depoimento inédito sobre D. Maria, A Louca, prestado pela historiadora Ivonete da Souza Silva .....	<b>164</b>
<b>Anexo VII</b> – Entrevista de Maria do Céu Guerra ao Noticias Magazine 1999 .....	<b>170</b>
<b>Anexo VIII</b> – Depoimentos prestados pela atriz Maria do Céu Guerra sobre o espetáculo <i>D. Maria, A Louca</i> .....	<b>172</b>
<b>Documento 1:</b> Depoimento prestado em sessão aberta com o público após o espetáculo. Santo André, 3 de Junho de 2012 .....	<b>172</b>
<b>Documento 2:</b> Depoimento prestado em sessão aberta com o público após o espetáculo. Teatro Governador Pedro Ivo, Florianópolis, Santa Catarina, Brasil, Setembro de 2012 .....	<b>178</b>
<b>Documento 3:</b> Depoimento que me foi prestado pela atriz. Lisboa - Alcácer do Sal, 8 de Março de 2013 .....	<b>183</b>
<b>Documento 4:</b> Depoimento que me foi prestado pela atriz. Lisboa - Odemira, 27 de Março de 2013 .....	<b>191</b>
<b>Anexo IX</b> – Alguns registos de imprensa .....	<b>195</b>
<b>Documento 5:</b> A Rainha Portuguesa. 5 Minutos com Maria do Céu Guerra. <i>In: “Jornal O Globo : Segundo Caderno”</i> , 3 De Outubro de 2012 .....	<b>195</b>
<b>Documento 6:</b> Entrevista com a Maria do Céu Guerra. <i>“In: Revista Osíris: Teatro”</i> , 2 De Outubro de 2012 .....	<b>196</b>

## RESUMO

A loucura é desde sempre motivo de inspiração literária.

Ordenamos o caos que somos, segundo o modelo da cultura que nos acolhe. Mas é tão frágil e ainda inexplicável essa estrutura que nos sustenta, que na quebra de um dos nossos pilares toda essa estrutura desaba, para o que conhecemos como a loucura.

*D. Maria, a Louca* conta-nos a história de uma rainha de dois países e dois cognomes. Em Portugal onde reinou, D. Maria, a Piedosa, no Brasil onde morreu, D. Maria, a Louca, talvez porque também ela teve duas vidas. O espetáculo mostra-nos as duas mulheres, a lúcida e a louca, a que é menina do seu pai e a que se torna mulher ao abdicar do seu amor, a que é esposa e a que é viúva, a que é mãe e a que vê um filho morto, a que constrói igrejas e a que assina mortes: a ingratidão de uma sociedade que exige que nos desumanizemos em prol de um trono, e a solidão dessa cadeira.

A ação passa-se em 1808 na nau da família real portuguesa que acabara de chegar à Baía de Guanabara. A loucura frequentemente associada ao barco, à nau, ao passeio sem rumo, à ilha, ao isolado, metaforiza esta rainha deixada para trás entre terra e mar, entre sonho e realidade, em lado nenhum.

Uma escada, uma mão trémula, silêncio.

*«Corre, aia Joanhinha, vem trazer-me a mantilha. Quero estar arranjada quando chegar o bom Príncipe. E, na hora exata, leva-me até a amurada.»<sup>1</sup>»*

É aqui que um barulho de rodas sobre as tábuas interrompe a cena: eis Dona Joana Rita, a aia anã, uma figura de estranhíssima estrutura, personagem que interpreto neste

---

<sup>1</sup> CUNHA, Antônio, *D. Maria, a Louca*. (anexo I. P.145)

espetáculo e que vos exponho neste relatório de estágio, complementando com a experiência que foi *D. Maria, A Louca*.

**Palavras-chave: D. Maria I; Maria do Céu Guerra; Antônio Cunha; Teatro lusófono; A Barraca; Drama histórico; Portugal e Brasil; Loucura; 1808**

## **ABSTRACT**

Madness is always cause for literary inspiration.

We organised the chaos that we are based on the model of culture that hosts us. But it is so fragile and yet inexplicable this structure that sustains us, that in the breaking of one of our pillars the entire structure collapses, to what we know as madness.

*Queen. Maria, The Mad* tells us the story of a queen of two countries and two aliases. In Portugal she has reigned as D. Maria the Pious, and died in Brazil as Queen. Maria, the Mad, this perhaps, can be the result of her two lives. The play shows us two women, the crazy and lucid, one which is daddys litle girl and one who becomes a woman by abdicating of her love. The wife and widow, the mother and the one who sees her son dead, the one that builds churches and the one who signs deaths: the ingratitude of a society that requires us to dehumanize towards a throne, and the loneliness of this chair.

The action takes place in 1808 in a Portuguese royal family ship who had just arrived at the Guanabara Bay. The madness often associated with the boat, the ship, the

aimless walk, the island, the isolation, metaphorizes this queen that has been left behind between land and sea, between dream and reality, nowhere.

A ladder, a trembling hand, silence.

«Run, Ladybug come and bring me my blanket. I wanna be dressed up when the good Prince arrives. And, in time, leads me to the rail.<sup>2</sup> »

This is when a sound of wheels on the boards interrupts the scene: behold Miss Joana Rita, the maid dwarf, , a strangest structure figure, that is the one I perform in this show, that here I'll expose to you in this internship report, and also who is willing to complement this experience, *Queen Mary, The Mad*.

**Keywords: Queen Maria I; Maria do Céu Guerra; Antônio Cunha; Lusophone Theatre; A Barraca; Historical Drama; Portugal e Brazil; Madness; 1808**

---

<sup>2</sup> CUNHA, Antônio, *D. Maria, a Louca*. (anexo I. P.145) Tradução Adérito Lopes.

## **Prefácio**

### ***D. Maria A Louca n'A Barraca***

D. Maria não foi em Portugal a primeira cabeça coroada a perder a razão. Mas foi a primeira mulher a reinar no nosso país. E isto faz dela talvez uma das mais martirizadas e comoventes figuras da nossa História.

Entalada entre uma Igreja a querer recuperar depressa dos danos causados pelo rei D. José e uma obediência que ela desejava que fosse absoluta à memória do pai, a melancólica e piedosa rainha sucumbia de hesitação. Abalada por uma sucessão de mortes que ceifou filhos, pais, netos, marido, e o primeiro e tranquilizante confessor Arcebispo de Tessalónica, que lhe pacificava os temores religiosos, Maria viu-se entregue a um sem número de pressões a que não resistiu. Praticamente fechada em Queluz entre 1792, data em que à saída de um Teatro em Salvaterra de Magos, se tornou pública a sua insanidade, e 1807, data em que a Corte Portuguesa foi para o Brasil, a pobre rainha deslocava-se apenas de Convento para Palácio numa carruagem onde uma sonora guizalhada, aí colocada para o efeito, lhe ocultava os gritos e os protestos. Frequentemente era instada a assinar despachos de que discordava ou que, pelo menos, não tinha a certeza de querer assinar. Até que ao passar a regência do reino para o príncipe D. João seu filho, pode finalmente entregar-se à sua dor.

Hereditariedade, consanguinidade, remorso, pressão religiosa, desgosto, perda, muitas são as causas atribuídas à loucura de Dona Maria. Ultimamente levanta-se a hipótese de envenenamento devido à prolongada inspiração de elementos tóxicos como bismuto e arsénico, existentes no papel importado da Holanda em que trabalhava. Digo trabalhava porque D. Maria reinou de facto e no seu gabinete do Carmelo, pequeno Convento

contíguo à *sua* Basílica da Estrela, tentou sem êxito mas com boa-fé, principalmente no campo da educação e da ciência, equilibrar a herança racionalista de seu pai com o beatério que a igreja lhe impunha a troco de lhe salvar a alma. Enquanto ia enlouquecendo devagar pensa-se que a Rainha falante discorria bem, mas sentia mal. O seu desequilíbrio, principalmente emocional, era parecido com o de Jorge III de Inglaterra, que acabou por morrer de síncope depois de ter falado ininterruptamente dois dias seguidos. Por isso o regente e o embaixador português em Inglaterra trouxeram a Portugal o *proto-psicanalista* Dr. Willis que obtivera melhoras assinaláveis no tratamento do rei inglês. Impossibilitado pela corte de levar D. Maria para a sua quinta terapêutica, o clínico abandonou o Palácio das Necessidades onde esteve hospedado e regressou a Londres.

Por todo o país se organizaram procissões pelas melhoras da Rainha. Numa valorização, que se queria unânime, da fé contra o poder da ciência.

E agora partamos para a peça que estreou n'A Barraca no dia 20 de Julho de 2011.

O autor Antônio Cunha, de Santa Catarina no Brasil, trabalhou em parceria com a historiadora Ivonete da Silva Souza na pesquisa histórica sobre D. Maria I e o seu tempo. No tema da loucura apoiaram-se essencialmente no pensamento de Michel Foucault.

O Poder e a Loucura são férteis para o Teatro. Antônio Cunha criou uma heroína, heroína bufa por vezes, mas sempre grandiosa, na euforia ou na dor.

Cruzando espaços e tempos a história da Rainha louca desenvolve-se em quatro momentos: o casamento com o velho tio D. Pedro que a fez abdicar de um mais verdadeiro e juvenil amor, a morte do pai D. José cujo trono virá a ocupar, a morte do

filho que esperava que viesse a ser o rei e morreu de peste por não ter sido vacinado a conselho religioso. Todas estas perdas e falhas vêm a ganhar substância na morte de Tiradentes cuja execução, pressionada pelos ministros, ela acaba por assinar.

Estamos em 1808. O lugar onde a peça se desenrola é um barco ancorado na Baía de Guanabara. Dona Maria não desembarcou com a restante corte. Tinha feito demasiados “desacatos” no embarque para que o filho D. João se arriscasse a apresentá-la a seu lado e a tornar ainda mais patético aquele momento de indisfarçável fuga.

D. Maria I espera no barco com a sua aia dona Joanhinha, que as venham buscar.

Um dia? Uma noite? Dois dias? Uma longa noite? Em qualquer caso uma vida.

Passo a citar o autor: “o texto, em forma de monólogo, desenvolve-se a partir desse momento crucial. Aos 74 anos, a velha soberana aporta em terras tão longínquas quanto para si estranhas. Relutante em descer da embarcação, permanece à porta de um mundo com o qual a visão dantesca do Brasil que D. Maria constrói a partir da janela do seu camarote remonta à visão dos primeiros colonizadores, e que, resguardada a distância dos 300 anos que os separam, pouco mesmo teria evoluído. Presa na teia das concepções em voga, D. Maria, por vezes, enquadra o Brasil que está à sua frente nas mesmas categorias que utilizam os seus contemporâneos para a ela mesma enquadrar. D. Maria vê estranheza, desordem, insanidade diante de si, da mesma forma como vêm os seus súbditos quando diante dela. Para D. Maria “a louca”, o mundo que ora se lhe apresenta é instigantemente “louco”. Neste cenário onde, solitária e distante das regras que permeiam a sua condição de monarca, espectadora privilegiada e ao mesmo tempo personagem principal, D. Maria revisita a sua própria vida – e aqui o texto busca destacar factos que considerou mais relevantes na sua historiografia (...) A ação

dramática está centrada no movimento pendular, em que se alternam e se confundem lembranças do passado ao inusitado presente, fruto do que poderíamos chamar de disponibilidade mental, emocional e espiritual da nossa personagem. Por assim dizer, a “loucura” de D. Maria permitiu-nos licenças poéticas. Na obra de Michel Foucault, “História da Loucura”, buscamos suporte teórico para desenvolver o perfil psicológico de D. Maria, que nada mais é do que o perfil daquela sociedade alucinada e temerosa diante das mudanças que se impunham impiedosas...”

Entusiasta como atriz pela forma monologal por tudo o que ela exige e sugere, e estimulada por resultados anteriores em obras unipessoais como *Calamity Jane*, *Pranto de Maria Parda*, etc. Dediquei anos a estudar a loucura de D. Maria, a sua vida e o difícil e belo texto de António Cunha que se aproxima, sem prejuízo da clareza indispensável ao texto teatral, da escrita oitocentista. Duvidei por vezes da verdade histórica que consegui relativizar em benefício da verosimilhança.

Desta vez não era uma marginal no Selvagem Oeste, nem uma alcoólica perdida na Lisboa de quinhentos. Era uma Rainha. Mas era também uma mulher sozinha no mundo dos homens. E era uma louca. Excluída do mundo dos vivos 24 anos antes de morrer.

Mas incandescente e lúcida como a Loucura.

Gostei do facto de esta ser uma loucura mais narrada do que vivida, o que permitia ao jogo do ator um permanente vai e vem entre a demência e a lucidez. Porém, o texto convocava-me a um espetáculo narrativo que a minha leitura do tema, no momento, rejeitava.

Eu queria fazer um espetáculo “louco” e tinha na mão um texto racionalista, com idas e vindas no espaço e no tempo, diacronicamente organizado.

Ao fim de cinco anos de hesitações, o desafio de Adérito Lopes para participar na criação do espetáculo transforma-se no estímulo decisivo que faltava para pôr mãos à obra.

Os grandes problemas da passagem do texto a espetáculo começam a resolver-se.

1º O autor, no texto, fazia a rainha louca convocar permanentemente à sua presença a aia - negra - anã - de nome Joana Rita que existiu de facto como sua dama de companhia, sem que esta respondesse à chamada. Esta presença/ausência que me desagradava estava prestes a resolver-se como adiante veremos.

2º Outro constrangimento que o belo texto de Antônio Cunha me colocava era a narração cronológica, difícil de aceitar vinda de uma memória louca que evoca uma vida. Isto, uma vez que, definitivamente eu não queria fazer um espetáculo narrativo, com uma protagonista/ narradora louca. Era portanto necessário valorizar o presente em detrimento do passado e trabalhar na visão sincrónica da memória insana. Este sincronismo era claramente potenciado pela presença permanente em cena de uma testemunha presente que embora pertencendo à última viagem da rainha, ali estava a cumprir funções em todos os momentos fossem eles passados ou presentes, porque na verdade eram sempre presentes.

3ª Era também necessário tornar permanente o *aqui* do espetáculo. Aquela viagem era a viagem por uma vida inteira mas não era uma caminhada em direção ao autoconhecimento. O espetáculo era uma mão no peito. Não deviam ser mostrados nem sentidos, nem tornados claros os lugares onde as ações eram recordadas. Esta era a expressão: recordar em sofrimento, coisas que a memória misturava.

A presença do elemento vivo *do aqui e do agora* era essencial neste ponto. Era a partir dele que o passado podia assaltar o presente, que o longe podia misturar-se com o perto sem nunca o destronar. Ele estaria sempre ali naquele tempo de dois dias na Baía de Guanabara à espera de um desembarque que tardava. E quem marcava esse tempo e esse lugar não podia ser a rainha falante que confundia espaço e tempo mas a aia que ocuparia o seu lugar de centro, evocadora de uma grandeza que já há muitos anos era um simulacro.

A estranheza da aia era cenicamente demasiado fértil para poder ser desperdiçada. As biografias da rainha descrevem-na como anã, garrida, negra e vestida de vermelho.

As leituras da obra começaram e eu que começo os meus trabalhos sempre com pouco mais de meia dúzia de ideias firmes, mas que essa meia dúzia se mantêm até ao fim como pilares em que não deixo de sustentar o meu trabalho, sabia que tinha de fazer de Joanhina uma *dramatis personae* e que ela seria representada pelo ator Adérito Lopes, raríssimo parceiro que considerou a proposta de fazer uma máquina viva de cena, entre o humano e o boneco um desafio teatral a não perder como ator.

Adérito Lopes quis também trabalhar no texto. Adaptou o português do Brasil ao de Portugal sem lhe desvirtuar o linguajar entre o barroco e o arcádio que o autor lhe conferira e talvez esta circunstância o tenha ajudado a entrar sem pressa nem violência no seu papel de se virar do avesso integralmente e mergulhar num estranho *huis clos* de duas mulheres absolutamente únicas.

Na primeira fase trabalhámos o papel da rainha. Era ela que tinha que trabalhar a alma para ser vista em cena. Joanhina era função. Criada muda.

Durante muito tempo a sensibilidade da protagonista estava por toda a parte. A outra trazia e levava adereços, ouvia. Um dia zangou-se. Zangou-se, porque o texto da rainha o previa. Depois chorou. Chorou pela mesma razão. E começou a ser embaraçante aquela negra, anã, *antes da fala*, que vestimos com mais pompa do que a rainha, mas a quem o autor não dera palavras, pura e simplesmente porque não a pôs em cena. E começámos a dar-lhe uma vida mais rica. Mas atenta. Mais pessoal e única ou seja – personagem. Mas a Joanhinha não falava. E começámos a inventar que ela não tinha palavras para o lugar que ocupava. Ela era agora um centro, já que a rainha fora destronada/destroçada e uma vez que o vazio não existe no poder, ela era o poder. Mas não tinha palavras para aquela situação. Tinha o amor antigo – mudo - que trouxera de Lisboa e de vez em quando, pela mão do ator, ela exercia um inesperado poder, sem precisar de falar.

O ator representou, sentado num banquinho, vestido de mulher com um vestido barroco que copiava um dos mais célebres vestidos de D. Maria, com as mãos e a cara integralmente cobertos por umas luvas, uma máscara e uma carapinha negras, adornada esta última com um lacinho branco no alto da cabeça. Joanhinha era, no jogo teatral representado por Adérito Lopes, a assunção do mundo às avessas.

E aquela nave habitada por dois tão estranhos seres ganhou a dimensão da loucura que faltava ao texto na primeira vida que lhe conhecêramos: a vida de papel que é a vida do Teatro onde ainda não entrou a mão do Ator.

Maria do Céu Guerra

*«A loucura só existe em cada homem, porque é o homem que a constitui no apego que ele demonstra por si mesmo e através das ilusões com que se alimenta.»*

Michel Foucault, in *História da Loucura na Idade Clássica*, 1961

## Introdução

### 1. Objeto e método de estudo

O presente trabalho divide-se em três partes essenciais. A primeira parte constitui a introdução, onde exponho as razões do objeto artístico. A segunda parte deste estudo distribui-se por cinco capítulos divididos entre, o contributo de Maria do Céu Guerra no teatro português, a criadora deste espetáculo; o texto do dramaturgo António Cunha e a sua construção com a fundamental investigação da historiadora Ivonete da Silva Souza; a criação do espetáculo *D. Maria, A Louca*, e a colaboração do cenoplasta José Costa Reis e do Maestro António Victorino d'Almeida, a singularidade da interpretação das personagens com as quais participo no espetáculo; e por fim a nota informativa onde é descrita a ficha artística e técnica, bem como a itinerância de *D. Maria, A Louca* pel'A Barraca. Finalizo este estudo com uma reflexão final, como conclusão deste relatório de estágio, em exercício profissional.

*D. Maria, a Louca* é o objeto de estudo deste trabalho escrito e nele é meu objetivo maior o de tentar verbalizar e registar uma experiência performativa tão singular e única, que por si só não utiliza palavras para se exprimir na cena. Radica nesta mudez verbal a primeira grande questão deste longo processo de criação que tem sido *D. Maria, a Louca* na minha carreira profissional e, agora também, no meu percurso de formação académica.

Ao iniciar este processo de investigação, deparei-me com dois fatores no estado da arte: não existiam quaisquer estudos académicos quer sobre A Barraca, quer sobre Maria do Céu Guerra. Esta foi uma dificuldade e uma motivação, que se constitui no aproveitamento da minha experiência significativa com o Grupo e no trabalho direto

---

com a encenadora, de modo a abrir um pouco o pano d'A Barraca de Maria do Céu Guerra.

Para a realização deste estudo, dividi o seu tema, *D. Maria, A Louca*, em duas fases: a investigação teórica e a construção artística. Sendo D. Maria Francisca Isabel Josefa Antónia Gertrudes Rita Joana uma personagem verídica, com *D. Maria, a Louca*, deparei-me com duas situações distintas: primeiro o seu argumento, depois o seu historial como objeto textual. Estas características obrigaram a que o presente trabalho requisitasse um método de investigação que é típico das ciências históricas e etnográficas: uma metodologia de investigação com base em fontes diretas e indiretas. No que se refere às fontes indiretas: fontes bibliográficas, fontes fonéticas, fontes fotográficas, fontes de imprensa e fontes vídeo. Relativamente a fontes diretas, é a contemporaneidade do dramaturgo e da criadora que possibilitam um testemunho exclusivo e, portanto, um registo inédito. Foram realizadas várias entrevistas informais, várias conversas e, para a concretização do trabalho no seu todo, foi imprescindível a aprendizagem construída pela proximidade nos ensaios, nos bastidores e em cada dia que este espetáculo tem na sua carreira.

Na conceção prática deste projeto, a metodologia pretende colher um reflexo evidente da influência de determinados mestres, extemporâneos e/ou contemporâneos, sobre o perfil artístico da criadora, sobre a companhia, e sobre mim enquanto parte dela. É clara a influência de mestres do teatro como Constantin Stanislavski, Bertolt Brecht, Augusto Boal e Peter Brook. A abordagem a estas quatro fontes surge mais explicitada no apêndice 1 a este relatório, que inclui também dados relevantes sobre o percurso de Maria do Céu Guerra e d'A Barraca. Os apêndices distinguem-se metodologicamente dos anexos que se lhe sucedem, uma vez que são secções de aprofundamento

informativo e/ou reflexivo que optei por colocar fora do corpo central do relatório, para não pesar em demasia na extensão prevista do seu formato, conforme os pressupostos regulamentares do mestrado.

## **2. Contextualização de *D. Maria a Louca* no historial e repertório d'A Barraca**

A Barraca foi fundada em 1976 por Maria do Céu Guerra e Mário Alberto. A sua linha estética, dirigida por Maria do Céu Guerra e Hélder Costa, produz um repertório, cujo conteúdo é protagonizado pela História e Cultura de Portugal e os que a marcaram, das quais as escolhas da criadora de *D. Maria, A Louca* não diferem.

*D. Maria I* inclui-se numa extensa categoria de personagens e motivos oriundos de tempos históricos vários, que tem sido motivo de interesse da companhia em representar e mostrar ao público de Portugal e do mundo, por vezes satirizando e outras vezes apenas partilhando a sua visão interpretativa. O repertório d'A Barraca pretende, mais do que uma linha estética, alcançar a sua singularidade pela sua forma e conteúdo, numa assinatura que recupera o passado refletindo-o no presente, ao expô-lo em cena. Estas propostas são o motivo da recetividade daqueles que o procuram. Mais do que uma diferente forma, existe o desejo de oferecer novo conteúdo. Investiga-se, compreende-se e depois constrói-se. Para além de criar, ambiciona-se mostrar uma nova investigação, tentando assim esclarecer factos históricos, quando é possível, optando por vezes por tomar uma posição em relação a eles, seja por ataque, por defesa ou por provocação. Mas ficcionar a memória coletiva histórica, dando preferência ao humor, também pode ser uma possível e viável opção para fazer Teatro.

A Barraca anda em constante perseguição da nossa História, a ficção por ficção não é o caminho por si eleito. Embora não possamos separar a História de qualquer produção do repertório d'A Barraca, podemos destacar alguns títulos com os quais *D. Maria, A Louca* se emparelha e contextualiza, são eles: *D. João VI* (1979), *Fernão, Mentese?* (1981)<sup>3</sup>, *Mistério da Camioneta Fantasma* (2005)<sup>4</sup>, *Obviamente Demito-o!* (2008), de Hélder Costa, e *Felizmente Há Luar* (2006)<sup>5</sup> de Luís Sttau Monteiro.

Maria do Céu Guerra fundou esta companhia com o desejo de fazer um «(...) teatro culto, mas com tal força poética que a todos emociona e a ninguém exclui, que percorre a sua terra numa camionetazinha e que se monta, desmonta, roda, segue, vai!»<sup>6</sup>, inspirado n'A Barraca de Federico Garcia Lorca, um teatro que é culto sem ser elitista, que começa nas pessoas e vai ao encontro delas, e daí a importância conferida a um, assim chamado, teatro popular<sup>7</sup>.

É neste sentido que as escolhas da criadora têm vindo a eleger papéis de mulheres que poderiam ser comuns, mas que pelo seu contributo se distinguiram na História, na Literatura e no Teatro, destaque para *Calamity Jane* (1986), *Matilde de Felizmente Há Luar* (2006) e *Maria Parda de O Pranto de Maria Parda* de Gil Vicente (1991).

D. Maria foi a primeira mulher reinante em Portugal, numa sociedade onde as mulheres estavam privadas do estatuto do poder. O seu contributo individual de mulher-

---

<sup>3</sup> Reposição em 1999.

<sup>4</sup> Reposição em 2010.

<sup>5</sup> Ainda em cena.

<sup>6</sup> Depoimento prestado pela atriz, em sessão aberta com o público após o espetáculo. Teatro Governador Pedro Ivo, Florianópolis, Brasil, Setembro 2012. (texto integral no anexo VIII, documento 2, p. 180).

<sup>7</sup> Não desenvolvo aqui este conceito operativo de Teatro popular (que não deve confundir-se com preocupações de teor etnográfico), de importância determinante nas teorias teatrais, sobretudo a partir do último quartel do séc. XIX.

monarca, aliada à eloquência que lhe é atribuída, é parte integrante da razão que leva à escolha desta rainha para ser reapresentada agora pel'A Barraca, que mais uma vez desnuda uma figura histórica de referência, mostrando uma interpretação possível da sua essência humana, do seu carisma e da sua humanidade.

A criadora valoriza a primeira impressão. Foi também com base na primeira impressão que o espetáculo se construiu. «(...) [P]rimeira impressão, que é aquela que eu guardo sempre e acarinho mais... Porque não temos hipótese, de ter uma segunda primeira impressão.»<sup>8</sup>

São cruciais, para a atriz, as primeiras impressões e conduzem-na normalmente na encenação. Entenda-se neste contexto encenação como espaço e dispositivo cénico: um barco e uma escada. A escada da Biblioteca Pública de Évora - uma escada do século XVIII - ganhou a proporção de objeto cénico central da peça, a dimensão de um lugar concreto e de um espaço abstrato; dotado do peso da simbólica religiosa muito presente, na liturgia dos católicos, e especificamente nas escadas bíblicas de Jacob, como as escadas dos barcos, como o subir e o descer. Uma escada, uma mulher, uma peça que anda para trás e para frente no tempo, mas em que os tempos se cruzam, se intercetam, sempre no mesmo espaço. É com base nestes elementos que começa a nascer o espetáculo *D. Maria, A Louca*.

Este espetáculo não é assinado como encenação. É tão somente designado como uma criação. A direção do espetáculo impõe-se pela personagem, e não por um encenador/orquestrador<sup>9</sup>. Maria do Céu Guerra assina este espetáculo como criadora,

<sup>8</sup> Depoimento prestado pela atriz, em sessão aberta com o público após o espetáculo. Santo André, 3 de Junho de 2012 (texto integral no anexo VIII, documento 1, p.172).

<sup>9</sup> Entenda-se orquestrador como um maestro na encenação, com exclusividade na direção

para ela tudo é pedido pelo texto; é o texto que determina o que fazer em cena, e o que fazer passa por criar uma série de espaços e uma companheira sugerida no texto. Essa foi a criação, ouvir o texto, ouvir mais do que ler, deixá-lo falar.

Este trabalho foi por isso, para mim, uma participação integral. A atriz não me propôs apenas uma colaboração como ator, partilhou um espetáculo inteiro, com tudo o que isso inclui. A possibilidade de trabalhar com uma atriz com a forte identidade de Maria do Céu Guerra, num ambiente tão próximo, permitiu que essa identidade se tornasse a pessoa, a colega e parceira de cena. Nesta fase da minha vida profissional, mais do que participar na criação do espetáculo, eu tive a possibilidade de criar esta tão exigente e fascinante anã sem verbo, beneficiando de ensinamentos que ficarão para lá da cena.

*«A intimidade, para um ator é uma fasquia muito pequena da sua vida. A fímbria de intimidade (...) da intimidade maior, situa-se, quase, entre uma frase que se diz em cena a um colega e o tempo da resposta. É quase a privacidade que nos resta (...) é um momento só nosso. Fica muito pouco na vida de um ator como reserva íntima. Mas acho que é interessante cultivá-la como uma flor de estufa.»<sup>10</sup>*

---

<sup>10</sup> Entrevista de Maria do Céu Guerra a *Noticias Magazine* 1999 (entrevista integral no anexo VII, p.170)

# I CAPITULO

*Se fosse loucura, a minha narração perderia o seguimento.*

**William Shakespeare, *Hamlet* (1603)**

Florianópolis, 14 de Dezembro de 2012

*Em relação ao texto propriamente, a expectativa era a de escrever algo que, antes do papel que pudesse desempenhar no contexto histórico, oferecesse a quem o fosse interpretar, um campo fértil. Claro que sempre esteve presente em mim a certeza a expectativa da contribuição que ele poderia dar não só à dramaturgia, mas também à discussão das questões que permeiam a obra. Mais do que fato ou fatos históricos, o que está em questão é a discussão de questões humanas: o poder, a loucura, a renúncia, a solidão, o afeto, a perda e tantas outras. Mas não poderia ter a certeza de como os públicos do Brasil e de Portugal iriam receber, pois os olhares sobre as questões históricas desses dois públicos são muito particulares. Chegaram a me aconselhar a tirar o apodo “louca” do título caso eu tivesse pretensões de divulgar o texto em Portugal, pois os portugueses (como se tivessem um só pensamento) poderiam reagir negativamente ao fato de “rotular” a sua rainha como louca. Claro que isto nunca me preocupou, mesmo porque o texto, se não aumenta, também não diminui a figura singular desta personagem histórica comum a estes dois povos. O que pude observar, na verdade, é que tanto no Brasil quanto em Portugal, o público entende que, antes de mais nada, o que está vendo é teatro que suscita reflexões acerca de si e da sua história. Se bom ou ruim, é uma particularidade e depende muito do gosto de cada um. Mas, felizmente, não percebi ninguém que tivesse saído de uma apresentação indiferente.*

Antônio Cunha<sup>11</sup>.

---

<sup>11</sup> Texto escrito expressamente pelo dramaturgo Antônio Cunha, material inédito produzido exclusivamente no âmbito do presente relatório de estágio.

## **D. Maria, A Louca: O texto**

### **1.1 O dramaturgo Antônio Cunha<sup>12</sup>**

---

<sup>12</sup> Antônio Cunha nasceu a 2 de outubro de 1961, na cidade de Florianópolis, Estado de Santa Catarina, Brasil. Formado em Ciências Sociais pela Universidade Federal de Santa Catarina, é encenador, dramaturgo, guionista e ator. É autor do texto de *D. Maria, A Louca*, e outras obras, como *As Quatro Estações* e *Flores no Inverno*; no entanto foi *D. Maria, A Louca* o seu texto de maior repercussão a nível nacional<sup>12</sup> e internacional.

Iniciou sua carreira artística de forma independente em 1992, como autor, encenador e ator de teatro, passando a integrar o tradicional Grupo Armação, de Florianópolis, em 1998. Depois e concomitantemente, o Grupo O Dromedário Loquaz, também de Florianópolis e a Companhia Ópera de Santa Catarina, da qual é vice-presidente e diretor cênico.

Como dramaturgo, escreveu *Flores de Inverno*, *As Quatro Estações* que, juntamente com o monólogo *Dona Maria, a Louca*, compõem o livro *Três D(r)amas Possíveis*, publicado em 2004. Além desses títulos, escreveu e encenou *Contestado – A Guerra do Dragão de Fogo Contra o Exército Encantado*, *Vem Sonhar Comigo!* e o musical *Ai, Que Clara!!!* (inédito). Conclui atualmente um monólogo intitulado *Eu Confesso!*, além da peça *Crime* que já teve um trecho publicado no suplemento cultural *Ô Catarina*, da Fundação Catarinense de Cultura, edição de maio de 2013.

A sua obra dramaturgica tem sido objeto de estudo no meio acadêmico, como sejam: *A Dramaturgia do Catarinense Antônio Carlos da Cunha*, uma dissertação final de Licenciatura em Artes Cênicas (CEART/UDESC), por Bianca Chaves (2001/2002); *Guerra do Contestado: mimesis e políticas da memória*, tese de doutoramento em Teoria Literária (UFSC) por Susan Aparecida de Oliveira (2006), em torno da peça *Contestado – A Guerra do Dragão de Fogo Contra o Exército Encantado*; *Dona Maria, a Louca*, foi também objecto de estudo na tese de doutoramento de Jairo César Maciel, intitulada *A Novadora Dramaturgia Catarinense*, pela Universidade de São Paulo (2009).

Na obra *D. Maria, A Louca*, Antônio Cunha apresenta-nos um extraordinário exemplo de motivação dramaturgica: uma rainha portuguesa que autoriza a execução de um herói brasileiro, e o conflito que aqui se instala; a devoção religiosa a que esta mulher foi ficando confinada e a culpa com que ela se confronta, perante as consequências das suas decisões régias. O tema arrisca por isso a percepção dos públicos de Portugal e do Brasil, determinados que estarão por olhares diferentes sobre a mesma situação histórica. Mas o valor e o interesse de *D. Maria, a Louca*, de António Cunha, ultrapassa em muito os factos históricos, visto que levanta questões humanas presentes em cada um de nós, tais como: a renúncia, a ternura, a benvolência, a perda e a solidão.

O texto *D. Maria, A Louca* mostra uma das figuras da família real portuguesa quando esta permaneceu no Brasil, após as Invasões Francesas, que a capital do império também sofrera. Sendo uma história com base em factos verídicos, pertencentes à História que liga Portugal e Brasil, Antônio Cunha recorreu a Ivonete de Souza Silva, historiadora brasileira, cuja investigação detalhada realizada sobre o tema, - tanto ao nível individual da rainha como ao nível geral do contexto da época (século XVIII) - sustentou o texto ficcional do dramaturgo.

---

Recebeu, dentre outros, os prêmios: Troféu Bastidores *Melhor Autor Catarinense* com a peça *Flores de Inverno* em Florianópolis, Santa Catarina (1992); Troféu Bastidores *Melhor Ator* com o espetáculo *Quem Casa Quer Casa*, em Florianópolis, Santa Catarina (1989); Prêmio Plínio Marcos de Dramaturgia com a peça *Dona Maria, a Louca*, em Lages, Santa Catarina (1999); Prêmio Especial Isnard Azevedo, na Grande Homenagem do 18º Festival Nacional de Teatro de Florianópolis Isnard Azevedo, em Outubro de 2001, data em que ingressou como membro da Academia Catarinense de Letras e Artes.

Este texto insere-se num teatro discursivo. A dramaturgia discursiva, sem pretender dramatizar a história, extrai da especificidade do discurso narrativo o ponto de vista, o sistema temporal e espacial; com os quais urde mecanismos de teatralidade própria.

Antônio Cunha, nesta obra, privilegia o discurso em detrimento da *fábula* - aquilo que se diz e a forma como se diz, mais do que a história, mais do que a *fábula* ou enredo. Isto permite explorar novas ferramentas que não baseiam o seu interesse na trama.

E aqui há um desafio, isto é, uma intervenção dramática para dramatizar o discurso sem enredo. A narratologia estabelece uma primeira distinção em modalidades discursivas: narração, descrição, monólogos, solilóquios; e toda uma série de recursos discursivos que poderiam ser chamados de comentários genéricos, ou seja, tudo aquilo que num relato não é narração propriamente dita, ou seja menção de acontecimentos, factos e sucessos, nem tampouco descrição de lugares, paisagens, personagens, objetos, nem mesmo as palavras das personagens em interação.

Também a ordem temporal em que são apresentados os acontecimentos, o discurso pode apresenta-los de um modo anacrônico, alterando a exposição dos acontecimentos com respeito à ordem temporal em que ocorreram.

Dentro desta ordem temporal anacrônica, encontramos de novo duas modalidades de anacronismo: o retrospectivo e o prospetivo.

O autor volta atrás na linha do tempo para nos dar uma informação sobre um antecedente da personagem ou de um acontecimento, encontramos-nos perante um anacronismo retrospectivo. Como também utiliza um recurso anacrónico prospetivo,

adiantando no momento da narração consequências ou aspetos de acontecimentos futuros na linha do tempo.

Todas estas estratégias do narrador definem de um modo preciso a mesma natureza da voz narrativa que funda o relato.

### **1.1 O texto enquanto obra da História: A investigação de Ivonete da Silva Souza**

Ivonete da Silva Souza, professora de História desde 1984, com uma assumida preferência pela época que compreende os séculos XVI e XIX, e com grande proximidade aos estudos sobre a História Eurocêntrica, não só pela óbvia manipulação que esta teve com vista à construção de uma *História Universal*, mas também pelo facto de no Brasil, enquanto nação sul-americana e pós-colonial, se focarem academicamente estes aspetos:

*Temos uma forte tradição acadêmica que não consegue levantar e analisar problemas históricos brasileiros sem pinçar nexos com a história europeia. Hoje em dia, após criar e lecionar a disciplina Estudos Latino Americanos, já consigo flexibilizar bastante esse paradigma, e consigo explicar os fenômenos históricos latino-americanos a partir da dinâmica interna do continente Sul Americano. Mas na época, minha visão, por formação acadêmica, era eminentemente eurocêntrica. Portanto, anos a fio, ensinei e produzi material didático sobre o desenvolvimento da modernidade europeia. Contudo, ainda assim, consegui enfatizar não a história francesa, do jeito hegemônico que se faz no Brasil, mas a história focada na Península*

*Ibérica. Fascinava-me discutir com os alunos as diferenças entre o desenvolvimento do Estado Monárquico Português e os demais Estados Europeus.*<sup>13</sup>

Ivonete da Silva Souza considerava relevante o período histórico em que a corte real portuguesa permaneceu no Brasil: uma corte, num espaço distante e estranho. Primeiro, no tempo de viagem, obrigados ao desapego do conforto e de tudo o que lhes era familiar; depois numa terra distante da centralidade europeia, num espaço pouco explorado, desconhecido e sujeito aos mitos característicos desta época.

Pertence à bibliografia de investigação, que depois inspirou o texto *D. Maria, A Louca*, o romance *A Nau dos Insensatos*, de Katherine Anne Porter, que cedo despertou a curiosidade da historiadora para o tema da loucura, bem como a paradigmática obra *História da Loucura*, de Michel Foucault.

*A Nau dos Insensatos* reflete sobre vários preconceitos. Passa-se numa viagem de barco do México para a Alemanha, num período anterior à Segunda Guerra Mundial. Há uma exasperação contra os judeus pelo contexto histórico tratado; no entanto, todos os intervenientes configuram alguma ideia pré-concebida para com os outros seres humanos. São oitocentas e sessenta e seis pessoas que viajam acotoveladas na terceira classe, sem quaisquer condições básicas de salubridade. As restantes classes sociais, consideradas superiores, usufruem do divertimento e da ostentação, não só estando cientes das circunstâncias miseráveis a que os restantes estão submetidos, como também considerando-os merecedores desse tipo de tratamento.

---

<sup>13</sup> Depoimento inédito sobre *D. Maria, A Louca*, prestado pela historiadora Ivonete de Souza Silva. (texto integral no anexo VI, p. 164)

A *História da Loucura*, de Michel Foucault, descreve os caminhos e aceções da loucura ao longo dos séculos, criando uma relação entre a loucura e a exclusão. Os loucos eram colocados em barcos, numa espécie de viagens ludibriadas, tidas como uma viagem de mudança e purificação espiritual que, no entanto, materializavam apenas a exclusão daqueles que não se assemelhavam ao padrão de comportamento dito normal. Assim, eram colocados em naus, deixados à margem da sociedade, numa clara relação entre a deriva de um barco e a deriva de uma mente considerada insana.

*«A água e a navegação têm realmente esse papel. Fechado no navio, de onde não se escapa, o louco é entregue ao rio de mil braços, ao mar de mil caminhos, a essa grande incerteza exterior a tudo. É um prisioneiro no meio da mais livre, da mais aberta das estradas: solidamente acorrentado à infinita encruzilhada. É o Passageiro por excelência, isto é, o prisioneiro da passagem. E a terra à qual aportara não é conhecida, assim como não se sabe, quando desembarca, de que terra vem. Sua única verdade e sua única pátria são essa extensão estéril entre duas terras que não lhe podem pertencer. É esse ritual que, por esses valores, está na origem do longo parentesco imaginário que se pode traçar ao longo de toda a cultura ocidental? Ou, inversamente, é esse parentesco que, da noite dos tempos, exigiu e em seguida fixou o rito do embarque? Uma coisa pelo menos é certa: a água e a loucura estarão ligadas por muito tempo nos sonhos do homem europeu (...).» (FOUCAULT, HISTÓRIA DA LOUCURA NA IDADE CLÁSSICA, 2004, p. 12)*

A historiadora sublinha um ditado popular brasileiro que diz: “O Brasil é uma alucinação dos portugueses”, e liga-o não só à estranheza da corte portuguesa perante este cenário que era o Brasil, como às naus onde foi feita essa travessia, como ainda à loucura pela qual nesta fase a rainha era conhecida.

Na sua posição enquanto professora de História, interessou-se principalmente em fazer um trabalho pedagógico com espaço para a reflexão, tentando opor-se a preconceitos que assentam sobre a presença da família real portuguesa no Brasil.

*Então, não era um interesse focado na figura singular de D. Maria, era um objetivo mais amplo. Contudo, me incomodava e incomoda ainda, a representação mediática e cinematográfica a respeito da história de personagens da dinastia portuguesa. A rigor, essas representações criam uma visão caricata desses personagens. D. Maria I e D. João VI são exemplos disso.*<sup>14</sup>

A historiadora prefere trabalhos que tratam temas históricos do ponto de vista existencial da condição humana, a despeito da extemporaneidade destas figuras; é para si desafiante abordá-los a partir das características que humanizam estas pessoas do passado, na sua especificidade.

*A primeira vez que o Cunha me falou de seu interesse em escrever esse monólogo foi em setembro de 1997. (...) No primeiro instante pensei e respondi o que estava pensando: que achava uma ideia, genial, desafiadora, polêmica, e com possibilidades muito variadas de criar essa personagem.*

*Então Cunha perguntou se eu gostaria e poderia contribuir com uma pesquisa sobre a biografia da rainha.*

*Respondi que sim. (...) No dia seguinte fui à livraria da Universidade Federal de Santa Catarina, UFSC, e por uma feliz coincidência encontrei um livro que tinha acabado de ser lançado, um romance histórico focado na biografia de D. Maria. A autora é Vera de Vives, professora de história do Colégio Pedro II, do Rio de Janeiro. Foi um*

---

<sup>14</sup>idem, p. 166)

---

*achado, porque no Brasil havia, e ainda há, uma carência de produções historiográficas em biografias. (...) Consegui também outro livro relativo a alguns relatos de diplomatas ingleses sobre alguns hábitos do povo português, da família real portuguesa, notadamente D. Maria. (...) Penso que a articulação de detalhes sobre D. Maria, associada a obras de Michel Foucault, pois não foi apenas a História da Loucura que foi pinçado. Outras obras como: Microfísica do Poder, Vigiar e Punir, Arqueologia do Saber e História da Sexualidade, foram leituras agregadas à pesquisa. Outras obras da historiografia francesa foram também utilizadas, como: Os Reis Taumaturgos, O Corpo do Rei e outros. (...) Além disso, dialoguei também com a obra de Hyeronimus Bosch, principalmente a obra sobre a barca louca.*

*Basicamente usei fontes historiográfica, duas fontes literárias e, fonte das artes plásticas, a obra de Bosch. (...)»<sup>15</sup>*

A procura por D. Maria, enquanto pessoa, foi de tal forma intensa que a determinado momento ao falar desta rainha, o que a caracterizava já não era a marca histórica que deixou no Brasil, assassinando um dos seus líderes autótones. D. Maria era agora compreendida pela sua história de vida, pela sua posição real de monarca que impôs e justifica as atitudes de D. Maria enquanto pessoa, mesmo as mais cruéis.

*(...) Nós, historiadores, podemos saber tantas coisas a respeito dos grandes factos, mas pouco sabemos sobre os factos mais comuns e cotidianos. (...)»<sup>16</sup>*

A investigação cresceu ao mesmo tempo em que crescia a nitidez de D. Maria na sua mente, uma mulher melancólica, altiva, discreta e elegante, cuja educação e a

---

<sup>15</sup> Idem, p. 166,167).

<sup>16</sup> Idem, p. 168)

posição social lhe construíram o caráter rigoroso sem espaço para a desobediência. É um retrato onde se compreende a fragilidade, generosidade, a bondade e a grande dificuldade em gerir conflitos.

A D. Maria, tratada na obra de Antônio Cunha, vem por isso descrever alguém que não pode ser pensado apenas nas suas características históricas, no seu nome de rainha, ela é convocada na sua singularidade enquanto indivíduo, e não no sentido abstrato da palavra, pois isto poderia remeter a qualquer outra rainha de diferentes posições, de diferentes países e de diferentes contextos históricos. D. Maria I teria de ser vista no contexto da cultura portuguesa do século XVIII e da sua história pessoal.

Antônio Cunha, inspirado neste contexto histórico, desenha uma personagem soberana inspirada pela perspectiva de loucura segundo Foucault. Neste texto, cabe ao intérprete a exposição do que é afinal a loucura ou lucidez na voz da rainha portuguesa. É neste sentido que a religião influencia a razão da rainha; o seu reinado seria um desígnio de Deus, como se crê num regime monárquico absolutista, e se por um lado esta crença a levou à construção de grandes obras sociais, por outro também a levou à obsessão por via das culpas que carregava na consciência.

Entre a história e o mito, destaca-se a cronologia dos acontecimentos mais marcantes na vida de D. Maria I, e dos *flashbacks* do espetáculo de *D. Maria, A Louca*:

1755 – Terramoto de Lisboa;

1758 – Atentado contra o Rei D. José I;

1759 – Execução dos Távora;

1760 – Casamento de D. Maria I e D. Pedro, seu tio;

1776 – Declaração da Independência dos Estados Unidos da América;

1777 – Subida ao trono de D. Maria I;

1786 – Morte de D. Pedro III;

1788 – Morte do filho D. José, herdeiro ao trono;

1789 – Início da Revolução Francesa, Inconfidência Mineira;

1792 – Primeiro sinal público do desequilíbrio de D. Maria I;

1807 – Tomada de Lisboa pelas tropas francesas de Napoleão e fuga da corte para o Brasil;

1808 – Chegada da Família Real ao Brasil;

1816 – Morte de D. Maria I, a primeira mulher que reinou em Portugal; (Cunha, Guerra, Lopes, & al., 2011)

## **1.2 O texto enquanto obra literária e dramática**

O trabalho de Antônio Cunha desenrola-se numa longa pesquisa da linguagem, conseguindo ir ao português não barroco, mas arcádico, um português que embora ainda com marcas barrocas já bebe de um latim mais limpo, o português do século XVIII, atingindo uma concretização escrita de grande riqueza expressiva.

Esta pesquisa da escrita, associada ao longo trabalho de investigação de Ivonete de Sousa Silva, resultou numa obra ficcional e historiográfica, pois embora falemos de criatividade literária somos sustentados por factos históricos. A escolha de D. Maria

enquanto uma rainha portuguesa que enlouqueceu aproxima esta figura dinástica de cada um de nós. O tratamento da loucura é foco central do desenvolvimento dramaturgico. O texto não apresenta nenhuma solução binária, mas trabalha numa fronteira onde o próprio espectador se confunde entre a lucidez e a loucura, num jogo onde a lucidez é também, em simultâneo, o sintoma da loucura.

A história de D. Maria está demarcada por quatro momentos basilares: a renúncia ao verdadeiro amor e o casamento, por imposição dinástica, com o tio; a perda do pai e com ela, conseqüentemente, a sua sucessão ao trono; a morte do filho José e da esperança por um rei melhor. São estes três acontecimentos trágicos que acentuam o seu desequilíbrio emocional e lhe dão a vulnerabilidade que faz com que ela, somente à quarta tentativa, acabe por consentir na execução do herói brasileiro Tiradentes (o quarto momento basilar que elenquei). E é nesta linha que Antônio Cunha elabora o seu trajeto dramaturgico, que faz com que este texto se transforme num guião com potencialidades cénicas para um espetáculo de teatro.

A análise do texto, neste presente estudo, é o esforço por descobrir-lhe a estrutura, o seu movimento interior, o valor significativo das suas palavras e do seu tema, tendo em mira a unidade essencial de todos esses elementos. A impressão mais viva que este texto nos provoca passa pela compaixão, por um olhar perante um ser humano que, de tão distante e estranho, surge cada vez mais próximo de nós. O estado da loucura, associado à perda, à solidão, ao medo, ao erro e à renúncia, conduz-nos, nesta obra de Antônio Cunha, a uma representação profunda da relação entre D. Maria e o mundo em que vivia – o seu mundo real, de uma solidão que a acompanhou desde menina, até ao abandono em que se encontrou nos últimos anos de

vida e a levou para um novo mundo, um mundo imaginário de delírio entre o passado e um tempo de caos mental que lhe distorce os dias presentes.

Há uma correspondência bastante acentuada entre o sofrimento da rainha e o barco, o local da ação, esse espaço material que nos remete para as significações simbólicas da loucura em Foucault. O seu estado interior é refletido pelo barco vazio, como o seu estado de deriva de alma; como o barco que já não estando em Portugal, ou em terras brasileiras, deriva, à espera de um fim. Esse fim surge num desfecho que, de acordo com a intencionalidade da criadora do espetáculo, entrega a rainha a uma camisa-de-força nas mãos da instituição religiosa eclesial, que tanto a suportou como enlouqueceu.

A ação passa-se em 1808 na chegada da família real portuguesa ao Brasil. São dois dias e duas noites onde a rainha D. Maria I conta a sua história entre analepses dos momentos que marcaram a sua vida e a levaram à condição de louca com que é tida. D. Maria tem um interlocutor ao qual se dirige; ela não fala sozinha ou para o público, é um monólogo dirigido a uma das suas aias, D. Joana Rita. António Cunha optou por esta vertente de um constante chamamento a uma aia da rainha, para que ela não falasse sozinha, e para que não se quebrasse a quarta parede, evitando a direta interação monologal com o público. Outras considerações dramáticas e de ordem intertextual, nomeadamente com peças de Shakespeare e de António Patrício, poderão ser encontradas no apêndice 2 deste relatório.

## II CAPITULO

*A pior das loucuras é, sem dúvida, pretender ser sensato num mundo de doidos.*

**Erasmus de Roterdão, *O Elogio da Loucura* (1511)**

*Lisboa, Dezembro de 2012*

*D. Maria, A Louca, é um texto do brasileiro Antônio Cunha, a que o imenso talento da Maria do Céu Guerra emprestou a criação de um espetáculo especialíssimo.*

*A Céu, criadora, encenadora e protagonista única, teve a generosidade de transformar um (o seu) monólogo num trabalho a duo, não se impedindo de dividir protagonismo com um ator mais jovem, para quem criou uma personagem única e fascinante – D. Joana, a Aia Joaninha.*

*Coube-me, modestamente, dar forma plástica a um espetáculo que quase não necessitava dela. Bastaria, talvez, uma cadeira e uma simples leitura, para prender o espetador, tal a intensidade que a protagonista confere a esta D. Maria.*

José Costa Reis<sup>17</sup>

---

<sup>17</sup>Texto escrito expressamente pelo diretor plástico José Costa Reis, material inédito produzido no âmbito do presente relatório de estágio.

