

***“Fractura bem alinhada:
um processo de escrita para teatro
e algumas propostas cénicas”***

Maria Teresa Coelho de Faria e Silva

**Trabalho de Projecto
de Mestrado em Artes Cénicas**

Outubro, 2013

Trabalho de Projecto apresentado para cumprimento dos requisitos
necessários à obtenção do grau de Mestre em Artes Cénicas
realizado sob a orientação científica de
Professor Doutor Paulo Filipe Monteiro

Dedicatória



A minha Mãe
Rosa Amélia

“Texto quer dizer Tecido: mas enquanto até aqui se tomou sempre esse tecido como um produto, um véu perfeito, por detrás do qual existe, mais ou menos escondido, o sentido (a verdade), acentuamos agora, no tecido, a ideia generativa de que o texto se faz, se trabalha através de um entrelaçar contínuo; perdido nesse tecido – nessa textura – o sujeito desfaz-se, tal como uma aranha que se dissolvesse a si própria nas secreções construtivas da sua teia. Se gostássemos de neologismos, poderíamos definir a teoria do texto como uma *bifologia* (*byphos*, é o tecido e a teia de aranha).”

Roland Barthes – *Le plaisir du texte*.

[“*Fractura bem alinhada*: um processo de escrita para teatro e algumas propostas cénicas”]

[Maria Teresa Coelho de Faria e Silva]

[O presente relatório “*Fractura bem alinhada*: um processo de escrita para teatro e algumas propostas cénicas” pretende descrever e enquadrar numa perspectiva teórica, a criação da peça *Fractura bem alinhada*, propondo uma leitura cénica (que interpela e problematiza).

Fractura bem alinhada corresponde a uma escrita que parte da vivência real, para a ficção. Entre Dezembro de 2012 e Abril de 2013, a autora foi cuidadora de sua mãe, em Instituições de Saúde. O desafio foi fragmentar esse tempo e a partir dos materiais registados, construir uma peça. Uma escrita que articula absurdo e realismo. Duas personagens, Irene e Cuidadora, atravessam um percurso sinusoidal onde vários conflitos emergem: a doença vs saúde, a privacidade vs coerção social, a falta de informação e a dificuldade de comunicação. Uma personagem de carácter simbólico (Mulher do tricot) acompanha esta viagem, acabando por provocar o fim deste ciclo. Uma peça onde o quotidiano marca presença.

Este relatório propõe também uma leitura cénica e sensorial, no que refere à encenação, à acção cénica, à luz, som e vídeo e à interpretação.

Um projecto que equaciona as travessias entre realidade e ficção e, entre texto e cena.]

PALAVRAS-CHAVE: Teatro, Escrita, Processo de Criação, Texto e Cena, Encenação, Interpretação, Comunicação, Dor, Doença, Morte.

[*Fractura bem alinhada*: a process of writing for theatre and some scenic proposals]

[This report " *Fractura bem alinhada*: a process of writing for theater and some scenic proposals" aspires to describe and frame in a theoretical perspective the creation of the play "*Fractura bem alinhada*", as well as to offer a scenic reading (that challenges and problematizes).

Between December 2012 and April 2013, the author was her mother caregiver in Health Institutions. The challenge was to break the time and, based on notes from that period, to write a play. The writing articulates absurd and realism. Two characters, Irene and Caregiver, walk through a sinusoidal path where several conflicts occur: disease vs. health, privacy vs. social coercion, lack of information and communication problems. A character of a symbolic nature (The Woman who knits) is present all along this journey, eventually causing the end of the cycle. A play where the quotidian is constantly present.

This report also proposes a scenic and sensorial reading concerning staging, scenic action, light, sound, video and acting.

It is a project that relates paths between reality and fiction, and between text and scene.]

KEYWORDS: Theatre, Writing, Creation Process, Text and Scene, Staging, Interpretation, Communication, Pain , Disease, Death.

Índice

Introdução	1
I. “ <i>Fractura bem alinhada</i> : um processo de escrita para teatro e algumas propostas cénicas”	2
I.1. Objectivos	2
I. 2. Metodologia	3
II. <i>Fractura bem alinhada</i>	4
II. 1. O objecto	4
II. 2. Processo de criação	7
II. 3. Personagens	10
II. 4. Estrutura	16
II. 4. 1. Construção	16
II. 4. 2. Evolução	17
II. 5. Jogo Interior e Exterior	19
II. 6. Espaço e Tempo	21
II. 7. Linguagem, estilo e influências	24
II. 8. Referências mitológicas	29
III. Para uma leitura cénica e sensorial	33
III. 1. Encenação	35
III. 2. Acção cénica	37
III. 3. Luz e Som	39
III. 4. Vídeo	43
III. 5. Interpretação	45
Conclusão	49
Bibliografia	51
Anexos	i

Introdução

Este relatório é a apresentação do projecto “*Fractura bem alinhada*: um processo de escrita para teatro e algumas propostas cénicas”, trabalho final do Mestrado de Artes Cénicas, com orientação do Professor Doutor Paulo Filipe Monteiro, na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, da Universidade Nova de Lisboa.

“*Fractura bem alinhada*: um processo de escrita para teatro e algumas propostas cénicas ” começou pela construção de uma peça de teatro, - uma escrita que parte da vivência real, para a ficção.

Entre 2 de Dezembro de 2012 e 13 de Abril de 2013, a autora foi cuidadora de sua mãe, em Instituições de saúde. O desafio foi fragmentar esse tempo, para com os materiais humanos, construir e fixar um texto teatral, *Fractura bem alinhada (FBA)*.

Esta investigação visa uma reflexão sobre o processo de construção, a própria *FBA* e propor algumas leituras cénicas e sensoriais.

Uma investigação em que o objecto é o próprio sujeito que investiga. Como profissional das artes do palco, a autora cruzou conhecimentos da prática teatral e da teoria, com a experiência vivida. As decisões a tomar foram contínuas: processo de construção, nível de identificação (escrita vs vivência), opções ficcionais e a estrutura desenvolver.

Metodologicamente, o projecto tem a sua fonte primária nos registos durante o tempo de internamento e outras fontes secundárias bibliográficas.

FBA arrisca incoerências, provoca intertextualidades, aborda temáticas socialmente “sensíveis”.

O presente relatório tem uma primeira parte referente ao processo da escrita, uma segunda com sugestões de trabalho para encenação e orientações sensoriais, finalmente, conclusões com algumas reflexões.

Um agradecimento ao Professor Doutor Paulo Filipe Monteiro que orientou este projecto com todo o rigor, sabedoria, dedicação e sensibilidade, próprias de quem domina a ciência e conhece a arte.

Obrigada a minha Mãe, Irmãs e Irmãos. E ainda, Benedita, Helena e Margarida.

I. “*Fractura bem alinhada: um processo de escrita para teatro e algumas propostas cénicas*”

“No teatro tudo que fazemos é ficção.”¹

I. 1. Objectivos

A criação de um texto de teatro, uma reflexão sobre a sua escrita e um equacionamento de propostas cénicas e sensoriais são os objectivos desta investigação.

FBA pretende ordenar o caos de um fragmento de vida, desejando não censurar a informação “pura” dos primeiros registos, objectivando situações autobiográficas.

Uma dramaturgia que articula absurdo e realismo.

Uma escrita com alguma intertextualidade, onde poesia e mitologia se cruzam com úlceras e operações.

Um dos objectivos de “*FBA: um processo de escrita para teatro e algumas propostas cénicas*” é abordar uma temática actual, para a qual a civilização ainda não tem respostas, como por exemplo, a insuficiência das respostas institucionais para problemas de saúde de longa duração.

Esta investigação deseja abrir caminhos para reflectir sobre as temáticas da peça: dor, internamento e morte.

FBA pretende ser uma escrita em jeito de homenagem e uma reflexão sobre um fragmento de vida, que talvez possa ter alguma utilidade a alguém que precise.

¹ GOOCH, Steve, *Eu escrevo peças de teatro*, Lisboa, Pergaminho, 1998, p. 37.

I. 2. Metodologia

Para este trabalho de investigação “*FBA*: um processo de escrita para teatro e algumas propostas cénicas”, a metodologia utilizada seguiu os métodos de abordagem das Ciências Humanas.

Três princípios foram sempre atendidos: objectividade (as coisas não são tal como nos aparecem), inteligibilidade (existem sempre relações entre os factos) e racionalidade (há regras lógicas que relacionam os factos).

Esta pesquisa de caso usou uma observação participativa, durante o tempo de internamento de Irene (personagem principal de *FBA* inspirada em Rosa Amélia), uma reflexão e investigação *à posteriori*.

Em primeiro lugar e porque se trata de um texto com referências autobiográficas, colocam-se desde logo questões éticas e epistemológicas, como a validade do conhecimento ou a utilização de informação não autorizada previamente. O próprio envolvimento da autora necessita de distanciamento, - a chamada descentração, nas Ciências Sociais.

Um processo que relacionou a acção vivida e a subjectividade da sua apropriação, com a objectividade da situação clínica e o texto final.

Como documentação directa ou fontes primárias, foram trabalhados: registos diários da autora (transcrição, leitura, selecção de fragmentos e reescrita), entrevistas (informais ou dirigidas) e alguma informação respeitante à história clínica da doente.

Como documentação indirecta houve uma pesquisa documental e bibliográfica, orientada em três vectores: escrita (texto), teatro (a peça) e temática em causa (dor, saúde, internamento e morte). A bibliografia geral foi definida na fase de apresentação do projecto e uma mais específica fixada durante o processo de escrita e reflexão.

Este trabalho de investigação teve associado a experiência da autora como actriz, dramaturga, encenadora e professora.

Todavia, com alguma justificação, em “*FBA*: um processo de escrita para teatro e algumas propostas cénicas”, em primeira análise são a intuição e o afecto, o grande impulso da criação.

II. *Fractura bem alinhada*

II.1. Objecto

FBA é uma peça de teatro, escrita a partir de uma vivência de internamento.

Sinopse

Irene, com 91 anos, parte o fémur (fractura trocantérica) e é internada pela primeira vez na sua vida, em instituições de saúde. Professora de Estudos Clássicos, é mulher com obra académica, cultural e social. Uma filha acompanha-a nesta jornada institucional, como Cuidadora. Esta tem um problema com seu irmão Daniel e não o informa da situação. Irene aceita a sua doença e o internamento? E a filha? Conseguirá falar com o irmão? Como se comportam as instituições e os seus profissionais? Para que serviu este ciclo de vida? Alguém resolveu um problema?

Fractura bem alinhada foi o nome escolhido para esta peça. De facto, foi a informação dada após a operação de Irene: “Anestesia certa. Fractura bem alinhada. Coração respondeu bem.” (*FBA* – cena 1). Trata-se, portanto, de identificar este texto com uma situação “fácil” de resolver, mas que se complicou pelo quadro clínico mais geral e pelo universo institucional em que as pessoas são coisas, números e processos.

“Não há fórmulas para escrever uma peça. Cada nova peça é um desafio com exigências especiais. Segundo Miller, «Podemos criar teatro quando quisermos, mas isso nada tem a ver com uma peça.» Cada ideia implica uma estrutura peculiar para si própria. E, para o conseguir, “É essencial ser capaz de identificar o impulso principal de uma obra.»²

² GOOCH, Steve, *Eu também escrevo peças de teatro*, Lisboa, Pergaminho, 1998, p.13, que cita Arthur Miller, em “Conversation With”, Otis Guernsey, editor de *U.S. Dramatist’s Guild Quarterly*, Verão de 1987”.

FBA não obedece às regras tradicionais da escrita. Pelo contrário é um texto descontínuo e com algum desequilíbrio. O seu impulso principal é uma realidade sinuosa e arritmica. As unidades de lugar, acção e tempo, não entram nesta opção. Uma “irreverência” que faz parte do desafio desta escrita. Estas questões serão adiante desenvolvidas, no ponto II. 2, sobre o processo de criação.

FBA também não se situa na convencional classificação de géneros: não é tragédia, não é comédia, não é farsa, não é melodrama... em termos estéticos é uma peça que se situa entre algum realismo, um universo quase surrealista, um pouco absurdo, com referências poéticas e discursos narrativos paralelos à acção principal. Como se fosse um texto com várias camadas sobrepostas.

Também as cenas não correspondem à concepção clássica, como unidade de acção. Elas têm tempos e intensidades diferentes, conforme a sua localização no texto, o que será desenvolvido em I.5.1.

FBA tem 21 cenas e propõe um espectáculo com perto de 60 minutos.

O ambiente é claustrofóbico.

O dispositivo proposto corresponde à dificuldade de articular o privado com o público. Num quarto colectivo, Irene e a Filha (Cuidadora) têm de viver as suas intimidades.

O painel humano tem poucas personagens, na esperança de um dia poder vir a ser levada a cena: Irene, a Cuidadora, o Balcão, o Enfermeiro, duas doentes (Ifigénia e Helena) e a Mulher do Tricot. Intermitentemente, uma Voz off dá a imaginar várias personagens, sempre com relevância dramática (por exemplo, a pressão social através das visitas) e por fim, há ainda uma personagem ausente, Daniel.

Trata-se de uma proposta em que duas personagens principais conduzem o fio condutor da acção e todas as outras, apesar de secundárias, funcionam por vezes, como motor dessa acção.

A peça acompanha a “viagem” de Irene e da Cuidadora, em especial, os seus percursos em termos de Jogo Interior: da esperança à desistência e da rejeição à acção.

A sua estrutura será detalhadamente tratada, mais à frente, no ponto, II. 4., mas sinteticamente, pode dizer-se que Irene evolui fisicamente, chegando a “dançar” e, pela

primeira vez que a Cuidadora não lhe dá almoço, ela é forçada a comer e desiste da sua cura.

Os pontos de clivagem da peça são consequência da correlação das diferentes variáveis e factores em jogo: sistema institucional (austeridade, objectivos empresariais, etc.), pressão social (coerção exercida por familiares, profissionais de saúde e voluntários), percurso da Cuidadora e, quadro clínico e perfil psicológico de Irene.

Convém referir que estas instituições de saúde existem “para servir os doentes e não para se servirem deles.”³ Uma falta permanente de esclarecimento e informação dificulta a qualidade dos internamentos: horários, entradas, saídas, sistemas de consultas, funcionamento das equipas e o próprio acesso ao caso clínico dos doentes.⁴

Às instituições interessa a maior mobilidade de doentes, a fim de otimizar os meios e atingir melhores performances estatísticas.⁵

³ Frase do Enfermeiro João, Janeiro de 2013.

⁴ Convém referir que no caso de Irene, sem razão aparente, o tratamento em geral foi atencioso.

⁵ No entanto os problemas são vários: orçamentais (práticas de austeridade), funcionamento pesado dos serviços (um problema, por exemplo de um vidro partido, passa por: apresentação, avaliação, decisão económica e técnica, verificação do diagnóstico, apresentação de solução, aquisição e aplicação), deficiente circulação de informação, (as decisões de uma secção não são imediatamente do conhecimento de outra), muita rigidez na aplicação da Lei, insuficiência e danificação dos materiais técnicos (dois andarilhos para duas enfermarias, por exemplo) e uma desmotivação geral dos profissionais de saúde.

II. 2. Processo de criação

Clov - “Mas reflectam, reflectam.

Vocês estão na terra, já não tem remédio!

(...)

Clov – Está a chorar.

Ham – Portanto está vivo.”⁶

« O palco é inevitavelmente uma metáfora”⁷

A primeira ideia foi a de utilidade, transformar uma experiência de vida em criação escrita e que esse objecto pudesse servir um trabalho académico. Depois as opções foram dando conta da dimensão do desafio.

O ponto de partida foi a vivência institucional, da autora, durante 4 meses e meio, até Abril de 2013. Em Maio, inicia-se a escrita de *FBA*.

Não se trata de uma pura narrativa autobiográfica, visto esta colocar questões epistemológicas e opções metodológicas que teriam de ter sido definidas à partida.

Em *FBA*, realidade e ficção estabeleceram uma relação dialéctica, um desafio permanente na escrita, em que *links* abrem janelas de uma para a outra e vice-versa.

Uma questão pertinente foi a envolvimento da autora que, ao mesmo tempo, correspondia a uma das personagens. Depois da primeira fase de uma pesquisa / contacto com os materiais de origem (registos ao tempo do internamento e correspondente quadro emocional) foi necessário criar uma distanciação. Para passar a uma fase seguinte foram determinantes os objectivos e a definição de uma estrutura.

Ao longo do processo da escrita, não como técnica esquizofrénica, mas como eficácia e desafio criativo, como que duas personagens habitaram a autora, ou duas facções da mesma pessoa em constante interacção provocatória: uma experimentou e outra vivencia este outro momento de (re)criação e ficção - a escrita.

⁶ BECKETT, Samuel, *Endgame*, / *Última jogada*, tradução de Ana Tamen, do espectáculo estreado no ACARTE, Fundação Calouste Gulbenkian a 26/06/1996, s/ publicação, p. 48.

⁷ GOOCH, Steve, *Eu escrevo peças de teatro*, op. cit., p. 142.

As primeiras opções a serem tomadas relacionaram-se com o âmbito da peça, com as informações “autorizáveis”⁸, com o tipo de materiais referidos a este tipo de escrita, como nomes de pessoas, cidades ou outras referências e ainda com a linguagem e o estilo.

Quanto ao âmbito da peça, houve uma focalização no percurso de Irene e da Cuidadora, no caso clínico de Irene e na sua evolução, bem como na envolvimento social e institucional. As “anedotas” paralelas (histórias de outras doentes e relação com elas) foram materiais pouco usados.

De imediato, para esta versão, foram alterados os nomes das pessoas, ficando unicamente o de Ifigénia, que aliás foi o impulso para a narrativa do ciclo troiano, o qual será abordado no ponto II.8. Outras personagens têm o nome da função que exercem, como “Enfermeiro”.

O tratamento do caso clínico foi muito fiel à realidade, no que respeita à parte ortopédica e respectiva fisioterapia. Em *FBA*, Irene partiu o fémur; tratou-se de uma fractura: “na linha trocântérica, (...) e foi aplicado o método DHS – *Dynamic Hip screw*.” (*FBA*, cena19).

O dispositivo para *FBA* foi difícil de encontrar: um corredor, uma enfermaria? Como criar um “huis clos”? A opção foi entre o realismo e o simbólico, entre o público e o privado. Um quarto colectivo onde o espaço é também simbólico, veja-se por exemplo o Balcão (a personagem é o espaço).

O tempo é concentrado, tem uma frequência variável e intercala referências do passado.

A linguagem é seca, sincopada, trabalhando com diálogos e narrativas paralelas.

A primeira cena foi difícil de elaborar: como informar o leitor sobre pormenores da acção, das personagens principais e ao mesmo tempo criar o clima específico desta peça? Optou-se pelo momento em que Irene foi levada para a operação cirúrgica. A partir desta decisão, foi preciso pensar a forma mais adequada para defender os materiais de trabalho. Encontrou-se um discurso do quotidiano (onde há diálogos quase reproduzidos das notas do diário) e uma trama “dramaticamente densa”.

