

M

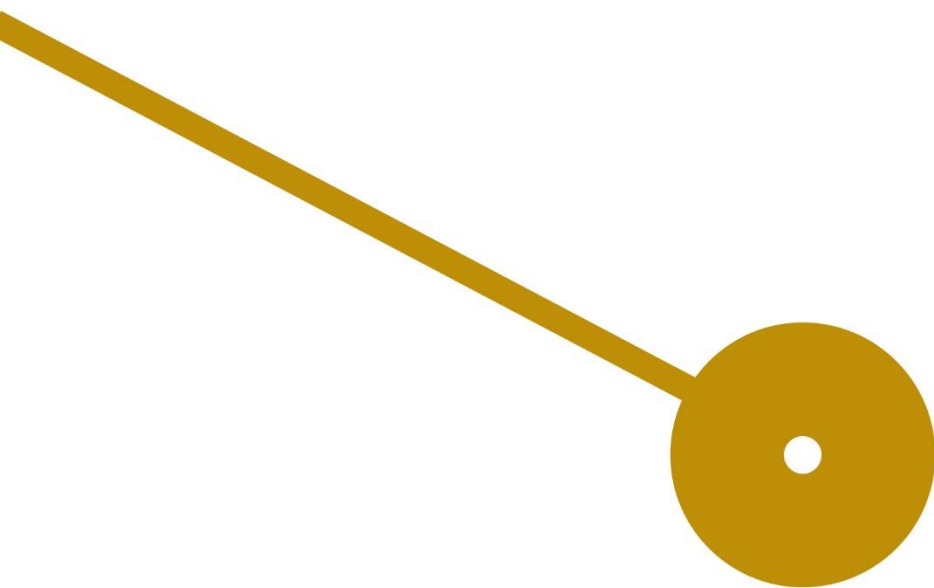
MESTRADO
ARTES CÉNICAS

Criação Teatral

UMA VIDA EM DELÍRIO OU A TENTATIVA DE NÃO ESQUECER.

Priscila Clemente Martin de Paula

06/2025__



ESMAE

ESCOLA

SUPERIOR

DE MÚSICA

E ARTES

DO ESPETÁCULO

P.PORTO

M

MESTRADO

ARTES CÉNICAS

Criação Teatral

UMA VIDA EM DELÍRIO OU A TENTATIVA DE NÃO ESQUECER.

Priscila Clemente Martin de Paula

Dissertação apresentada à Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Artes Cénicas, especialização Criação Teatral

Professoras Orientadoras
Inês Vicente, PhD
Carolina Lyra, PhD

06/2025__

Agradecimentos

Agradeço profundamente às minhas orientadoras, Carolina Lyra e Inês Vicente, pelo suporte generoso, pela escuta atenta e pelo direcionamento sensível e rigoroso ao longo desta trajetória.

Às mulheres da minha família, a todas as minhas ancestrais; aquelas que me criaram, que caminharam antes de mim e que continuam cuidando de mim e daqueles que amo.

Agradeço a duas mulheres que me inspiram cotidianamente. A minha mãe, Jurema: obrigada por cada conselho, por todo amor dedicado a nós, por cultivar em nossa casa o gosto pela arte, o senso de humor e a sensibilidade. Obrigada por ser essa mulher admirável, por sempre me apoiar e acreditar no meu potencial.

A minha avó, com carinho e saudade, agradeço pela confiança e pelas partilhas nos pequenos e grandes momentos; dos banhos aos diálogos sobre a vida; por cantar *Vivente Celestino* com alegria sempre que um neto pedia, por fazer o melhor doce de leite e a alcachofra mais saborosa. Por tudo isso e mais, por ser inspiração viva desta investigação.

Agradeço a minha companheira de mestrado, Neusa Fanguero, artista generosa e amorosa, com quem tive a alegria de traçar novas linhas nesta caminhada artística.

Às figurinistas Filipa Carolina e Mónica Melo, ao cenógrafo Filipe Silva.

A Rui Leitão, pela paciência e dedicação nas inúmeras demandas de vídeo, luz, som e produção. Minha sincera gratidão por materializarem esta trama de forma tão sensível e poética.

Ao meu marido, Diego, por estar sempre ao meu lado com apoio incondicional. Aos meus pais, Mário e Ricardo, por serem homens inspiradores em minha vida.

A Larissa Gonzalez, que esteve presente em todo o percurso com um olhar atento, ético e acolhedor — meu muito obrigada.

Agradeço às instituições que acolheram esta pesquisa com generosidade.

A todas as pessoas, cuidadoras, que preencheram o inquérito, com sua coragem e sinceridade.

À Elisa Klein-Peters, do Age_Thea, e também a Carmo Alves, Iolanda Esteves, Joana Craveiro e Eva Rubim, pelo apoio e incentivo.

Aos colegas do Mestrado em Artes Cénicas da ESMAE, por partilharem essa jornada e construírem juntos um espaço de afeto e criação.

ESMAE



ESCOLA

SUPERIOR

DE MÚSICA

E ARTES

DO ESPETÁCULO

E, por fim, mas de forma absolutamente central, agradeço profundamente a todas as mulheres idosas e cuidadoras com quem tive a honra de conviver. Em especial, àquelas que compartilharam suas histórias e experiências com coragem e generosidade. Manifesto aqui minha profunda admiração e amor.

Resumo

Esta dissertação apresenta uma investigação situada na convergência entre a pesquisa acadêmica e a prática teatral, com o objetivo de questionar os mecanismos de opressão associados à velhice, ao mesmo tempo em que reconhece a força e a singularidade do envelhecimento feminino. A pesquisa visa compreender a senescência do corpo da mulher e valorizar suas contribuições culturais, sociais e simbólicas. Inspirado pela abordagem da Pesquisa Baseada em Artes, o estudo propõe a arte como meio legítimo de produção de conhecimento, capaz de traduzir dimensões subjetivas, afetivas e sensoriais da experiência humana.

A metodologia fundamenta-se na escuta e no acolhimento, articulando práticas performativas e ritualísticas como campos férteis para a subversão de convenções e para a emergência do corpo envelhecido como presença discursiva e criadora. O delineamento teórico reúne autoras e autores que refletem criticamente sobre envelhecimento, memória e representação: Simone de Beauvoir, Michela Murgia, Ecléa Bosi, Paul Ricoeur e Aleida Assmann, além de pensadores que valorizam a tradição oral como forma legítima de conhecimento, como Jan Vansina e Julvan Moreira de Oliveira.

O trabalho também dialoga com referências centrais no campo do teatro documental e ritualístico, como Erwin Piscator, Bertolt Brecht, Augusto Boal, Antonin Artaud, Richard Schechner, Victor Turner, Patrice Pavis e Hans-Thies Lehmann.

A investigação culmina na criação e encenação de *Sa(N)tã: Uma Vida em Delírio ou a Tentativa de Não Esquecer*, um projeto teatral com abordagem ritual. A partir de relatos de mulheres idosas e cuidadoras, a cena se constrói como espaço de resistência, escuta e transmissão intergeracional. A dissertação reafirma, assim, a potência do teatro como dispositivo político, ético e poético, capaz de resgatar vozes, ativar memórias e romper com os silenciamentos impostos ao corpo feminino envelhecido.

Palavras-chave

Envelhecimento feminino; ritual; memória; teatro documental; cuidado; corpo; representatividade.

Abstract

This dissertation presents a research project developed at the intersection of academic inquiry and theatrical practice. It aims to question the mechanisms of oppression associated with aging, while recognizing the strength and uniqueness of the female aging experience. The study seeks to understand the senescence of the female body and to highlight its cultural, social, and symbolic contributions. Rooted in Arts-Based Research (ABR), the investigation embraces artistic creation as a valid mode of knowledge production, capable of expressing the affective, subjective, and sensory dimensions of human experience.

The methodology is grounded in attentive listening and care, intertwining ritualistic and performative practices as fertile ground for subverting norms and affirming the aging female body as a discursive and creative presence. The theoretical framework draws from authors who critically engage with aging, memory, and representation—such as Simone de Beauvoir, Michela Murgia, Ecléa Bosi, Paul Ricoeur, and Aleida Assmann—as well as scholars like Jan Vansina and Julvan Moreira de Oliveira, who affirm oral tradition as a legitimate form of knowledge. The research also engages with key voices in documentary and ritual theater, including Erwin Piscator, Bertolt Brecht, Augusto Boal, Antonin Artaud, Richard Schechner, Victor Turner, Patrice Pavis, and Hans-Thies Lehmann.

The research culminates in the creation and staging of *Sa(N)tã: A Life in Delirium or the Attempt Not to Forget*, a documentary performance with a ritualistic approach. Based on testimonies from elderly women and caregivers, the performance becomes a space of resistance, intergenerational transmission, and political visibility. This dissertation thus affirms the potential of theater as a poetic, ethical, and political tool to reclaim silenced voices, activate collective memory, and challenge the social silencing of the aging female body.

Keywords

Female aging; ritual; memory; documentary theater; care; body; representativeness.

Índice

Introdução.....	1
CAPÍTULO 1: Aquilo que eu não quero esquecer.	6
1.1 Aquilo que me fez recordar.	11
1.2 A teoria que sustenta o encontro.	12
1.3 As palavras que construíram o espaço cénico.	16
1.4 Da veracidade, ou não, da memória.	22
1.5 Memória e documento.....	27
CAPÍTULO 2: Chegar ao Ritual	32
2.1 Tradição oral e ancestralidade	37
CAPÍTULO 3: O envelhecimento no decorrer dos séculos, segundo Simone Beauvoir.	40
3.1 A mulher e o envelhecimento.....	40
3.2 A mulher deambulando/errando no catolicismo.....	48
CAPÍTULO 4: A encenação Sa(N)Tã: Uma vida em delírio ou a tentativa de não esquecer	56
4.1 Mulheres unidas pelos retalhos (pedaços) que juntamos (restaram) de nós.	57
4.2 As coisas que dizem sem falar.....	59
4.3 O eco dos símbolos: O que veste a cena?	64
4.4 O eco dos símbolos. O que vestimos?.....	68
4.5 Eco: A ciranda que costura o ritual, a ancestralidade, a estatística, a solidão, a dependência, a inevitabilidade e um fio de esperança.	71
4.6 Eco: memórias em forma de delírios poéticos.	73
4.7 Eco: Cantar a força que nos guia.....	76
4.8: Eco: Cuidar: como? Quem?	77
Considerações finais.	80
Referências	83
Outras referências consultadas.....	87
Anexos.....	89
Anexo A: Guião Sa(N)tã: uma vida em delírio ou a tentativa de não esquecer.	89
Anexo B: Fontes para texto de cena.	104
Anexo C: Reflexões sobre as respostas do Inquérito de Cuidadores.....	119
Anexo D: Fontes para vídeos.	121
Anexo E: Fontes para áudio de cena	122
Anexo F: Autorizações	123

ESMAE

ESCOLA

SUPERIOR

DE MÚSICA

E ARTES

DO ESPETÁCULO

P.PORTO

Introdução

Uma Vida em Delírio ou a Tentativa de Não Esquecer é uma investigação desenvolvida na convergência entre a pesquisa acadêmica teórico-prática e a criação teatral e nasceu do desejo de questionar e criticar os mecanismos de opressão ligados à velhice, ao mesmo tempo que reconhece a força e a singularidade de mulheres idosas, na busca de compreender a senescência dos seus corpos e valorizar as suas contribuições culturais e sociais. Este processo decorreu no âmbito do Mestrado em Artes Cénicas, especialização em Criação Teatral da ESMAE-IPP.

Esta investigação assenta num projeto de investigação cuja conceção não foi um ato isolado, mas o fruto de um processo significativo de escuta e acolhimento. Há encontros que parecem ter sido traçados antes mesmo de acontecerem. O projeto teatral nasceu da junção de duas vontades que, ao se encontrarem, revelaram-se uma só: a minha e a de Neusa Fangueiro. Como se, no entrelaçar dos tempos, as nossas histórias já se conhecessem, os nossos anseios já se chamassem pelo nome. Não foi apenas um desejo compartilhado, mas um chamado ancestral, um fio invisível que nos conduziu até aqui¹.

Foi nesse encontro, nesse fio invisível e no seu pulsar, que iniciámos uma investigação que entrelaçou as histórias de vida de mulheres idosas, as suas cuidadoras e a nossa própria trajetória, desafiando-nos a olhar para nós mesmas e percebermo-nos sob uma nova perspetiva.

Quando os caminhos se entrelaçam, quando o destino traça um nó possível de desatar; não é colisão; não é acaso.²

¹ A colaboração com Neusa Fangueiro será tratada de forma mais pormenorizada no Capítulo 4: A encenação Sa(N)tã: Uma vida em delírio ou a tentativa de não esquecer.

² Frase criada para a dramaturgia de Sa(n)tã. Uma vida em delírio ou a tentativa de não esquecer - Cf. Anexo A.

Foi a partir deste nó e da partilha de memórias e afetos com Neusa Fanguero que começámos a experimentar, no corpo e na cena, as histórias que nos atravessaram. A performance nasceu como uma resposta encarnada à escuta dessas narrativas; à escuta do nosso próprio corpo e da nossa própria história. Abrimo-nos à compreensão do corpo feminino, com toda a carga simbólica que ele carrega: a sua ambiguidade, as suas contradições e as suas perdas. Esse movimento transformou o processo analítico em um espaço de criação, onde o teatro passou a operar como campo fértil para a metamorfose entre a pesquisa académica e a criação artística. Uma costura entre os moldes e a peça final. Foi neste contexto que a noção de performance se tornou essencial para estruturar tanto a prática quanto a reflexão desta dissertação.

Richard Schechner (2004) propõe uma abordagem psicofísica do trabalho do performer, explorando os estados de êxtase, transe e incorporação que podem ser ativados e controlados por meio de treino técnico e sensível.