## ***D. Maria, a Louca: o espetáculo***

### **2.1 A cenografia: José Costa Reis<sup>18</sup>**

---

<sup>18</sup> José Costa Reis nasceu a 15 de Setembro de 1947, sendo um nome de referência em teatro, cinema e televisão: cenógrafo, figurinista, pintor, decorador, ilustrador, professor, estilista, e por este seu trabalho ligado à criação de moda, nos anos 70, foi considerado o primeiro estilista português, tal como hoje se entende o termo.

Iniciou o seu percurso académico na Escola Superior de Belas Artes de Lisboa, onde frequentou o Curso Superior de Pintura (1964 a 1969). Estudou cenografia no Teatro Nacional de S. Carlos, com Mestre Furiga, e durante o Serviço Militar, estudou fotografia e cinema nos Serviços Cartográficos do Exército.

Foi professor de cenografia na Escola Profissional de Teatro de Cascais (1992 a 2006) e posteriormente na Escola Profissional de Artes e Ofícios – Chapitô.

No ano 2006, criou com Jorge Salavisa o *Ciclo Novos Vezes Nove – Novos Atores*, no Teatro Municipal S. Luiz, determinado a divulgar novos talentos na área da representação. Também no ano de 2006 é agraciado com a comenda da Ordem do Infante D. Henrique pelo Ex-Presidente da República Dr. Jorge Sampaio.

A sua primeira colaboração com o grupo A Barraca aconteceu no ano de 1993, no espectáculo *De Braços Abertos* de Maria Adelaide Amaral, uma encenação de Fernanda Lapa, com a interpretação de Maria do Céu Guerra e Sinde Filipe. Pela cumplicidade estética e geracional entre a criadora e o diretor plástico, no mesmo ano da estreia de *D. Maria, A Louca* (2011), o cenógrafo e figurinista também assina a direção plástica da peça de teatro *Rumor*, de Mário de Carvalho, numa encenação de Maria do Céu Guerra.

Em 2013, José Costa Reis assina os figurinos e a cenografia do inédito de Armando Nascimento Rosa, *Menino de Sua Avó*, uma criação de Maria do Céu Guerra e Adérito Lopes, num espetáculo onde o

No processo *D. Maria, A Louca*, depois de vários diálogos e reuniões entre a criadora e o cenógrafo, o pedido era por algo um pouco despojado. A criadora não esconde a sua preferência pelo espaço vazio, uma influência de Peter Brook, na qual os objetos essenciais à cena vão ganhando relevo e sentido ao longo das necessidades da encenação. Por sua vez, José Costa Reis gosta de construir, de oferecer lugares que não têm de ser concretos, mas são perceptíveis, e muito embora conceba amiúde trabalhos realistas e mesmo cenários grandiloquentes, ele gosta também de explorar o minimalismo. Existe um entendimento geracional e artístico; A Barraca aprecia e confia no trabalho de José Costa Reis, e por sua vez, este responde com o seu entusiasmo criativo e uma especial dedicação que faz dele um membro permanente da equipa.

O desafio em *D. Maria, A Louca* era a austeridade: procurava-se um ambiente austero, sem os brilhos convencionais das grandes produções, e foi seguindo o pedido da criadora que José Costa Reis criou a beleza pela simplicidade e definiu o espaço cénico.

A escada foi o objeto central do espetáculo. A escada que a rainha sobe e que a leva para um lugar diferente ao longo da peça, consoante a emoção que a transporta: sobe religiosamente, refletindo a forte presença da escada de Jacob no imaginário judaico-cristão e, neste caso, católico; sobe para o suicídio; sobe para a morte; sobe para o poder; sobe para o trono; sobe para o seu camarote, etc. A escada pode ser um lugar ascensional ou descendente, concreto e abstrato ao mesmo tempo, sendo sempre o sinal de alguma coisa mais de inquietante e perturbador. Esta escada ganhou a dimensão de pintor aceita o desafio de ver os seus desenhos filmados enquanto os cria e depois projetados no próprio espetáculo como cenário.

objeto central da peça, quando a imagem real que inspirara a criadora foi completada com a adaptação do cenógrafo.

Para nos conduzir para um barco, ele colocou uma amurada na esquerda baixa e outra amurada na direita alta, acompanhadas por duas escada de corda, cada uma junto de cada amurada e um óculo ao centro do ciclorama. O óculo é a janela que sugere imagens do passado: se estamos em 1808 e a rainha esta lúcida, ele reflete a realidade exterior, o mar, o dia, a noite, a paisagem; se estamos numa analepse, ele reflete a realidade interior da rainha, uma *Santa de Roca*, ou seja, as perturbações da sua psique.

### **2.1.1 A criação do figurino de D. Maria I**

Uma Santa de Roca foi a inspiração na conceção do figurino de D. Maria, devido à religiosidade da rainha. A rainha apresenta-se em cena com um fato transparente. O primeiro fato que José Manuel Costa Reis fez apresentava-se como um vestido grande, belo e típico da realeza do século XVII, porém rasgado. Este era um objetivo de aproximar a imagem da rainha, concebida cenicamente, com a D. Maria I que conhecemos.

Após longa reflexão, o que a criadora solicitou foi uma Santa de Roca: isto porque a *Santa de Roca* é a santa antes de vestida, sem fato, nua, destituída de carne, no seu esqueleto, porque é de madeira, mas está vazia.

A criadora, ao centralizar para a sua interpretação o *topos* da religiosidade desta personagem, encontra neste figurino um vazio que é beatice mas também nudez. A imagem metaforiza a crença de D. Maria, ao acreditar-se oca, num estado de alma onde

se convence que está vazia, também fisicamente; uma espécie de ser artaudiano sem órgãos, que não tem coração, não tem pulmões, não tem vísceras. Por outro lado, a transparência desta *Santa de Roca* mostra a sua feminilidade, o seu interior, a sua nudez, o seu amor, as suas pernas de mãe e de fêmea, o seu corpo que gerou filhos:

*«E tem um corpo envelhecido, com aqueles sinais que...que foi logo o cenógrafo (José Costa Reis) que disse: “eu quero que ela tenha umas meias todas penduradas, como as meias das velhotas, as velhotas que a gente conhece, para humanizar aquilo”, e é tão estranho um fato, com aquela fragilidade que se vê a transparência. Vamos por umas meias de velhota, quase camponesa, vamos pôr! Só se vê uma vez, parece-me, e depois eu faço com que se veja quando venho no fim a compor as meias.»*<sup>19</sup>

### **2.1.2 A criação do figurino de D. Joana Rita, a aia anã.**

A personagem D. Joana Rita, surgiu no texto como um sinal. Como quase todos os sinais que, sugeridos pelo texto, compõem a cena, encontra-se o nome de D. Joana Rita a quem D. Maria se refere inúmeras vezes. Este nome não se podia evanescer; ela foi assim materializada a partir do texto e construída corporeamente.

A inspiração desta figura veio da infância, de um brinquedo, de uma boneca, de uma amiga, de alguma doçura na inquietação da rainha. Se D. Joana Rita esteve ou não presente na viagem da corte portuguesa para o Brasil, tal não é da ordem de uma certeza histórica. Mas aqui, nesta ficção cénica, ela não só existiu como se construiu peça-a-peça sobre o corpo de um ator. Mais do que uma imagem feminina, esta personagem é

---

<sup>19</sup> GUERRA, Maria do Céu, Santo André (p.175).

uma espécie de mecanismo oriundo do (também mecanicista) século XVIII, que é humano no olhar.

Era necessário que esta figura tivesse uma dimensão menor do que a rainha, e que fosse clara a sua servidão e dependência. Por isso ela emerge como anã, num dispositivo de rodas onde o ator se move num pequeno banco com rodas.

Não existe nenhuma tentativa de aproximação à imagem humana. Para além do banco de rodas onde o ator se movimenta, ele está coberto em todo o seu corpo: braços, mãos, pernas, pés, máscara, de um negro que cobre a sua pele para lhe dar o estatuto de escrava. No entanto, ela aparece trajada com o vestido onde D. Maria I é representada no seu quadro mais famoso; é de sublinhar que muitas vezes as bonecas das meninas aristocratas vestiam-se com vestidos iguais aos das suas donas.

Esta estranha imagem, aliada ao ruído das rodas sobre as tábuas do palco, confere a D. Joana Rita toda a sua estranheza e enigma, curiosidade e fascínio, que a imagem cénica pode projetar sobre o olhar do espetador.

## **2.2 A banda sonora de *D. Maria, A Louca* e o tema em piano preparado do Maestro António Victorino d'Almeida.<sup>20</sup>**

---

<sup>20</sup> António Victorino d'Almeida nasceu em Lisboa, a 21 de Maio de 1940.

Com apenas cinco anos compôs a sua primeira obra e com sete anos deu a sua primeira audição, onde para além de duas peças da sua autoria, interpretou obras de Mozart e Beethoven.

O Maestro frequentou o curso superior de piano no Conservatório Nacional de Lisboa, com Campos Coelho como seu professor de música, aquele que mais o influenciou. Continuou a sua formação

no Instituto de Alta Cultura, com estudo da composição em Viena de Áustria, na Academia de Música, e de 1974 a 1981, foi adido cultural da Embaixada Portuguesa na cidade de Viena, cargo que lhe valeu uma condecoração atribuída pelo Presidente da República de Áustria.

Escreveu, apresentou e realizou mais de uma centena de documentários culturais para a televisão. Mas apesar de dividir o seu tempo entre cinema, teatro e televisão, privilegia sempre a música; ela é a sua mais forte expressão artística e inspiração pessoal.

A sua obra é extensa e abarca os mais variados géneros musicais, sendo o compositor português que mais diversidade musical produziu: do *Lied* à música de câmara, música sinfónica e coral-sinfónica, do solo ao piano e a outros instrumentos; para além da música composta e produzida para teatro, ópera, cinema, ou géneros musicais de feição popular como o fado.

Das suas várias obras literárias publicadas, destacam-se as que se inserem no campo musical: *Música e Variações*; *O que é a Música*; *Músicas da minha Estante*; *Toda a música que conheço vol.1*; *Toda a música que conheço vol.2*.

Foi presidente do Sindicato de Músicos Portugueses e membro do júri do Concurso de Piano de Moscovo. O seu nome atingiu uma tal notoriedade pública no país (mercê também dos seus grandes dotes de comunicador televisivo), que quando dizemos Maestro, é comumente a António Victorino d'Almeida que nos referimos.

O Maestro António Victorino d'Almeida colabora com regularidade na criação musical do Grupo A Barraca, entre orquestração, composição e direção musical, foram vários os espetáculos d'A Barraca em que participou desde 1984. *Santa Joana dos Matadouros*, de Bertolt Brecht, com encenação e dramaturgia de Helder Costa, foi o primeiro espetáculo em que colaborou, com a orquestração e música original (1984), e ao qual se seguiram: *Um homem é um homem – Damião de Góis*, de Hélder Costa (1985); *Liberdade em Bremen*, de R.W. Fassbinder, com encenação de Hélder Costa (1990); *O Avarento*, de Molière, com encenação Hélder Costa (1995); *Xequê Mate*, de Anthony Shaffer, com encenação de Maria do Céu Guerra (1997); *A Reliquia*, de Eça de Queirós, numa versão de António Vitorino d'Almeida, com encenação Hélder Costa (2000); *Um Inverno debaixo da mesa*, de Roland Topor, e *Nós*

Na criação *D. Maria, A Louca*, não estava definido qual a música que acompanharia o espetáculo, embora existisse a hipótese de recorrer a compositores da época da ação, como Marcos de Portugal e Domingos Bom Tempo. Foi também considerada uma pesquisa de música religiosa, sendo que a rainha D. Maria possuía o melhor coro de igreja da Europa e a música religiosa portuguesa era a mais procurada a nível internacional. É neste sentido que surge o convite ao maestro para participar neste espetáculo e já após haver uma trilha possível de banda sonora selecionada por Maria do Céu Guerra, para a qual o maestro não contribuiria.

Depois de assistir a um dos ensaios, e perante uma D. Maria que contradizia a sua ideia de uma líder de um país beato, enquanto mulher contraditória e rica, Victorino d'Almeida compôs num piano de cauda, no Teatro Cinearte o tema que em diferentes versões ouvimos ao longo do espetáculo: um *sairé* ou *marselhesa*, num processo onde

---

*temos os pés grandes porque somos muito altas*, ambos com encenação Maria do Céu Guerra (2001), *O Velho da Horta*, de Gil Vicente (2002); *Ser e não ser Estórias da História do Teatro*, num espetáculo de Maria do Céu Guerra, com textos de Ésquilo, Sófocles, Eurípides, passando pela improvisação da *Commedia Dell'Arte*, Molière, Shakespeare, até Tchekhov e Brecht, entre muitos outros (2004); *Antígona* de Sófocles, a partir da tradução de Maria Helena da Rocha Pereira, um espetáculo de Maria do Céu Guerra (2008); *O Inspetor-Geral*, de Nikolai Gogol, com encenação de Maria do Céu Guerra (2009); *D. Maria, A Louca*, de Antônio Cunha, criação de Maria do Céu Guerra (2011).

Em 2013, no espetáculo *Menino de Sua Avó*, para além da obra musical original e inédita, teve também um acompanhamento participativo na criação do espetáculo. Tal como a conceção dos desenhos que integram a cenografia é reproduzida visualmente no espetáculo, momentos filmados da interpretação pianística são também reproduzidos em vídeo, integrando assim o mesmo.

começou por fazer experiências com o piano preparado, a partir de uma frase musical muito curta, com semelhanças a Marcos de Portugal.

Piano preparado é um piano onde há uma intervenção junto das cordas, ou abafa ou se metem palhetas, que, na urgência da inspiração e improviso, foram tampas de panelas e trapos.

Uma hora depois, sem camisa e de cabelos em pé, o tema estava composto e gravado. Desse tema, partiu-se para o processo contrário, e pela desconstrução construiu o brando e melancólico tema de abertura da peça. E ao longo do espetáculo é reproduzido nas suas diferentes versões: ora traindo a interpretação inicial, ou seja, usando o piano não preparado, ora na versão com a respetiva intervenção nas cordas, conforme as circunstâncias e de acordo com o que vai acontecer na ação.

A este tema, seguiu-se a sua contribuição no aconselhamento da sonoplastia e direção da banda sonora já selecionada pela criadora. Há uma mistura da banda sonora, desde a atmosfera religiosa citada no espetáculo, aos acordes da música da Revolução Francesa, que simbolizam os receios políticos da rainha «*As calças não mantiveram a cabeça de Luíz de França sobre os ombros (...)*»<sup>21</sup>. É uma banda sonora composta por diferentes autores; se bem que sempre sob as influências da esfera da rainha, tanto no aspeto religioso como no político; da melancolia do tema construído por Victorino d'Almeida, ao desassossego do mesmo tema na sua versão de piano preparado. Segue-se a descrição da composição musical do espetáculo na *tabela 1*.

### **2.2.1 Apresentação da banda sonora de *D. Maria, A Louca*: tabela 1**

<sup>21</sup> CUNHA, Antônio, *D. Maria, A Louca* (anexo I, P. 149)

CENA	MÚSICA	ACÇÃO
Tema de abertura do espetáculo: <i>D. Maria, A Louca</i>	Música de Maestro António Vitorino de Almeida. Tema original, composto, interpretado e gravado no Teatro Cinearte, pelo próprio, exclusivamente para o espetáculo <i>D. Maria, A Louca</i> .	
Cena I – <u>Rio de Janeiro, princípio de 1808</u> (A chegada da Família Real Portuguesa ao Brasil; Prólogo)	<b>Álbum:</b> Tantric Songs/ Hosianna Mantra <b>Intérprete:</b> Brothers Of Darkness- Sons Of Light Popol Vuh Best of Popol Vuh (1978) WERNER HERZOG	Abertura do pano, início do espetáculo.
Cena II - <u>Lisboa, 1760 (As bodas)</u> (Palácio D' Ajuda, Lisboa. Em sua câmara particular, prepara-se a jovem princesa da Beira e do Brasil, Dona Maria Francisca, para o caminho do altar.)	<b>Tema:</b> Ave Maria <b>Intérprete:</b> Sergei Rachmaninoff (1873-1943) Masterpiece: Ave Maria	«(...) Assim, não verão o quanto a sua princesa é triste. (Pausa. Caminha em solene marcha) Mais longo me parece o caminho no real cortejo (...)»
<u>CENA IV – Lisboa, 1758 (O atentado contra o Rei Dom José)</u>	<b>Tema:</b> Dança do Fúrias (Richard Croft, Mireille Delunsch, Marion Harousseau & Claire Delgado-Boge, Marc Minkowski) <b>Intérprete (s):</b> Christoph Willibald Gluck - Orphée et Eurydice (1774 versão tenor em francês)	«(...) Subo a este trono, senhores, pela vontade divina. Nunca o pretendi, e se me fosse dado o benefício da escolha e o santo poder de trazer à vida os que desta vida partiram... (...)»
Cena VI - <u>Lisboa, 1777 (Começa o reinado de D. Maria I)</u>	<b>Álbum:</b> Music For The Millions Vol. 27-Chr. W. Gluck (1714-1787) <b>Tema:</b> Orfeo Ed Eurice: XXXIII. Ballo: Vivace <b>Intérprete (s):</b> London Festival Orchestra & Sout...	«(...) Vira-se o feitiço contra o feiticeiro. Vira-se uma página da história deste país. E nesta viradeira, reparam-se erros, desfazem-se absurdos, retomam-se rumos no reino de Portugal. (...)»
Cena VII – <u>Rio de Janeiro, 1808</u> (Dona Maria está à porta do terceiro dia, como à porta do Brasil está)	<b>Álbum:</b> Sabbato Sancto Bambino, <b>Tema:</b> Quando Moriro <b>Intérprete:</b> Gesualdo (1566-1613)	«(...) Não falo apenas da dor da perda, mas também da dor da culpa. Era mim que procurava a peste. Deixa-me dar-te a vida novamente. A minha vida pela tua vida. Não pode haver, meu Deus, troca mais justa! (...) »

<p>Cena IX - <u>Rio de Janeiro, 1808</u> (Devotíssima, Dona Maria anseia pelo perdão de Deus antes de pisar, enfim, no chão tenebroso do inferno.)</p>	<p><b>Álbum:</b> Pergolesi: Stabat Mater <b>Tema:</b> Duo: Quando Corpus Morietur – Duo: Amen <b>Compositor:</b> Giovanni Battista Pergolesi (1710-1736) <b>Intérprete:</b> Sebastian Hennig &amp; René Jacobs...</p>	<p>«(...) <i>Que mãos são estas, Virgem Santíssima, que mais parecem as garras de um pombo seco?!(...)</i>»</p>
	<p><b>Álbum:</b> The Roots Of Goth <b>Tema:</b> Procession Of The Flagellants From 'The Seventh Seal'(1957) <b>Intérprete:</b> Artista desconhecido</p>	<p>« (...) <i>Dona Joaquinha, tenho sido desmazelada para com Deus! Ai, como tenho sido! (...) O Seu fogo é intenso, é lento, e é eterno. (...)</i>»</p>
<p>Cena X - <u>Lisboa, 1788 (A Confissão)</u> (No Palácio de Queluz, aguarda a rainha o algóz de sua alma prisioneira).</p>	<p><b>Tema:</b> Ave Maria <b>Compositor:</b> Heitor Villa Lobos (1887-1959) <b>Intérprete (s):</b> Coro Jovem de São José dos Campos</p>	<p>«(...) <i>Vejo que se aproxima o meu flagelo que é ao mesmo tempo, a minha esperança de perdão. É possível vê-lo chegar aqui, o meu confessor. (...)</i>»</p>
<p>Cena XIII - <u>Rio de Janeiro, 1808 (Epílogo)</u> (Anuncia-se a chegada da nau tão esperada. Nela o Príncipe Regente e a Princesa do Brasil. Redobram-se as festividades, ouvem-se novamente os sinos, que repicam teimosamente na cabeça de Dona Maria.)</p>	<p><b>Álbum:</b> Sabbato Sancto <b>Tema:</b> Padre, Padre <b>Intérprete:</b> Gesualdo (1566-1613)</p>	<p>«(...) <i>Joaquinha dá-me gotas de beladona. Que barulheira é esta? São demónios! (...)</i>»</p>

### **2.3 A iluminação do espetáculo *D. Maria, A Louca***

O desenho de luz deste espetáculo foi concebido por Luís Viegas, antigo membro da equipa técnica d' A Barraca e atual diretor técnico do Trigo Limpo – Teatro ACERT.

A execução, montagem e adaptação da iluminação nas digressões estiveram a cargo de Fernando Belo, responsável pela luminoplastia do espetáculo. Fernando Belo exerce funções de luminotécnico residente d' A Barraca desde 2004.<sup>22</sup>

Sobre a iluminação em *D. Maria, A Louca*, Fernando Belo, testemunha a execução da iluminação aplicada.

*As cenas I, III, V, VII, IX, XI e XIII, no seu decorrer sofrem vários efeitos de luz que são utilizados alguns com mais intensidade ou menos, mas obedecendo sempre a uma regra de que estas cenas são passadas durante a noite. As cenas são passadas num barco, e desta forma diversos focos de luz com uma intensidade baixa dão a conhecer, aos poucos, todos os recantos do barco.*

---

<sup>22</sup> Fernando Belo (n. 1975) iniciou a sua carreira profissional em 1998 como contra regra, no Auditório Fernando Lopes Graça, em Almada.

Participou em montagens da Companhia Nacional de Bailado, no Teatro Camões, em *Dama das Camélias*, de Alexandre Dumas Filho e *Pedro e Inês*, coreografado por Olga Roriz. No Teatro Maria Matos destaca-se entre outras, a sua participação em *La Tragédie d'Hamlet*, de William Shakespeare, numa adaptação e encenação de Peter Brook, pelo *Théâtre des Bouffes du Nord*.

N' A Barraca, passou pela montagem, afinação, gravação e operação de vários espetáculos, entre os quais *D. Maria, A Louca*.

*A cena I conta com um foco especial nas escadas (do barco), que acentua o estado de solidão e abandono de Dona Maria, completamente isolada.*

*Estas cenas passam-se numa noite de lua cheia. A luz da lua cheia incide em contra luz nas mesmas escadas onde a D. Maria I se esconde. A noite escura é reforçada por um filtro azul (Dark Blue L119).*

*É de realçar também que em todas as cenas passadas no barco se destaca a utilização de dois gobos feitos à mão, que ao longo da peça irão simular a ondulação do mar e consequentemente o efeito de movimento. Juntamente com os gobo, usam-se dois filtros de cor azuis esverdeados (Steel Blue Lee 117).*

*Na cena IV, utiliza-se um filtro vermelho (Primary Red Lee 106) como sinal de morte, neste caso do atentado contra o rei D. José I.*

*Na cena V, maximiza-se o efeito noite com o contra luz já acima referido (Dark Blue L119), e com uma luz geral frontal com uma intensidade muito baixa, suficiente só para ver os rostos (Full CT Blue Lee 201, normalmente utilizado para converter 3200K em 5700K).*

*Nas cenas II, IV, VI, VIII, X e XII, encontramos D. Maria I nos seus flashbacks. São cenas passadas ainda em Lisboa, antes da viagem da corte para o Brasil. Utiliza-se uma luz um pouco mais clara, nesta altura a rainha ainda está na posse de todas as suas faculdades, ainda não estava louca.*

*Nestas cenas surge pela primeira vez o uso de uma luz especial, com o desenho de uma cruz desenhada no chão do palco, cruz essa que é conotada de uma forte crença da*

*rainha em Deus e conseqüentemente na Igreja Católica; numa das cenas, D. Maria I encontra-se no palácio da Ajuda, na sua câmara particular preparando-se para o altar.*

*A utilização de uma luz em contra luz nas escadas, que é desta vez de uma cor lavanda (Lavander Lee058), surge como uma linha direta de conversação com Deus. Esta luz é usada ao mesmo tempo que D. Maria se ajoelha e conversa com seu pai. No entanto, percebe-se que espera uma intervenção divina, para que o seu pai não aceite o casamento. Joanhina, por diversas vezes encontra-se num foco dessa mesma cor (Lavender Lee 058) na esquerda alta observando e acompanhando D. Maria diariamente, ora no desespero e loucura ora na lucidez, cada vez mais rara. Joanhina por diversas vezes estará à escuta, nesse mesmo foco, surgindo nos momentos cruciais para amparar D. Maria.*

*Na cena VI quando é coroada D. Maria I e sobe ao trono (escadas), utiliza-se um filtro amarelo (Yellow - L 101) reforçando o sinal de riqueza e poder.*

*Na cena VIII quando se queimam os livros, a ideia de fogueira é transmitida pelos projetores laterais de cor âmbar (Gold Amber Lee 021) que incidem no meio do palco.*

*Finalizando:*

*Existem diversos focos de luz que estão dirigidos para zonas específicas do cenário, surgindo com mais ou menos intensidade durante o decorrer do espetáculo. Alguns surgiram individualmente para situações específicas, como o foco vermelho que assinala o atentado contra o rei, e outros sempre misturados com um geral ora L201, ora L117, ou L156.*

*No seu conjunto e com as intensidades ajustadas a cada cena, criou-se a luz do espetáculo D. Maria, A Louca.*

*Fernando Belo*<sup>23</sup>

#### **2.4 A criação: Maria do Céu Guerra**

*D. Maria, A Louca*, assina-se como uma criação e não uma encenação. Maria do Céu Guerra, a criadora, construiu este espetáculo gesto a gesto, palavra a palavra, emoção a emoção.

Dirigir um espetáculo e estar dentro dele pode ser de uma grande violência para quem o encena e interpreta. O que se pretendeu em *D. Maria, A Louca* foi deixar essa D. Maria que crescia a cada dia, para criar o espetáculo. No fundo, é ela que comanda, que filtra, que dirige o espetáculo. É a personagem que dá a caminhada para o espetáculo: este trabalho é um trabalho feito pela óptica de Dona Maria.

A criadora valoriza a primeira impressão. Foi também com base na primeira impressão que o espetáculo se construiu. São cruciais, para a atriz, as primeiras impressões e conduzem-na normalmente na encenação. Entenda-se neste contexto encenação como espaço e dispositivo cénico: um barco e uma escada.

A escada da Biblioteca Pública de Évora, uma escada do século XVIII, ganhou a proporção de objeto cénico central da peça, a dimensão de um lugar concreto e um lugar abstrato; com o peso simbólico da religião, muito presente nas bíblicas escadas de

---

<sup>23</sup> Texto escrito expressamente pelo luminotécnico Fernando Belo, material inédito produzido exclusivamente no âmbito do presente relatório de estágio.

Jacob, assim como as escadas dos barcos, ou os simples atos de subir e descer. Uma escada, uma mulher, uma peça que não anda para trás e para frente no tempo, mas em que os tempos se cruzam, se intercetam, sempre no mesmo espaço. É com base nestes elementos que começa a nascer o espetáculo *D. Maria, A Louca*.

Toda a criação de Maria do Céu Guerra foi-lhe sendo proposta pelo texto. É o texto que determina o que fazer em cena, e o que fazer passa por criar uma série de espaços e uma companheira sugerida pelo texto. Essa foi a chave desta criação: ouvir o texto, ouvir mais do que ler, deixá-lo falar.

Tudo é filtrado pela personagem: o ambiente, a fragmentação do cenário, a atomização; e tudo é pedido pela peça, já que foi D. Maria que mostrou a caminhada para aquele cenário. A direção do espetáculo impôs-se pela personagem.

O texto é um monólogo, uma sucessão de cenas, no passado e no presente. É a D. Maria como personagem que se vai recortando do texto e vai criando a encenação. No corpo de Maria do Céu Guerra e no seu intelecto, mas por intermédio da ótica da personagem.

Esta criação é o falar do texto, do subtexto e das entrelinhas. Não há no espetáculo nada que não seja pedido pelo texto. É um monólogo que determina o que fazer em cena, e o que fazer passa por criar uma série de espaços e uma aia, que mesmo ela é uma ótica de D. Maria; as várias visões de D. Maria e de cada um de nós: uma boneca, uma aia, um pilar, uma escrava, uma pessoa, uma máquina.

A escada, enquanto objeto cénico, brotou de uma das primeiras impressões que tanto valoriza e que guardou com particular cuidado. Sendo as primeiras impressões que a conduzem na encenação, isto é, no espaço, foi na dissolução dessa primeira impressão

que surgiu o primeiro caminho. Por isso, a primeira impressão da criação deste espetáculo remete para uma pequena escada do século XVIII; uma escada de biblioteca, mas que a atriz viu como uma escada para qualquer outro lugar, ou qualquer outra coisa.

Contrariando uma lógica cartesiana, os dois tempos da peça apresentam-nos várias mulheres: a presente que nunca deixa de o ser e as várias pessoas que foi nos diferentes momentos da sua vida. A ação passa-se em 1808 e nunca saímos de 1808. No entanto D. Maria, nos seus *flashbacks*, regressa ao passado, não como viagem no tempo, mas como quem o revive, como quem por um instante ainda o é; e a loucura e a lucidez coabitam em permanência.

Assim, o espetáculo foi ganhando substância num espaço que, sendo sempre um barco, é todos os outros lugares para onde a memória da rainha nos transporta. O barco é o palco dos acontecimentos da vida de D. Maria, assim como um palco é sempre um palco, mas é através dele que viajamos, virtualmente, para muitos outros lugares. A narrativa complexifica-se pela presentificação quase simultânea de diversos tempos.

Após o mergulho fundo nas leituras, a criadora começou a trabalhar o texto. Foram procurados alguns dos gestos ou tiques nervosos que nos remetem para o mundo dos loucos, como as comichões obsessivas. Esta fase foi um processo acompanhado e aconselhado por uma psicóloga.

#### **2.4.1 Os signos cénicos**

*«Tenho demónios a espetar-me os olhos por trás. Obrigam-me a ver ao contrário, vejo pior para fora, mas a cada dia vejo melhor para dentro.»<sup>24</sup>*

---

<sup>24</sup> CUNHA, António, *D. Maria, A Louca* (p.146)

## A escada

Este elemento cénico, como já foi referido, chamou a atenção da criadora quando se deparou com a escada da Biblioteca Pública de Évora. Este objeto do século XVIII remete-nos para as bíblicas *Escadas de Jacob*. Os degraus do onírico que nos ligam da terra ao céu, do pecado ao santo, do Homem a Deus. As escadas por onde caminham anjos e onde Deus se apresentou mostrando que o céu pode começar na terra.

As escadas, enquanto dispositivo cénico deste espetáculo, demonstram os degraus entre o infortúnio da rainha, quando se lamenta sentada, e a sua ascensão quando no alto proclama o seu trono; todos os caminhos e degraus que compõem a sua vida. Sempre que há uma revelação importante no texto, a rainha sobe a escada, e é também atrás dela que se esconde quanto está mais assustada ou confusa. As escadas ganham a proporção de todos os caminhos que se sobem e descem numa vida.

## O óculo

*«Sob a convenção das imagens, encontra-se facilmente o rigor de um sentido. O retorno ao imediato só tem eficácia contra o desatino na medida em que se trata de um imediato desposto dividido em si mesmo. O imediato onde a violência é isolada da verdade, a selvajaria posta ao lado da verdade, onde a natureza deixa de poder reconhecer-se nas figuras fantásticas da contra natureza. Em suma, um imediato onde a natureza é mediatizada pela moral. Num espaço assim disposto, nunca mais a loucura poderá falar a linguagem do desatino, com tudo o que nela transcende os fenómenos naturais da doença. Ela estará inteiramente inserida numa patologia.» (FOUCAULT, HISTÓRIA DA LOUCURA NA IDADE CLÁSSICA, 2004, p. 336)*

A única janela do barco poderia ser muitas janelas, as muitas janelas que se abrem ao mesmo tempo. O óculo é algo por onde se vê, e vê-se para fora e para dentro, para o mundo e para si própria. A rainha igualmente vê um pássaro pela janela, que é a realidade possível e provável ao espreitar qualquer óculo de qualquer navio, como vê a sua memória, como vê o seu medo. Um único grande óculo juntava todos estes olhares, a realidade e a ilusão.

O cenógrafo propôs um único óculo, que facilitaria a linguagem do vídeo e torná-la-ia possivelmente mais sugestiva. Não era necessário estar a diferenciar qual era o olho que via para dentro e qual via para fora, a mistura seria mais interessante. Foi essa a opção que se seguiu. Ali se mistura a memória da rainha enquanto menina, com a memória do terror da morte dos Távoras, com o pássaro que voa e é livre, como a maré que enche e é natureza, com Jesus Cristo que a acalma, com a Santa de Roca a afundar, onde insanamente se revê. Todas as imagens de vídeo presentes no óculo, que não se apresentam como descrição da realidade, são signos das emoções da rainha.

### **Mancha de sangue**

A imagem da mancha de sangue simboliza o feminino, a menstruação e a perda da virgindade.

### **Pintura feminina**

Uma menina noiva com um laço vermelho e asas de anjo é a imagem que representa o casamento da rainha. D. Maria casa-se com 19 anos, mas vê-se ainda como uma criança, numa inocência que lhe é roubada. Intitulada *A Linda Menina*, de Mestre Rogério Ribeiro (1930-2008), esta é uma ilustração para o livro *Triunfo do Amor Português*.

## Atentado a D José I

Esta imagem é uma pintura de Mestre Rogério Ribeiro, desenhada à pena, composta por figuras que se sobrepõem pelos traços.

## Imagem da personagem

D. Maria vê-se a si própria (aqui interpretada por Maria do Céu Guerra) como um ser inocente em sacrifício. A imagem da atriz representa uma mulher a chorar. Num olhar pouco objetivo que representa a forma confusa como a rainha se percebe. «*Não há doçura em enterrar um grande amor, nem um filho muito amado. Até mesmo quando esse trono nos traz à boca um doce sabor de vingança, esse doce é insípido, fugaz, é ilusão.*»<sup>25</sup> É o retrato de D. Maria, relativamente ao seu universo afetivo e à coroa.

## A Santa de Roca

A Santa de Roca na ideia da encenação representa o terror de estar vazia: uma das loucuras de D. Maria seria acreditar-se vazia, outra, acreditar-se santa: dividia-se entre ver-se a pecadora e ver-se a santa. A ideia de santidade remete-nos para a sua piedade, *A Piedosa* foi o seu cognome em Portugal, pelas suas ofertas à Igreja em nome de Cristo e de Deus, e especialmente à ordem do Sagrado Coração de Jesus, de que resultou a Basílica da Estrela. No entanto, embora se confortasse na sua obsessão pela religião, D. Maria I era uma mulher que se sentia vazia, nua, e oca. A Santa de Roca surge nesta projeção constantemente a afundar e a emergir. Refletindo não só a sua ideia de naufrágio, bem como de toda a simbologia que a água tem na sua vida: conta a lenda que D. Maria tinha muita proximidade com a água, e com frequência desfrutava dos chamados *banhos de cadeirinha* – a rainha era transportada numa cadeira para a água do

---

<sup>25</sup> CUNHA, Antônio, *D. Maria, A Louca* (p.148)

Tejo, e, uma vez chegada ao Brasil, no Rio Velho, na Praça XV, a rainha deliciava-se com os agradáveis *banhos de cadeirinha*, desta vez numa água mais quente. Terá sido num desses banhos que um dia ela se terá atirado da cadeirinha e dito que vinha a nado para Portugal, acabando por morrer.

### **Jesus Cristo e o Pano de Verónica**

A projeção da imagem de um pano branco que se eleva é uma pintura também de Mestre Rogério Ribeiro inspirada no *Pano de Verónica*, onde posteriormente surge uma imagem de *Ecce Homo*, que não pertence ao quadro original do pintor. Esta é uma imagem clássica da etnografia religiosa, que completa assim o *Pano de Verónica*. D. Maria vê estas imagens e identifica-se com as lágrimas, suor e sangue do sofrimento de Jesus Cristo. Aqui está presente a paixão de Cristo, o seu sofrimento na morte e o perdão e compreensão que D. Maria lhe suplica.

### **Arca e várias fotografias da rainha na água**

Esta projeção mostra-nos as memórias da rainha confusas e cada vez mais dispersas. A caixa representa a vida como tesouro que deixou afundar, e as várias fotografias espalhadas pela água, a sua memória da mulher que foi, cada vez mais desvanecida.

### **Mulher no fundo do mar**

Nesta imagem, observamos uma mulher no fundo do mar, onde os seus cabelos dançam ao lado de algas, representando quão só e submersa se apresenta a rainha.

## O Processo dos Távora

O Processo dos Távora é representado no óculo do barco que transporta D. Maria, como uma memória que a atormenta. Esta é uma pintura que representa o processo dos Távora no momento da sua decapitação no Terreiro do Paço. O suplício que Marquês de Pombal sentenciou aos Távora, causou reações por toda a Europa, refletindo-se também nas representações artísticas sobre o período pombalino. A imagem reproduz uma ilustração elaborada em finais do século XIX por Alberto de Sousa. Esta memória que D. Maria tem do processo dos Távora confunde-se com a sua memória da sentença de morte de Tiradentes; ela crê que ambas constituem condenações injustas, mesmo a de Tiradentes que a rainha sentenciou.

## O barco e as frações do tempo

O barco, embora se apresente na sua função óbvia de transporte marítimo, é também um não-lugar. Este espetáculo remete a vários tempos e lugares: O barco é o tempo real, a chegada ao Brasil em 1808. Nos tempos fragmentados por D. Maria, o barco deixa de ser barco e é igreja, corte, e toda a paisagem que a rainha nos mostra pelas suas palavras e memórias. A criação optou por uma lógica menos objetiva: a rainha vive dentro do barco em 1808, mas entre o passado e o presente, tempo e espaço, muitos elementos confundem-se nas memórias da rainha:

*«(...) [O] passado não tem de ser tao límpido. Primeiro, o passado das pessoas velhas ou novas não é assim, mesmo o das que não são loucas, nós refazemos permanentemente o passado, estamos permanentemente a contar outra história que não é a nossa, as autobiografias são todas obras de ficção, a nossa memória ela própria é*

---

*uma enorme ficcionista. Nós estamos sempre a fazer outra história. E alguém que é dada como louca... ainda mais.*

*Parecia-me complicado fazer um espetáculo tão lógico e límpido em que o tempo, era o tempo exato do casamento, o tempo era o tempo exato da coroação, era mais interessante misturar um bocadinho disso tudo, claro que era complicado misturar isso tudo, porque isso levava-nos a outra peça. De modo que o que acabamos por fazer foi esquecer a marcação das datas e dar um percurso de vida mais informe e menos nítido. E por isso é que o barco é importante, porque a gente está sempre dentro do barco. A Joaquina, a D. Maria estão sempre no barco. E lembra-se e revive. Não representa, não demonstra, ela revive. Não é bem um flashback, será um flashback mas em plano subjetivo, não temos outro termos. É um regresso ao passado quer ele seja feito pelo encenador que coloca o ator em situação de passado, quer seja o próprio ator que mergulha num passado sem que ninguém o coloque lá. E é o que acontece com a nossa D. Maria, ela fica de repente autoritária como uma rainha ou a assumir á a coroar, mas é porque ela se está a lembrar de como foi naquela altura. Portanto é interessante que a presença do barco esteja lá sempre. Não se pode arrancar o barco dali, nem fazer sair ninguém do barco (...))»<sup>26</sup>*

---

<sup>26</sup> Depoimento que me foi prestado pela atriz Maria do Céu Guerra, Lisboa – Odemira, 27 de Março de 2013 (texto integral no anexo VIII. Documento 4. P.192)

# III CAPITULO

*Só a insignificância nos permite viver. Sem ela já o doido em que nós prega, tinha tomado conta do mundo. A insignificância comprime uma força desabalada.*

**Raúl Germano Brandão, *Húmus* (1917)**

*Florianópolis, 14 de Dezembro de 2012*

*As primeiras informações que obtive ao me aprofundar nas pesquisas sobre as condições da chegada da família real ao Brasil davam-me conta de que D. Maria teria permanecido no interior da nau por dois ou três dias antes do seu desembarque em terras brasileiras. Esta condição, esta circunstância intrigante, trouxe consigo o ambiente que eu procurava e, conseqüentemente, o estado de alma da protagonista. Um abandono no abandono, um não-chegar, uma insólita suspensão. Ao não se encontrar mais em Portugal, nem tampouco singrando mais os mares, e, no entanto, sem pisar ainda em terra firme, D. Maria encontra-se, então, em uma espécie de limbo. Um bom achado. Neste caso, eu teria três opções para desenvolver o texto: D. Maria falaria consigo mesma e com os seus fantasmas, porém correria o risco de voltar-se demais para dentro; D. Maria falaria diretamente ao público, mas correria o risco de voltar-se demais para fora, rompendo aquela condição interessantíssima sobre a que já me referi; ou D. Maria teria um interlocutor presente naquele universo especial, cuja presença lhe fosse provocativa, mas que a fizesse retornar, sempre que necessário, ao ponto de partida. Optei pela terceira alternativa. E escolhi uma aia, talvez uma das, mas um ser tão próximo que pudesse ouvi-la sempre e interpelá-la, mas ao mesmo tempo tão distante a ponto de não representar um obstáculo, uma barreira aos desgarramentos de D. Maria, ou seja, um ponto de equilíbrio à cena. Joanhinha poderia aparecer ou desaparecer, estar ou não estar, sempre que fosse necessário. Porém, e que isto fique claro, não a concebi como uma personagem física, uma presença visível, corpórea. Tanto que na primeira montagem realizada, em 1999, em Florianópolis, D. Maria se relaciona com uma Joanhinha não visível aos olhos do público, mas*

*perfeitamente presente. Na segunda montagem da peça, em 2002, em São Paulo, Joaquinha ganha corpo através de uma atriz. Desta forma, o encenador uniu à sua concepção estética a resolução de uma questão prática: sendo a protagonista interpretada por uma atriz cega, a segunda atriz oferecia suporte à primeira nos inúmeros deslocamentos e nas demais ações físicas que lhe exigissem algum apoio. Porém, é na encenação de Maria do Céu Guerra para a sua montagem pelo Grupo A Barraca e no trabalho interpretativo do ator Adérito Lopes no papel da aia, que Joaquinha adquire uma dimensão para além do texto, ou melhor, para além do que se possa compreender numa primeira leitura. E fica claro que isto se deve a um processo exitoso de leitura, compreensão e criação de ambos, encenadora-atriz e ator. Maria do Céu costuma dizer que esta Joaquinha é “um ser antes da fala”, não um ser primitivo, é o que depreendo desta afirmação, mas um ser que antecipa ao verbo a própria compreensão. Adérito desenha no palco a sua Joaquinha com movimentos tão precisos, com expressões tão acertadas que, se falasse efetivamente, sobraria. Nas oportunidades que tive de acompanhar e assistir ao espetáculo, 5 vezes em Lisboa e 7 no Brasil, era praticamente certo que alguns espectadores não identificassem por trás da indumentária da personagem Joaquinha o mesmo ator que surge na última cena a interpretar o poder da religião a conduzir D. Maria (criação também da encenadora), chegando ao ponto de reclamar a presença da Joaquinha no momento dos aplausos finais. Indo mais longe, alguns poucos chegavam a acreditar que a Joaquinha era uma boneca animada. E o interessante é que esta situação não era premeditada, era consequência da conjunção de fatores: primeiro, obviamente, o fato de o ator estar travestido, mascarado e a andar sentado em uma base sobre rodas, mas também e principalmente, devido ao talento e à competência de Adérito, que construiu a sua*

*personagem com um gestual e com uma pulsação tão próprios que provocam este incrível distanciamento de si. Outras Donas Marias e Joaninhas não vir (assim espero), este é o destino desejado aos textos de teatro, mas esta re-escrita cênica, os “diálogos” construídos a partir do relacionamento desenvolvido entre as duas personagens e as interpretações singulares de Maria do Céu Guerra e de Adérito Lopes, tornaram D. Maria, a Louca, muito, muito maior.*

*Antônio Cunha<sup>27</sup>*

---

<sup>27</sup> Texto escrito expressamente pelo dramaturgo Antônio Cunha, material inédito produzido no âmbito do presente relatório de estágio.

## ***A Personagem***

### **3.1 D. Joana Rita, a aia anã: o risco da criação**

A personagem D. Joana Rita, foi uma proposta de encenação. Embora D. Maria no seu monólogo se dirija várias vezes à sua companheira Joaninha, esta é um pretexto escolhido para direccionar as palavras de D. Maria a alguém. A personagem Joaninha seria uma opção dramaturgicamente do autor. Ideia de limbo em que D. Maria ficara na sua chegada ao Brasil, ela mostrou-se o ponto-chave que inspirou todo o texto. D. Maria já não estava em Portugal e ainda não pisará o Brasil, sozinha, com alguma de suas aias; ela esperava antes que a família real portuguesa a resgatasse daquele não lugar. É nesse estado de ansiedade e abandono que a rainha desce ao mais profundo de si, contando entre delírios a sua história a uma fiel companheira imaginada pelo dramaturgo.

Ao contrário de D. Maria, que é uma personagem baseada em factos verídicos, D. Joaninha é ficção do autor. Podemos ligar a sua personagem a algumas das aias que acompanhavam a rainha, e podemos arriscar alguma inspiração verídica se pensarmos que D. Maria se deslumbrava nas festas da corte portuguesa, no palácio de Queluz, com a presença de bobos, e, segundo Joana Amaral Dias, também com a presença de uma negra anã que divertia a corte, com especial performance no aniversário do falecido filho da rainha, D. José.

*«(...) [P]articuladamente e radiante, e com ligeiros traços de excentricidade, foi a festa do 19<sup>a</sup> aniversário do príncipe D. José, primeiro filho de Maria: o bobo estático e a preta anã D. Rosa, enxotavam os lustres e os autos tocados das senhoras. (...) A*

---

*receção acaba com um espetáculo de ópera no teatro (...) seguido de um vistosíssimo fogo-de-artifício nos jardins do palácio.» (Dias, 2010)*

Também o Inquisidor é uma personagem proposta pela encenação. Ele personifica o poder da Igreja sempre presente no texto. D. Maria, devota da Igreja Católica, e com um reinado onde o poder da Igreja está sempre presente, dispunha de dois inquisidores que lhe eram mais próximos.

*«D. Maria teve vários confessores que acompanharam a sua vida espiritual muitos anos. Destacam-se dois. O primeiro, a partir de 1759, foi o carmelita, frei Inácio de São Caetano, que recebeu mais tarde o título de arcebispo de Tessalonica. Não sendo jesuíta, era tido por um homem sensato e equilibrado, que por vezes até contrariava as excessivas devoções da Princesa da Beira. Era um homem erudito. (...) Sucedeu-lhe no cargo o bispo do Algarve D. José Maria de Melo, que tinha uma forma de conversar com a rainha completamente oposta. Em 1787 fora eleito bispo do Algarve e passou a confessor em 1788. Foi também nomeada inquisidor-mor. Foi recomendado à rainha pelo interior confessor. (...) D. José Maria de Melo era mais dado a aconselhar a rainha às devoções, e procurou convencê-la reabilitar os Távora, ameaçando-a com a cólera divina se não cumprisse esse dever de consciência. Como era preciso culpar alguém pela loucura da rainha, foi D. José Maria de Melo o bode expiatório.» (Boléo, 2009)*

O Inquisidor, em *D. Maria, A Louca* de António Cunha, assim como a personagem D. Joana Rita, não têm texto porque a obra literária não os concebe como personagens corporizadas. Se o Inquisidor é proposta inédita da criação de Maria do

Céu Guerra, já D. Joana Rita, a aia anã, havia ganho vida antes noutras propostas cénicas anteriores da mesma peça, no Brasil.

Em 1999, na primeira encenação do texto *D. Maria, A Louca*, representada por Berna Santana no Teatro Catarinense em Florianópolis - onde conquistou destaques em maquilhagem, cenário e garantiu à atriz Berna Santana, pela segunda vez consecutiva no festival, o troféu de melhor atriz. - espetáculo tinha uma única personagem, D. Maria, representada num discurso de monólogo. Mais tarde, D. Maria I volta ao palco, desta vez no corpo de Marisa Hipólito, com encenação de Jairo Maciel em São Paulo. É neste projeto que D. Joana Rita ganha vida em palco pela primeira vez. A singularidade deste espetáculo é também caracterizada pelo facto de a atriz na personagem de D. Maria ser cega. A aia de D. Maria tinha aqui também uma função de orientação para a atriz Marisa Hipólito.

É em 2011, pela mão de Maria do Céu Guerra e pelo corpo do ator, autor destas linhas, que D. Joana Rita volta ao palco. Este processo não se limitou à personagem D. Joana Rita. Ele começou como uma assistência e aprendizagem, neste ambiente mais fechado e por isso mais próximo; no qual D. Joana Rita começou a nascer na mente da criadora.

A ideia era arriscada: o ator, homem, branco, de 1.80, caberia no corpo de uma mulher, negra e anã. Coube ao mestre e cenógrafo José Costa Reis a formatação de um molde humano para um ser indefinido entre uma mulher, uma máquina ou uma boneca. O belo, o corpo perfeito, é trocado pelo desmembramento, por um corpo que se veste. O natural e o artificial misturam-se, e o virtual pode assumir uma dimensão simbólica do

real e não uma arte fantasiada de perfeição. A ideia da presença da aia anã obedece a um paradoxo: a idiotia e o esplendor.

Em *idiotia e esplendor da arte atual* de Mário Perniola, compreendemos aspetos relacionados com o realismo da arte, sublinhando as duas tendências: uma centrada na aparência, outra na experiência da realidade. A primeira tendência ambiciona a libertação da realidade, a segunda a percepção da realidade. Perniola refere a “irrupção” do real: os artistas representam o cru, se não o cruel, na tentativa de suscitar o desconforto. No entanto, ao invés de contemplação total do real, existe antes uma sensação de medo, desejo e dor. O indivíduo na presença destas obras é confrontado com os seus maiores medos e os seus maiores desejos, numa dualidade de atração e repulsa.

Ele baseia-se em Lacan, na ideia do simbólico, imaginário e real, sendo então o real algo que difere do verdadeiro e do símbolo. Para Foster, o realismo de hoje passa por colocar o indivíduo perante algo aterrorizador – a arte como repulsa.

Foi Rosset que introduziu o termo idiotia, que para além do significado comum de estúpido e irracional tem também o significado de único. O autor conclui que a visão do realismo na arte pode ser positiva. A positividade do realismo na arte enquanto cru passa pela procura de uma singularidade. Foi essa singularidade que se pretendeu com a personagem D. Joana Rita, a aia anã.

Um homem caucasiano, de 1.80, veste o corpo negro de uma escrava, num vestido de rainha, e sem qualquer texto para dizer cena.

### 3.2 A invisibilidade do Ator

A presença de Joantina situa-se na linha ténue de dicotomia entre o ridículo e o artístico; longa foi pois a procura. Nas primeiras leituras, o papel que me foi atribuído poderia passar por vários, sendo a minha participação a personificação de cada um dos nomes que assombram a memória da rainha ao longo do espetáculo, lembrados nos vários *flashbacks*; no entanto, essa poderia ser uma opção demasiado ilustrativa e com o risco de fragilidade na coerência.

Foi necessário encontrar D. Maria, para chegar à aia Joantina. Na primeira fase deste caminho, a aia seguia o que era sugerido no texto, e o seu papel era quase limitado à função, aparecia quando evocada nas ordens da rainha. Ao longo da criação, pareceu importante a Maria do Céu Guerra que esta personagem ganhasse mais vida e chegou mesmo a experimentar-se a presença de D. Joana em cena durante todo o espetáculo, mas sendo esta uma história entre o passado e o presente, um barco e um país, uma rainha e uma mulher, a lucidez e a loucura, a presença permanente de D. Joana Rita roubava a solidão que era necessária para a intimidade de cada uma destas viagens.