⁸ Ao tempo da experiência foram registadas informações institucionais ou pessoais, sem qualquer intenção de escrever este trabalho. Algumas dessas pessoas já não foi possível voltar a contactar.

Desde o início deste processo, era claro que a vivência do quotidiano teria um peso considerável. Essa realidade sugeriu uma escrita repetitiva, pouco dinâmica, muito relacionada com a alimentação e a repetição de situações. Aliás, como refere Carolyn Steel: “vivemos num mundo moldado pela comida, (...) e a alimentação é o centro da cidade.”⁹ A influência da comida na sobrevivência e nas rotinas torna-a um elemento transversal de relação e de comunicação. Refira-se que nestas instituições este é o elemento possível de fruição de algum prazer.¹⁰

A seguir a esta primeira parte, o texto desenvolveu uma vertente mais realista relacionada com a evolução da trama.

Este cruzamento de perspectivas: quotidiano, situações surreais (como a introdução do ciclo de Tróia, por exemplo) e tónica realista (no discurso clínico ou nos solilóquios da Cuidadora) será tratado no subcapítulo II. 7.

Uma outra dificuldade foi o *interface* com uma sinopse e uma estrutura pré-definida e a evolução das personagens que, por vezes, pareciam irradiar em direcções diferentes. Muitas vezes foram elas que determinaram a evolução da intriga, nomeadamente a relação entre Cuidadora e Irmão.

O equilíbrio conseguido entre disciplina e liberdade criativa foi talvez o segredo.

A elaboração da peça foi apoiada por bibliografia específica sobre escrita dramática e sobre aspectos científicos relativos ao caso clínico.

Este processo de escrita não foi um fim, não visou no imediato, uma peça “fechada”, antes se apresenta como um *work in progress* que agora mostra a obra, neste patamar.

⁹ Conferência realizada por Carolyn Steel, no Teatro Municipal de Maria Matos, em Lisboa, integrada no ciclo Transição e intitulada “*Sitopia – The Transformative Power of food*”, a 21 de Maio de 2013, conforme vídeo do site.

Carolyn Steel é arquitecta britânica e a sua obra centra-se no conceito de Sitopia, forma que reconhece o papel central que a alimentação desempenha nas nossas vidas e aproveita o seu potencial para moldar o mundo de uma maneira melhor.

¹⁰ É frequente os familiares e amigos levarem os “mimos” a cada doente (em *tuperwares*), mesmo aos doentes com problemas do aparelho digestivo ou, por outras razões, obrigados a dietas rigorosas.

II. 3. Personagens

“Le mot latin *persona* (masque) traduit le mot grec signifiant *rôle* ou personnage dramatique. Ce n’est qu’à travers l’usage grammatical de *persona* pour désigner les trois personnes (je – tu – il) que le mot prend la signification d’être animé et de personne humaine.”¹¹

Em primeiro lugar falaremos dos nomes. Habitualmente, todas as personagens devem ter um nome. Também em *FBA*, Irene podia ser Amália, a Cuidadora Rosário, o Balcão Manuel, o Enfermeiro João e a Mulher do Tricot Ana. Mas, nesta concepção parece fazer sentido, só terem nomes, as doentes: Irene, Ifigénia, Helena. E Daniel, o ausente (in)desejado. Trata-se de uma contradição, pois na realidade institucional, a maior parte das vezes, as doentes são números (veja-se os vários diálogos entre Balcão e Cuidadora). A opção de *FBA* propõe esse cruzamento entre personagens com nome próprio que correspondem a pessoas tratadas como anónimas, através de códigos, senhas ou números e outras, que “representam” os seus trabalhos (Enfermagem, por exemplo) ou a sua função social (como as visitas a doentes).

As personagens em *FBA* são portanto muito heterogéneas: na caracterização, no seu discurso e na função cénica.

Podem considerar-se as personagens como formando 5 blocos:

Personagens principais:

1º Irene e Cuidadora - reais

Personagens secundárias:

2º Balcão e Enfermeiro – reais e opositores

3º Ifigénia e Helena – reais e coadjuvantes

4º Mulher do Tricot – real / ficcional e motor de acção

5º Incorporadas / ausentes:

Ouvidas: Voz off (alimentação e pressão social / institucional)

Não ouvido: Daniel (desejado)

1º Bloco: Irene e Cuidadora

¹¹ PAVIS, Patrice, *Dictionnaire du Théâtre*, Paris, Ed. Sociales, 1980, p.288.

As personagens principais têm alguma intimidade (mãe e filha), mas são diferentes nas suas características psicológicas e no comportamento.

Irene é uma mulher de tipo entusiasta, confiante, perseverante. Tem 91 anos, nunca esteve internada. Mulher da cultura e com um trajecto de vida fortemente marcado pela filantropia. O seu quadro clínico geral dá-lhe alguma fragilidade e insegurança, o que se manifesta mais ao nível do seu discurso, ora lógico e coerente, ora irregular e desconexo (o que resulta de problemas de memória e de construção da linguagem). Irene é a Liberdade. Não quer estar “presa”: são recorrentes no seu discurso as expressões “Vamos embora” (cena 7), “Que fazer mais para ir embora?” (cena 8) ou “Vamos sair” (cena 10). Percebe-se que o que pensa nem sempre tem expressão oral. No entanto mantém o seu entusiasmo e força de vontade - levanta-se e anda.

A Cuidadora, filha de Irene, é do tipo individualista, perseverante, colaboradora, mas não tem confiança nos outros, não pede ajuda e esconde verdades. Isto verifica-se na relação problemática que tem com o irmão e na mentira permanente a sua mãe relativamente a esse assunto. A sua evolução será tratada em I.6., mas o peso da dor e da impotência leva-la-ão ao desespero, a uma ideia de culpa e ao remorso.

O diálogo entre Mãe e Filha mostra uma grande cumplicidade, respeito e ternura. À partida ambas desejam e querem o mesmo fim – recuperar a saúde.

Irene – Que bom ver-te. Aqui. Ter-te.

Cuidadora – Bonita.

Irene – Fazes falta.

Cuidadora – Está muito melhor.

(cena 6)

No entanto, a partir do momento em que Irene “desiste” também a relação entre as duas “azeda”: “Mãe, olhe que me vou embora.” e a mãe responde: “Vai.” (cena 14). Mas depois de esclarecido o problema do irmão, as duas acabam por se reconciliar, acabando a cena numa atmosfera de tranquilidade (cena 20).

2º Bloco: Balcão e Enfermeiro (cumprem funções burocráticas e clínicas)

Estas duas personagens talvez possam ser consideradas personagens “tipo”. Elas representam um colectivo profissional. Na verdade simbolizam as regras, a burocracia e

o profissionalismo. Dramaturgicamente, funcionam como opositores às personagens principais, na medida em que dificultam o seu percurso. Mas, se no início há alguma condescendência, nas últimas cenas nota-se impaciência e falta de sensibilidade. Enfermeiro: “Está magrinha. Não me obrigue (...) Não vai a bem?” ou o Balcão: “Não sei se a senhora está a ver a situação como ela é.”.

Balcão é personagem como espaço físico e também com valor simbólico.

3º Bloco: Ifigénia e Helena

Estas duas personagens reais, de alguma forma também são “tipificadas” e manifestam-se como coadjuvantes da acção principal.

Ifigénia poderá ter entre 50 a 60 anos, popular, insegura e sempre contra tudo e contra todos. A sua função dramaturgica é exemplificar o não funcionamento das estruturas (sistema alimentar, avaliação da glicemia e processos de saída das instituições) e ao mesmo tempo desestabilizar a relação familiar entre mãe e filha.

Helena é jovem, simples, pobre e teve um acidente de trabalho. Duas vezes esteve para ser operada, mas como não havia material cirúrgico, foi cancelada a operação. Apesar disso diz “Espero o tempo que for preciso.” Pouco fala. No entanto, quando a Cuidadora lhe pergunta o que aconteceu com a mãe, quando ela se ausentou, Helena responde “Eu não vi nada.” (cena 14). Não se compromete. Contudo a sua companhia é confortável, mesmo estando bastante “paralisada”. Dramaturgicamente, para além de exemplificar uma crítica ao sistema, funciona como referência à alimentação por gavagem (seringa).

4º Bloco: Mulher do Tricot

É uma personagem muda, com movimento, enigmática mas mulher de acção. Representa as figuras mitológicas (a desenvolver em II.8.) – *Parcas* ou *Moiras* e *Ariadne*. Tem uma intervenção, por um lado, simbólica e espiritualista e, por outro, uma função pragmática, como contra regra - ajuda o Enfermeiro (cena 9). Parece irrelevante a sua presença mas é o motor principal da acção. O Tricot dela (cachecol, por exemplo) – como o de *Ariadne* - vai crescendo conforme a tensão cénica aumenta. Destacam-se dois momentos: quando Ifigénia fala das noites, ela luta com o novelo (cena 6) e quando

a Cuidadora precisa de carinho, as duas mimam uma cabeça (cena 9). Momento crucial é a ajuda / terapia espiritual dada à Cuidadora, levando-a à decisão de procurar o irmão (cena 16). Finalmente é ela que decide o final deste ciclo quando, como *Parca* ou *Moira*, leva Irene (cena 21). Em paz.

5º Bloco: personagens incorpóreas (Voz off e Daniel)

A Voz off funciona dramaturgicamente como auxiliar de cena (uma mulher da copa), sociologicamente, como pressão social ou uma aproximação ao subconsciente colectivo (as visitas - o que se ouve e se diz é alucinante) e ainda, como factor de tensão criando um clima mais “sinistro” à reunião clínica (as vozes do médico, do enfermeiro e da assistente social), (cena 19).

Estas vozes terão o corpo que cada leitor imaginar.

Também personagem ausente é Daniel. Pouco definido. Filho de Irene, aparenta algum protecționismo e displicência em relação à família (segundo o ponto de vista da irmã). Para Irene é o desejado. Para a filha, o indesejado. Poderá lembrar o Sebastianismo português. Nunca aparece.

Em conclusão, pode portanto dizer-se que há quatro personagens com referências a pessoas reais (Irene, Cuidadora, Ifigénia e Helena), duas que se poderão considerar tipo (Balcão e Enfermeiro) e uma real – ficcional (Mulher do Tricot).

O desenvolvimento das personagens principais (ver II.5. e III.5.) terá dois vectores: Irene, depois de forçada a um tratamento contra sua vontade (cena 13) vai desistindo de viver e a Cuidadora, confrontada com a impotência de resolver as situações, terá uma evolução pedindo ajuda ao seu irmão. Ambas as personagens aceitam a morte.

“Acção é o que melhor define uma personagem.”¹²

Em *FBA* deparamo-nos com acções objectivas, concretas, e outras de natureza simbólica (ver II.2 e II.5). As primeiras são de ocupação (passar um vídeo, ler poemas ou pintar as unhas, por exemplo) ou profissionais como referentes aos cuidados de

¹² GOOCH, Steve, *Ibid.*, 1998, p.84.

enfermagem ou de fisioterapia. As segundas pertencem à intervenção da Mulher do Tricot e têm cariz metafórico.

Em relação ao estatuto sócio-económico das personagens existem três níveis: Irene e filha têm habilitações académicas superiores, Balcão e Enfermeiro são funcionários públicos de Instituições de Saúde e, por fim, Ifigénia e Helena reportam-se a pessoas pertencentes a camadas mais populares.

Irene foi professora universitária, “dá” uma aula (cena 4) e “ensina” os seus conhecimentos de História relativos à Antiguidade Clássica (cenas 6 e 9). A sua filha também possui conhecimentos eruditos, o que se verifica por exemplo quando “canta” a ária de “Páris” da Ópera *Páris e Helena* (cena 9). Outro apontamento de registo é quando Mãe e filha “dançam” falando de bailarinos de renome internacional: Margot Fontaine, Nureyev e Pina Bausch. No entanto, estas duas personagens também conhecem registos mais populares, quando cantam “O dia da espiga”, uma canção do Teatro de Revista, (ver III.3.).

Balcão e Enfermeiro têm os comportamentos correspondentes ao seu estatuto sócio-profissional.

Ifigénia é a mais popular, como se nota nas suas expressões: “acachaparam-lhe a cabeça.” (cena 6) ou “Cai-me tudo das mãos. Alguém que me quer falar.” (cena 8).

Helena é de um estrato social inferior. O seu problema é consequência de um acidente de trabalho e o seguro paga-lhe os tratamentos. Ela não tem pressa de sair do Hospital; quando sabe que vai ficar mais tempo internada, pois não a operaram, afirma: “paciência” (cena 11).

A Mulher do Tricot não pertence ao mundo terreno. É uma metáfora.

Quanto à caracterização do tipo de discurso e seguindo estudos de José Sanchis Sinistera¹³, as personagens secundárias têm um discurso sobretudo interpretativo e informativo (particularmente nos diálogos com Balcão). Já Irene e Cuidadora apresentam alterações de registo emocional, desfasamento entre pensamento e palavra (obliquidade) e formulação de perguntas sem resposta.

¹³ Curso de Dramaturgia no TNDMII, em Lisboa, 2007, com observações do professor Doutor Paulo Filipe Monteiro.

Quanto à sua estrutura, *FBA* apresenta diálogos, “triálogos”, didascálias e solilóquios (unicamente da Cuidadora). As considerações sobre estes últimos serão desenvolvidas em II.5.

Em *FBA*, todas as personagens que falam têm uma linguagem comum, parece que não querem ou podem dizer muitas palavras (excepção para os solilóquios da Cuidadora, a sua terapia com a Mulher do Tricot e para a reunião clínica).

É muito importante o “papel” do silêncio. A Mulher do Tricot é exactamente o exemplo de como o silêncio fala e tantas vezes é nele que está o essencial.

Sintetizando, Irene e Cuidadora, Balcão e Enfermeiro, são sujeitos da fábula. As doentes integram a acção dramática e por fim, a Mulher do Tricot representa o “poder” espiritual e a duração do tempo como se fosse um metrónomo. É esta batida que dá ao leitor a passagem de cada curva deste ciclo.

II. 4. Estrutura

“(…) embora a noção de peça bem feita, com princípio, meio e fim muito bem organizados, seja já coisa do passado, a estrutura é ainda um dos problemas que mais atormentam os dramaturgos.”¹⁴

“A character-structured work introduces a protagonist and the protagonist’s overriding objective. The action of the play concerns the protagonist encountering and dealing with obstacles of this objective. In fact, the shape of the plot is *determined* by these obstacles and the resources the protagonist brings to bear in coping with them.”¹⁵

II. 4. 1. Construção

Para muitos autores, como Steve Gooch ou Jeffrey Sweet, as questões principais com que um dramaturgo se debate são: a ideia da peça, a escolha da acção principal, a definição dos protagonistas (seus objectivos e obstáculos) e a estrutura da peça. Esta última como que “sustenta”, de alguma forma, todas as outras opções. Hoje em dia, pode referir-se um modelo de construção de peças, com três partes: I – instalação das personagens e apresentação da acção principal, II – Desenvolvimento do enredo, com clímax e III – Epíteto e epílogo. *FBA* tentou organizar-se de acordo com essa estrutura.

A primeira cena foi, desde logo, muito difícil de resolver. Todavia, o resultado quis-se claro: apresentação das personagens (Irene e Filha) e da acção central (operação de Irene e suas consequências). De imediato, percebe-se que a filha vai ser sua Cuidadora e que pretende resolver tudo (cena 2). Está criado o clima e estão lançados os dados base de toda a peça. Irene vai recuperar ou não?

Outra questão que desde logo se colocou foi como relacionar um “modelo” de estrutura com uma realidade tão irregular e sinusoidal: se num momento há uma esperança total, no seguinte, tudo parece desmoronar-se.

A primeira opção foi construir uma peça com um acto. Neste o fragmento cena ganhou autonomia e criou arritmias e descontinuidades.

Assim, em *FBA*, tanto há sequências de cenas extremamente curtas (vejam-se as cinco primeiras) como, propositadamente longas (cena 6 ou 9, por exemplo).

¹⁴ GOOCH, Steve, *ibid.*, p. 87.

¹⁵ SWEET Jeffrey, *The Dramatist’s Toolkit - The craft of working playwright*, Portsmouth, New Hampshire, Heinemann, 1993, p. 29.

Em termos gerais, a estrutura de *FBA* pode definir-se:

I parte - até à primeira disfagia (cena 9)

II parte - até à clivagem da Cuidadora (cena 16), com dois “clímaxes”: o máximo da recuperação de Irene, seguida da segunda recusa de comer (cena 12 e 13) e a decisão da Cuidadora de falar com o irmão (cena 16)

III parte – final e epílogo: um acelerar de acções e acontecimentos (cena 18 a 21)

Refira-se que nenhuma destas partes tem uma progressão linear. Por exemplo, depois da primeira disfagia (cena 9), Irene volta a recuperar e só depois de ter sido forçada (cena 13) é que deixa mesmo de comer.

Paralelamente, mas articulada com a acção central, a intriga entre a Cuidadora e seu irmão também só é resolvida no final (cena 20).

FBA procurou uma estrutura que melhor respondesse ao desafio da realidade de que partiu e que foi a sua matéria dramática principal.

II. 4. 2. Evolução

Desde o início da peça até ao final, há três presenças permanentes em cena: Irene, a Mulher do Tricot (menos na cena 1) e a Cuidadora (menos na cena 20).

Aliás, é interessante, o porquê desta situação: a Mulher do Tricot vem tomar o poder deste ciclo que se inicia com a operação, e a Cuidadora ao completar a sua evolução, sai de cena, antes de Irene partir.

As três personagens fixas, digamos assim, não são o suficiente para dar uma unidade estrutural à peça. Por outras palavras, parece haver dois blocos diferentes. Um primeiro, já referido, muito relacionado com o quotidiano e que se revela repetitivo, até à cena 13 (particularmente entre a 6 e a 9) e um segundo, muito mais “agressivo” e tenso, desde que a Cuidadora se ausenta e Irene é forçada a comer, até ao fim.

Esta sequência final lembra, a Teoria do Dominó, em que uma personagem despoleta uma cadeia de acontecimentos.

Na verdade, nesta última parte da peça, as situações sucedem-se rapidamente: Irene também não come com a filha presente e quase a rejeita (cena 14), a Cuidadora reclama (cena 15), vai pedir apoio espiritual (cena 16), procura o irmão, aparece um falso bilhete (cenas 17 e 18), há uma reunião clínica (cena 19) e, finalmente, Irene e a sua filha despedem-se.

Quando a *Parca / Moira* leva Irene, o leitor fica com um pensamento.

E, mais uma vez referindo Sinisterra,¹⁶ este final é conclusivo e suspensivo, pois resolve as dinâmicas colocadas pela *Fábula*, apresenta coerência estética e será misto e/ou singular, pois se por um lado o problema de Irene com os filhos está “resolvido” e assim poderá ir em paz, por outro não é visível o encontro final (doloroso ou feliz).

Mas a morte é assim. Nem sempre espera e “prega partidas”.

Nas instituições de saúde é comum, este momento final dos doentes ser tranquilo (por exemplo, afastando os doentes no seu momento final).