Esta análise do envolvimento entre corpo e mente na criação e fruição da performance revela-se especialmente pertinente para esta investigação, ao oferecer um enquadramento teórico sobre o potencial expressivo do corpo feminino.

Assim, a pesquisa performativa torna-se terreno fértil para deslocar convenções arraigadas, convocando o corpo envelhecido da mulher a ocupar um lugar discursivo antes interdito, onde novas leituras sobre género e tempo podem emergir. Como afirma o próprio autor: “O teatro é apenas um nó num contínuo que vai desde as ritualizações dos animais (incluindo os humanos) através de performances na vida quotidiana” (p. XVII)³.

Para compreender as múltiplas dimensões do envelhecimento feminino e os desafios enfrentados por quem cuida, esta investigação baseou-se em entrevistas com a minha avó e com mais de trinta e sete mulheres idosas, alunas

³ Livre tradução.

de teatro em seis Centros de Dia onde atuo como professora. Complementarmente, foi realizado um inquérito com 25 cuidadores e cuidadoras e entrevistas filmadas com três trabalhadoras voluntárias.

Inspirada pela abordagem da Pesquisa Baseada em Artes, conforme defendida por Patricia Leavy (2023), esta investigação propõe que a arte, e em particular o teatro, pode ser uma forma legítima de produção de conhecimento. Assim, os testemunhos recolhidos não foram apenas objeto de análise, mas matéria sensível para a criação de uma cena viva, que incorpora elementos simbólicos, sensoriais e performativos extraídos das vozes dessas mulheres.

A escolha metodológica qualitativa dialoga com o teatro enquanto espaço de escuta, resistência e reinvenção de sentidos. Influenciada também por Antonin Artaud (1970), a encenação criada: *Sa(N)tã: uma vida em delírio ou a tentativa de não esquecer*, transforma relatos em formas, sons, cheiros, texturas e movimentos, num gesto que entrelaça memória, corpo e cena como forma de partilhar experiências, dar visibilidade a subjetividades subjugadas e convocar novos imaginários sociais.

O percurso desta investigação está organizado em quatro capítulos:

Capítulo 1: Apresenta uma pesquisa sobre o envelhecimento feminino e a memória, utilizando o teatro documental como ferramenta para resgatar histórias de mulheres idosas. Minha narrativa pessoal, marcada pelas lembranças da minha avó, que desenvolveu Alzheimer, serve como ponto de partida para a investigação, que inclui entrevistas com mulheres em Centros de Dia e cuidadoras, além de fundamentação teórica em autores como Simone de Beauvoir, Ecléa Bosi, Paul Ricoeur e Augusto Boal.

O estudo explora a relação entre memória e esquecimento, a desvalorização social da velhice na cultura capitalista e a potência do teatro para dar visibilidade e valorizar narrativas marginalizadas, especialmente a memória

feminina, questionando a noção de veracidade e destacando a reconstrução afetiva das lembranças.

Capítulo 2: Discute a relação entre teatro e ritual, explorando como o teatro contemporâneo pode ser um espaço para transformação social e reconfiguração de identidades, especialmente no contexto das representações femininas. Fundamenta-se nas ideias de autores como Antonin Artaud, Victor Turner e Jan Vansina, abordando o ritual como processo de mudança, a liminaridade da cena teatral e a importância da tradição oral na preservação da memória coletiva. A oralidade é destacada como um meio potente para a transmissão de saberes ancestrais e para a criação de um espaço de resistência simbólica através da performance.

Capítulo 3: Analisa a experiência do envelhecimento feminino em Portugal sob diversas óticas, com ênfase nas desigualdades sociais e nos impactos da tradição católica. As reflexões de Simone de Beauvoir sobre a opressão e invisibilização da mulher na velhice e a crítica de Michela Murgia à construção da figura feminina pela Igreja Católica, baseada em submissão e obediência, são centrais. Os depoimentos de mulheres entrevistadas validam a teoria, revelando a internalização de papéis tradicionais e a busca por reconhecimento e valorização na velhice.

Capítulo 4: Expõe o processo criativo de *Sa(N)tã: Uma vida em delírio ou a tentativa de não esquecer*, focando na dramaturgia e nos elementos cênicos utilizados. O capítulo descreve como a peça, desenvolvida a partir do laboratório teatral, integra diferentes linguagens, materiais e documentos para explorar temas como a memória, a resistência feminina e o envelhecimento. A utilização de tecidos como símbolo da memória e das histórias entrelaçadas é central, assim como a incorporação de vozes e experiências das mulheres documentadas, através de vídeos, fotografias e depoimentos.

A dramaturgia é abordada sob a perspectiva do teatro pós-dramático, que prioriza a multiplicidade de significados e a interação sensorial, rompendo com a narrativa linear

tradicional e destacando o corpo e os figurinos como elementos significantes da cena.

Entre teoria, prática e afeto, o que se desenha nesta investigação é uma tentativa de não esquecer. Uma escolha consciente por lembrar; com o corpo, com a cena e com a palavra; aquilo que tantas vezes nos ensinaram a silenciar: a potência da voz feminina. É também um tributo ao fio invisível que nos atravessa e nos liga, de geração em geração, sustentando memórias, saberes e resistências que insistem em permanecer.

CAPÍTULO 1: Aquilo que eu não quero esquecer.

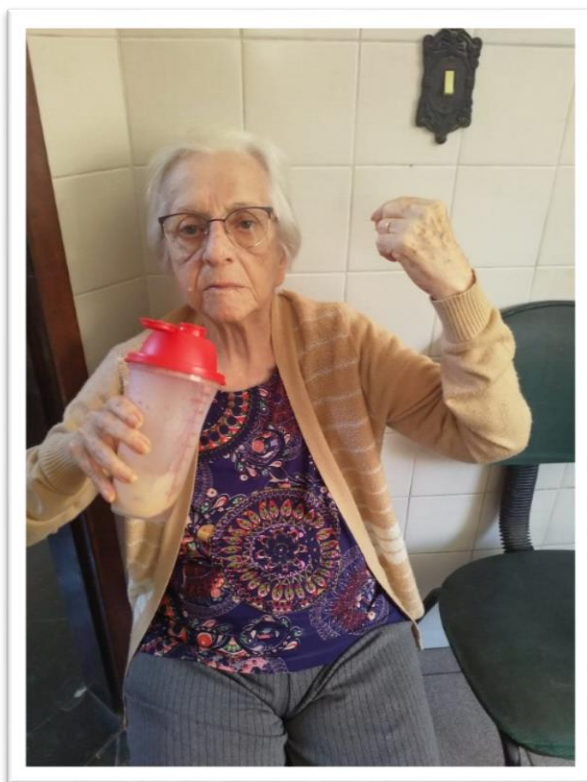


Figura 1: Minha avó Georgina, em 2022, com 90 anos⁴

Rua Baependi, número 106, bairro Tatuapé, cidade de São Paulo, Brasil.

Ali viveram João Augusto dos Santos Clemente, meu avô; Georgina Oliveira dos Santos Clemente, minha avó; Jurema Oliveira dos Santos Clemente, minha mãe; e Deoclecio Oliveira dos Santos Clemente, meu tio.

Nesta morada encontra-se ainda hoje (embora com alterações na sua estrutura e sem a presença física de sua primeira moradora e mulher que iniciou a vontade de criar e investigar o universo feminino e o seu processo de envelhecimento) uma casa que carrega consigo memórias; um lar que antigamente estava sempre preenchido de vida, afeto, leite quente antes de dormir e um maminho nos cabelos; à volta da mesa, pratos cheios, conversas longas e risos soltos.

A sua estrutura arquitetónica, muito semelhante às moradias mais antigas de Portugal, abrigava um longo quintal de chão em cerâmica vermelha. Foi nesse quintal que vivi grandes explorações ao lado da minha avó Georgina que me levava junto a seu avental enquanto colhia, plantava e com paciência e carinho, me desvendava um pouco daquele universo. Nos fundos desta quinta, um pequeno paraíso verde se espalhava, repleto de plantas, caracóis e frutos.

⁴ Esta foto está inserida na encenação: Sa(N)tã: uma vida em delírio ou a tentativa de não esquecer.

Lembro-me especialmente dos pés⁵ de pitanga e limão-cravo, cujo sabor realçava as saladas deliciosamente temperadas.

A Oliveira erguia-se majestosamente, enquanto a uvaia, fruta com casca fina e sabor intenso, pintava o solo de amarelo com sua cor vibrante. No ar, o aroma fresco de hortelã e poejo enlaçava os sentidos, como um sopro de lembrança que nunca se apaga. Com o guaco minha avó preparava chás deliciosos, milagrosos, segundo ela.

Tomá-lo, docinho e reconfortante, era como receber um abraço. O sabor era tão encantador que os netos, sempre que podiam, davam um gole às escondidas, como se guardassem um pequeno segredo de infância.

Eu via o jardim como um mundo encantado e a minha árvore preferida era a grande Amoreira, que ficava do lado direito do terreno. Em seu tronco já envelhecido, percebia-se muitas fendas e nelas, segundo o meu avô João, moravam duendes. Minha avó ao ouvir as histórias que meu avô contava, ria-se e imediatamente já se aprontava para preparar a próxima refeição ou saía apressada ao lembrar que esquecera de pendurar a roupa lavada por ela.

João, contabilista de profissão, mas com alma de escritor, perdia-se em seu próprio mundo quando se sentava em frente à sua máquina de escrever. Eram horas a fio sentado a dedilhar as teclas de sua segunda maior companheira. A primeira, definitivamente foi a minha avó. As horas passavam e ele mergulhado em palavras e teorias, não percebia o tempo a correr. Mas a Georgina não, sempre muito atenta ao relógio, não deixava nem um dia de servir na hora certa o café preto com uma fatia de pão, mais tarde, o mamão cortado ao meio; o almoço, o café da tarde, a janta e o leite antes de dormir. Era o seu ritual⁶ diário, deixar a casa limpa e meu avô satisfeito.

Ainda sobrava tempo para receber as vizinhas que constantemente chamavam em seu portão por três motivos: minha avó curava os umbigos das crianças recém-nascidas e sabia aplicar injeções, facilitando a vida de quem não podia recorrer a um farmacêutico, e ela era conhecida por ser uma forte benzedeira. Não havia quebranto que ela não tirasse com uma reza e folhas de arruda. O benzimento dela era sempre

⁵ No registo informal do português brasileiro, é recorrente o uso da expressão "pé de [nome da fruta]" como substituto para o nome das plantas produtoras de frutas. Por exemplo: Pitangueira é referida como "pé de pitanga".

⁶ "Ritual: Conjunto de preceitos a observar na execução de um rito, tornando-se num esquema que se repete de uma forma mais ou menos imutável, organizando um cerimonial (...) codificado e imposto pelo grupo social (...) Referindo-se ao rito, nele se desenvolve um conjunto de comportamentos com forte expressão verbal e gestual, cheio de carga simbólica" (Maia, 2002, p. 328). A escolha do ritual nesta pesquisa fundamenta-se em sua potência ancestral, capaz de despertar memórias, canalizar energias e ativar símbolos que atravessam gerações, conectando passado e presente em uma dimensão espiritual e cultural.

um acalento, até com a idade bastante avançada ela era requisitada para o efeito e o executava com afinco.

Lembro-me de que a reza era uma mistura de “Salve Rainha”, uma oração Católica, com outras rezas, e que durante o ritual minha avó bocejava inúmeras vezes. Ela dizia que quando mais bocejos dava, mais estávamos a precisar de ser benzidos.

A minha mãe conta que o que é dito durante a prática é uma tradição passada de geração em geração, mas essa tradição não lhe foi transmitida diretamente. Ela acabou por aprender outros versos com uma vizinha italiana, que costumava benzer meu irmão mais velho.

Minha mãe, seguindo a tradição, escreveu-me a ensinar-me assim:

Faz o sinal da cruz na pessoa e diz: Deus te benza com sua santíssima cruz.

Aí com um copo-d'água e três galinhos de arruda, molha a arruda na água e vai fazendo o sinal da Cruz dizendo: Deus te benza, Deus te defenda de todo mal que te queiram, tu és o ferro, eu sou o aço, ti és o demônio e eu te embaraço (aí roda a arruda em cima da cabeça dizendo: acanhamento, invejamento salte daqui. Faz o sinal da cruz em cima da cabeça dizendo:) o sinal sagrado está sobre ti! Pai, filho e Espírito Santo! Reza três vezes depois reza um Pai Nosso e despeja a arruda e a água em água corrente. (J. Clemente, comunicação pessoal, 17 de fevereiro, 2025)

Jurema segue o legado que minha bisavó passou para a minha avó, sendo também uma referência quando alguém não está a sentir-se bem e não há remédio a que possam recorrer. A tradição continua.

Eu por outro lado, não me apeguei a esse ritual. Eu ansiava por subir a Rua Tuiuti de mãos dadas com meus avós e conversar sobre tudo a caminho da feira. Interessava-me mais pela cerimónia culinária, gostava de acompanhar a minha avó a fazer o doce de leite caseiro, a alcachofra recheada com alho, o bacalhau no forno e era hipnotizada pela sua agilidade ao cortar a couve em fatias muito fininhas, em uma velocidade admirável. Ela sentava-se no sofá da sala com uma bacia ao colo e assistia às suas novelas enquanto manuseava a faca, como um pintor manuseia um pincel ao fazer uma obra de arte.

Me interessava também ocupar os espaços daquela casa. Foi lá que fiz as minhas primeiras apresentações teatrais. Minha mãe, avó e avô eram nossos maiores entusiastas, permitiam que eu e a minha prima déssemos asas, motor e infinitude à nossa imaginação e que transformássemos a garagem e a sala em um teatro, sempre com plateia e aplausos.