D. Joana Rita é evocada por D. Maria nos seus momentos mais lúcidos quando ela está de facto no presente: recorde-se que a ação decorre num barco em 1808 e é quando as memórias da rainha a transportam ao passado que esta aia ganha quase que uma dimensão de âncora ao presente, à lucidez possível.

A personagem D. Joana Rita representa uma mulher antes da fala. Sobre um ser antes da fala, Maria do Céu Guerra relembra uma história que Augusto Boal partilhou com ela, e que mais tarde lhe surgiu como uma possível inspiração de proposta para esta criação, do que seria a personagem Joantina.

«(...) [A] mulher antes da fala, não é capaz de falar. Há ali um equilíbrio entre a personagem que não fala porque muito embora tenha a sua personalidade, não foi criada para falar, não foi criada para ter opinião, não foi criada para falar sobre si, ela jamais iria ali sentar-se a contar a história da sua vida. É aquela história das criadas de servir do Teatro do Oprimido de Augusto Boal que ele contava. Houve uma que desatou em prantos porque toda a vida foi ensinada a não se mostrar, a não falar alto para não incomodar os patrões, a não soltar o cabelo para não cair um cabelo no prato, a ter uma bata pouco exuberante, porque havia homens na sala que não podiam ver as suas formas, não ter saias curtas, porque as saias curtas podiam ser chocantes para os meninos da casa, ou atraentes para os meninos da casa. E depois, de repente, chegou ao Teatro do Oprimido e mandaram-na falar alto, soltar o cabelo, pôr saias pelos joelhos e dizer quem era, dizer o nome em voz alta, e ela desatou a chorar. Portanto tudo aquilo que lhe tinham ensinado que ela devia ser para conservar o seu emprego e o seu modo de vida era aquilo que ali diziam “oh mulher, ... vá lá ...mostre-te, sê quem és”, e ela teve uma sensação tão estranha a primeira vez que subiu ao palco e assumiu que tinha umas pernas e que podia usar saltos altos, e que não perdia nada com isso, a mulher entrou num pranto desalmado que foi preciso o Boal ir lá por ordem naquele caos emocional, ela era portanto uma mulher antes da fala. “Os meus patrões não me queriam a falar alto, não sabem o timbre da minha voz, e vocês andam aqui há não sei quantos dias a dizer fala alto, fala alto! E eu, de repente ouvi uma voz que praticamente não conheço.” Ele contou-me essa história tendo saído do espetáculo e é muito engraçada porque o filho do Augusto foi a correr chamá-lo porque não sabia o que havia de dizer à rapariga. E eu pensei sempre muito nesta coisa da criada relativamente à Joanhinha. Inicialmente até não me fez muita confusão assumir uma

---

*Joaninha calada porque pensei na criada de servir do Augusto Boal, só que a vida dá umas voltas na dramaturgia e ela passou a ter mais força, mais peso, mais importância, e a solidão e a rainha destronada... De repente aquela criada é a rainha do tempo da rainha, é a rainha da mente da rainha, é a rainha daquele espaço. A ela não lhe aconteceu nada se não de bom: tem o vestido mais bonito, anda ali com laçarotes no cabelo, anda ali toda vaidosa, manda na rainha, manda a apanhar as coisas do chão, ela está em ascensão e a outra está em decadência.»<sup>28</sup>*

Estar antes da fala é estar num lugar em que o seu conceito não é necessário. Os conceitos inventam-se para que o mundo se distinga verbalmente. D. Joana Rita representa algo que está antes da palavra. Ela fala-nos num texto que não é simbolizado por signos linguísticos que descodificamos como palavras, mas ela fala-nos no mais breve e leve gesto, na intensidade expressiva do seu olhar perscrutador.

*«A proposição está para a linguagem como a representação está para o pensamento: a sua forma é a um tempo a mais geral e mais elementar, pois que se a decompsarmos, já não encontramos o discurso, mas os seus elementos como outros tantos materiais dispersos. Subjacentes á proposição encontram-se, efetivamente, palavras, mas não é nelas que a linguagem se consubstancia.» (FOUCAULT, AS PALAVRAS E AS COISAS, 1966, p. 145)*

O gesto que não é, nem pode ser confundido com mímica, é-nos transmitido pela sua subtilidade, pela leveza que quase torna discreta uma imagem que nos causa tanto estranhamento.

---

<sup>28</sup> GUERRA, Maria do Céu, Odemira (p.193,194)

---

«(...) A linguagem de ação, é o corpo que a fala; e no entanto, não foi dada logo de entrada. O que a natureza permite ao homem é apenas que nas diversas situações em que ele se encontre, se sirva de gestos; (...) Como um sinal. Assim começa a compreensão. Ele pode, por sua vez, utilizar essa mímica convertido em sinal para suscitar nos seus companheiros a ideia de ele próprio experimenta as sensações, as necessidades, as dores que são associadas de ordinários, a tais gestos (...)» (FOUCAULT, AS PALAVRAS E AS COISAS, 1966, pp. 158,159)

As várias formas verbais e por isso humanas, com que descrevemos a realidade, tão rapidamente ganham tamanha complexidade, que as tantas linguagens que criamos nos afastam e confundem das percepções iniciais; num monólogo que se faz diálogo entre uma rainha com tamanha complexidade e uma escrava muda. Cabe à aia também aqui o inverso da rainha: na nudez de nada dizer pelo signo da palavra, pela atenção do grito, ou pelo exagero do gesto, todo um subtexto nos chega. Todas as entrelinhas que a enlaçam à sua rainha.

Era uma proposta arriscada: a presença de uma personagem sem fala, apenas mencionada no texto pelos chamamentos da rainha, mas cujo texto continua a ser um monólogo, deixando a expectativa do que é que aquela figura está a pensar, o que tem para dizer e o que vai fazer, ultrapassando qualquer definição dos parâmetros da normalidade mais previsível; onde o ator surge travestido como uma boneca, negra e anã: D. Joana Rita, a aia da rainha.

Da ação surgiu a reação e D. Joana Rita ganhou vida em cena. No silêncio, ganhou as características da sua singularidade, e assim se construiu uma personagem

que se emociona, zanga, apoia, acompanha, conforta. Sem palavras, com gestos económicos e com o olhar.

De diferentes características físicas no que toca a cor, tamanho e sexo, foi-me proposta uma mulher, escrava, negra, anã e muda. Esta personagem não foi concebida pelo dramaturgo como presença física na cena. Por isso, ela foi concebida pela criação do jogo teatral a partir do lugar do corpo. A criadora decidiu ter a presença desta figura em cena, e ao decidi-lo, em conjunto com o figurinista e ator, sublinhar a importância de que seja reconhecida como escrava. Uma imagem forte e envolvente na sua descrição: uma negra, anã, com fato de rainha a andar sobre rodas no palco; integrada numa performance administrada de modo a que ela se tornava uma presença discreta.

Não era pois o ator na sua identidade a representar uma escrava: o ator era invisível, para além dos seus olhos, emprestados à personagem, e que o espetador observava, já que máscara facial os não podia ocultar.

*Lisboa, Dezembro de 2012*

*Mas afinal quem é esta Aia da Rainha, D. Joana, Joanelha? Amiga, serva, confidente, não raras vezes castigadora e impositiva.*

*Como dar forma a esta figura sem voz?*

*Gosto de brinquedos, de objetos ligados à infância, ou que nos transportam a ela.*

*Assim ocorreu-me transformar esta figura num brinquedo de corda, uma boneca, uma espécie de autómato do século XVIII, humanizado apenas pelo olhar.*

*Para lhe conferir uma menor dimensão face à Rainha, e reforçar a ideia de brinquedo-boneca construiu-se um dispositivo (pequeno banco com rodas doidas) sobre o qual o ator se senta, dando à figura um certo nanismo e minimizando, tanto quanto possível, o desconforto do ator.*

*... Não existe, intencionalmente, nenhuma aproximação à realidade humana nesta figura. O que supostamente seria pele à vista, braços, mãos, máscara e o pouco que aparece dos pés (que asseguram todo o movimento) são de um negro puro-preto. É uma boneca, uma mascote, não uma pessoa. Veste-se finalmente com uma “cópia” do vestido com que D. Maria é representada no seu retrato mais conhecido. (Não seria raro vestirem-se as bonecas com fatos iguais aos das meninas suas donas)*

*Acrescenta-se ao conjunto o ruído inesperado das rodas sobre as tábuas de cena que reforça a ideia dum suposto e imaginário mecanismo interior.*

*Na contenção dos gestos que serão obrigatoriamente rigorosos e precisos, sobra ao ator apenas o olhar.*

*Privado da voz, instrumento principal do seu trabalho, a atuar sentado, tendo apenas disponíveis tronco e braços, com a cara coberta pelo imenso desconforto duma máscara inteira e obrigado a uma postura feminina, foi este o imenso desafio proposto ao Adérito Lopes.*

*Parece então, ter havido da parte do criador plástico uma indisfarçável maldade para com o ator.*

*Liga-me ao Adérito uma rara e profunda amizade.*

*Tenho por ele uma ternura e afeto imensos. Foi meu aluno. Conheço-lhe as capacidades como ser humano e como ator.*

*Gostei de lhe propor este grande desafio e foi uma alegria trabalhar para ele.*

*Será, talvez, suspeita qualquer apreciação que possa fazer à forma como o Adérito construiu esta D. Joantina. À maneira como utilizou e soube vestir este figurino tão difícil de manobrar. Foi notável a sua participação neste espetáculo, assim como foi notável a maneira como apenas com o olhar nos fez sorrir e comover. Inesquecível esta D. Joana, Joantina.*

José Costa Reis<sup>29</sup>

---

<sup>29</sup> Texto escrito expressamente pelo diretor plástico José Costa Reis, material inédito produzido no âmbito do presente relatório de estágio.

# Conclusão

*Ora até que enfim... perfeitamente...*

*Cá está ela!*

*Tenho a loucura exactamente na cabeça.*

*Meu coração estourou como uma bomba de pataco,*

*E a minha cabeça teve o sobressalto pela espinha acima... (...)*

*Álvaro de Campos, Poesias de Álvaro de Campos (1944)*

Estar no elenco d'A BARRACA e subitamente ter a oportunidade de poder acompanhar, desde a primeira leitura, todo o processo criativo que ergue um espetáculo, é por si só um enorme privilégio para qualquer ator. Mas, quando à frente desse mesmo projeto está a melhor de entre os mestres, qualquer ator cresce. Assistir diariamente, e tão de perto, à evolução do trabalho da atriz; a procurar, a ganhar e a perder, a ganhar uma outra vida, uma outra mulher, um outro andar, uma outra voz. Assistir e tomar parte na emergência de uma outra loucura, outra personalidade, outro olhar; em suma, a administração rigorosa dos sentimentos e dos momentos em que eles se manifestam no simulacro cénico. Agarrar um monólogo denso e intenso, mas ao mesmo tempo tão oscilante e variado, é um espantoso laboratório teatral em que às vezes a própria atriz parece não se dar conta, ou finge ignorar, na maneira genial como reproduz e dá alma a tantos e tão perturbados sentimentos, e às emoções a que nos transporta. É, tenho de o confessar aqui, a oferta que nos faz do seu infindável talento, que eu fruí de perto em cada uma das muitas sessões que fizemos do espetáculo nos palcos de ambos os lados do Atlântico.

O talento de uma atriz contemporânea e experiente, culta e inovadora. É assim que eu defino a Maria do Céu Guerra, sem receio de que tomem as minhas palavras como fruto de amizade generosa ou proselitismo artístico.

Para a mais ampla concretização deste trabalho, teve a criadora deste espetáculo a ideia feliz e inteligente de convidar para a direção plástica, cenografia e figurinos, um nosso grande e comum amigo de sempre, parceiro cúmplice de arte. Com o requinte, a exigência e o rigor que caracterizam o seu trabalho, José Costa Reis traz-nos o seu

talento e a sua experiência, de pintor e cenoplasta (é dele a imagem soberba do desenho exibido pelo cartaz da peça).

E é assim que, neste meu ciclo de ator, já lá vão uns treze anos, sinto ser cada vez mais importante a identidade daqueles com quem se trabalha, mais do que tão-somente o trabalho que se desenvolve enquanto ator. A excelência que surpreendo naqueles que neste momento me rodeiam decerto será o suporte e o apoio com que espero e desejo poder contar para o meu crescimento e evolução.

E a “minha” Joanhinha? D. Joana Rita, ou Joanhinha, como a rainha lhe chama nos seus impulsos mais ternurentos? A aia quase sempre subserviente que durante anos a serviu, a acompanhou na viagem ao Brasil e até ao fim da vida, no tempo histórico de ficção que a peça propõe.

*«Ora, que agora tenho uma aia que vive também a chorar do que digo, embora quase sempre ria do que faço!»<sup>30</sup>*

Embora esta Joanhinha possa ser real na História, e a sua presença seja mencionada no texto pelo dramaturgo, o seu aparecimento físico no espetáculo resultou, como já o destaquei, da criação de Maria do Céu Guerra. Desenvolveu-se assim uma criatura que no silêncio misterioso, mas nem sempre passivo, se sente às vezes no direito de impor algumas regras de disciplina à sua soberana, como se no seu silêncio comunicante houvesse um eco do Bobo de Lear.

E foi este o grande desafio que me foi generosamente oferecido: dar vida a esta anã negra, meio boneca meio mulher, que na sua mudez terá de fazer um contraponto discreto mas consistente à sua monarca.

---

<sup>30</sup> CUNHA, Antônio. *D. Maria, A Louca*. (P. 147)

Posso claramente afirmar de que, no Teatro, a minha vida divide-se em duas fases: antes de Maria do Céu Guerra e depois, com Maria do Céu Guerra. Na sua parceria, passei mais tempo do que com qualquer outro mestre e ela tornou-se inevitavelmente a minha maior referência. É com ela que tenho aprendido sobre esta arte de conjurar pessoas, que mais do que fazer teatro, constrói e amadurece gente.

O que pretendo eu partilhar com este trabalho?

Há um grupo de teatro que se chama A Barraca. Nesse teatro que tem uma longa história de 37 anos, montou-se um dia este espetáculo que era assim, e que também me tinha como parte dele, e que eu guardei como parte de mim, e vos apresento aqui, como objeto de estudo neste mestrado, na tentativa persistente de expor o que pode constituir este teatro.

Há uma mulher de teatro chamada Maria do Céu Guerra que a determinada altura do seu percurso decidiu liderar um coletivo cénico, animado com a força de Lorca. Um teatro que com a sua trupe, monta e desmonta e leva a cena a toda parte. O grupo começou com sede no Rato, depois foi para Santos e tem a vocação inata de viajar pelo país e pelo mundo, como a sua designação lorqueana o enuncia.

No fundo, quis testemunhar nestas páginas algumas das vivências e dos procedimentos artísticos que partilhei e saboreei com este grupo e com estas pessoas, e tão especialmente com esta primeira atriz, aqui resumido neste projeto *D. Maria, A Louca*; espetáculo que foi mais um assinalável sucesso de público d'A Barraca, vários meses em cena, com uma digressão a diversas cidades brasileiras; uma criação premiada de Maria do Céu Guerra (Prémio de Teatro Bernardo Santareno 2011, para a melhor

interpretação feminina), e para mim mais do que um estágio, foi um verdadeiro laboratório artístico.

Visiono o teatro como a promessa de uma vida nova, uma aprendizagem de uma vida transportada para a cena. E até lá se chegar, há um longo caminho de procura, de estudo, de verdade e fingimento estéticos, tão complexos como a própria vida. O teatro renova-me e o palco reconstrói-me; assim ator me reconheço.

Nesta viagem cénica, o palco tornou-se numa solitária nau conosco lá dentro, e com ele viajamos por Portugal e pelo Brasil. Entrava em cena dentro de um figurino meticulosamente concebido numa estrutura sobre rodas, com uma expressão totalmente anulada por uma máscara negra. Irreconhecível até de mim próprio, olhava à minha volta e estava num barco, sozinho com uma rainha em decadência; não era a atriz que eu ali via, era de facto uma rainha fragilizada, doente dos sentimentos.

Eu não era o Adérito, eu não me reconhecia de todo como o Adérito. Não usei um milímetro da minha personalidade, não usei a minha voz, não usei o meu corpo explicitado, não usei nada que uso espontânea e usualmente no teatro e na vida. À exceção dos olhos através de uma máscara.

Este trabalho absorveu-me tanto que, a determinada altura, não senti nenhuma falta da comunicação verbal; se eu falasse, as palavras excederiam. Eu sabia o porquê de estar ali e o que queria D. Maria, e a relação estava conseguida e era assim, sem mais.

Não é sempre que a arte, a representação, a ficção em geral, nos dão esta possibilidade da transformação radical. Há sempre uma tentativa de tirar partido daquilo que nos é mais comum e familiar, daquilo que está mais perto de nós ou dos nossos entes mais próximos. Por isso, para finalização do presente mestrado, escolhi o trabalho

de criação em que me tornei na anã negra e muda Joaninha, até desvelar o rosto e o corpo no final do espetáculo, para espanto invariável do público. Tratava-se de um jogo de todo impossível procurar qualquer tipo de semelhanças. Estava longe das analogias de conforto óbvio e técnico para mim, enquanto ator, quer no tempo ficcionado da cena, quer na vida. Tudo me aparecia diferente, por dentro e por fora. Só restava então a magia da transmutação cénica; talvez aquela que Artaud sonhou e nós com ele - o poder da imaginação, a que às vezes damos nomes como inspiração e sensibilidade. Neste quarteto de que fiz parte, a magia foi-me propiciada por José Costa Reis; a inspiração pelo tema musical do Maestro António Victorino d'Almeida, e a sensibilidade sugada ao talento de Maria do Céu Guerra.

## Bibliografia

AUGÉ, M. (2005). *NÃO-LUGARES - Introdução a uma Antropologia da Sobremodernidade*.

(M. S. Pereira, Trad.) Lisboa: 90 Graus Editora.

Artaud, Antonin (1989). *O Teatro e o seu duplo* (Fiama Hasse Pais Brandão, Trad.). Lisboa:

Fenda.

Barroso, E. P. (2006). *ROGÉRIO RIBEIRO uma monografia* (uma edição ed.). Porto:

CORDEIROS| GALERIA.

Benjamin, W. (2010). *A obra de arte na época da sua reprodução mecanizada*. (J. M.

Mendes, Trad.) Amadora: Escola Superior de Teatro e Cinema.

BOAL, A. (2009). *A Estética do Oprimido*. Rio de Janeiro: Editora Garamond Ltda.

BOAL, A. (2005). *Jogos para atores e não-atores* (8ª ed.). Rio de Janeiro: Civilização

Brasileira.

Boal, A. (2003). *O TEATRO COMO ARTE MARCIAL*. Rio de Janeiro, Brasil: Garamond.

Boléo, L. V. (2009). *D. MARIA I A RAINHA LOUCA*. Lisboa: Esfera dos Livros.

Brecht, B. (2005). *Estudos sobre teatro*. (F. P. Brandão, Trad.) Rio de Janeiro: Nova

Fronteira.

Brook, P. (2008). *O ESPAÇO VAZIO* (2ª ed.). (R. Lopes, Trad.) Lisboa: Orfeu Negro.

Brook, P. (1969). *O Teatro e seu espaço*. (T. C. Oscar Araripe, Trad.) Rio de Janeiro: Editora

Vozes.

Camus, A. (2002). *CALÍGULA seguido de O EQUÍVOCO*. (R. d. Carvalho, Trad.) Lisboa:

LIVROS DO BRASIL.

CARY, L., Ramos, J. J. (1973) *Teatro e Vanguarda*. Lisboa: EDITORIAL PRESENÇA, LDA.

Costa, H. (2013). *A BARRACA 35 ANOS*. Lisboa, Portugal: Finepaper, Lda.

Costa, H. (2008) *D. JOÃO VI*. Lisboa: ISPA.

Cunha, A. (2004). *TRÊS D(R)AMAS POSSÍVEIS*. Criciúma, Santa Catarina, Brasil: Letra d'água.

Cunha, A., Guerra, M. d., Lopes, A., & al., e. (20 de Julho de 2011). *D. Maria, A Louca* (2011). Programa do espetáculo. *A Barraca. Programa do espetáculo*, 15. Lisboa, Lisboa, Portugal: A Barraca.

Dias, J. A. (2010). *MANÍACOS DE QUALIDADE*. Lisboa: A Esfera dos Livros.

Eco, U. (1977). *COMO SE FAZ UMA TESE EM CIÊNCIAS HUMANAS*. (A. F. Leitão, Trad.)

Lisboa: EDITORIAL PRESENÇA.

Espanca, F. (2004). *Poesia Completa* (5ª edição ed.). CHIADO, Lisboa, Portugal: BERTRAND EDITORA Lda.

FOUCAULT, M. (1966). *AS PALAVRAS E AS COISAS*. (A. R. Rosa, Trad.) Lisboa: EDIÇÕES 70, LDA.

FOUCAULT, M. (2004). *HISTÓRIA DA LOUCURA NA IDADE CLÁSSICA*. (J. T. Netto, Trad.) São Paulo - SP - Brasil: EDITORA PERSPECTIVA S.A.

Guerra, H. C. (2001). *A BARRACA 25 ANOS*. Lisboa, Portugal: Grafis - Cooperativa de Artes Gráficas, CRL.

LEHMANN, (2007).H.-T. *TEATRO PÓS-DRAMÁTICO*. (P. SÜSSEKIND, Trad.). São Paulo: COSAC & NAIFY.

Matoso, J. (1993). *HISTÓRIA DE PORTUGAL* (Vols. Quarto Volume - O Antigo Regime ( 1620-1807)). Lisboa: Circulo de Leirores .

MONIQUE BORIE, M. D. (1996). *ESTÉTICA TEATRAL - TEXTOS DE PLATÃO A BRECHT*. (H. BARBAS, Trad.) Lisboa: FUNDAÇÃO CALOUSTE GULBENKIAN.

Negreiros, J. A. (1971). *Obras Completas - 5 - ensaios I*. Lisboa: Editorial Estampa .

Negreiros, J. d. (2001). *POEMAS*. Lisboa: ASSÍRIO & ALVIM.

Patricio, A. (2007). *O FIM - história dramática em dois quadros - DIALOGO NA ALHAMBRA*. (A. N. Rosa, Ed.) Lisboa: ASSÍRIO & ALVIM.

Perniola, M. (2006). *A ARTE E A SUA SOMBRA*. (A. S. Carvalho, Trad.) Lisboa: ASSIRIO & ALVIM.

Rosa, A. N. (2003). *AS MÁSCARAS NIGROMANTES - uma leitura do teatro escrito de António Patrício*. Lisboa: ASSÍRIO & ALVIM.

Rosenfeld, A. (2012). *BRECHT E O TEATRO ÉPICO* (1ª ed.). (N. Fernandes, Trad.) São Paulo: PERSPECTIVA.

Serrão, J. (1976). *PEQUENO DICIONÁRIO DA HISTÓRIA DE PORTUGAL*. Lisboa: Iniciativas Editoriais .

Shakespeare, W. (2002). *O Rei Lear*. (A. Cunhal, Trad.) Editorial Caminho.

Shakespeare, W. (1975). *SHAKESPEARE HAMLET - OTHELLO SÉRIE « OBRAS COMPLETAS DE SHAKESPEARE»*. (R. Alberty, Trad.) Lisboa. São Paulo: Verbo.

Shakespeare, W. (1975). *SHAKESPEARE REI LEAR – MACBETH « OBRAS COMPLETAS DE SHAKESPEARE»*. (R. Alberty, Trad.) Lisboa. São Paulo: Verbo.

Sinisterra, J. S. (2002). *Fragmentos de um discurso teatral*. Ciudad Real: Ñaque Editora.

STANISLAVSKI, C. (1998). *A CONSTRUÇÃO DA PERSONAGEM* (9ª edição ed.). Rio de Janeiro: civilização brasileira.

Stanislavski, C. (1999). *A criação de um papel* (6ª edição ed.). (P. d. Lima, Trad.) Rio de Janeiro: CIVILIZAÇÃO BRASILEIRA.

STANISLAVSKI, C. (1998). *A PREPARAÇÃO DO ATOR* (14ª edição ed.). Rio de Janeiro: civilização brasileira.

STANISLAVSKI, C. (1997). *Manual do Ator* (2ª edição ed.). (J. L. CAMARGO, Trad.) São Paulo, Brasil: Livraria Martins Fontes Editora Ltda.

# APÊNDICE 1

## A criadora e a Companhia: traços de um percurso

*Os homens choram porque as coisas não são como deviam ser.*

*Não me toques. Mas fica perto de mim.*

**Albert Camus, *Calígula* (1939)**

## *Perfil da Criadora*

### **Quatro mestres para uma Atriz**

Destacam-se quatro das formas de orientar o trabalho segundo a atriz de Maria do Céu Guerra, derivadas do estudo de quatro autores que, além de encenadores, atores e dramaturgos, foram investigadores. Os quatro mestres escolhidos: Constantin Stanislavski, Bertolt Brecht, Peter Brook e Augusto Boal revelaram-se basilares no que toca ao trabalho do ator de hoje, e são também estes os mais influentes no percurso da atriz Maria do Céu Guerra e por sua vez, no Grupo A Barraca, com a qual colaboro.

*«(...) [A]quilo que eu procurei foi fazer uma lógica, que assenta absolutamente numa construção de personagem stanislavskiano, com apoio de psiquiatria e tudo. Com uma procura de memórias, com uma procura de emoções.»<sup>31</sup>*

Falar da metodologia do ator é inevitavelmente falar de Stanislavski. A sua influência no trabalho do ator ocidental como hoje o conhecemos é inquestionável. Stanislavski surge opondo-se a um modo de fazer teatro melodramático; ele investigou uma nova conceção de verdade cénica, procurando a autenticidade emocional por parte do simulacro forjado pelos atores. Desta forma, o ator acreditaria na realidade, ou na sua possibilidade verosímil, daquilo que se apresenta em cena e com ele também o espectador acreditaria. O ator esqueceria o público fixando-se apenas na realidade ficcional, a sua ação era assim direcionada para os outros atores e não mais para o espectador. A etapa mais influente da sua criação enquanto investigador acabou por incidir numa verdade que é a verdade das emoções, onde se pretende criar uma ilusão

<sup>31</sup> <sup>31</sup> GUERRA, Maria do Céu, Santo André (p.175)

verosímil que emerge da experiência humana convocada pelo intérprete. Este era portanto um realismo interior, um realismo das emoções.

Os atores ganham as ferramentas necessárias para serem capazes de atingir esta conceção de verdade cénica. Isto passa por uma apreensão global da personagem, uma abordagem biográfica de forma a ser conhecedor do que move a personagem.

Existem dois objetivos fundamentais para esta verdade cénica, o objetivo psicológico e físico. Ele não pretende criar estados emocionais, mas a sua presença em cena, através da espontaneidade dos sentimentos como na vida real. Esta vida real é o objetivo último do método stanislavskiano, esta existência de uma vida verdadeira no palco é aquilo que Stanislavski queria ver no ator. Essa vida é emoção, mas não a emoção pela produção de emoção; essa emoção nasce da coisa mais simples e que justifica a toda a existência humana, justifica tudo aquilo que o ser humano faz: o desejo.

Por contraste decisivo, a grande influência de Brecht no Teatro de Maria do Céu Guerra é mais a nível ideológico do que da performance. É uma teoria de conhecimento; são instrumentos filosóficos, são instrumentos de horizonte social e político, mais do que uma estética da cena propriamente dita.

Brecht apresenta como princípios fundamentais a recusa da ilusão, da empatia e da identificação do espetador no seu Teatro Épico, onde o propósito final é despertar a consciência crítica, social e histórica. É também este um dos princípios de trabalho d'A Barraca. Brecht aborda temas sociais e, fundando-se na racionalidade e numa pretensa objetividade crítica, propõe uma descrição conjunta da complexidade de forças que sustentam a sociedade e não a mera apresentação (de raiz romântica) de revoltas sociais

individuais diante dessa sociedade. A sua finalidade seria exercitar o raciocínio crítico do espectador fazendo-o pensar acerca da sua própria condição no mundo. Aspectos estes que refletem o repertório da Companhia, bem como as escolhas de personagens por parte da Atriz: a mitificação do herói dramático é banida e a personagem surge assim um ser humano como outros; não é mera vítima, é também responsável por não ter tomado ações contra a sua condição; é, em suma, a consequência das suas escolhas.

A influência de Brecht reside na transformação da relação que o espectador estabelece com a personagem; ele não sente pena ou ódio por aquele carácter, ele assiste e julga. Para Brecht, o ator deve memorizar as primeiras impressões aquando da primeira leitura, ou seja, fixar aquilo que nele havia produzido espanto ou contestação. Desta forma, é capaz de interrogar, colocar objeções, não concordar à partida com o sentido dado pelo autor, analisar todos os aspetos da situação proposta. Também um dos pontos de partida para os projetos de Maria do Céu Guerra consiste nas primeiras impressões:

*«A primeira impressão é uma coisa mágica! A primeira impressão, eu guardo com muito cuidado e ando alguns dias com ela assim e sem ler a obra segunda vez... E de facto as primeiras impressões, conduzem-me normalmente na encenação. A encenação, ou seja, ao espaço. Como é que será aquela pessoa ali...? A poética... (...) De repente, a seguir à primeira impressão e quando estou a mastigá-la, começa-me a aparecer como é evidente, aquela pessoa, aquela pessoa, aquela poética, aquele espaço... E depois faço um trabalho de tentar agarrar a primeira impressão outra vez. Agarra-la, agarra-la e depois reconstrui-la. Para ela não se desfazer no ar...ela não desaparecer. Portanto esse é lado mais poético, mais solto. É sempre...li isto... onde é que isto me*

*conduz? O que é que foi a pista das primeiras impressões? E depois não as deixar fugir...»<sup>32</sup>*

Um dos prazeres da criadora ao trabalhar com dramaturgos vivos é a possibilidade do debate, do trabalho por discussão de ideias, por levantamento de novas problemáticas, por exploração de algumas temáticas. Levantar questões e fazer-lhes propostas. E ao aprofundar pormenores, enriquecer o espetáculo. Em suma, explorar ao máximo a profundidade dos personagens, a começar pela escrita. A atriz considera o ser humano a primeira maravilha do universo e a literatura a sua mais fabulosa expressão.

Ainda em Brecht, a principal finalidade do Teatro Épico é fomentar no espectador uma atitude crítica, possibilitando mudanças sociais que só este enquanto cidadão poderá promover. O espectador deixa de acompanhar a situação, afastando-se de qualquer tipo de sentimentalidade face a ela; ele passa sim a julgar a situação, vendo-a de fora. O ator brechtiano deve, mais ainda do que estar bem informado, ser capaz de tornar-se participante ativo nos processos sociais, ser portador de espírito crítico face ao meio social que o rodeia. O que o motiva a aderir ao projeto teatral parte do seu posicionamento filosófico. Ele deve querer transformar o mundo, conhecer os problemas da sociedade; precisa construir uma visão crítica, porque o teatro, para Brecht, deve ser o lugar por excelência de debate e reflexão social.

O lugar que Maria do Céu Guerra ocupa na realidade do teatro português resulta também dos vários aspetos em que a sua ação cívica se desenvolve, no interesse e na procura por uma sociedade justa de princípio de equidade, não só pelo seu contributo como professora, como também pelas várias intervenções públicas onde dá o seu

---

<sup>32</sup> GUERRA, Maria do Céu, Santo André (p. 172).

parecer sobre os vários focos de destaque cultural, e ainda pelo exercício do cargo de presidente da Direção Nacional do MPPM – Movimento Pelos Direitos do Povo Palestino e Paz no Medio Oriente. Esta é uma organização portuguesa não-governamental de solidariedade internacional que promove a preocupação pela situação de conflito no Médio Oriente, e acredita na possibilidade de uma solução não bélica para a questão Palestina e Israel.

Para além deste movimento que assina, é clara a sua preocupação por tantas questões que nos assolam diariamente, desde o papel da mulher:

*«O meu feminismo não me levará a dizer que seja apenas a imagem da mulher que é denegrada (...) a mulher ao longo da história da humanidade deu provas de capacidade de amor pelos outros, respeito por si própria, pelos filhos, pelas causas, a mulher é um ser construtivo e generoso e o progresso do homem passa pela dignificação da imagem da mulher, o seu aviltamento é fator de enorme dano moral e social. Eu acho que a violência doméstica contra as mulheres, por exemplo, é potenciada pela imagem da mulher que é produzida pelos media, não tenho dúvida nenhuma.*

*Falou-se em tempos em Moçambique, por haver uma excecional participação das mulheres na vida política, e sociocultural. Não admira porque Josina Machel, a primeira mulher de Samora, a “mãe da pátria Moçambicana” foi uma das mentoras da Organização Moçambicana da Mulher e essa poderosa organização conferiu à mulher uma dignidade que até aí não fora revelada naquele país. E a mulher, sabendo ler ou não sabendo, sendo o que fosse profissionalmente, tinha um lugar na sociedade e as suas qualidades eram superlativadas, eram mostradas: a mulher que era capaz de trazer um filho ao colo, e de o levar à escola, e de o ir buscar, e de cozinhar, e de ao*

---

*mesmo tempo ir ajudar os homens na machamba, e ao mesmo tempo trabalhar para si, via essas qualidades que quase todas as mulheres têm, superlativadas, mostradas como algo que não é banal, não é para ignorar, não é para deitar fora. E nós que não estamos no subdesenvolvimento, nem estamos agora a aprender tudo, não podemos deixar apagar tudo e precisamos de uma nova moral, de uma nova imagem do homem e uma nova imagem da mulher.»<sup>33</sup>*

É acima de tudo através da arte teatral que Maria do Céu Guerra luta pela transformação de um mundo melhor: fá-lo nos trabalhos que nos apresenta, na forma como os expõe, no processo de construção de cada um deles, que passa pelo seu estudo, pelo seu aprofundamento e pela sua compreensão. Tenta-se neste teatro trazer um pouco do que é mundo, não o que ele deveria ser, mas o que foi e o que é todos os dias, para que memórias individuais e coletivas não se percam e valores não se esqueçam. Não o faz por imposição, mas antes através da apresentação de visões de uma humanidade cuja reflexão caberá a cada um dos espectadores. É preciso renovar valores, é preciso que haja tempo para a vida, ou para o espaço mais feliz que o mundo pode ser.

*«É preciso uma nova moral. É preciso que as pessoas não passem seis horas da sua vida, seis horas de descanso, a verem pessoas a serem más. Não pode ser. Os heróis dos jogos de crianças não podem ser os vilões, nunca foram, porque atualmente os heróis mais dinâmicos e mais interativos, que são os jogos de computador e de PS3 e de não sei quê, porque é que são sempre vilões, assassinos, ladrões? São essas personagens que convocam as crianças a serem elas! Estamos a trabalhar ao contrário, estamos a trabalhar para a indústria de guerra americana, que é a que nos*

---

<sup>33</sup> Depoimento que me foi prestado pela atriz Maria do Céu Guerra, Lisboa – Alcácer do Sal, 8 de Março de 2013 (texto integral no anexo VIII, documento 3, p.183,184).

---

*vai matar se tentarmos resistir-lhe... a América precisa de crianças viciadas em tiros: já tem! Mês sim, mês não, há umas crianças que entram na escola e matam 30, 200, 70, 4, e porquê? Porque elas estão viciadas em tiros. Nós estamos a repetir modelos constantemente: o da nossa mãe, do nosso pai, e agora mais do que os modelos dos nossos pais, os modelos dos media.»<sup>34</sup>*

Peter Brook é um dos marcos do Teatro da segunda metade dos anos 70. E entre as várias propostas que nasciam, Brook foi um dos nomes onde A Barraca se reviu.

*«Peter Brook é diferente, marcou muito o teatro da segunda metade dos anos 70. Havia muita gente que se revia no Teatro Alemão, no Teatro Francês, no Teatro Inglês, nós revíamos-nos em meia dúzia de pessoas, meia dúzia de mestres, um deles era o Brook.*

*Eu acho que o facto dos ensinamentos do Brook terem sido tao importantes para nós tem muito a ver com a encenação. A encenação foi durante muitos anos assegurada pelo Hélder (Costa) e quando eu cheguei à encenação tinha uma boa influência nalguas coisas que o Hélder já tinha feito (...))»<sup>35</sup>*

Peter Brook, que através das suas análises procurou descortinar, muito além das convenções ou daquilo a que fomos culturalmente habituados a ver, quais os elementos que fazem a práxis teatral. Brook possibilitou o fazer teatral independentemente de todos os outros os fatores. A sua proposta esvazia o espaço teatral de todos os acessórios que não são fulcrais. Ao esvaziar o espaço, permitiu que a imaginação viesse preenchê-lo; o público seria cúmplice da ação que o ator partilhava com ele. Do teatro, Brook reforçou o que ele deve ser na sua essência: vida em palco e comunicação. Essa

---

<sup>34</sup> Ibidem

<sup>35</sup> Idem, p.188,189

vida que se pretende não é igual à vida de todos os dias, não pode ser igual a vida quotidiana. O teatro ganha sentido numa vida visível; é eliminando-se tudo o que não é realmente necessário, que se intensifica aquilo que resta e que importa: intensifica-se essa vida.

A ligação ao público é fundamental, Brook identifica o tédio e sensação de desinteresse pela ação, como indicador de uma ligação ineficaz com o público. Esta ligação só é possível quando o texto trabalhado remete para a vida de cada um dos espectadores. O que o ator deve buscar é uma significação para a forma que apresenta e que esta tenha significado para o público.

A construção da personagem não tem um sentido lógico é uma procura onde cada ação significa uma evolução em relação à ação anterior. O verdadeiro processo de construção implica uma demolição que implica uma aceitação do medo. Um ator mecânico fará sempre a mesma coisa e por isso não é sensível ao outro, não é capaz de estabelecer uma relação, não se deixa contagiar. O ator deve então reunir condições analíticas e intuitivas no seu trabalho, ou seja, deve existir a capacidade de saltar para o vazio e confiar.

O Teatro Vivo de Brook é acima tudo um teatro de sentidos, um teatro de comunicação. Um teatro que não é descrição ou ilustração; o tempo é abolido, o passado é tornado presente, assistindo-se a uma experiência viva. Isto só é possível quando não se pretende que determinada coisa seja mais do que aquilo que é.

No espaço vazio de Peter Brook, guarda-se a existência de uma vida e a sua partilha com o público. A vida é tudo quanto o ser humano é, logo o ser humano, o ator, é quanto basta para existir teatro, desde que alguém ocupe o papel de espetador.

Se Brecht é influência de filosofia e Brook de encenação, Augusto Boal tem um contributo nesta companhia e em Maria do Céu Guerra, muito próximo do que é a influência do teatro da América Latina.

*«O Hélder (Costa) conhecia o Boal (Boal), eu não conhecia o Boal, conhecia de nome, não conhecia a obra. Boal teve influência em nós, por um lado pelas novidades na formação e trabalho de grupo e no despojamento estético: isto poder-se fazer assim é uma coisa assombrosa, isto pode-se fazer sem a ganga das cenários, esta história ser possível, chegar a esta história.»<sup>36</sup>*

Augusto Boal defende o teatro como meio transformador da sociedade pela sua capacidade de formar cidadãos. A cultura deve ser construída e não apenas consumida. Por isso os cidadãos devem compreender os seus mecanismos e discursos, para que possam apropriar-se dos instrumentos necessários para a utilizar na sua mudança, e o teatro é um veículo e uma arma na mudança dessa sociedade. A cultura é o *eu* envolvente de cada parte constitutiva do que conhecemos como sociedade, por isso devemos compreendê-la em cada imagem, palavra e som. Estes são os canais estéticos para combater um analfabetismo estético. Foi esta a ideia, entre outras, que conduziu ao Teatro do Oprimido que inscreveu o nome de Boal na teoria e nas práticas do teatro contemporâneo.

*«(...) Como dizia muitas vezes o Boal, que continua a ser para mim um grande mestre: Deixa o narrativo comigo está bem? Tu fazes o teu trabalhinho. Estuda o teu personagem, vai lá à memória afetiva, memória emocional, vai lá...pensa tudo, pensa*

---

<sup>36</sup> Ibidem

---

*tudo direitinho como aprendeu. E depois deixa o narrativo, deixa a distanciação comigo. Eu depois "estrago" o teu trabalho (...)*»<sup>37</sup>

Contemporâneo de Maria do Céu Guerra e Hélder Costa, Augusto Boal trabalhou com o Grupo A Barraca, onde começou a desenvolver as diretrizes do que viria a ser o Teatro do Oprimido.

A grande influência de Augusto Boal em Maria do Céu Guerra é acima de tudo uma marca de respeito e carinho deixados pela convivência com este que se tornou um dos seus mestres. Foi com Boal que a criadora entendeu uma nova abordagem enquanto atriz: ele reuniu nas suas ideias características dos três autores anteriormente referidos de forma proeminente: A emoção de Stanislavski, a preocupação Brecht e a comunicação de Brook.

A sua identificação com o Grupo A Barraca fê-lo permanecer dentro desta estrutura durante três anos, durante os quais deixou as bases para a construção de um grupo, de uma atriz e de uma amizade.

*«(...) E ele quis ficar connosco, trabalhar connosco, e quis nos passar conhecimentos e ensinar-nos como é que se faz o cimento para fazer um grupo, como é que se cria um grupo bom, saudável, um grupo onde o que comanda não são as feiras de vaidades, a estupidez, e quando isso esta a tentar germinar como é que se trava o passo, como é que se mata o pinto no ovo. Se é impiedoso nesse aspeto... ele era impiedoso mas não era rigorista: "isso resolve-se, resolve-se com diálogo, com inteligência, resolve-se com conversa. É fazer com que as pessoas mesmo que te reconheçam defeitos tenham*

---

<sup>37</sup> GUERRA, Maria do Céu, Santo André (p. 175).

*confiança em ti”, e eu quando conheci o Augusto, e durante aqueles três anos, eu aprendi milhares de coisas com ele que não consegui pôr em prática logo, é preciso autoridade para pôr em prática logo, é preciso autoridade para pôr em prática as coisas tão difíceis que ele ensinou.(...) Às vezes, dizia coisas muito duras. Eu aprendi muito com ele nesse aspeto, num relance tu vês o que é que esta a acontecer, e às vezes as pessoas dão voltas para te explicar o que é que está a acontecer, e no fundo elas estão -te a explicar o que é que querem que tu vejas do que está a acontecer, e não aquilo que está realmente a acontecer. E como é que tens maneira de ajudar a sair dessas pequenas crises? (...)»<sup>38</sup>*

### **Na profissão**

*«(...)Às vezes sento-me à minha frente e penso no que não fiz. Penso no que não fui capaz. Eu tenho vivido metade da minha vida a conseguir metade das coisas que eu quero fazer. Mas é no caminho do que eu quero fazer. (...)»<sup>39</sup>*

Maria do Céu Guerra: Atriz, encenadora e professora de teatro em várias instituições, criou a Companhia de Teatro *A Barraca*, em 1976, onde realizou os seus trabalhos mais relevantes e onde trabalha todos os dias, sendo distinguida com muitos prémios, comendas e medalhas.

Iniciou o ser percurso artístico quando ingressou no curso de Filologia Românica da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, e foi dentro desta instituição que se

---

<sup>38</sup> GUERRA, Maria do Céu, Alcácer do Sal (p.190)

<sup>39</sup> Idem, p.187

---

estreu no teatro, integrando o Grupo Cénico da respetiva Faculdade.

Foi um dos elementos do coletivo que arrancou com o espaço Casa da Comédia, sob a direção de Fernando Amado, interpreta *Deseja-se Mulher*, de Almada Negreiros. A esta casa regressou anos mais tarde para integrar o elenco da peça *A Doroteia*, de Nelson Rodrigues, com encenação de Moraes e Castro.

Depois da Casa da Comédia, participa na fundação do Teatro Experimental de Cascais, onde se viria a profissionalizar. Durante os anos em que esteve no TEC interpretou: *Esopaida*, de António José da Silva; *A Casa de Bernarda Alba*, de Federico Garcia Lorca; *Auto de Mofina Mendes*, de Gil Vicente; *A Maluquinha de Arroios*, de André Brun; *D. Quixote*, de Yves Jamiaquel; *O Comissário de Polícia*, de Gervásio Lobato (encenações de Carlos Avilez); *O Tempo e a Ira*, de John Osborne (encenação Artur Ramos); *Bodas de Sangue*, de Federico Garcia Lorca; *Maria Stuart*, de F. Schiller; *Antepassados Vendem-se*, de Joaquim Paço d'Arcos; *Um chapéu de palha de Itália*, de Labiche (encenações de Carlos Avilez).

Fez Teatro de Revista e comédia nos teatros do Parque Mayer, Teatro Variedades e Teatro ABC, e no Teatro Villaret, interpretou peças originais de Francisco Nicholson, Mário Alberto, Nicolau Breyner, Gonçalves Preto e Rôlo Duarte, entre outros, nos espetáculos: *O Zé faz tudo*, um original de César Oliveira e Rogério Bracinha, no Teatro Variedades; a comédia *Só as Borboletas são Livres*, no Teatro Laura Alves; a revista *Sáidas da Casca*, no Teatro ABC; *Tartufo*, de Molière, encenação de Adolfo Marsillach, no Teatro Villaret; a revista *É o fim da Macacada*, um original de Francisco Nicholson, Mário Alberto, Nicolau Breyner, Gonçalves Preto e Rolo Duarte, no Teatro ABC.

Integra o primeiro espetáculo, após o 25 de Abril de 1974, *Liberdade, Liberdade*, no Teatro Villaret, numa adaptação de Luiz Francisco Rebello e Hélder Costa, de um original de Millôr Fernandes e Flávio Rangel e com encenação de Luís Lima.

Pertenceu à fundação do Teatro Adóque, onde interpretou *Pides na Grelha*, um original de Francisco Nicholson, Mário Alberto e G. Preto.

Foi membro fundador do Grupo de Teatro A Barraca, onde tem centrado a sua atividade profissional: é diretora, encenadora e atriz desta companhia, que até à presente data (2013) conta já com 37 anos de atividade. Entre as dezenas de peças em que participou como atriz n'A Barraca, interpretou: *A Cidade Dourada*, uma encenação coletiva de um texto do grupo colombiano La Candelaria; *Histórias de Fidalgotes e Alcoviteiras, Pastores e Judeus, Mareantes e outros Tratantes, sem esquecer suas Mulheres e Amantes*, uma colagem de textos de Gil Vicente, Ruzante e Fernão Lopes de Castanheda, com encenação Hélder Costa; *Barraca conta Tiradentes*, de Augusto Boal e Gianfrancesco Guarnieri, com encenação de Augusto Boal; *Ao Qu' Isto Chegou*, vários *sketches* e canções escritos por três dezenas de autores portugueses, com encenação de Augusto Boal; *Zé do Telhado*, de Hélder Costa, com encenação de Augusto Boal; *D. João VI*, com texto e encenação de Hélder Costa; *Preto no Branco*, de Dário Fo, com encenação de Hélder Costa; *É Menino ou Menina?*, a partir de textos de Gil Vicente e com encenação Hélder Costa; *Fernão, Mentos?*, de Hélder Costa, sobre textos de *Peregrinação* de Fernão Mendes Pinto, com encenação Hélder Costa; *Tudo Bem*, um texto coletivo, com encenação de Hélder Costa; *Um Dia na Capital do Império*, de António Ribeiro Chiado, com encenação de Hélder Costa; *Santa Joana dos Matadouros*, de Bertolt Brecht, com encenação de Hélder Costa; *Calamity Jane*, de

---

Hélder Costa e Maria do Céu Guerra, encenado por Hélder Costa; *O Diabinho da Mão Furada*, uma versão e encenação de Hélder Costa; *O Baile*, a partir da ideia de J.C. Penchenat e do filme de Ettore Scola, com encenação de Hélder Costa.

Entre a mudança da sede da Companhia A Barraca do seu primeiro espaço ao Largo do Rato para o Teatro Cinearte, em 1989 estreia-se em 1988 no Politeama como encenadora em *O Menino de Sua Mãe*, um espetáculo a partir de textos de Fernando Pessoa com a inclusão do inédito *Carta da Corcunda ao Serralheiro*. A 27 de Dezembro do mesmo ano, é finalmente inaugurado o Teatro Cinearte com a Companhia A Barraca, pela peça *Margarida do Monte* de Marcelino Mesquita, com encenação de Hélder Costa. Em 1990 protagoniza a peça *Liberdade em Bremen*, de Fassbinder. Em 1991, dirige o espetáculo *Poesia em Lisboa*, no terraço do Teatro Cinearte. Protagoniza *O Pranto de Maria Parda* de Gil Vicente, de cujo espetáculo foi autora da dramaturgia, encenação e figurinos. Em 1992, o espetáculo ganha o prémio internacional da Unesco para as Artes na Expo'92 de Sevilha. Este espetáculo apresenta-se no 1º Festival das Nações do Chile, e em 1994 *O Pranto de Maria Parda*, chega ao Festival Internacional de Teatro de Bogotá e ao Festival Orense da Venezuela, apresentando-se no Festival Universitário de Cúcuta na Colômbia e Venezuela, no VI Festival de Artes Cénicas de S. Paulo, Brasil, no Teatro de La Comune, e a convite do Centro Cultural Gulbenkian de Paris, numa digressão a Moçambique, no âmbito da Cena Lusófona. Posteriormente, é gravado para a RTP.

Ainda em 1992 produz o *Ciclo Ionesco* que estreou as peças *A Cantora Careca*, *Macbeth* e *O Rinoceronte*. Em 1993, estreia a 12 de Outubro a Sala Estúdio do Teatro Cinearte com a peça *De Braços Abertos*, um texto brasileiro original de Maria Adelaide Amaral, com encenação de Fernanda Lapa. No ano seguinte, em 1994, protagoniza a

comédia *1ª Página*, de Ben Hecht e Charles Mac Arthur. Encena e protagoniza *Marly – a vampira de ourinhos*, um texto brasileiro original de Carlos Queiroz Telles. Em Abril de 1994, estreia *O Aparento*, de Molière, encenada por Hélder Costa, que segue com *O Pranto de Maria Parda* para digressão em Moçambique no âmbito da Cena Lusófona.

Em 1995, protagoniza a peça *La Musica*, de Marguerite Duras, para a Radiotelevisão Portuguesa, acompanhada pelo ator Sinde Filipe e realizado pelo diretor Bento Pinto da França. Em 1996, faz a adaptação, dramaturgia e encenação de *O Último Baile do Império*, a partir do romance de Josué Montello, *O Baile da Despedida*, com todo o elenco de A Barraca.

Protagoniza e realiza a direção plástica da peça *Viva La Vida*, de Hélder Costa e César Oliveira.

Em 1997, faz a adaptação, encenação e protagoniza com Laura Soveral, a peça *Xeque-Mate*, a partir de *Sleuth*, um original de Anthony Schaffer. Encena a peça de Fassbinder, *O Bode Expiatório*, com um elenco de jovens atores.

No âmbito da Expo 98, para além de recitais de poesia, denominados *A Palavra do Dia*, Maria do Céu Guerra participa como atriz e dirige plasticamente a peça *A Barca do Mundo*, numa encenação de Hélder Costa pel'A Barraca. Ainda em 1998, apresenta o recital de poesia *Pessoalmente 4 poetas*, com o qual realizou mais de 60 sessões em todo o país.

Em 1999 protagoniza a peça *Um Dia Inesquecível*, de Ettore Scola, com encenação de Hélder Costa. E no mesmo ano, a partir de textos de autores portugueses, dramatizou, encenou e dirigiu plasticamente a peça *Agosto – Histórias da Emigração*, com todo o elenco de A Barraca.