Quase se poderia arriscar que um novo *Deus ex-machina* seria, nesta peça, o vazio, a impotência total de resolver a situação. Talvez uma saída seja a espiritualidade. Cada leitor fará a sua escolha.

E Irene cumpriu a sua missão. Neste seu ciclo, não só imanou a sua energia, como também deixou os seus queridos filhos reconciliados.

¹⁶ Oficina de Escrita Teatral, no TNDMII, em Lisboa, 2007, material cedido pelo professor Doutor Paulo Filipe Monteiro.

II. 5. Jogo Interior e Exterior

“If you’re sitting down to write a Morph screenplay, you’re probably starting out with a general idea for your Outer Game. So now you have to come up with an idea for your Outer Game.”¹⁷ [e] “A relentless focus on the Inner Game is the key to writing a successful screenplay.”¹⁸

Frank refere-se especificamente à escrita para guiões. Contudo, a sua opinião pode abranger a escrita para teatro.

Mas de que se está a falar? “Outer game is the exterior story (...) Inner game is what’s going on, emotionally and psychologically, inside the characters. (...) The relationship between the Outer and Inner Games is flexible.”¹⁹

De certa forma, os primeiros correspondem à cabeça e os segundos ao coração.

Neste sentido, cada personagem tem uma falha ou defeito e a sua superação corresponde a uma Evolução e, pelo contrário o seu agravamento, a uma Involução.

Em *FBA*, o Jogo Exterior é a situação de saúde de Irene, a nível pessoal (fractura, operação e recuperação) e institucional: condições, regras, burocracia, os outros doentes, pressão de visitas e falta de informação geral.

O sistema de classificação de personagens / eneagrama (já referido em II.3), que Frank Sandy usa, corresponde a uma caracterização de 9 tipos (“legalista” ou “pacificador”, entre outros) que terão a sua Evolução ou Involução, conforme várias combinações entre si.²⁰

Em relação a *FBA*, Irene será tipo 7 - entusiasta (positiva, esperançosa e com força de vontade) e a Cuidadora, tipo 4 – individualista (auto confiante, resolve tudo sozinha e é incisiva na sua actuação).

Irene vai ter uma evolução até ser forçada e deixar de comer (cena 13) e a partir daqui, vai desistindo de viver - sofre uma Devolução, com descontinuidades. No

¹⁷ FRANK, Sandy, *The Inner game of screenwriting: 20 winning story forms*, USA, Michael Wiese Productions, 2011, p. 79.

¹⁸ *Id. Ibid.* p. 12.

¹⁹ *Id. Ibid.* p. 147.

²⁰ Pode-se consultar www.enneagraminstitute.com

entanto, o seu fim tem uma solução espiritual, como se já tivesse cumprido a sua função na terra, o que pode remeter para um pico final (de teor espiritual).

O percurso de Irene pode ser acompanhado pela sua relação com a alimentação: “Quero comer.” (cena 3), “Não cabe mais.” (cena 7), “Tenho fome.” (cena 12) e rejeição “Hum” (cena 13). O mesmo se verifica a nível da fisioterapia, pois chega a andar e dançar (cena 12), fazendo um corte quando começa a desistir (cena 13).

A Cuidadora vai tendo uma evolução, à medida que reconhece a sua necessidade de ajuda o que culmina com o telefonema ao irmão (cena 18) e a confissão à mãe da sua falha (cena 20).

Este percurso começa com “Eu trato de tudo.” (cena). E é particularmente visível nos seus solilóquios: 1º Auto confiante – “Tenho de responder à situação” (cena 5); 2º Individualista - “Não vou dizer ao meu irmão. (...) Eu resolvo.” (cena 8); 3º Dúvida - “Já não sei quem está doente. A dor anda a entranhar-se. (...) Sou eu que tenho que resolver tudo sozinha. Porque é que eu hesito. (...) Já não tenho mão.” (cena 9); 4º Pede ajuda ao psicólogo – “Já cortou o cordão umbilical? (...) Deixe que a morte faça o seu destino. De que tem medo? (...) bati com a porta. (...) Aguentarei?”, 5º Desesperada tem apoio espiritual através da Mulher do Tricot – “Eu não aguento mais. (...) Ó mãe ajuda-me. Estou perdida. (...) Um abraço. (...) Porque é que eu fiz isto assim? Vou já falar com o meu irmão. O passado é para arrumar.” e 6º Culpa e arrependimento – “Mãe, o seu filho vem lá. (...) Desculpe. Sou horrível e... (...) Só agora disse ao Daniel. (...) Desculpe. Que vergonha.”.

Pode ser útil referir que foi ao construir o jogo interior da Cuidadora que se desenvolveu a história referente a Daniel.

Sintetizando, na I parte conhecem-se os problemas das personagens principais, a situação e as condições em que se encontram.

Na II parte, o jogo exterior desenvolve-se, mormente a pressão social e a ineficácia do sistema e os jogos interiores vão aumentando a sua intensidade e definindo caminhos.

Finalmente, na III parte, a Cuidadora completa a sua evolução deixando o seu individualismo e orgulho em favor de uma certa humildade e Irene, que iniciou o seu percurso com entusiasmo e esperança, praticamente abandona a sua evolução, desistindo da vida, mas cumprindo a sua missão ao deixar a paz entre os seus filhos.

II. 6. Espaço e Tempo

« Définissons le théâtre comme le lieu d'un double temps/double espace. Ce dernier peut se ramener grossièrement à la présence d'un *espace de la représentation* et à l'acceptation d'un *espace fictif*, donné lui-même comme réel ou irréel, ou les deux tour à tour par le jeu de l'illusion et des conventions; (...) l'*espace dramatique* (lieu fictif de l'action en scène) ; l'autre, lorsqu'il est sollicité par le discours et le geste, a une existence imaginaire, c'est l'*espace virtuel*. »²¹

Do espaço.

A referência de espaço é essencial em teatro.

Em *FBA*, não há unidade de tempo e lugar. Talvez seja um espaço vazio.

Ao sistematizar esta questão, podemos considerar quatro dimensões:

- 1 – O lugar cénico
- 2 – Espaço dramático, fictício, lugar da representação
- 3 – Espaço virtual (referências ao imaginário)
- 4 – Espaço ético – filosófico.

Quanto ao espaço cénico esta peça dá a ler uma caixa preta, espaço fechado, com alguma sensação de claustrofobia. Irene está fixa. Não há saída.

Em relação ao espaço dramático da representação, a peça fala num quarto (duas camas). Neste campo há referências do campo do realismo como a cama, ou a seringa, e referências do simbólico, como o espaço da Mulher do Tricot (não “realista”) ou o Balcão (personagem espaço). Ambas as personagens são metafóricas: ela representa um poder de ordem mais metafísica / espiritual, e ele, o poder burocrático e administrativo.

Faltam três referências espaciais: a dos solilóquios da Cuidadora, o lugar da reunião (cena 19) e o corredor da partida para a operação. Num espaço vazio, qualquer opção é possível de concretizar.

A luz é um colaborador precioso, a desenvolver em III. 3.

²¹ CHARVET P., GOMPERTZ St. MARTIN E. MORTIER D., POUILLON Chr., Pour pratiquer les textes de théâtre, Bruxelles : De Boeck, Paris : Duculot, 1992, p. 61.

Pensando o espaço virtual, existem referências reais a visitas de estudos, ruínas, templos, passeios, quinta, mar (cenas 4 e 5, por exemplo) e outras, reais ou não, como à Grécia / Guerra de Tróia. Este espaço corresponde ao passado, ao desejo e à utopia.

No plano ético - filosófico, esta peça dá a ver um espaço de alguma crueldade e ao mesmo tempo solidariedade, uma coabitação forçada entre criaturas e a convivência entre o público e o privado (intimidade). É um ambiente denso.

Dentro do espaço simbólico, talvez seja possível especificar que a Mulher do Tricot é como se não estivesse presente, mas “vive” no seu “templo / tear”.

Um espaço referente à imaginação, mas de ordem espiritual, corresponde à “viagem” da Cuidadora, quando da terapia com a Mulher do Tricot (cena 16). Um espaço ficcionado mas sentido, num universo de energia. Uma purificação.

Finalmente, uma dimensão que se arrisca mencionar. Quando nos vídeos se propõe imagens do interior do corpo, é para explorar esse mundo biológico ainda tão desconhecido (há milhões de células neurológicas de que não sabemos a função) e sem o qual não vivemos.

Do Tempo.

FBA terá perto de 60 minutos. O tempo representado poderia cobrir 10 dias.

É inverno: “Frio lá fora” (cena 3), “Não vamos desistir (...) para ver a Primavera” (cena14).

Algumas cenas mostram um tempo que nunca mais passa, se arrasta (cena 7, por exemplo), outras reflectem urgência (cena 9, ou últimas), outras, um tempo carregado de *kairos* (cena 13).

Paralelamente a este tempo presente há outros tempos representados em *FBA* referentes ao passado: vida de Irene, referências musicais e da Antiguidade clássica (a desenvolver em II.8). A vida de Irene é referida por exemplo quando a filha fala da sua Escola de Meninos e de seguida passa o vídeo onde ela estará com alunos já mais velhos (cena 6).

Cuidadora – Lembra-se dos seus alunos?

Irene – Tempos.

Cuidadora – Das visitas que organizava?

Irene – Tantas.

Cuidadora – E a Escola dos Meninos?

Irene – Passado.

Cuidadora – Deu muitos futuros.

Com respeito à canção “O dia da espiga”, tem a sua origem na Revista de teatro *Cabaz de morangos* estreada em 1926. A familiaridade com que Irene e a filha a revivem, remete para uma memória cúmplice e para a passagem de testemunho oral.

Quanto às referências ao tempo da Grécia, será sempre o que diz respeito à Guerra de Tróia, como alguma coisa que está enraizado na civilização europeia. Este aspecto será desenvolvido em II.7.

Concluindo, o tempo é frio. O tempo é o presente e com sentido de urgência. Tempo com raízes do passado, que negoceia com a angústia do futuro desconhecido.

Acima de tudo, *FBA* é tempo de aprender a esperar (e aceitar).

II. 7. Linguagem, estilo e influências

“Um dos prazeres estéticos da escrita, para o autor e mais tarde para os leitores é apercebermo-nos de que uma passagem do diálogo penetrou numa zona de tensão especial, nem que seja desarticulada.”²²

Sem dúvida é esse momento decisivo, em que tudo parece fazer sentido.

Em *FBA*, as zonas de tensão não são sempre evidentes, mas veja-se este fragmento (cena 13):

Enfermeiro – Ora vamos lá a começar.

Irene não abre boca.

Enfermeiro – Diga: Ah!

Irene ia abrir e Enfermeiro dá-lhe comida na boca.

Enfermeiro – Outra vez. Abra a boca.

Irene não abre boca.

Balcão – Olhe o tempo. A optimização.

Enfermeiro – Depressa. São muitos para aviar. Abra.

Irene dá um safanão.

Enfermeiro – Ai a menina. Olhe que eu prendo-a.

Este é certamente, o ponto de clivagem de Irene. Diálogo incisivo. Sim, Irene responde. Este momento corresponde à primeira vez que não é a filha a dar o almoço a Irene. E também é a única cena em que Balcão está perto de Irene e comunica com ela e com o Enfermeiro.

Este excerto é um dos poucos momentos da peça em que há didascálias com referências para a representação. Talvez porque elas correspondam a falas e tudo parece fluir naturalmente. Este assunto será tratado em III. 5.

Contudo, este diálogo realista é pouco frequente no registo geral de *FBA*.

A linguagem comum desta peça é sincopada, cruzada, com discursos paralelos, frases curtas, secas e afirmativas. Como se estas personagens já tivessem dito tudo, ou estivessem a falar com elas próprias, ou como se não pudessem falar.

²² SARRAZAC, Jean Pierre, *O futuro do drama*, Porto, Campo das Letras, 2002, p. 155.

Logo após a operação Irene tem um discurso desconexo com a filha, com desfasamento entre pensamento e palavras (cena 3):

Cuidadora – Como se sente?

Irene – Parece-me ...

Cuidadora – Que...

Irene – Parecem cavalos em espiral.

Cuidadora – É o coração a bater.

Irene – Entram, galopam e viram costas.

Cuidadora – É o pessoal.

Irene – Criaturas gritam.

Cuidadora – Os doentes. Têm dores.

Irene – Fome de viver.

Cuidadora – Mãe, são doentes.

Irene – Quero comer.

Poucas vezes há uma linguagem mais popular, cruzada com formas poéticas ou eruditas, como por exemplo a referência à Guerra de Tróia, (cena 6):

Cuidadora – Claro. E a senhora chama-se?

Ifigénia – Ifigénia.

Irene – Imolada. Ventos para a Guerra. A Helena.

Ifigénia- Cheguei mesmo agora.

Cuidadora – Venha em boa hora.

Ifigénia- Acabou de morrer uma aqui atrás. Vi. Acachaparam-lhe a cabeça. Mudaram-me pr'aqui.

Cuidadora – Vai ficar tudo bem.

Irene - Tenho fome.

Cuidadora – Está quase na hora.

Ifigénia – Hão-de lá pôr outra no mesmo sítio.

Irene – Quando vem o sol?

Ifigénia – Também vai morrer.

Ou um discurso absurdo, com mudança de objectivo, referindo a refeição e a doente do lado (cena 9):

Cuidadora – Canja.

Irene – Não é verdadeira.

Cuidadora – A canja é.

Irene – A galinha.

Cuidadora – Se tivesse ovinhos...

Irene – A rapariga não mexe.

Cuidadora – Coluna.

Irene – Coitada.

Ou informativo com indicações científicas (cena 19):

Voz off (Médico) – A sua mãe teve uma fractura, bem alinhada, na linha trocantérica, zona lateral direita da perna. Foi aplicado o método DHS – *Dynamic Hip screw*, com quatro parafusos. Pelos exames radiológicos está a consolidar muito bem, fazendo a osteossíntese. Não houve desvio de fragmentos. Pela ortopedia a doente já teve alta.

(...)

Voz off (Enfermeiro) – A equipa de enfermagem considera a doente da cama 19 muito colaboradora, com excepção nos últimos dias (...). A deglutição está a ser difícil, pois tem disfagia. Está a fazer-se a avaliação e é possível alterar o sistema de alimentação para nutrição enteral com sonda nasogástrica.

Ou os solilóquios da Cuidadora, onde a narrativa é reflexiva, introspectiva, desconexa porque sem autocensura, podendo ainda ter discurso indirecto livre:

“Cuidadora - Sigo siglas. Pareço automatizada. Tenho de ser resiliente. É melhor cumprir as ordens. (...) E o meu trabalho? A Joana faz-me as consultas. É pouco tempo.” (cena 5)

“Cuidadora - Quero o teu sorriso em liberdade. Mas e agora? As escadas? Dinheiro. Assinaturas. E as pessoas? O Manuel vai aguentar? Na mesma casa. (...) Não vou dizer ao meu irmão. O queridinho. (...) Ele a partir o vidro e eu a apanhar. Não se acusou. Tinha protecção. Eu resolvo. Ele nunca aparece. Depois faça-se justiça.” (cena 8)

“Cuidadora - Qual é o limite? Já não sei quem está doente. A dor anda a entranhar-se. (...) Onde dispara tudo isto no cérebro? De repente somos uma obsessão. E o cheiro?” (cena 9)

“Cuidadora – “Já cortou o cordão umbilical?” – diz a psicóloga. “Sim, doutora, saí de casa de meus pais há trinta anos.” Respondo. “Então distancie, racionalize e deixe que a morte faça o seu destino. De que tem medo? (...)

Está tão magrinha. Estou a ser individualista? Que mais posso fazer? Que caminho desejará ela seguir? A cadeira - elevador é cara. (...) Vender o quê? Contar ao seu filhinho? Não. Aguentarei? Estou a armar-me em Joana d’Arc? “ (cena 12)

“Cuidadora – Sim. Porque é que ofereço tanta resistência. Choro de mim. Desta triste figura. (...) Pára mulher. Respira ... e vou voando... Estou numa viagem (...). Não penso. Irmãos que brincam. (...) Um abraço. Paz. E respiro. Porque é que eu fiz isto assim? Vou já falar com o meu irmão. O passado é para arrumar. O meu querido Daniel.” (cena 16)

Mas, continuando, o “tom” geral em *FBA* é um jogo de “ping-pong” às vezes com “efeitos”, outras com perguntas sem resposta (cena 5):

Cuidadora – Não acorda.

Balcão – Bom dia. Cama?

Cuidadora – 19. Bom dia.

Balcão - O que se passa?

Cuidadora – É a minha pergunta. Só dorme.

Balcão – É a medicação.

Cuidadora – Mas o que aconteceu?

Balcão - Está a fazer efeito.

Cuidadora – Não percebo.

Finalmente, convém referir que a relação entre Mãe e filha é praticamente sempre afectuosa (cena 6):

I – Que bom ver-te. Aqui. Ter-te.

C – Bonita.

Essa relação, contudo, no momento de desespero torna-se hostil (cena 14):

Irene – Hum.

Irene parece uma estátua.

Cuidadora – Mãe olhe que me vou embora.

Irene – Vai.
Cuidadora – Vamos lá.
Irene – Vai.
Cuidadora – Helena que aconteceu?
Helena – Eu não vi nada.
Cuidadora – Mãe não vamos desistir.
Irene – Para quê?
Cuidadora – Para ver a Primavera.

Falta ainda referir a expressão cénica do movimento da Mulher do Tricot. Uma linguagem sem palavras. Esta personagem fala com as acções silenciosas. É uma metáfora, simbolizando deusas e outras figuras mitológicas, a ver em II.8.

FBA faz uso de uma clara intertextualidade. Em toda esta escrita verifica-se um cruzar de narrativas: paralelamente ao tema da acção principal (doença), há um percurso narrativo que corresponde à Guerra de Tróia. São fragmentos aparentemente desconexos que remetem para a História.

A peça integra uma colagem de alguns poemas ou canções. Almada Negreiros, Sebastião da Gama ou Fernando Sabino são os poetas. A canção é “O dia da espiga” de Silva Tavares e Alves Coelho. Os poemas foram escolhidos por razões diferentes: “Pelo sonho é que vamos” de Sebastião da Gama, também ele professor e pedagogo, incita-nos a acreditar no futuro melhor e a ter fé; a “Mãe” de Almada Negreiros leva-nos à ternura e ao amor e fala-nos de viagens e de separação; o “Feliz ano novo” de Fernando Sabino, dá-nos o sabor da despedida com uma esperança em outro amanhã.

Ao ler *FBA* podem perceber-se possíveis reenvios a autores como Beckett (particularmente *Endgame*), Sartre (*Huis Clos*), Eric-Emmanuel Schmitt (*O senhor Ibrahim e as flores do Corão e Óscar e a senhora cor-de-rosa*).

Sintetizando, em *FBA* há uma escrita que articula diferentes estilos e linguagens: absurdo, realismo, teatro do quotidiano e breves apontamentos surrealistas.

Por vezes, parece um jogo de palavras e silêncios.

... Como se a Espera tivesse muitas vozes.