No final da noite, depois de todas as aventuras que eu vivia naquela casa, deitava-me a beira dos meus avós, assistíamos televisão, eles acariciavam os meus

cabelos e antes de dormir, logo antes de receber o beijo de boa noite, fazíamos o último ritual do dia, uma reza carinhosa, que nunca esquecerei:

Com Deus me deito

Com Deus me levanto

Na paz de Jesus e do Divino Espírito Santo

Que Nossa Senhora me cubra com seu manto

Se coberto com ele eu for

Não terei medo e nem pavor

Salve Jesus! Salve Nossa Senhora!

Amém⁷.

O tempo passou, meu avô faleceu e a minha avó ficou só. Já não era preciso preparar o café com pão e manteiga pela manhã, já não se ouvia o dedilhar na máquina de escrever, já não existia a mão entrelaçada a dela e que carregava o carrinho com as frutas e legumes; a Amoreira também já não lá estava e o leite não tinha mais o mesmo sabor. Minha avó por algum tempo morreu em vida.

Nunca mais dormiu na sua cama, adotou o sofá como lugar preferido. Ele era o seu novo lar.

Na mesma altura fui morar com ela para estudar teatro. As noites já não eram parecidas como as de quando eu era pequena. Eu colocava um colchão ao lado do seu sofá, conversávamos um pouco e assistíamos televisão juntas até as duas adormecerem.

Com o tempo percebi que a minha avó estava com alguns esquecimentos. Deixava o fogão com o lume aceso, esquecia coisas sujas espalhadas pela casa, não lembrava do falecimento de algumas pessoas e esquecia-se de tomar os remédios.

Os episódios de confusão mental intensificaram-se e ela foi morar com a minha mãe, que prontamente procurou ajuda médica.

Qual não foi a nossa surpresa, a minha avó foi diagnosticada com Alzheimer. E foi a partir daqui que a minha inquietação começou.

Eu não sabia exatamente como lidar com o facto de a minha avó estar doente, e isso fez com que eu e minha mãe começássemos a falar mais sobre ela e seu relacionamento com a minha avó, o que deixou a minha mente em ebulição, pois através da relação das duas, eu iniciei uma visitação a história dessa tríade que formamos e de alguma maneira, intuía eternizá-la.

A característica predominante no comportamento da minha avó com Alzheimer era repetir histórias sobre a sua vida. Decorei cada palavra dita enquanto estávamos

⁷ Reza tradicional aprendida com meus avós, transmitida oralmente no contexto familiar.

em mais um dos nossos rituais, a hora do banho. Enquanto eu esfregava a suas costas e lavava seus cabelos brancos, ela revelava aquilo que não queria esquecer:

Ela não queria esquecer que fez o curso de alta-costura e foi modista, que fazia as roupas dos filhos e que já costurou muitos vestidos de noiva.

Ela não queria esquecer que fez um curso de Enfermagem, mas que o marido não permitiu que ela fizesse o estágio e que pegasse o certificado, com receio da interação que ela poderia ter com corpos masculinos.

Ela não queria esquecer que conheceu o marido no primeiro dia de trabalho.

Ela não queria esquecer que o seu pai providenciou um emprego para ela fora de casa, porque não queria mais ver a filha trabalhar como empregada.

Ela não queria esquecer que gostava muito de tomar um fino e que o marido preferia refrigerante; e que o garçom sempre servia os copos trocados, por não pensar que seria a mulher a querer tomar cerveja.

Ela não queria esquecer que assim que conheceu meu avô ela soube que era amor e contou à mãe dela que “casaria com o homem de bigodinho e bundudinho do escritório”.

Ela não queria esquecer que eles namoraram, noivaram e casaram em nove meses.

Ela não queria esquecer como seus os cabelos eram bonitos e do quanto ela era elegante e atraente.

Ela não queria esquecer que foi ela quem pediu o marido em namoro.

Ela não queria esquecer o quanto cuidou da sogra.

Ela não queria esquecer o quanto dançou com o marido.

Ela não queria esquecer onde estava o álbum de fotografias do casamento.

Ela não queria esquecer o quanto cuidou dos filhos.

Ela não queria esquecer o quanto ajudou os vizinhos e que recebia coisas inusitadas, como uma galinha, como forma de agradecimento.

Ela não queria esquecer de pingar limão no café.

Ela não queria esquecer o quanto foi corajosa ao defender a sogra de uma violência doméstica.

Ela não queria esquecer dos filhos.

Ela não queria esquecer da casa.



Figura 2: Minha aluna Constança, com suas mãos envelhecidas, a segurar seu retrato e do seu marido. Ela disse: Quer tirar uma foto? Eu trouxe para você usar no seu trabalho.

1.1 Aquilo que me fez recordar.

“Esse que em mim envelhece assomou ao espelho a tentar mostrar que sou eu. Os outros de mim, fingindo desconhecer a imagem, deixaram-me, a sós, perplexo, com meu súbito reflexo. A idade é isto: o peso da luz com que nos vemos.”

(Couto, 2015, p. 18)

Ao ver-me diante do espelho, reconheço em meu rosto não apenas a passagem do tempo, mas a presença de muitos que vieram antes de mim. A frase do poeta Mia Couto ressoa como um sussurro ancestral, lembrando-me que o envelhecer não é apenas um processo individual, mas uma continuidade de heranças, memórias e histórias que se refletem em minha pele e em meu olhar. No entanto, se por um lado o envelhecer carrega essa beleza de continuidade e pertencimento, por outro, enfrenta a dura realidade da desvalorização imposta socialmente.

Simone de Beauvoir é uma autora que se debruça sobre o tema do envelhecimento e o aborda como uma questão filosófica e existencial. Na sua obra *A velhice*, originalmente publicado em 1970, a autora expõe preconceitos relativos aos idosos, revelando como a sociedade frequentemente invisibiliza essa população. A obra foi escrita a partir do prisma dos anos setenta, mas faz-se atual ainda hoje.

Ao lançar luz sobre as múltiplas dimensões do envelhecer, Beauvoir convida à rutura com estigmas arraigados e nos leva a repensar o lugar social reservado à velhice. A sua análise, densa e provocadora, não apenas denuncia a marginalização dos idosos, mas também propõe uma escuta mais atenta à subjetividade daqueles que envelhecem.

Como afirma Beauvoir (2024), a velhice não pode ser analisada isoladamente, pois envolve tanto transformações fisiológicas quanto psicológicas, alterando a relação do indivíduo com o tempo, o mundo e a sua própria história. Nesse sentido, o envelhecimento também carrega, como destaca Couto (2015), a marca daqueles que vieram antes de nós, deixando em nosso rosto não apenas sinais do tempo, mas também vestígios de pertencimento.

Aquela que envelhece em mim não está só. Carrega os traços, os gestos e as cicatrizes de minha linhagem. Minhas ancestrais se refletem no espelho comigo, mostrando que sou feita de muitas vozes, de muitos rostos que, mesmo ausentes, permanecem. A idade, como diz Couto (2015), é o peso da luz com que nos vemos, e nessa luz enxergo sombras de avós, bisavós, de histórias que pulsam em mim, mesmo quando julgo estar a ser apenas eu.

As sombras às quais eu me refiro deixaram de apresentar-se como silhuetas e revelaram-se dentro das paredes de seis Centros de Dia na cidade do Porto, em mulheres de cabelos brancos e seus clamores, com suas histórias vivas, gestos que carregam décadas de experiências, olhares que dançam entre a saudade e a força; mulheres estas, que em conjunto com a história da minha avó, despertaram em mim a necessidade de realizar, através da escrita investigativa e o projeto Teatral, a interseção dessas vivências e dar lugar a um núcleo, a corpos que enfrentam a invisibilidade e discriminação.

1.2 A teoria que sustenta o encontro.

Trabalho nos Centros de Dia há cinco anos, e essa rotina tem sido essencial para observar de perto os desafios e as potências dessas idosas. Afinal, como afirma Beauvoir (2024), “para a sociedade, a velhice aparece como uma espécie de segredo vergonhoso, do qual é indecente falar”, o que reforça ainda mais a urgência de resgatar as suas histórias e valorizá-las. Envelhecer representa um dos aspetos mais

desafiadores da existência humana, talvez porque ela seja “de todas as realidades, aquela de que conservamos por mais tempo, ao longo da vida, uma noção puramente abstrata” (pp.13-16). É a condição trágica da existência humana – desde que nascemos que sabemos que vamos morrer, sem hipótese de alterar esse desígnio.

Compreender essas narrativas não se limitou apenas a reconhecer as dificuldades, mas também a valorizar a resistência e as riquezas que cada uma dessas mulheres carrega em sua trajetória de vida. Além disso, ao buscar entender a fundo essas experiências, também fui levada a refletir sobre a própria essência da identidade feminina, marcada por características e valores que atravessam gerações e que são, de certa forma, herdados pelas mulheres ao longo do tempo, frequentemente transmitidos de mãe para filha e preservados nas práticas, gestos e saberes quotidianos.

A concepção da psicanalista Maria Rita Kehl (2008) sobre a feminilidade no século XIX, ao abordá-la como um conjunto de características inerentes às mulheres, determinadas pelas particularidades dos seus corpos e por sua capacidade reprodutiva, reflete a construção social que associa a mulher a um papel específico, restrito ao ambiente familiar e doméstico, no qual a maternidade se apresenta como destino único e inevitável. Essa visão encontra eco nos discursos das idosas com quem convivo nos Centros de Dia onde atuo, bem como nas reflexões da minha avó, reforçando a minha escolha de aprofundar essa temática, o que se concretizou em cena e será explorado em maior detalhe no subcapítulo 3.5, intitulado “A mulher deambulando/errando no catolicismo”.

O conceito de feminilidade no estudo de Kehl (2008) também se reflete na divisão do trabalho de cuidado, especialmente no que se refere à assistência a idosos. O papel de cuidadora recai, na maioria das vezes, sobre as mulheres, seja no contexto familiar, seja no profissional, reforçando estereótipos de gênero que naturalizam essa responsabilidade.

Beauvoir (2024) afirma que as mulheres sempre foram reduzidas a objetos ou cuidadoras; a partir desse prisma, tornou-se essencial refletir sobre as implicações dessa atribuição, tanto para as mulheres que desempenham esse papel quanto para os próprios idosos que dependem desses cuidados.

Essa divisão de papéis, que historicamente subordinou as mulheres à função do cuidado, dialoga diretamente com a maneira como a sociedade trata aqueles que necessitam dessa assistência.

Outra investigação relevante neste campo do envelhecimento é a da psicóloga Ecléa Bosi (1994), que, a partir da obra *Memória e Sociedade: Lembranças de Velhos*, nos mostra como as histórias de vida dos idosos não apenas preservam o passado, mas também iluminam o presente e orientam o futuro. A sua visão crítica e humanista revela

como a exclusão social na velhice é também um apagamento simbólico da história coletiva. Nesta obra a autora sinaliza que na sociedade contemporânea, marcada pela lógica capitalista que marginaliza aqueles que não se encaixam nos padrões de produtividade, o papel social do idoso, potencial guardião da memória e do aconselhamento, é frequentemente negligenciado.

Como destacado por Bosi (1994), ao abordar as reflexões de Baruch Espinosa sobre “servidão, solidão e barbárie” (p. XVIII), essa opressão industrializa a memória e silencia vozes que poderiam conectar passado e futuro.

Nesse contexto, conforme observa Ana Zahira Bassit (2002), psicóloga e doutora em Saúde Pública, cujas contribuições se destacam nos campos do envelhecimento, curso de vida, gênero e saúde, o estudo sobre o envelhecimento está intrinsecamente vinculado aos processos de adoecimento, à morte e à autoimagem feminina. Esta, por sua vez, frequentemente reduzida ao papel social de cuidadora.

Diante deste cenário, esta pesquisa aponta para a importância do teatro como ferramenta essencial não apenas para a representatividade, mas também como um espaço de ressignificação de histórias, desconstrução de estereótipos e valorização das trajetórias de mulheres idosas e de suas cuidadoras e cuidadores.

Augusto Boal, criador do Teatro do Oprimido⁸ é sem dúvida referência para a presente investigação, ele valoriza no seu ofício a beleza contida nas histórias de pessoas comuns, característica que contamina também o Teatro Documental⁹ e por consequência o presente projeto cênico. Boal (2009) compartilha o relato de uma empregada doméstica, que assumiu o papel de atriz em um de seus projetos teatrais, que demonstra essa perceptibilidade. Nesse relato está a essência do pretendido ao colocarmos em cena histórias e a documentação de pessoas que normalmente permanecem fora do centro das narrativas sociais.

Uma boa empregada doméstica deve ser invisível. Quanto menos seja vista, melhor. Põe e tira a mesa, faz a comida e a cama, (...) faz tudo e não tem horário. Mas, sobretudo, uma empregada doméstica não deve ser vista nunca. Nós aprendemos a ser invisíveis. Sabemos que somos invisíveis. Hoje, ensaiando no palco, reparei que um técnico cuidava para que eu estivesse bem iluminada, com a cor dos holofotes adequada ao meu vestido: ele queria que todos me vissem, queria ressaltar minha figura. (...) Agora há pouco, durante o espetáculo, a

⁸ O Teatro do Oprimido é uma metodologia teatral criada na década de 1970, com o objetivo de promover a conscientização e a transformação social. Inspirado por Paulo Freire e sua pedagogia libertadora, o Teatro do Oprimido propõe o uso do teatro como uma ferramenta política e educativa, buscando estimular o diálogo, a reflexão crítica e a ação coletiva.