Em 2000, n'A Barraca, protagoniza a peça *A Relíquia*, de Eça de Queirós, numa versão de António Victorino D'Almeida, do romance queirosiano. Neste mesmo ano, encena e interpreta a peça *A Balada do Café Triste*, de Carson Maccullers;

Inaugura o novo consulado português no Rio de Janeiro com o espetáculo de música e poesia intitulado *Versos Comunicantes*, feito a partir das relações textuais de poetas brasileiros e portugueses.

Em 2001, encena n'A Barraca *Um Inverno Debaixo da Mesa*, de Roland Topor, encena e interpreta *Havemos de Rir*, de Maria Judite de Carvalho e também o primeiro espetáculo para a infância d'A Barraca, *Nós Temos os Pés Grandes Porque Somos Muito Altas*, de Carlos Santiago. Interpreta ainda uma versão de *Pedro e o Lobo*, de Prokoffiev, sob a regência do maestro António Victorino d'Almeida. Em 2002, encena e interpreta o ciclo *P'la Mão de Gil Vicente*, no âmbito das comemorações dos 500 anos sobre a primeira representação do mestre Gil Vicente, composto por *A Comédia de Rubena*, *O Velho da Horta*, *A Farsa de Inês Pereira* e *O Auto das Fadas*. Estreia ainda o espetáculo *António o dos Quadros*, sobre a obra do poeta António Quadros/João Pedro Grabato Dias, com Amélia Muge que compôs canções do mesmo poeta.

Em 2003 protagoniza com Rita Lello *A Profissão da Sr<sup>a</sup> Warren*, de George Bernard Shaw com tradução e encenação de Guilherme Mendonça.

Em Maio de 2004, estreia o espetáculo sobre estórias da História do Teatro, intitulado *Ser e Não Ser*, do qual é autora do texto e encenação.

Em 2005, estreia no Teatro Municipal S. Luiz o espetáculo *A Casa da Bernarda Alba*, de Federico García Lorca, com encenação de Diogo Infante e Ana Luísa Guimarães.

Em 2006, estreia na Comuna-Teatro de Pesquisa *Todos os que Caem*, de Samuel Beckett, com encenação de João Mota. E, n'A Barraca estreia nesse mesmo ano o espetáculo *Felizmente Há Luar!*, de Luís de Sttau Monteiro, com encenação de Hélder Costa, que se mantêm ainda em cena, vocacionado para o público estudantil e docente.

Em 2007, estreia n'A Barraca *A Herança Maldita* de Augusto Boal, com encenação de Hélder Costa. Nesse mesmo ano estreia uma reposição de *Agosto – Contos da Emigração*, espetáculo que assina a dramaturgia e encenação.

Em 2008, estreia *Antígona*, de Sófocles, espetáculo do qual foi encenadora e atriz. No mesmo ano, integrou o elenco do espetáculo *Obviamente Demito-o!*, de Hélder Costa.

Em 2009, estreia *O Inspetor Geral*, de Nikolai Gogol, no qual foi encenadora e atriz.. Protagoniza, também neste ano, *A Bicicleta de Faulkner*, de Heather McDonald, numa encenação de Rita Lello.

Em 2010, é a personalidade homenageada no FESTLIP – Festival de Teatro de Língua Portuguesa, onde A Barraca esteve presente com o seu espetáculo *Agosto – Contos da Emigração*. Este espetáculo foi neste mesmo ano em digressão a Macau.

Em 2011, estreia *D. Maria, A Louca*, de Antônio Cunha, uma criação de Maria do Céu Guerra, com participação de Adérito Lopes; o objeto de estudo deste trabalho.

No ano 2012, co-encena com Hélder Costa, *Make Love, Not War*, a partir da *Lisístrata* de Aristófanes, onde também integra o elenco.

Estreia e coprotagoniza, no ano 2013, num dueto cénico com Adérito Lopes, um texto inédito de Armando Nascimento Rosa, que o dramaturgo escreveu especialmente para a atriz: *Menino de Sua Avó*.

No cinema, de entre outras longas, médias e curtas-metragens, destacam-se as suas participações nas longas: *Portugal S.A.*, de Rui Guerra; *O Mal Amado* e também *A Guerra do Mirandum*, ambos de Fernando Matos Silva; *A Fuga*, de Luís Filipe Rocha; *Crónica dos Bons Malandros*, de Fernando Lopes; *A Moura Encantada*, de Manuel Costa e Silva; *Saudades para D. Genciana*, de Eduardo Geadá; *O Anjo da Guarda* de Margarida Gil; *Anthero - O Palácio da Ventura*, de Zeca Medeiros. E protagoniza, no corrente ano de 2013, um filme de António Pedro Vasconcelos, atualmente em rodagem, *Os Gatos não têm Vertigens*.

Na televisão, protagonizou a sitcom *Residencial Tejo*, em horário nobre, na SIC, *Mau Tempo no Canal*, e mais recentemente participa em *Velhos Amigos*, ambos na RTP.

Professora auxiliar convidada no Departamento de Artes Cénicas da Universidade de Évora, é fundadora e formadora do Curso Profissional de Interpretação no IDS – Instituto Desenvolvimento Social, onde assume a direção artística.

É galardoada com o Prémio UNESCO, para as Artes na Expo de Sevilha de 92, com *O Pranto de Maria Parda*, e o prémio de Melhor Atriz com os espetáculos *Calamity Jane*, de Hélder Costa e Maria do Céu Guerra, *Um dia na capital do Império* de António Ribeiro Chiado, com encenação de Hélder Costa, *É Menino ou Menina?*, de Gil Vicente, com encenação de Hélder Costa. Foi nomeada por 4 anos consecutivos

para os Globos de Ouro da SIC, na categoria de melhor atriz de teatro, e vence o prémio da categoria em 2006.

Em 1985, é agraciada com a Ordem de Santiago da Espada, e em 1994 com a Ordem do Infante D. Henrique.

Recebeu a Medalha de Mérito Cultural da Câmara Municipal de Cascais.

Em 2008, ganha o prémio de Melhor Adaptação pelo Guia dos Teatros, com *Agosto - Contos da Emigração*, e foi-lhe atribuído o prémio Carreira.

Em 2011, é distinguida com o Prémio Santareno de Teatro – Interpretação 2010/2011, atribuído pela Câmara Municipal de Santarém e o Instituto Bernardo Santareno, pelo desempenho na peça *D. Maria, A Louca*, de Antônio Cunha.

## No Teatro

*«Eu vou dizer uma coisa estranha, mas vou dizer: O Samora Machel, quando Moçambique estava na pior situação, ele fez um discurso, a pedir àquela gente toda que quase nada tinha para comer, que plantasse hortinhas e jardins à volta de casa. Sobretudo jardins, ponham flores, e depois explicava que as pessoas precisavam de perder tempo da sua vida a fazer coisas que lhes dessem só prazer, e que isso era indispensável, as pessoas poderem arranjar nem que fosse um bidon de terra em frente da sua porta e plantar flores e vê-las crescer e se pudessem ter um jardimzinho maior melhor. Isso é o sentido da arte.»<sup>40</sup>*

---

<sup>40</sup> Idem, p.186,187

Maria do Céu Guerra acredita que o teatro não pode ser um desfile de vaidades; esta é uma das expressões que a criadora utiliza para definir o seu teatro: um teatro que se interessa mais pela compreensão do que por aplausos, e acredita no ser humano como a mais maravilhosa criatura do universo, e a literatura a sua mais fabulosa expressão: São estas as tábuas que constroem o seu palco.

Do ponto de vista social, aos olhos de Maria do Céu Guerra, o teatro distingue-se pela chamada de atenção e consciencialização, para as transformações de vida, os exemplos, a autoestima, a valorização, o otimismo, o respeito.

*«Importa que sejamos capazes de dizer de cima de um palco que a vida vale a pena. E que vale a pena aprofundá-la para revelá-la na sua maior profundidade. Que o homem vale a pena porque é a maior invenção do homem. Mesmo que seja dito através de uma temática negativa, triste, disfórica, mesmo que a mensagem seja feita ao contrário, é importante que o teatro diga: a arte vale a pena porque o Homem vale a pena. E conhecê-lo é fator de enriquecimento. Vale a pena que possamos existir para termos a possibilidade de mostrar e ver o mundo de uma forma mais profunda, mas intensa. E nenhuma outra arte o faz tão verdadeiramente, tão intensamente como o teatro. (...) O teatro pode ser e é, e os melhores dramaturgos do mundo, os melhores escritores do mundo, os melhores atores do mundo, fazem com que o seu trabalho e a sua arte suba o nível da humanidade. Um milésimo de milímetro acima do que era é suficiente, para ser muito. É um esforço necessário, valorizar a imagem do ser humano, acreditar nele. Estou a pensar em Ibsen, estou a pensar em Brecht, em Molière! Estou a pensar em*

---

*Sófocles, e a contrário senso estou a pensar em Ionesco, Beckett, Pinter. Em Eurípidés.»<sup>41</sup>*

O teatro, para Maria do Céu Guerra, convida as pessoas à capacidade de olhar para o ser humano, para as suas angústias e os seus desencontros, para a sua generosidade, inteligência e sensibilidade.

O teatro não tem a função de resolver problemáticas, mas pode despertar consciências. Quando a arte passa por um projeto de intervenção, já está de alguma forma a atuar pela cidadania.

*«(...) [N]ós não precisamos de estar em cena a fazer heroínas, uma arte quando é feita como um projeto que também é para intervir e logo elevar o nível de consciência das pessoas, não é atirar de cima de um palco umas mãos cheias e ideias, conceitos e soluções para a vida. Não é isso. É apelar, sem endereço nem explicação. Apelar a que sejamos todos mais sensíveis, mais inteligentes, mais abertos ao inesperado e à novidade, mais abertos ao outro e mais abertos à generosidade, quando for caso disso.»<sup>42</sup>*

A limitação do espaço teatral permite-lhe o pensamento, a construção e a imaginação. É essa reflexão, esse aprofundamento e decisão, que o tornam no espaço artístico que é. Em 1935, José Almada Negreiros fez uma analogia entre Cinema e Teatro, Fotografia e Pintura. Num momento em que a Fotografia e o Cinema eram supostas representações rápidas do que o Teatro e a Pintura vinham desde sempre a construir, Almada Negreiros deixou clara a distinção entre estas realidades, sendo a

---

<sup>41</sup> Idem, p.183.184

<sup>42</sup> Ibidem

grandeza do Teatro em relação ao Cinema, uma libertação da imaginação na qual, para que aconteça na sua plenitude, uma sombra basta.

*«Felizmente a arte já podia dizer: enfim só! Que a Arte já andava farta de paisagem e de carne parecidas, estas coisas que são afinal próprias da natureza e da fotografia, mas desgraças da Arte! A Arte andou em bolandas entre parecidos e dinamismos, mas ao chegar por fim a máquina fotográfica e o cinema, Ela sentiu-se outra vez senhora de si mesma, musa da imaginação e mestre da Poesia! (...) Arte para todos é o contrário de Arte para o público. Arte para todos é o mesmo do que a imaginação de cada um dos que fazem parte do público; ao contrário de arte para o público onde a finalidade é o público em conjunto e sem levar em conta a personalidade de cada um dos espectadores que o compõe.» (Negreiros,1971, p.95-97)*

Essa é a limitação do teatro que lhe confere também a sua grandeza e singularidade. No teatro o ator não perde a sua “aura”. Como expõe Walter Benjamin no ensaio *A Obra de Arte na Época da sua Reprodução Mecanizada*, escrito no final dos anos trinta do século passado (em data próxima ao ensaio de Almada e num momento em que o cinema como indústria se encontrava em acelerada ascensão), a indústria está desassociada da aura, apenas a usa em seu favor para ser mais fácil de comercializar os seus produtos. Esta reprodução mecanizada das obras de arte como forma mais acessível de fazer chegar filmes e espetáculos filmados, destinados às massas, com enredos que apenas divertem ou distraem, feitos com o objetivo comercial bem definido, para dar continuidade à indústria, não oferecem lugar ao risco estético. Estas artes por “encomenda” e sem aura proporcionam na sua ficção uma realidade fantasiada de ilusão, que agrada aos seus consumidores que nela procuram uma gratificação imediata. O espectador prescinde da vontade própria, pois a sua visão é limitada àquilo

que lhe está a ser oferecido na tela, que em princípio é algo de agradável e previsível, que faz com que não sinta qualquer necessidade em avaliar o que está a ver: Perde-se o seu “aqui e agora”, perde-se essa experiência do originário que a paradoxal nostalgia de Benjamin, pela aura, destaca.

Já no teatro, para Benjamin, o ator não perde a sua “aura”, porque este pode controlar a sua imagem face ao espectador e, por isso, procura o papel e o personagem. No cinema, pelo contrário, ele integra a imagem manipulada pelo cineasta/montador; é quase o próprio filme, o próprio papel ou personagem a encontrarem e elegerem o ator.

Como o teatro é uma arte tão excepcionalmente singular, que pode conciliar qualquer exigência, sem nunca o ator perder a sua “aura”, ele tem o tempo e o espaço ao seu dispor, o “aqui e agora”:

*«Somos uma minoria, uma formiguinha a levar para casa um grande problema... Porque quando tu estás a fazer uma peça seja ela qual for, a peça que te interessa fazer, ela interessa-te por alguma razão: primeiro tens de saber porque é que a fazes, onde a queres levar, o que é que queres dizer às pessoas com aquilo. Somos de tão exíguo orçamento, pesamos tão pouco nas balanças comerciais que podemos dar-nos ao luxo de ter as nossas exigências estéticas e éticas: eu faço isto e não faço aquilo.»<sup>43</sup>*

Dentro desse tempo e espaço, e com essa aura que só o teatro produz e alcança, num espetáculo que é pensado, tentado e conseguido, constrói-se um profundo processo de criação que traz no corpo de Maria do Céu Guerra tantas e diferentes mulheres que se aproximam nos traços de humanidade que as distinguem.

---

<sup>43</sup> Ibidem

As personagens que marcam a história da dramaturgia têm uma função de enriquecimento. Maria do Céu Guerra escolhe as personagens que leva à cena pela grandeza, e essa grandeza mede-se pela dimensão que ganham. Mulheres capazes de atravessar os vários estágios que cabem ao género humano, mais do que mulheres individualizadas, são seres com histórias e vidas tão diferentes que cabem sempre num pouco de cada um de nós.

*«Quão grande pode ser a sua dimensão. Quão maiores do que somos podemos sempre ser. Mesmo que seja na loucura, mesmo que seja numa dimensão insana. O que é que se pode fazer com uma vida. Nós podemos ser pelo menos o herói de nós próprios dizia Dickens. É importante que as pessoas não deixem passar a vida delas como se não fossem uma grande personagem.»<sup>44</sup>*

É esta a arte que constrói, e os motivos que a fundamentam, uma arte que ultrapassa qualquer ideia do que é moralmente aceite. A arte passa pela transformação da sociedade apelando a perspectivas sensíveis e inteligíveis. O teatro não poderá mudar o mundo. Nunca poderá. Mas pode ser um caminho para chegar a um lugar melhor.

## **N'A Barraca**

Fundadora e diretora da Companhia de Teatro A Barraca, dirige uma história que começou nos anos 70, no calor de Andaluzia, o nome d'A Barraca surgido na voz de Lorca, uma voz cantada por um povo de taberneiros que recitavam o poeta.

---

<sup>44</sup> Idem p.187

Em Andaluzia perto de Granada, Maria do Céu Guerra, com Mário Alberto, entrou numa taberna e ali se sentou a usufruir da Andaluzia; quando se surpreendeu ao reparar que alguns homens camponeses, rústicos e populares, citavam pequenos poemas de Federico García Lorca ao desafio. O poema ganhou tom de canção e passou a ser música, uma cantiga de rondó de Lorca. Enquanto isso, Mário Alberto desenhava o que ali se estava a passar. Aquele momento marcou definitivamente a perspetiva de vida da atriz, e traçou para sempre a grande busca do que viria a ser a Companhia A Barraca: Um homem que soube aproximar-se do povo sem nunca condescender da beleza. Naquela noite, Maria do Céu Guerra ao ver através daquele povo o que aquele homem conseguiu, trouxe-lhe tamanha emoção que nasceu o lema para o seu Teatro: *ser Culto sem ser Elitista, Popular sem ser Populista*.

A grande finalidade deste Teatro foi, e é, o Homem, a sua característica de humanidade. Maria do Céu Guerra fundou A Barraca para dar um contributo, para criar estímulos, quer sejam estímulos artísticos, estéticos, culturais, éticos ou políticos.

Quando A Barraca foi pensada para se chamar A Barraca, ela seguiu o exemplo de um homem. Um homem que conseguiu pela poética e qualidade dramática, atrair as pessoas, fazê-las gostar e compreender - principalmente compreender - a sua mensagem. Lorca chegou da elite à aldeia, ainda hoje, em Andaluzia, e como há 37 anos atrás, ele é atual e presente.

«LA BARRACA

*Jornalista - Bonito nome “LA BARRACA”*

*Garcia Lorca – Sim, um nome lindo. Uma coisa que se desmonta, que roda e marcha pelos caminhos do mundo...*

*Jornalista – E que vocês vão empurrando com todo o vosso brio juvenil.*

*Garcia Lorca – Bom, para isso temos camionetas que empurram com mais força. Nós empurramos com o resto.»* Excerto de uma entrevista concedida por Garcia Lorca e J. Maria. Salatterra, 1932 (Costa, A BARRACA 35 ANOS, 2013, p. 3)

O seu contributo transformou e ajudou um povo: as suas pessoas, que falam a sua língua e dividem os mesmos problemas no quotidiano.

O que A Barraca de Portugal tem feito até hoje é a aposta num teatro popular, que cuida a História e Cultura de Portugal e do mundo e a reflete em cima de um palco. A Barraca distingue-se desde o início pela escolha da transmissão da cultura, do saber, da memória e da liberdade. Por esse caminho, que dá à arte a utilidade da transformação social, A Barraca foi alvo desde sempre de pouco apoio e consideração pelas entidades governamentais, em comparação com outras estruturas teatrais fundadas em proximidade temporal; o que por si só constitui uma leitura de como esta aliança entre o popular e o erudito na criação teatral, não colhe ainda, infelizmente, em mais de três décadas de regime democrático, uma aceitação e valorização por parte dos preconceitos que animam os detentores destas responsabilidades institucionais.

Mas A Barraca foi feita de um povo e para ele, enquanto o país existir, e enquanto nesse país existir um público, e nesse público existirem homens e mulheres que acreditam num Portugal a haver. Parafraseando Maria do Céu Guerra, A Barraca monta-se, desmonta-se, roda, segue, vai!

E chega a todo o lado.

# APÊNDICE 2

## ***D. Maria, a Louca: proposta de diálogos intertextuais***

*Felizmente que não é uma questão de pálpebras, é como quem diz a alma que é preciso cegar, essa alma que em vão podemos negar, penetrante, inquisitiva, inquieta, rondando na sua jaula como numa lanterna na noite sem portos nem barcos nem matéria de entendimento*

Samuel Beckett, *Malone está a morrer* (1951)

A literatura enquanto reflexo da humanidade tem vindo em várias obras a tratar a questão da loucura e da fragilidade humana. São vários os autores que encontram neste tema a sua imortalização na herança literária que nos deixam; focaremos *Rei Lear* de William Shakespeare e *O Fim* de António Patrício.

A trama destas três obras envolve-se em vários temas comuns e sempre atuais, a demência, o abandono e a solidão. Todas estas personagens por motivos não muito distintos confundem-se no desenvolvimento das suas atitudes.

*D. Maria, A Louca* pode levantar uma relação de poder entre a rainha e a escrava. No entanto, ao aprofundarmos o seu estudo compreendemos como são muitas as relações de poder que podemos descodificar nesta obra.

Se pensarmos no seu contexto social, encontramos uma época, não muito distante, em que a mulher estava remetida para a obediência e a submissão, e nunca de um trono ou um lugar de superioridade perante o homem. Portanto, D. Maria I, ainda que mais tarde uma rainha, desde sempre teve o hábito da obediência perante o outro. Primeiro perante o pai e a sua condição de mulher, filha e princesa, depois, após a morte do pai, embora com uma posição suprema perante um país, D. Maria era submissa ao estatuto de mulher, rainha, responsável por um país, obedecendo a ordens religiosas, pela sua subserviência face ao poder transnacional da Igreja Católica, acabando por viver um reinado onde a sua opinião, por ser mulher, era muitas vezes contestada, hostilizada e manipulada.

Foi a sua necessidade de obediência ao outro que a levou a escolher todos os caminhos que levaram às perdas que em 1808 a deixam na posição de abandono e

loucura. E ainda assim, nesta fase de profunda solidão, a rainha obedece a uma aia negra, que não se afirma como superior e pela qual a rainha apresenta uma obediência e submissão, seja pela falta de um líder, de uma fé, ou de uma companhia.

São semelhantes os casos de Lear e de A Rainha Velha, de *O Fim*, todos são vítimas de uma marginalização pelos seus familiares.

*«E afinal, despindo os ouropéis da fábula, ficará tão-só o duro drama dos velhos numa sociedade instrumentalista que os regurgita; (...) impossibilidade da Rainha em recuperar da noite em que se enovelou após a violenta perda do filho e do neto. Ora a loucura em Lear agrava-se pela erosão da confiança nas filhas e a ausência de afeição destas pelo pai - exceção feita a Cordélia. Deixar de ser amado por aqueles a quem se transmitiu vida é um pouco como se eles também morressem, simbolicamente, para o progenitor. (...) A Rainha Velha é, como Lear o foi, a imagem do monarca destituído, que se torna necessário apagar para que uma nova ordem se instaure. (...) a Rainha é demitida da cena dos vivos(...)» (Rosa, 2003, p. 108)*

Em Shakespeare, centro do cânone da literatura ocidental, *Rei Lear*, é considerado pela crítica literária uma das obras mais importantes do autor: A história do rei da Bretanha Celta, que divide o seu reino entre as suas três filhas, usando como critério o elogio que estas lhe prestariam, recusando-se a acreditar no amor humilde de Cordelia.

*«(...) [A] Rainha Velha; é ela mais ostensiva se atendermos a esta aparente marginalização de que a personagem é vítima, pelos seus familiares descendentes (...)» (Rosa, 2003, p. 108)*

Lear apresenta-se como um rei que por uma série de escolhas erradas, é também ele submetido ao abandono, restando-lhe apenas um fiel bobo ao qual ele obedece como se de um rei se tratasse. O bobo tem na história da literatura um papel de cómico mas que ao mesmo tempo surge quase como um coro; o bobo, à partida, numa posição social inferior dentro da corte real, e sendo também uma figura desprovida de razão, é a personagem que diz a verdade da estupidez humana. Possui como características: a função do trágicómico, figura desacreditada por desempenhar uma função que não condizia com os conselhos sábios que dava ao Rei Lear:

«BOBO – Eras um tipo feliz, quando não tinhas necessidade de reparar na sua carranca; hoje, és um zero sem outro algarismo. Eu sou mais que tu, agora: eu sou um bobo; tu não és nada. (...)» (Shakespeare, *O Rei Lear*, 2002, p. 53)

Mais uma vez, a fragilidade humana faz com que a velhice não traga, obrigatoriamente, a sabedoria pela experiência, mas os erros da decisão, que tornam estas figuras dinásticas, homens e mulheres mais próximos de nós:

«LEAR – Conhece-me ainda alguém? Não, não é Lear. Andava Lear assim? Falava assim? Onde terá os olhos? Há de fraca razão e rombos os sentidos. Estarei acordado? Não. Quem pode vir-me contar quem em verdade eu seja?

BOBO – A sombra de Lear.» (Shakespeare, *O Rei Lear*, 2002, p. 54)

Em *D. Maria A Louca*, a emergência da personagem Joaninha remete gradualmente para a ideia de um reinado de loucos na ausência de uma D. Maria que ela se habituou a ver como rainha, mesmo que louca. É neste ambiente de uma rainha destronada da sua razão que a Aia vai ganhar a força de uma companhia real ou inventada, que é a sua boneca e a sua amiga, mas que acima de tudo é o que resta de

lúcido naquele espaço. A negra torna-se rainha e invertem-se os lugares, como em *Rei Lear*, uma escrava anã veste-se como rainha e assume muitas vezes o mando e a decisão, mas por ser a sua única e fiel companhia ganha também uma forte relação de afeto, demonstrando os extraordinários caminhos do poder. D. Maria I, perante o desamparo da sua situação, vê na sua fiel aia mais que companhia ou lealdade, um abrigo:

*«Apodrecerei ao relento para pagar meus pecados. (Chorosa) Tenho medo, minha Joanhinha. Abraça-me como ninguém nunca fez.»*<sup>45</sup>

Lear em igual desespero refugia-se no bobo, que acaba por ser o único que lhe é leal, quando todo o seu mundo acaba em ruínas:

*«LEAR – Foge-me a razão. Vem cá, rapaz. Como te sentes, rapaz? Tens frio? Eu também tenho frio. Onde está essa palha, amigo? Estranha é a lei das nossas necessidades, tomando preciosas as coisas mais vis. Vamos, vamos para essa choupana. Pobre bobo, pobre velhaco, ainda uma parte do meu coração consegue sofrer por vós. (...)»* (Shakespeare, *O Rei Lear*, 2002, p. 107)

No delírio de D. Maria I, a partir da proposta de criação de Maria do Céu Guerra, surge a personagem o inquisidor, que emerge da personagem Joanhinha, como a personificação de um peso religioso que tanto amedrontava a rainha. Tal como D. Joana Rita, o inquisidor tem poder sobre a rainha: se a aia Joanhinha de forma passiva vai guiando a rainha, o inquisidor controla-a na sua única aparição, pois ele é o protótipo das culpas da rainha, representando toda a pressão que D. Maria sofrera pela Igreja ao longo da sua vida. É nesta fase, de abandono e de limbo, que o inquisidor leva a rainha

---

<sup>45</sup> CUNHA, Antônio, *D. Maria, A Louca* (p. 148)

numa camisa-de-força que ela aceita sem ripostar, demonstrando a fragilidade e submissão a que estava exposta, entregando-se a um descanso, de certa forma à paz de pertencer a algum lugar.

Em *O Fim*, num contexto de crise social e invasões estrangeiras, uma rainha, que já não o é, vive numa encenação criada pelo Duque louco, que acredita poder fingir uma corte perfeita todos os dias enquanto a Rainha Velha for viva. Esta obra, editada entre o regicídio e a Implantação da República, consolida a visão mística da queda apocalíptica da monarquia, baseada em D. Maria Pia, mãe de D. Carlos I e avó de D. Luís Filipe, sendo a personagem do Duque inspirada no fiel camareiro que acompanhou esta rainha. Depois do regicídio, A Rainha Velha vagueia pelo palácio acompanhada apenas pelo Duque e a sua Aia, os únicos que se mantêm fiéis. Esta obra assume-se como uma alegoria do fim da nação portuguesa.

*«Na presente peça, a Rainha Velha, personagem fulcral na constelação simbólica do texto, transcreve livremente a figura de Maria Pia, cujo desarranjo mental se teria desencadeado irreversivelmente após o assassinato do filho e do neto. Patrício insiste na colagem ao modelo humano da rainha-avó, com as referências directas que introduz, nas falas desta personagem e do Duque, ao regicídio e à proveniência estrangeira da mulher que virtualmente ocupa o trono português. (...)»* (Rosa, 2003, p. 81)

Se no primeiro quadro o tema central é a loucura da Rainha Velha, no segundo Lisboa é invadida por estrangeiros. Surge então a personagem o Desconhecido, que aparece no palácio destruído por chamas e que incita o povo a lutar pela nação, defendendo o valor de heroísmo sacrificial do povo português contra o invasor, para

evitar o ocaso coletivo do país. Também em 1808, data da ação de *D. Maria, A Louca*, o país encontrava-se em crise social, e a corte fugira da sua capital em Lisboa para o Brasil, colônia do império, deixando o país à mercê das invasões francesas:

*«Ao deixarmos o porto, Dona Joaquina, juro que vi, encimando o cais, envolta em bruma, a nefasta trindade: Bonaparte ao centro, o Diabo à esquerda e Pombal à direita.»*<sup>46</sup>

As duas rainhas estão sem reino: a de Patrício, num palácio devorado pelo abandono e a de Cunha numa nau na Baía de Guanabara, também ela abandonada, mas pela sua família. As duas rainhas distinguem-se de Lear pela sua base verídica, agora ficcionadas pelos autores. Estes temas são muitas vezes a metaforização de um reino perdido, da perda de valores sociais que levam postumamente à perda dos valores individuais desses líderes e vice-versa:

*«O Fim reproduzirá este cerco internacional numa atmosfera apocalíptica de um país cadaveroso que persiste na qualidade de um colectivo morto-vivo. (...) A loucura é uma forma parcial de morte; o mecanismo fisiológico continua a funcionar (e por isso a Rainha Velha queixa-se de fome no final proto-absurdo da peça) ainda que os níveis mais elaborados da consciência já tenham colapsado na alteridade absoluta da psicose. (...) A Rainha Velha, no exílio da sua demência senil, surge como símbolo da monarquia em irreversível eclipse, de uma aristocracia anacrónica que perece sob a rebelião das massas; (...) imagem da velhice e do sofrimento humanos que roubam a luz da consciência e a substituem por um tremeluzir insano no declinar da vida (...)»*  
(Rosa, 2003, p. 85; 86)

---

<sup>46</sup> Idem. P. 149

Ambas vagueiam insanamente pela ideia de morte, a morte é a personificação das suas perdas e das suas consciências.

*«Quem sabe... é a Morte. Pergunte-lho. Ela está dentro de nós, a ouvir-nos. Fico transida só de pensar nisso... Eu não lhe falo nunca: tenho medo. Ando sempre a cantar para adormecer. Sou a ama da Morte. (Pausa) Pergunte-lho. Basta falar de si para si, baixinho. (Com terror, deitando-lhe as mãos aos braços) Mas aqui não. Diante de mim, não. Fico gelada. Tenho medo, um medo doido de a ouvir. Oiço-a em tudo: nos gritos dos meus pavões; nas portas a estalar, de noite; no ranger dos meus ossos... no silêncio... E por isso que eu canto sempre, a adormecê-la. Nem posso dormir. Às vezes, no meio de um sono, tenho medo que ela fale, que desperte...»* (Patricio, 2007, p. 31)

Semelhante à ideia de morte da Rainha Velha, D. Maria I perde-se nos demónios que acredita a observarem a cada passo seu:

*«Há anos já que não durmo, Dona Joaninha. Tirou-me a vida também este benefício. Busco o sono e já não o acho. Acorda, Dona Joana Rita! Não me deixes sozinha! Os olhos da noite espiam-nos. Cuidado, senhora, cuidado! A madrugada é o refúgio do sinistro! Mesmo que tivéssemos navegado por uma eternidade, cruzado os mares mil vezes, nenhum porto seria seguro, nenhuma terra seria bem firme, nenhum oceano seria tão largo, que não nos pudessem alcançar as mãos de Deus e os olhos do diabo.»<sup>47</sup>*

O tormento da morte, nas duas rainhas, é consequência das suas perdas em vida, tudo o que perderam lhes morreu, de amores, a filhos e reinados.

---

<sup>47</sup> Idem, p.148

*«Já não quero ninguém. Os meus olhos secaram,*

*Os meus olhos murcharam a beijar*

*Dois cadáveres de reis, um cadáver de infante,*

*E quantos mais e quantos mais... vida distante!...»* (Patricio, 2007, p. 34)

Também em D. Maria, as perdas condenam a sua condição:

*«E razões tenho eu, mil até, para não me importar perdê-la. “Perder” tornou-se o verbo da minha existência, mais do que reinar e muito mais do que viver. Não faz ideia, a senhora, do quão amargo pode ser um trono! Não há doçura em suceder ao pai, morto na véspera. Não há doçura em enterrar um grande amor, nem um filho muito amado. Até mesmo quando esse trono nos traz à boca um doce sabor de vingança, esse doce é insípido, fugaz, é ilusão.»*<sup>48</sup>

Foi o tempo que passou por cada uma roubando-lhes agora em velhas e abandonadas a hipótese de recuperar o que pertenceu às suas vidas e o que foi motivo delas. Resta-lhe agora esperar um fim entre devaneios e solidão.

D. Maria aceita que não voltará mais a Portugal, que os seus últimos dias serão no Brasil onde é tida como louca:

*«Brasil! Boca do inferno, garganta de hálito escaldante e olhos de sedição. Sei que vou morrer em teu ventre seco, que ouro e pedras e esperanças, não acalenta mais...»*<sup>49</sup>

---

<sup>48</sup> Idem P. 148

<sup>49</sup> Idem P. 145

Ambas nostálgicas e desiludidas, não se reconhecem na história que fizeram das suas vidas, nas suas expectativas e certezas enquanto rainhas, que todas desmoronaram, D. Maria Pia não reconhece a sua juventude e beleza que o tempo lhe levou deixando-a apenas com as suas dores:

*«Quem me pôs como eu estou? Quem foi? Quem foi? Eu finjo que não sei. Ando-a a enganar. Foi a Dor, foi a Dor. Hei-de a pintar. Foi a Dor, foi a Dor, A arder, a consumir, a desfeiar... Ainda há chamas no meu cabelo branco, No meu corpo de ruiva muito branco... E os meus olhos azuis, os meus olhos azuis!... Procuro-os no espelho... não e triste? Nas órbitas não estão... quem sabe lá? O meu olhar azul já não existe... As minhas mãos parecem garras velhas. De uma águia de cem anos, na gaiola... Olhem as minhas mãos cheias de engelhas, Pedem esmola...»* (Patricio, 2007, p. 37)

Como quando *Lady Macbeth* de William Shakespeare, enlouquece e começa a limpar as mãos freneticamente, para se livrar do sangue que a martiriza, e começando a dizer palavras desconexas, sem sentido. Analogamente, D. Maria I observa as suas mãos culpabilizando-as, aterrorizada com os feitos que a elas responsabiliza:

*«Que mãos são estas, Virgem Santíssima, que mais parecem as garras de um pombo seco?! Que mãos são estas, que, postas, não suscitam perdão? Que, estendidas, não recebem? Que, apertadas, não seguram? Que mãos são estas, que de tão ásperas, não afagam?»<sup>50</sup>*

Os motivos que envolvem estas três obras: *Rei Lear*; *O Fim e D. Maria, A Louca*, todas com figuras dinásticas enlouquecidas pelo sofrimento, definem a que

---

<sup>50</sup> Idem P. 150

ponto se pode chegar para se alcançar o poder, como os valores humanos são facilmente ultrapassados, seja por escolha, pressão, medo, ou solidão, quando último fim é ser-se soberano.

No entanto, é nessa loucura que as transporta para mundos ilusórios de alucinação individual, que encontramos as reflexões sobre a verdade da condição humana, que quase sempre a dita sanidade censura. É também necessário o afastamento do princípio mais elementar da realidade para a compreensão de um inconsciente da vida.

*«A loucura e a aristocracia da personagem explicarão conjuntamente esta diferença oratória: a poesia é uma forma inspirada, um certo tipo de loucura divina, culturalmente sancionada, como Platão o desejou teoricamente instituir no seu Íon (...) Por seu lado, a loucura da rainha participa da noção que compreende a condição alterada do louco como alguém que, pelo seu desequilíbrio face às condicionantes comportamentais e fisiológicas, manifesta um acesso e uma proximidade a saberes e percepções que escapam aos comuns e são mortais; na interpretação junguiana, trata-se do acesso involuntário que o transtorno psíquico possibilita em direcção ao inconsciente colectivo.» (Rosa, 2003, p. 112;113)*

# APÊNDICE 3

## Descrição da partitura cénica

*Pavorosa! Não sei onde era dantes.*

*Meu solar, meus palácios, meus mirantes!*

*Não sei de nada, Deus, não sei de nada!...*

*Passa em tropel febril a cavalga*

*Das paixões e loucuras triunfantes!*

*Rasgam-se as sedas, quebram-se os diamantes!*

*Não tenho nada, Deus não tenho nada!...*

*Pesadelos de insónia, ébrios de anseio!*

*Loucura a esboçar-se, a enegrecer*

*Cada vez mais as trevas do meu seio!*

*Ó pavoroso mal de ser sozinha!*

*Ó pavoroso e atroz mal de trazer*

*Tantas almas a rir dentro da minha!*

**Florbela Espanca, *Charneca em Flor* (1931)**

Este terceiro apêndice ao presente estudo parece-me fundamental. Se o espetáculo é um objeto de palco, não é transportável para qualquer documento escrito, ele ganha-se na imagem, na palavra, no som e no movimento que o constituem. No entanto, esta é uma tentativa de transportar o leitor para a cena.

O espetáculo começa com a projeção da lua no óculo, anoiteceu. A luz sobe gradualmente e a primeira imagem de movimento na cena é uma mão tremula sobre o degrau de madeira na escada. D. Maria está escondida, sentada por detrás do dispositivo de onde espreita, assustada e expetante. Num figurino que nos lembra uma Santa de Roca, sobe a escada de onde chama o Brasil pelo seu nome, quase em desafio, numa estranheza, como quem teme inquieta uma resposta que pode não ser boa, como se o Brasil fosse um animal, como se a terra lhe desse uma resposta que ela anseia e desconhece. Desce alguns degraus e senta-se a meio da escada. Numa dor de cabeça profunda abre diálogo com a colónia brasileira, por despasse de tempo, a rainha ajusta contas, balança as tristezas e as alegrias, e ao país que tanto ouro lhe ofereceu, ela oferece um trono de piolhos na cabeça.

Evoca a aia e pede-lhe a mantilha, tremendo de frio. Surge em cena pela primeira vez a aia D. Joana Rita, que numa função de serva rapidamente responde ao pedido da sua dona.

Ambas dirigem-se para a frente de cena, e na amurada do barco, olham o Brasil que D. Maria confunde com as luzes de Lisboa: entre a dúvida da confusão ou da irónica comparação. Deslumbrada com as luzes cobre-se com a mantilha que a aia lhe trouxera e deseja-se nua, coberta apenas com o véu da Virgem Maria, acreditando-se

quase santa, agarrada ao peso da religião que desde sempre a persegue. E D. Joana Rita interrompe o seu desejo divino recriminando-a com o olhar. A rainha, indignada com a ousadia da sua serva chama-a a atenção para o facto de estar a julgar a sua rainha, marcando uma posição soberana diante a aia, lembrando-nos o quão frágil está aquela rainha, que tem de lembrar o seu lugar a uma escrava: D. Maria atira a mantilha para o chão e eleva-se ao topo das escadas, marcando a posição de rainha perante a aia. E no topo da escada defende a sua loucura, confrontando a aia com o facto de que até aquela que lhe é mais próxima, a julga perdida. Sente frio, desce a escada e senta-se, confusa pede o urinol à aia, para a distrair, talvez para se isolar. Quando a aia se prepara para sair, D. Maria graceja comparando o estado da sua bexiga com a condição do seu reino, D. Joana Rita ordena-lhe que apanhe a mantilha que há pouco a rainha jogara para o chão, e esta obedece ingenuamente.

Repara nos índios, observa-os, comenta as suas características físicas e as diferenças que não compreende, os risos e a alegria que vê, e questiona-se: aquelas pessoas riem-se da sua triste condição, ou da tristeza da rainha que agora faz parte deles? Nostálgica, relembra a importância do seu reinado, e a aia que já tantas vezes a ouvira, cansada abana-se com um leque, abandona-a, e sai de cena.

Sozinha na cena, a lua vai gradualmente desaparecendo, amanheceu. E do óculo do barco, ouvem-se gaivotas, e um pássaro projetado em desatino, voa no exterior, até colidir com a janela do barco. D. Maria, deitada na escada e coberta com a mantilha negra, relembra o seu casamento com o tio D. Pedro. No óculo é projetada a pintura da menina com o laço, que representa a inocência perdida de D. Maria que se casou com dezanove anos, mas via-se ainda como uma criança. De repente já não estamos em 1808, a rainha é uma jovem princesa, com as dúvidas na aceitação a este casamento, por

amor a outra pessoa, que não aquela que a acompanhou no altar. É o primeiro *flashback* da peça: as músicas do casamento tocam, ao mesmo tempo que D. Maria se descobre da mantilha e se levanta caminhando em direção às costureiras que a rodeiam. Na prova do vestido noiva, repudia as mulheres que a vestem e lembra o seu amado, como uma loucura, ou um incêndio no peito, como uma vida que Deus não lhe permite escolher. E neste momento, no chão surge uma cruz dada pela iluminação, que é afinal a passadeira do altar para onde caminha, pedindo que tenha a cerimónia a luz que se apagou no seu coração. Dirige-se em solene marcha para a escada, onde se ajoelha como num genuflexório, suplica um “não”, e depois de ouvirmos uma *voz off*, do oficiante, o casamento oficializa-se com um “sim”. E após este “sim”, a aia entra em cena, e voltamos a 1808. Sentada na escada, a rainha explica à sua aia o amor que não tinha pelo seu marido, ainda que este fosse um bom homem. A dureza do “sim” para aquele homem, por ser um “não” para outro: a saudade, e a primeira perda. A aia emociona-se, mas a rainha carinhosamente repreende-a, porque esta aia ora chora do que ela diz, ora se ri do que ela faz. D. Maria pega na mantilha e cobre as suas pernas.

Relembra uma história de amor entre um português e uma índia, passada no Brasil, que lhe contara o seu primeiro confessor. Um homem justo e amável, pelo qual a rainha tinha admiração, e em tom de confiança partilha com a aia o elogio que este lhe fizera ao compara-la com as colunas de Évora, que se não fosse este confessor um homem de vocação religiosa, poderia se confundir com um cortejo. De repente, no exterior algo chama a atenção de D. Maria, ouve a procissão dos conjurados, sentindo-se culpada pelos sentimentos que sempre nutriu por outro homem, que não o seu esposo, corre num devaneio, acreditando que a vão levar. A aia sai de cena. E saímos de 1808. A rainha ajoelha-se perante a arca em lamentos. Ouvem-se três tiros que

interrompem a ação, e a rainha levanta-se assustada e confusa, julgando tratar-se do atentado contra o seu pai, D. José, do qual ela se sente culpada. A aia entra em cena com um figurino branco nos braços. Entrega-o a D. Maria, que o recebe em seus braços, onde vê nele o seu pai ferido, lembrando o atentado a D. José I, ao qual sobrevivera. Levanta-se e defende que aquele tiro não tinha como alvo o seu pai, mas sim o Marquês de Pombal. Neste segundo *flashback*, veste o figurino e pede ao seu amado que fuja para o desterro, que seja infeliz, mas que seja vivo. Fala do processo dos Távora assassinados a mando de Marquês de Pombal. Desvanece a imagem da lua e volta a amanhecer com um pássaro a voar no exterior do óculo.

Voltamos a 1808. Cansada, a rainha tenta dormir. A aia dorme, e D. Maria na sua insónia ouve o ladrar de cães, os cães que caracterizavam Lisboa naquela época. Inquieta tenta acordar a aia com o som frenético do sino, inútil perante o descanso da aia, imita o cantar de um galo aos ouvidos de D. Joana, que por sua vez acorda em sobressalto. A rainha desesperada pede-lhe que a ajude a vigiar o barco, pois acredita que estão prestes a ser atacadas. D. Maria, dirige-se à arca de onde tira a sua peruca de rainha. Senta-se na escada com a cabeça sobre o colo da aia, que lhe afaga o cabelo, e lhe cata os piolhos. Em confissão, D. Maria gosta do Brasil, vê-o como terra fértil, de frescura com a qual ela também gostava de ter crescido. A aia mostra-lhe um piolho e a rainha escandalizada, irritada e envergonhada, insulta a aia, voltando assim a assumir a sua posição de soberania. Subitamente, volta à espera de D. João VI, o filho que a abandonara na nau. Lamenta-se por não ter agora o direito de ser rainha, assim como em nome desse trono, também não pode viver como gostaria a sua própria vida. Fala das suas perdas. Num grande desatino da rainha, a aia procura o vão da escada na tentativa de se esconder, sem paciência para o devaneio da rainha. A rainha apercebendo-se

sozinha, desilude-se. Revoltada contra o abandono da aia, lembra-lhe a amargura do seu trono, de tudo o que por ele abdicou, restando-lhe apenas a ilusão.

Há uma mudança de cena, há um novo *flashback*: a aia ainda no vão da escada gira-a, ao mesmo tempo que é projetada uma imagem de D. Maria a chorar, acompanhada por uma música. D. Maria sobe as escadas, como quem sobe ao trono, na sua tomada de posse, que assume apenas aceitar por vontade de Deus, pela sua condição de rainha e pela morte do pai. Desce a escada e dirige-se à frente de cena, dizendo que pretende agora remediar as mortes que o reinado do pai deixou, com o Marquês de Pombal, embora não possa evitar as vidas perdidas. Evoca a Viradeira e a aia vira a escada. Voltamos a 1808.

A rainha senta-se na escada e agora fala do Marquês, de Napoleão e do Diabo, comparando os três. Acusando-os de a expulsarem da sua pátria que nostálgica acredita nunca mais regressar. Relembra as suas culpas. Se é culpada das malícias do seu reinado, não o foi por ser uma mulher, mas se querem um culpado ela entrega-se. Há uma reflexão sobre o papel da mulher: Se a Luís XVI arrancaram a cabeça, a ela arrancaram o coração, lembrando-nos que também no trono, antes de estar um homem ou uma mulher, está uma pessoa. No óculo do barco é agora projetada uma Santa de Roca. D. Maria despe o figurino azul e sentada na arca, relembra as características do seu primeiro filho, D. José que morrera ainda jovem, e pede a Deus que troque a sua vida pela dela, que a leve a si e não ao filho, que embora ele ficasse órfão, para uma mãe cujo filho morreu, não há nem o conceito da dor que não tem nome. Durante esta desesperada oração, a cena é invadida por uma forte luz azul, que se instala lentamente, acompanhando a sua dor, até ficarmos com o cenário submerso de azul, terminando a cena com um *blackout*. A aia, impotente sai de cena.

Na cena seguinte, há um novo *flashback*. D. Maria fala com o seu filho em vida, alerta-o para as suas ideias pioneiras, fascinantes e perigosas. Explica ao jovem liberal que não é só a vida do povo que é difícil e se eles são súbitos da realeza, foi Deus que o designou. As ideias podem ser perigosas, e nesse caso antes queimar livros que pessoas, antes matar ideias que pessoas. Vê Jesus no óculo do barco e aflita quer lavar as mãos, perante a imagem do filho de Deus confronta-se com as suas culpas, é novamente instalada pela iluminação uma cruz no palco. A aia entra em cena com uma bacia, e a rainha olha as suas mãos, questiona-as e não se reconhece nos seus feitos, não se aceita na pessoa que se construiu, como em *Macbeth* de Shakespeare, as suas mãos que falharam, que desiludiram e estragaram. Sempre que se perde, D. Maria agarra a ideia de Deus e da religião, como fio protetor que tantas vezes a guiou por caminhos errados, mas da qual ela não ousa desobedecer: precisa de se confessar. A confissão, o desabafo, como se as palavras que saíssem da sua boca tirassem algum peso do seu coração. A aia entrega-lhe um crucifixo de grandes proporções e sai de cena, e na ausência de testemunhas ou repressão, a rainha atira o crucifixo para o chão. Sobe a escada, e chega ao altar. Perante mais um *flashback*, agora é o seu segundo confessor que chega, o qual ela recebe com um altar de velas ao longo da escada. Deseja-se forte, menos submissa perante a Igreja, mais independente perante as decisões que outros tomaram. Deseja-se capaz de dizer não, e finalmente, adormece.

No óculo do barco são agora projetadas imagens do fundo do mar, onde se vê uma Santa de Roca constantemente a afundar e a emergir. Amanhece com uma mudança de imagem no óculo, agora vemos um pássaro a voar pelo céu. E a luz sobe lentamente, voltando a iluminar D. Maria. Dona Joana Rita entra em cena e carinhosamente, cuida da sua rainha, vê-lhe a pulsação, afaga-lhe o cabelo e beija-a.

Surge um novo dia, D. Maria acorda com o cantar de um galo, que tal como todos os sons presentes na cena, apenas ela ouve. Cansada, não sabe se está viva ou morta. Pergunta insistentemente à aia que a confirma viva. Percebe que embora não queira estar morta, a vida já não lhe faz diferença.

Os índios continuam no exterior a roubar a atenção da rainha, e junto da sua Joanhinha ela observa-os da amurada do barco, mas ao invés de gente vê demónios. Os demónios que a querem levar, que podem invadir o barco, ou a esperar pelo seu desembarque. Ainda à espera do filho D. João VI, lembra a sua nora Carlota Joaquina, ambos estão em terra com a rainha deixada para traz numa espera de dois dias que contêm a sua vida inteira, e ainda sem certeza de estar viva garante que não morrerá se preciso for para afrontar a sua indesejada nora.

De repente sente-se mal e a aia traz-lhe a bacia para ela vomitar. Volta a sentar-se na escada e depois de vomitar, observa a bacia, com alívio e satisfação, por ter expulsado os demónios que guardava dentro de si.

O sol ganha força com o nascer do dia. D. Maria descreve a terra virgem que aquela colónia fora um dia, como um paraíso. Se Deus está no paraíso, um dia o paraíso poderia ter sido ali, talvez Deus tenha morado lá. Mas o homem chegou com as suas mãos que matam, e Deus mudou de residência: Deus já não podia viver ali quando naquela terra assassinaram e desmembraram o herói brasileiro Tiradentes. Mais uma culpa que carrega, a cedência à sentença de morte de um homem que em parte, também ela admirava. Ainda olhando a terra, lembra a paisagem e os homens tão naturais que se confundiam com bichos, a aia negra ofende-se com esta comparação, e a rainha carinhosamente explica, que esse povo já não era o dela, se a distância das gerações que

a separa daqueles indígenas é grande, é também grande o que une aqueles dois seres perdidos, entre a fantasia e a realidade, mas que são a única companhia um do outro. Abraçam-se, e Joanhina sai de cena.

Sozinha, D. Maria dirige-se à frente de cena. Agora regressa à morte de Tiradentes e ao momento em que o permitiu. Três vezes negou a sentença, mas na última tentativa a rainha cedeu e autorizou a morte do revolucionário brasileiro. A cena é realizada com a rainha sobre uma arca a assinar a sentença. Perdida, chama a Joanhina que tem sido a sua única ligação ao mundo, mas que já não lhe aparece. Só e perdida na sua razão ouve os seus demónios, teme que lhe vinguem a morte que deu a Tiradentes. Entra a boneca, agora sem corpo, e a rainha sobe a escada em pânico. Vê D. João VI e D. Carlota Joaquina e quando chega ao topo da escada, vê o Inquisidor. Surge uma nova personagem em cena, que subitamente acalma a rainha apenas com a sua presença. Ela desce a escada, dirige-se ao Inquisidor e entrega-se à ordem religiosa, da qual nunca se libertou.

Feliz, beija a mão do padre, veste a camisa-de-força, embrulha-se nela, em salvação.

# APÊNDICE 4

**Percurso e apresentações do espetáculo *D. Maria, A Louca* pel'A Barraca; ficha artística e técnica; curriculum do mestrando ator em modalidade de estágio**

*Tu Só, loucura, és capaz de transformar*

*o mundo tantas vezes quantas sejam as necessárias para olhos individuais*

*Só tu és capaz de fazer que tenham razão*

*tantas razões que hão-de viver juntas.*

*Tudo, excepto tu, é rotina peganhenta.*

*Só tu tens asas para dar*

*a quem tas vier buscar*

**Almada Negreiros, *Reconhecimento à Loucura*, Poemas (1914-1918)**

*D. Maria, A Louca*, estreou em Portugal, pelo Grupo A Barraca, a 20 de Julho de 2011 no Teatro Cinearte, onde se manteve em cena até 30 de Maio de 2012, e depois viajou por Portugal e pelo Brasil. E ainda continua em viagem...