I. 8. Referências Mitológicas.

“Ter um destino
É não caber no berço
Onde o corpo nasceu
É transpor as fronteiras
Uma a uma
E morrer sem nenhuma.”²³

Qual o destino de Irene? Será que só lhe faltava atravessar a fronteira da morte?

Em *FBA* existem três referências mitológicas: a *Guerra de Tróia*, as *Parcas* ou as *Moiras* e o *Fio de Ariadne / Ariana*.

A *Guerra de Tróia* representa um conflito entre gregos / aqueus e troianos que como é sabido, foi cantado em poemas como a *Íliada* e a *Odisseia*. O ciclo desta guerra narra os acontecimentos que a originaram e marcaram, - desde Éris e a maçã de ouro, o julgamento de Páris, o rapto de Helena, o sacrifício de Ifigénia em Áulis, o episódio do Cavalo de Tróia, até à derrota dos troianos.

Mitologicamente, no casamento de Peleu e Tétis, Afrodite, para conseguir a maçã que Éris deixou, profetizou que Paris, príncipe troiano, conquistaria a mulher mais bela do mundo. Esta era Helena, filha de Zeus e de Leda, esposa de Menelau, rei de Esparta, que a tinha conquistado, com a ajuda de Ulisses contra outros pretendentes.

Para *FBA*, interessa o domínio deste acontecimento por parte de Irene (estudos clássicos) e a lucidez com que “ensina” os outros (cenas 6, 9 e 20).

Dramaturgicamente, de alguma forma este discurso narrativo paralelo à acção principal também traduz a sua evolução deste ciclo clínico na instituição.

Assim que Irene fica internada a sua primeira companheira de quarto chama-se Ifigénia, cama 18, e Irene mal ouve o nome, automaticamente diz: “Imolada, ventos para a guerra. A Helena.” (cena 6).

²³ TORGA, Miguel, in *Fernão de Magalhães*, Antologia Poética. Lisboa: D. Quixote, 1999.

No ciclo troiano, Ifigénia, filha de Agamémnon, foi sacrificada em Áulis, a Artemis, para que a Deusa soprasse bons ventos a fim de que o exército pudesse partir pelo mar Egeu.

Propõe-se um paralelo referente ao início de uma viagem.

A segunda companheira de quarto de Irene chama-se Helena, uma jovem acidentada. Irene fala então do rapto de Helena de Tróia e das batalhas ocorridas para o seu resgate por Menelau, Agamémnon e Aquiles, chegando a “dar” uma aula, (cena 9):

Entra Enfermeiro com Helena numa maca.

Enfermeiro – Coluna. Helena.

Irene – A mulher mais bela do mundo.

Enfermeiro – Quem?

Cuidadora – Que venha em boa hora

Irene – Helena, grega, esposa de Menelau. Paris apaixonado raptou-a. Fugiram para Tróia.

Cuidadora – Mãe.

Irene – O general Agamémnon é incumbido de combater, atravessa o mar Egeu.

Enfermeiro – A cama 19 é só sabedoria.

Irene – Alguns poemas descrevem o ciclo troiano.

Cuidadora – O que faz um nome!

Irene – Uma luta entre países por causa da beleza de uma mulher.

Enfermeiro – Parece telenovela.

Irene – Histórias.

Cuidadora – O que tomou?

Enfermeiro – Deve ser o anti-agregante a funcionar.

(...)

Enfermeiro sai e Mulher do Tricot vai para a sua cadeira.

Irene – 10 anos. A guerra entre aqueus e troianos.

Cuidadora – Amanhã continua a lição.

Irene – Aquiles morreu, atingido no calcanhar.

Cuidadora – O célebre calcanhar. Sai Ifigénia e entra Helena, no campo da batalha.

Irene – Ifigénia foi sacrificada, para partirem os exércitos.

Também Irene, no momento desta cena, na sua “viagem” pela instituição, enfrenta vários obstáculos: o joelho não dobra, as visitas fazem observações cruéis e a agitação no quarto impressiona-a.

Finalmente, quando se aproxima a sua morte (cena 20) e alguém observa que a sua filha “passa a vida lá dentro e os outros não têm ninguém?”, Irene refere Cassandra, a visionária troiana e diz que não quer o “inferno” desta vida. Cassandra não queria que abrissem o cavalo (o inimigo). Irene também não quer os seus “inimigos”: a crueldade humana, a doença, a dependência.

Outras figuras mitológicas referenciadas são as *Moiras* (Grécia) ou as *Parcas* (Roma).

Três deusas, na Grécia *Cloto*, *Láquesis* e *Átropos* e em Roma *Nona*, *Décima* e *Morta*, são responsáveis pelo nascer / aparecimento e destino / *fates* dos seres humanos, tomando decisões sobre o seu nascimento, percurso e morte.

As *Moiras* gregas usam a Roda da Fortuna, um tear que se vai posicionando conforme a situação da vida: mais privilegiada (topo) menos sorte (fundo).

Na Grécia, *Cloto* corresponde à deusa dos partos, *Sáquesis* sorteia os atributos da vida e *Átropos* determina o fim.

Nona tem o fio da vida, *Décima* cuida da sua extensão e *Morta* corta-o.

Este ciclo de Irene internada é como se fosse uma vida. *Nona* / *Cloto* fazem-lhe o “parto”, *Décima* / *Sáquesis* desenham-lhe o percurso e *Morta* / *Átrofos* cortam o fio.

Estas figuras, bem como *Ariadne*, são personificadas na Mulher do Tricot. Esta surge em cena logo a seguir à operação de Irene e fica lá, até levar Irene (cena 21).

Ariadne, filha de *Mimos*, rei de Creta, dá a Teseu uma espada e um novelo para que ele se liberte do Minotauro, no Labirinto. Teseu consegue sair e o amor vence.

E o fio de *Ariadne* funciona como método para seguir pistas, acumulando e ordenando acções / acontecimentos, até chegar a um fim desejado. Esta lógica corresponde ao percurso das personagens até encontrar a sua saída.

A Mulher do Tricot também referencia a passagem do tempo: dos minutos, das horas e dos dias. Ela agirá simbólica e fisicamente conforme as tensões dramáticas, desenvolvidos em II.3.

Dramaturgicamente, o saber espiritual desta Mulher é o motor da transformação da Cuidadora (cena 16). Este é o momento chave para o desenrolar da peça.

De alguma forma, a viagem de Irene e sua filha é uma iniciação aos infernos da vida, uma purificação pela dor, pela aceitação da efemeridade desta coisa que se chama vida.

III. Para uma leitura cénica e sensorial

“«O teatro é a única arte que constitui a experiência sempre renovada de um acto que acaba consigo. O acto de esculpir deixa uma escultura, o de gravar, uma gravura; o teatro nada deixa a não ser alguns desperdícios: fatos, um *dossier de imprensa*, recordações, etc.» (Rivière 117). Essa finitude de algo que passa, tão vulnerável e efémero, entre o retorno e a perda, torna-o humano e atraente.”²⁴

O momento da performance é único, irrepetível, - é visto uma primeira e última vez.

Da memória do espectáculo faz parte o texto, “o escrito como objecto que suplanta a prática teatral, dinâmica, efémera e feita de tensões.”²⁵

“As relações entre espectáculo e texto têm sido ao longo dos tempos «dramatizadas»: pelos autores, pelos encenadores pelos críticos, pelas academias. A tensão gerada no encontro entre os diversos materiais do teatro manifesta o desejo de poder e inevitáveis negociações.”²⁶

Esta problemática oscila entre dois extremos, o primado da cena, *opsis* ou, o da palavra, *logos*.

Também Pavis refere:”Durante muito tempo, estabeleceu-se a relação do texto com a encenação em termos de fidelidade ou de traição, (...) como se fosse possível, nesta matéria, afirmar claramente se a cena «serve» o texto ou se ele «se serve» dela, (para parafrasearmos o velho jogo de palavras de Vilar) (...) Por um lado, proclama-se que, na representação, o texto se situa num plano dos sistemas não verbais, sem qualquer domínio sobre eles; por outro, anuncia-se actualmente o regresso do assunto e do autor (...) proprietários do texto (...) porém é necessário examinar qual o

²⁴ MONTEIRO, Paulo Filipe, *Drama e Comunicação*, Coimbra, Imprensa da Universidade de Coimbra, 2010, p. 371.

²⁵ BRILHANTE, Maria João, “Teatro e drama: intensidades”, *Revista de Comunicação e Linguagens*, nº 24, *Dramas*, org. Paulo Filipe Monteiro, Lisboa, Edições Cosmos, 1998, p. 17.

²⁶ *Ibid.* p. 11.

dispositivo de leitura que a encenação utiliza e quais as consequências para a compreensão do texto.”²⁷

Assim como o dramaturgo tem a liberdade de escrever, fazendo a sua encenação, também o encenador fará a sua leitura, do objecto escrito, interpelando-o, explicando-o interpretando-o e jogando com os vários signos cénicos.

“Tudo depende de como entre as várias linguagens que sempre convergem na cena se vão estabelecer prioridades e hierarquias. Brecht falava de um «contrato» entre os vários elementos e considerava que no teatro não há um centro real mas vários centros possíveis (Dort, *in* Rebello 147). Pode contudo optar-se por dar prioridade (apenas prioridade) ao texto, ao espaço, ao «desenho» (do cenário, da luz ou do som), à música ou à própria ideia de obra total (...).”²⁸

Entre as duas posições extremas sobre a relação texto vs encenação, *FBA* pensa, equaciona e sente o texto também enquanto encenação. A escrita o propôs e muitas referências vinham na memória da autora (fixadas ou não).

Talvez o ideal seria não existirem didascálias. Porque não esquecê-las agora?

Como já foi referido, consideramos *FBA* um objecto consistente mas desequilibrado: até à cena 13, o quotidiano prevalece - a cena é repetitiva e as acções propostas são essencialmente de ocupação; numa segunda parte, em que o realismo está mais presente, as acções são sobretudo clínicas.

No entanto, será sempre possível o diálogo entre todos os criadores que participem num processo criativo pós escrita (quando é este o sistema). Cada linguagem cénica tem a sua identidade e autonomia, mas também será forçosamente cúmplice de um conjunto em ebulição. *FBA* não quer ser excepção.

Deseja-se que este texto de teatro seja dinâmico até ao momento de encontrar o público, através de leituras, ou de outros acontecimentos.

²⁷ PAVIS, Patrice, “De onde vem e para onde vai a encenação?”, *Revista Sinais de cena*, nº 2, Lisboa, Associação Portuguesa de Críticos de Teatro / Centro de Estudos de Teatro, 2004, p. 63.

²⁸ MONTEIRO, Paulo Filipe, *ibid.* p. 394.

III. 1. Encenação

Como escreveu Nuno Artur Silva, “a dramaturgia é sempre o grau zero da encenação.”²⁹

A primeira abordagem a um texto para a cena, ou pelo menos a mais eficaz, é a sua relação com o espaço.

FBA, propõe “espaço vazio”. Como Brook praticava e defendia “uma pessoa atravessa esse espaço vazio enquanto outra observa.”³⁰

Em *FBA*, as didascálias dão informações de entradas e saídas, para um espaço cénico polissémico. Poderá ser uma caixa preta. A peça sugere algumas referências: um quarto (duas camas) – desde a cena 3, o balcão (espaço semântico da burocracia e do poder administrativo) – desde a cena 2, e espaço da Mulher do Tricot – desde a cena 2.

Toda a movimentação proposta “dá espaço” a que mais acontecimentos cénicos usem a cena como: os solilóquios da Cuidadora (cenas 5, 8, 11, 16 e 18), a aula de Irene (cama – cena 3), a Terapia da Mulher do Tricot (cena 16) ou a reunião clínica (cena 19).

Enquanto marcação cénica, pode ser interessante a proposta da cena 5, em que uma maca passa pela cena sem ninguém visível a manipulá-la – situação absurda.

Proxemicamente, em *FBA* Irene permanece “fixa” (quase como num altar), à excepção dos momentos em que se levanta ou anda, sempre perto da cama (cenas 8, 11 e 12); pelo contrário todas as outras personagens movimentam-se, particularmente a Cuidadora, que vai percorrendo vários “espaços”. Nomeadamente, a partir da cena 16, é vertiginosa a sua passagem pelos “locais”: Mulher do Tricot, Balcão, cama, entre outros. Os seus solilóquios serão de certeza escolha do encenador e/ou da actriz.

Também será de referenciar a personagem Balcão, que sendo também espaço físico, circula quando necessário, pela cena.

²⁹ SILVA, Nuno Artur, “Notas para um texto incompleto”, *Revista de Comunicação e Linguagens*, nº 24, *Dramas*, org. Paulo Filipe Monteiro, Lisboa, Edições Cosmos, 1998, p. 275.

³⁰ BROOK, Peter, *O espaço vazio*, Lisboa, Orfeu Negro, 2008, p.7.

Uma última nota para a Mulher do Tricot. Uma metáfora que enquanto corpo, faz tricot sentado. A sua intervenção cénica tem uma energia cinética de teor mais espiritual. Ela usa essencialmente um seu espaço o que será desenvolvido em II.5.

FBA propõe adereços de cena: saco com objectos de Irene (cena 1), seringa (cenas 9 e 13), computador (cenas 6, 7 e 10), verniz (cena 8), telefone / telemóvel (cenas 2, 16, 18 e 19), bilhete (cenas 17 e 18), postal e cheque (cena 10), fotografia (cena 14), manta (cena 14) e objecto de pentear (cena 12). Para além destes existe o material de saúde: cateteres, ligaduras (cena 4) e aparelho de avaliar a glicemia (cena 8). As acções cénicas relacionadas com eles serão adiante objecto de reflexão.

Mas o que é mais constante, na passagem do tempo, é a alimentação. Nem sempre os alimentos deverão estar presentes, mas outros farão sentido, pela sua função dramática, como os suspiros (desejo / prazer).

Outros elementos semióticos da construção do espectáculo, como som, luz e vídeo serão tratados a seguir.

Em relação ao guarda-roupa não há referências directas.

Por fim, interessa referir a ida de Irene para a operação (cena 1) e o seu paralelo quando a Mulher do Tricot a leva (cena 20). O corredor de luz significa esse paralelismo de proximidade da morte, ver em III.3.

A presença da poesia também marca a cena. Todos os poemas têm um sentido, e consequentemente propõe-se que sejam, respectivamente, lido (Sebastião da gama), dito (Almada Negreiros) e projectado (Fernando Sabino).

Sintetizando, uma leitura cénica é sempre um olhar semântico sobre o escrito. É legítimo a escrita teatral intuir a cena. E, quando os dramaturgos estão vivos, é sempre possível discutir as propostas dos criadores em causa.

Mas o que *FBA* propõe será sempre sensorialmente um espaço vazio, de alguma forma claustrofóbico, onde o *kairos* tenha por momentos sinais de esperança e alegria.

II. 2. Acção cénica

“Poderíamos dizer que acção dramática é o movimento interno da peça de teatro, um evoluir constante de acontecimentos, de vontades, de sentimentos e emoções, movimento e evolução que caminham para um fim, um alvo, uma meta e que se caracterizam por terem a sua caminhada pontilhada de colisões, obstáculos, conflitos.

(...) A acção deflui do conflito (...) Ora quem conduz a acção, produz o conflito, exercita a sua vontade, mostra os seus sentimentos (...). A personagem é determinante na acção.”³¹

Em *FBA* esta sucessão de acontecimentos e/ou acções são ao mesmo tempo o seu “esqueleto” e a sua visibilidade.

“(...) a tragédia é imitação de uma acção completa, constituindo um todo que tem uma certa grandeza; (...) Todo é aquilo que tem princípio, meio e fim.”³²

Esta acção completa corresponde à razão de ser de uma peça. Em *FBA*, é certamente a evolução de Irene, para a vida ou para a morte. Paralelamente a este objectivo geral, a esta acção principal, o texto é preenchido por um movimento de acções de diferentes grandezas, que lhe dão textura e identificação.

As acções cénicas são normalmente efectuadas por pessoas, actores, personagens, mas a sua execução poderá ser mais ou menos superficial, mais ou menos profunda, com maior ou menor interioridade.

“(...) *Toda a acção em teatro deve ter uma justificação interior, ser lógica, coerente e verdadeira.* Em segundo lugar, como a palavra *se* age como uma alavanca, para nos fazer passar do mundo real ao domínio do imaginário.”³³

³¹ PALLOTTINI, Renata, *Dramaturgia – Construção do personagem*, São Paulo, Ática, 1989, p. 11.

³² ARISTÓTELES, *Poética*, Lisboa, Guimarães, 1951, p. 114.

³³ STALINAVSKI, Konstantin, *A preparação do actor*, Lisboa, Arcádia, 1979, p. 63.

Estes pressupostos são a base para entender e levar a efeito qualquer acção proposta em *FBA*. Neste texto, elas são de diferentes tipos: relacionadas com o quotidiano (alimentação e actividades de ocupação), com o sector de saúde (cuidados de enfermagem e fisioterapia) ou do âmbito do movimento (a acção da Mulher do Tricot e a passagem da maca).

A alimentação é talvez o maior problema a resolver; assim que Irene vem da operação diz: “quero comer” (cena 2), estando ainda sob o sistema de nutrição parental (cateter). De seguida é recorrente a questão da alimentação, primeiro normal e depois com dieta líquida (cenas 6,7,8,11 e 12), culminando com a sua recusa quando é forçada a comer (cena 13). Elementos especiais são os suspiros (cena 8) e bolachas (cena 11).

As práticas clínicas com cuidados diferenciados têm alguma ocorrência: situação de disfagia, avaliação da glicemia, dar medicação, nutrição por gavagem (com seringa) ou passagem de doente de cama para maca. A situação de alimentação por gavagem é relevante, pois despoletou o processo de rejeição de Irene (cenas 9 e 13).

Com respeito à disfagia, é necessário aplicar os cuidados clínicos específicos: levantar, virar, tossir, vomitar, ou em casos mais complicados aspirar (cenas 9 e 14). A avaliação da glicemia é feita a Ifigénia (cena 6) e a medicação é dada a Irene quando chega da operação e está agitada (cena 4).

A ocupação do tempo é muito relevante em *FBA*.

Nas instituições de saúde, o tempo parece não passar e as rotinas existem sempre em função de um objectivo maior: sair dali. Portanto, sonha-se com a alta, a passagem do médico, a visita de um filho que não vem ...

Consequentemente, este tipo de acções ocupou muita atenção:

- projecção de vídeos sobre natureza (cenas 6, 10 e 12) e temas da história (cena 7)
- pintar as unhas (cena 8)
- cantar: “O dia da espiga” (cena 7)
- mostrar imagens: postais (cena 10) e fotografias (cena 14).

Dentro deste género de actividades, há um sem número de outras a fazer: leituras, concursos de adivinhas, registos e trocas de receitas de culinária, ginástica, etc.³⁴

A peça propõe ainda outro tipo de acções: pôr um agasalho / manta (cena14), falar pelo telefone (cena 2) ou por telemóvel (cenas 16, 18 e 19) ou Irene escrever (cena 10).

³⁴ Durante o tempo de internamento também foram realizadas estas actividades.