⁹ Teatro que só usa para seu texto, documentos e fontes autênticas, selecionadas e “montadas” em função da tese sociopolítica do dramaturgo (Pavis. 1996. p. 387).

família para a qual eu trabalho, há mais de dez anos, estava inteira na plateia, no escuro, vendo o meu corpo e ouvindo a minha voz (...) Eu trabalho para eles há mais de dez anos e acho que esta foi a primeira vez que me viram de verdade, eles me viram como eu sou e me ouviram dizendo o que penso, dizendo alguma coisa mais do que o 'sim, senhor; sim, senhora'. (p. 12-13)

Mais do que uma representação artística, a presente dissertação e sua consolidação cénica é como propõe Boal (1991), uma atitude política, um ato de resistência à exclusão e um manifesto pelo reconhecimento da dignidade de pessoas que cuidam e de idosas inseridas em Centros de Convívio, Lares, e daquelas que convivem, mesmo não estando sós, com a solidão em suas casas.

É neste ponto que a reflexão de Antonin Artaud (1970) se torna particularmente relevante. A sua defesa de um teatro que transcende a linguagem verbal e atinge os sentidos por meio de uma linguagem simbólica e material complementa a perspectiva de Boal, ampliando o alcance expressivo da cena.

(...) o teatro refaz o elo entre o que é e o que não é, entre a virtualidade do possível e o que existe na natureza materializada (...) o teatro nos restitui todos os conflitos em nós adormecidos com todas as suas forças (p.24)

Para Artaud (1970), a poesia do teatro não reside apenas nas palavras, mas em tudo aquilo que é visível, tátil e sonoro: formas, cores, gestos, objetos e atmosferas. Assim, o teatro se constitui como um campo privilegiado para evocar experiências sensoriais e afetivas, criando uma conexão intensa entre o espectador e os conteúdos apresentados.

Compreendemos, portanto, que a poesia do teatro se manifesta justamente na ativação desses signos que perturbam o repouso dos sentidos, libertam o inconsciente contido e provocam o espectador a uma escuta sensível e a uma experiência estética transformadora.

Ao integrar a linguagem política de Boal e a sensível e simbólica de Artaud, reafirma-se o teatro como um espaço potente de transformação, capaz de denunciar invisibilidades sociais e, ao mesmo tempo, produzir experiências estéticas que mobilizam o sentir e o pensar.



Figura 3: Rua Andradina, 94. São José dos Campos, Brasil. Rua em que cresci e me transformei. Foto registrada pelo meu irmão¹⁰.

1.3 As palavras que construíram o espaço cénico.

Apresenta-se a seguir um excerto presente na encenação de *Sa(N)tã: uma vida em delírio ou a tentativa de não esquecer* - objeto artístico resultante desta investigação e desenvolvido em parceria com a artista e colega de mestrado Neusa Fangueiro. O texto condensa poeticamente o percurso afetivo, geográfico e simbólico trilhado durante o nosso processo de escuta com mulheres idosas da cidade do Porto.

Quarenta mulheres revelaram algumas curvas de suas vidas: da tranquilidade da **Rua Nova do Tronco**, seguimos, como quem atravessa o tempo. Pela **Rua de São Tomé**, o murmúrio das vozes se mistura com o som das memórias. Viramos à direita e encontramos a **Rua da Barranha**, onde o vento parece sussurrar histórias antigas, e seguimos até uma das **Avenidas** mais importantes do Porto, onde a cidade não se desenha em silêncios. Não muito longe, lembrando-nos das ruas que cruzam as vidas e os destinos. E se olharmos para trás, vemos o número de uma casa, **75**, como um marco do que já foi e do que ainda é. Finalmente, chegamos à **Rua dos Currais**, onde a cidade parece

¹⁰ Esta foto está inserida na encenação de *Sa(N)tã: uma vida em delírio ou a tentativa de não esquecer*. Em cena, ela aparece projetada e antecede o exerto que inicia este subcapítulo. Nesta cena, minha história pessoal com algumas imagens, misturam-se à história de vida da Neusa Fangueiro e por fim, nos cruzamos entre as ruas que colaboraram com a nossa recolha documental.

respirar mais devagar, onde cada esquina guarda um pedaço de experiências, como se fosse parte de nós mesmos. É aqui, entre estas ruas, que encontramos as histórias que atravessam gerações.¹¹

Este excerto funciona como uma cartografia construída a partir da afeição e da poética presentes nos trajetos percorridos durante o processo de escuta e investigação com mulheres idosas da cidade do Porto. Para além de uma mera referência geográfica, este fragmento documenta, de forma sensível e cénica, os espaços por onde circulámos e os encontros que experienciámos em Centro de Dia, instituições que se abriram à partilha de memórias.

Nesta etapa da pesquisa de campo, conduzimos trinta e sete¹² entrevistas presenciais com mulheres idosas, em diferentes regiões do Porto; uma cidade que enquanto cenário, também se tornou personagem. As ruas aqui mencionadas compõem o itinerário concreto do trabalho etnográfico, mas também o território simbólico da escuta: cada lugar visitado é um ponto de contato entre memória, corpo e cidade, entre tempo vivido e tempo encenado.



Figura 4: Entrevista para a presente investigação e sua realização teatral.¹³ Registo feito por mim.

Neste capítulo, apresento os princípios metodológicos que nortearam esse trabalho de campo, o processo de elaboração dos guiões de entrevista, os desafios da escuta e como esses encontros alimentaram tanto a produção de conhecimento quanto a criação artística. O campo, aqui, não é apenas um lugar de coleta, mas um espaço de presença, de acolhimento, de carinho, compreensão e respeito mútuo.

¹¹ Fala escrita e declamada por mim e pela minha parceira de cena e criação, Neusa Figueiro, para a encenação: *Sa(N)tã: uma vida em delírio ou a tentativa de não esquecer*.

¹² E mais três entrevistas com cuidadoras, funcionárias de três diferentes Centros de Dia.

¹³ Lurdes é a idosa entrevistada, ao seu lado está a cuidadora Sandra, a filmar está minha colega Neusa Figueiro.

É importante ressaltar que as trinta e sete mulheres entrevistadas são também minhas alunas de teatro em Centro de Dia e instituições do Porto, com as quais já estabelecia vínculos prévios de apreço, convivência e prática artística. Esse laço contínuo e horizontal foi fundamental para criar um ambiente de confiança durante as entrevistas, permitindo que as memórias fossem ditas com emoção. Embora não seja possível assegurar integralmente a percepção subjetiva de cada uma, todas as etapas da investigação foram conduzidas com o compromisso ético de criar um espaço seguro, onde suas memórias pudessem ser partilhadas com liberdade e dignidade.

Além dessas participantes, quatro profissionais que atuam nos Centros também foram entrevistadas, contribuindo com olhares técnico-afetivos sobre os processos de envelhecimento, cuidado, esquecimento e expressão simbólica das idosas.

Essa combinação de relações afetiva, pedagógica e artística, permeia toda a investigação, que se dá não apenas sobre as mulheres, mas com elas, na escuta partilhada e na criação colaborativa de memórias, gestos e vozes que atravessam o tempo.

Ao refletir sobre as múltiplas formas de construção da memória, a pesquisadora alemã Aleida Assmann propõe uma distinção entre diferentes tipos de memória; como a memória individual, a social e a cultural: enfatizando que estas não são apenas modos de recordar, mas formas organizadas de atribuir sentido ao passado. Na sua obra *Espaços da recordação: formas e transformações da memória cultural* (2011), Assmann defende que a memória cultural se constitui por meio de artefactos, práticas e instituições que conservam determinadas narrativas e silenciam outras, influenciando o modo como as sociedades se relacionam com sua própria história.

No contexto deste capítulo, as suas contribuições ajudam a compreender como o Teatro e o registo de testemunhos a partir das entrevistas realizadas, documentos e rastros subjetivos em cena, intervêm nesses espaços de memória, oferecendo uma contranarrativa à lógica seletiva das instituições historiográficas e mediáticas.

O testemunho, nesse caso, não é apenas uma fala individual, mas um ato político de inscrição na memória coletiva, especialmente quando dá voz a sujeitos historicamente marginalizados, como as mulheres idosas retratadas nesta pesquisa. “Os fenomenologistas estão ‘interessados na consciência humana como forma de compreender a realidade social, particularmente a forma como se ‘pensa’ sobre a experiência; por outras palavras, como a consciência é experienciada” (Hesse-Biber & Leavy, 2011, p. 19, como citado em Leavy, 2023)¹⁴.

¹⁴ Tradução Livre

O campo da fenomenologia, conforme apresentado por Leavy (2023), tem as suas raízes em pensadores como Edmund Husserl, Martin Heidegger, Maurice Merleau-Ponty e Alfred Schütz, e busca compreender a consciência humana como meio de acessar a realidade social. A partir dessa perspectiva, o foco está na forma como os indivíduos vivenciam as suas experiências, ou seja, em como percebem e constroem sentido sobre o que vivem.

Ainda segundo a autora, citando Hesse-Biber, essa abordagem filosófica influencia diretamente a escolha de métodos de pesquisa, sendo comum entre os fenomenologistas o uso de entrevistas e métodos etnográficos para acessar o ponto de vista dos participantes.

Esse enquadramento teórico fundamenta o processo de entrevistas e inquéritos¹⁵ desenvolvido nesta investigação, voltado a compreender como as mulheres idosas e as suas cuidadoras experienciam o envelhecimento e o cuidado, a partir das suas próprias narrativas e significados. Mais do que interpretar esses relatos por categorias externas, a proposta é respeitar o sentido que cada uma atribui às suas vivências, permitindo que a performance teatral seja também um espaço de escuta e de construção partilhada de sentido.

De acordo com Leavy (2023), a qualidade da entrevista depende diretamente da relação construída entre entrevistador e participante, sendo a escuta ativa uma habilidade essencial nesse processo. A autora destaca que elementos como o contato visual, gestos de interesse e pequenas sondagens verbais ou não verbais, como acenos ou expressões que instiguem as entrevistadas a explanarem de forma mais alargada o que estão a contar, são recursos importantes para manter o fluxo da fala e aprofundar a experiência compartilhada pelo entrevistado. Além disso, a escuta atenta permite identificar marcadores, palavras ou temas que surgem lateralmente durante a fala e que podem revelar-se centrais ao tema da investigação. Essa atenção, no entanto, requer sensibilidade e tempo. Como observa a autora:

Não se deve interromper o participante até que ele tenha terminado a sua resposta, mas pode-se fazer anotações quando as ouvir, idealmente anotando apenas uma palavra ou frase curta para o lembrar, para não distrair o participante ou não ouvir o que ele está a dizer. Depois, quando o participante tiver terminado a sua fala atual, pode voltar ao marcador. (p. 154)

Esse aspeto revelou-se particularmente desafiador durante as entrevistas realizadas com as mulheres nesta pesquisa. Muitas vezes, os relatos eram atravessados por lembranças fragmentadas, misturadas com episódios de confusão ou

¹⁵ Cf. Reflexão das respostas, Anexo C.

de intensa carga emocional, e não era incomum que as entrevistadas mergulhassem em estados onde o tempo presente e as memórias passadas se fundiam. Algumas pareciam suspensas em pensamentos ou num fluxo contínuo de imagens e palavras, em que realidade e imaginação se entrelaçavam. Esses episódios, que chamamos de momentos de delírio, foram reconhecidos não apenas como sinais de falhas cognitivas, mas também como possíveis momentos de potência cênica, pois revelavam um corpo em trânsito entre camadas do tempo e da experiência, uma memória viva em performance.

Assim como propõe Leavy (2023), inspirada na abordagem metodológica de Margaret Roller e Paul Lavrakas (2015), o processo de preparação para a recolha de dados e imagens desta pesquisa incluiu a elaboração de um guião de entrevista estruturado em formato de “funil”. Essa organização prevê o início com perguntas mais amplas e abertas, permitindo ao participante se expressar livremente, e o progressivo direcionamento para perguntas mais específicas e temáticas, alinhadas com os objetivos do estudo. Como observa a autora, esse modelo contempla desde “uma lista de linhas gerais de investigação” até perguntas direcionadas que podem, inclusive, alimentar processos criativos; como no caso desta dissertação, em que algumas respostas das participantes foram transformadas em elementos cênicos para a criação do espetáculo *Sa(N)tã: uma vida em delírio ou a tentativa de não esquecer*. Essa estrutura respeita o ritmo e o tempo de cada participante, permitindo o aprofundamento gradual das questões. Como destaca Leavy (2023), “Este formato dá aos participantes tempo para se sentirem mais à vontade enquanto se constrói uma relação” (p. 153)¹⁶.

Embora tenhamos elaborado previamente um guião com perguntas orientadoras, já na primeira entrevista constatamos que a espontaneidade das narrativas e a força evocativa das lembranças conduzidas pelas participantes faziam revelar subtemas significativos, muitas vezes mais profundos e pertinentes para a investigação do que havíamos inicialmente previsto.

Suriram relatos sobre o que é ser mulher, sobre a juventude vivida durante a ditadura portuguesa, bem como sobre os enfrentamentos quotidianos, limitações, resistências e potências que compõem o percurso dessas mulheres; vozes que, de maneira simbólica e afetiva, representam gerações passadas e a nova geração.

As perguntas semiestruturadas incluídas no guião foram as seguintes:

1. Por favor, diga o seu nome e idade.
2. Tem filhos? Quantos?

¹⁶ Tradução livre.

3. Qual é a recordação da sua vida que não gostaria de esquecer?
4. Como foi a sua infância? Que memórias guarda desse período?
5. Quais eram as expectativas da sua família quanto ao seu futuro, sobretudo em relação ao casamento, à carreira e ao papel social?
6. Quando era jovem, como percebia o papel da mulher na sociedade? Como isso influenciou as suas escolhas?
7. Lembra-se de alguma música que os seus pais costumavam cantar para si?
8. Costumava cantar para os seus filhos?
9. Houve momentos em que sentiu que as suas escolhas foram limitadas por ser mulher?
10. Acredita que as mulheres hoje dispõem de mais liberdade ou oportunidades do que na sua época? Em que aspetos?
11. Se pudesse voltar no tempo, mudaria alguma das suas escolhas de vida?
12. Que conselhos deixaria às mulheres mais jovens que enfrentam os desafios do presente?
13. Quando se olha ao espelho, o que vê?
14. Se pudesse descrever a sua vida numa palavra ou frase, qual seria?