A digressão nacional:

- Cineteatro Camacho Costa, Odemira - 27 de Março de 2013;
- Auditório Municipal, Alcácer do Sal - 8 de Março de 2013;
- Teatro Eduardo Brazão, Bombarral - 7 de Julho de 2012;
- TEC - Teatro Experimental de Cascais, Teatro Mirita Casimiro, Monte do Estoril - 16 e 17 de Junho de 2012;
- Festival de Teatro de Santo André - 3 de Junho de 2012;
- XII Festival Folia da Jangada Teatro em Lousada, Auditório Municipal de Lousada - 26 de Abril de 2012;
- VINTE E SETE – 8º Festival Internacional de Teatro, Teatro Municipal de Vila Real - 6 de Abril de 2012;
- VINTE E SETE – 8º Festival Internacional de Teatro, Teatro Municipal de Bragança - 4 de Abril de 2012;
- Cineteatro de Alcobaça João D'Oliva Monteiro, Alcobaça - 31 de Março de 2012;
- Auditório do Fórum Cultural José Manuel Figueiredo – Baixa da Banheira, Moita - 24 de Março de 2012;
- Cineteatro de Castro Verde – 3 de Março de 2012;
- Festival de Teatro da Covilhã – 12 de Novembro de 2011.

No âmbito internacional, *D. Maria, A Louca*, em tournée ao Brasil, apresentou-se:

- Teatro SESC Ginástico, Rio de Janeiro - 08 de Outubro de 2012;
- Teatro do SESC, Tijuca, Rio de Janeiro - 05 de Outubro de 2012;
- Teatro do SESC, Nova Iguaçu, Rio de Janeiro - 03 de Outubro de 2012;
- Teatro Elias Angeloni, Criciúma, Santa Catarina - 28 de Setembro de 2012;
- Teatro Municipal de Itajaí, Itajaí, Santa Catarina - 28 de Setembro de 2012;
- Teatro do SESC, Joinville, Santa Catarina - 26 de Setembro de 2012;
- Teatro SCAR, Jaraguá do Sul - no evento em comemoração aos 60 anos da Federação dos Trabalhadores no Comércio de Santa Catarina- 25 de Setembro de 2012;
- Teatro Marajoara, Lages, Santa Catarina - 23 de Setembro de 2012;
- Floripa Teatro - 19º Festival Isnard Azevedo, Teatro Governador Pedro Ivo, Florianópolis - 21 de Setembro de 2012.

### **Ficha artística e técnica**

Texto: Antônio Cunha; Criação: Maria do Céu Guerra; Elenco: Maria do Céu Guerra e Adérito Lopes; Direção Plástica, Cenografia e Figurinos: José Costa Reis; Tema em Piano Preparado: António Victorino d'Almeida; Assistência de encenação: Marta Soares; Adereços: Nuno Elias; Desenho de Luz: Luís Viegas; Operação de Luz: Fernando Belo; Sonoplastia e operação: Ricardo Santos; Relações Públicas e Produção: Inês Costa; Secretariado: Maria Navarro; Costureira: mestra Alda Cabrita; Montagem: Mário Dias; Ilustração do cartaz: José Costa Reis; Design Gráfico: Inês Costa; Fotografias: Luís Rocha (MEF – Movimento de Expressão Fotográfica).

### **Curriculum do mestrando ator em modalidade de estágio**

Adérito Lopes, nasceu em Lisboa a 14 de Fevereiro de 1980. Mestrando em Teatro -Artes Performativas (Interpretação) na Escola Superior de Teatro e Cinema - Instituto Politécnico de Lisboa. Ator residente d'A Barraca desde 2008, iniciou o seu percurso como ator no Grupo de Teatro Independente O Palmo e Meio em Campolide (Lisboa) ao mesmo tempo que frequentava a Oficina/Ateliê: *Espaços e Expressões* na Comuna - Teatro de Pesquisa. Formou-se na Escola Profissional de Teatro de Cascais.

Estreia-se como profissional, em 2001 no TEC – Teatro Experimental de Cascais, numa coprodução com o Teatro da Garagem, em *Tríptico TEC*. Até hoje trabalhou sob a direção de nomes, como: Águeda Sena; Carlos Avillez; Carlos J. Pessoa; Castro Guedes; Fernando Jorge Lopes; Filipe La Féria; Guillermo Heras; Hélder Costa; João Lourenço; Joaquim Benite; José Martins; Maria do Céu Guerra; Rita Lello e Rui Luís Brás.

N'A Barraca, estreou a 10 de Abril de 2013, um texto inédito de Armando Nascimento Rosa, *Menino de Sua Avó*, como Fernando Pessoa, que protagoniza com Maria do Céu Guerra (Dionísia Estrela Seabra, avó de Fernando Pessoa). Este espetáculo apresentou-se no Rio de Janeiro no âmbito do encerramento das comemorações do ano de Portugal no Brasil.

No elenco d'A Barraca participou nos espetáculos: *Make Love Not War*, a partir de *Lisístrata* de Aristófanes, com encenação de Hélder Costa e Maria do Céu Guerra (2012); *As Maravilhosas Aventuras de Salta Pocinhas*, a partir de *Romance da Raposa* de Aquilino Ribeiro, com encenação de Rita Lello (2012); *Dona Maria, A Louca*, de Antônio Cunha, uma criação de Maria do Céu Guerra (2011); *As Peúgas de Einstein*, texto e encenação de Hélder Costa (2011); *O Mistério da Camioneta Fantasma*, texto e encenação de Hélder Costa (2010); *Agosto – Contos da Emigração*, a partir de textos de Ferreira de Castro, José Rodrigues Miguéis, Dias de Melo, João de Melo, Manuela Degerine, Olga Gonçalves, com adaptação e encenação de Maria do Céu Guerra (2010); *A Balada da Margem Sul*, texto e encenação de Hélder Costa (2010); *O Professor de Darwin*, texto e encenação de Hélder Costa (2009); *O Inspetor Geral*, de Nikolai Gogol, com encenação de Maria do Céu Guerra (2009); *Obviamente Demito-o!*, texto e encenação de Hélder Costa (2008); e *Felizmente Há Luar*, de Luís de Sttau Monteiro, com encenação de Hélder Costa (2008/2013).

# ANEXOS

*Não estás louco ainda, porque estrais poesia do teu padecimento.*

**Armando Nascimento Rosa, *Menino de Sua Avó* (2013)**

**Anexo I** – Texto integral *D. Maria, A Louca*, de Antônio Cunha

DONA  
MARIA,  
A LOUCA

de Antônio Cunha

**CENA I – Rio de Janeiro, princípio de 1808**

*(A chegada da Família Real Portuguesa ao Brasil) (Prólogo)*

*(Do camarote vê-se a praia, orla da Guanabara. A teia verde a que chamam Tijuca aterroriza os chegantes com sons indecifráveis. Das costas húmidas do gigante brota um monte em forma de corcova. A tripulação e a nobreza fugida, os seus lacaios e os seus pertences, tudo o que puderam arrastar noite a dentro até o Porto de Lisboa, já se evacuaram da embarcação há dois dias. Somente a soberana, a velha rainha Maria, envolta em panos e medos, recusa-se a deixar a nau, por motivos muito seus.)*

**DONA MARIA:**

- Brasil! Boca do Inferno, garganta de hálito escaldante e olhos de sedição. Sei que vou morrer em teu ventre seco, que ouro e pedras e esperanças não acalenta mais. Deste-me riqueza e deste-me agonias. Trago-te um trono e piolhos na cabeça. *(Grita)* Ah! Infame corso emplumado. Rei bufo. Rei postiço. Atiras-te ao mar um reino inteiro e o fizeste bater feito náufrago na praia de outro mundo, se cá isto mundo for! Se o for, mundo de Deus Nosso Senhor é que não é! A mim e aos meus, os de antes e os de adiante, tocou-nos a majestade, por desígnio do céu. A tua coroa, Bonaparte, não é tua por natureza, pois traz, espetada nela, palpitante ainda, a cabeça de um rei de verdade. Vem ter comigo aia Joaninha. Manda cessar os fogos e os gritos, os sinos e as danças. Dói-me a cabeça *(ouvem-se guizos, sempre que uma pontada lhe fere a cabeça)*. É o próprio Diabo quem me comprime o crânio. Vou para o Inferno, já te disse? Sei que vou. E tu? Vens ter comigo? *(Sorri)*

Não temas, Dona Joana Rita, não desperdices o sinal da Cruz, pois lá não precisarei de aias que me queimem os pés com infusos quentes, nem que me apertem os cordões do vestido com demasiada vontade. Lá deve haver quem o faça com mais labor. *(Pausa)* Não vou ainda, Dona Joana, não vou. Que espere o senhor vice-rei Noronha. Ter com este povo sem que me assegure a mão boa do Príncipe Dom João, meu filho, não irei. Manda investigar se dentre a turba não se escondem, astutos, os Diabos de Lisboa. Podem nos espreitar ciladas, podem nos insurgir vinganças. Corre, aia Joaninha, vem trazer-me a mantilha. Quero estar arranjada quando chegar o bom Príncipe. E, na hora exacta, leva-me até a amurada. Certo prazer me reserva ver os bugalhos da Princesa revirando de enfado diante da “corte” que a espera. Fula, batendo as tamancas, deve estar a minha nora, Dona Carlota Joaquina. *(Caminha até a amurada e divaga)* Vês aquelas luzes todas, aia Joaninha? Aquelas, salpicando o Tejo, a praça e a torre? É assim que vejo Lisboa da janela. Atenta, Dona Joana, o azul-marinho da noite bordado de ouro e prata. Já sonhei estar toda nua, coberta apenas deste manto da Virgem Maria. Não me julgues com os olhos, Dona Joana Rita, nem de forma diversa. Cabe à Rainha o jugo, não à aia. Tens-me por louca, até tu? Pensas que varia esta matrona, que por castigo de Deus sobrevive aos seus, velhos e moços? Não me tenhas pena, não me tenhas presa, fiel Joaninha.

A loucura não é uma porta que se nos fecha, mas muitas janelas que se nos abrem, só que todas ao mesmo tempo. Ai, dói-me a cabeça. São os pensamentos que me mastigam devagar os miolos. Pensamentos que ousei ter, e que, mesmo Senhora de ceptro e coroa, não pude jamais partilhar. Os que guardei são, para os simples, segredos. Porém, para mim, são degredos, distâncias de não suportar.

*(Tosse convulsivamente)* Leva-me para dentro, Dona Joaninha. Traz-me o urinol. A bexiga caiu-me primeiro, o reino depois. Viste aquela gente toda? Meu Deus, gente de tanta cor! Arreganhando-me os dentes vi pretos, baios e loiros. E, se não me trapaceiam as vistas, alguns pareceram-me azuis! Responde-me, Dona Joana, se cá não é terra, é desterro, e se o mundo termina aqui, a que festejam os brasileiros? Do que esta gente ri? Ou ri da sua própria sina, por Deus e por nós desprezada, ou ri ao ver seus algozes, enfim, também desterrados, embora

desterrada eu esteja desde há muito, desde há tanto que este tanto me parece sempre. Cobrou-me a vida um preço alto demais. Tornei-me rainha um dia e senhora de muitas Ordens: a Ordem de Cristo, a de Avis, a de São Tiago e a da Torre e Espada. Mas, para o meu povo, sobre quem reinei e hoje tristemente abandono para me salvar a mim própria, a fugir, a fugir, bastou-lhe uma só rainha, a Rainha Piedosa.

Não imaginam porém essas gentes que a realeza me é prisão, que a liberdade consiste, não em se possuir o poder, mas em não precisar-se dele. (Pausa) Tenho demónios a espetar-me os olhos por trás. Obrigam-me a ver ao contrário, vejo pior para fora, mas a cada dia vejo melhor para dentro. E quanta desolação eu vejo! Quantos tremores! Quantas tempestades! Mar revoltoso! Terra arrasada! Não quero lembrar-me mais. Não quero ter mais sentimentos. Prefiro, viver a vida desprovida de uma pedra, cair em sono profundo e cobrir-me de limo e musgos. Vejo-me moça ainda, resignando-me à sentença lavrada por artes e ofícios do senhor Marquês de Pombal, ministro maior de meu pai: a de casar-me moça com o velho senhor meu tio, de modo a assegurar à linhagem coroa e ceptro, glória e decepções. Foi num dia assim, lindo e triste. (*Sente uma fígada lancinante na cabeça*) Mandem cessar a música. Apaguem-se todas as luzes. Desfaçam-se os tratos. Dispensem os convidados. Não se consumam as bodas. Não amanheça este dia, com aparência de mel, mas amargo...

### **CENA II- Lisboa, 1760 (As bodas)**

(*Palácio D'Ajuda, Lisboa. Em sua câmara particular, prepara-se a jovem princesa da Beira e do Brasil, Dona Maria Francisca, para o caminho do altar.*)

- Que brancura insuportável a deste linho, que a luz das velas insiste em espalhar por onde olho! Este vestido estendido sobre o leito, o véu de rendas de França, a tiara, o colete de cetim, a cabeleira, os brincos de gemas do Brasil. Vestem-me de noiva, estas senhoras... com real mortalha. (*Pula*) Ai, que furaram-me a carne! Atentai, senhoras, atentai! As agulhas para o pano. Não precipitais a dor, que ela vem lenta, em solene marcha, mas na hora exacta. Deixai-me só, por um tempo. Deixai-me completamente só. (*Pausa. Com choro embargado*) Aí, que loucura é esta? Que incêndio me vai por dentro! Eu não deveria estar a amar tanto, e no dia do meu casamento. Nem neste dia nem dele em diante. Não a amar um outro homem. (*Recompondo-se*) Tomarei por marido o senhor meu tio e este me tomara por esposa, de sorte que concedendo Deus Nosso Senhor longa vida a el rei meu pai, um dia serei rainha, e os nossos filhos, e os filhos dos nossos filhos se sucederão no trono, cumprindo-se assim a vontade divina.

Já posso ouvir as orquestras a afinar os instrumentos nos coretos espalhados por todo o Paço D'Ajuda. Não é música ainda, são gemidos, lamúrias como as que faço, eles em público e eu comigo. Sim, senhoras, podeis entrar. Terminai os vossos ofícios. Vesti-me de luz, que luz própria me falta. Hoje quero brilhar tanto, que o sol parecerá um facho, que as mil velas da Sé padecerão de vergonha, que nenhuns olhos sairão ilesos. Assim, passarei sem ser vista. Assim, não verão o quanto a sua princesa é triste. (*Pausa. Caminha em solene marcha*) Mais longo me parece o caminho no real cortejo: el rei Dom José, meu pai, a seu lado Dona Mariana, minha mãe, que com os olhos me diz: "sobreviverás, eu sei, sobreviverás". Por trás deles Sebastião de Carvalho e Melo, o Marquês de Pombal. (*Ajoelha-se*) Herdeira que sou do trono, recebo do oficiante a inquirição, antes de meu tio e noivo.

(voz off) - *Sereníssima princesa, senhora Dona Maria Francisca Isabel Josefa Antônia Gertrudes Rita Joana, princesa da Beira e princesa do Brasil, quereis desposar o infante Dom Pedro de Bragança, aqui presente?* (*Pausa*)

O consentimento que devo suplicar-vos, meu pai, porque sois Senhor de todos os mandos, inclusive deste, eu posso esperar a vida inteira. (*Murmura*) Faça com a cabeça o sinal que

espero, meu senhor e meu pai. Diga “não”, pelo amor de Deus. (*Breve Pausa. Responde abafado, a custo pronunciado*) “Sim”.

### **CENA III – Rio de Janeiro, 1808**

*(Dona Maria ainda espera. Tem o interregno a lhe surtir na alma o efeito de uma calma ou alento de uma boa morte. Pode, enfim, vislumbrar a si mesma, como se acima de tudo, como se fora de si).*

- Aquele “sim” não me feriu mais por se destinar a Dom Pedro meu tio e noivo, pois se nada naquele homem havia que a mim o abonasse, nada também havia que nos indispuesse. Aquele “sim” foi um “não”. “Não” de gosto salobre, que também é o gosto do adeus. Como salobra é a lágrima. Como assim também é o vento que o mar assopra. Vento que nos beija o rosto e se vai embora estufando velas. Vento que traz saudades, quando saudades não leva. (*Pausa. Põe-se a ralar com a aia*) Ora, que agora tenho uma aia que vive também a chorar do que digo, embora quase sempre ria do que faço! Não vês, mulher desatinada, que estás a chorar dentro do prato? Não quero o teu consommé nem qualquer outra coisa que, mesmo por ideia, tenha vindo de França. Dos franceses, por ora, eu quero distância. Quero sopa de grão-de-bico com pãezinhos de leite. Ou melhor, nada quero. Não tenho fome enquanto espero. Pois, Dona Joaninha!? Pois! Quem me vê a morrer de magreza é a viscondessa do Real Agrado, para quem o cristão que pesar menos que as suas oito arrobas é doente ou mal alimentado. Eu sempre fui como sou.

Hoje curvo-me ao peso do tempo, mas lembro-me perfeitamente quando chamei ao gabinete o frei de Santa Rita Durão, a quem pedi para me ler alguns versos, e ele leu-me, um poema novo que falava desta terra, uma história de amor e guerra, entre um português e uma índia, intitulou-o, então, “Caramuru” ... e ao despedir-se, frei Durão comparou-me, em graça e altivez, às delgadas colunas de Évora. Não fossem tais palavras pronunciadas por um santo homem, eu veria o obséquio como um galanteio. Porém, foram palavras apenas, se comparadas à corte dos olhares ternos do homem que amei. Olhares que me beijavam a face à distância. Olhares que me viam só, na multidão. Olhares que me despiam com furor e me vestiam de beijos. Mas, que hoje me perseguem dia e noite como lanternas de assombração. (*Um zumbido lhe circunda a cabeça, acompanhado de uma pontada*) Tortura! Tortura! Olha, Dona Joaninha, a procissão dos condenados. Não deixes que me vejam, assim condenam-me, e, condenando-me arrastam uma parte de mim ao cadafalso. Um amor secreto, grande e aflito torna-me também um membro da conjura. Uma princesa que continua a amar a quem atenta contra a vida de seu pai, el-rei, incorre em crime de lesa-majestade.

### **CENA IV – Lisboa, 1758 (O atentado contra o Rei Dom José)**

*(Terminada a emboscada, pode-se enfim aferir o rombo que os tiros fizeram no véu da noite calma. Debruçado sobre as próprias pernas e ferido quase com mortal ferida, geme Dom José, rei moribundo, que por cruel engano fora destinatário da carga endereçada ao Marquês de Pombal por membros condoídos das antigas casas fidalgas. O Palácio D`Ajuda ferve de indignação. Não tarda a represália orquestrada pelo primeiro-ministro.)*

- Cilada? Pólvora rasgando a carne? Ah, traição! Quem contra nós conjura? Quem me jura que vive ainda o meu rei, meu pai? (*Pausa*) Salvou-se por Deus, que ainda o quer rei. Mas não era ele o alvo, todos sabem, embora isso não retire dos ombros amotinados o crime de traição. O chumbo cravado na carne de meu pai destinava-se a carne mais dura. Era o sangue do senhor Marquês de Pombal que esperavam ver borbulhar fora das veias. E isso, ousado crer, é que fez multiplicarem-se por mil as duras penas. Presos já são mais de mil. Aos juízes outorga-se o poder de inventar penas, já que as penas que a lei prevê não se consideram suficientemente severas. Esmagam-se às marteladas os ossos dos braços e das pernas e depois, untados de breu, queimam-se vivos, no meio de vivas ao rei. Quando se apagaram as chamas, diz-se, ainda gemia

o senhor duque de Aveiro. Quem há-de escapar à vileza do garrote ou ao girar da roda dilacerando membros? Pobre Dona Leonor de Távora, que em prantos suplicara clemência, logo ao maior dos inclementes! Decapitaram-na em praça pública, não antes de ser obrigada a assistir ao suplício dos seus entes mais queridos.

Ai Jesus! Ai Jesus! (*Pausa. Espeta-lhe a cabeça uma dor ferrenha.*) Em que situação me encontro agora, tendo que chorar as chagas de meu pai e a terrível prisão do meu secreto amado? Não tenho dúvidas de que ele fez mira e puxou o gatilho para pôr fim ao Marquês. Isso eu mesma faria. Oh, meu amado! A tua culpa é a minha culpa. A tua sentença será a minha sentença. Não! O suplício e a morte, não! Garantirei para ti o desterro, que é morte, sim, mas morte em vida. Prefiro sonhar contigo respirando o ar, mesmo que seja o ar de Angola, mesmo que seja o ar do Brasil, do que ver-te arder no inferno em vida. Do Marquês, cuido eu. Que serei rainha, é facto que só mesmo Deus pode mudar. Mas quanto ao primeiro-ministro, o encargo da escolha, Deus incumbiu aos reis ou às rainhas. Vai, meu nobre amigo, e reza por mim que fico. O destino que atropela os sonhos é castigo. Eu cumprirei o meu. Cumpre o teu, mas vivo.

### **CENA V – Rio de Janeiro, 1808**

*(A noite brasileira cobre a orla, negra como o véu de crepe de Maria).*

- Há anos já que não durmo, Dona Joaquina. Tirou-me a vida também este benefício. Busco o sono e já não o acho. Acorda, Dona Joana Rita! Não me deixes sozinha! Os olhos da noite espiam-nos. Cuidado, senhora, cuidado! A madrugada é o refúgio do sinistro! Mesmo que tivéssemos navegado por uma eternidade, cruzado os mares mil vezes, nenhum porto seria seguro, nenhuma terra seria bem firme, nenhum oceano seria tão largo, que não nos pudessem alcançar as mãos de Deus e os olhos do diabo (*Pausa*). Sabe, Dona Joana, que eu me encontro aqui, neste outro lado do mundo, em tempo errado? Sim, deveria ter vindo nova a ter com esta terra nova, cheias de viço, eu e a terra, cheirando a leite eu, e ela a erva. A minha juventude entenderia a dela. O meu calor se parecia muito com o calor desta terra. No tempo em que me encontro eu não deveria estar a chegar e sim a voltar, a regressar à velha terra para morrer quieta, com a juventude vivida e a alma liberta. (*Pausa*) Demora-se o Príncipe Regente. Demora-se João. Muitas ocupações o prendem, já que ele é que é o rei, já que a mim não mais é dado governar nem a própria vida. Sabe, Dona Joaquina, todos creem que não vejo o que está a olhos vistos! Pensam que não sei que já não reino. Antes, tinham-me obediência. Hoje, têm-me tolerância.

As minhas vontades já foram ordens. Hoje são apenas sandices. Dedicam-me piedosamente o tratamento dos insanos. Acreditam-me vazia, quando justamente penso! Se vazia fosse, pura seria. Se sou louca, louca sou por pensar demais, embora saiba que, se penso, logo peço, pois o caminho das ideias Deus traçou-o sobre pedras escorregadias. Se para morrer bastou estar vivo, para perder a razão bastou um dia tê-la. E razões tenho eu, mil até, para não me importar perdê-la. “Perder” tornou-se o verbo da minha existência, mais do que reinar e muito mais do que viver. Não faz ideia, a senhora, do quão amargo pode ser um trono! Não há doçura em suceder ao pai, morto na véspera. Não há doçura em enterrar um grande amor, nem um filho muito amado. Até mesmo quando esse trono nos traz à boca um doce sabor de vingança, esse doce é insípido, fugaz, é ilusório.

### **CENA VI – Lisboa, 1777 (Começa o reinado de D.Maria I)**

*(Rainha é coroada, Dona Maria, a primeira. A primeira Maria no trono. A única até então. Fortemente atingida pelos anos de mandato do senhor Marquês de Pombal, a fidalguia preterida, a nobreza tradicional, desencadeia um movimento contra o primeiro-ministro. Começa a “Viradeira”).*

- Subo a este trono, senhores, pela vontade divina. Nunca o pretendi, e se me fosse dado o benefício da escolha e o santo poder de trazer à vida os que desta vida partiram, o Senhor Dom José, meu pai, estaria novamente reinando. Não sei que glórias ou derrotas nos espreitam o caminho. Não posso prever o futuro, que ele a Deus pertence, como não posso esquecer o passado, pois ele ainda é presente. Pedem-me os senhores a cabeça do senhor Marquês de Pombal, primeiro-ministro de meu finado pai. Requerem-me a desforra. A morte pela morte, pedem os senhores. Basta de mortes, peço eu. Se não pelo Marquês, por meu pai, nosso rei Dom José, que nutriu por Pombal admirável confiança, por mais imerecida que fosse. Pois que retorne, a seu pedido, o senhor Marquês para o lugar de onde veio, permanecendo em Pombal para o resto da sua vida. Que amargue o desterro em terra sua, de lá saindo, se necessário, somente para as exéquias próprias. Não nos será possível reparar todas as injustiças, nem devolver as vidas, nem recompor famílias. Mas podemos devolver a liberdade aos que a perderam, e esses não são oito, mas oito vezes cem, ou mais até. Vira-se o feitiço contra o feiticeiro. Vira-se uma página da história deste país. E nesta viradeira, reparam-se erros, desfazem-se absurdos, retomam-se rumos no reino de Portugal. É ilusão!

Trago a alma marcada pelo ferro dos vossos olhos em brasa senhor Marquês de Pombal.

### **CENA VII – Rio de Janeiro, 1808**

*(Dona Maria está à porta do terceiro dia, como à porta do Brasil está)*

- Devagar, devagar que ainda pensam que estamos a fugir... Ao deixarmos o porto, Dona Joaquina, juro que vi, encimando o cais, envolta em bruma, a nefasta trindade: Bonaparte ao centro, o Diabo à esquerda e Pombal à direita. Vi, naquele momento, que ganhava os mares e perdia um reino. Nunca mais Lisboa, nunca mais o Paço D' Ajuda, nunca mais a Basílica da Estrela, nunca mais. Eu tinha o Tejo a escorregar por entre os meus dedos para nunca mais. Puxaram o chão sob os meus pés. E quem perde o chão que pisa, flutua ou cai para sempre. Mas como a toda a vitória se apresenta um herói, em toda a derrota se encontra um culpado: Eu! Eu rainha num mundo de homens. Tive que me defrontar muitas vezes com olhos questionadores e narizes tortos. Na certa, confabulavam pelos salões: - *que Providência é esta que dá ao trono português assento a saias?* Como se fora o ceptro um falo que se ostenta heroico! As calças não mantiveram a cabeça de Luíz de França sobre os ombros, assim como as saias não me garantiram inteiro no peito o coração. Não me garantiram a vida de José, o filho que empenhei por muitas outras vidas e que Deus me levou por pagamento. Já te falei o quão nobre, belo e consciente era o meu filho José, Dona Joana? Mas não devo ter falado o suficiente.

A neve que cobre o Paço no Dezembro não é tão branca quanto a pele de José; os seus cabelos eram negros como o ébano e o pino do meio-dia não brilha mais que os olhos de José. A senhora conhece alguém que muito lê, Dona Joana? Não lê mais do que José. Já viu alguém manusear o florete com incomparável desenvoltura? Não se compara a José. Foi por méritos próprios que ele se tornou a menina dos olhos do avô e do ministro Pombal. Assustavam-me e encantavam-me as suas ideias. José não temia as ideias novas, mesmo sabendo que elas subvertiam os poderes reais. E quanto mais falava, mesmo falando de poderes divididos, mesmo simpatizando com os novos ideais profanos, não ousava eu interrompê-lo, para melhor apreciá-lo, o meu "príncipe perfeito" em quem fundei as minhas esperanças. Mas eis que a minha alegria tinha um preço tamanho que eu não sabia! Tomou-me a morte a joia mais preciosa. Usurpou a peste o meu tesouro. Viajante de tão longe, quem te contou, lá no Oriente, que cá existe um reino, e nele, penitente, uma rainha cujo maior pecado foi amar sofregamente, na escuridão dos sonhos incabíveis, um homem que não era o real esposo? Pode haver uma dor maior que a dor da mãe que sobrevive ao filho? Ver a sua pele branca como a neve de Dezembro coberta de negras pústulas? Ver o dia dos seus olhos cobrir-se de funesta nuvem? É difícil descrever a dor, Dona Joana Rita. É como esfolar do corpo a pele inteira. É como ter ácido a correr nas veias.

É como atravessar lentamente o peito com um punhal. Não falo apenas da dor da perda, mas também da dor da culpa. Era mim que procurava a peste. Deixa-me dar-te a vida novamente. A minha vida pela tua vida. Não pode haver, meu Deus, troca mais justa!

### **CENA VIII – Lisboa, 1787 (Abaixo o rei! Viva a Burguesia!)**

*(As novas ideias florescentes naqueles lados da Europa assustam Dona Maria e encantam o príncipe herdeiro, o jovem senhor Dom José.)*

- Entendeis, então, por justo abdicar de um sagrado direito? Acreditais, José, que a indústria não progride, o desemprego aumenta e o povo passa fome, por culpa da nobreza, dona de centenários privilégios? Eu faço o que me é possível, pois o impossível é prerrogativa de Deus. Desde que o mundo é mundo, o povo é povo, os reis são reis, e todos reclamam os seus direitos. Se hoje a situação está melhor ou pior que a de antigamente, não deixa de ser uma questão de ponto de vista de quem olha. Concordo convosco, meu príncipe, que muitas vezes, em momentos de escassez, sem outra saída oprimimos o povo, impondo-lhe impostos, alguns pesados, outros nem tanto, fazemos-lhe exigências, requisições. Mas é verdade também que fazemos exigências a nós. Vós mesmo, meu filho, a quem a vida deveria reservar somente sombra no calor, sol no Inverno, luz na escuridão, paz na guerra, vós mesmo fosteis preparado exaustivamente para reinar. Desde criança dedicado às artes da guerra e da diplomacia, e para quê? Para ofertar o vosso sangue real em benefício do povo. Como, então, do meio do povo, poderia surgir alguém mais preparado do que vós? Não fomos nós que fizemos as diferenças. A Providência que nos escolheu a nós para governar, também escolheu o povo para ser governado. E também é dura a nossa incumbência.

Cada qual carrega a sua cruz. Não vos falo como rainha, mas como mãe. Perante o meu filho posso deixar de lado as cerimónias e dizer que não condeno o facto de ele pensar assim. É justo, é bom, pensa apenas no benefício do seu reino. Esse é um comportamento digno de um futuro rei. Mas não podes dedicar aos livros o mesmo amor que deves dedicar ao trono de Portugal. Não foi somente por serem livros que se queimaram em praça pública os quinze volumes desse tal Spinoza. Livros, assim como as pessoas, são bons ou são ruins. Podem trazer benefícios, como podem trazer malefícios. Livros são ideias, e de ideias também o inferno está cheio. Sois conhecedor da minha índole. Nunca, jamais admiti o suplício humano. É preferível ver arder no fogo os livros do senhor Spinoza ou os livros do senhor Rousseau, do que sentir o cheiro de carne humana a assar em praça pública novamente. Por Deus, é preferível! Só espero que não tenhais aderido a essa seita a que chamam Maçonaria! Isso só pode ser coisa do Diabo! Atentai para o que vos digo. Esse mal chega sorrateiramente, corroendo por dentro as nossas mais nobres almas, delas se apropriando, qual peste a espalhar-se. Não vos quero ver contagiado, um príncipe belo por fora, com a alma negra e purulenta.

### **CENA IX – Rio de Janeiro, 1808**

*(Devotíssima, Dona Maria anseia pelo perdão de Deus antes de pisar, enfim, no chão tenebroso do inferno.)*

- Que mãos são estas, Virgem Santíssima, que mais parecem as garras de um pombo seco?! Que mãos são estas, que, postas, não suscitam perdão? Que, estendidas, não recebem? Que, apertadas, não seguram? Que mãos são estas, que de tão ásperas, não afagam? Deus mesmo escarnece delas, que não são obra sua e tudo o que ousam tocar definha, depaupera-se, sucumbe. Preciso de as lavar, depressa, preciso de as lavar, mas não com a água deste mar-oceano infectado de demónios. Quero água limpa, pura, de preferência benta. Necessito de um rio de perdões e não de um mar de lamentações. Há quanto tempo mesmo eu já não me confesso? Muito, muitíssimo. Eu já arrasto comigo uma réstia de pecados. Incontáveis. Preciso de as lavar, estas mãos que pesam, preciso de as lavar, preciso. Dona Joaninha, tenho sido desmazelada para

com Deus! Ai, como tenho sido! Por isso me persegue a sua santa ira, que se faz sentir dentro da minha cabeça como o urro flamejante de um dragão. Eu mereço-a, mas temo-a tanto! A ira de Deus. O seu fogo é intenso, é lento, e é eterno.

### **CENA X – Lisboa, 1788 (A Confissão)**

*(No Palácio de Queluz, aguarda a rainha o algoz de sua alma prisioneira).*

- Vejo que se aproxima o meu flagelo que é ao mesmo tempo, a minha esperança de perdão. Da janela deste que se torna a cada dia que passa mais e mais a arca onde escondo as minhas imerecidas felicidades, é possível vê-lo chegar, o meu confessor. O Outono lança-lhe resignado uma chuva de folhas. São folhas mortas. É pontual o senhor Dom José Maria de Mello, o “impoluto bispo”. Visto assim, de cima, a capa esvoaçando, tem para mim um aspecto tão assustador, que só mesmo o seu olhar o supera.

*Ave Maria gratia plena Dominus tecum, benedicta tu in mulieribus et benedictus fructus ventris tui Iesu. Sancta Maria, Mater Dei, ora pro nobis peccatoribus...*

Ai que me aponta ele o caminho do suplício eterno por causa da minha determinação ...*nunc et in hora mortis nostrae. Amen.*

O meu reino não se pode lançar em guerra contra o Reino de Deus, diz ele. E nem poderia. Empenha-se o inquisidor-mor em resgatar das cinzas os Távora (aqueles cujo nome é crime pronunciar). É meu íntimo desejo essa reparação, ele sabe muito bem, mas como posso eu afrontar a memória de meu pai? Reabilitara o santo ofício os que nele pereceram? Tenho deveres e não posso fugir deles. Deixai-me governar o meu reino. E quanto mais eu me confesso, maior a penitência e não se sacia o Nosso Senhor e muito menos o inquisidor-mor.

Exige-me, assedia-me com a ameaça da sua perspicácia e da sua posição de mediador junto do Altíssimo. Dei à Santa Igreja tanto de mim e tanto dos meus. Não reclamo, apenas constato. Mas é triste ver que ela se avizinha mais da morte do que da vida e em nome de Deus, conspira. Mas do que reclamo eu, se, comparado à Santa Cruz, o peso dos meus pensamentos desatinados é pouco ou quase nada. Eu gostava de ser mais forte, forte como estas paredes de Queluz. Gostava de dizer não, mas apenas, quando posso, dissimulo diante das suas insistências com favores a bem de si e a bem das suas causas. Já não sei por quanto tempo devo suportar a opressão das suas palavras. A minha cabeça já não é a mesma de outrora. Ela tem-me pesado muito nestes últimos tempos.

Beijo-vos o anel, meu Confessor. Beija-o esta boca impura.

### **CENA XI – Rio de Janeiro, 1808**

*(Uma faixa de luz margeia o horizonte. Prenúncio do alvorecer. O dia não tardará encher de sons e cores novamente a Guanabara.)*

- Ouve o galo, Dona Joana? A esta hora estão a esconder-se os demónios da noite. Vi-os eufóricos, rondando a embarcação. Vi-os em festa, em lúbrica comemoração, pois conseguiram trazer-me ainda viva ao inferno. Assim, sem estar morta, sentirei as dores da alma e as da carne também. Vê, adiante, a mata escura? É ali que se escondem e têm quartel. Sobre o monte alto em forma de corcova, montam guarda os malfazejos. Eu já me acostumei com eles. Já me sinto quase parte da família. E, se família ainda tenho, parece que se esqueceu de mim o senhor Dom João. Não há que duvidar, porém, dos predicados inventivos da minha nora, Dona Carlota Joaquina, que nunca precisou dispor de muitas artes para ter aqui, na palma da mão, o marido aparvalhado. Já que por teimosia sobrevivi ao alto mar, quem sabe, não espera ela neste ínterim a minha morte? Mas, nem que viessem a Santa Maria e os anjos a puxar-me para cima e o Diabo

e seus acólitos a puxar-me para baixo, a ela esse gozo eu não daria. Hoje, por capricho, não morreria. (*Espeta-lhe a cabeça novamente*) Oh, Jesus, trocaste a minha coroa pela tua! O ouro e o carmesim pelos sagrados espinhos! Não Vos posso assegurar qual fere mais. Sinto náusea Dona Joana. Preciso expurgar os males que engoli (*com as pernas moles e os olhos cheios d'água, expulsa o vômito que lhe respinga o peito*). (*Diz, analisando o material*)

São demoniozinhos disfarçados. Olha! Quando se tem muitos dentro de si, expulsam-se uns aos outros aos pontapés. Tal como nos expulsou a nós a escória francesa. Tal como fiz eu com os meus ardores. (*Pausa*) Olha, Dona Joaninha, o sol já pinta de ouro meia mata. Deste ouro o Brasil tem em abundância, pois, do metal, esgotaram-se as fontes, qual ventre envelhecido por parir constante, sem trégua e sem descanso. Secaram-se as veias que nutriam nosso reino com o sangue amarelo. É dito que o Palácio de Mafra consumiu mais ouro do que se supõe haver hoje nas Minas Gerais. Conta-se que houve um tempo, Dona Joana, não muito distante, mas inalcançável, em que nesta terra não se pisava em terra, mas em ouro em pó; quando os rios pareciam tapetes adornados de brocados; quando a lua se espelhava no verdor das esmeraldas. Houve um tempo em que, ao chegar, tinha-se a nítida sensação de se ter pisado no paraíso. Quem sabe se não o foi? Quem sabe se, sentindo-se por nós ultrajado, não tenha Deus, então, mudado a residência? Tiramos-lhe nós o Seu santo sossego com idas e vindas, explorações e conquistas, guerras e insubordinações. No caminho traçado pelo vento, trouxe o mar gentes e bichos, embora muitas vezes a diferença entre uns e outros fosse absurdamente ténue. Mas, trouxe também este mar, ideias fomentadoras de incómoda rebeldia. Não estava Deus à porta para não as deixar entrar. Já se havia Ele ido embora.

### **CENA XII – Lisboa, 1789 (A Inconfidência Mineira)**

(*A rainha Dona Maria é informada da rebelião que tem por sede própria as noites das Minas Gerais.*)

- Rebelião! Vem da colónia esta palavra, como um som de tambor cruzando os ares. A conjura forma-se em Vila Rica e pode se espalhar por toda a Capitania. Por sua causa está suspensa a derrama. Eu nunca omiti o meu receio pela propagação dessas ideias, arquitetadas no silêncio de noites nervosas. Como um terramoto, fizeram soçobrar a França e, em nome de uma igualdade desprovida de nexos, instauraram lá o terror. Elas movimentam-se como as vagas no mar, formando um lastro incontrolável. Ideias! Epidemia é o seu nome. Epidemia! E, como tal, aderem feito um cancro às almas boas, sugando delas a seiva necessária. Não pode ser por ímpeto voluntário que homens ilustres, como muitos que conheço, se têm curvado à sua simpatia. O vosso doce irmão José foi prova disto. Nossa acção requer cuidados redobrados, pois trataremos de julgar e punir os conjurados, que, segundo nos informam os autos, são muitos, vinte e nove para ser mais exacta, de funcionários a escravos, de oficiais a clérigos. Que se instale no Rio de Janeiro um tribunal especial, onde serão os réus interrogados. Não lhes desejo o mal que a mim desejam. Já se encontra preso o cabeça da rebelião. Soldado afeito a outros labores, trata com habilidade dos males da dentição. Tem a honra ilibada e é de todos sabido o seu ímpeto de coragem e generosidade.

Descrevem-no alegre, dado a muitos amigos, agora lhe serão poucos, os amigos e as alegrias, depois de confinado na prisão da ilha das Cobras. E, em breve juntar-se-ão ao “tiradentes” os seus comparsas. Reconheço-te, pois sim, senhor alferes. Liderando revoltas, partilhando ideias, arriscando a vida, abrindo o peito a alguma causa. Um sorriso frouxo na alegria e um chorar sincero na tristeza? Conheço-te, alferes. A pele branca como a neve e o negror luzente dos cabelos? Ah, conheço-te. Se, quando amas, amas com os olhos e vês com o coração, então conheço-te! Um pai bondoso e complacente és tu, alferes? Um pai assim também conheço. Tramas liberdade, amas os teus livros, reinas com serenidade? Perdoa-me meu alferes, pois, por obra da tragédia que se me destina, eu já te matei três vezes. Na primeira, amaste a uma princesa que só podia amar-te em sonhos. Os sonhos viraram pecados. Foste então morrendo aos poucos,

e tornou-se a princesa o teu triste túmulo. Nela jaz um amor defunto. Na segunda vez, morreste velho, mas ainda com olhos doces e sorriso amável. Foste rei e foste pai. Um pai que reinava e um rei que amava. Morreste por real vontade de deixar-me um reino. Mora em mim também essa culpa. Por fim, revoltoso alferes, foste o filho muito amado, belo e voluntarioso, a quem levou a peste imunda, deixando cicatrizes na minh`alma.

E agora novamente o destino ingrato nos cruza os caminhos, para novamente nas mãos a tua vida eu segurar. No entanto, frente a frente, não me reconhecerias, meu senhor. Não me reconhecerias! Arrancou-me a vida o coração, decepou-me ela a cabeça, extirpou-me o útero e por fim, tirou-me a razão. Sou eu, agora, esta monstruosidade. Dá-me gotas de beladona. Tratarei de abrandar os ânimos dos que me rodeiam, e amainar as vinganças. Não creio, necessária a pena capital, pois, embora criminosos de crime grave, não puseram em risco a minha majestade. Quero evitar, João, o suplício e a forca. Que sejam eles entregues a penas leves, para que não tenham dúvidas de que somos tão convictos de nossa realeza, que nos podemos dar ao despalante de sermos piedosos com os que a negam.

### **CENA XIII – Rio de Janeiro, 1808 (Epílogo)**

*(Anuncia-se a chegada da nau tão esperada. Nela o Príncipe Regente e a Princesa do Brasil. Redobram-se as festividades, ouvem-se novamente os sinos, que repicam teimosamente na cabeça de Dona Maria.)*

- Matei-o pela quarta vez, Dona Joaquinha! Não se atreveu o príncipe João, meu filho, em guardar a novidade. Não se conteve, então, o real Conselho. Como é possível pena branda, aos mais perversos traidores? A rainha está louca! Louca, mas reina! Eu não queria mortes. Morte pediam-me, morte exigiam-me os ministros e dignatários. O degredo então, que é morte em vida? Uma morte só, majestade. Uma morte só. Pois então, a quem deveria abraçar a morte única, se não ao único capaz de enfrentá-la cara a cara e a ela converter em benefício da sua causa? Morte ao líder da conspiração. Que morra ele morte natural para sempre, e que depois de morto, seja o seu corpo cortado em... *(Uma pontada corre da nuca ao topo da cabeça)* Ai, Dona Joaquinha. Esmera-se cada vez mais a minha dor. Dá-me gotas de beladona, que estou a arder em febre. Ou será o calor deste inferno que nos esturrica a pele em pleno mês de Fevereiro? Que balbúrdia é esta, Dona Joana? Por que tanta confusão? Querem pegar-me, os demónios. Querem levar-me ao patíbulo, ao patamar dos enforcados. Depois de enforcar-me, me cortarão em pedaços. E depois, espetados em varas, serão eles distribuídos pelos caminhos donde antes transitavam os conjurados. Apodrecerei ao relento para pagar meus pecados. *(Chorosa)* Tenho medo, minha Joaquinha. Abraça-me como ninguém nunca fez. Olha Joaquinha, roubou-me o Demónio até o meu filho João! Olha bem o cortejo, a um passo atrás do príncipe, vem, soberba, a sua esposa, que do Diabo tem chancela! Prepare-me, Dona Joaquinha. Vê se estou de acordo, trajada e aparentada. Calça-me os escaupins. Não quero passar-lhes a ideia de uma rainha velha e decrépita, embora tenhamos surgido nesta nau dos desvalidos, nesta barca dos insanos, aos nossos prisioneiros pedindo louvores e abrigo. *(Dona Maria se dirige à liteira, rodeada de flores e guizos. Parte, senhora falante, reinando pelo Brasil, com os guizos a lhe acompanhar)* Brasil! Boca do inferno, garganta de hálito escaldante e olhos de sedição. Sei que vou morrer em teu ventre seco, que ouro e pedras e esperanças, não acalenta mais...

*(Por ordens do Príncipe Regente, sempre que se deslocasse por entre o povo a rainha demente, apunham-se guizos ao coche para abafar-lhe a voz insana. Dona Maria I morreu no Rio de Janeiro no ano de 1816. A última alegria que conscientemente experimentou, foi saber que sobrevivera à queda de Napoleão Bonaparte e ao seu exílio na ilha de Elba.)*

*Fim*

**Anexo II – Fotografias de cena**



**Figura 1** – Dona Maria I. Cena X. Interpretação de Maria do Céu Guerra. Fotografia de Luís Rocha. Lisboa, Portugal.



**Figura 2** - Dona Joana Rita, a aia anã. Interpretação de Adérito Lopes. Fotografia de Francisco Lourenço. Lisboa, Portugal.



**Figura 3** – Dona Maria I e Dona Joana Rita. Cena I. Interpretação de Maria do Céu Guerra e Adérito Lopes. Fotografia de Francisco Lourenço. Lisboa, Portugal.



**Figura 4** – Dona Maria I e Dona Joana Rita. Cena XI. Interpretação de Maria do Céu Guerra e Adérito Lopes. Fotografia de Luis Rocha. Lisboa, Portugal.

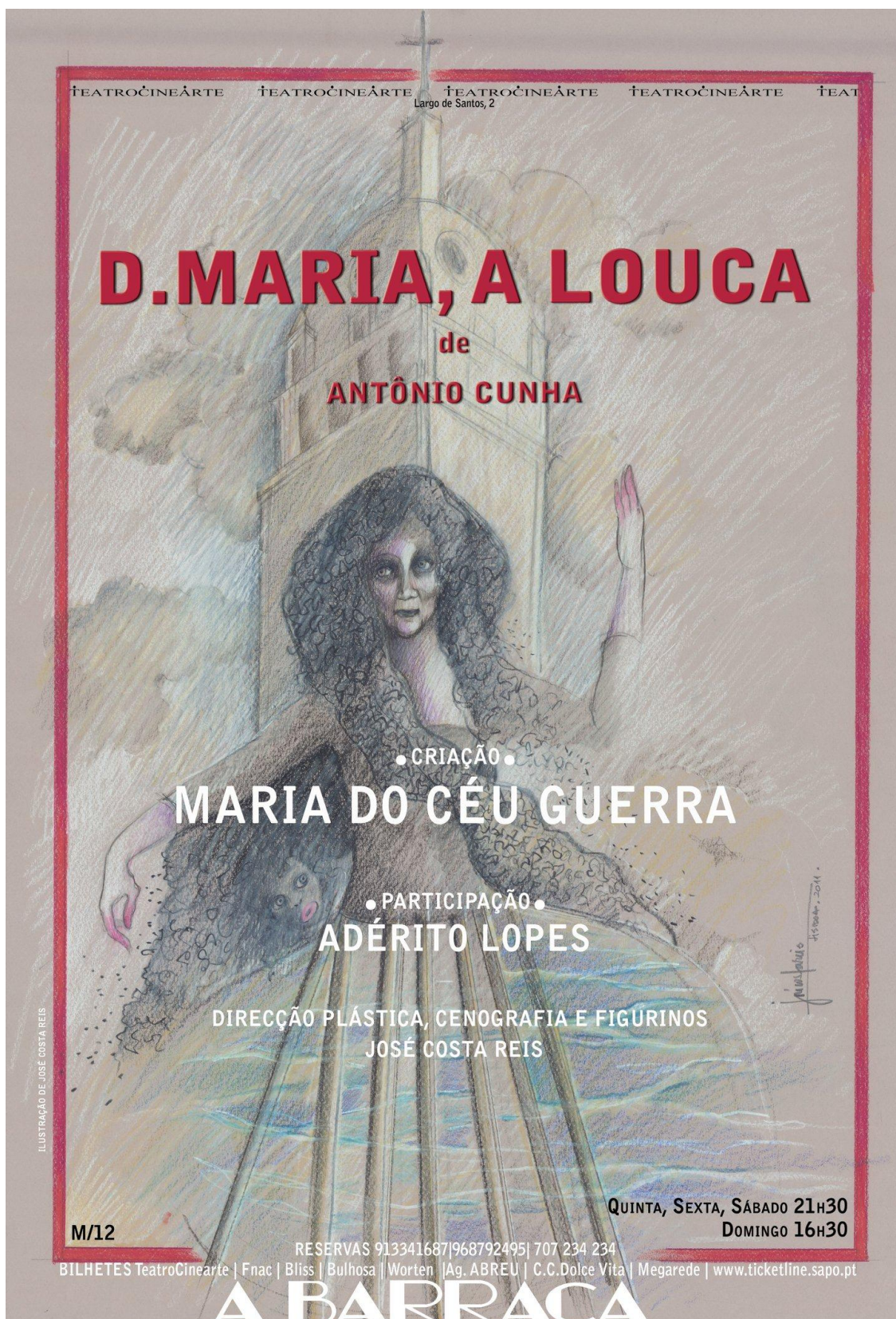


**Figura 5** – Dona Maria I e Dona Joana Rita. Cena VI. Interpretação de Maria do Céu Guerra e Adérito Lopes. Fotografia de Márcia d'Ávila. Florianópolis, Santa-Catarina, Brasil.



**Figura 6** – Dona Maria I e o Inquisidor. Cena XIII. Interpretação de Maria do Céu Guerra e Adérito Lopes. Fotografia de Sérgio Moras. Lisboa, Portugal

Anexo III – Dona Maria, A Louca. Cartaz do Teatro Cinearte



Legenda – Desenho de José Costa Reis. Designer gráfico Inês Costa.