A fisioterapia ocupa vários momentos, no percurso de Irene: 1º passo (cena 8), sentar e andar (cena 11) e “dançar” (cena 12).

Talvez seja esta parte a mais difícil de desenvolver em cena, essencialmente porque os movimentos reais são muito lentos e demorados. Contudo é bastante importante, em *FBA*, para se perceber a força de vontade de Irene e a capacidade da Cuidadora em colaborar nesse campo. Portanto, a proposta pede atenção com o trabalho de interpretação e a direcção de actores.

Num outro registo mais abstracto, relacionado com o movimento mais “puro”, há o trabalho da Mulher do Tricot. Uma energia, ao mesmo tempo física, mental e espiritual.

Esta personagem manifesta-se desde o movimento físico de fazer tricot (cena 2), passando pelas acções coreográficas da batalha com o fio (cena 6), de enrolar o novelo (cena 9), do jogo de sombras (cena 13) ou de mimar a cabeça (cena 16), até à sua acção terapêutica com a Cuidadora (cena 16) e, finalmente, quando leva Irene para outra vida (cena 21).

Como dizia Saint Exupéry, “o essencial é invisível aos olhos”.

Dentro deste campo de alguma invisibilidade, que remete um pouco para qualquer coisa de surreal, há a proposta, já referida, de uma maca que atravessa a cena, sem ninguém visível a levar. Talvez possa corresponder a uma pessoa que acabou de morrer, talvez possa ser a passagem do tempo, talvez possa integrar uma passagem com “urgências” ou talvez criar elementos de estranheza. Enfim, muitas leituras são possíveis.

Este tipo de proposta poderá ter maior incidência em *FBA*, para que o absurdo da realidade tome o seu espaço.

Sintetizando, teatro é acção e o que é importante é: “Tudo que se passa num palco deve ter um objectivo.”³⁵

³⁵ *Id. ibid.* p. 2.

III. 3. Luz e som

“Iluminar: decorar com luces una cena. Resaltar una parte del rostro, especialmente los ojos utilizando maquillaje de colores claros y luminosos. Véase además realce.”³⁶

Da Luz.

Esta entrada sobre Luz, de um dicionário de teatro, datada de 1992, corresponde a uma visão um pouco redutora da importância e da dimensão da Luz, no teatro.

Ao longo do século XX, a iluminação foi ganhando um lugar de destaque, não só pelo desenvolvimento tecnológico e pela formação de especialistas, como também pelo valor que os encenadores, críticos, académicos e os espectadores lhe passaram a dar.

Hoje em dia, a luz também tem a sua dramaturgia no gráfico de uma encenação. Ela cria atmosferas, separa zonas cénicas, focaliza acções, realça pormenores ou fragmentos maiores e pode ainda, criar / fazer diferentes efeitos.

Por opção (não-iluminação) ou por necessidade (produções com poucos meios ou montagens para itinerância) os espectáculos podem ter uma luz geral.

Em *FBA*, parece assertivo um desenho de luz simples, sem grandes efeitos.

Contudo para além de uma luz geral, o texto propõe especialmente duas situações:

1 – Um corredor de luz, quando Irene vai para a operação e mais tarde quando a Mulher do Tricot a leva (cenas 1 e 21). Momentos que convivem com a proximidade da morte, sendo que em 21, Irene morre mesmo e é como se uma outra vida da personagem continuasse em bastidores. Simbolicamente poderá remeter para o conhecido “túnel” da morte.

2 – Uma intervenção focalizada para as acções cénicas da Mulher do Tricot, na mudança da 6ª para a 7ª cena, e para as suas “coreografias”: a batalha com o novelo (cena 6) ou o jogo de sombras (cena 13), entre outras.

³⁶ PORTILLO, Rafael e CASADO, Jesus, *Abecedário del teatro*, Sevilla, Centro Cultural da Andaluzia, 1992, p. 95.

Contudo, ao longo de *FBA*, outras situações poderão ser marcados pelo desenho de luz: o percurso dos solilóquios da Cuidadora, conforme localização e intensidades e, a reunião clínica, que serve para tornar um momento quase “torturante” para a Cuidadora, lembrando o ambiente de algum tipo de “interrogatórios”.

No entanto, serão sempre especialistas a desenvolverem um desenho de luz, ou iluminação, como se dizia no século passado.

Do Som

“Ouvir é uma forma subtil de virar o nosso corpo para um lado. Se ouço o som que vem da minha direita, mesmo que não vire o meu corpo para a minha direita, o meu corpo já está inclinado mentalmente para o meu lado direito.”³⁷

Esta propriedade sensitiva é uma das razões que faz usar música em teatro. Ela essencialmente participa na criação de ambientes, ou sublinha fragmentos específicos.

“Decidir a que som dar atenção é, afinal, decidir a que volume se vai colocar as diferentes partes do mundo. É uma decisão importante.”³⁸

Construir a partitura musical de uma peça (vozes e outros sons) é uma leitura do “mundo” da peça e uma decisão sobre a maneira como se olha “o mundo”.

FBA, na sequência dos diferentes estilos que o coabitam, propõe um cruzamento de vários géneros musicais (desconstruídos ou não) e uma criação de ambiente sonoro, apenas com dois efeitos funcionais para cena.

Em relação aos estilos musicais, há referências de música erudita (sempre como exemplos): Ópera *Páris e Helena*³⁹ (“Ária de Páris”, cantada pela Cuidadora), quando Irene fala da Guerra de Tróia” (cena 9), o “Lago dos cisnes”⁴⁰ quando Mãe e filha

³⁷ TAVARES, Gonçalo M. “Breves notas sobre Música”, in *Newsletter da Fundação Calouste Gulbenkian*, nº 138, Lisboa, 2012, p. 17.

³⁸ *Id. ibid.* p. 16.

³⁹ Composição de Cristoph W. Gluck (1714-1787), libreto de Ranieri de Calzabigi, Viena, Burgtheater, 1770.

⁴⁰ Composição de Pyotr I. Tchaikovsky (1840-1893), libreto de Vladimir Begitchev e Vasily Geltzer, Moscovo, Teatro Bolchoi, 1877,

“dançam” (cena 12). Dentro deste género musical, propõe-se ainda, o “Für Elise”⁴¹, tocado por Glass Harp e Roberto Tiso⁴² com copos de cristal praticando uma técnica especial. Esta versão foi dada a ouvir aos doentes do quarto.⁴³

Concomitantemente, também é referenciado um outro tipo musical, mais popular, uma canção de revista: “O dia da espiga”. Trata-se de uma música transversal a vários estratos sociais e particularmente divulgado em meios mais rurais.⁴⁴ Devido ao carácter mais popular, esta música serviu de elemento de ligação entre várias doentes e simultaneamente de fruição cultural e recreativa.

Como objectos sonoros de *FBA*, apenas surgem alusões a um telefone (cena 9), uma campainha (cena 9) e telemóveis (cenas 16, 18 e 19).

Por último, falta referir a criação de duas propostas sonoras.

Uma relacionada com ambientes, que vem na “lógica” da construção do texto (articulação de vários estilos: realismo e absurdo, em particular), é a criação de ambientes musicais onde sons realistas (como o choro, o gemido ou o chiar de rodas) se cruzam e são trabalhados electronicamente com outras sonoridades, transformando-se num objecto acústico de outra dimensão (cena 3, por exemplo).

Uma outra possibilidade sonora é a procura de sons de movimentos celulares, como suporte para a “coreografia” da Mulher do Tricot (cena 13).

Sintetizando, este trabalho de Luz e Som deve dar vida a *FBA*, corresponder a uma mulher (Irene), a um contexto sonoro (Instituições de Saúde), a uma dimensão relacional transversal (outras doentes) e também, ao desafio de criação proposta aos vários parceiros da viagem do texto à cena.

Por fim: O silêncio é parte integrante deste texto.

⁴¹ Composição de Ludwig van Beethoven (1770-1827), 1808-10.

⁴² Glass Harp e Roberto Tiso, em New Álbum “Cristal sound”, 2009.

⁴³ Uma versão no computador foi um dos vídeos mostrados pela Cuidadora aos doentes, em Dezembro de 2012.

⁴⁴ Música de Alves Coelho e letra de Silva Tavares, cantada por Deolinda Macedo, Revista “Cabaz de morangos”, 1926.

III. 4. Vídeo

O vídeo é uma linguagem técnica que permite, através da montagem, sintonizar o passado no presente e ficcionar o futuro.

Em *FBA* é exactamente uma das suas funções: a memória. Pretende-se dar a conhecer momentos da vida passada de Irene, sem o “filtro” da situação presente (cena 7). Como se fosse encontrar a cor da vida e da festa.

Uma outra função é a apropriação de acções que acontecem no exterior ao espaço de representação. Estas são interessantes para o espectador saber como foi por exemplo, o passeio feito à quinta com Irene e sua filha / Cuidadora (cena 12). Esta informação dá a ver o grau de evolução / satisfação de Irene, no seu gráfico dramático.

Por vezes, haverá um lado de “degustação” estética, de fruição “pura”. Estes momentos correspondem à fase do quotidiano e à ocupação do tempo apresentando paisagens / animais ou momentos musicais (cenas 6 e 10).

Contudo, parece haver um outro lado, mais experimental, no sentido de explorar circuitos “bioquímicos” das células humanas. A ideia é de procurar uma imagem dos “pontos” onde tudo se passa no cérebro e como essa informação atravessa o corpo humano (cenas 7 e 10). Questões da neurologia. Como se se procurasse saber o que se passa no interior do cérebro de Irene. Assunto a desenvolver um pouco em II. 5.

No final prevê-se a projecção do poema de Fernando Sabino.

A proposta cénica de *FBA* não necessita de composição em tempo real.

Apesar do desequilíbrio da incidência de vídeo neste texto, ele integra-se numa fase da estrutura da peça, em que importa sentir e perceber o quotidiano.

O vídeo, para além de ser um meio de informação, apresenta-se como outra linguagem técnica possível de sincronizar.

O vídeo é a memória, o lado de fora da cena e o corpo humano. Um trabalho sobre a ausência, o passado e os neurónios que não se conhecem.

III. 5. Interpretação

“Acima de tudo devem procurar na arte o que é puro e tentar compreendê-lo.”⁴⁵

Talvez seja o mais difícil e o mais surpreendente, fazer e ver, essa procura em teatro. Certamente, é o que procuram muitos encenadores, no mundo.

O actor é o elemento cénico sem o qual não existe teatro. Poderá existir uma instalação ou outro tipo de intervenção artístico-cultural, mas teatro, não.

E o actor precisará sempre, como defende Yoshi Oida, de “procurar o essencial (...) criar um espaço vazio dentro de si.”⁴⁶

Talvez este seja o primeiro pressuposto para o trabalho do actor. Saber a neutralidade para estar presente e só depois, “jouer”, como dizia Jean Juvet.

Mas, comecemos pelo princípio. Para Aristóteles, o teatro é *mimesis*, “imitação que é executada por actores. (...) [mas] Como a tragédia é imitação de acções e se executa mediante personagens que agem e que diversamente se apresentam conforme o próprio carácter e pensamento (...) a tragédia não é a imitação de homens, mas de acções e de vida, de felicidade ou de infelicidade.”⁴⁷

Portanto, para Aristóteles, as personagens são acções, caracteres e estes devem: “em primeiro lugar ser bons (...), em segundo lugar ter conveniência (...), em terceiro lugar semelhança (...) e a quarta, é a coerência.”⁴⁸

Daqui se deduz que em cena se imitam acções e são elas que têm valor.

Como passar desta primeira abordagem introdutória, para uma sistematização do trabalho do actor?

⁴⁵ STANILAVSI, konstantin, *A preparação do actor*, Arcádia, Lisboa, p. 27.

⁴⁶ Yoshi Oida dirigiu o Seminário de Práticas Cénicas, UNL – FCSH, Abril, 2012.

⁴⁷ ARISTÓTELES, *Poética*, Arcádia, Lisboa, pp. 110-111.

⁴⁸ *Id. Ibid.* p. 127.

Stanilasvki é, ainda hoje, o mestre. Como ele refere, a base do seu sistema, para o trabalho do actor “é viver o seu papel.”

Não cabe aqui desenvolver as sistematizações de Stanilasvki, tão úteis ao actor do século XXI, - desde o trabalho mais sensorial, à memória afectiva ou às acções físicas, mas, mencioná-lo como um pedagogo que, de certeza, forneceu dignidade à profissão do actor.

Hoje em dia, já começa a ser recorrente, independentemente das diferentes opções estéticas, a defesa de uma interpretação global e integrada: o corpo, a mente e a emoção, como uma totalidade em jogo.

Polina klimovitskaia dizia um dia a um actor que se queixava de que ao interpretar, a cabeça pensava e o corpo não seguia o pensamento, “É fácil, é só pensar e sentir com o corpo todo.”⁴⁹

Para terminar estas referências genéricas, relativas à arte de representar, de alguma forma interessantes para o contexto das personagens de *FBA*, pode lembrar-se: Michael Tchekov (o trabalho com a energia e focalização dos centros), Eugénio Barba (a articulação de técnicas mundiais numa perspectiva antropológica), Peter Brook (a criação a partir do espaço vazio) e o Método do *Actors Studio* (relativamente ao trabalho sensorial).

Para finalizar esta já longa introdução, é preciso nunca esquecer que o acto de criar é, e será sempre, um momento de **liberdade**. Um actor tem de se sentir livre, com ele próprio e com o texto que está a trabalhar, pois este é ao mesmo tempo a base e a ponta do iceberg do que se vê.

Passemos agora a *FBA*. Porque aparecem didascálias tão pormenorizadas em relação ao trabalho do actor, não será uma “prisão”?

O que está escrito significa que a autora vê uma cena quando escreve, reencontra “cenas” na memória e, talvez, sente a cena como se a estivesse a fazer.

⁴⁹ Polina Klimovitskaia dirigiu o workshop *O crescimento profissional do actor*, organização da Câmara Municipal de Oeiras, Novembro de 2009.

É claro, e como referido, que tudo que se lê em *FBA* é apenas uma proposta.

Antes de passar às indicações para o campo da representação, convém lembrar a possibilidade do trabalho sensorial. Algumas escolhas de espaço poderão estar relacionadas com o olfacto e a audição. Com respeito às personagens principais, o trabalho poderá ser orientado (entre muitas outras hipóteses), para a perda (Cuidadora) e para o desejo (Irene). A Cuidadora poderá trabalhar um ambiente de “urgência”, particularmente a partir da sua terapia (cena 16).

Voltando ao texto, ele indica três tipos de trabalho do actor / representação:

1º Grupo: Irene, Cuidadora, Ifigénia e Helena

2º Grupo: Enfermeiro e Balcão

3º Grupo: Mulher do Tricot

A Voz off corresponde a personagens não presentes fisicamente o que propõe outra abordagem, principalmente sonora (mulher da copa, visitas e médico / enfermeiro / assistente social da reunião). Cada leitor imaginará estes “seus” corpos.

O primeiro grupo poderá desenvolver um tipo de trabalho mais stanilavskiano, particularmente, Irene e a Cuidadora.

O segundo grupo poderá trabalhar conforme a função que desempenha: personagens que sendo opostos, servem um estatuto socioprofissional. Serviços de enfermagem e de administração. Um poder.

O terceiro grupo, composto pela Mulher do Tricot, corresponde a um trabalho mais físico, onde a plasticidade interior será muito importante.

Quase todas as referências destas personagens correspondem a acções cénicas já tratadas em III. 2.

De seguida, vamos seguir Irene e a Cuidadora, já abordadas em II.3. e II.5.

A Cuidadora tem algumas propostas de acções, mais ou menos (in)diferenciadas: ler poema (cena 11) pentear Irene (cena 12), pôr manta a Irene (cena 14), para além das mencionadas relativas à alimentação e à fisioterapia. A única indicação que sai deste teor é a de dar a mão à mãe (cena 20). Estranha didascália. Mas talvez seja a única que propõe uma manifestação de afecto entre mãe e filha e numa cena em que resolvem o problema grave entre elas.

Para Irene, as possibilidades são muito pormenorizadas, chegando mesmo a referir-se: “abana as grades” (cena 4), “abre a boca, (...) dá um safanão, (...), abana os braços” (cena 13) ou “vira a cabeça para o lado (...), depois de muito observar, (...) está como uma estátua” (cena 14).

Muito difícil e pouco delicado para uma actriz, o encontro com estas didascalias.

Irene, durante uma cena (13), dialoga, falando por gestos, todo o tempo, menos em duas réplicas. O espectador pouco sabe do que Irene pensa, sente e deseja. Sabemos todos que quer ir em Liberdade, mas com saúde. Daí que estas indicações correspondam, de certa maneira, a falas. Mais estranha ainda será a indicação “Irene tem uma lágrima” (cena 17). Qualquer actor diria: “E agora, lá estão os dramaturgos. Que fazer?”. É relativamente frequente, algum tipo de doentes só terem uma lágrima em momentos muito especiais. Na verdade, nesta cena Irene acabara de saber através de um bilhete, a notícia da morte de seu filho (o que posteriormente se percebe que foi engano). Esta lágrima de Irene é um grito em silêncio.

Talvez estas indicações só queiram dizer como o trabalho do actor, por vezes, é de filigrana e representa momentos delicados ou mesmo “elevados” do ser humano. A palavra sensibilidade toma presença.

Por fim, falta falar da Mulher do Tricot: o corpo, uma metáfora. Para esta personagem importa pensar o movimento, a energia interior em sintonia com a sua linha exterior, em função do objectivo cénico.

Como dizia Stanilavski, “A linha interior do movimento é a base da plasticidade.”⁵⁰

Conforme já referido - Ela senta-se e faz tricot (cena 2), ela “batalha” com o novelo (cena 6), ela ajuda a passar a doente da maca para a cama (cena 9), ela (des)enrola o fio (cena 9), ela mima cabeças no ar (cena 9), ela joga com a Luz e a sombra (cena 12), ela faz terapia à Cuidadora (cena 16) ela leva Irene (cena 21).

Ela é Parca / Moira, ou Ariadne, ou a mulher do povo que sentada à soleira pega o fio e vai tecendo o seu sustento... é o Tempo que passa. O metrônomo, que pontua a partitura deste Tempo.

Contudo, só depois de a Cuidadora, pessoa auto-suficiente, chegar à impotência total, é que *FBA* tem o seu desenlace.

E, no final, um momento tenso é a cena, em que Mãe e filha confessam e perdoam os seus “pecados”: a filha confessa que não contou ao irmão a situação de saúde da mãe e, por seu lado Irene pensa que trabalhou demais e talvez tenha sido uma mãe ausente para os filhos.

Irene cumpriu a sua missão, este seu ciclo fez encontrar a paz entre os seus filhos.

Como escrevia Yoshi Oida, “O corpo humano faz parte da natureza. É implícito. E a esperança deseja a primavera.”⁵¹

⁵⁰ STANILAVSKI, Konstantin, *A construção da personagem*, São Paulo, Ática, 1989, p. 92.

⁵¹ YOSHI, Oida, “O actor invisível”, São Paulo, Via Lettera, p.75.