As respostas a essas perguntas, bem como os momentos de delírio que estiveram presentes espontaneamente, em que memória, imaginação e sensibilidade se entrelaçavam, tornaram-se matéria-prima para a construção da dramaturgia e revelaram uma potência cénica latente nos testemunhos. As entrevistas, assim, não serviram apenas ao levantamento de dados, mas ativaram os processos criativos que passaram a habitar os laboratórios de criação teatral realizados por mim e por Neusa Figueiro, no percurso conjunto de construção da encenação. Esse processo será aprofundado no Capítulo 4, que trata especificamente da criação do espetáculo *Sa(N)tã: uma vida em delírio ou a tentativa de não esquecer*.

Conforme aponta Leavy (2023), a investigação em campo tende a gerar uma quantidade significativa de dados, e um dos desafios da pesquisa qualitativa foi saber o momento de cessar a coleta, o chamado “ponto de saturação”, quando já não surgem novas informações relevantes (p. 151).

Foi exatamente o que vivenciamos: ao atingir a marca de quarenta entrevistas realizadas, sendo trinta e sete idosas e três cuidadoras. Já tendo iniciado a análise preliminar do material juntamente com os laboratórios de criação cénica, percebemos que o volume e a profundidade dos relatos coletados já eram suficientes para os objetivos da pesquisa. As histórias eram vastas, densas e, muitas vezes, plenamente encenáveis por si mesmas. Nesse ponto, enfrentamos o desafio de encerrar o processo de entrevistas e realizar uma curadoria sensível e detalhada do material que dialogasse

com nossas intenções artísticas e valorizasse as vozes das mulheres que participaram da investigação.

O que foi evocado a partir daqui, **poderiam ser histórias retidas entre muros e grades, poderiam ser trajetórias exclusivas de uma casa portuguesa, com certeza. Mas as palavras que construíram esse espaço ecoam muito além-mar, elas desenham formas com a tinta do tempo a marcar a pele, o brilho das memórias a suavizar os passos, e a certeza de que, em qualquer canto do mundo, somos todos viajantes de um mesmo destino**¹⁷.

Encerrando esta etapa da pesquisa, é possível afirmar que o processo de recolha de informações não se limitou a levantar dados, mas constituiu-se como experiência viva de escuta, relação e partilha. As entrevistas, conduzidas com mulheres que, em sua maioria, já habitavam comigo o espaço do teatro, tornaram-se travessias entre o vivido e o encenado, entre o silêncio e a palavra, entre o esquecimento e a memória.

O material colhido, carregado de subjetividade e densidade emocional, não apenas alimentou a construção dramaturgical de *Sa(N)tã: uma vida em delírio ou a tentativa de não esquecer*, como também deu corpo à própria investigação. Reforça-se aqui a hipótese central deste trabalho: o teatro pode funcionar como dispositivo de valorização da memória, especialmente da memória feminina e envelhecida, tantas vezes desvalorizada ou apagada, como alerta Simone de Beauvoir.

Neste sentido, ao transformar testemunhos em presença cênica, a pesquisa assume uma postura ética e poética de resistência, reafirmando o direito à voz, ao tempo e à memória como territórios de (re)existência.

1.4 Da veracidade, ou não, da memória.

Ao tratar das complexas relações entre memória e história, o filósofo francês Paul Ricoeur propõe uma abordagem crítica e profundamente ética das formas pelas quais nos relacionamos com o passado. Em sua obra *A memória, a história, o esquecimento* (2007), Ricoeur afirma que o documento, ao contrário do que se poderia supor, não é algo “simplesmente dado”, mas sim construído e instituído a partir de um questionamento ativo por parte do historiador, ele é “procurado e encontrado” (p.189).

Ao enfatizar que nada é documento em si, mas que tudo pode tornar-se documento a partir da maneira como é interrogado, Ricoeur (2007) desloca o foco da veracidade objetiva para a relação interpretativa que se estabelece com os rastros do passado; sejam eles arquivos escritos, objetos materiais ou depoimentos orais. Isso

¹⁷ Exerto do guião do espetáculo. Cf. Anexo A.

inclui, com destaque, os testemunhos gravados, como os utilizados na “micro-história” e na “história do tempo presente”, que alimentam diretamente práticas como o Teatro Documentário.¹⁸

Ao trazer esse panorama para o campo das artes cênicas, sobretudo no contexto documental, evidencia-se um conflito intrínseco entre memória e história, entre o vivido e o registado, entre a lembrança pessoal e a construção coletiva do real. Este capítulo propõe-se, portanto, a explorar essas tensões, interrogando não apenas o que se lembra, mas como se lembra, porque se lembra e com que efeitos se representa.

Na criação artística *Sa(N)Tã: Uma vida em delírio ou a tentativa de não esquecer*, utilizamos em cena vídeos com depoimentos de mulheres idosas que compartilharam as suas memórias; micro-histórias; desde vivências da juventude, passando pelos casamentos, pelas relações familiares, pelas experiências individuais durante o período ditatorial em Portugal, até às suas percepções atuais sobre o corpo e o envelhecimento, refletidas, por exemplo, em como se veem no espelho. Ao interrogar essas mulheres sobre as suas trajetórias, o material bruto do vivido transforma-se em documento, rastro significativo, em memória partilhada, em resistência à obliteração.

Esta prática foi o ato de deslocamento da veracidade efetiva para a interpretação de micro-histórias que revelam histórias do presente.

Ora, esses testemunhos orais só se constituem em documentos depois de gravados; eles deixam então a esfera oral para entrar na da escrita, distanciando-se, assim, do papel do testemunho na conversação comum. Pode-se dizer então que a memória está arquivada, documentada. O seu objeto deixou de ser uma lembrança no sentido próprio da palavra, ou seja, algo retido numa relação de continuidade e de apropriação com respeito a um presente de consciência. (Ricoeur, 2007, p.189)

Toda história pode ser uma grande história. Esta afirmação carrego comigo desde as primeiras experiências em Teatro Documentário. Com essa certeza, detenho-me sempre a refletir sobre como se dá o recorte que fazemos da nossa própria história quando contamos uma lembrança.

Assmann (2011) argumenta que a memória humana não funciona como um repositório estático de informações, mas como um processo ativo de reconstrução

¹⁸ Coloco aqui as expressões “micro história” e “história do tempo presente”, em concordância com a leitura de Ricoeur (2007) quando ele descreve sua intenção com os conceitos a descrevê-los como: “polos extremos da memória individual” (p. 141), referente a micro-história. “(...) arraigamento na memória declarativa em sua fase oral até sua inscrição no amago da massa documental preservada e codificada no âmbito institucional do arquivo, no qual uma instituição guarda o rastro de sua atividade passada para consulta ulterior” (p.331), referente a história do tempo presente.

influenciado por afetos, intenções e contextos presentes. Nesse sentido, as recordações não são necessariamente estáveis ou confiáveis, pois estão sujeitas a distorções provocadas tanto por motivações inconscientes quanto por demandas atuais. A autora recupera os estudos do psicanalista Sigmund Freud, para quem a memória é marcada pela culpa e pelo recalque, e do filósofo Friedrich Nietzsche, que a compreende como guiada por uma vontade propositada voltada à ação.

Segundo Freud a conformação das recordações remonta à culpa, que domina a economia da memória. Por conseguinte, a psicanálise é aquela “arte de memória” que recupera do recalque e da desfiguração as recordações perdidas e deformadas. Segundo Nietzsche, a conformação remonta à vontade, que domina a economia da memória. (Assmann, 2011, p. 284)

Esta formulação reforça a ideia de que a memória não é neutra, mas significativamente atravessada por forças ativas que a moldam e transformam.

Esse entendimento é particularmente relevante para o presente estudo, enquanto evidencia como as memórias, especialmente aquelas com carga emocional, podem ser (re)construídas segundo os valores e interesses do presente, impactando diretamente na forma como os sujeitos narram e significam as suas experiências, tal como se observa no *corpus* da pesquisa.

Ao longo desta investigação, uma questão surgiu de forma recorrente durante as entrevistas com as mulheres idosas: porque recordavam, com tantos detalhes episódios da infância? E por qual motivo os acontecimentos mais marcantes permanecem vivos na memória, mesmo com o avanço da idade e os lapsos provocados pelo esquecimento?

Esta inquietação conduziu-nos à necessidade de compreender a relação intrínseca entre memória e esquecimento, deixando de os conceber como opostos, para os reconhecer como fenômenos imbricados.

Tal como observa Ricoeur (2007), o esquecimento não deve ser simplesmente classificado como uma disfunção da memória, como ocorre na amnésia, nem apenas como uma distorção que afeta a sua confiabilidade. Em determinadas condições, o esquecimento pode constituir uma das próprias condições da memória. Esta tese, que à primeira vista parece contraditória, revela-se fundamental para compreender a natureza ambivalente da recordação. Ricoeur propõe, inclusive, que o esquecimento possui as suas estratégias e até uma cultura própria, digna de uma *ars oblivionis*, sugerindo que a capacidade de esquecer não é um mero déficit, mas uma condição necessária para a preservação e reconstrução da memória. O autor afirma que os fenômenos “mnemónicos são vividos no silêncio dos órgãos” (p.435), sem que a neurociência consiga dar conta da experiência vivida do esquecer.

A este respeito, o esquecimento situa-se do mesmo lado silencioso da memória comum, distinguindo-se, assim, das amnésias clínicas e de outras formas de apagamento traumático. Esta distinção é relevante para o presente estudo, pois, como observámos nas entrevistas, o silêncio, a interrupção ou mesmo a confusão nos relatos das participantes não indicavam somente uma ausência de memória, mas antes formas de elaboração subjetiva, atravessadas por afetos e impressões não verbalizadas.

Este entrelaçamento entre memória e esquecimento, segundo Ricoeur (2007), ganha contornos ainda mais intensos quando é confrontado com as situações-limite: o envelhecimento, a morte e a fragilidade humana. Como afirma o autor:

Outra problemática que não a problemática biológica e médica eleva-se nesse fundo de silêncio: a das situações-limite em que o esquecimento vem juntar-se ao envelhecimento e à mortalidade; então, não são apenas os órgãos que permanecem silenciosos, mas o discurso científico e o discurso filosófico, na medida em que este continua preso nas redes da epistemologia. A filosofia crítica da história e da memória tampouco se mostra à altura da hermenêutica da condição histórica. (p. 435)

Esta reflexão é pertinente quando confrontada com os momentos de “delírio poético” que floresceram nas entrevistas. As participantes, por vezes, perdiam-se em memórias aparentemente desconexas, mas que revelavam uma profundidade afetiva, um estado de suspensão no qual o tempo se embaralhava e o presente se tornava permeável ao passado.

Estes episódios não podem ser lidos como falhas cognitivas isoladas, mas sim como expressões sensíveis da relação entre memória e esquecimento, onde o vivido e o esquecido coexistem numa experiência de corpo e voz.

Por outro lado, a ideia de “rastros”, também central em Ricoeur (2007), ajuda a ampliar o entendimento da memória como algo que não se limita ao registo documental ou neurológico. Para o autor, além do “rastro social” (arquivos, instituições) e do “rastro cortical” (as marcas no cérebro), há um terceiro tipo de inscrição, mais subtil e, por isso, mais difícil de identificar: a persistência das impressões afetivas. Como ele afirma, trata-se de acontecimentos que nos marcaram, nos tocaram, e cuja marca permanece como uma inscrição passiva no espírito. Essas marcas “contêm o segredo do enigma do rasto mnemónico” (p.436), pois carregam a significação mais profunda da memória: a capacidade de permanecer.

Este conceito permite interpretar os relatos das mulheres entrevistadas não apenas como reconstituições factuais do passado, mas como manifestações daquilo que sobrevive como presença. Memórias de infância, vozes de mães que cantavam canções, a imagem de uma casa ou a sensação de um cheiro, tudo isto permaneceu,

não porque foi arquivado como um dado objetivo, mas porque afetou o corpo e inscreveu-se na alma. É nesse sentido que a memória, como defende Assmann (2011), é continuamente reconstruída, atravessada pelas motivações do presente e influenciada pelas formas de recepção e esquecimento cultural.



Figura 5: Foto cedida por uma aluna. Ela está no campo a trabalhar¹⁹ na colheita da uva.

Esta ligação entre o espaço vivido e a memória também é aprofundada por Ricoeur (2007), que, ao dialogar com o filósofo Edward Casey, sublinha a importância do lugar como estruturante da recordação. Para o autor:

As lembranças de ter morado em tal casa de tal cidade ou de ter viajado a tal parte do mundo são particularmente eloquentes e preciosas; elas tecem ao mesmo tempo uma memória íntima e uma memória partilhada entre pessoas próximas: nessas lembranças-tipo, o espaço corporal é de imediato vinculado ao espaço do ambiente, fragmento da terra habitável (...) (p. 436)

Na presente investigação, essa articulação entre memória, espaço e corpo revelou-se de maneira expressiva. As mulheres entrevistadas falavam da infância não apenas como um tempo, mas como um lugar: o quintal onde brincavam, a casa onde nasceram, da terra que plantavam e colhiam, a rua onde ouviam os passos dos pais ao regressar.

¹⁹ O trabalho, sem dúvida é um traço que marcou as memórias de todas as mulheres documentadas.

Inspirando-se nas reflexões de Casey sobre a relação entre o corpo e o lugar, Ricoeur (2007) sublinha que o corpo não apenas ocupa uma posição no mundo, mas constitui o ponto de partida da experiência espacial; o lugar não é apenas o “aqui” do corpo, mas também aquilo que o corpo procura e nomeia. É em esse deslocar-se e fixar-se que a memória se ancora no mundo. Essa vivência confere aos lugares uma dimensão existencial, que não pode ser reduzida à geometria. O lugar, neste sentido, apoia, envolve e ancora a memória, tornando-se inseparável do corpo que o habita.