Anexo IV – *Dona Maria, A Louca*. Cartaz de Tournée no Brasil

CAIXA GOVERNO FEDERAL BRASIL  
PAÍS RICO É PAÍS SEM POBREZA

e Esfera Produções Artísticas apresentam

Grupo A BARRACA  
MARIA DO CÉU GUERRA  
participação ADÉRITO LOPES  
em

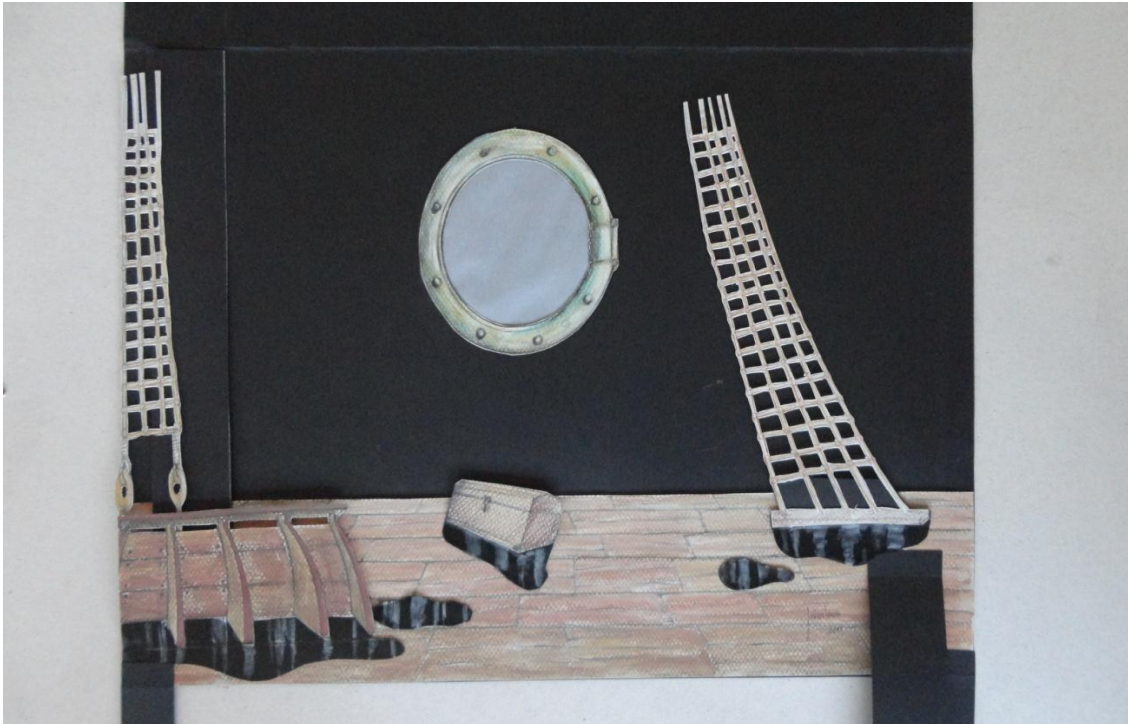
**Dona Maria**  
a Louca

de Antônio Cunha  
direção de Maria do Céu Guerra

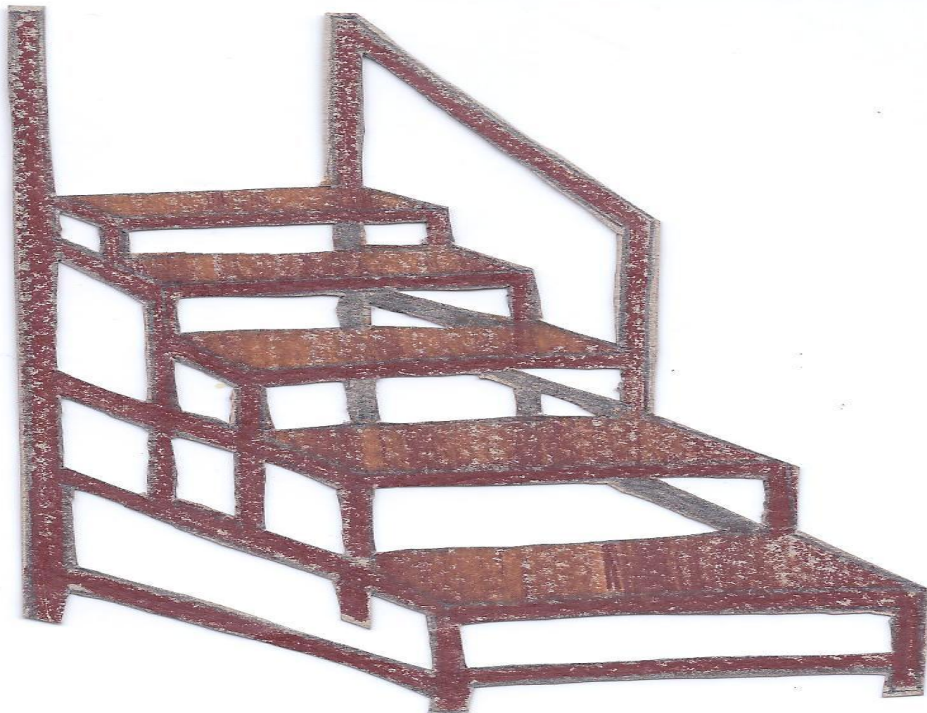
Fevereiro de 1808. Abreça por fim a batalha da Guanabara parte da frota que, conduzindo a corte portuguesa, zarpa apressadamente de Lisboa numa manhã de novembro de 1807, fugindo da invasão das tropas napoleônicas. Aportada em águas calmas, a velha rainha Dona Maria I, já debilitada física e mentalmente, é mantida ainda por dois dias no interior da nau Príncipe Real. O monólogo apresenta Dona Maria I naqueles dois intermináveis dias dentro da nau, acompanhada de sua aia Joaquina. Num movimento pendular, Dona Maria resgata os fatos marcantes da sua vida, que se confundem com os principais eventos que caracterizam o fim da monarquia despótica portuguesa, entrelaçando-os com aquele seu particular momento diante do "fim de mundo", do qual é, paradoxalmente, prisioneira e senhora.

Legenda – Fotografia de Luís Rocha. Designer gráfico de Márcia d'Ávila.

**Anexo V – Desenhos de José Costa Reis (cenário e figurinos)**



**Legenda – O cenário (desenho)**



**Legenda – A escada (desenho)**



**Legenda** – Desenho do figurino de D. Maria I (1808)



**Legenda** - Desenho do figurino de D. Joana Rita, a aia anã.



Legenda – Figurino de D. Maria I (1808)



**Legenda** – Figurino de D. Joana Rita, a aia anã.



**Legenda** – Figurino de D. Maria I (*flashback*)

**Anexo VI – Depoimento inédito sobre D. Maria, A Louca, prestado pela historiadora**

Ivonete da Souza Silva

**1) Existia interesse seu por esta rainha?**

Fui professora de história desde 1984, desde então, sempre tive uma predileção pelo período compreendido entre o século XVI e XIX. Isso me colocava cotidianamente em contato com os fatos que marcaram esse período. O currículo escolar brasileiro de história deixa muita liberdade para o professor escolher o enfoque que queira dar ao ensino, mas a nossa tradição tem privilegiado o estudo da relação entre a história moderna europeia e o Brasil. Temos uma forte tradição acadêmica que não consegue levantar e analisar problemas históricos brasileiros sem pinçar nexos com a história europeia. Hoje em dia, após criar e lecionar a disciplina *Estudos Latino Americanos*, já consigo flexibilizar bastante esse paradigma, e consigo explicar os fenômenos históricos latino-americanos a partir da dinâmica interna do continente Sul Americano. Mas na época, minha visão, por formação acadêmica, era eminentemente eurocêntrica. Portanto, anos a fio, ensinei e produzi material didático sobre o desenvolvimento da modernidade europeia. Contudo, ainda assim, consegui enfatizar não a história francesa, do jeito hegemônico que se faz no Brasil, mas a história focada na Península Ibérica. Fascinava-me discutir com os alunos as diferenças entre o desenvolvimento do Estado Monárquico Português e os demais Estados Europeus. Uma das minhas preocupações, nesse sentido, era combater um arraigado preconceito, e ao mesmo tempo, um bloqueio epistemológico na aprendizagem histórica brasileira: a ideia de que o subdesenvolvimento do Brasil deve-se ao fato de ter sido colonizado por Portugal, ao invés de ter sido colonizado pela Holanda, França ou Inglaterra. Detalhe: as pessoas que compartilham esse tipo de formulação preconceituosa desconhecem, ou não consideram a colonização espanhola e o impacto dela nas sociedades latino-americanas em geral.

Portanto, meu envolvimento em trazer elementos da história de Portugal significava um esforço de levar os alunos a não aceitarem explicações históricas simplistas. Isso também me levou a ter uma familiaridade maior com a história de Portugal. Em se tratando do Brasil, o conhecimento que adquiri sobre Portugal era um diferencial se comparado com a visão predominante no magistério brasileiro. Refiro-me ao magistério que trabalha com adolescentes, não o que atua no ensino universitário.

Portugal foi a mais precoce monarquia centralizada e independente da Europa. Foi o país mais progressista no período da expansão comercial, e foi também o mais liberal, se se pensa na absorção e inclusão de contingentes populacionais não europeus e não cristãos. Foi o mais pragmático do ponto de vista econômico e, ao mesmo tempo, o menos ideológico em relação a manter, por exemplo, os dogmas religiosos que causaram inúmeras guerras de religião. Claro que essas características não se mantiveram intactas durante todo o tempo, e nem durante toda a existência da dinastia de Avis. Dom Sebastião, por exemplo, não se enquadraria nessa rápida tipificação. Mas de fato existem diferenciais importantes entre o Estado Português do século XVI e XVII e o Estado Espanhol.

Eu discutia com alunos sobre a dinastia filipina e a influência espanhola em Portugal, e de como a lógica do projeto civilizatório português se alterou com isso.

Discutia e problematizava a separação entre Portugal e Espanha em 1640, e o que esse processo de 60 anos de domínio espanhol produziu no Brasil. O quanto isso alterou a ocupação do

território brasileiro, o tráfico de escravos, o desenvolvimento regional da colônia e o impacto da presença holandesa no nordeste brasileiro.

Portanto, quando sobe ao trono português a dinastia de Bragança, a colônia já tinha sérios problemas de limites com os vizinhos da região platina; tinha problemas na definição de fronteiras entre Portugal e Espanha na América, o que repercutia na integridade das comunidades indígenas do Sul do Brasil. A questão da mão-de-obra vivia uma grande crise, posto que o domínio sobre o abastecimento de mão-de-obra escrava era da Holanda, e sobre a dificuldade financeira de Portugal em se reerguer dos prejuízos do conflito com a Espanha.

Porque estou falando isso tudo? Para explicar o sentido das medidas tomadas em relação ao Brasil, levadas a cabo pelo Marquês de Pombal, e posteriormente pela D. Maria.

Sempre procurei demonstrar as medidas tomadas no reinado de D. José II e de D. Maria I (expulsão dos jesuítas e o consequente fechamento de escolas, feito pelo Marquês e a proibição em 1785 em relação à existência de manufaturas no Brasil, segundo a ordem de D. Maria) seguiam de acordo com as necessidades do Estado português. Além disso, naquele momento não se pode pretender falar no Brasil enquanto entidade jurídico-política, e nos interesses brasileiros como direitos que lhe pertencesse, dado a inexistência de um Estado brasileiro. O Brasil não só não tinha soberania, como não existia de fato enquanto entidade política soberana. O Brasil era colônia, portanto, os senhores dessa colônia tinham direito de usufruir dela para o benefício da metrópole. Os únicos que teriam o direito de considerar ilegítimas as ordenações da coroa portuguesa eram os indígenas. Mas estes não estavam preocupados com o desenvolvimento da manufatura. A sociedade colonial, nascida da colonização portuguesa no Brasil, já abasileirada e miscigenada, só poderia reclamar dos efeitos dessa relação colonial se deixasse de ser colônia. Se tivesse condições de acumular força para fazer a sua independência. Mas não era isso que a princípio norteava os senhores de engenho, que queriam permanecer colônia de Portugal, mas não queriam estar submetidos à relação colonial.

Portanto, dizer simplesmente que Portugal impediu o desenvolvimento da indústria e da educação no Brasil é uma formulação muito insipiente. Ela não problematiza e não responde o porquê do desenvolvimento tardio da industrialização e da instrução no Brasil.

O que quero dizer é que em relação a esses fatos não dá para simplesmente culpar D. Maria I. Pois nesse caso cabe perguntar: por que ela fazia isso? Por que ela desenvolveria a industrialização na colônia se nem em Portugal a indústria foi desenvolvida.

Além disso, a independência de Portugal em relação à Espanha, gerou a assinatura de vários tratados comerciais, culminando com o Tratado de Methuen em 1703, prejudicial à economia portuguesa, deixando-a a mercê dos interesses ingleses.

Outra questão que me chamava atenção em relação aos conteúdos que eu ensinava diz respeito à transferência da corte portuguesa para o Brasil em 1808. Há muito que eu achava que esse fato continha uma densidade dramática considerável. Uma corte, junto com seus respectivos reis e príncipes se transladar para um espaço absolutamente longínquo, estranho, pouco familiar. A viagem, aqueles barcos, aquelas pessoas nobres, vivendo as agruras da travessia do Atlântico, naquelas naus, não raro, sujeitas a naufragar. Deve ter sido difícil conviver com o racionamento alimentar, com o desapego em relação à sua residência, seus objetos, a dificuldade em manter sua intimidade, seu pudor. Ou seja, aquelas pessoas ficaram expostas durante semanas, tendo que conviver com outras pessoas que talvez não lhes fosse próximas nem apreciadas. Vieram dar numa terra que pouco conheciam, e apesar de serem fidalgos não sabiam de que modo seriam alojados no Brasil.

Esse fato sempre me chamou atenção desde que tive contato com o livro de Michel Foucault “A História da Loucura”. A primeira vez que tive contato com esse foi em 78. Fiquei muito impressionada com ele. Dentre quase tudo o que me chamou atenção naquela leitura, uma foi a relação que o autor faz entre a loucura, a água e a exclusão dos insanos no mar e posteriormente no confinamento. Sempre que eu discutia a vida da família real para o Brasil, e até mesmo quando eu ensinava sobre as grandes navegações, me vinha à mente a História da Loucura de Foucault. Mas principalmente, essa reflexão que Foucault faz a respeito dos barcos que transportavam insanos, sempre me aparecia quando eu discutia sobre a transferência da corte portuguesa.

Existe um ditado jocoso que diz: “O Brasil é uma alucinação dos portugueses”. Acho que esse ditado dialoga com o fato da transferência da corte, as naus, e a loucura.

Outra coisa me despertava um tipo inexplicável de associação mental: o romance “A nau dos insensatos” de Katherine Anne Porter. O livro traduzido, o qual tive contato, tinha como título exatamente esse. Eu ainda estava na adolescência quando esse livro apareceu em minha casa. E esse título, *A nau dos insensatos*, sempre me impactou muito.

Então, voltando a questão colocada, na condição de professora de história, o meu interesse era fazer do meu trabalho pedagógico um espaço de reflexão que se opusesse a certa visão preconceituosa com relação à presença portuguesa no contexto histórico brasileiro. Então, não era um interesse focado na figura singular de D. Maria, era um objetivo mais amplo. Contudo, me incomodava e incomoda ainda, a representação mediática e cinematográfica a respeito da história de personagens da dinastia portuguesa. A rigor, essas representações criam uma visão caricata desses personagens. D. Maria I e D. João VI são exemplos disso. Prefiro os trabalhos que se esforcem por mostrar pessoas do passado na perspectiva da sua humanidade, ou de uma humanidade possível, posto a dificuldade de se reconstruir realmente alguém do passado.

## 2) Como surgiu o seu contacto com este trabalho?

Meu contato com esse trabalho foi facilitado pela longa amizade que tenho com o autor, Antônio Cunha. É uma amizade que compartilha de uma mesma visão de mundo e de um projeto de sociedade. O que quero dizer é que havia entre eu e o Antônio Cunha uma prévia relação de confiança e de admiração.

A primeira vez que o Cunha me falou de seu interesse em escrever esse monólogo foi em setembro de 1997. Ele me telefonou falando que a atriz Berna Sant’Ana queria interpretar um monólogo e havia lhe pedido para escrever um. Cunha, então, me disse que estava pensando em focar esse monólogo na D. Maria, a louca de Portugal. Perguntou o que eu achava.

No primeiro instante pensei e respondi o que estava pensando: que achava uma ideia, genial, desafiadora, polêmica, e com possibilidades muito variadas de criar essa personagem.

Então Cunha perguntou se eu gostaria e poderia contribuir com uma pesquisa sobre a biografia da rainha.

Respondi que sim. Conversamos mais um pouco e, ao desligar o telefone, comecei imediatamente a procurar informações a respeito.

Na minha biblioteca não havia uma biografia sobre D. Maria. Eu tinha alguns livros sobre a história de Portugal, e claro, livros relativos a historiografia ocidental.

No dia seguinte fui à livraria da Universidade Federal de Santa Catarina, UFSC, e por uma feliz coincidência encontrei um livro que tinha acabado de ser lançado, um romance histórico focado

na biografia de D. Maria. A autora é Vera de Vives, professora de história do Colégio Pedro II, do Rio de Janeiro. Foi um achado, porque no Brasil havia, e ainda há, uma carência de produções historiográfica em biografias.

Depois disso, o que pude encontrar por aqui foi uma coleção sobre a história de Portugal que consta do acervo da biblioteca da UFSC.

Consegui também outro livro relativo a alguns relatos de diplomatas ingleses sobre alguns hábitos do povo português, da família real portuguesa, notadamente D. Maria.

De bibliografia específica foi isso. Na época havia uma carência enorme para encontrar informação sobre esses assuntos. Além disso, na época, eu ainda escrevia numa máquina de escrever antiga, eu ainda não imaginava como seria ligar um computador. Eu achava que nunca conseguiria aprender a manusear nada que se parecesse com um computador. Aliás, o número de pessoas que tinha computador no Brasil era pequeníssimo. Internet mesmo era uma coisa de outro mundo, uma ficção.

O que quero dizer é que hoje é fácil rastrear bibliografia, documentos, e adquirir material usando os recursos da Web. Mas naquele momento não.

Em compensação, eu trazia um lastro de conhecimento construído ao longo de toda minha vida no esforço de trabalhar com a história da Península Ibérica. Então isso facilitou bastante a minha discussão com Cunha.

Além do mais, acho que se eu tivesse pesquisado apenas aspectos biográficos da D. Maria, o meu trabalho não teria tido o alcance que teve. Penso que a articulação de detalhes sobre D. Maria, associada a obras de Michel Foucault, pois não foi apenas a História da Loucura que foi pinçado. Outras obras como: *Microfísica do Poder*, *Vigiar e Punir*, *Arqueologia do Saber* e *História da Sexualidade*, foram leituras agregadas à pesquisa. Outras obras da historiografia francesa foram também utilizadas, como: *Os Reis Taumaturgos*, *O Corpo do Rei* e outros.

Além disso, dialoguei também com a obra de Hieronymus Bosch, principalmente a obra sobre a *barca louca*.

Voltando a pergunta.

Meu contato com o trabalho do Cunha foi: procura de informação bibliográfica, naquele momento eu não teria possibilidade de realizar a pesquisa com fontes do tipo documental. Eu não teria condições logísticas para isso, e nem condições financeiras. Então, foi pesquisa bibliográfica e iconográfica.

### **3) Qual foi a metodologia que utilizou? Literatura... Terreno...? Fontes... Quanto tempo demorou a pesquisa?**

Basicamente usei fontes historiográfica, duas fontes literárias e, fonte das artes plástica, a obra de Bosch.

Em relação ao tempo, acho que posso dizer que foi do segundo semestre de 1997 até a montagem em 2000, porque durante a elaboração do texto de dramaturgia, Cunha me mostrava o original e a partir daí discutíamos e isso muitas vezes gerava um pergunta nova. Então eu pesquisava sobre esse detalhe novo que surgia.

E ao fim de tudo, depois de fechado o texto definitivo do Cunha, na hora de montar o espetáculo, o grupo Dromedário Loquaz me pediu que fizesse um estudo analítico que facilitasse a assimilação da peça. Enfim, um material que criasse subsídios para orientar a

montagem e para auxiliar a quem quisesse mergulhar nos meandros da peça. Então produzi um texto chamado “O perfil de Maria”, que aliás, ofereci uma cópia à Maria do Céu, quando da sua estada em Florianópolis. (Encaminho uma cópia em anexo para ti.)

#### **4) O que é que mais a marcou nesta D. Maria na sua investigação?**

Achei muito impactante essa minha aproximação com a humanidade dessa pessoa. Há certas alturas eu já não pensava mais na rainha que assinou a sentença dos inconfidentes da Independência do Brasil, eu pensava nessa mulher, que apesar de aristocrata, na condição de aristocrata, ainda assim, teve inúmeros problemas advindos da sua condição de mulher. Muitas perdas afetivas. Ou seja, ser mulher era viver uma condição difícil, inclusive para as princesas.

Do ponto de vista intelectual, senti muito fortemente as lacunas que o conhecimento histórico contém. Nós, historiadores, podemos saber tantas coisas a respeito dos grandes fatos, mas pouco sabemos sobre os fatos mais comuns e cotidianos.

#### **5) Imaginava-a em cena? E quando a viu em cena, reconheceu-a? era a mesma D. Maria que tinha em mente nas suas investigações? O mesmo gostaria de saber em relação à aia Joana Rita...**

A medida que eu me envolvia com a pesquisa, a imagem da D. Maria ia se tornando mais nítida na minha mente. Era ela uma mulher que apresentava uma certa melancolia, mesmo quando ainda era jovem e solteira. Nunca consegui ver D. Maria como uma jovem vigorosa e faceira. O que li sobre ela diz respeito a uma mulher delicada, detentora de certa altivez, porém de discreta elegância. Refinada, porém pouco propensa à felicidade. De certa forma uma pessoa cuja educação recebida moldara-lhe o caráter, de forma a não lhe permitir dar-se a nenhuma transgressão.

Nesse perfil de Maria pude perceber que era uma pessoa bondosa, diria, até mesmo generosa, no entanto frágil, talvez, pouco hábil em enfrentar conflitos. Maria não seria alguém que gostasse de ver o status quo aristocrático alterado.

No texto que Cunha escreveu, D. Maria é um pouco isso.

Quando da primeira montagem, o texto que escrevi, “O perfil de Maria”, discutia a personalidade da rainha buscando visualizá-la na sua singularidade. Algumas vezes, em conversa com a equipe, destaquei que ela não poderia ser pensada como uma rainha no sentido abstrato da palavra. Ou seja, D. Maria não poderia ser confundida com Elizabete I da Inglaterra, nem com Catarina da Rússia, ou Cristina da Suécia. O que quero dizer é que não se poderia pensar na palavra “rainha”, e daí deduzir-se certa ideia de majestade. A majestade de D. Maria teria que ser criada na perspectiva da cultura política de Portugal, consoante a história cultural portuguesa. *O que traz de volta à discussão respondida na primeira questão de suas perguntas.*

No palco, as Marias que vi, de fato, incorporaram essa mulher com esse perfil. O que apresentou diferença entre o que imaginei e o que as atrizes criaram foi a loucura. Em verdade não imaginei uma loucura para D. Maria. Ela foi estigmatizada como “louca”, porém, a loucura de D. Maria dialoga com o pensamento de Foucault, o qual questiona a loucura enquanto fenômeno existencial, considerando-o um fenômeno discursivo.

No palco, vi duas loucuras de Maria: na primeira montagem uma loucura contida, mais verbalizada do que demonstrada. Isso levava o público a questionar e/ou até mesmo duvidar da

loucura de Maria. Na montagem portuguesa, penso que a loucura deixa de ser uma dúvida e passa a ter certeza, pela inclusão de uma camisa de força na última cena.

Outro detalhe que me ocorre em relação às duas montagens que assisti, é um certo estado de humor da D. Maria. Foi criado pelas atrizes certa dose de humor na D. Maria. Na primeira montagem esse humor, assim como a loucura, era mais contido, baseado em certas entonações dadas às falas do texto. Na montagem portuguesa esse humor é mais explícito, inclusive com incorporação de frases buscando mesmo esse efeito. Acho que essa pitada de humor deu leveza à personagem e abriu um canal a mais de interatividade com o público. A virtude desse humor é que ele não comprometeu o texto no sentido de dar a D. Maria uma loucura louca. Em verdade a vida de D. Maria tem aspectos tragicômicos. Um exemplo é o esforço que D. João fazia para que o público não ouvisse a rainha dizer impropério quando era levada a passear em sua cadeirinha. Isso é um tanto engraçado, uma rainha, uma mulher religiosa que a certa altura da vida não se contém em dizer impropérios.

Nas montagens, de fato, esses momentos engraçados somente ocorrem no tempo em que Maria já estava idosa, e estava afastada do governo em decorrência de sua instabilidade mental.

Quanto à aia Joanhina, penso que é uma personagem importante na peça. Na primeira montagem não havia a figura visível da aia. D. Maria conversava com uma mulher, sua cuidadora, mas nenhuma atriz ou ator interpretava esse papel. Mas a Joanhina está lá, embora invisível, era palpável.

Na montagem portuguesa, a dona Joanhina estava concretamente em cena. Achei muito criativo o modo como essa personagem foi concebida. O fato de ser representada por um ator sentado em uma cadeira com rodas, usando vestido e máscara acabou por criar uma silhueta feminina de baixa estatura, ao mesmo tempo familiar - negra e escrava, mas ao mesmo tempo exótica - negra e escrava. Ficou muito interessante essa ideia de alguém tão presente, mas ao mesmo tempo ausente, posto que seus movimentos não pareciam ser a de um ser humano real. Essa Joanhina pode ser interpretada como fruto da mente confusa de D. Maria. Sem dúvida que a aia interagiu com a rainha, mas nem por isso poder-se-ia afirmar que tinha vida própria, independente daquela compartilhada pela rainha louca.

Ainda com relação à Joana Rita, se ela no palco era o que imaginei, a resposta é não, posto que na primeira montagem eu sabia que não haveria uma Joana Rita no palco, e na montagem portuguesa a personagem foi uma surpresa, aliás uma boa surpresa.

---

Edição e realização: Adérito Lopes. Trabalho realizado no âmbito do Relatório de Estágio do Mestrado em Teatro- Artes Performativas, especialização em Interpretação. Escola Superior de Teatro e Cinema

## Anexo VII – Entrevista de Maria do Céu Guerra ao Noticias Magazine 1999

**Ser dona de mil caras / mil sorrisos / inventar a fala e a maneira / de quem não se conhece / e retratou. / Em cena ter mil nomes / ter mil vozes; / calcorrear enredos / personagens / e ser em todas elas uma só.**

**DESABAFO:** Que má é a crítica teatral em Portugal.

**SUGESTÃO:** Uma coisa que já foi feita noutros países. As pessoas disciplinarem-se e um dia na semana não ligarem a televisão. Um dia qualquer, em que não haja um programa que lhes seja particularmente estimulante. Há muitos dias em que os programas não prestam para nada. Num desses dias, desliguem a televisão. Experimentem viver sem ela.

**DISPARATE:** Aquilo em que se transformou a vida do futebol português. Com a aquiescência e o entusiasmo de toda a gente. Negócio de massas, em que se tornou o que era apenas mais um desporto interessantíssimo da vida desportiva portuguesa.

**APLAUSO:** As últimas coisas que me apeteceu aplaudir foram a minha querida amiga e colega Fernanda Montenegro, pelo maravilhoso papel na Central do Brasil, e a minha querida amiga Margarida Gil, pelo filme «O Anjo da Guarda».

**EXPECTATIVA:** Para um ator é sempre o espetáculo seguinte. O iligada a isso. De qualquer maneira não queria tornar umbiguista esta resposta. Reduzi-la ao meu trabalho e à minha função de atriz. Tenho, tenho uma expectativa, mas no sentido negativo. Pode-se ter uma expectativa negativa, não pode? Positiva? Ora deixa ver... Só me passam pela cabeça coisas que me dão vontade de rir. Olha, depois digo. Por agora, ficamos na expectativa.

**PREOCUPAÇÃO:** É muita preocupação e, ao mesmo tempo, muita curiosidade. O que é que vai acontecer com estas experiências de clonagem e de bio intervenções genéticas? O que é que vai dar como transformação no Mundo e na vida das pessoas? Não quero dizer que seja uma coisa que me obriga a pensar nela todos os dias, mas quando se fala em preocupações, penso nisso.

**EMOÇÃO:** São os outros. É o Mundo, as pessoas. É uma sala cheia de gente a gostar daquilo que nós acabámos de fazer ou estamos a fazer. São os filhos que pusemos cá, neste Mundo, a crescer, a serem homens, a serem mulheres... É isso tudo.

**AMOR:** É um grande estímulo para a minha vida. Tem sido sempre um grande estímulo. É o lugar onde se deposita toda a nossa generosidade, ou muita da nossa generosidade, do nosso entusiasmo. É toda a vontade de dar um presente, de dar uma gargalhada, de estar bem. Para além disso, de amar, o amor como sentimento abstrato, não sei, nunca experimentei. Acho que o amor tem muito a ver com a vivência do amor. Para mim, é um lugar onde me deposito.

**SAUDADE:** É um estado de espírito difuso, vago. No meu caso, quase nunca objetivado. Nunca tenho o espírito da saudade de uma pessoa, de uma coisa, de um sítio. Mas lembro-me de estar com saudades como quem tem sede ou como quem está a passar um fim de tarde bonito ou muito dorido. É sempre muito impreciso, indefinível...

**SONHO:** Que o que faço e o que sou seja bem entendido pelos outros. Não ser aplaudida, mas compreendida. Ao longo da minha vida, tive sempre o sentimento de que havia, relativamente a mim, muito mais aplauso do que entendimento. Quando era pequena, lembro-me de sonhar que morria e que só tinha duas ou três pessoas no meu enterro. Era horrível. Vivia em Cascais e quando morriam pessoas mais pobres e mais isoladas via passar o carro funerário para o cemitério da Guia, seguido, a pé, por dois ou três velhotes, de chapéu na mão, e uma ou duas mulheres de escuro, com lenço. E pensava: «Que horror!». E sonhava muitas vezes o pavor de um dia morrer e ter um funeral assim. Este sonho mau representa o pânico da solidão, do isolamento em que se vive. Está na base da minha necessidade de comunicar com os outros – necessito, absolutamente, dos outros. Mas esse pavor não pode ter como contrapartida o sonho da comunicação a qualquer preço. Sempre sonhei com uma comunicação que não me desfigurasse, que não obrigasse as pessoas a fazerem juízos apressados sobre mim. O que é complicado. As pessoas têm tendência para não perderem muito tempo com os juízos que fazem. E um ator corre mais riscos. A minha presença na vida faz-se através de personagens. Não me olhem pelo que eu não sou. Que a notoriedade não me desfigure ao ponto de não deixar rasto nenhum neste Mundo. Aquela parte de nós próprios, do valor exato daquilo que se está a propor. Essa coisa ao pé da pele, ao pé da verdade. É o grande sonho que sempre tive.

**MEDO:** Há muitas formas de ter medo. No imediato, aquele que me lembra é o medo físico. É assustador. Uma pessoa com medo físico, é uma coisa aterradora. Outra vertente, é o medo paralisante, que pode ser psicológico ou social. Mais parecido com falta de coragem, que reconhecemos melhor nos outros do que em nós próprios. Por outro lado, há grandes afirmações de coragem que são grandes provas de medo. E não estou a falar do medo que faz heróis, mas de grandes agressividades que, por vezes, são espelhos de grandes sustos, de grandes medos. Tem vertentes interessantes. O medo da morte, por exemplo, é o que nos faz criar, reproduzirmo-nos, sonhar... Sem esse medo, não havia gente, aspirações ou as aspirações eram pequeninas.

**INTIMIDADE:** Para um ator é uma fasquia muito pequena da sua vida. A fímbria de intimidade, e não estou a falar da casinha, da familiarzinha, mas da intimidade maior, situa-se, quase, entre uma frase que se diz em cena a um colega e o tempo da resposta. É quase a privacidade que nos resta em termos de intimidade. É um momento só nosso. Fica muito pouco na vida de um ator como reserva íntima. Mas acho que é interessante cultivá-la como uma flor de estufa...

**FIGURA PÚBLICA MAIS:** Jorge Sampaio. Seria injusto não o citar. Ainda não se tinha feito o exercício ético da função política. E também Paula Rego. É uma figura de estarrecer em termos de qualidade como pintora. Consegue personificar a nossa maneira de sermos portugueses. Pinta no feminino, absolutamente. Representa os nossos mitos, os nossos sonhos, os nossos períodos complicados. Todo o imaginário feminino português está ali. Para mim é uma figura mítica.

**FIGURA PÚBLICA MENOS:** Não gostava há muito tempo tão pouco de uma figura política como do Cavaco Silva.

**CALENDÁRIO:** São as Estações do ano, coisa que só descobri quando comecei a ser adulta. Pouco a pouco, vamos percebendo que o tempo é rápido, subjetivo. Como a marcação da nossa caminhada é inexorável. Mas, para mim, que vivo na cidade, as árvores da cidade são as páginas do calendário.

Autoria e coordenação: **Soledade Martinho Costa**

*In Notícias Magazine/1999*

**Anexo VIII** – Depoimentos prestado pela atriz Maria do Céu Guerra sobre o espetáculo

*D. Maria, A Louca*

**Documento 1:** Depoimento prestado em sessão aberta com o público após o espetáculo.

Santo André, 3 de Junho de 2012

**Maria do Céu Guerra:**

De vários monólogos que eu fiz já, qualquer um deles mesmo aquela *Calamity Jane* que foi encenada pelo Hélder (Costa), mas qualquer um deles, eu comecei a estudar o texto e vi-os imediatamente colocados num determinado espaço. Portanto a leitura deu-me, principalmente a primeira impressão, que é aquela que eu guardo sempre e acarinho mais... Porque não temos hipótese, de ter uma segunda primeira impressão (risos). A primeira impressão é uma coisa mágica! A primeira impressão, eu guardo com muito cuidado e ando alguns dias com ela assim e sem ler a obra segunda vez... E de facto as primeiras impressões, conduzem-me normalmente na encenação. A encenação, ou seja, ao espaço. Como é que será aquela pessoa ali...? A poética... A *Maria Parda* por exemplo foi assim, a própria *Calamity Jane* foi assim, enfim vários monólogos e coisas a dois foram assim. De repente, a seguir à primeira impressão e quando estou a mastigá-la, começa-me a aparecer como é evidente, aquela pessoa, aquela pessoa, aquela poética, aquele espaço... E depois faço um trabalho para tentar agarrar a primeira impressão outra vez. Agarra-la, agarra-la e depois reconstruí-la. Para ela não se desfazer no ar...ela não desaparecer. Portanto esse é o lado mais poético, mais solto. É sempre...li isto... onde é que isto me conduz? O que é que foi a pista das primeiras impressões? E depois não as deixar fugir... E a primeira impressão deste espetáculo, quando eu comecei a pensar em trabalhá-lo... estava em Évora, e foi a escada da biblioteca de Évora! A Biblioteca Pública de Évora tem uma escadinha muito bonita do séc. XVIII. Uma escadinha que parece uma...que é uma escadinha de biblioteca mas pode ser uma escadinha de qualquer coisa.

E eu estava na biblioteca de Évora a fazer uma apresentação de um livro do Carlos Mota de Oliveira, e comecei a ver a escadinha e comecei a pensar na D. Maria. E a pensar... a D. Maria está debaixo da escadinha e parte da escadinha pode ser o... e por cima da escadinha pode ser não sei o quê... e aquilo pode ser um espaço concreto e um espaço abstrato, um lugar concreto e um lugar abstrato. E escada é um sinal muito presente para os católicos, e nas escadas do Jacob e as escadas que sobe quem governa... e as escadas dos barcos.... E o subir e descer... E para mim, foi evidente que naquilo havia uma possibilidade. Uma escada dava-me a possibilidade de me esconder, de ir para o meu beliche, para o meu camarote do barco, para uma espécie de momentâneo repouso.

Depois, a outra ideia que eu comecei a perseguir foi: como fazer esta peça só com uma escada? Era o que eu gostaria. Só com a escada fazia tudo. Depois cheguei à conclusão de que não podia fazer só com a escada, tinha que ter mais um objeto. Depois quando percebi, e não foi na primeira impressão, que a obra tinha obrigatoriamente dois tempos: o 1808 (viagem e chegada ao Brasil) e depois as etapas a que ela se referia na sua memória, comecei a não gostar menos da peça.

Isto é muito cartesiano para o meu gosto, para falar de uma loucura. Pensava eu. Isto é muito lógico, é muito certo. E eu gostava mais de minar um bocadinho esta nitidez. E não tentar o eu agora estou louca, eu antes não estava louca, eu antes estava nova e agora estou mais velha. Quer dizer, não quero fazer isto. O que eu quero é que os dois tempos e a lucidez e a loucura se

estejam permanentemente a intersectar-se que ela quando se lembre de si nova de repente fuja para a loucura... Está-se a casar ou está a tomar o poder, e de repente "viradeira, viradeira", as palavras levam-na para outro lado. E isso também se começou a tornar evidente que podia estar no texto. Portanto eu podia começar o meu trabalho. O início foi, como é sempre, saturar-me de leituras da época e sobre a época. Saturei-me completamente. Marquesa da Alorna, Távora, Beckford... E arranquei apenas com três dados... Uma escada, uma mulher, uma peça que não anda para trás e para frente no tempo, mas que em que os tempos se cruzam, se intercetam, sempre no mesmo espaço que é um barco... Não se pretender nunca que o espaço não seja o barco. Ela é que voa... Não é uma narrativa, tradicional, do estilo, agora vou contar, e foi assim... há ali um momento em que é muito esse sinal ou seja, o sinal do como eu desejava fazer o espetáculo que é quando ela está a falar com o filho e está abraçar-se ao filho e dá conta que está a beijar a madeira e que está a beijar as próprias mãos que agarram a madeira e fica impressionada.

Depois comecei a trabalhar o texto. Naturalmente com estas três ou quatro pressupostos. Três ou quatro, não eram muitas... Três ou quatro... E algumas coisas, que eu via no espetáculo... Gostava de descobrir um gesto. Gostava de descobrir... Lembro-me que começamos por pensar em aranhas, não foi?! E depois larguei isso e fui para este gesto, a comichão nos pulsos, que alias eu só faço três vezes, mas para mim são muito importantes, que é um gesto que eu vi um grande amigo meu, que estava muito mal, fazer. Ele estava muito mal, também da cabeça, e fazia muito esse gesto. Que foi marcante para mim! De repente, sem falarmos muito nisso, esse gesto apareceu. Nós não falamos muito de... Há alguma coisa misteriosa na criação que é melhor deixar acontecer... só depois é que vale a pena falar. Muito depois. Antes, deixar em segredo, o mistério.

O Adérito (Lopes) desde o primeiro dia em que lhe disse que iria dar vida em cena à aia negra, quis ser a Joanhinha. Quis ser a Joanhinha. E eu quis que ele fosse a Joanhinha. Queria ter o Adérito ali a ajudar-me no meu trabalho. Ele está numa fase muito interessante da vida dele como ator e quis estar ali. E começou por me ajudar a decorar. Depois começou por... Eu não tenho muita confiança no meu corpo como objeto seguro de trabalho! Tenho mais confiança no processo dramaturgico. E na palavra. Ou seja, eu não parto nunca do exercício físico ou do trabalho físico para racionalizar o processo ou descobrir alguma coisa: tenho mais confiança nas imagens que crio a partir da dramaturgia e do texto. Ponho mesmo a dramaturgia na cabeça dos espetáculos, na ponta dos espetáculos. E é com a dramaturgia que eu descubro e depois persigo loucamente insistentemente até conseguir fisicamente chegar às imagens e depois chegar às pessoas que vão ver as imagens... E assim foi também desta vez.

Em cada cena a gente encontrava uma atitude para ela, que momento é este? Como é que ela partiu para isto...? E o Adérito esteve comigo na primeira fase do decorar desde o primeiro dia e depois na fase da passagem para cena, que foi algum tempo depois. Ele trabalhou na adaptação do texto para o nosso português e tinha o cuidado de, quando eu fazia uma coisa interessante, se há alguma coisa especialmente interessante... mas uma coisa que lhe parecia interessante no espetáculo, ele tinha o cuidado de no dia seguinte ou no final do ensaio de me dizer: "*Céu não perca aquilo que fez porque aquilo é interessante, não perca...*"

Depois juntou-se a este dueto a Marta (Soares) que era uma aluna de Évora, que eu conhecia, que esteve numa cooperativa em Évora, no Sépia que se espatifou e ela estava sem nada para fazer e ofereceu-se para acompanhar o processo em regime de voluntariado. Ela queria fazer um estudo da criação e chegou pouco tempo depois ao processo. E depois também ela entrou nesse processo, uma espécie de seminários comigo, depois de cada ensaio. E chegávamos sempre a algum lado. E assim foi...

Depois a aparição da Joanhinha, como figura na peça. Não existe a Joanhinha. A Joanhinha existe apenas como personagem, por quem a D. Maria, está sempre a chamar e ela não vem. Sabe-se que a D. Joana Rita, era uma aia negra de D. Maria, e não se sabe se ela terá ido na viagem, mas nesta peça ela não aparece de facto. Diz "*D. Joana venha cá*", "*faça-me isto*", "*faça aquilo*", mas está sempre sozinha. E para mim começou a fazer muito sentido haver uma D. Joana, e isto ainda num espaço sem peça, no espaço da leitura. Mas a D. Joana, era na minha cabeça, era uma

espécie... Ela é anã na história, na história real e é negra. Para mim, portanto era uma boneca. Era a boneca da D. Maria, era uma figura mágica, era uma coisa que ela achava que dominava, mas que a dominava a ela. Era um pouco o bobo do Lear... é quando um rei é destronado e depois tem sempre alguém, que, sendo muito mais fraco, manda nele. Mas era sempre uma relação funcional: “*traz aquilo*”, “*traz aqueloutro*”... E a Joaquina / Adérito Lopes estava a ver o ensaio e ia funcionalmente buscar as coisas e punha-as no lugar e ia- se embora... e era tão absorvente, tão estranho, o processo de criar aquele monólogo (e ele foi escrito como um monólogo) que a Joaquina, que eu estava a querer criar com o ator, não estava ainda a poder acontecer. E depois começamos finalmente a trabalhar a Joaquina. E foi uma maravilha que a solidão se transformasse em relação! Começamos a inventar a personagem, que se relacionava comigo e que me exigia que me relacionasse com ela. Que era aquela figura, que quando o rei cai, ela toma o trono. Não há vazio, seja ele que trono for. E foi muito interessante, porque todos nós percebemos isso, mas não falámos muito nisso. Foi a partir de falas concretas: “*não me tenhas presa*”, “*não me tenhas pena*”, “*Tens-me por louca até tu?!*”, “*Julgas que varia esta matrona?*”, “*Não compete à aia o jugo, mas sim à rainha...*”, foi a partir daí, que eu comecei a pensar, que começamos a pensar, quão frágil está uma pessoa para dizer à aia, que é ela quem manda. Portanto é a total inversão de tudo. Não é?

E o figurinista foi buscar essa inversão de poderes quando começamos a trabalhar neles. E eu atirei manto para o chão e ela faz assim (gesto) para eu apanhar, está tudo feito. Quer dizer, é ela quem manda, é ela quem domina este espaço. Então foi um trabalho de relação, de lhe criar uma vida, conferir a Joaquina uma vida, que é independente da vida da rainha. Ela dorme quando lhe apetece. A aia faz a sua vida, independentemente da vida da rainha...esse jogo é que deu nova vida à encenação. Esse jogo e essa possibilidade, de esse jogo ser descarnado, sem gorduras, sem lamechices. Aí começou verdadeiramente a crueldade e eu penso que não há uma obra interessante, sem crueldade, porque o ser humano é cruel e se expurgamos do nosso trabalho, da nossa obra, a crueldade, está a tirar o sentimento mais estranho, mais surpreendente, que se manifesta das formas mais surpreendentes...eu penso que não há obra de arte sem crueldade! Não há! O resto é...é a pintura do menino da lágrima! De maneira que, sempre que trabalho, procuro a crueldade, procuro onde é que está a crueldade, onde é que está a crueldade nessas relações, onde é que está a crueldade neste espaço, onde está, onde é que ela está...? E procuramo-la e encontramos-la. E encontramos-nos nessa relação. Portanto a relação ajudou-nos. Da relação ou do conflito é que nasce o trabalho teatral. Não é?

Depois o cenógrafo percebeu muito bem o que nós queríamos. Ele é um cenógrafo que habitualmente faz coisas, com muito dinheiro e com muito espetáculo... E eu expliquei-lhe que queria um espetáculo, sem um pó de purpurina, não queria nada. Não queria purpurina no espetáculo. Queria uma coisa, sem os brilhos convencionais do teatro. Queria uma coisa austera! Um convés de navio, duas pessoas, o rescaldo de uma viagem tormentosa e a entrada num mundo que vingará em nós a culpa de uma cultura de séculos.

A escada, para mim continua a ser o elemento mais importante do espetáculo, aquilo que a personagem sobe de muitas maneiras diferentes: Sobe religiosamente, que sobe para o suicídio, para a morte, sobe para o poder.

Os brasileiros que têm da vida de D. Maria versões diferentes de nós dizem que a rainha se suicidou. E eu tentei pôr essa pulsão de que certamente por questões religiosas nunca ouvira falar no meu trabalho.

Pronto, e a encenação foi isto. Uma experiência num espaço quase vazio possível. Polimórfico. E tanto quanto possível polivalente. Não deixando de ter lá alguns adereços do espaço múltiplo. Um espaço em que dois seres que se amam e se opõem, são livres e absolutamente prisioneiros...

Outra coisa que eu aprendi com o tempo, foi a formar uma equipa. Uma equipa absolutamente alheia e imune a tudo que é conflitos, a tudo o que é sobressaltos, desconfianças, mal-estar. O único conflito permitido é o da criação. Portanto exige-se a equipa ideal. É trabalhar-se para a equipa ideal.

A Barraca durante alguns anos fez uma asneira. Tudo tinha que correr bem no plano artístico, porque se não corresse bem no plano artístico, no plano humano podia correr mal. Portanto, toda a gente, estava pendurada no resultado do processo artístico. Eu acho que isto é um erro que frequentemente cometemos. Tudo tem que correr bem no plano humano. Temos que fazer um esforço. O teatro é uma arte muito especial. É uma arte em que o nosso corpo, a nossa alma, as nossas afinidades, a nossa ideologia, tudo está envolvido. É tudo isto que a gente atira para cima do palco e portanto temos que estar bastante tranquilos. *“O iluminador vai-me fazer um desenho de luz, vamos criar uma equipa, que vai ser uma coisa...que vai também ajudar a fazer uma encenação”*, parecendo que não, eu tenho que o conhecer, que me entender com ele, não vou contratá-lo para um trabalhinho e pronto... É também com o universo afetivo que se cria num espetáculo.

Aquilo que eu tentei com o espetáculo, foi uma mistura profunda entre um teatro, que é psicológico e um teatro que é absolutamente narrativo... E em que o teatro é realmente narrativo. E aquilo que eu procurei foi fazer uma lógica, que assenta absolutamente numa construção de personagem *stanislavskiano*, com apoio de psiquiatria e tudo. Com uma procura de memórias, com uma procura de emoções. Como dizia muitas vezes brincando Augusto Boal que continua a ser para mim um grande mestre: *“Deixa o narrativo comigo está bem? Distanciação, tudo. Tu fazes o teu trabalhinho. Estuda o teu personagem, vai lá à memória afetiva, memória emocional, vai lá...pensa tudo, pensa tudo direitinho como aprendeu. Olha o teu parceiro nos olhos. Vê-o no fundo de si. E depois deixa o narrativo, deixa a distanciação comigo. Eu depois “estrago” o teu trabalho...”*

E foi também isso que eu persegui, ou seja, tentar fazer um estudo da personagem muito com... todas as características de um teatro, dum estudo mais *tchekhoviano*, do que *stanislavskiano* e depois tentar pôr a *distanciação* toda que se pode, na encenação. Que se pode, que se sente, que se vê. E deixar muitas coisas em aberto. Continuei a procurar... Deixar muitas coisas, sem leituras imediatas. Cada vez penso mais, que os espetáculos não têm que se contar todos, às pessoas, no primeiro dia. Têm que deixar alguma coisa em sombra. *“Mas quem é esta boneca?”*, *“Mas porque que esta boneca está aqui?”*, *“Mas porque é que esta mulher tem um fato transparente?”*, *“Mas porquê que é isto? Mas porque que este fato é assim? Porque é que ela está com os cabelos assim? E porque não procurou fazer uma composição?”* E procurei... Foi bem discutido comigo própria. Fazer ou não fazer uma tentativa de aproximar esta figura da D. Maria que conhecemos. Tentar fazer um fato, que acabou por ser mais próximo do da Joanhinha, do que da rainha, foi o primeiro projeto que o José Manuel Costa Reis fez, era lindíssimo, era um fato grande, rico, mas rasgado. E aquilo que eu lhe pedi, foi uma Santa de Roca. A Santa de Roca é a santa antes de vestida, é o esqueleto da santa, é a santa antes de vestida, é a santa sem fato, é a santa nua, é a santa sem carne, porque é de madeira, mas é a santa nua. E eu fui através de uma ideia do texto *“sonhei uma vez estar toda nua, vestida apenas com este manto da Nossa Senhora”*. Esta mulher beatíssima, falar em nudez, tinha que ser uma nudez especial, tinha que ser uma nudez de santa no auge do seu despojamento...e ao mesmo tempo quando ela está mesmo desequilibrada emocionalmente, ela pensa que ficou sem tripas. Ela pensa que está vazia... Não tem coração, não tem pulmões, não tem vísceras. Ela estava convencida disto. E um dos seus terrores. Era isso, achava que estava oca. E isso me conduziu à Santa Roca. Mas ela era uma mulher! Pensa assim, é uma Santa de Roca, mas têm lá umas pernas, ela têm lá um interior, ela tem, ela sabe. Ela fala em nudez, ela fala no amor. Ela teve uma série de filhos, ela tem um corpo. E então foi para aí que fomos, para uma Santa de Roca, que apesar de tudo têm um corpo. E tem um corpo envelhecido, com aqueles sinais que...que foi logo o cenógrafo (José Costa Reis) que disse: *“eu quero que ela tenha umas meias todas penduradas, como as meias das velhotas, as velhotas que a gente conhece, para humanizar aquilo”*, e é tão estranho um fato, com aquela fragilidade que se vê a transparência. Vamos por umas meias de velhota, quase camponesa, vamos pôr! Só se vê uma vez, parece-me, e depois eu faço, quando venho no fim a compor as meias.

**Espectador:**

Sabes, eu vou-te dizer uma coisa. Na altura, ao subires a escada percebeu-se que o vestido era transparente, e eu pensei: é pá! Uma falha! E depois fiquei incomodado, devo olhar? Não devo olhar...? E por isso não reparei nas tuas meias.

**Maria do Céu Guerra:**

Mas há muita gente que pensa isso...a Paula Coelho (produção A Barraca) acho que foi na estreia... foi-me dizer: tenho que te dizer uma coisa, o vestido vê-se à transparência e fica muito esquisito. E eu disse: Não. É assim...

**Adérito Lopes:**

Céu, só falta falar na música do maestro (António Vitorino de Almeida).