Conclusão

“*Fractura bem alinhada*: um processo de escrita para teatro e algumas propostas cénicas” procurou cumprir os seus objectivos.

FBA é um objecto de escrita para teatro, fruto de um processo particular.

Um percurso que nasceu com um internamento hospitalar e que foi sendo acertado com conhecimentos teóricos (sobre a escrita e a cena, em teatro).

Este projecto, como escrita para teatro abre portas para o futuro possível: re-escrita, leituras públicas ou cena.

Para a concretização de todo o trabalho foi muito importante a orientação do Professor Doutor Paulo Filipe Monteiro e a colaboração de algumas pessoas que ajudaram à compreensão e à memorização dos acontecimentos (Enfermeiro João e meus irmãos).

FBA é um objecto consistente, mas desequilibrado. Não é um texto dito “convencional”, seguindo os “cânones” aristotélicos de composição para escrita dramática. Nomeadamente, a estrutura das cenas e, o clímax final é pouco definido, mostrando a morte metaforicamente (*Parca* leva Irene). No entanto, a penúltima cena denuncia uma despedida entre mãe e filha.

Todavia, trata-se de uma escrita que é fiel à essência da realidade vivida, ficcionando-a e apresentando-se para a dramaturga (também cuidadora) como *assertiva*.

O Jogo Interior de *FBA* traduz-se na evolução da Cuidadora, de ser individualista até à procura de ajuda e apoio do irmão (com quem tinha um conflito) e na involução de Irene, de ser entusiasta até à recusa de viver. No entanto, Irene tem uma “função” espiritual, como que esperando “a sua partida” até à conciliação dos seus filhos. Este ciclo da sua vida serviu momentos de Paz.

Esteticamente, *FBA* articula concepções do absurdo e do realismo, construindo ainda intertextualidades e colagens (Guerra de Tróia, músicas e poemas).

A fragilidade que habita os seres humanos, quando o objecto que trabalham é uma vida a desafiar a morte, leva a olhar os fragmentos de estudo também como coisa peregrina.

O processo de criação tem sempre dor. Este foi doloroso, mas também deu prazer e tratou-se de um privilégio poder escrever sobre alguém a quem se tem amor.

De alguma forma, as questões institucionais foram uma presença claustrofóbica e perturbante, servindo de base ao Jogo Exterior, inerente ao objecto criado – *FBA*. Uma situação que no geral se define por problemas com: acesso à informação, condições materiais dos internamentos, estímulo dos trabalhadores, relações entre profissionais e doentes mais ou menos humanas e competentes, qualidade de comunicação e regras de internamento. No computo geral a atitude é arrogante e de insensibilidade, não existindo respeito e dignidade pelos cidadãos.

As instituições que convivem de perto com a dor e a morte deveriam ter formação especial, para os profissionais e utentes, no sentido do bem-estar geral e da Paz possível.

Nesta vida, em última análise, pertence-nos um Corpo.

O nosso corpo é a *interface* com o mundo e sente, pensa e cria.

Irene é o sorriso, a vontade, uma obra, a liberdade.

“A vida é uma flor.” *FBA* (cena 10).

Obrigada.

Bibliografia

ANDRÉ, João Maria (2004), “A dor, as suas encenações e o processo criativo”, in *Sinais de cena*, nº 2, Associação Portuguesa de Críticos de Teatro / APCT e Centro de Estudos de Teatro da Universidade de Lisboa / CET, Lisboa: Campo das letras, pp. 72 - 78.

ARISTÓTELES (1951), *Poética*, Lisboa: Guimarães.

AAVV. (2003), *O teatro em debate(s)*, org, CET / APCT, Lisboa: Livros Horizonte.

AAVV. (1984), *O texto e o acto – 32 Anos de Teatro (1968-2000)*, org. Fundação Calouste Gulbenkian / Fundação Casa de Mateus, Lisboa: FCG – Serviço de Belas Artes.

BARATA, José Oliveira (1979), *Didáctica do Teatro*, Coimbra: Almedina.

BARATA, José Oliveira (org.) (1981), *Estética teatral*, Lisboa: Moraes.

BARBA, Eugénio, SAVARESE, N. (1995), *A arte secreta do actor. Dicionário de Antropologia teatral*, São Paulo: Hucitec.

BECKETT, Samuel (1996), *Endgame / Última jogada*, tradução de Ana Tamen, s/ publicação, texto do espectáculo estreado no ACARTE, Fundação Calouste Gulbenkian a 26/06/1996.

BOLESZAVSKI, Richard (1992) *A arte do actor*, São Paulo: Perspectiva.

BRECHT, Bertolt (1957), *Estudos sobre Teatro*, Lisboa: Portugália.

BRILHANTE, Maria João (1998), “Teatro e drama: intensidades”, *Revista de Comunicação e Linguagens*, nº 24, *Dramas*, org. Paulo Filipe Monteiro, Lisboa: Edições Cosmos.

CHEKHOV, Michael (1986), *Para o actor*, São Paulo: Martins Fontes.

BROOK, Peter (2008), *O espaço vazio*, Lisboa: Orfeu Negro.

CHARVET P., COMPERTZ St., MARTIM E., MORTIER D., POUILLON Chr. (1992) *Pour pratiquer les textes de théâtre*, Bruxelles: De Boeck, Paris: Décullotta.

CORVIN, Michel (1991), *Dictionnaire Encyclopédique du Théâtre*, Paris : Bordas.

EURÍPIDES (1969), *Ifigénia em Áulis*, Porto: Livraria Civilização.

FADDA, Sebastiana (1998), *O Teatro do Absurdo em Portugal*, Lisboa: Cosmos.

FERREIRA, José Ribeiro (1992), *Hélade e Helenos – I. Génese e evolução de um conceito*, Coimbra: INIC / Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos da Universidade de Coimbra, pp. 406 – 415.

FERREIRA, PL. (2011), “O serviço de saúde a que temos direito”, in *A nova saúde pública da era do conhecimento*, org. Direção-Geral de Saúde, pp. 133-136.

FERREIRA, PL. (2012), “O direito do cidadão ao respeito, à dignidade e à participação” in *Serviço Nacional de Saúde em Portugal: as ameaças, a crise e os desafios*, org. Carmo, Coimbra: Almedina, pp. 67-72.

FRANK, Sandy (2011), *The inner game of screenwriting: 20 winning story forms*, U.S.A.: Michael Wiese Productions.

GAMA, Sebastião da (1971) *Pelo sonho é que vamos*, Lisboa: Ática.

GOMES, Bárbara, SACRAMENTO, Vera P., FERREIRA, Pedro Lopes, HIGGINSON, Irene J. (2013), “Estudo Epidemiológico dos locais de Morte em Portugal em 2010 e Comparação com as Preferências da População Portuguesa.” In *Acta Médica Portuguesa*, Revista Científica da Ordem dos Médicos, Lisboa: Ordem dos Médicos, vol. 24, nº 4, pp. 327 – 334.

GOOCH, Steve (1998), *Eu escrevo peças de teatro*, Lisboa: Pergaminho.

HETHMON, Robert (1993), *El Método del Actors Studio*, Madrid: Fundamentos.

KUSNET, Eugênio (1992), *Actor e Método*, São Paulo: Hucitec.

LAFFONT-BOMPIANI. (1992) *Dictionnaire des personnages*, Aylesbury: Robert Laffont.

LEHMAN, Hans-Thies (2002), *Le théâtre postdramatique*, Paris : L’Arche.

MATEUS, J. A. Osório (1977), *Escrita de Teatro*, Amadora, Livraria Bertrand.

MONTEIRO, Paulo Filipe (org.), (1998), *Revista de Comunicações e Linguagens*, nº 24, “*Dramas*”, Janeiro de 1998, Lisboa: Cosmos.

MONTEIRO, Paulo Filipe (2010), *Drama e comunicação*, Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra.

NEGREIROS, Almada (1999), *Obras Completas de Almada Negreiros – Poesia*, Lisboa: Imprensa Nacional da Casa da Moeda.

PEREIRA, Maria Helena da Rocha (1990), *Hélade – Antologia da Cultura Grega*, Coimbra: faculdade de Letras da Universidade de Coimbra / Instituto de Estudos Clássicos: Gráfica de Coimbra.

ROSA, Armando Nascimento (2000), *Falar no Deserto, estética e psicologia em Samuel Beckett*, Lisboa: Cosmos.

- OIDA, Yoshi (1998), *L'Acteur invisible*, Arles: Actes Sud.
- OIDA, Yoshi (1999), *Um actor errante*, São Paulo, Beca.
- OIDA, Yoshi (2007), *O actor invisível*, São Paulo: Via Lettera.
- OLIVEIRA, Fernando Matos (2003), *Teatralidades – 12 percursos pelo território do espectáculo*, Coimbra: Angelus Novus.
- PAIS, Ana (2004), *O discurso da cumplicidade*, Lisboa: Colibri.
- PAVIS, Patrice (1980), *Dictionnaire du Théâtre*, Paris: Sociales.
- PAVIS, Patrice (2004), “De onde vem e para onde vai a encenação”, *Revista Sinais de cena*, nº 2, Lisboa: Campo das Letras.
- PEDRO, António (1995), *Pequeno Tratado de Encenação*, Lisboa: Inatel.
- PORTILLO, Rafael e CASADO, Jesus (1992), *Abecedário del Teatro*, Sevilha: Centro Andaluz de Teatro.
- REBELLO, Luiz Francisco (1985), *História do Teatro de Revista em Portugal*, Lisboa: Dom Quixote.
- RYNGART, Jean Pierre (1991), « Qu'est-ce qu'un texte de théâtre ? » in *Introduction à l'analyse du théâtre*. Paris: Bordas.
- ROUBINE, Jean-Jacques (2000), *Introduction aux grandes théories du théâtre*, Paris: Nathan.
- SARRAZAC, Jean-Pierre (2002), *O futuro do drama, Escritas dramáticas contemporâneas*, Porto: Campo das Letras.
- SARTRE, Jean-Paul (2012), *Huis Clos*, tradução de Rui Neto, s/ publicação.
- SANTOS, Vítor Pavão dos Santos (1978), *A Revista à portuguesa*, Lisboa: O Jornal. - Projornal.
- SERÓDIO, Maria Helena (2009), “De encontro a uma poética do trágico: *Antes que a noite venha*, de Eduarda Dionísio”, in *Texto e imagem: estudos de teatro*, (org. Maria Helena Werneck, Maria João Brilhante), Rio de Janeiro: 7Letras.
- SCHOELLER, Guy (org.) (1992), *Dictionnaire des personnages: littéraires et dramatiques de tous temps et de tous les pays*, Aylesbury (Grã Bretanha) : Laffont..
- SCHMITT, Eric-Emmanuel (2003), *O senhor Ibrahim e as flores do Corão*, Porto: Âmbar.
- SCHMITT, Eric-Emmanuel (2001), *Monsieur Ibrahim et les Fleurs du Coran*, Paris: Magnard.

SCHMITT, Eric-Emmanuel (2007), *O senhor Ibrahim e as flores do Corão*, Coimbra, s/ publicação (versão cénica de João Maria André).

SCMITH, Eric-Emmanuel (2013), *Óscar e a Senhora Cor-de-Rosa*, Lisboa: Marcador.

SOLMER, Antonino (1999), *Manual de teatro*, Lisboa: Cadernos Contracena.

STANISLAVISK, Konstantin (1974), *A preparação do actor*, Lisboa: Arcádia.

STANILAVSKI, Konstantin (1986), *A construção da personagem*, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

STANILAVSKI, Konstantin (1989), *Manual do ator*, São Paulo: Livraria Martins Fontes.

STANISLAVISK., Konstantin (1994), *A criação do papel*, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

STEEL, Carolyn (2013), *Sitopia – The transformative power of food*, conferência integrada no Ciclo Transição, Teatro Municipal de Maria Matos, 21 de Maio. Vídeo em <http://www.teatromariamatos.pt/prog/debate-e-pensamento/2012-2013/ciclotransicao>

STEEL, Carolyn — *Hungry City: how food shapes our lives* disponível em linha em: URL<WWW.hungrycitybook.co.uk> [consultado em (Setembro 2013)]

STRASBERG, Lee (1987), *Un sueño de pasión – el desarrollo del Método*, Barcelona: Icaria.

SWEET, Jeffrey (1993), *The Dramatist's Toolkit – The Craft of the working playwright*, Portsmouth, New Hampshire: Heinemann.

TORGA, Miguel (1999), *Antologia poética*, Lisboa: D. Quixote.

UBERSFELD, Anne (2009), *L'école du spectateur*, Paris: Éditions Sociales.

VASQUES, Eugénia (2001), *Mulheres que escreveram teatro no século XX em Portugal*, Lisboa: Colibri.

<http://www.clinicadoquadril.com.br/doencas/fraturas.htm>

<http://www.ebah.com.br/content/ABAAAfLcAF/fratura-colo-femur-nos-idosos>

<http://www.enneagraminstitute.com>

https://www.aofoundation.org/struture/network/.../fx_trocantericas.ppt

<http://www.fl.ul.pt/CETbase/default.htm>

Anexo nº1

Peça *Fractura bem alinhada*

de Teresa Faria

Fractura bem alinhada

Teresa Faria

Setembro

2013

1ª Cena – Haveres / Despedida

Irene, Enfermeiro e Cuidadora.

Luz: um corredor.

Voz off – Senha 1921. Pode avançar.

Irene – Não quero. Larguem-me.

Enfermeiro - Tome os haveres da doente.

Enfermeiro entrega saco com objectos à filha / Cuidadora.

Cuidadora – Vai correr tudo bem, Mãe. Eu trato de tudo.

Saem Irene e Enfermeiro.

Voz off – Senha 1921. DHS. Cirurgia boa. Equipa satisfeita. Anestesia certa. Fractura bem alinhada. Coração respondeu bem.

2ª Cena – Balcão / Regras

Mulher do Tricot, Balcão e Cuidadora.

Uma Mulher entra, senta-se e começa a fazer tricot. Será a Mulher do Tricot. Ficarà em cena até ao final do espectáculo.

Cuidadora – Irene Rocha.

Balcão – Cama 19.

Cuidadora – É possível acompanhar as refeições?

Balcão – Não. As visitas são das 14 às 15 e das 17 às 20.

Cuidadora – A Irene tem 91 anos e nunca esteve internada.

Balcão – O tratamento é igual. (*toque de telefone. Atende*) Sim. Vêm mais seis.

Corredor dois. Vou vagar mais quatro lugares. Não. Sim. Já. (*desliga telefona*)

Pronto. Ora então?

Cuidadora – É uma situação especial.

Balcão – São todos especiais. Temos mais problemas cá.

Cuidadora – É a fala. É preciso traduzir o que diz.

Balcão – Pronto. Então dê lá as refeições.

Cuidadora – E trazer bolachas, bananas e suspiros?

Balcão – Açúcar?

Cuidadora – Sem problemas.

Balcão – Suspiros. Sim. Mas não deixe cá.

Cuidadora – Obrigada. E agora?

Balcão – Tem de esperar. Está tudo conforme o quadro clínico.

Cuidadora – Roupa e dentes?

Balcão – Não se preocupe com isso.

Cuidadora – Posso seguir?

Balcão – Já lhe disse. Sim.

Cuidadora – Onde?

Balcão – Siga as placas.

3ª Cena – Anestesia

Mãe, Cuidadora e Mulher do Tricot.

Ambiente sonoro: palavras, chinar de metais, gemidos, ... (com trabalho electrónico).

Cuidadora – Olá, Mãe. Procurei-a.

Irene – Sim.

Cuidadora – Como se sente?

Irene – Parece-me ...

Cuidadora – Que...

Irene – Parecem cavalos em espiral.

Cuidadora – É o coração a bater.

Irene – Entram, galopam e viram costas.

Cuidadora – É o pessoal.

Irene – Criaturas gritam.

Cuidadora – Os doentes. Têm dores.

Irene – Fome de viver.

Cuidadora – Mãe, são doentes.

Irene – Quero comer.

Cuidadora – Hoje a alimentação é feita pelos vasos sanguíneos.

Irene – Tantos. Dormir.

Cuidadora – Amanhã é diferente.

Irene – Embora, eu.

Cuidadora – Amanhã.

Irene – A janela.

Cuidadora – Está frio lá fora.

Irene – Está bem.

Cuidadora sai.

4ª Cena – Agitação nocturna

Irene, Enfermeiro e Mulher do Tricot.

Irene abana grades, senta-se e chama por filha.

Irene – São horas de começar a aula.

Enfermeiro – O que há?

Irene - Quem falta?

Enfermeiro – Então que se passa, sossegue.

Enfermeiro vai arranjando as ligaduras e cateteres de Irene.

Irene – Trouxe o livro de ponto?

Enfermeiro – Vamos a ter calma. Senão tenho que ir chamar o Chefe.

Irene – O que eu corri para aqui chegar.

Enfermeiro – Tem que dormir.

Irene – Temos de ir embora.

Enfermeiro – Vá lá. Não podemos brincar. São muitos.
Irene – Muitos na viagem...
Enfermeiro – Calma.
Irene – ... de estudo.
Enfermeiro – Tem de ser.
O Enfermeiro dá medicação a Irene.

5ª Cena – Sonolência

Balcão, Cuidadora e Mulher do Tricot.

Cuidadora – Não acorda.
Balcão – Bom dia. Cama?
Cuidadora – 19. Bom dia.
Balcão - O que se passa?
Cuidadora – É a minha pergunta. Só dorme.
Balcão – É a medicação.
Cuidadora – Mas o que aconteceu?
Balcão - Está a fazer efeito.
Cuidadora – Não percebo.
Balcão – Estava muito agitada. Temos cá muitos.
Cuidadora – O que tomou?
Balcão – Sempre foi muito nervosa?
Cuidadora – O que lhe deram?
Balcão – Qual é o problema?
Cuidadora - Fiz-lhe uma pergunta.
Balcão – Um calmante.
Cuidadora – Coisa que nunca tomou na vida.
Balcões – Os outros precisam de descansar.
Cuidadora - Sigo?
Balcão – As mesmas placas.

Balcão sai.

Pode passar uma maca sem nada e ninguém a transportar.

Cuidadora só.

C – Sigo siglas. Pareço automatizada. Tenho de ser resiliente. É melhor cumprir ordens. Preciso de forças. O dever. Tenho de responder à situação. Parece um espremedor. A ciência tem evoluído tanto. Sim, as equipas vão funcionar. Ela vai sair com saúde. Sempre teve. E o meu trabalho? A Joana faz-me as consultas. É pouco tempo. Sigo. Siglas. Mulheres: 1 a 4, 5 a 9 ... 18, 19.

6ª Cena – Ifigénia

Irene, Ifigénia, Cuidadora e Mulher do Tricot.