Embora a expressão “o ‘aqui’ do corpo” não seja usada literalmente por Casey, esta imagem traduz de forma poética a ideia fenomenológica de que o corpo constitui o centro da experiência espacial, e é através dele que o mundo se torna habitável e recordável.

Neste contexto, o teatro torna-se um lugar de reinscrição da memória, capaz de dar corpo, gesto e voz a essas impressões persistentes. As cenas construídas a partir das entrevistas não representam apenas o que foi dito, mas traduzem o que permanece, mesmo no silêncio, mesmo no esquecimento. O espetáculo, como território de escuta, culmina nesta evocação poética que dá corpo ao vazio, voz àquilo que não se quer deixar calar, àquilo que não se esquece:

Esta terra... antes de ser silêncio, foi suor.

Antes de ser chão, foi calor, foi fardo, foi luta.

**Aqui, pés firmes pisaram, mãos ásperas semearam,
costas curvadas sustentaram muito mais do que o próprio peso.**

**Elas vieram antes de nós, mulheres que regaram este solo
com trabalho, com renúncia, com força²⁰.**

1.5 Memória e documento.

Não tenho aqui a pretensão de traçar um percurso histórico exaustivo sobre o Teatro Documentário, tampouco de fixar esta investigação a uma única vertente estética. Isso porque compreendo essa linguagem como um movimento essencialmente plural, atravessado por escolhas formais diversas, que se moldam consoante o contexto sociocultural e com as formas contemporâneas de transmissão de saber.

Por ser uma prática fundamentada na oralidade e na relação com o presente, o Teatro Documental é contaminado por diferentes linguagens, inclusive pelos novos media, sem, no entanto, abrir mão de seus critérios estéticos. Ao contrário, tais normas não são desconsideradas, mas sim resignificadas dentro de propostas críticas e politizadas, que tensionam a relação entre forma e conteúdo.

²⁰ Exerto do guião do espetáculo. Cf. Anexo A

O facto é que seria impossível ignorar os encontros que esta pesquisa estabelece com ideologias e práticas de pensadores e encenadores, base do percurso documental no teatro, como Patrice Pavis, Erwin Piscator, Bertolt Brecht, Augusto Boal e, mais recentemente, Carol Martin, Davi Giordano, Janaína Leite e Marcelo Soler. Cada um, a seu modo, contribui para a constituição de um teatro comprometido com a realidade, com a crítica social e com a transformação das estruturas de poder.

Erwin Piscator, pioneiro do teatro político na Alemanha do século XX, foi um dos primeiros encenadores a incorporar documentos reais, manchetes de jornal, gráficos e imagens projetadas em cena. O seu objetivo era romper com a ficção dramática tradicional e criar um teatro capaz de informar, educar e mobilizar o espectador politicamente. Essa proposta, fortemente ancorada em um olhar histórico e ideológico sobre os acontecimentos, antecipa elementos centrais do Teatro Documentário.

Bertolt Brecht, por sua vez, apesar de trabalhar com textos ficcionais, desenvolveu uma abordagem crítica da cena através do Teatro Épico. Seus recursos formais, como o efeito de distanciamento (*Verfremdungseffekt*), a quebra da ilusão cénica e a narração direta, influenciaram profundamente os modos como o Teatro Documentário estrutura a sua relação com o público. Brecht via o teatro como um espaço de reflexão e debate, em que a plateia é convidada a pensar e não apenas a se comover.

Já mencionado anteriormente, Augusto Boal, ao desenvolver o Teatro do Oprimido, radicaliza essa proposta ao colocar o espectador no centro do processo criativo, tornando-o sujeito ativo. A sua prática, fortemente enraizada na escuta das vivências e no uso da cena como ferramenta pedagógica e política, aproxima-se diretamente das metodologias documentais e participativas. Boal propõe um teatro baseado na oralidade e na partilha de experiências reais, características também presentes no Teatro Documentário.

Nesse panorama, Carol Martin surge como uma das principais teóricas contemporâneas do Teatro Documentário. Em suas obras, especialmente *Theatre of the Real* (2010), ela analisa como a cena documental opera não apenas como reconstituição de fatos, mas como uma forma de construir conhecimento a partir de múltiplas verdades. Martin (2010) afirma que o Teatro Documentário não apenas representa a realidade, mas a torna visível por meio de escolhas artísticas conscientes, que questionam as fronteiras entre o real e o ficcional.

Portanto, ainda que esta pesquisa não tenha a pretensão de fixar-se em uma tradição única ou de mapear genealogicamente o Teatro Documentário, reconhece-se aqui a relevância das contribuições desses pensadores como fundamentos teóricos e práticos que atravessam a linguagem documental no teatro contemporâneo.

A consolidação do Teatro Documentário como uma vertente específica dentro das artes cênicas, segundo aponta Pavis (1996), ocorreu, sobretudo, entre as décadas de 1950 e 1970, em paralelo a movimentos semelhantes em outras linguagens, como o romance, o cinema verdade e as peças radiofônicas. Esse fenômeno pode ser compreendido como uma resposta estética e política à crescente valorização do documento e à saturação de informações contraditórias promovidas pelos meios de comunicação de massa. Ao recorrer a materiais documentais, o teatro desse período propunha uma nova forma de engajamento com a realidade, contrapondo-se à ficção idealista e apolítica. Embora se oponha à manipulação da verdade típica dos media, o Teatro Documentário também realiza uma seleção e reconfiguração dos documentos que utiliza, muitas vezes com intencionalidade crítica e partidária.

Durante dois anos, no Brasil, atuei com Teatro Documentário ao lado do diretor artístico Marcelo Soler, especialista nessa vertente teatral. Essa experiência me aproximou de uma prática intensa de investigação, voltada tanto para temas específicos, como a história de um bairro de São Paulo, Brasil, quanto para trajetórias de vida, como a vida de moradores de uma das ruas deste mesmo bairro. O que ainda me inspira nessa estética teatral é a possibilidade do criador se aproximar das pessoas e representar as suas histórias reais, com todas as suas falhas e acertos, evidenciando-as e ressignificando-as tanto para o público quanto para os próprios participantes do processo documental.

Essa busca por uma representação autêntica está em consonância com a perspectiva defendida por Marcelo Soler, que vê o Teatro Documentário como um espaço de questionamento ético e coletivo. Segundo o artista, “A proposição de um processo em Teatro Documentário, portanto, oferece aos envolvidos (...) a oportunidade de questionamento ético sobre questões urgentes em dias que o ‘show do eu’ impera sobre a ‘consciência do nós’” (Soler, 2013, p. 143). Essa abordagem reforça a potência desse teatro como ferramenta de escuta, reflexão e reconstrução de subjetividades.

O Teatro Documental torna-se, assim, uma ferramenta poderosa para evidenciar essas diferenças e promover uma reflexão crítica sobre a interação entre gênero, classe e envelhecimento. Ao aproximar cena e realidade, ele propõe novas formas de apreensão da história, distanciando-se dos modelos tradicionais baseados exclusivamente na leitura de fontes escritas. Nesse contexto, David Giordano (2014), ao refletir sobre os potenciais pedagógicos e epistemológicos dessa linguagem, destaca que ela permite ao espectador uma vivência direta e sensível da história, por meio da presença física e performativa dos corpos em cena. Para o autor, compreender o Teatro Documentário como uma extensão da história oral é reconhecer a sua capacidade de ultrapassar os limites das fontes oficiais, abrindo espaço para memórias, subjetividades

e narrativas muitas vezes marginalizadas. Assim, a cena torna-se um território de disputa simbólica, onde o passado é atualizado de forma crítica e experiencial.

“Em geral, o teatro Documentário sempre buscou questionar as fronteiras entre a realidade e a ficção, entre os fatos e as verdades. O tema nos coloca num campo de estudos que envolvem estética, verdade, realidade e performance.” (Giordano, 2014, p.30)

Soler (2008) em sua pesquisa acadêmica sobre a pedagogia no Teatro Documentário traça uma relação fundamental entre a sociedade capitalista, o Teatro Documental e o apagamento simbólico da pessoa idosa. Ele articula o pensamento de Marshall Berman com os escritos de Karl Marx, propondo que, no capitalismo, a lógica da substituição e da obsolescência, que afeta objetos e mercadorias, também opera sobre os sujeitos. Nesse contexto, a pessoa que envelhece passa a ser percebida como algo descartável, uma vez que o valor social é atribuído àquilo que é novo, produtivo e imediatamente rentável. Essa lógica de constante renovação, movida pela busca incessante por lucro, gera um ambiente em que o esquecimento das gerações anteriores se torna prática generalizada e socialmente aceita.

A desvalorização do passado na ode ao imediatismo, a soluções rápidas e à "novidade" marcam a ruptura com a tradição, com o legado que nos foi deixado por aqueles que vieram antes, configurando-se na desvalorização da memória. Talvez só com ações que a exaltem tenhamos novamente o estreito contato com aquilo que nossos antepassados nos deixaram de mais precioso: a experiência vivida por eles. O ato de documentar representa, assim, um movimento de valorização do passado e da memória, em busca da preservação do que nos foi legado, adquirindo um caráter de resistência a alguns valores disseminados pelo primado das relações de mercado sobre as relações humanas. (Soler, 2008, p.19)

A presente dissertação, mergulha na “consciência do nós”, e desafia a invisibilidade atribuída à velhice. Ao revisitar as histórias de vida dessas mulheres, este estudo e sua prática artística, demonstra que os seus relatos são fundamentais para compreender as estruturas sociais que permeiam todas as fases da vida. Dessa forma, a pesquisa artística e o teatro, especialmente no formato documental adotado pelo projeto, surge como um espaço de recodificação. Ele permite resgatar memórias e narrativas apagadas, evidenciando "um grupo etário invariavelmente segregado e silenciado" (Beauvoir, 2024, p. 11).

A prática documental em cena reinscreve o valor da experiência, do testemunho e da memória como contraponto à cultura do descarte. Documentar, no teatro, como sustentado por todos os teóricos aqui mencionados e confirmados pela presente prática

investigativa, é um gesto político, é um caminho de reaproximação com o passado, um modo de reinscrever no presente aquilo que o mercado tenta tornar irrelevante. Encerrar o capítulo com essa perspectiva é reconhecer nesta prática, um lugar de resistência ética, estética e afetiva; um espaço onde o tempo vivido, sobretudo o das velhices, pode ser escutado, preservado e transformado em legado.

Eu não quero esquecer: Hoje elas, amanhã nós.²¹

²¹ Cf. Anexo A

CAPÍTULO 2: Chegar ao Ritual

Cassiano Sydou Quilici, em *Antoine Artaud - Teatro Ritual* (2012), explora as concepções de Artaud sobre o teatro como um meio de transformação física e espiritual. A partir dessa obra, Quilici destaca a busca de Artaud por uma arte ‘uma arte “eficaz” como processo de transformação física e espiritual do homem’ (Quilici, 2012, p.19).

Esta perspectiva de Artaud é essencial para a compreensão do papel da performance ritual no teatro contemporâneo e alinha-se diretamente com o argumento da investigação, que propõe o teatro como um espaço de reflexão e crítica e que oferecer um espaço de resistência e reconfiguração de identidades, desafiando as estruturas de poder que limitam as representações sociais femininas e determinam a sua inscrição, ou não, na história e na memória coletiva.

O ritual pode ser entendido como um conjunto de práticas formalizadas e expressivas, carregadas de significados simbólicos. A antropóloga Martine Segalen (2007) destaca que o rito é caracterizado por uma configuração espaçotemporal específica e envolve o uso de objetos, sistemas de linguagem, comportamentos e signos, cujos significados codificados são compartilhados por um grupo. Esses elementos simbólicos não somente estruturam o rito, mas também reforçam a coesão e a identidade coletiva. A utilização do ritual remonta ao surgimento da humanidade, sendo intrinsecamente ligado ao desenvolvimento social e cultural dos grupos humanos.

O processo ritual é uma maneira de entender as relações sociais na sua totalidade, incluindo tanto os aspectos de interação e interdependência entre indivíduos quanto as rupturas e tensões que podem surgir nestes contextos. Na obra *O Processo Ritual: Estrutura e Anti-Estrutura*, Victor Turner (1974) contribui significativamente para a análise dos ritos de passagem e dos momentos liminares, explorando como os rituais se articulam nas estruturas sociais e evidenciam os embates entre a ordem estabelecida e os espaços de suspensão e reconstrução simbólica. Como afirma o autor, trata-se de “(...) uma tentativa de compreender algo desse processo social total de interação e interdependência, bem como das disjunções, às vezes frutuosas, entre acontecimentos ordenados donde se origina o pensamento independente” (p. 6).

Essas disjunções, associadas a separações, conflitos, descontinuidades dentro do processo social, podem ser produtivas, pois delas podem emergir novas formas de pensamento e autonomia intelectual. Ou seja, o ritual não somente reforça a ordem social, mas também pode ser um espaço onde se geram questionamentos, novas interpretações e até mudanças em um grupo.

O teatro, na sua essência, opera como um “espaço liminar”, um território de transição onde o real e o simbólico se enlaçam. De acordo com Turner (1974), a cena

teatral suspende temporariamente as estruturas normativas do mundo cotidiano, abrindo caminho para a experimentação de outras possibilidades de existência e relação. No contexto do presente projeto, essa liminaridade é essencial para dar corpo às memórias.