**Maria do Céu Guerra:**

Ah isso foi uma coisa extraordinária! O Adérito, sabe que eu sou muito amiga, como se fosse irmã do maestro António Vitorino de Almeida, eu costumo dizer que sou a irmã analfabeta do Camões. Se o Camões tivesse uma irmã analfabeta a quem tivesse que estar a explicar *Os Lusíadas* todos os dias...era mais ou menos como o António e eu. Porque eu não sei nada de música. E ser uma espécie de irmã, daquele génio, que sabe tanto de música e que é um compositor tão extraordinário, é como ser a irmã analfabeta do Camões: “*Olha aqui eu escrevi isto, aqui tens, aqui um dó...*” Mas o António com quem eu gosto muito de trabalhar em teatro, não estava bem previsto, não se tinha pensado que música se iria pôr, eu inclinava-me para Marcos Portugal, ou para Domingos Bom -Tempo...aqueles compositores daquela época. Que são interessantíssimos! Às tantas pensei, vou fazer uma pesquisa na música religiosa daquele tempo. Portugal, ao tempo da D. Maria, havia o coro de igreja melhor da Europa. A mais bela música religiosa, era cantada por portugueses naquela altura e por italianos, que vinham muito para cá. Todos os estrangeiros, que aqui passaram e que escreveram muito sobre este reinado, o escreveram... Contam que o que havia de mais extraordinário em Portugal, era a música religiosa. E o Adérito defendia que o maestro acabaria de formar a equipa perfeita, era o maestro António Vitorino de Almeida, que isso é que se fazia uma equipa extraordinária. “*E a Céu gosta tanto de trabalhar com amigos e fechar o círculo da cumplicidade...*”. Era o António, era o António. Até que fomos falar com o António, mas o António está sempre a correr de um lado para o outro... E, António disse: “*ai sim, sim*”. E nunca mais aparecia. E eu fiz uma pauta, uma banda sonora muito bela em que com grande pena minha, não entrava o maestro. E eu disse-lhe: “*Olha, eu já tenho música, tu não apareceste...*” E o António foi ver o ensaio. Gostou muito do ensaio e disse: “*então, estás-me a dar uma D. Maria, que não tem nada a ver com a minha D. Maria. Eu acho que ela é uma beata e transformou este país num beatério... Tu dás-me uma D. Maria contraditória, rica... Bem, eu vou já fazer música.*” E diz: “*posso ir para o piano lá de cima, para o de cauda?*”, “*Podes!*” E então, depois do ensaio, foi para o piano. E daí a bocado, ele chamou o Ricardo “o Ganso” (técnico de som – A Barraca) e pede-lhe umas panelas, uns trapos... E então começou a preparar o piano... piano preparado, algumas pessoas sabem o que é, eu não sabia, mas ele explicou-me, quando se diz piano preparado, é um piano onde há uma intervenção junto das cordas. Portanto, ou se abafa ou se metem palhetas... Ele começa a meter tampas de panelas, bem... as coisas mais extraordinárias, dentro do piano de cauda... Pôs um trapo aqui, um tampo ali...

Eu tinha-lhe dito: “*Oh António, entre música da época e música religiosa sem data, eu consegui praticamente fazer uma banda sonora, mas há um tema que eu não consegui e que eu quero, que é a mistura na banda sonora, da ideia religiosa da personagem e seu confessor, com uns acordezinhos da música da revolução francesa...*” Eu queria, que no meio dos terrores de D. Maria, estivesse a cabeça cortada da Maria Antonieta, como está aliás no texto, porque eu nunca saio do que está no texto... Nunca por nunca ser faço extrapolações que não estejam explícitas ou implicitamente no texto...mas está lá: “*As calças não mantiveram a cabeça nos ombros de Luís da França*”. O terror dela. É o ano em que ela enlouquece! E eu disse ao António: essa mistura entre a presença da Revolução Francesa e a vida religiosa da Corte eu não encontrei em

lado nenhum, por mais pesquisa que eu faça. Queria um *çairé* ou uma *marselhesa*, no meio de uma música que remeta para o Barroco dos reis absolutos...

Então desencadeou-se um processo interessantíssimo, ou seja, ele começou a fazer aparentes brincadeiras no piano preparado, a partir de uma *frasezinha* musical muito pequenina, que é parecida com um tema do Marcos de Portugal. Parece um tema de Marcos de Portugal.

Aparentemente uma *corruptelazinha* num... e ele foi por ali, e começou a corromper aquilo, a interseccionar com acordes da *marselhesa*, e disse, “*vem cá daqui uma hora*”. Daí a uma hora fui lá, já estava ele, sem camisa, com os cabelos todos em pé, todo soado e a tocar, com o Ricardo já a gravar a musica em piano preparado. E depois fez o processo ao contrário, partiu de tudo aquilo que tinha feito em caos e começou a fazer o tema. Este tema que é o tema do princípio da peça. Que é muito belo! E que depois volta de vez em quando, sempre de maneiras diferentes ao longo da peça. E depois disse: “*pronto e agora aqui tens...*” deu-me meia hora de música. “*Aqui tens e agora fazes o que entenderes, com esta música.*” E fez o tema todo, completo. Sem ser corrompido com piano não preparado, com o piano normal...sete minutos de música, que é o que dá o início ao espetáculo. Depois é a corrupção daqueles temas, conforme as circunstâncias e conforme o que vai acontecer. Eu acho que foi um trabalho também muito interessante. Foi um processo muito feliz!

As pessoas aderem muito ao espetáculo. Eu tive medo disso, porque o espetáculo é quase um pranto. E eu disse isto: é uma hora e quarenta de pranto. O Adérito defendia que eu devia aprofundar mais os momentos cómicos, os alvíos cómicos. Os momentos em que as pessoas podem por um momento rir. Mas eu não quis fazer isso. Eu acho que sim, que as pessoas já se riem um bocadinho. Têm um bocadinho, dois ou três momentos, quando ela vê os demónios, quando ela vomita, os piolhos, quando pensa que vai morrer...

A loucura dela, também foi muito interessante de trabalhar, porque, quando o autor me mandou a peça eu pensei: parece-me que isto não aconteceu... ela não teve tempo nenhum no barco, isto não é assim, porque eu já li biografias dela e isto não está e eu sou portuguesa e não vou pegar em factos que não aconteceram. E o autor garantiu: “*Não! Aconteceu!*” E então, entretanto foi o bicentenário do 1808 e saíram vários livros, que tocam nesses assuntos, que antes nunca tinha lido nas biografias de D. Maria, nas biografias que se fizeram antes deste bicentenário, não havia nenhuma referência a este facto. Ou seja, que D. João VI com medo dos ataques de que a mãe sofria, não a deixou desembarcar e lhe disse: a senhora fica aqui, a gente vai tratar de tudo e quando chegar a altura a gente conversa. Ela ficou presa na Baía de Guanabara! Portanto, há de facto este acontecimento. Há um momento na vida dela, em que ela fica fechada no meio do mar. Que é muito bonito! Podia aprofundar-se mais este dado, mas carregaria mais o lado psicológico. Pedi à luz que fizesse esse trabalho...

Eu não tinha nenhuma confiança, neste processo de loucura, até que o texto foi escrito de uma maneira e o espetáculo foi trabalhado de outra... O espetáculo não é tão narrativo, quanto o texto... Portanto eu não tinha nenhuma confiança, do ponto de vista clinico, do ponto de vista patológico, que os resultados fossem verdadeiros ou sequer verosímeis e foi muito interessante nós termos convidado uma professora do instituto de psicologia, o ISPA. E ela teve a assistir e descarnou-nos o processo patológico da D. Maria e disse uma coisa que para nós foi...eu devia ter dito isto logo desde o princípio, para nós foi determinante: “*esta personagem é completamente lúcida e está completamente doente das emoções e dos sentimentos.*” Portanto, nós estamos perante um quadro que é absolutamente possível, que é uma pessoa que está completamente desregulada emocionalmente, é capaz de tudo emocionalmente e ao mesmo tempo é acompanhada de uma lucidez, que de vez em quando, num momento ou outro, perde, mas que depois retoma e esse cruzamento, também foi uma pista para o espetáculo. Ou seja, a sua lucidez cruzada com a sua desregra emocional, foi também uma grande ajuda para a encenação. Boa noite!

Edição e realização: Adérito Lopes. Trabalho realizado no âmbito do Relatório de Estágio do Mestrado em Teatro- Artes Performativas, especialização em Interpretação. Escola Superior de Teatro e Cinema.

**Documento 2:** Depoimento prestado em sessão aberta com o público após o espetáculo.

Teatro Governador Pedro Ivo, Florianópolis, Santa Catarina. Brasil, Setembro de 2012

### **Sobre *D. Maria, A Louca***

#### **Maria do Céu Guerra:**

A historiografia portuguesa foi sempre muito cautelosa, uma historiografia fundamentalmente apologética entre outras razões por causa da censura religiosa ou política. Os reis, ou eram tomados como objeto de lenda, romances históricos de fraca qualidade e fraca fidelidade, ou eram respeitados e olhados só enquanto reis. As opções e objectivos políticos, o ser humano, a vontade e a capacidade de fazer, a capacidade de gerir a economia do reino, nada disso era verdadeiramente avaliado... D. Maria I foi a primeira mulher reinante em Portugal, temos outras mulheres que foram mulheres influentes, mas não foram mulheres reinantes. Esta foi a primeira mulher reinante, e foi sujeita a uma pressão brutal.

Ela enlouquece, ou não enlouquece? Ela dá de si! E emocionalmente desequilibrou-se. Tantos desgostos, tantas perdas, tantas culpas... que ela emocionalmente desequilibrou-se.

Chegou a 1793 e deixou de poder reinar. Ela ficou na História porque fez a Basílica da Estrela, mas ela fez muito mais coisas... foi uma mulher de consensos e equilíbrios num período difícil e fez um reinado muito interessante: e aqui entra a dramaturgia do Antônio (Cunha).

O Antônio Cunha, pega numa personagem que é uma rainha louca de Portugal que chega ao Brasil colônia e que tem um gancho dramático especial. É que ela, mandou matar o vosso herói nacional, ela assinou a sua sentença. E está aí instalado um conflito enorme, pois uma mulher que era considerada piedosa, quase santa, confronta-se com o poder e a exigência de matar: é a sua culpa que ela vê naqueles negros que estão na praia de Copacabana, a fazerem fogueiras para a festejarem. Ela vê a sua culpa, ela vê a vingança, ela vê que aquilo são os seus demónios a persegui-la. Porque ela tem noção de que matou um homem, e por muito que ela pense, no limite, que ele era um revolucionário e que ele ameaçava a coroa, ela não queria de facto matar ninguém, demorou quatro anos para assinar a sentença.

O Antônio Cunha pega neste gancho extraordinário que é o conflito entre uma pessoa e a sua culpa, e vai buscar toda a caminhada de culpas, porque se ela enlouquece é pelas perdas, e também pelas culpas. Porquê? Porque ela é colocada no trono na sucessão de um rei iluminista, e é colocada para desfazer tudo o que o pai fez em termos de progresso da educação, tudo o que foi feito na perseguição da igreja obscurantista e conservadora, tudo o que foi feito no sentido do alinhamento de Portugal com as luzes da Europa do tempo... Para se conseguir pô-la nesse papel, para que ela se incumbisse de cumprir esse papel, ela teve de ter um confessor que de manhã à noite lhe dizia que ela ia para o inferno, porque era culpada como o pai era culpado de perseguir a Igreja: Deus estava contra eles. Então, o terror religioso foi se avolumando, e o Antônio usa a perda e a culpa como a sua mais importante origem. Como eu gostaria, como eu adoraria que esta peça fosse portuguesa! Não é. É brasileira. Eu acho que a D. Maria I merecia que esta peça fosse feita por portugueses, e nós não a fizemos. Foi ele que a fez.

A personagem faz uma caminhada de duas vias: uma via para o passado e uma via para o presente. Ela na verdade está em 1808 e está a avançar para a sua chegada ao Brasil, e faz na

outra via uma convulsa caminhada, que é o regresso ao passado, de que se vai lembrando e a marcou... e os trilhos que são o seu papel na História, a sua realização como rainha e como mulher.

Além disso, há um trabalho muito interessante de Antônio Cunha que é o trabalho de pesquisa da linguagem. Ele conseguiu de uma forma extraordinária ir ao português não barroco, mas arcádico. Ou seja, ainda conserva barroco dos reis absolutos mais já vai beber num português do século XVIII, mais limpo a parafrasear os Arcades. Que é difícilimo de decorar porque a ordem da frase não é a nossa ordem de hoje, mas é uma escrita de uma grande riqueza, de uma grande limpeza, e de um português muito belo. Nós tivemos muito bons escritores naquele século.

### **Antônio Cunha:**

A mim, parece-me que neste texto em específico também tem uma virtude que é o tratamento da loucura. O texto trabalha numa fronteira onde o próprio espectador fica confuso, uma fronteira entre a lucidez e a loucura, em que os dois estados se confundem de tal forma que é possível dizer que a lucidez é a loucura. Há um jogo!

### **Maria do Céu Guerra:**

Exatamente! A lucidez é a loucura. Ou seja, é aquela frase maravilhosa que define a lucidez da personagem: «*A loucura não é uma porta que se fecha, são muitas janelas que se abrem, só que todas ao mesmo tempo*». É a tal contradição, quando um texto é rico, conta-se nele com a contradição. O que ele usou foi uma extraordinária contradição da personagem entre lucidez e loucura. Esta mulher não tem equilíbrio emocional. Desarranjou-se-lhe a razão pela via da emoção. Foi sentimental, foi emocional o seu desgaste, mas ela não perdeu senão momentaneamente a lucidez. Ela tem até, às vezes, um excesso de lucidez. Tudo aquilo em que ela escorrega e resvala são coisas do campo emocional. Quando li a peça fiquei cheia de medo! Como é que eu vou poder dizer coisas tão inteligentes, e por vezes até criar um ambiente tão afável e tão caloroso, e ao mesmo tempo estar a fazer uma mulher que está louca, que está encerrada! Antigamente encerravam-se os loucos, não se mostravam os loucos, esta mulher esteve encerrada vinte e quatro anos. Aqui no Brasil abriram-lhe as portas, ela saiu à rua, era a *Maria vai com as outras*, ia na rua perto da Praça Quinze e ria-se! E ia muito contente por ir à rua, a andar a pé! Criou-se a expressão *Maria vai com as outras*, por causa disso! Ela ganhou liberdade aqui!

Bem, mas o que interessa é que o Antônio usou a contradição, e a contradição em quê? Lucidez versus desequilíbrio emocional. Quando comecei a estudar a peça, não a lê-la, quando comecei a estudar a linha por linha, parágrafo por parágrafo, capítulo por capítulo... Verifiquei que não era um texto louco, o chamado texto louco feito por um louco, feito por um escritor que enlouqueceu, ou por uma razão ou por outra. Ele não o fez, fê-lo muito bem porque ele não é louco, ele não é um autor louco, ele é um autor com a razão toda afinada, então ele não podia fazer um texto louco e com D. Maria, ele oferece-nos um texto belo, porque é límpida, ela é lúcida, mas ela é louca. Quando começámos a trabalhar convidámos uma psiquiatra para assistir a uma leitura. Eu costumo apoiar-me em psiquiatras e em psicólogos quando há um trabalho de uma personagem complicada, porque as pessoas que estão feridas, nós todos estamos feridos, mas há uns que estão mais feridos que outros mentalmente, e esses têm comportamentos distintos, põe a cabeça de uma maneira diferente, têm um ritmo diferente, mexem-se de maneira diferente, e os psiquiatras são muito bons para nos dizerem essas coisas. A psiquiatra assistiu à leitura integral da peça e depois disse: “*Não tenha medo! Este quadro é perfeitamente possível! Este quadro é exemplar.*”

Eu não sei se a D. Maria foi assim, se não foi assim. Ela está doente dos afetos, ela não está doente da razão, ela diz que a vida lhe levou a razão, mas isso é uma prova de que ela não a

perdeu, ela sabe que não tem equilíbrio. Essa fronteira fez do espetáculo uma aposta especialmente contraditória, e nós fizemos um exercício de ainda misturar mais as coisas. Ou seja, misturar ainda mais os tempos do que o que está contido no texto, misturar mais os tempos da história em que ela ainda não é louca, com o tempo da história no barco em que ela já está louca, e trabalhamos o como é que ela vê a história no passado, como é que ela vê a história do seu casamento, como é que ela vê a história do que lhe foi acontecendo, até mesmo, como é que ela vê a Inconfidência Mineira. Tudo o que ela vê do seu passado é filtrado pela sua situação presente: pelo medo do desembarque, pelos homens que tocam batuque na praia, pela insegurança da sua situação presente. Podíamos ter ido mais longe nisso, mas eu tive receio de estragar o discurso da peça, que é tão belo.

Foi assim, foi um encontro felicíssimo, estou muito contente por ter feito a peça.

### **Antônio Cunha:**

George Bataille tem uma frase célebre onde diz: “*Sinto-me livre para fracassar*”.

Nós, as pessoas que vivemos de arte, comumente vivemos uma parte da nossa vida de projetos realizados, e uma parte da nossa vida de projetos fracassados.

### **Maria do Céu Guerra:**

O que é que está a fazer? Estou a preparar o meu próximo erro.

### **A origem do nome: A Barraca.**

### **Maria do Céu Guerra:**

*As Bodas de Sangue e A Casa de Bernarda Alba* que representei em Cascais obrigaram-me a estudar a obra de Lorca. Eu, gosto de estudar a obra quase toda, se não toda, dos autores que levo a cena. Depois fiz vários recitais de poesia de Lorca, na Casa da Comédia já tinha feito pequeninas coisas de Lorca: *Amor de Dom Perlimplim com Belisa em seu Jardim*, coisas mais leves.

A razão por que A Barraca se chama A Barraca é uma. Uma vez, estava na Andaluzia perto de Granada, não era bem uma cidade, era um pueblo... entrei numa taberna e sentei-me, e estava ali, a usufruir de Andaluzia. Quando vejo uns homens de boné com um ar mais camponês, mais rústico, mais popular, a falarem de Lorca, e a citarem pequenos poemas seus ao desafio. Passado pouco tempo aquilo começou a ser canção, passou a ser música, passou a ser aquelas cantiguinhas do rondó de Lorca. E eles sabiam a vida dele, particularidades, e ficaram ali e a gente foi se aproximando. Eu estava com um grande cenógrafo, Mário Alberto, e ele começou a desenhar o que ali se estava a passar. E aquilo ficou eternamente na minha cabeça. Realmente este poeta, soube aproximar-se do povo sem nunca transigir no gosto, na qualidade, na Poesia. Foi morto, e a morte tem uma importância danada na memória do Povo. E foi morto, junto com metade do seu país. A Espanha Republicana que sobreviveu foi sufocada, foi destituída, foi humilhada pelo Franco. E o Poeta era o seu símbolo. Mas o que naquela noite aquele homem conseguiu emocionou-me tanto, que comecei a pensar que era o que ele fez que eu gostaria de fazer: teatro culto, mas com tal força poética que a todos emociona e a ninguém exclui, que percorre a sua terra numa camionetazinha e que se monta, desmonta, roda, segue, vai!

E que é feito por gente amiga, que se entende para além dos laços exclusivamente profissionais. Foi assim que a companhia que ali começou a ser sonhada se chamou A Barraca.

### **Sobre o teatrista, o homem do teatro que escreve, dirige e vai para o palco como ator**

**Maria do Céu Guerra:**

O meu trabalho neste e noutros monólogos consiste não em criar um universo que inclui a personagem que fala, mas deixar que a personagem que fala crie o seu próprio universo. O universo da peça emana da compreensão daquela personagem, ou seja, está no texto daquela mulher tudo o que se pode pôr em cena sobre o espetáculo. No fundo, é ela que comanda, que filtra, que dirige o espetáculo. É a personagem que nos dá a caminhada para o espetáculo. Não sei se me percebem, mas é diferente. A atriz estuda a personagem, come a personagem e devolve-a com um sistema de códigos criado. Mas não como o encenador o faz, conduzindo personagem e espaço e clima e ritmo, mas deixando a personagem e o seu texto criar o seu envolvimento, o seu ritmo e o seu clima. É a atriz que encena, mas com a sensibilidade da personagem. Eu já fiz vários monólogos e foi sempre assim, ou seja, o policiamento do ator eu peço-o sempre a outro, que foi o Adérito (Lopes) e foi a Martinha (Marta Soares), mas isso no lado mais técnico da representação, da encenação, da relação do espaço, eles estão ali e ajudaram, ajudaram a dirigir de uma forma incrível.

Depois, tudo o resto, é filtrado pela personagem: o ambiente, a fragmentação do cenário, a atomização, está tudo na peça, eu não inventei nada, foi a D. Maria que deu a caminhada para aquele cenário e para aquelas ações. Foi ela que quis a Joanhinha em cena. Porque precisa que alguém mande e precisa de um bode expiatório. A direção deste espetáculo impôs-se pela personagem.

**Joana Rita e o Inquisidor****Maria do Céu Guerra:**

Como é que a peça acaba?

A emergência da personagem Joanhinha, a presença da Joanhinha começa-me a fazer crer num reinado de loucos, num mundo ao contrário.

Ela não fala, não fala porque é mulher, na minha conceção, ela é anã, é negra e é uma mulher antes da fala. Mas sabe o que dizer? Talvez saiba. Não fala, ela reage. Na verdade não fala porque não tem texto, mas como não tem texto podia não aparecer. A Joanhinha é a representação da ausência de uma D. Maria que ela se habituou a ver como rainha, mesmo louca, mas rainha! E naquela situação ela vai crescendo e vai lutar pela D. Maria, na sua cabeça e na da D. Maria. E aquilo que eu quis que acontecesse no espectáculo, para mal ou para bem, é que aquele ser que é uma companhia real ou inventada, que é a sua boneca ou é a sua amiga, é quem tomou poder naquela casa-viagem. Uma vez que a rainha já foi completamente destronada. A aia, criada muda, negra e anã usa um vestido que é igual ao dela nos seus tempos áureos de rainha absoluta. A aia é, em pequenino a imagem do perdido brilho, e é tão grande o espaço que afinal ocupa que é de dentro dela que a rainha vê surgir o seu salvador e algoz, o confessor descrito cenas atrás como *“o meu flagelo que é ao mesmo tempo a minha esperança de perdão”* no momento final, onde se misturam diabos e salvadores, surge a imagem do Inquisidor. Aquela mulher que a trata bem, que lhe dá carinho mas que também é austera, e que ocupa aquele espaço todo e que a espia. São coisas que foram surgindo no trabalho, era preciso encontrar o verdadeiro espaço da Joanhinha e o verdadeiro espaço surge da análise do que é destronar uma rainha absoluta. E no terror e medo que esta rainha sente, há uma coisa que a salvífica que é o Inquisidor, que a tratou tão mal e que a torturou, e que aparece como um momento de delírio... e que descanso... A maneira que me pareceu mais interessante de terminar... É a Igreja que lhe aparece e a leva com uma camisa-de-força, a trata-a como uma louca, mas ela gosta. A minha ideia é que ela imagina que a vêm buscar, ela imagina que a vão salvar, e na verdade estão a pôr-lhe uma camisa-de-força. Ou seja, o tempo de liberdade naquela vida acabou, vão realmente colocar-lhe uma camisa-de-força, é uma coisa real, não é

metafórico. E ela fica contente porque afinal, lembraram-se dela. E tudo isso ela vê personificado na Joaquina/Inquisidor porque ela é pulmão por que ela respira.

### **Sobre a personagem Joaquina, e a relação de poder**

#### **Maria do Céu Guerra:**

Isto é uma peça sobre a loucura, não há aqui nada de político na escolha da Joaquina desaparecer enquanto personagem e se transformar em Inquisidor. Não é esse o sentido. O que se passa neste barco são relações entre estes dois seres que passam pela lucidez e pela loucura. Seria incorreto do ponto de vista teatral eu estar a fazer um panfleto onde a rainha está louca e, continua a sua rota de opressão. Além disso, a negra tem que estar representada num plano recuado neste contexto ela está realmente recuada: é uma escrava, é assim que a devemos representar! Não é escrava é aia, mas é uma escrava que é transformada em aia porque a rainha simpatiza com ela, porque lhe acha graça. Porque gosta dela!

A Joaquina, durante a peça é rainha, é rainha antes da fala, é uma mulher antes da fala, ela é muda, ela apenas reage. Mas reina sobre a sua rainha.

Falamos na peça e mostrámos na peça, uma mulher que é o itinerário da história do feminino relacionado com o poder, o poder no feminino passou por todas estas vicissitudes. A D. Maria, considerada louca, substituída todos os dias pelo poder dos outros, e a negra também é silenciada, só que nesta relação a negra é rainha. Ela manda na D. Maria, já se inverteram as coisas, como o Lear e o Bobo, são os percursos extraordinários do poder, em que de repente uma escrava anã se veste como uma rainha e assume muitas vezes o mando e a decisão. Depois fica no lugar dela, não pode vir à frente. E não tem que vir porque não podia vir para primeiro plano. Fica ali a sua dupla boneca. E esse lado de a Joaquina ter também uma espécie de inquisidor lá dentro, também não é mau, embora isso seja também uma invenção da D. Maria.

#### **Antônio Cunha:**

Num texto tão forte, são os gestos, o olhar e a suavidade da Joaquina que equilibram a força da D. Maria, é no olhar que se compreende a presença da Joaquina.

Embora a primeira montagem desta peça não tenha a presença da Joaquina, porque esta obra é um monólogo, na concepção de Maria do Céu Guerra, enquanto diretora, a Joaquina ganha vida e presença, uma presença que nos dá um equilíbrio e uma doçura e subtilidade, que nos encantam.

#### **Maria do Céu Guerra:**

Pelo olhar também. Ela é que resta de brilho e pompa para darmos ao espectáculo. Este trabalho é feito pela óptica de D. Maria. Aqui está um bom exemplo do que estou a tentar dizer, o autor vê a rainha forte e a Joaquina frágil. Eu pela mão de D. Maria sinto o contrário. O texto é um monólogo, uma sucessão de cenas, no passado e no presente. É a D. Maria como personagem que vai saindo do texto e vai criando a encenação. Claro que sou eu, mas é pela óptica da personagem. Quando eu digo que o padre emerge da Joaquina é logicamente um olhar da D. Maria, toda a peça está construída a partir do olhar deste monólogo. Às vezes, falávamos que a Joaquina era a boneca da D. Maria, era a aia, mas também era a boneca. Era alguém que ela estava ali a reinventar para ter uma companhia. O que eu fiz foi deixar falar o texto, o texto, o subtexto e as entrelinhas, é o que me dizem o que eu vou pôr em cena. Não há aqui nada que não seja pedido pelo texto, digamos que isto não é uma encenação, isto é um monólogo, aliás eu não lhe chamei encenação, eu chamei-lhe criação. É um monólogo que determina o que fazer em cena, e o que fazer passa por criar uma série de espaços e ações e uma companheira que esta

sugerida no texto. Foi esse o meu trabalho, foi ouvir o texto, ouvir mais do que ler, deixa-lo falar.

Edição e realização: Adérito Lopes. Trabalho realizado no âmbito do Relatório de Estágio do Mestrado em Teatro- Artes Performativas, especialização em Interpretação. Escola Superior de Teatro e Cinema.

### **Documento 3:** Depoimento que me foi prestado pela atriz.

Lisboa – Alcácer do Sal, 8 de Março de 2013

#### **Sobre o Teatro, a arte, os *media* e o mundo**

O Teatro está numa trincheira. Do ponto de vista social, moral e estético está numa trincheira difícil. Porquê? Porque na cabeça da maioria do público, e não vamos pensar que o teatro não quer ter público, porque o teatro quer ter público, na cabeça da maioria do público, o teatro, a televisão, as telenovelas, quaisquer formas de ficção narrativa e dramática são a mesma coisa, e não são. Resultam do trabalho de atores e são obras de ficção, muitas vezes os mesmos fazem uma coisa e outra, mas são de facto caminhadas diferentes.

Aquilo que o teatro quer é chamar a atenção para realidades importantes, transformações de vida, conflitos exemplares, situações que nos tragam grandeza, autoestima, otimismo, novidade, sentido crítico, que nos façam respeitar a imagem uns dos outros, que sejam fonte de liberdade. Importa que sejamos capazes de dizer de cima de um palco que a vida vale a pena. E que vale a pena aprofundá-la para revelá-la na sua maior profundidade. Que o homem vale a pena porque é a maior invenção do homem. Mesmo que seja dito através de uma temática negativa, triste, disfórica, mesmo que a mensagem seja feita ao contrário, é importante que o teatro diga: a arte vale a pena porque o Homem vale a pena. E conhecê-lo é fator de enriquecimento. Vale a pena que possamos existir para termos a possibilidade de mostrar e ver o mundo de uma forma mais profunda, mas intensa. E nenhuma outra arte o faz tão verdadeiramente, tão intensamente como o teatro.

Mas a pulsão que há cem anos nos levava ao teatro é hoje satisfeita por uma noite no sofá a ver televisão. Estamos a concorrer com um meio de entretenimento que preenche o imaginário do grande público e lhe sacia a necessidade de ficção e, também usa atores profissionais. Quantas vezes os mesmos. Quase sempre envolvidos num *glamour* que o teatro para o grande público foi perdendo. Mas o que ali se mostra, para agrado e paixão do público, é que a vida não vale a pena, que as pessoas são horríveis, que as famílias vivem conflitos até a morte por questões de heranças, traições sentimentais e familiares, empregos, enfim sempre o lado mais negativo e sobejamente revelado do homem passa todos os dias diante daquele sofá no mesmo horário, quatro, cinco horas por dia. E sempre os mecanismos sociais são omitidos ou mostrados superficialmente, numa opaca cópia da realidade que nada traz de novo, mas impõe modelos e entope a curiosidade que o público possa ter, por compreender o que possa imaginar-se ou viver-se mais para lá das vidas da sua casa, da sua rua, da decifração do seu dia a dia.

O meu feminismo não me levará a dizer que seja apenas a imagem da mulher que é denegrada nestes trabalhos, é sim a imagem do ser humano que é aviltado, porque homem e mulher são igualmente maus, nesta poética de vilões, sendo que, porque a mulher ao longo da história da humanidade deu provas de capacidade de amor pelos outros, respeito por si própria, pelos filhos, pelas causas, a mulher é um ser construtivo e generoso e o progresso do homem passa pela dignificação da imagem da mulher, o seu aviltamento é fator de

enorme dano moral e social. Eu acho que a violência doméstica contra as mulheres, por exemplo, é potenciada pela imagem da mulher que é produzida pelos *media*, não tenho dúvida nenhuma.

Falou-se em tempos em Moçambique, por haver uma excecional participação das mulheres na vida política, e sociocultural. Não admira porque Josina Machel, a primeira mulher de Samora, a “mãe da pátria Moçambicana” foi uma das mentoras da Organização Moçambicana da Mulher e essa poderosa organização conferiu à mulher uma dignidade que até aí não fora revelada naquele país. E a mulher, sabendo ler ou não sabendo, sendo o que fosse profissionalmente, tinha um lugar na sociedade e as suas qualidades eram superlativadas, eram mostradas: a mulher que era capaz de trazer um filho ao colo, e de o levar à escola, e de o ir buscar, e de cozinhar, e de ao mesmo tempo ir ajudar os homens na machamba, e ao mesmo tempo trabalhar para si, via essas qualidades que quase todas as mulheres têm, superlativadas, mostradas como algo que não é banal, não é para ignorar, não é para deitar fora. E nós que não estamos no subdesenvolvimento, nem estamos agora a aprender tudo, não podemos deixar apagar tudo e precisamos de uma nova moral, de uma nova imagem do homem e uma nova imagem da mulher.

O teatro pode ser e é, e os melhores dramaturgos do mundo, os melhores escritores do mundo, os melhores atores do mundo, fazem com que o seu trabalho e a sua arte suba o nível da humanidade. Um milésimo de milímetro acima do que era é suficiente, para ser muito. É um esforço necessário, valorizar a imagem do ser humano, acreditar nele. Estou a pensar em Ibsen, estou a pensar em Brecht, em Molière! Estou a pensar em Sófocles, e a *contrario senso* estou a pensar em Ionesco, Beckett, Pinter. Em Eurípides.

Porque convidarmos as pessoas a serem capazes de olhar durante uma hora para o ser humano, as suas angústias e os seus desencontros, é certamente apelar a generosidade, a inteligência e a sensibilidade do público que nos vê. É fazer crescer a humanidade. E de uma maneira ou de outra nós não precisamos de estar em cena a fazer heroínas, uma arte quando é feita como um projeto que também é para intervir e logo elevar o nível de consciência das pessoas, não é atirar de cima de um palco umas mãos cheias e ideias, conceitos e soluções para a vida. Não é isso. É apelar, sem endereço nem explicação. Apelar a que sejamos todos mais sensíveis, mais inteligentes, mais abertos ao inesperado e à novidade, mais abertos ao outro e mais abertos à generosidade, quando for caso disso. É perceber que o teatro como a poesia é o mais curto caminho entre os seres humanos. Uma pedagogia do outro. Mas certamente, não precisa de ser a exaltação do herói positivo, as qualidades morais, embora seja preciso uma nova moral, talvez uma nova moral potenciada por uma nova estética.

É preciso uma nova moral. É preciso que as pessoas não passem seis horas da sua vida, seis horas de descanso, a verem pessoas a serem más. Não pode ser. Os heróis dos jogos de crianças não podem ser os vilões, nunca foram, porque atualmente os heróis mais dinâmicos e mais interativos, que são os jogos de computador e de PS3 e de não sei quê, porque é que são sempre vilões, assassinos, ladrões? São essas personagens que convocam as crianças a serem elas! Estamos a trabalhar ao contrário, estamos a trabalhar para a indústria de guerra americana, que é a que nos vai matar se tentarmos resistir-lhe... a América precisa de crianças viciadas em tiros: já tem! Mês sim, mês não, há umas crianças que entram na escola e matam 30, 200, 70, 4, e porquê? Porque elas estão viciadas em tiros. Nós estamos a repetir modelos constantemente: o da nossa mãe, do nosso pai, e agora mais do que os modelos dos nossos pais, os modelos dos *media*.

Por isso eu digo que o teatro está a trabalhar numa trincheira muito difícil, porque é a trincheira do lado contrário. Os ciganos para dizer o meu inimigo dizem “o meu contrário”. Somos uma minoria, uma formiguinha a levar para casa um grande problema...

Porque quando tu estás a fazer uma peça seja ela qual for, a peça que te interessa fazer, ela interessa-te por alguma razão: primeiro tens de saber porque é que a fazes, onde a queres levar, o que é que queres dizer às pessoas com aquilo. Somos de tão exíguo orçamento, pesamos tão pouco nas balanças comerciais que podemos dar-nos ao luxo de ter as nossas exigências estéticas e éticas: eu faço isto e não faço aquilo. Não nos confundamos há caminhos a percorrer, há trilhos morais, há águas a separar. Às vezes até o próprio artista se confunde, se a sua personalidade não for bem definida, não souber de que lado está.

*Liberdade em Bremen, Medeia* ou a burguesa assassina de *Dancing Days*?

O teatro tem tempo e instrumentos de reflexão, para pesar, para pensar, para estudar para tocar o coração das pessoas. Estamos no teatro antigo como numa sala de tribunal a ver uma história, a analisar um processo. O que é que levou aquela mulher a chegar aquilo? É completamente diferente se a gente têm cinco minutos para mostrar o resultado de um crime, ou o comportamento de uma personagem para a qual temos tão pouco tempo, que já temos de a estereotipar: Como se nascesse assassina como quem nasce defeituosa. Inexplicavelmente. E ao mesmo tempo estas produções têm imenso tempo, portanto não é pressa, é mesmo a má qualidade do meio, na verdade demora-se mais tempo a assistir a uma telenovela do que a ler a *Guerra e Paz*, Não é? Não há razão nenhuma para ser tão pouco profundo, são coisas em que a gente precisa refletir um bocadinho. Temos de perceber que são plataformas diferentes, e sabe-lo cada vez melhor e com mais clareza. Temos de tentar que as coisas se tornem claras também para quem vê, eu por exemplo sou muitas vezes responsabilizada porque não apareço frequentemente na televisão, “*Está lá sempre metida no teatro ... a gente também gosta de a ver*”... eu quando tenho tempo explico, mas a verdade é que o trabalho no teatro, o trabalho que nós fazemos, estou a falar em ti (Adérito Lopes), estou a falar em mim, estou a falar em muitas outras pessoas, corresponde a uma exigência muito maior para nós próprios do que para os outros. Porque nós somos de uma exigência brutal, e colocamos obstáculos e desafios extremamente difíceis de vencer! Porque isto é difícil! Trabalhar eternamente para um público ultra minoritário, com um discurso que não agrada a toda a gente, e sobretudo que não tem condições de desenvolvimento. Quando estás a fazer um trabalho, no país em que vivemos, é uma opção que têm muito... não é que não tenha futuro, mas têm um futuro igual ao presente, o futuro e o presente serão iguais, será sempre difícil... claro a gente consegue, claro que temos que lutar... mas é uma plataforma muito difícil.

O caso de *Medeia*, ou de *Antígona*, ou de *D. Maria, A Louca*, ou de *Liberdade em Bremen*, para falar também de criminosos, traze-las ao público é enriquecer a vida de quem vê, não tenho dúvida que ao trazeres para cena determinados trabalhos estás a dar o melhor de ti, e nem sempre isso é visível. É uma prova da nossa fraqueza. A nossa seta nem sempre vai até onde a gente gostaria de a fazer chegar. Assusta-me a ideia de que o futuro vai ser como o presente.

A função da arte não é fazer o bem. A função da arte é transformar as pessoas pela sensibilidade e pela inteligência. Acreditar que eu sou melhor se tiver mais dados e se for mais sensível. E que a vida também é melhor assim. E que o teatro tem aqui um lugar extraordinário.

E também se acreditar que a vida vale a pena ser vivida! E que a informação e a cultura são um *upgrade* da humanidade... Eu acho que há menos barbárie, que há menos fome, que há menos crimes, que há menos tudo isso, se houver intervenção artística. Porque o teatro têm um papel aí, e penso que os *media* estão a fazer o papel ao contrário: Ontem uma rapariga pobre ganhou um prémio internacional na área do desporto. As primeiras páginas ficaram reservadas a comentários de treinadores de futebol, e a jovem ficou reduzida ao canto de

uma página, num quadrado de dois centímetros por dois. Apetecia-me fazer uma peça sobre essa rapariga.

As pessoas têm sucesso mediático são boas, não o têm são péssimas! Não há nenhuma moral, nem na escola, nem nos governos, não há nenhuma ajuda moral. Essa moral da esperteza deve-se muito a julgarmos a vida pela vida que vemos no audiovisual. A vida é-nos servida de bandeja em audiovisual. Não é a vida própria, a gente já a julga sua, e essa vida que é dada numa bandeja é uma vida horrível onde tu tens de ser mau para triunfares e na bandeja veem também umas moralidades de pacotilha que são enunciadas por pessoas velhas, feíssimas e pobres (risos).

São novelas, são os *reality-shows*... o espicaçar das coisas más para haver conflitos, isso tudo é um crime, o que se está a passar ao nível das televisões, tudo isso é um crime! O espicaçar dos maus instintos entre as pessoas, histórias vergonhosas, o pior de cada um, o pior do ser humano.

Tudo isto dá-me vontade de lembrar aquelas palavras de Hugo Chávez. Hugo Chávez tinha duas ou três palavras extraordinárias, que ele usava regularmente uma delas era o respeito. Há muitos anos que para nós a palavra respeito ou era dita por velhos ou era dito pela máfia, que é também uma subversão do sentido do respeito. Ou são os velhos insuportáveis que falam em respeito, ou então é o padrinho... (risos). E de repente ouves um revolucionário a falar em respeito, respeito pelos outros, pelas crianças, pelos velhos, pelos doentes, pelos empregados, pelos desempregados. E de repente a palavra até começa a ser colorida, até bonita e florida, não precisa de ser dita por velhos veteranos de qualquer guerra que a sociedade já esqueceu, a reclamarem para si o respeito que não têm, nem precisa de ser dita por mafiosos. Pode ser dita por revolucionários.

### **Sobre a origem d'A Barraca**

O progresso do ser humano esteve sempre presente nas nossas metas. Absolutamente, não tenho a menor dúvida. Não sei se sou eu a pessoa que sei quando é que comecei a pensar de uma determinada maneira ou de outra. Mas não tenho a menor dúvida que foi sempre esta a minha vontade, a de dar um contributo para criar estímulos às pessoas, quer sejam estímulos artísticos, estéticos, culturais, éticos ou políticos, ou apenas na área da curiosidade, no lado só intelectual, só curiosidade, só ter curiosidade em analisar um processo e, em querer saber. Eu não tinha pulsão em mim para ser atriz. Não quis fazer teatro por necessidade de exposição. Era tímida e não resolvi a minha timidez tornando-me uma exibidora de mim mesma. É mesmo este o meu empenho, como um escritor pode escrever por amor por si e pelos outros. Não nos estamos a elevar, estamos a subir uma coisinha de nada a nossa área de respiração.

Quando A Barraca foi pensada para se chamar A Barraca, e começou a ser pensada na Andaluzia em Espanha, e realmente a primeira conversa que me lembro de ter tido sobre a criação de um grupo que se poderia chamar A Barraca era exatamente isso. Coisa maravilhosa, aquele poeta, que conseguiu sem descer um grama da sua qualidade poética, da sua qualidade dramática, atrair as pessoas a fazê-las gostar e compreender, e principalmente compreender a sua poesia e a sua mensagem. Daquilo que ele tinha para dizer às pessoas com um esforço enorme, evidentemente. Porque montar e desmontar, juntar gente, juntar poetas, juntar gente universitária, e irem todos fazer peças que não eram assim tão fáceis, ainda hoje as peças de Lorca não são assim tão fáceis. E Lope de Vega e Calderon. E ele ia com aquilo para as aldeias, e monta, desmonta e vai. Ainda hoje se tu fores a Andaluzia, como há 40 anos atrás as pessoas sabem os poemas dele de cor.

Ele ajudou o seu povo, as suas pessoas. As pessoas que falavam a sua língua, que tinham os mesmos problemas no cotidiano, que se conheciam, ou não se conheciam pessoalmente, mas que são um povo, ele ajudou o seu povo! A perceber-se melhor, a ter melhor gosto, a não perder tempo em coisas dispensáveis. Eu vou dizer uma coisa estranha, mas vou dizer: O Samora Machel, quando Moçambique estava na pior situação, ele fez um discurso, a pedir àquela gente toda que quase nada tinha para comer, que plantasse hortinhas e jardins à volta de casa. Sobretudo jardins, ponham flores, e depois explicava que as pessoas precisavam de perder tempo da sua vida a fazer coisas que lhes dessem só prazer, e que isso era indispensável, as pessoas poderem arranjar nem que fosse um bidon de terra em frente da sua porta e plantar flores e vê-las crescer e se pudessem ter um jardimzinho maior melhor. Isso é o sentido da arte.

### **Sobre a escolha das personagens**

Grandeza das pessoas... o que me interessa é a grandeza das pessoas. As personagens que eu levo para cena, sejam loucas, sejam freiras, sejam marginais, sejam místicas, têm em comum uma dimensão de quão elástico pode ser o ser humano. Quão grande pode ser a sua dimensão. Quão maiores do que somos podemos sempre ser. Mesmo que seja na loucura, mesmo que seja numa dimensão insana. O que é que se pode fazer com uma vida. Nós podemos ser pelo menos o herói de nós próprios dizia Dickens. É importante que as pessoas não deixem passar a vida delas como se não fossem uma grande personagem.

Às vezes sento-me a minha frente e penso no que não fiz, no que não fui capaz, também há coisas que eram importantes para mim e que eu não fiz. Eu tenho vivido metade da minha vida a conseguir metade das coisas que quero fazer, mas é sempre no caminho do que eu quero fazer.

Consegui que A Barraca existisse, mas não consegui que A Barraca tivesse os meios de divulgação indispensáveis para ter as casas cheias, ter o público permanentemente em pulgas para saber o que vem a seguir naquela casa. Eu acho que se a gente tivesse melhores condições, nestes anos todos em que trabalhamos tanto, estes anos todos tinham sido mais bem aproveitados no sentido de o público ser cada vez maior e de melhor qualidade. Eu penso que nós fomos criminosamente perseguidos. Eu penso isso, penso que se não estivéssemos constantemente a voltar à estaca zero, a voltar às dificuldades, a voltar à não publicidade, a voltar a pobreza, a voltar do elenco brilhante ao low-profile... Quer dizer se nos tivéssemos uma possibilidade de percurso mais respeitado pelas instituições, etc., se nós tivéssemos conseguido ser olhados como nós queríamos ser olhados - uma Companhia que não tem nada a ver com os teatros nacionais e institucionais, mas que também não é igual a mais nenhuma das companhias independentes porque o seu discurso é mesmo seu e cresceu, foi crescendo no tempo - mas que não é por isso que não precisa de condições e de dinheiro, de condições de contratação de grandes artistas, de grande qualidade e naturalmente preço, e poderem desenvolver os seus trabalhos e crescerem connosco e ajudarem-nos a crescer. A Barraca passou anos que quando tinha figurinos não tinha música, quando tinha cenário não tinha figurinos, isto não é maneira de se trabalhar, só por uma grande teimosia e obstinação em querer fazer, e acreditar que estamos num caminho onde não esta mais ninguém, e temos direito a ele, temos aguentado esta permanente discriminação.

Nós acreditamos que o Teatro Português não é feito de 40 ou 50 grupos todos iguais, em que em cada um desses grupos se albergam 15 ou 20 pobres a quem o estado tem de se dar de comer. A minha visão do Teatro Português não é essa. Esse tem sido o insultuoso olhar dos ministérios e secretarias de estado da cultura.

São 50 ou 80 unidades todas iguais com pequeníssimas diferenciações, com pessoas que tanto podem ser umas como outras, divididas assim, 20 para um lado e 10 para outro, e pronto é dar de comer a esta gente. É uma espécie de enorme mitra descentralizada. Eu não penso isso, eu acho que cada um tem a sua especificidade e trabalha nela, eu pelo menos faço por isso, a pesquisa da cultura portuguesa.

Agora já toda a gente fala em cultura portuguesa, mas na altura em que nós começamos ninguém falava, ninguém se preocupava com isso. Quando A Barraca começou a fazer o *Fernão Mentos*, ou o *É Menino ou Menina*, ou o *Zê do Telhado* na década de 70, ninguém se preocupava com isso, andava toda a gente a querer fazer Brecht, e nós também fizemos, mas não era essa a nossa prioridade, o que queríamos era realmente perceber, criar gente, criar povo, criar consciência, criar ética. E ao mesmo tempo fazer uma linha estética em que as pessoas não se sentissem diminuídas com o que estavam a ver, diminuídas por não perceberem, ou diminuídas porque o populismo as agredia ou envergonhava. Queríamos criar emoções, e o teatro durante anos, e de algum modo ainda, está longe das emoções. Os nossos criadores teatrais, muitos deles, têm medo, escondem-se, têm medo das emoções, acham que é perigoso, que o caminho do teatro não vai pela via da emoção. Por isso o Mário Viegas foi tão mal tratado, porque como nós n'A Barraca, defendia as emoções, defendia que havia transmissão, que o teatro era a rir ou a chorar, era por ali que se percebia, era por a via da emoção, do afeto que se se chegava à inteligência e ao gosto.... Agora já há mais gente a dizer isso, mas isso foi um discurso que A Barraca começou.

E não foi por ser maltratada ao longo dos anos pelas Instituições que a Barraca deixou de ter uma gramática, uma estética e uma política não foi por isso que deixou ou deixará de ter uma pesquisa dentro da liberdade absoluta. Nós temos características.

A Barraca não se descaracterizou, por vezes há momentos em que as coisas tremem, mas eu acho que as nossas convicções são tao fortes, e também por isso o Hélder (Hélder Costa) e eu preservamos muito a encenação na nossa mão. Porque não tenhamos ilusões, estas ideias não são só nossas. A Barraca tem uma família em todo o mundo. Mas conhecemos os seus membros e identificamos desde sempre o nosso ADN: a defesa do humor no teatro, fomos os primeiros a fazer Dario Fo em Portugal. Tirámos Gil Vicente do modelo do Estado Novo. Tentámos desde o primeiro dia fugir ao aborrecimento, e isso é um conceito que quem teve a absoluta coragem de o por cá fora foi o Peter Brook... Com Boal estudámos novos caminhos para o Teatro Político, depois de Brecht.

A peça *O AMIGO OCULTO*, um texto inédito ainda não publicado de Augusto Boal, explica muito bem estes caminhos:

*«Os atores devem interpretar seus personagens com total e absoluta convicção, vivê-los e não apenas mostra-los. Isto não é uma chanchada.*

*Embora farsa, desejo que a peça seja emocionante.*

*Pode o elenco inspirar-se nos atores de bulevar, tiques e truques, mas também ser stanislavskianos, sinceros, emocionais, verdadeiros, humanos. Devem-se ouvir, atentos; devem-se olhar fundo nos olhos, como não costuma acontecer no bulevar. Devem-se interrelacionar. O espetáculo, humanizado, deve funcionar como relógio.»<sup>51</sup>*

### Sobre as influências d'A Barraca

<sup>51</sup> In *O AMIGO OCULTO – bulevar* em um ato e vários desmaios, de Augusto BOAL. Rio de Janeiro, 16 março 2000.

De Brecht herdámos uma teoria de conhecimento, não é uma estética. Instrumentos filosóficos, instrumentos políticos, mais do que uma estética. E uma poética da contradição.

Peter Brook é diferente, marcou muito o teatro da segunda metade dos anos 70. Havia muita gente que se revia no Teatro Alemão, no Teatro Francês, no Teatro Inglês, nós revíamos-nos em meia dúzia de pessoas, meia dúzia de mestres, um deles era o Brook.

Eu acho que o facto dos ensinamentos do Brook terem sido tao importantes para nós tem muito a ver com a encenação. A encenação foi durante muitos anos assegurada pelo Hélder (Costa) e quando eu cheguei à encenação tinha uma boa influência nalgumas coisas que o Hélder já tinha feito, e de alguma maneira o Teatro Latino-americano que foi muito importante para nós todos, A Barraca. A utilização do humor misturado com o discurso político. Quando nós fizemos o *Fernão Mentos?*, em Portugal ainda não se tinha feito um musical político a partir da nova musica popular portuguesa, nunca se tinha feito. O Zeca Afonso tinha criado canções de Brecht para a encenação da *Excepção e a Regra*, mas criar como os brasileiros faziam, como fizeram no *Calamar*, na *Opera do Malandro*, *Tiradentes*, enfim essa transmissão de arte que bebemos e reinventamos com Zeca, Fausto, José Mário Branco, Vitorino de Almeida fomos nós que a demos a Portugal. A música é um bom condutor de emoções, é quase como um fio elétrico, e A Barraca fez esse trabalho, que ainda há pouco tempo retomámos com o *Inspetor Geral* e *Agosto*.

A Rita (Lello) agora esta a tentar outros caminhos, no repertório d'A Barraca, ela gosta de Teatro Americano e nós estamos contentes com este enriquecimento.

Até aqui a encenação salvo raras exceções tem sido assegurada pelos mesmos. E tinha que ser assim. A gente quis fazer A Barraca para fazer isto, para fazer este tipo de teatro e é este tipo de teatro que estamos a fazer, com mais meios ou com menos meios.

O Hélder (Costa) conhecia o Boal (Boal), eu não conhecia o Boal, conhecia de nome, não conhecia a obra. Boal teve influência em nós, por um lado pelas novidades na formação e trabalho de grupo e no despojamento estético: isto poder-se fazer assim é uma coisa assombrosa, isto pode-se fazer sem a ganga das cenários, esta história ser possível, chegar a esta história. Era sempre o que eu sentia com ele a cada novo trabalho.

Outra influência importante para nós foi o Teatro Independente da América Latina. Nos anos 60 tinha-se desenhado um movimento muito importante em Espanha, que veio da América Latina, digamos que o nascimento é latino-americano, que são os grupos de criação coletiva e os chamados grupos independentes. Os grupos independentes foram um movimento importantíssimo em cujo topo está a Colômbia, que marcou o teatro espanhol e algum teatro português. É um teatro que tem como perspectiva a opção popular, a austeridade de meios, a não utilização de meios ricos e barrocos, o humor a leveza e os temas com enquadramento social. E a relação com o público, com a população, com a plateia a que se dirige. Acabar com o teatro para um lado e o povo para outro. Essas são as marcas iniciais, o Boal é um homem que trabalha e se desenvolve a partir desse movimento: o Arena é isso, o Opinião é isso, a Candelária é isso, o Teatro de Cali é isso, são muitos que são isso. A Barraca estreou-se com uma adaptação de uma obra do Teatro da Candelária *Por estes Santos Latifúndios* cujo nome em português foi *A Cidade Dourada* espetáculo musical com música de Fernando Tordo e poemas de José Carlos Ary dos Santos.