Irene – Olá.
Cuidadora – Olá.
Irene – Que bom ver-te. Aqui. Ter-te.
Cuidadora – Bonita
Irene – Fazes falta.
Cuidadora – Está muito melhor.
Irene – Achas mesmo.
Cuidadora – Claro. E a senhora chama-se?
Ifigénia – Ifigénia.
Irene – Imolada. Ventos para a Guerra. A Helena.
Ifigénia - Cheguei mesmo agora.
Cuidadora – Venha em boa hora.
Ifigénia - Acabou de morrer uma aqui atrás. Vi. Acachaparam-lhe a cabeça. Mudaram-me pr'aqui.
Cuidadora – Vai ficar tudo bem.
Irene - Tenho fome.
Cuidadora – Está quase na hora.
Ifigénia – Hão-de lá pôr outra no mesmo sítio.
Irene – Quando vem o sol?
Ifigénia – Também vai morrer.
Cuidadora – A primavera há-de chegar.
Ifigénia – Agora os meus não sabem de mim.
Cuidadora – Hão-de saber. Eles avisam.
Ifigénia – Oh. Vê-se mesmo.
Cuidadora - Mãe, está boa?
Irene – Quase embora.

Voz off – Lanche!

Irene – Que bom. O leitinho.
Cuidadora – E o pão?
Irene – Não.
Cuidadora – Com doce.
Ifigénia – A mim nada.
Irene – Não.
Ifigénia – Nada mesmo.
Cuidadora – E manteiga? (*para Irene*)
Ifigénia – Só.
Irene – Doce não.
Ifigénia – E manteiga?
Irene – Não. Obrigada.
Cuidadora – E pão no leitinho?
Irene – Que bom!

Vídeo: Cuidadora projecta vídeos com Natureza (Estações do Ano, Animais, p. ex) e música (“Für Elise”, tocada com copos).

Voz off – jantar!

Cuidadora dá jantar.

Ifigénia – A minha comida não tem sal.
Irene – A minha bem.
Cuidadora – A senhora pode comer sal?
Ifigénia – Pouco. Mas não me dão nenhum.
A Cuidadora pára de dar jantar a Irene.
Cuidadora – Peça.
Irene - Dás-me?
Cuidadora – Ai, desculpe.

Entra Enfermeiro.

Enfermeiro – Deixe ver os valores.
Enfermeiro vê a glicémia a Ifigénia.
Ifigénia – Não me dão nada.
Enfermeiro – Se precisar.
Ifigénia – É sempre assim.
Enfermeiro – Vê, hoje tem de levar.
Cuidadora – Não costumam ver a tensão?
Enfermeiro – Só quando é preciso.

Enfermeiro sai.

Irene – Não posso mais.
Cuidadora – A senhora vê. Cuidado é a palavra certa.
Irene – Dormir.
Cuidadora – Uma colherzinha.
Irene – Aquilo...
Cuidadora – Suspiro?
Cuidadora dá suspiro a Irene.
Irene – Isso.
Cuidadora - Agora até amanhã.
Irene – O teu irmão sabe?
Cuidadora – A mãe? Aqui? Sim.
Irene – Amanhã vens?
Cuidadora – Sim.
Irene – É muito importante.
Cuidadora – Descanse.
Irene – Não há outra saída?
Cuidadora – Não.
Irene – Os portões estão fechados?
Cuidadora – Sim.

Cuidadora sai.

Ifigénia – Sabe a noite aqui nunca mais acaba. Chamam, gritam, discutem ... e elas nunca aparecem. Há dias caiu da cama. Pum. Coitada. Acordámos todas. Foi um forró.

Luz com foco em Mulher do Tricot.

Ifigénia sai.

A Mulher do Tricot enrola-se no tricot, como numa batalha.

7ª Cena – Visitas e anonimato. O passado.

Irene e Cuidadora e Mulher do Tricot.

Cuidadora – Olá. Bom sol!

Irene – Lá fora.

Cuidadora – Dormiram?

Irene – Não saímos. Sempre aqui.

Cuidadora – É só uns diazitos.

Irene – Quantos?

Cuidadora – Poucos. Está só?

Irene – (*apontando para o lado*) Exames.

Cuidadora – Como se sente?

Irene – Pouco decente.

Voz off (visitas de outros doentes):

– Olha quem está aqui. A Doutora Irene.

- A Senhora que nos ensinou os princípios da civilização.

- A fundadora da Liga dos Amigos dos Doentes. A mulher que resolvia os problemas de toda a gente.

- Não lhe podia ter acontecido pior.

- Vou dizer ao meu director. Ele vê todos os dias a página da necrologia.

Cuidadora e Irene – (*canção*)

“*O dia da espiga*”

Maria, são teus olhos azeitonas!

Cachopa, são teus lábios qual cereja!

E teus seios, cachos de uvas que abandonas,

À vindima desta boca que os deseja.

Cuidadora - Alguém falou? Pareciam vozes. Mudas.

Irene – O que foi?

Cuidadora – Nada.

Irene – Que bom.

Cuidadora – Lembra-se dos seus alunos?

Irene – Tempos.

Cuidadora - Das visitas que organizava.

Irene – Tantas.

Cuidadora – E a Escola dos Meninos?

Irene – Passado.

Cuidadora – Deu muitos futuros.

Irene – Falar de quê?

Cuidadora – Música, teatro, dança...

Irene – Mais?

Cuidadora – Eram ricos e pobres.

Irene – Estás boa?

Cuidadora – A escola.
Irene – Não percebo.
Cuidadora – Descanse.

Vídeo: Talvez passar um apontamento que explore o interior do cérebro e outro sobre o Passado de Irene, por exemplo com alunos em Templos, ou ajudando doentes.

Voz off – Almoço.

Cuidadora – Vamos comer. Sentar.
Irene – Filha, isto é tudo tão esquisito.
Cuidadora – Sopinha tão boa.
Irene – Vamos embora.
Cuidadora – Aqui é para ficar boa.
Irene – Achas?
Cuidadora – Sim. O puré está bom?
Irene – Pouquito.
Cuidadora – Tem de comer.
Irene – Não cabe mais.
Cuidadora - Pelo seu filho.
Irene – E ele?
Cuidadora – Só mais uma.
Irene – Apenas.
Cuidadora – Pronto, acabou.
Irene – No fim.

Entra Enfermeiro.

Enfermeiro – Está tudo?
Cuidadora – Não foi mal.
Enfermeiro – Vai correr tudo bem.
Cuidadora – Alguma informação?
Enfermeiro – Apareceu uma úlcera.
Cuidadora – Como?
Enfermeiro – De pressão. É normal.
Cuidadora – E?
Enfermeiro – Está a cicatrizar. Não se preocupe.

Enfermeiro sai.

Cuidadora – Mãe, dobre o joelho?
Irene – Não mexe. Fica à espera.
Cuidadora – Um pouco.
Irene – Não quer. Está cansado.
Cuidadora – Vamos fazer esforço.
Irene – Nada. Oco.

Balcão entra.

Cuidadora – Cama 19.

Balcão – Diga.
Cuidadora – Não queremos visitas.
Balcão – A porta está aberta na hora delas.
Cuidadora – Nós controlamos aqui.
Balcão – Mais?
Cuidadora – Tem uma úlcera de pressão.
Balcão – No cóxis.
Cuidadora – Porquê?
Balcão – O posicionamento.
Cuidadora – Não a viram para os lados?
Balcão – Sempre que possível.
Cuidadora – Posso fazê-lo?
Balcão – Só com alguém do serviço. Mais?
Cuidadora – Os joelhos parados. Fisioterapia?
Balcão – Já fez verticalidade, mas a percepção e consciência das acções está difícil.
Cuidadora – Os joelhos.
Balcão – É o corpo todo.
Cuidadora – Posso fazer movimentos?
Balcão – Desde que não a deixe cair.
Cuidadora – Qual é o pé que avança primeiro?
Balcão – É o doente.
Cuidadora – Assim será.
Balcão – A responsabilidade é do cuidador.
Cuidadora – Ela foi ginasta. Tem medalhas.
Balcão – Não estrague o que está bem feito.

Balcão sai.

8ª cena – Ifigénia sai. Irene dá um passo

Irene, Cuidadora, Ifigénia, Enfermeiro e Mulher do Tricot.

Ifigénia entra.

Ifigénia – Vou-me embora.
Cuidadora – Que bom.
Ifigénia – De repente.
Cuidadora – Vamos pintar as unhas.
Ifigénia – Eu nunca pintei.
Cuidadora – Mais uma razão.
Irene – As minhas também gostavam.
Cuidadora – Claro, mãe.
Cuidadora pinta unhas a Irene e Ifigénia.
Ifigénia – Os meus não me vão encontrar.
Cuidadora – Eles telefonam.
Irene – Queria regar as flores.
Ifigénia – E as minhas coisas?
Cuidadora – Vão consigo.
Irene – As suas flores mandam beijos.

Entra Enfermeiro.

Enfermeiro – Cama 18.

Ifigénia – Sou eu.

Enfermeiro - A ambulância espera.

Ifigénia – Não tenho cá ninguém meu.

Enfermeiro – Vai tudo em sacos.

Ifigénia – Mas para onde vou?

Enfermeiro – A ambulância está à sua espera.

Cuidadora – Vai correr tudo bem, se Deus quiser.

Irene – Quem me dera.

Ifigénia – Até tenho o coração apertado. Adeus.

Irene – Ifigénia seguirá o seu voo, partindo do altar.

Enfermeiro – Já estamos atrasados.

Cuidadora – D. Ifigénia quer ajuda?

Enfermeiro – Trate da sua doente, senão... deixa de ter esse privilégio.

Cuidadora – É um direito.

Ifigénia – Os meus cartões?

Enfermeiro – Já disse que está tudo nos sacos. Vamos.

Ifigénia – Cai-me tudo das mãos. Alguém que me quer falar.

Enfermeiro – Vamos. Não há tempo a perder.

Enfermeiro e Ifigénia saem.

Cuidadora – Vamos vencer o tempo. Levantar?

Irene – Sim.

Cuidadora – Força.

Irene – Darei o meu melhor

Irene dá um passo com Cuidadora.

Cuidadora – Grande vitória.

Irene – Achas que sim?

Cuidadora – Sim, vamos conseguir.

Irene – Quanto falta?

Cuidadora – Pouco tempo.

Irene – Valeu a pena

Cuidadora – Um suspiro?

Irene – Que fazer mais para ir embora?

Cuidadora – Esperar.

Cuidadora só.

C – É preciso obedecer para Sair, para Respirar. É preciso ter Saúde. Quero o teu sorriso em liberdade. Mas, e agora? Como vai ser amanhã? O dia inicial e limpo. As escadas? Orçamentos. Dinheiro. Assinaturas. E as pessoas? O Manuel vai aguentar? Sempre fizeram fâisca. Na mesma casa? Não vou dizer ao meu irmão. O queridinho. Foi assim desde pequeno. Encostava-se. Ainda me lembro. Ele a partir o vidro e eu a apanhar. Não se acusou. Tinha protecção. Eu resolvo. Ele nunca aparece. Depois faça-se justiça.

Nunca quis saber. O importante é a felicidade dela a andar. Um exemplo. Ela assinará?
Vamos ver. Mãos à obra, procurar orçamentos.

9ª Cena – Chegada de Helena. Irene engasga-se.

Irene, Cuidadora, Balcão, Enfermeiro e Mulher do Tricot.

Irene – Tenho o carro lá fora e é preciso levar uma senhora.

Cuidadora – Dona Graça, a sua filha acabou de chegar.

Irene – Disseram. E eu não posso sair daqui.

Cuidadora – Eu vou, Mãe.

Irene – Filha, estava aflita.

Cuidadora – Pronto, já passou.

Irene – Resolves tudo?

Cuidadora – Sim. Ontem foi excelente: andar, postura.

Irene – Vamos sair?

Cuidadora – Talvez.

Entra Enfermeiro com Helena numa maca.

A Mulher do Tricot vai ajudar a passagem de Helena para cama.

Enfermeiro – Coluna. Helena.

Irene – A mulher mais bela do mundo.

Enfermeiro – Quem?

Cuidadora – Que venha em boa hora.

Irene – Helena, grega, esposa de Menelau. Páris apaixonado raptou-a. Fugiram para Tróia.

Cuidadora – Mãe.

Irene – O general Agamémnon é incumbido de combater, atravessa o mar Egeu.

Enfermeiro – A cama 19 é só sabedoria.

Irene – Alguns poemas descrevem o ciclo troiano.

Cuidadora – O que faz um nome!

Irene – Uma luta entre países por causa da beleza de uma mulher.

Enfermeiro – Parece telenovela.

Irene – Histórias.

Cuidadora – O que tomou?

Enfermeiro – Deve ser o anti-agregante a funcionar.

Cuidadora – Continua a tomar?

Enfermeiro – Claro.

Enfermeiro sai e Mulher do Tricot vai para a sua cadeira.

Irene – 10 anos. A guerra entre aqueus e troianos.

Cuidadora – Amanhã continua a lição.

Irene – Aquiles morreu, atingido no calcanhar.

Cuidadora – O célebre calcanhar. Sai Ifigénia e entra Helena, no campo da batalha.

Irene – Ifigénia foi sacrificada, para partirem os exércitos.

A Curadora trauteia, por exemplo, a ária de “Páris” da Ópera “Paris e Helena”.

Voz off – Almoço

Cuidadora – Canja.

Irene – Não é verdadeira.

Cuidadora – A canja é.

Irene – A galinha.

Cuidadora – Se tivesse ovinhos...

Irene – A rapariga não mexe.

Cuidadora – Coluna.

Irene – Coitada.

Enfermeiro entra e dá a alimentação a Helena com uma seringa. Irene observa.

Irene – O que é isso?

Cuidadora – Crepe.

Irene – Aqui à beira?

Cuidadora – De peixe.

Irene – Aqui ao lado?

Cuidadora – E doce?

Enfermeiro sai.

Cuidadora – Não é connosco.

Irene – Difícil.

Cuidadora – Vá, não olhe. Coma.

Irene engasga-se. Cuidadora toca campainha.

Cuidadora – Não vêm. (*toca campainha*) Senhor Auxiliar? Acabou de sair. (*insiste*)
Enfermagem? Alguém apareça!

Enfermeiro entra. Levanta Irene e bate-lhe nas costas.

Enfermeiro – Vá, tussa. Deite fora. Vá, ande lá.

Cuidadora – Ela não costuma deitar.

Enfermeiro – Vamos força. Deite. (*batendo nas costas*)

Enfermeiro vai batendo nas costas de Irene e ela vai-se acalmando.

Cuidadora – Que faço?

Enfermeiro – Não faça nada. Forçou-a?

Cuidadora – Não.

Enfermeiro – Tenha cuidado. É melhor sair.

Cuidadora – Mas...?

Enfermeiro – Saia, por favor.

Cuidadora afasta-se.

Enfermeiro – Sorte. Reagiu bem. Não foi preciso aspirar. Precisa de descansar. Durma.

Enfermeiro sai. Balcão aparece.

Balcão – Como hoje é sábado, segunda-feira o dietista vai prescrever dieta líquida.
Esta disfagia não se pode repetir.
Cuidadora – Se fosse sua mãe?
Balcão – Segunda-feira.

Balcão sai.

Cuidadora só.

C – Qual é o limite? Já não sei quem está doente. A dor anda a entranhar-se. Ramifica-se. Um sintoma, um sinal. Sim, trata-se. Eu resolvo. Mas como? Aguentar. Onde dispara no cérebro tudo isto? De repente somos uma obsessão. E o cheiro? Não sai. Será que ela escreve? Sou eu que tenho de resolver tudo sozinha. Telefonar ao maninho? Não. Já em pequenino era o “sonsinho”. Porque é que eu hesito. Em quem confiar? Se calhar, preciso de ajuda. Já não tenho mão. “Aquele que não tem confiança nos outros, não lhes pode ganhar a confiança.” Diz Lao-Tsé.

Luz focaliza em Mulher do Tricot.

Esta movimenta-se: (dês) enrola-se no novelo; depois senta-se.

A Cuidadora vai ter com ela. Põe uma venda nos olhos. Tacteia o ar. Mima uma cabeça à sua frente que beija.

Silêncio absoluto.

10ª Cena – Irene não come. Helena segue para operação.

Irene, Enfermeiro, Helena, Cuidadora e Mulher do Tricot.

Cuidadora – Olá

Irene – Eh?

Cuidadora – Dormiu?

Irene – Ne.

Cuidadora – Não dormiu?

Irene – Ê.

Enfermeiro – Não tomou o pequeno-almoço.

Cuidadora – Algum problema?

Enfermeiro – Rejeita.

Cuidadora – Vai almoçar.

Enfermeiro – A operação de Helena é logo.

Helena – Sim.

Enfermeiro sai com Helena na cama.

Cuidadora – Mãe, olhe que postal tão bonito.

Irene – E?

Cuidadora - Diz: “A vida é uma flor.”

Irene – Ê.

Cuidadora – Quer escrever alguma coisa?

Cuidadora dá postal a Irene que escreve.

Cuidadora – *(lendo)* Palavras.

Irene – Pa...
Cuidadora – E o seu nome?
Cuidadora dá cheque a Irene. Esta assina.
Cuidadora – Muito bem.
Cuidadora arruma o cheque.

Voz off – Almoço.

Cuidadora – Bom empadão.
Irene – Menelau avança.
Cuidadora – Prove. Só.
Irene – Barcos.
Cuidadora – Uma colher.
Irene – Um cavalo sobre as águas.
Cuidadora – Mãe. Comer.
Irene – Correr. Remar.
Cuida – Uma pelo seu querido filho.
Irene – Ilha.

Vídeo: paisagem com mar, ilhas, misturando com movimentos de células.

11ª Cena - Helena não é operada. Irene acredita no futuro com saúde.

Irene (sentada), Cuidadora e Mulher do Tricot.

Cuidadora – Olá mãe.
Irene – Olá querida.
Cuidadora – Que bom vê-la.
Irene – Sempre a tempo.
Cuidadora – Sou fiel às horas.
Irene – Levantar?
Cuidadora – Trouxe-lhe pudim de peixe.
Irene – Andar.
Irene levanta-se quase sozinha e anda. Cuidadora colabora.
Irene – Agora posso fazer nada?
Cuidadora – Mãe, quatro nadas.
Irene – Que bom.

Entra Enfermeiro com Helena.

Cuidadora – Tão rápido.
Enfermeiro – Aqui é assim.
Cuidadora – Correu bem?
Enfermeiro – Muito trabalho.
Cuidadora – Já está?
Enfermeiro – A D. Irene a andar!
Irene – Ólarilas.
Enfermeiro – Muito bem.

Enfermeiro sai.

Helena – Não havia material. É a segunda vez que acontece. Paciência.

Voz off (*visitas de Helena*):

- Isto não pode continuar.
- A rapariga partida anda para baixo e para cima.
- Ela é pobre. Foi no trabalho.
- Enquanto cá estiver é o seguro que paga.
- (criança) Lena dá-me um beijinho.

Cuidadora senta Irene.

Cuidadora – É difícil.

Helena – Espero o tempo que for preciso.

Cuidadora – (*para Irene*) Quer uma bolacha?

Irene – Não te faz falta?

Cuidadora – Não.

Irene – Tenho medo.

Cuidadora – Ninguém proíbe.

Irene – Que te faça falta.

Cuidadora – Tenho mais.

Irene – Que bom.