O poder dos símbolos na comunicação humana: esse poder é inerente não apenas aos léxicos compartilhados e às gramáticas das línguas faladas e escritas, mas também ao artiloso ou poético artesanato individual de falar por meio de tropos persuasivos, metáforas, metonímias, oximoros (...) (Turner, 2015, p.10)

Através da materialidade simbólica, seja por meio de objetos, gestos, palavras ou sonoridades, o teatro convoca um estado de participação sensível, no qual a experiência estética se confunde com a dimensão do sagrado, potencializando a vivência coletiva e a reconstrução de narrativas ancestrais.²²

A proposta dramatúrgica desta pesquisa, ao trazer para cena, histórias de mulheres idosas e de cuidadoras, aproxima-se da lógica dos ritos de passagem formulados por Van Gennep e desenvolvidos por Turner (1974) na obra *O processo ritual: estrutura e anti-estrutura*. Segundo esses autores, os rituais que marcam mudanças significativas na vida, como envelhecer, assumir um novo papel social ou romper com antigos vínculos identitários, seguem três etapas fundamentais: separação, liminaridade e reagregação. A fase liminar corresponde a um momento de suspensão, onde o sujeito deixa de ocupar o seu lugar anterior, mas ainda não foi inserido em uma nova posição estável. É nesse intervalo simbólico que as estruturas podem ser questionadas e transformadas.

Essas narrativas expõem experiências que se situam entre o passado vivido e um presente em constante negociação identitária, um momento liminar, no qual essas mulheres deixam de ocupar papéis socialmente fixados e passam a se reconhecer e a serem reconhecidas sob novos prismas simbólicos.

A dramaturgia, neste sentido, configura-se como um espaço de transição: um ritual performativo no qual as mulheres documentadas e intérpretes atravessam estados, passando da invisibilidade à escuta e da função socialmente imposta ao protagonismo narrativo. A cena converte-se, assim, num território de liminaridade que rompe com estruturas cristalizadas e possibilita a reagregação simbólica dessas vozes, agora reconhecidas como legítimas e potentes no espaço social.

²² O resultado da pesquisa simbólica e sua aplicação prática será explorado no Capítulo 4: A encenação: Sa(N)tã: uma vida em delírio ou a tentativa de não esquecer.

Esta transformação está intimamente ligada à capacidade de leitura sensível e interpretativa que o espectador exerce no encontro com a obra, o que nos conduz ao pensamento de Jacques Rancière (2012), para quem a aprendizagem e a compreensão se constroem ao longo do tempo, independentemente do grau de escolaridade formal do indivíduo. O autor sublinha a aptidão humana para ocupar um lugar na sociedade através da observação e da comparação, entendendo que a inteligência opera ao traduzir símbolos, realizar analogias e utilizar figuras como forma de comunicar pensamentos e apreender aquilo que o outro procura transmitir.

Deste modo, o espectador é conduzido a relacionar aquilo que observa em cena com múltiplas experiências que viveu noutros contextos e momentos da sua vida, promovendo um envolvimento ativo com a criação artística. O próprio, é, por isso, convidado a habitar esse espaço de incerteza, onde se confronta com camadas sobrepostas de sentido e “compõe o seu próprio poema com os elementos do poema que tem diante de si” (Rancière, 2012, p. 17).

Neste processo, evidencia-se também a dimensão coletiva da experiência teatral, particularmente no que diz respeito às mulheres em processo de envelhecimento, cuja partilha de vivências se ancora na noção de “*communitas*”, tal como definida por Turner (1974). Esta refere-se a uma vivência coletiva em que as hierarquias e distinções sociais esbatem-se, temporariamente, gerando um sentimento de pertença e interdependência.

No âmbito do projeto teatral em análise, tal dinâmica manifesta-se nas relações estabelecidas entre mulheres que, através do apoio mútuo, enfrentam os desafios impostos pelo tempo e pelas responsabilidades associadas ao cuidado, criando, assim, um espaço de resistência simbólica e afetiva no qual a narrativa biográfica e autobiográfica se reconfigura como ato político e poético.

Este processo de reagregação simbólica e afetiva, fundado na partilha de vivências e na “*co-presença performativa*”, remete-nos também à reflexão de Paul Zumthor sobre a dimensão poética e comunitária da voz em ação. Para o autor, é na oralidade partilhada, atravessada por gestos, memórias e ritmos, que se edifica uma comunidade efémera, mas intensamente conectada pelo rito da presença.

O jogo cénico, nesse contexto, não apenas comunica, mas convoca e transforma; é um espaço de revelação onde o corpo e a palavra se entrelaçam num canto que é, ao mesmo tempo, expressão individual e invocação coletiva. Assim, unidas por uma experiência comum, formam uma comunidade que sobrevive pela partilha de gestos, histórias e rituais; que, a partir do jogo cénico, amplifica a sua voz como um canto ritualístico, “seu eco ressoa nas sombras inexploradas do seu próprio espaço; ela

as revela, fazendo com que as libertemos por um instante, depois se cala, tendo passado para além de todos os signos” (Zumthor, 1997, p. 275).

Mais do que um espaço de representação, a cena torna-se um lugar de encontro, onde o público é também envolvido nesse tecido relacional.

Os gestos repetidos, os cânticos entoados e os objetos manipulados na cena evocam um saber ancestral, transmitido muitas vezes de maneira silenciosa, por meio do fazer quotidiano.

Cada cultura, cada pessoa que ela pertence, usa o repertório sensorial completo para transmitir mensagens, tanto no nível individual – gesticulações manuais, expressões faciais (...) – quanto no nível cultural – passos de dança, silêncios prescritos, movimentos sincronizados, tais como marchar, as brincadeiras e lances de jogos, esportes e rituais. (Turner, 2015. p. 10)

A mulher sempre habitou a fronteira entre o sagrado e o profano, oscilando entre o culto e a condenação, entre a santa e a bruxa, entre aquela que guarda e aquela que perturba. A história tem sido implacável ao moldá-la conforme os discursos de poder, ora celebrada como virgem, ora temida como o pecado personificado. No entanto, se a cultura insiste em enclausurá-la nesses pólos, o teatro e o ritual surgem como um território onde essa dualidade pode ser não apenas revelada, mas questionada. Sob essa ótica, o teatro e a escolha do ritual não reencenam apenas mitos, mas reconstroem a memória, seja ela individual ou coletiva. Aqui, a mulher que esquece e aquela que não quer esquecer tornam-se forças em tensão, que se alternam na disputa pelo que deve permanecer ou ser apagado.

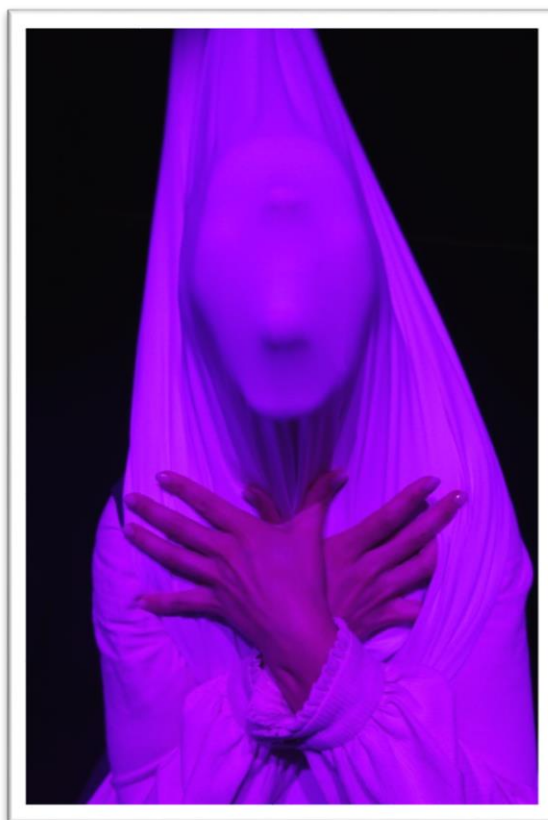


Figura 6: Cena do espetáculo a representar o Sagrado o e Profano

Segundo Patrice Pavis (1996), cuja reflexão se revela particularmente pertinente para a compreensão da persistência do ritual no teatro contemporâneo, embora Bertolt Brecht procurasse uma rutura definitiva entre o teatro e as suas origens rituais, encenadores como Antonin Artaud, Peter Brook e Jerzy Grotowski reconheceram que a sacralidade nunca foi verdadeiramente extirpada da cena, mas apenas deslocada e transposta para novos códigos. A cena contemporânea, ao acolher essa dimensão ritualizada, transforma-se num espaço de resistência simbólica, onde o corpo feminino, historicamente silenciado, pode reinscrever-se como sujeito e memória viva.

O esquecimento é um ato de poder; quem detém a narrativa decide o que deve ser recordado e o que deve ser silenciado. No entanto, a cena, como espaço de ritualização, desafia esse esquecimento, invocando o passado e reconfigurando o presente. No palco, a mulher que cuida e a mulher que é esquecida, a que repete e a que transgride, dançam sobre um solo onde as dimensões do tempo se sobrepõem, como um ciclo infinito entre repressão e liberdade, entre sacralização e condenação.

Tal como expõe Pavis (1996), ao mobilizar o pensamento de Schechner, se a antropologia teatraliza o rito e o teatro antropologiza a experiência como uma “fórmula circular e temporal” (p. 20), então, na cena ritual, a mulher torna-se testemunha e xamã, eco e profecia. O seu corpo carrega os traços da memória coletiva, e o seu gesto, a sua palavra e a sua presença tornam-se um ato de insurgência contra o esquecimento.

Neste horizonte, o ritual deixa de ser compreendido como um evento isolado e pontual, passando a integrar um contínuo processual que abrange o treino, a preparação, a repetição e o rescaldo da ação performativa. A partir da noção de “comportamento restaurado”, Schechner (2004) propõe uma concepção expandida da performance, em que gestos e ações previamente vividos ou culturalmente codificados são reinscritos em novos contextos, trazendo consigo vestígios de sentidos anteriores.

Essa memória incorporada dos atos, mesmo quando deslocada, confere densidade simbólica à cena e potencializa a criação de novas articulações entre passado e presente, indivíduo e comunidade. No caso das mulheres em cena, essa reinscrição adquire uma força particular, pois permite a emergência de narrativas que, ao acederem ao plano do “sensível”²³, reinscrevem experiências e mobilizam uma escuta partilhada, não apenas do que foi, mas do que ainda pode ser reconfigurado.

2.1 Tradição oral e ancestralidade

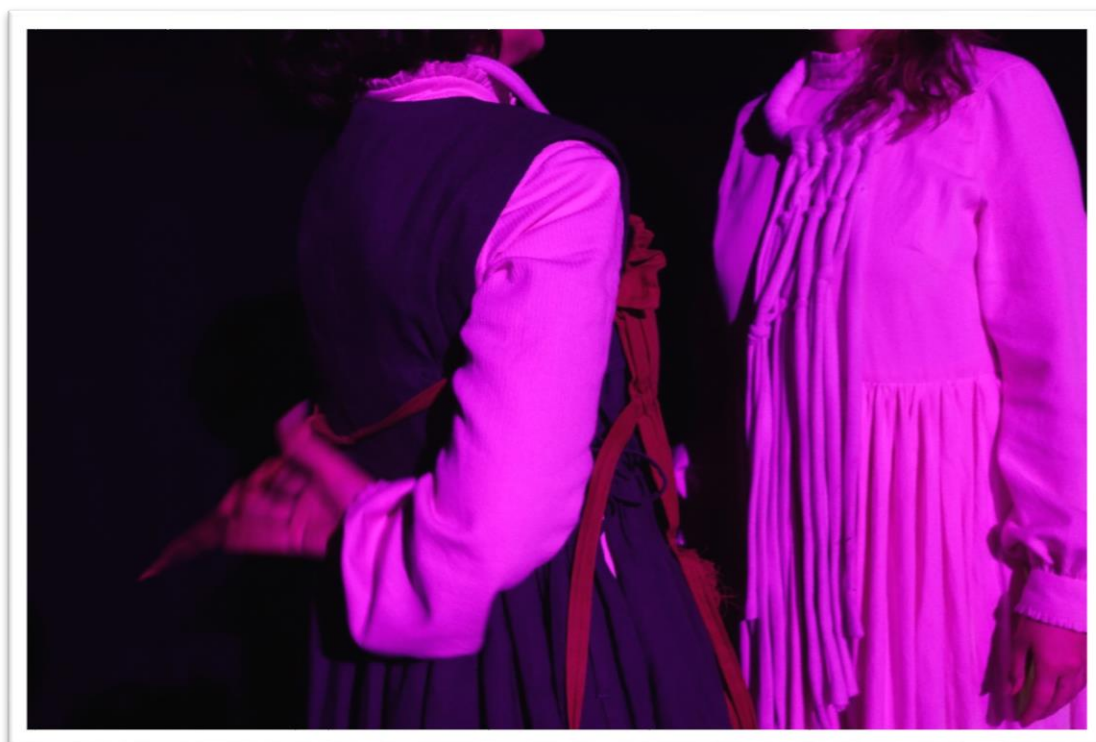


Figura 7: Cena onde a Neusa passa para mim, os conselhos das mulheres documentadas²⁴.

²³ Corroboro aqui o pensamento de Rancière (2009), onde ele denomina “a partilha do sensível”, como uma ação que interfere no coletivo e também como espaço de valorização de partes individuais que nascem desse coletivo. Um espaço que permite a junção de arte e vida real. Entendo a expressão como um espaço/plano para trabalhar a sensibilidade e o ato político conjuntamente. Tudo o que a presente investigação e sua prática artística aplica.

²⁴ Cena inserida no espetáculo: Cf. Anexo D, (pontos 5 ou 6).