O Teatro do Oprimido está a ser trabalhado e pensado quando o Boal está em Lisboa e nós aprendemos com o Boal todas a técnicas e exercícios iniciais, apaixonou-nos e

entusiasmos-nos. Só que nos eramos atores, e tínhamos esse direito e o Teatro do Oprimido parte do princípio que é feito por grupos socioculturais, não se destina a atores profissionais. Usam determinadas técnicas e instrumentos e com eles passam a problematizar assuntos da sua vida e esses assuntos da sua vida passam para um público que assiste, que dá sugestões, que propõe finais diferentes para as histórias, que propõe soluções para os problemas que estão a ser levantados, muitas técnicas diferentes, pode ser Teatro Jornal, Teatro Fórum, e nós não queremos fazer isso. Eu disse sempre ao Augusto: *“Augusto nós queremos ajudar em tudo o que queiras para fazer o teu Teatro do Oprimido, mas nós estamos 15 anos atrás na tua vida, nos ainda estamos no Arena, ainda estamos a fazer uma evolução sobre o Arena, nós estamos a querer evoluir”*. E o Augusto foi sempre fantástico, o Augusto quando cá chegou já só queria desenvolver as técnicas do Teatro do Oprimido, só que ele encontrou um grupo que era A Barraca, com umas características que ele achou especiais, ele achou-nos muita piada e achou-nos muito parecidos com ele. E ele quis ficar connosco, trabalhar connosco, e quis nos passar conhecimentos e ensinar-nos como é que se faz o cimento para fazer um grupo, como é que se cria um grupo bom, saudável, um grupo onde o que comanda não são as feiras de vaidades, a estupidez, e quando isso esta a tentar germinar como é que se trava o passo, como é que se mata o pinto no ovo. Se é impiedoso nesse aspeto... ele era impiedoso mas não era rigorista: *“isso resolve-se, resolve-se com diálogo, com inteligência, resolve-se com conversa. É fazer com que as pessoas mesmo que te reconheçam defeitos tenham confiança em ti”*, e eu quando conheci o Augusto, e durante aqueles três anos, eu aprendi milhares de coisas com ele que não consegui pôr em prática logo, é preciso autoridade para pôr em prática logo, é preciso autoridade para pôr em prática as coisas tão difíceis que ele ensinou. Se estiveres em pé de igualdade com toda a gente e os dados não estiverem lançados para que as coisas sejam assim é muito difícil instalar, a direção de um grupo. Nós tivemos muita dificuldade em instalar. Por exemplo, atores que o que queriam era fazer papéis principais, o lema deles não era estarem dentro de um grupo, não era inventarem uma forma de fazer teatro, não era divertirem-se, não era divertirem os outros, não era terem um discurso vibrante, sério, leve e desafiador, o Boal aturou isso. Às vezes, dizia coisas muito duras. Eu aprendi muito com ele nesse aspeto, num relance tu vês o que é que esta a acontecer, e às vezes as pessoas dão voltas para te explicar o que é que está a acontecer, e no fundo elas estão -te a explicar o que é que querem que tu vejas do que está a acontecer, e não aquilo que está realmente a acontecer. E como é que tens maneira de ajudar a sair dessas pequenas crises?

Edição e realização: Adérito Lopes. Trabalho realizado no âmbito do Relatório de Estágio do Mestrado em Teatro-Artes Performativas, especialização em Interpretação. Escola Superior de Teatro e Cinema

#### **Documento 4:** Depoimento que me foi prestado pela atriz.

Lisboa - Odemira, 27 de Março de 2013

#### **Sobre a cenografia e o óculo**

Aquela janela esteve para ser muitas janelas, uma série de janelas que praticamente em simultâneo tinham todas essas valências. É alguma coisa por onde se vê, e vê-se para fora e para dentro, como ela própria diz na peça, *“Obrigam-me a ver ao contrário, vejo pior para fora, mas a cada dia vejo melhor para dentro”*. Ela tanto vê um pássaro voar, e isso é a realidade, isso vê-se por qualquer óculo de qualquer navio, como vê a sua memória, como vê o seu medo. Um único grande óculo juntaria todos estes olhares que ali estão presentes.

O cenógrafo propôs que fosse apenas um óculo, pois isso iria facilitar a linguagem do vídeo e possivelmente torna-la mais bela. Não era necessário estar a diferenciar qual era o olho que via para dentro e qual via para fora, a mistura seria talvez mais interessante. Foi essa a opção que acabámos por seguir. Ali se mistura a memória dela enquanto menina, com a memória do terror da morte dos Távora, com o pássaro que sobrevoa, com a maré que enche, com Jesus Cristo, com a Santa de Roca a afundar.

Temos imagens contemporâneas, outras clássicas. Não há uma estética única e definida.

Aquela Santa Roca na ideia da encenação é o seu terror de estar vazia, de estar oca, uma das suas loucuras era sentir-se a si própria vazia, e o outro é que era santa, uma santa cheia de pecados, e oscilava entre ver-se a maior das pecadoras e a maior das santas. Santa porque tinha a capacidade de pedir perdão e de ser piedosa e de oferecer coisas a Cristo e a Deus, especialmente ao Sagrado Coração de Jesus. Eu sempre achei que ela se sentia uma Santa de Roca. Uma santa que nua se veria que era oca. Então no espetáculo quando ela se personifica, quando ela pensa em si, ela vê-se sempre a naufragar e vê-se uma Santa de Roca. Ela acha que a Maria é uma santa que vai ao fundo e vem acima, vai ao fundo e vem a cima. Esse trabalho foi executado pela Cláudia (Clemente), exatamente porque a Santa de Roca em princípio é de madeira é muito pesada e ela fez aquilo num cartãozinho de modo a que aquela boneca flutuasse e viesse ao de cima. Foi muito interessante porque nesta identificação da minha Maria com esta Santa de Roca, que não foi mais do que uma proposta minha, eu vim a saber que o autor tinha comprado uma Santa de Roca num antiquário ao pé do Castelo de São Jorge, tinha comprado ou fotografado não sei bem, e mandou para o Brasil a dizer que aquela figura era a imagem que ele tinha de D. Maria.

Nas restantes imagens, o Cristo é um clássico da iconografia religiosa. O quadro sobre o processo dos Távora embora muito rústico e estranho, é um quadro que representa o próprio processo dos Távora, no Terreiro do Paço onde estão colocados os Távora que vão ser decapitados, e depois isso é fundido com a imagem que ela tem do Tiradentes. Há uma

figura que está no processo dos Távora que ela faz fundir na sua cabeça com o Tiradentes, quando ela faz aquela confusão entre o filho D. José, o Tiradentes, o amado e o pai, portanto os homens da vida dela que por acaso são todos à exceção do amado, anti viradeiras e a favor do Marquês de Pombal, ou pelo menos de um despotismo iluminado. É o pai que claramente era a favor do Pombal, é o Tiradentes que estará com certeza mais perto de Pombal que de Maria, o filho D. José que era apoiante e apoiado por Pombal, ela própria corria o risco de ser afastada como herdeira ou como rainha para passar a ser o filho o rei, se ela tivesse enlouquecido antes. E era o tal noivo imaginário, que não sabemos se é uma invenção do autor, se é noivo real, em Portugal sempre houve na História e sempre se esconderam os pormenores sobre a loucura dela e sobre este namorado que parece que foi para Minas Gerais. Há também a lenda do suicídio dela, que não se dá como garantido, de que na História de Portugal e respetivas biografias se não fala, talvez por razões religiosas...

Conta a lenda que D. Maria, essa ideia de ir para dentro de água está sempre dentro dela, até porque ela tomava aqueles banhos de cadeirinha, em que a levavam numa cadeirinha para dentro do Tejo, e, uma vez chegada ao Brasil, no Rio Velho, na Praça 15, eram muito agradáveis os banhos de cadeirinha, porque a água era quente. Ela ia todos os dias, segundo parece, e esse banho de cadeirinha, um dia, a brincar ou a sério, conta a lenda que ela se terá atirado da cadeirinha e dito que vinha a nado para Portugal. Essa imersão, essa permanente necessidade de entrar na água está presente no vídeo também.

Para nós foi muito importante o pano abrir e estarmos num barco. Nos tínhamos uma peça que apontava para o tempo do barco, da chegada, de 1808, e depois os tempos sucessivos da vida da D. Maria. Aquilo que nos optamos foi uma lógica cronológica, menos objetiva. Deixámo-la viver dentro do barco com a idade que tinha, mas entre o passado e o presente, e o passado não tem de ser tao límpido. Primeiro, o passado das pessoas velhas ou novas não é assim, mesmo o das que não são loucas, nós refazemos permanentemente o passado, estamos permanentemente a contar outra história que não é a nossa, as autobiografias são todas obras de ficção, a nossa memória ela própria é uma enorme ficcionista. Nós estamos sempre a fazer outra história. E alguém que é dada como louca... ainda mais.

Parecia-me complicado fazer um espetáculo tão lógico e límpido em que o tempo, era o tempo exato do casamento, o tempo era o tempo exato da coroação, era mais interessante misturar um bocadinho isso tudo, claro que era complicado misturar isso tudo, porque isso levava-nos a outra peça. De modo que o que acabamos por fazer foi esquecer a marcação das datas e dar um percurso de vida mais informe e menos nítido. E por isso é que o barco é importante, porque a gente está sempre dentro do barco. A Joaquina, a D. Maria estão sempre no barco. E lembra-se e revive. Não representa, não demonstra, ela revive. Não é bem um *flashback*, será um *flashback* mas em plano subjetivo, não temos outro termos. É um regresso ao passado quer ele seja feito pelo encenador que coloca o ator em situação de passado, quer seja o próprio ator que mergulha num passado sem que ninguém o coloque lá. E é o que acontece com a nossa D. Maria, ela fica de repente autoritária como uma rainha ou a assumir á a coroar, mas é porque ela se está a lembrar de como foi naquela altura. Portanto é interessante que a presença do barco esteja lá sempre. Não se pode arrancar o barco dali, nem fazer sair ninguém do barco.

### **Sobre a personagem Joana Rita, a aia anã**

Eu gostei muito do trabalho que nós fizemos. Gostei muito da evolução, do crescimento e desenvolvimento da Joaquina. É sempre muito agradável ver um desenvolvimento em cena, no trabalho cénico de uma personagem que se vai criando com os próprios desafios do trabalho. O trabalho da própria criação, daquilo que nós partimos da Joaquina, foi uma espécie de proposta do ator Adérito Lopes “*quero fazer este trabalho porque quero assistir*

*ao desenvolvimento desta criação, estar com ela e estar perto dela, e vou trabalhar nisto, talvez sem grande aspiração enquanto ator, mas com grande aspiração como acompanhador de um processo de criação* “ e a pouco e pouco esse mesmo desafio que nós te pusemos, tu e eu te pusemos, foi- se transformando, e à custa de um trabalho de dramaturgia extraordinário que fomos desenvolvendo ambos, foi nos surgindo uma criatura viva que padecia de uma situação: não tinha fala.

Não tinha fala porque ela de facto não existia em cena na primeira proposta do autor, e portanto ela não tinha porque falar. A pouco e pouco, ela foi ganhando corpo, foi ganhando vida, foi ganhando personalidade, a partir do meio do trabalho em que ela deixou de ser apenas função. E função era a função da aia que levava as coisas e que ajudava. A criada muda. Ela começa a ganhar personalidade própria e começa a ser resposta, mas ela não fala, portanto nós não podíamos evoluir muito neste trabalho porque ela não fala, ela é uma mulher antes da fala. Porque é aia, porque é acompanhadora de uma rainha absoluta, porque é negra, porque é anã, ela é uma mulher antes da fala, ela não tem o que dizer. E de repente a rainha cai, elas estão as duas fechadas no mar, a situação vai evoluindo, a rainha não está sozinha ela está com a aia, e um problema se põe aos criadores da obra, ela não tem texto e nós não vamos fazer um texto para ela. Então além de ela não ter fala, ela ganha autoridade e não fala. Então, nós tivemos de resolver este problema que a vida cénica nos colocou e transformamo-la numa máquina de cena, que não fala mas que se exprime, que se aproxima dos sentimentos, que reage, que regista e que representa alguém que não fala. E esse caminho, essa caminhada foi muito interessante, porque foi uma caminhada extraordinária, de repente uma personagem que era só nomeada numa obra passou a ter uma presença em cena, de presença passou a ser gente, de gente passou a ser máquina, e essa máquina a funcionar com a precisão do ser humano, com precisão tal que até o registo emotivo entra neste registo de máquina cénica. Depois o que é extraordinário também o facto de tu teres um 1.80m e a Joaquina ser anã, é tu seres rapaz e ela ser rapariga, é tu seres branco e ela ser negra, é um jogo de inversões permanente e desafios permanentes que te são colocados no próprio modo de fazer, e no modo como o cenógrafo é desafiado a construir-te. Isso também foi um desafio, que eu pus à encenação, mas que não fui só eu porque ela foi quase acontecendo no desenvolver, no desenvolver até às últimas consequências da opção de ter uma Joaquina em cena. Porque este é que é o ponto de arranque. Tem Joaquina em cena ou não tem Joaquina em cena?

É infinitamente mais interessante ter uma personagem com quem a personagem falante dialoga, uma personagem que não chega a ser antagonista porque não tem fala, mas que é uma interlocutora com vida e carácter próprio. E dessa caminhada é que resultou um trabalho muito interessante. Uma boneca, um amigo imaginário, uma boneca que tem uma pessoa dentro, e essa boneca és tu que lhe estás a dar vida. Muitas vezes sentimos a falta da palavra, agora que estamos a chegar aqui, porque é que ela não fala? Se ela é tão expedita? Há que haver um equilíbrio, a mulher antes da fala, não é capaz de falar. Há ali um equilíbrio entre a personagem que não fala porque muito embora tenha a sua personalidade, não foi criada para falar, não foi criada para ter opinião, não foi criada para falar sobre si, ela jamais iria ali sentar-se a contar a história da sua vida. É aquela história das criadas de servir do Teatro do Oprimido de Augusto Boal que ele contava. Houve uma que desatou em prantos porque toda a vida foi ensinada a não se mostrar, a não falar alto para não incomodar os patrões, a não soltar o cabelo para não cair um cabelo no prato, a ter uma bata pouco exuberante, porque havia homens na sala que não podiam ver as suas formas, não ter saias curtas, porque as saias curtas podiam ser chocantes para os meninos da casa, ou atraentes para os meninos da casa. E depois, de repente, chegou ao Teatro do Oprimido e mandaram-na falar alto, soltar o cabelo, pôr saias pelos joelhos e dizer quem era, dizer o nome em voz alta, e ela desatou a chorar. Portanto tudo aquilo que lhe tinham ensinado que ela devia ser para conservar o seu emprego e o seu modo de vida era aquilo que ali diziam

“*oh mulher, ... vá lá ...mostra-te, sê quem és*”, e ela teve uma sensação tão estranha a primeira vez que subiu ao palco e assumiu que tinha umas pernas e que podia usar saltos altos, e que não perdia nada com isso, a mulher entrou num pranto desalmado que foi preciso o Boal ir lá por ordem naquele caos emocional, ela era portanto uma mulher antes da fala. “*Os meus patrões não me queriam a falar alto, não sabem o timbre da minha voz, e vocês andam aqui há não sei quantos dias a dizer fala alto, fala alto! E eu, de repente ouvi uma voz que praticamente não conheço.*” Ele contou-me essa história tendo saído do espetáculo e é muito engraçada porque o filho do Augusto foi a correr chamá-lo porque não sabia o que havia de dizer à rapariga. E eu pensei sempre muito nesta coisa da criada relativamente à Joanhinha. Inicialmente até não me fez muita confusão assumir uma Joanhinha calada porque pensei na criada de servir do Augusto Boal, só que a vida dá umas voltas na dramaturgia e ela passou a ter mais força, mais peso, mais importância, e a solidão e a rainha destronada... De repente aquela criada é a rainha do tempo da rainha, é a rainha da mente da rainha, é a rainha daquele espaço. A ela não lhe aconteceu nada se não de bom: tem o vestido mais bonito, anda ali com laçarotes no cabelo, anda ali toda vaidosa, manda na rainha, manda a apanhar as coisas do chão, ela está em ascensão e a outra está em decadência.

No fundo eu acho que elas acabam por fazer o par, Lear /Bobo. O Bobo ocupa outro espaço, ele fala, não é negro, não é anão, não é mulher. Ele parte de uma situação diferente, é homem como ele. O Bobo na história do teatro diz as verdades. Diz o que os enquadrados não podem dizer. Ela não. A Joanhinha está ali para servir, se ela disser alguma coisa ajuizada é bônus. Não é esse o seu papel, ela está ali para apoiar, para servir, não está ali para ajudar a ver coisa nenhuma de outra maneira. Eles são parecidos na dedicação, não os abandonam. Também o Duque do António Patrício, é um outro jogo. Embarca também naquela onda e finge que está tudo bem. Há também um outro bobo do nosso Alexandre Herculano...

Edição e realização: Adérito Lopes. Trabalho realizado no âmbito do Relatório de Estágio do Mestrado em Teatro-Artes Performativas, especialização em Interpretação. Escola Superior de Teatro e Cinema

## Anexo IX – Alguns registos de imprensa



Documento 5: Jornal O Globo (Segundo Caderno) A Rainha Portuguesa – 5 Minutos com Maria do Céu Guerra. 3 De Outubro de 2012



Legenda – Jornal O Globo (Rio Show). 5 De Outubro de 2012

**Documento 6:** Revista Osíris: Teatro – Entrevista com a Maria do Céu Guerra. 2 De Outubro de 2012

## Revista Osíris: Teatro

Curadoria: Marco Vasques e Rubens da Cunha

02/10/2012

## Entrevista com a MARIA DO CÉU GUERRA

Por Revista Osíris (Marco Vasques / Rubens da Cunha)



### MARIA DO CÉU GUERRA, POR UM TEATRO VIVO DE TEATRO

POR MARCO VASQUES E RUBENS DA CUNHA

Atriz portuguesa Maria do Céu Guerra acaba de fazer uma turnê por Santa Catarina. Ela nos traz o espetáculo “Dona Maria, A Louca” de autoria do catarinense Antônio Cunha. A REVISTA OSÍRIS aproveitou a passagem dela por Florianópolis e entrevistou a artista que nos recebeu de forma carinhosa e afetiva. Acompanhada pelo dramaturgo Antônio Cunha, ela fala sobre sua trajetória, que se confunde com a história do teatro português, sobre suas relações com dramaturgos e diretores brasileiros, sobre a opção de fazer um teatro de experimento e sobre sua companhia de teatro *A Barraca*. Com mais de 35 anos de existência, sua trupe tem papel decisivo na construção de um teatro mais vivo de teatro, por um teatro de indagação, por um teatro postulado pela ruptura e pelo desejo de poesia.

**A senhora poderia falar da sua experiência no Grupo “A Casa da Comédia”? De acordo com o texto “A CASA DA COMÉDIA (1946-1975): de Fernando Amado a Bertolt Brecht”, Rui Pina Coelho diz que “um quadro onde até o teatro comercial – que dominava a cena portuguesa –**

**se encontra ameaçado pela falta de espectadores, Fernando Amado não hesita em proclamar: “Aqui podemos fazer teatro autêntico, teatro de vanguarda”. Como foi a sua experiência com Amado? Como foi essa tentativa de instaurar um teatro de vanguarda em Portugal?**

O que eu tenho a dizer, para ser honesta, é que eu não tive a noção da importância que era estar na Casa da Comédia naquela altura. Foi uma aventura muito bonita que durou cerca de três anos, misturada com outras iniciativas. O contato com o mestre Fernando Amado foi de fato muito importante. Ele era um moderno que, embora sendo um homem já velho, era um homem da geração do Almada Negreiros. Tinha conhecido Fernando Pessoa, era um homem muito ilustrado e ao mesmo tempo um libertário; era amigo do Jean Cocteau, enfim, parceiro de muitos modernos no mundo e, no entanto, era um monárquico. É uma contradição engraçada. Entretanto, eu, como muito nova, só percebi que aquele universo me estava a fascinar... foi a única coisa que percebi. Eu não era uma pessoa talhada, e a pensar que ia ser uma pessoa do teatro. Estava a pensar que ia ser uma pessoa ligada ao estudo da literatura, talvez a escrever, e o universo do doutor Fernando Amado, mestre Fernando Amado, e daqueles amigos dele, daquele universo todo, me fascinou. Tive a oportunidade de conhecê-lo; tive a oportunidade de conhecer muita gente num centro onde eu trabalhava, o Centro Nacional de Cultura, que ainda hoje existe, e daí isso partiu para a construção da Casa da Comédia. Nela, o que havia de absolutamente especial? Era a paixão pelo texto. O doutor Fernando Amado era um erudito do texto literário e do texto teatral. Estudioso de Pirandello, enfim, de muitos autores da modernidade. E ele ensinou-nos a amar o texto, a percebê-lo, a pôr o texto e a dramaturgia na frente do espetáculo, a puxar a carroça do espetáculo. O espetáculo não era feito a partir de grandes montagens, a partir de um grande movimento, era feito a partir de todas as pequenas e grandes coisas que estão contidas num texto teatral. E foi por aí que eu fui; e isso ainda é muito importante para mim e me marca muito. Mas eu não senti que estava a viver uma aventura cultural, estava a viver com os meus dezoito anos, a minha vida. A gente não tem essa noção histórica.

**O seu percurso pelo teatro sempre esteve ligado à ideia do “experimental”, à ideia da “vanguarda” propriamente dita, após você assumir realmente a condição de uma pessoa que vai viver o teatro, e uma condição de ousadia em trazer autores que estabelecem algum tipo de choque, de ruptura e transgressão. Você teve algum problema com a censura? Como foi essa experiência de fazer um teatro que de alguma forma podemos chamar de um teatro político, no bom sentido do que se pode falar de um teatro político?**

Sim, nós tivemos muitos problemas com a censura. Eu fiz teatro durante, praticamente, onze anos, com censura. Depois, veio a Revolução dos Cravos, abril de 1974, e acabou a censura em Portugal. Foi o dia mais feliz da minha vida. Tive muitos problemas. Primeiro, tive uns problemas de não poder escolher livremente o repertório, porque havia muitos autores que estavam proibidos. E não poder escolhê-lo

livremente é um enorme problema. Porque nós, quando escolhemos uma peça, queremos falar de alguma coisa, dos diversos subtextos que um autor nos oferece. É simples. D. Maria I diz-me respeito. Quando se escolhe um texto é porque queremos dizer algo com ele, porque o texto tem a ver com nossa vida, e a gente presume que tem a ver com a vida dos espectadores. Quando existe uma censura, e uma censura como havia em Portugal, o objetivo era que o teatro não tivesse a ver com a vida das pessoas. Era esse o objetivo daquela censura, portanto. Qualquer coisa que estivesse próximo. Por exemplo, nós tínhamos uma guerra colonial, que se arrastou durante treze anos; não se podia falar de guerra no teatro. Era proibido. Não se podia falar de qualquer contestação a autoridades, autoridade do pai, do chefe, do dono. Portanto, isso acaba com o teatro. Eu fiz uma temporada pequena, mas muito divertida, no teatro comercial. Praticamente todas as intervenções que eu tinha iam à censura e eram todas cortadas, porque o meu caráter e aquilo que eu pedia aos autores eram coisas mexia com o meu tempo, eram cortadas. Teve uma peça que foi cortada pela censura; cortaram irremediavelmente. Foi uma peça do José Adriano, um autor cubano, que se chamava “A noite dos assassinos”, e que a gente ensaiou durante três meses, e que ao fim desses meses foi sujeita a seis ensaios de censura, e de seis ensaios de censura decidiram proibir. A cada ensaio novo tinha mais censor, pessoas que percebiam a peça; quando perceberam, quando viram seis vezes alguns e outros de novo e viram-na e perceberam que a peça dialogava com o momento em que vivíamos, censuraram. Tive também censura no cinema. Fiz um filme que se chamou “Mal Amado”, que foi feito em 1972 e teve proibido até 1974. Várias peças do Frederico García Lorca foram cortadas e não eram totalmente proibidas; isso que estou a falar são coisas totalmente proibidas. “As Troianas”, que eu queria montar, foi totalmente proibida. Começaram a cortar tudo o que se referia à guerra e depois perceberam que não havia peça sem guerra. Então, tive muitos problemas e havia um desânimo muito grande. O que realmente a gente queria falar não era possível falar. Era só possível fazer teatro como puro divertimento, como pura festa. Vamos jantar e depois vamos ao teatro dar umas gargalhadas ou ver uma peça chique. Bem vestida, bem pintada, cheirar a perfume e brilhos. Então, o teatro nessa altura não era uma coisa... como se tivesse que estimular muito, em 1974. Antigamente, com a abertura da..., com a queda da censura, mudou tudo na nossa vida.

**Em um depoimento – já que a senhora agora tocou na questão do espetáculo florido, no espetáculo perfumado – a senhora afirma ter sido mais aplaudida do que entendida? Poderia falar mais sobre essa sensação de que o público tem um reconhecimento externo, mas é destituído do entendimento real daquilo que a senhora lhe propõe?**

O que eu quero dizer com isso é que muitas vezes o público gosta do que a gente faz, da maneira como a gente faz, da entrega que está em cada noite no teatro, mas isso não quer dizer que o público perceba o que é que nos faz correr, que tipo de teatro é que nos faz correr. Foi nesse sentido que eu disse isso, ou seja, o teatro para todos, feito para todos. O teatro como a ação salvadora da comunicação e do ser humano não é entendido hoje. Quando nós dizemos que o teatro não é dos profissionais do teatro, que é do ser humano e que tem que começar na escola, como se ensina design, matemática, canto, porque é uma atividade libertadora, pedagógica, é uma atividade que nos ensina a viver, a esperar pelo outro, a respeitar quem temos à frente. E, portanto, aquilo que eu defendo, defendi sempre, é que o teatro deve ser moderno; não é preciso que seja para maiorias, mas deve ser para todos – e deve ser entendível-, não deve ser elitista e hermético e não deve ser feito para o nosso umbigo, deve ser feito em comunhão com o público. Devemos esticar o elástico o mais longe possível, até onde o público perceba, até onde ele entenda qual é o discurso

do espetáculo. Quer dizer, esta coisa de fazermos espetáculos que realmente podem ser muito bonitos e se sair de lá intimidadas, “não percebi, mas não digo”, “não sei qual é o discurso da peça, mas não vou falar nisso para não ficar mal visto”. O teatro das peles e dos perfumes. Por um lado este teatro de vanguarda (elas não são todas iguais), vanguarda que se fecha sobre si mesma e não se comunica com o público, só se comunica com quem está dentro da área. E por outro lado o teatro chique, o teatro do acontecimento social, do evento social são coisas que eu acho que não tem a ver com aquilo que fez, faz e fará do teatro uma grande arte. São coisas completamente ao lado daquilo que fez do teatro, que deu ao teatro a sua grandeza.

**Aproveitando essa ideia de esticar o elástico ao máximo, talvez uma das suas primeiras experiências com o teatro brasileiro tenha sido essa experiência com Augusto Boal. Houve algum contato anterior? Houve outras experiências ?**

Não foi. O primeiro contato não foi com o Boal. Eu tive duas experiências anteriores muito ricas. Uma foi fazer uma peça do Nelson Rodrigues, “Dorotéia”, dirigida por um português e que foi a peça que eu estava a fazer quando foi o 25 de abril, quando foi a Revolução dos Cravos. Estava nesse dia a fazê-la, nessas noites, nesses dias, nessas vésperas, a fazer a peça. Depois, fiz outra, dirigida por um português brasileiro que veio para o Brasil e que cá ficou, maltratado pela Ditadura, que era o Luís Guina. Eu trabalhei com ele; logo em seguida à queda da censura, fizemos um texto do Millôr Fernandes, chamado “Liberdade, Liberdade”. Nós fizemos com grandes adaptações, porque o que estava a acontecer na rua era tão violento, que era preciso também pôr alguma violência em cena. Então, foi preciso pôr coisas que o próprio espetáculo do Millôr não tinha; foram adaptadas lá, mas foi um êxito, foi uma coisa extraordinária. Conheci Millôr Fernandes nessa altura e, portanto, eu já era uma velha amiga do teatro brasileiro. Aliás, fiz duas traduções do Frederico García Lorca, da Cecília Meirelles. O doutor Fernando Amado, meu Mestre, era grande amigo da Cecília Meirelles, do Manuel Bandeira, dessa geração. Portanto eu andei sempre muito perto da literatura e das críticas do teatro brasileiro.

**Fale um pouco da sua relação com o Augusto Boal.**

O Augusto mudou a minha vida, toda, toda, toda, toda. Por quê? Porque, com todas as solicitações e as vontades que nós tínhamos para sermos verdadeiramente do nosso tempo... Havia uma coisa: o teatro em Portugal era antigo, mesmo o que era feito pelo doutor Fernando Amado... e era uma coisa inesquecível, porque Augusto Boal criou um movimento, mas era um movimento mesmo. O teatro que se escrevia, não se escrevia para o palco, escrevia-se para a gaveta. Quando a gente queria fazer uma peça, a peça ou era chata, ou era longa, ou as falas nunca mais acabavam, ou se dizia três vezes a mesma coisa, ou era repetitiva, porque os autores queriam escrever coisas sobre assuntos que os instigava. Não o conseguiam fazer porque havia uma censura forte, então as peças instigantes não eram louvadas a ser. Luís de Sttau Monteiro, Bernardo Santareno, Luiz Francisco Rebello, Miguel Franco, Augusto Sobral, uma série de dramaturgos eram sistematicamente cortados, e não experimentavam. Quando as peças saíam cá para fora, nós estávamos à espera de grandes peças e elas tinham dificuldades de escrita. Não havia a prática de escrita. Então, o teatro era antigo, e de repente aparece-nos, o que é o senhor, o mestre, o libertador do teatro, que foi o Augusto Boal... ele foi um libertador do teatro... a trabalhar connosco e fazia explodir todas as nossas preocupações parvas, tudo aquilo que não custava, tudo aquilo que nós achávamos que era o

mais importante, e não tinha importância nenhuma. Ele dizia: “não, deixa, ninguém está a olhar para ti agora”. O que eu faço agora? Ele dizia coisas extraordinárias e depois ele instaurou/instalou um método absolutamente próprio. A partir do momento em que alguém instala um teatro-coringa, ele está a dar uma machada na concepção tradicional de personagem. E estar a instalar jogo em plano de igualdade, e aí é bonito, porque o ator antigo que resistiu, que tinha se habituado a cultivar o seu umbigo, o seu ego, a sua presença, “eu quando entro em cena sou o melhor”. Com o Boal isso foi tudo pelo ar, porque ele obrigou-nos a distribuir jogo, a estar ali como se fôssemos realmente as crianças que sonham fazer teatro, num quarto fechado num dia de chuva. Não podemos sair, estamos aqui e vamos brincar. E o teatro era isso, só que era também uma enorme comunicação com os outros, uma enorme relação com o momento em que se vivia, que era uma coisa que nós também não tínhamos prática, exatamente por causa da censura. Tínhamos pouca prática da relação séria com o público; parecia que estávamos todos a enganar, porque o teatro falava de coisas que não eram muito questionadora e o público tinha que ver. E o Boal estabeleceu outra relação. Isso foi o que senti. É evidente que ao lado, em Portugal, estavam a acontecer coisas vislumbrantes também. Esta foi a minha história, e a história da *Barraca* passa pela descoberta de uma nova maneira de fazer teatro, que o Boal já fazia há muitos anos aqui no Brasil, e que nós não sabíamos fazer. Uma mudança de atitude, uma coletivização do trabalho cênico, uma mistura maravilhosa entre Freud e Marx, entre Stanislavski e Brecht, sem fazer compartimentos estanques, nunca. Era assim, “não só, mas também”, como ele dizia. A lei da contradição era uma lei que nós aprendíamos, mas isso já era nosso também, da *Barraca*, mesmo antes do Boal. A contradição é muito importante. O “não só, mas também” é muito importante; não estamos a fazer coisas que são pretas ou são brancas, são pretas, mas às vezes são brancas; que são pretas, mas às vezes querem ser brancas e nessa altura já estão a ser brancas; são brancas, mas querem ser pretas. E essa coisa, o Boal trabalhava em nós, uma caminhada contra o vedetismo, o ego, o exacerbamento do ego, como uma coisa tão simples como uma reunião diária, sentadinhos no palco a falar tudo o que aconteceu naquele ensaio, naquele espetáculo e que pode estar mal, pode estar bem, “por que que fizestes assim”?, “por que gostas mais assim”?, aquilo não podes fazer porque vais prejudicar o outro... O teatro fica cristalino, transparente. E foi uma grande aventura, porque ao mesmo tempo foi um grande estímulo, a fazer textos que comunicassem com o público, e que o provocassem.

**Já que estamos fazendo a linha da conexão da sua imersão no teatro brasileiro, fale um pouco de como acontece o seu encontro, a sua relação com a dramaturgia do Antônio Cunha e o que existe nela que levou você a ter necessidade de levar o texto à cena.**

Sim, o que se passa com esta peça é alguma coisa de extraordinária, porque a historiografia portuguesa foi sempre muito cautelosa. Era uma historiografia fundamentalmente apologética, por causa também da censura. Os reis, ou eram tomados como objeto de lendas, romances históricos de fraca qualidade, fraca fidelidade ou eram para ser respeitados e olhados somente enquanto reis. Portanto, as opções, o ser humano, a vontade de fazer, o que está por trás de..., a própria vida, nada disso é revelado na sua plenitude. Tanto que D. Maria I foi a primeira mulher reinante em Portugal, a primeira mulher que reinou realmente, porque nós temos D. Catarina e outras, que foram mulheres influentes, mas não reinantes. Ela foi a primeira mulher reinante e foi sujeita a uma pressão brutal. É que não é estranho ela ser a primeira mulher reinante. Realmente estava desacreditado o papel da mulher como reinante. Ela enlouquece ou não enlouquece, dá de si... e nos finalmente desequilibrou-se. Tantos desgostos, tantas perdas, tanta coisa... ela desequilibrou-se, chegou a 1793 e deixou de poder reinar. Gritava, fazia firulas, enfim... que não

convinham a uma rainha; Ela esteve vinte e três anos, sob os quais nós não sabemos nada. A história portuguesa não conta o que se passou com D. Maria I. Nem a história, nem os antecedentes, nem porque que ela chegou aqui, nem as pressões, nem a sua intenção política. Ela ficou na história porque fez a Basílica da Estrela, mas ela fez muito mais coisas do que isso. Ela foi uma mulher de consensos e equilíbrios, e fez um reinado interessante. E é aqui que entra a dramaturgia de Antônio Cunha. Ele pega uma rainha louca, que chega ao Brasil e que tem um gancho dramático extraordinário, ou seja, ela mandou matar o vosso herói nacional. Portanto, ela assinou a sentença, e está aí a instalar um conflito enorme. Uma mulher que era considerada piedosa, quase santa. Ela confronta-se. É sua culpa que ela vê naqueles negros que estão na Praia de Copacabana, a fazerem caveiras, para festejarem. Ela vê a sua culpa, ela vê vingança, ela vê que aquilo são demônios a persegui-la, porque ela tem noção que matou um homem. Por muito que ela pensasse, num limite... ele era um revolucionário e ela ameaçava a coroa, mas ela não assinou a carta de imediato. Demorou quatro anos para assinar, para autorizar a sentença. O Antônio Cunha pega nesse gancho extraordinário, que é o conflito entre uma pessoa e sua culpa, e vai buscar toda a caminhada de culpas. Que ela enlouquece, uma das razões é pelas culpas, é pelas perdas, e também pelas culpas, porque ela é colocada no trono, na sucessão do trono Iluminista, e é colocada para desfazer tudo o que o pai fez, tudo o que o pai fez em termos de progresso da educação, progresso... Portanto, tudo o que foi feito da perseguição da Igreja aos obscurantistas; tudo o que foi feito nesse sentido era preciso destruir. Daí, para que ela fizesse isso, teve que ter um confessor... manhã, noite e dia... que ela ia para o inferno porque era culpada, como o pai era culpado, de perseguir a Igreja. Deus estava contra ela se ela não resgatasse... Então, as culpas, o temor religioso foi se avolumando. O Antônio usa a perda e a culpa como a vertente mais importante. Isso para mim, quando eu li, achei uma coisa extraordinária, e, sobretudo tratado de uma maneira como eu gostaria... Eu adoraria que essa peça fosse portuguesa; não é, é brasileira, olha, é brasileira, porque eu acho que a D. Maria I merecia que essa peça fosse feita por portugueses, e nós não a fizemos. Ela faz uma caminhada de duas vias. Portanto, ela na verdade está em 1808, a avançar para a sua chegada ao Brasil, e tem outra via que é... você vai lembrando, e os trilhos são a culpa, a culpa, a culpa, a culpa e a perda, a perda como otimizadora do equilíbrio daquela. Isto está muito bem feito. Além disso, está muito bem feito cenicamente; há um trabalho muito interessante do Antônio, que é um trabalho de pesquisa da linguagem; ele conseguiu de uma forma extraordinária ir ao português, não barroco, mas arcádico, ou seja, que ainda é um pouco barroco, mas já é a beber num latim mais limpo; é o português do século XVIII, que é difícil de procurar, porque a ordem da frase não é a nossa ordem de hoje. É uma escrita de uma grande riqueza, uma grande limpeza e um português muito belo. Nós tivemos muito bons escritores naquele século. Tivemos a Marquesa de Alorna, por exemplo. Tínhamos acabado de ter o Pe. Antônio Vieira, um século antes, outra escrita completamente diferente.

**Parece-me que neste texto em específico, acho que também tem uma virtude dele, que é o tratamento da loucura. O texto não apresenta uma solução binária, bem x mal, é louca x não é louca, ele trabalha numa fronteira que é a fronteira da lucidez e da loucura. Os dois estados se confundem, de tal forma, que é possível dizer que a lucidez é a loucura, então, tem um jogo tênue aí.**

Exatamente, a lucidez é a loucura. Ou seja, é aquela frase maravilhosa dele, “a loucura não é uma porta que se nos fecha, são muitas janelas que se nos abrem, só que todas ao mesmo tempo”. É a tal contradição. Quando um texto é rico, é contraditório; conta com a contradição, não é contraditório, conta com a

contradição. O que ele usou foi uma coisa extraordinária. Esta mulher não tem equilíbrio emocional, desarranjou-se a cabeça e nos finalmente foi sentimental, emocional no seu desgaste, mas ela não perdeu a lucidez. Aliás, ela tem até, às vezes, um senso de lucidez. Tudo aquilo em que ela escorrega são coisas do campo emocional. E eu quando li, adorei a peça, e fiquei cheia de medo. Como é que eu vou poder dizer coisas tão inteligentes e por vezes até criar um ambiente tão afável e tão caloroso, e ao mesmo tempo estar a fazer uma mulher que está louca. Antigamente eles, os loucos, não ficavam trancados. os loucos. Aqui no Brasil abriram-lhe as portas, ela saiu à rua; era Maria vai com as outras. Ia pela rua, ali, ao pé da praça XV, onde ela morava, e ria-se, muito contente por ir à rua, andar a pé. Criou-se a expressão “Maria vai com as outras” por causa disso. Ela ia com as aias, iam rir e muito contentes, porque ela ganhou liberdade aqui. Ela tinha praticamente vinte e três anos fechados. Bom, mas não é isso o que interessa. O que interessa é que o Antônio usou a contradição, e a contradição em que a lucidez x desequilíbrio emocional. Quando comecei a ler, a estudar a peça, apaixonei-me por ela; depois comecei a estudá-la, linha por linha, parágrafo por parágrafo, capítulo por capítulo. E eu conheço textos loucos, chamado “texto louco”; feito por um louco, por um escritor que enlouqueceu, por uma razão ou por outra. No século XIX muitas vezes, por sífilis, iam enlouquecendo. Nesse sentido da loucura física e psíquica Antônio Cunha não o fez, porque ele não é um autor louco; ele é um autor com uma razão toda afinada. Então ele não queria fazer um texto louco, e a D. Maria de repente oferece-nos um texto que é uma oferta muito bonita, porque é límpida; ela é lúcida, mas é louca. Quando comecei a trabalhar, nós convidamos uma psiquiatra par ir lá assistir a uma leitura. E eu dizia: estou cheia de medo disto. Eu costumo apoiar-me com psiquiatras e com psicólogos quando há uma personagem complicada, porque as pessoas que estão feridas... Nós todos estamos feridos, mas uns estão mais feridos que outros, mentalmente. Temos comportamentos distintos, pomos a cabeça de uma maneira diferente. Os psiquiatras são bons para nos dizerem essas coisas. Tenho uma ótima relação com o ISPA, que é o Instituto Universitário de Psicologia Aplicada. E a psicóloga foi e assistiu à leitura literal da peça. Teve ali connosco. E depois disse assim: “não tenha medo, este quadro é perfeitamente possível. Este quadro é exemplar. Eu não sei se a D. Maria foi assim, se não foi assim; ela está doente dos sentimentos. Ela não está doente da razão”. Ela diz que não tem, que a vida lhe levou a razão, mas isso é uma prova de que ela não perdeu a razão; ela sabe é que não tem o equilíbrio. E essa fronteira fez do espetáculo uma coisa muito bonita e nós trabalhamos, fizemos um exercício de ainda misturar mais as coisas. Ou seja, misturar mais os tempos, ainda mais do que está contido no texto, misturar mais os tempos da história, em que ela ainda não é louca, com um tempo da história do barco, em que ela está louca. Como que ela vê a história do passado, do seu casamento, a história do que foi acontecendo, até mesmo como ela vê a Inconfidência Mineira. Portanto, tudo o que ela vê do seu passado é filtrado pela sua situação presente, pelo medo, pelos homens a tocarem batuque na praia. Tudo isso está filtrado na vida dela. Poderíamos ter ido mais longe nisso, e o que se ia estragar o discurso da peça que é tão belo e tão bonito. Foi assim, um encontro felicíssimo. Eu estou muito contente de ter feito a peça.

**Georges Bataille dizia: “sinto-me livre para fracassar”. Nós, as pessoas que vivem de arte, comumente vive uma parte da sua vida de projetos realizados e uma parte de projetos fracassados.**

Pensei que vocês fossem daqueles jornalistas que só perguntam. “O que é que está a fazer? Que novo projeto está preparando?” E você me veem com estas perguntas inteligentes, profundas?

**O que gostaríamos de perguntar, na verdade, é se existe algum projeto que você considera que tenha fracassado e que queira retomar, alguma peça que você pensou em montar e não montou, alguma projeto que ficou lá atrás e que você pensa em retomar.**

Não, eu muitas vezes olho para peças que já fiz com uma grande vontade de fazer outra vez e também com a consciência de que se eu fosse fazer aquela peça, ela ocuparia um tempo da minha vida que me impediria de estudar outra coisa. Há uns anos trouxemos aqui, ao Rio de Janeiro, um trabalho do Augusto Boal, que foi uma peça sobre a imigração portuguesa no século XX. E essa peça tinha sido feita sete anos antes. Não foi nada igual, mas eu não gosto muito de voltar a caminhos já pisados. O que não quer dizer que eu não seja capaz de estar vinte anos a fazer a mesma peça.

**A partir de meados da década de 1980, o grupo A Barraca começa a ser um grupo muito conhecido na Europa, e com um tipo de teatro que é um teatro experimental. Nesse sentido, gostaríamos de saber um pouco dessa experiência, como é sobreviver – e até hoje esse grupo sobrevive – de uma estética que impõe uma série de dificuldades para quem se propõe a levá-la como modo de existência.**

É mais difícil impor um projeto em permanente ruptura do que impor um projeto em cristalizações. A Barraca está sempre em permanente ruptura, embora isso seja difícil, porque a vida andava à nossa volta e, por vezes, as ideias que nós defendíamos – com muitas estéticas e muitas abordagens diferentes –, por vezes, passam de moda, ou seja, nós passamos um período em que a revolução passou de moda. Um período em que entre os anos 1980 e 1990 o sucesso, o êxito, o neoliberalismo. “Ai pelo amor de Deus não me falem em teatros pobrezinhos”, teatros com meia dúzia de objetos de cenografia, como você viu ontem. Isso teve um tempo que se digeria mal. As pessoas queriam outras coisas, coisas mais *yuppies*, mais ricas, mais Hugo Boss e, portanto, A Barraca atravessou vários desertos, não só os desertos das instituições que – por sermos irreverentes, e por fazermos exigência de fazer exatamente aquilo que gostávamos de fazer, que queríamos fazer – nos tratavam mal, e ainda nos continuam a tratar mal. Eu vim ao Brasil sem nenhum apoio do ano de Portugal. No Rio de Janeiro não fui convidada para o ano Brasil-Portugal, que é este ano. Portanto, as instituições ainda nos continuam a tratar mal, embora nos tratem, quando nos encontramos, muito bem, mas fazemos o possível para nos encontrar pouco. Então, mas dizia, não só das instituições, como também do gosto do público... Há fases em que o gosto do público desvia para um lado, em que só o que nós fazemos ao público, o afeto que o público mantém por nós, a memória do muito tempo que passávamos juntos, e do tempo que temos vindo a passar juntos, público e companhia... porque afinal A Barraca tem 36 anos, portanto são muitos anos... Só isso é o que faz com que as flutuações de gosto e certos modismos não arrebatem com a viabilidade e o sucesso da Cia. Nós temos muito público. Continuamos a ter muito público. Um bom público, que não vai ao teatro para mostrar os vestidos e brincos, que vai ao teatro à procura de vida dentro da vida.

**Seguramente o nome A Barraca é uma referência ao teatro dos estudantes espanhóis criado por Federico García Lorca? Gostaríamos que você falasse um pouco dessa sua relação com Lorca, de como se dá essa escolha do nome...**

Eu logo muito novinha fiz duas peças do Lorca, no Teatro Experimental de Cascais. Duas peças muito bonitas: “A Casa de Bernarda Alba” e “As Bodas de Sangue”. Isso obrigou-me a estudar a obra do Lorca, porque eu sou assim, gosto de estudar a obra, quase toda, se não toda, dos autores que levo à cena. Depois fiz vários recitais de poesia do Lorca. Na Casa da Comédia, já tinha feito pequeninas coisas do Lorca: “Amor de Dom Perlimpim com Belisa em seu Jardim”. Coisas mais leves. A razão do porquê *A Barraca*... A razão pela qual se chama *A Barraca* é uma. Certa vez estava na Andaluzia, perto de Granada, não era bem uma cidade. Entrei e sentei-me numa taberna, e estava ali, o mundo da Andaluzia. Vejo uns homens de boné com um ar mais camponês, mais rústico, mais popular, a falarem do Lorca, como se tivessem vivido com ele. Começaram a citarem e a dizerem aqueles pequenos poemas, horas a fio, e as tantas aquilo passou a ser música, aquelas cantiguinhas do Lorca. E eram populares, não tinham nada a ver com uma imagem erudita que se costuma fazer do Lorca. E eu disse, “isto é uma coisa extraordinária”. E sabiam da vida dele, e tiveram ali, e a gente foi se aproximando. Eu estava com um grande cenógrafo, Mario Alberto. Nós fomos aproximando, e eu estava a desenhar aquilo que estava ali a passar e aquilo ficou eternamente na minha cabeça. Quer dizer, realmente este homem soube aproximar-se do povo, sem nunca transigir com o gosto, com a qualidade, com a beleza, com o belo (nunca trair o belo). Soube aproximar-se do povo. De uma maneira também foi morto – o ser morto é muito importante –, e foi morto junto com um bocado de companheiros. Não foi exatamente morto, mas foi sufocado, destituído pelo ditador Franco. Mas aquele homem conseguiu... e isso ele nos ensinou um tanto. E depois comecei a pensar o teatro que eu fazia, como é que fazia; um teatro culto, mas que eu fazia questão de louvar as coisas populares. Monta, desmonta, segue, roda, vai. Era esse o teatro que eu gostava de fazer, sempre, uma coisa que se monta, que se desmonta, que segue, que é culta, que não é populista, mas que bebe do povo e vai a caminho dele. Então foi assim que se chegou ao nome *A Barraca*.

**Gostaríamos de voltar à peça do Antônio Cunha e saber como você resolve esse aparente conflito de estar no palco e ser a diretora de si mesma. Porque hoje, na Argentina, Jorge Dubatti, vem pesquisando o que chama de teatrista, que é, ao mesmo tempo, diretor, ator e dramaturgo. Como você vê essa relação de estar dirigindo um espetáculo em que você mesmo atua. Como você trabalha dentro desse processo?**

Aquilo que eu tenho a dizer sobre isso é um bocadinho esquisito. Eu não sou capaz de dirigir um espetáculo, estar dentro de um espetáculo. Eu sou capaz, mas é muito violento e não gosto de dirigir um trabalho com muitos atores e com uma encenação em que eu esteja, que seja um dos que está lá, e que é obrigada a julgar, e que é obrigada a estar dentro e estar fora. O que é que eu gosto de fazer e tenho certeza que sou capaz de fazer é uma peça com um ou dois personagens em que o universo da peça emana da compreensão daquela personagem, entendes? Ou seja, está no texto daquela mulher tudo o que se pode pôr em cena sobre o espetáculo. É ela no fundo que manda, filtra, que dirige o espetáculo. É a personagem que nos dá a caminhada para o espetáculo. Eu já fiz vários monólogos e várias peças, sim, com dois atores, e foi sempre assim, ou seja, o policiamento do ator, a ajuda para aos companheiros “vê lá se está bem, vê lá se... não sei o quê...”. No lado mais técnico da representação, da encenação, da relação do ator no espaço, eles estão ali e ajudam a dirigir, muito, de uma forma incrível. Depois, tudo o resto, é tudo um bocadinho filtrado pela personagem. O ambiente, aqueles cenários... Como é que se diz mesmo.

**Fragmentados?**

Sim fragmentado, fragmentários, fragmentado, aquilo tem que ser um bocado otimizado, e isso está tudo pedido na peça. Não fui eu que inventei nada, foi a D. Maria que deu a caminhada para aquele cenário... eu preciso disso, eu preciso daquilo. E está escrito por ela, e não fui eu que dirigi. A direção daquele espetáculo impôs-se pelo estudo da personagem.

**Como estudiosa da literatura e da dramaturgia, você poderia pincelar rapidamente – se for o caso de você ter pesquisa nesse campo – como é que caminha a nova dramaturgia portuguesa? Como está a produção da nova dramaturgia portuguesa?**

Nós temos agora meia dúzia de autores; não são mais, são meia dúzia de bons autores. Autores que começaram como dramaturgistas e passaram para dramaturgos, ou seja, eles apoiaram companhias, fazendo a dramaturgia e às vezes a encenação dos espetáculos, e pouco a pouco foram eles próprios criando suas próprias ficções teatrais. Há vários: Abel Neves, Mário de Carvalho, que é um romancista, mas escreve também para o teatro. Eu acabei de fazer uma peça dele, maravilhosa, que, aliás, aconselho aos brasileiros a que leiam, que é uma peça sobre o poder, sobre o ser humano, a hipocrisia. É uma peça maravilhosa chamada "Rumor". Há nomes como o Armando Nascimento Rosa, o Lucas Pires, o Carlos Pessoa, o Hélder Costa. Há um número de dramaturgos bastante eficientes, e a trabalharem dramaturgia, trabalharem dentro da área do teatro, e a escreverem e a ensinarem nas universidades e isso cria um movimento.

**Queríamos agradecer a sua disposição em nos receber.**

Fiquei muito agradecida. Espero que o que foi dito alcance alguém, afinal, esse é o todo o nosso objetivo. Alcançar, tocar e mexer com o mundo sensível, íntimo das pessoas.