Cuidadora dá bolacha a Irene que a come.

Cuidadora – Mãe, quando ficarmos fortes vamos à Grécia.

Irene – Agora, nunca mais vamos desanimar.

Cuidadora – Nunca mais.

Irene – Formidável.

A Cuidadora vai ter com Mulher do Tricot e diz-lhe o poema: “Pelo sonho é que vamos.”.

Cuidadora - Pelo sonho é que vamos,
comovidos e mudos.

Chegamos? Não chegamos?
Haja ou não haja frutos,
pelo sonho é que vamos.

Basta a fé no que temos.
Basta a esperança naquilo
que talvez não teremos.
Basta que a alma demos,
com a mesma alegria,
ao que desconhecemos
e ao que é do dia a dia.

Chegamos? Não chegamos?
- Partimos. Vamos. Somos.

(Sebastião da Gama)

12ª Cena – Alegria

Irene, Cuidadora e Mulher do Tricot.

Irene – Que fazemos hoje?

Cuidadora – Tenho uma surpresa. Mas primeiro penteamos e almoçamos.

Irene – Vamos a isso.

Cuidadora começa a pentear.

Cuidadora – A Helena?

Irene – Radiografias.

Cuidadora – O seu filho telefonou.

Irene – Está bom?

Cuidadora – Sim.

Irene – Tem tudo pago?

Cuidadora – Tudo em ordem.

Irene – Ai que bom. Ele saiu ao pai.

Cuidadora – A mãe sempre disse isso.

Irene – Eu gosto dos dois.

Cuidadora – O menino... querido.

Irene - Então a surpresa?

Cuidadora - ...

Irene – Diz.

Cuidadora – Daqui a pouco.

Irene – Sempre foste assim.

Cuidadora – E a Helena?

Irene – Foi outra vez tentar a sorte. Parece um hotel. Entram e saem.

Voz off – almoço

Cuidadora – Sopa de grão.

Irene – Tenho fome.

Cuidadora – Ainda bem que há comida.

Irene – Pouco.

Cuidadora – De cada vez.

Irene – Onde vamos?

Cuidadora – Comer iogurte. Muito rico.

Irene – Que delícia.

Cuidadora – É suplemento.

Irene – E a gelatina?

Cuidadora – Faz bem ao cabelo e às unhas. Não vê o seu.

Voz off – Uns comem melhor que outros. Devem pagar mais.

Cuidadora – Felizmente há muitas segundas-feiras para o nutricionista poder aparecer.

Irene – Ó filha, tu estás boa?

Cuidadora – Sim. Quando nós precisamos de alguma coisa, devemos pedir.

Irene – Mas que conversa, de repente.

Cuidadora – Vozes.

Irene – Não ouvi nada. Não liguês.

Irene levanta-se. Sobe e desce um degrau da cama e dança com a filha, à volta da cama (os pezitos de Irene sobre os de Cuidadora).

Música poderá ser o “Lago dos cisnes” de Tchaikovski.

Cuidadora – Digna da Margot Fontaine.

Irene – E do Nureyev.

Cuidadora – Ou da Pina Bausch.

Irene – Isso já era a cair.

Cuidadora – Espantoso.

Irene – Formidável.

Cuidadora – E agora para acabar o dia, vamos passear.

Irene – Não podia estar mais feliz.

Vídeo: Passeio de carro de Irene com a filha, - quinta, sol, campo.

Cuidadora só.

Cuidadora – “Já cortou o cordão umbilical?” – diz a psicóloga. “Sim, doutora, saí de casa de meus pais há trinta anos.” Respondo. “Então distancie, racionalize e deixe que a morte faça o seu destino. De que tem medo? C – “Da dor.” Ela: “Ah, isso é para outra consulta. Tem cumprido as tarefas? Não faz tudo que pode fazer?” – bati com a porta.

Está tão magrinha.

Estou a ser individualista? Que mais posso fazer? Que caminho desejará ela seguir? A cadeira - elevador é cara. Quinze mil euros. Vender o quê? Contar ao seu filhinho? Não. Aguentarei? Estou a armar-me em Joana d’Arc? Tenho que fugir da fogueira.

13ª Cena – 1ª reacção agressiva. Filha ausente.

Irene, Helena, Balcão e Mulher do Tricot.

Balcão – Tirámos o anti-trombótico. A senhora está muito bem.

Irene – Sim.

Balcão – A sua filha, não vem hoje?

Irene – ...

Helena – Trabalho.

Balcão – Com a úlcera tratada já pode ir para outro lado.

Irene – Casa.

Balcão – Pois, vocês é que sabem.

Irene – É bom haver pessoas que fazem isso.

Balcão – A menina Helena, tem aí para uns tempos. Paralisada.

Entra Enfermeiro com almoço.

Enfermeiro – Ora vamos lá a começar.

Irene não abre boca.

Enfermeiro – Diga: Ah!

Irene ia abrir e Enfermeiro dá-lhe comida na boca.

Enfermeiro – Outra vez. Abra a boca.

Irene não abre boca.

Balcão – Olhe o tempo. A optimização.

Enfermeiro – Depressa. São muitos para aviar. Abra.

Irene dá um safanão no ar.

Enfermeiro – Ai a menina. Olhe que eu prendo-a.

Irene abana os dois braços.

Enfermeiro – Então tem de comer.

Enfermeiro tenta dar outra colher.

Irene – Hum. (*sem abrir lábios*)

Enfermeiro – Está magrinha. Não me obrigue... (*insiste.*)

Irene -

Enfermeiro – Não quer ir a bem?

Irene - ...

Enfermeiro segura Irene e dá-lhe os alimentos com seringa.

Balcão - Fez o acertado.

Enfermeiro – O dever.

Balcão - Vais ser recompensado pelo teu trabalho.

Enfermeiro e Balcão saem.

*A Mulher do Tricot vira cadeira ao contrário e movimenta-se com desenho de sombras.
Som procura sonoridade de células cerebrais.*

14ª Cena - Frio

Irene, Cuidadora, Helena e Mulher do Tricot.

Cuidadora – Olá mãe.

Irene – Brrrr.

Cuidadora – Tive uma reunião ontem.

Irene – Frio.

Cuidadora – Que se passa?

Irene – Gelo.

Cuidadora - Helena aconteceu alguma coisa?

Helena – Pergunte-lhe.

Cuidadora – Mãe. O que foi?

Irene – Preciso de um bocadinho de calor.

Cuidadora – Uma manta?

A Cuidadora põe manta sobre Irene.

Cuidadora – Melhor?

Irene – Um machado.

Cuidadora – Já volto.

Balcão e Cuidadora.

Cuidadora – Cama 19.

Balcão – Diga.

Cuidadora – Irene está parada. Fria. Não quer nada.

Balcão – Está cansada. Teve dias agitados.

Cuidadora – Medicados.
Balcão – Perspectiva lenta.
Cuidadora – O que se passa?
Balcão – A úlcera fechou.
Cuidadora – E então?
Balcão – Não come.
Cuidadora – Comigo sim.
Balcão – Dê-lhe.
Cuidadora – O que aconteceu?
Balcão – Pergunte-lhe.
Cuidadora – Alguém lhe falou em Lar?
Balcão – Isso é com outros serviços.
Cuidadora – Deram-lhe alguma coisa?
Balcão – O costume.
Cuidadora – E o anti-agregante?
Balcão – A inoxiparina já não era necessário.
Cuidadora – Em que contexto?

Voz off – Almoço.

Cuidadora e Irene.

Cuidadora – Olha que fotografia tão bonita.
Irene – *(depois de muito observar)* Linda.
Cuidadora – Prove esta colherzinha.
Irene - ...
Irene vira a cabeça para lado.
Cuidadora – Só provar.
Irene - ...
Cuidadora – Pelo seu filho.
Irene - ...
Cuidadora – Então?
Cuidadora leva colher à boca de Irene.
Irene – Hum.
Irene parece uma estátua.
Cuidadora – Mãe olhe que me vou embora.
Irene – Vai.
Cuidadora – Vamos lá.
Irene – Vai.
Cuidadora – Helena que aconteceu?
Helena – Eu não vi nada.
Cuidadora – Mãe, não vamos desistir.
Irene – Para quê?
Cuidadora – Para ver a primavera.

*Cuidadora tenta dar alimentos, mas Irene engasga-se. Tosse.
Aparece Enfermeiro que levanta e vira Irene.*

Enfermeiro – Engasgou-se.
Cuidadora – Vê-se.

Enfermeiro – Comeu?
Cuidadora – Não quer.
Enfermeiro – Tem que se mudar o sistema.
Cuidadora – Alguma coisa a magoou.
Enfermeiro – Agora precisa de descansar.
Cuidadora – E eu?
Enfermeiro – Você também.
Cuidadora – O seu filho telefonou?
Irene – Gostava de lhe dizer umas palavritas.

15ª Cena - Reclamação

Cuidadora e Balcão.

Cuidadora (*lendo o que escreveu*) – “A 8 de Março, por decisão alheia aos familiares, foi mudada a medicação da doente da cama 19. Austeridade? Como era do conhecimento dos Serviços, a Doente precisava de apoio de uma Cuidadora, o que aliás foi autorizado pela Instituição. Como parece que forçaram a Doente a comer, gerando-se uma certa violência, solicita-se com toda a urgência uma reunião com a equipa e um relatório detalhado da situação.”

B – Pode deixar. Vai seguir os trâmites normais.

C – Quanto tempo.

B – Ponho aqui urgente. Uns dias.

C – Vou entregar uma cópia na Administração.

B - A senhora sabe que se sua mãe deixar de se alimentar normalmente, terá de ser entubada, conforme as regras dos Serviços Nacionais.

C – Isso só com autorização.

B – Não sei se a senhora está a ver a situação, como ela é.

C – A reclamação está entregue.

16ª Cena – A Mulher do Tricot. O desespero.

Cuidadora e Mulher do Tricot.

C – Céus. Ajudem-me. Eu não aguento mais. Isto não é vida. Vou falar ao Daniel? É filho. Não. Eu faço. Virá a recompensa. Não consigo respirar. Já não tenho espaço para nada. Apetece desistir em absoluto. Mãe o que é que tu queres? Desejarás morrer? O que posso fazer mais? Parece que tenho minas a rebentar cá dentro. Ó Mãe ajuda-me. Estou perdida. À minha volta, só vejo pernas muito, muito grandes e grades. Dói-me o peito. O corpo foge-me. Uma asfixia. Impotência total. Vazio.

Silêncio absoluto.

A Mulher de Tricot vai ter com Cuidadora. Coloca-lhe as mãos atrás na coluna e na parte superior das costas.

C – Sim. Porque é que ofereço tanta resistência. Choro de mim. Desta triste figura. Que vergonha tão grande. Pára mulher. Respira ... devagar, ... fundo... devagar ... e vou passando... e voando... Estou numa viagem superior, entre mim e o Universo. Não

penso. Irmãos que brincam. Estou. Mais nada. Sinto-me certa. Leve. Saltitam. Bonito. Um abraço. Paz. E respiro. Porque é que eu fiz isto assim? Vou já falar com o meu irmão. O passado é para arrumar. O meu querido Daniel. Vamos fazer tudo juntos.

Silêncio. A Mulher do Tricot afasta-se.

Cuidadora tenta telefonar ao irmão que não atende. Deixa mensagem.

C – Olá Daniel preciso de falar contigo. É urgente. Gosto muito de ti.

17ª Cena – O Lar e o filho

Irene e Cuidadora.

Irene – Lá...

Cuidadora – Lá, lá, lá, lá ... (*cantarola*). Olá querida mãe.

Irene – re.

Cuidadora – rre?

Irene – ê.

Irene tem uma lágrima.

Cuidadora – Mãe, calma.

Irene abana os braços.

Cuidadora – Voltamos ao princípio.

Irene - ...

Cuidadora – Temos muito tempo.

Irene – Ar.

Cuidadora – Respirar.

Irene – Llaar.

Cuidadora – Lar. Que disparate.

Voz Off – Almoço. Cama 19: soro.

Cuidadora – Mãe, hoje a alimentação é pelos vasos sanguíneos.

Irene – Irm.

Cuidadora – Sim.

Irene – Ir...

Cuidadora – Agora não podemos ir. Depois.

Irene – ão.

Cuidadora – Mãe, cães? Onde?

Irene – Irm.

Cuidadora – Irm?

Irene – ão.

Cuidadora – Irmão. Sim telefonou.

Irene aponta para o lado onde está papel. Cuidadora segura cartão e lê.

Cuidadora – Vou à casa de banho.

Cuidadora afasta-se.

Cuidadora – Como é que ele soube? (*relê.*) “O seu filho morreu com ataque cardíaco”. Não. Não pode ser verdade. A culpa é toda minha. Não é possível. Agora que lhe ia contar tudo. Agora que ia resolver este problema. O que é que se está a passar?

18ª Cena – Verdade ou mentira

Balcão, Cuidadora e Mulher do Tricot.

Cuidadora – Como é possível? Cama 19.

Balcão – Qual é o problema?

Cuidadora – Informaram a Doente que o filho tinha morrido.

Balcão – Como?

Cuidadora – Não avisam a família.

Balcão – A Cuidadora.

Cuidadora – Quem vem cá.

Balcão – Não percebo.

Cuidadora – Este bilhete?

Balcão – Cama 19?

Cuidadora – Tem carimbo.

Balcão – É cama 29, minha senhora.

Cuidadora – Inadmissível. Enganos destes! Faça favor de apurar a situação.

Balcão – Imediatamente.

Cuidadora – E sobre um lar?

Balcão – Não percebo.

Cuidadora – Alguém lhe disse que ia para um lar?

Balcão – Desconheço.

Cuidadora – Quem?

Balcão – Talvez alguma doente.

Cuidadora – O que é que se passa nesta casa?

Balcão – Tenha calma, minha senhora. Vou esclarecer.

Cuidadora – Esclarecer!

Irene tenta ligar para irmão e não tem rede.

19ª Cena – Reunião.

Cuidadora só (sentada como se estivesse num interrogatório).

Voz off (Médico) – A sua mãe teve uma fractura, bem alinhada, na linha trocantérica, zona lateral direita da perna. Foi aplicado o método DHS – Dynamic Hip screw, com quatro parafusos. Pelos exames radiológicos está a consolidar muito bem, fazendo a osteossíntese. Não houve desvio de fragmentos. Pela ortopedia a doente já teve alta.

Cuidadora – Mas...

Voz off (Médico) – Quanto à medicação segue a que tomava antes da intervenção cirúrgica. O anti-agregante, pós operatório, já não é necessário, respondeu muito bem.

Cuidadora – E?

Voz off (Médico) – O quadro clínico geral não é com este sector.

Voz off (Enfermeiro) – A equipa de enfermagem considera a doente da cama 19, muito colaboradora, com excepção nos últimos dias que apresenta alguma agressividade. A deglutição está a ser difícil, pois tem disfagia. Está a fazer-se a avaliação e é possível alterar o sistema de alimentação para nutrição enteral com sonda nasogástrica.

Cuidadora – Tubos só com autorização nossa.

Voz off (Enfermeiro) – A fisioterapia é neste caso um processo lento.

Cuidadora – E então?

Voz off (Assistente Social) – No quadro social, para o diagnóstico deste caso há três respostas: ficar na casa própria, temos apoio domiciliário, seguir para a Rede Nacional de Cuidados Continuados Integrados ou outros internamentos, como Lares. Podemos reunir amanhã, pelas 15h?

Cuidadora – Sim.

Cuidadora (*só ao telefone*) – Daniel. Que bom ouvir-te. A mãe está internada. Há algum tempo. Precisamos de ti. Quando vens? Podes ajudar-me? Vem ajudar-nos.

20ª Cena – Mãe dá-me as tuas mãos

Irene e Cuidadora.

Cuidadora – Mãe, o seu filho vem lá. Vê-la. Aqui. Hoje.

Irene – Formidável.

Cuidadora – Desculpe. Sou horrível e...

Irene – Sim...

Cuidadora - Só agora disse ao Daniel.

Irene – Tu sabes que eu sempre te amei muito, não sabes?

Cuidadora – Desculpe. Que vergonha.

Irene – Não tem importância.

Cuidadora – Ele já lá vem.

Irene – Ajudem-se um ao outro.

Cuidadora – De certeza.

Irene – Perdoas-me?

Cuidadora – O quê?

Irene – Falhas. Muito trabalho.

Cuidadora – Que nada. Obrigada.

Irene – De quê?

Cuidadora – De tudo. Nada, deixe.

Irene – Estás cansada.

Cuidadora – Desculpe.

Voz Off – Porque é que ela passa a vida lá dentro e os outros não têm ninguém?

Irene – Cassandra, não abras o cavalo.

Cuidadora – Mãe.

Irene – Grécia Não. Quero Princesa. Andrómaca.

Cuidadora – Aqueles de fora?

Irene – Não me arraste. Esse inferno não.

Cuidadora – Mãe!

Irene – Filha!

Cuidadora – Obrigada.

Irene – Arigatô.

Cuidadora – Oh.

Irene vai adormecendo.

Irene – Tenho cânticos de paz no meu coração.

Cuidadora – Já não tenho medo.

Irene – Preciso de descansar.

Cuidadora – Um bocadinho?

Irene – Agora chega.

Cuidadora – Espere...

Irene – Chamam-me. Tenho que ir.

Irene adormece.

Cuidadora (*dá mão a Mãe*) – Mãe!

Vem ouvir a minha cabeça a contar histórias ricas que ainda não viajei!

Traz tinta encarnada para escrever estas coisas!

Tinta cor de sangue, sangue verdadeiro, encarnado!

Mãe! Passa a tua mão pela minha cabeça!

Eu ainda não fiz viagens e a minha cabeça não se lembra senão de viagens!

Eu vou viajar. Tenho sede. Eu prometo saber viajar.

Quando voltar é para subir os degraus da tua casa, um por um.

Eu vou aprender de cor os degraus da nossa casa. Depois venho sentar-me ao teu lado.

Tu a coseres e eu a contar-te as minhas viagens, aquelas que eu viajei, tão parecidas com as que não viajei, escritas ambas com as mesmas palavras.

Mãe! Ata as tuas mãos às minhas e dá um nó-cego muito apertado!

Eu quero ser qualquer coisa da nossa casa. Como a mesa.

Eu também quero ter um feitio que sirva exactamente para a nossa casa, como a mesa.

Mãe! Passa a tua mão pela minha cabeça!

Quando passas a tua mão na minha cabeça é tudo tão verdade!

(Almada Negreiros)

Cuidadora sai.

21ª Cena – PAZ

Mulher do Tricot e Irene.

Luz: corredor.

Mulher do Tricot vem ter com Irene e leva-a.

Vídeo: Na parede branca aparece em silêncio.

De tudo, ficaram três coisas:

A certeza de que estamos sempre começando...

A certeza de que precisamos continuar...

A certeza de que seremos interrompidos antes de terminar...

Portanto devemos:

Fazer da interrupção um caminho novo...

Da queda, um passo de dança...

Do medo, uma escada...

Do sonho, uma ponte...

Da procura, um encontro...

(Fernando Sabino)