A valorização da tradição oral como fonte de conhecimento histórico encontra respaldo significativo na obra de Jan Vansina, amplamente referenciado no Volume I da História Geral da África (UNESCO, 2010). O autor foi determinante na consolidação da oralidade como um método rigoroso de construção histórica, desafiando a perspectiva eurocêntrica que privilegiava os documentos escritos como única forma legítima de produção de memória. Para Vansina, a tradição oral constitui um sistema coeso de transmissão de saberes, sustentado por mecanismos próprios de seleção, conservação e atualização da memória coletiva.

Ainda que situada em um contexto africano específico, essa abordagem mostra-se profundamente pertinente para a reflexão sobre processos de criação artística e narrativa em sociedades marcadas por culturas orais e formas de resistência simbólica.

Tal pertinência estende-se, por exemplo, às experiências femininas que, ao longo do tempo, enfrentam paradigmas opressores e disputam lugares de expressão para além das imagens normativas e internalizadas que lhes são impostas enquanto mecanismos de controle social.

Ao integrar esta perspectiva às práticas performativas, abre-se um campo fértil para a reativação de memórias intergeracionais e a reinscrição de narrativas historicamente marginalizadas pelos discursos oficiais.

A oralidade, como afirma o próprio autor, "(...) é uma atitude diante da realidade e não a ausência de uma habilidade" (Vansina, como citado em UNESCO, 2010, p.140)

Em uma sociedade estruturada pela oralidade, a palavra falada ultrapassa a função de simples instrumento comunicacional do cotidiano. Ela torna-se guardiã de um saber ancestral, transmitido ao longo do tempo por meio de elocuições marcadas pela força simbólica, aquilo que se pode compreender como tradição oral, é "(...) um meio de preservação da sabedoria dos ancestrais, venerada no que poderíamos chamar elocuições-chave (...)"(p.139 - 140).

Neste contexto, a tradição configura-se como o testemunho vivo que atravessa gerações, sustentando a memória coletiva e os laços comunitários. Esta compreensão ressoa profundamente na dramaturgia da peça desenvolvida no âmbito desta dissertação, na qual se propõe, em cena, a evocação de um "fio invisível" que conecta todas e todos os participantes às suas antepassadas. Tal imagem simbólica alinha como metáfora cênica de uma herança imaterial que nos atravessa e nos une, um legado que se atualiza pela voz, pelo corpo e pelo gesto performativo, reinscrevendo no presente as narrativas que contribuíram para a construção da nossa história comum.

Ao refletir sobre os modos de transmissão do conhecimento e da memória, especialmente em contextos marcados por saberes não hegemônicos, a oralidade assume um papel central como prática cultural e pedagógica.

As investigações de Julvan Moreira de Oliveira e Kelly de Lima Farias (2019), desenvolvidas a partir de uma experiência de intercâmbio em Angola, sublinham a importância da tradição oral como um sistema de conhecimento vivo, estruturado pela palavra falada e pela sua força vital e simbólica. A oralidade, segundo as autoras, não apenas conserva os saberes ancestrais, mas atua como mediadora nas relações sociais, políticas e culturais, constituindo-se enquanto prática educativa integral, na qual o corpo, a voz e a memória operam em interdependência.

Esta concepção amplia a compreensão da cena teatral como espaço de reatualização de histórias, experiências e narrativas, onde a palavra dita, carregada de ancestralidade e afetividade, se converte num gesto de resistência e de preservação do vivido. Ao articular tais contributos, torna-se possível valorizar, no contexto performativo, os modos de existir e narrar de mulheres que, através da voz e da presença, reinscrevem-se enquanto sujeitas da sua própria história.

O andar, o olhar, o bailar, o cantar, o sorrir e o falar, quanta grandeza se reúne em um ser. Somos microcosmos, reluzentes, plenos de histórias que nos compõem. A fala, a voz, as cordas vocais são fios que tecem (dis) cursos que conduzem a uma infinita herança ancestral; o ritmo vocal embala as manifestações, os processos de transformações e tradições de um povo. A voz que ressoa, conecta o passado ao presente trazendo aos ouvidos a vivência que carece ser perpetuada. (De Oliveira & De Lima Farias, 2019. p.43)

Essa dimensão sensível da palavra falada aproxima-se do que Zumthor (1997) entende por ritual: um processo que amplifica a voz, transcendendo o sujeito individual para operar como veículo de expressão simbólica e partilhada. No entrelaçamento entre oralidade e cena, a voz ritualizada é entoada, portanto, como lugar de passagem; do íntimo ao coletivo; do vivido ao representado, instaurando um espaço onde a experiência pessoal se inscreve como memória dramatizada, verdade que pode ser ressignificada e questionada através da força poética da cena teatral.

CAPÍTULO 3: O envelhecimento no decorrer dos séculos, segundo Simone Beauvoir.

3.1 A mulher e o envelhecimento.

Segundo o instituto nacional de estatística, o índice de envelhecimento em Portugal, que compara a população com “65 e mais anos (população idosa) com a população dos 0 aos 14 anos (população jovem), atingiu o valor de 188,1 idosos por cada 100 jovens” (*Portal Do INE*, n.d. para.4). A realidade das mulheres portuguesas é particularmente preocupante, pois, como destaca Moreira (2020), apesar de terem uma expectativa de vida superior à dos homens, elas tendem a viver mais anos com menor qualidade de vida.

O Instituto Nacional de Estatística (2021) confirma essa discrepância ao indicar que as mulheres vivem, em média, quase seis anos a mais que os homens, mas são eles que apresentam uma expectativa de vida saudável mais longa.

Com o envelhecimento da população, observa-se um aumento significativo na proporção de mulheres; a partir dos 85 anos, elas representam cerca de 67,6% da população (INE/PORDATA, como citado por Comissão para a Cidadania e a Igualdade de Género [CIG], 2024). Isso quer dizer que, em concordância com a CIG (2024), esse cenário revela uma população envelhecida, predominantemente feminina, com baixos rendimentos, condições de vida frágeis e saúde física e mental vulnerável.

A reflexão, mediante os números estatísticos e os depoimentos que conduzem a pesquisa, se traduz na constatação de que estas experiências são muitas vezes marcadas pela solidão, pela percepção do declínio físico e cognitivo inevitável e pelo aumento da dependência física, emocional e económica, especialmente entre as mulheres idosas.

Quando se acrescentam os riscos de violência e a discriminação social que muitas vezes afetam este grupo, o envelhecimento feminino torna-se uma questão complexa e urgente.

Se há fatores que não podemos mudar, outros há em que podemos intervir, tal como, as imagens estereotipadas correntes na nossa sociedade, em que as mulheres idosas são representadas como fisicamente pouco atraentes e desprovidas de poder. Estas imagens são interiorizadas pelas mulheres e vão atuar como forças de discriminação e de controlo social. (Comissão para a Cidadania e a Igualdade de Género [CIG], 2024, para. 4)

Esta dinâmica de interiorização das imagens estereotipadas aponta para a centralidade do corpo enquanto lugar de inscrição simbólica e social, o que permite uma aproximação à perspectiva de Simone de Beauvoir sobre o envelhecimento feminino.

Ao tratar o corpo como um espaço de vivência, marcado tanto por vulnerabilidades quanto por perseverança, Beauvoir (2024) oferece uma perspectiva que se conecta diretamente à intenção de investigar o potencial expressivo e estético do corpo envelhecido.

Além disso, a sua abordagem existencialista e feminista sublinha como as mulheres enfrentam formas específicas e intensificadas de rejeição, ao serem atingidas simultaneamente pelas desigualdades de gênero e pelos estigmas associados ao envelhecimento.

Beauvoir (2024) não se limita a descrever a condição da velhice, mas aponta para as suas implicações éticas e políticas, desafiando a ideia de que a marginalização dos idosos é uma condição natural ou inevitável. O seu pensamento abre caminho para uma reflexão crítica sobre como transformar as estruturas que relegam as pessoas idosas à margem da sociedade, reforçando a importância de narrativas que promovam a sua inclusão e reconhecimento. Pensamos que ao iluminar esse universo é possível reivindicar algo além de, como cita Beauvoir (2024), uma “política de velhice” (p.570) mais generosa, mas ser mais radical ao ponto de conseguir mudar a vida dessas pessoas.

A *Velhice* fez-se uma ferramenta valiosa tanto para a fundamentação teórica quanto para o desenvolvimento criativo, ao inspirar um diálogo profícuo entre filosofia, arte e ativismo, oferecendo uma base sólida para a construção desta dissertação que não apenas pretende questionar estruturas, mas que também celebra a potência e a memória como forças criadoras.

Entre os temas emergentes está a condição de insulamento, uma realidade muitas vezes intensificada pela desconexão social e pela perda de laços familiares ao longo da vida.

Esse sentimento é agravado por um histórico de privações e barreiras enfrentadas desde a juventude, como a exigência de participação em uma força de trabalho que frequentemente anulava aspirações pessoais e a impossibilidade de acesso a estudos formais, restringindo horizontes educacionais e profissionais.

Mais do que enfrentar privações materiais, a mulher idosa é sujeita a uma desumanização profunda, sendo reduzida a um objeto descartável, privado de valor intrínseco ou reconhecimento, como aponta Beauvoir (2024).

Essa abordagem encontra eco nas entrevistas realizadas, que evidenciam como, apesar de terem dedicado as suas vidas ao trabalho, muitas dessas mulheres lamentam

a sua atual condição de inatividade, reforçando a observação de Beauvoir (2024) de que o envelhecimento feminino é marcado por uma rejeição coletiva que se intensifica quando já não são consideradas úteis para servir.

Beauvoir (2024) afirma que “os fenômenos que se relacionam à existência são impostos pela sociedade em que se vive” (p.09), tal afirmação corrobora a ideia de que por essas mulheres cresceram sob a influência de uma educação predominantemente católica e castradora, que impunha rígidos padrões de comportamento e limitava o desenvolvimento da liberdade, esse modelo educativo reforçava papéis sociais tradicionais, submetendo-as a uma vida de obediência e privação de escolhas, com pouca ou nenhuma oportunidade de explorar outros caminhos.

A Constituição de 1933, no seu artigo 5.º, conforme edição publicada pela Assembleia da República (2004), declarava a igualdade dos cidadãos perante a lei, rejeitando qualquer forma de privilégio. Contudo, logo em seguida, introduzia uma exceção alinhada às ideias predominantes da época:

(...) salvas, quanto à mulher, as diferenças resultantes da sua natureza e do bem da família”. Esta suposta “natureza especial”, ideia inspirada pela doutrina do catolicismo social - expressa em diversas encíclicas da Igreja - e que concebia as mulheres como seres vocacionados quase em exclusivo à “grande missão” da maternidade, constituiu o pretexto para as remeter ao recato do lar, onde se deviam dedicar às tarefas domésticas, à educação dos filhos, e ao zelo pelo bem-estar geral destes e do marido. (Assembleia da República, n.d., para. 3)

O envelhecimento, em especial o feminino, é moldado e delimitado pelas normas, valores e alienação de uma sociedade historicamente patriarcal, produtivista e excludente; frequentemente romantizada ou invisibilizada; é um reflexo dos processos sociais que condicionam toda uma vida. As mulheres retratadas na pesquisa, enfrentaram ao longo das suas trajetórias, uma confluência de fatores que as afastaram de uma existência plena. Essas condições não são naturais, mas antes construções sociais que perpetuam desigualdades e consolidam os estigmas associados à idade avançada.

Nem na literatura, nem na vida, encontrei qualquer mulher que considerasse sua velhice com complacência. Do mesmo modo, nunca se fala em “bela velha”: no máximo se dirá “uma encantadora anciã”. Ao passo que admiramos certos “belos velhos”. O macho não é uma presa; não se exige dele nem frescor, nem doçura, nem a graça, mas a força e a inteligência do sujeito conquistador. (Beauvoir, 2024, p. 317)

As falas e condições das mulheres participantes do projeto mostram-nos que, mesmo em uma estrutura social que impõe a solidão e a passividade como destinos

inevitáveis, existe obstinação, criatividade e vitalidade. A velhice, tal como a infância ou a juventude, não precisa ser vivida conforme os rótulos que a sociedade impõe. Ao invés disso, pode ser um espaço de descoberta, empoderamento e metamorfose.

Esse empoderamento pode manifestar-se de maneiras curiosas; muitas idosas entrevistadas verbalizaram, ao relatar o passado, falas bastante duras sobre os seus maridos e sobre a relação delas com o masculino. Por exemplo: “É tudo deles, até a mulher é deles” ou ainda “Ninguém domina um homem”²⁵. Por outro lado, quando narraram as suas relações com estes mesmos homens atualmente, a relação inverteu-se, onde agora a figura dominante, são elas que assumem.

Beauvoir (2024) explica em seu livro *A velhice*, o porquê dessa inversão de papéis ser comuns; de acordo com a autora, as mulheres idosas geralmente adaptam-se melhor à velhice do que seus maridos. Para as donas de casa e mulheres que dedicaram as suas vidas ao trabalho doméstico, a sua rotina está intrinsecamente ligada à sua existência, de forma semelhante aos camponeses e artesãos de antigamente, cujo trabalho era inseparável das suas identidades. As suas atividades, embora reduzidas com o crescimento e saída dos filhos, não sofrem uma interrupção abrupta.

Essa transição, que ocorre precocemente para muitas, pode ser difícil, mas elas raramente ficam completamente inativas, pois continuam responsáveis por tarefas domésticas e pelo cuidado das relações familiares.

Com isso, muitas mulheres assumem um papel mais ativo e até dominante com os maridos, o que, para algumas, traz um sentimento de revanche. Algumas passam a agir de maneira assertiva ou até agressiva, buscando minar a virilidade dos seus companheiros. Essa inversão de papéis é percebida pelos próprios idosos.

Mesmo com uma postura, às vezes mais assertiva e aparentemente segura, é impossível deixar de notar nos olhos das documentadas, tristeza e alguma nostalgia. “Essa infelicidade denuncia contundentemente o sistema de exploração no qual vivemos. O velho incapaz de suprir as suas necessidades representa sempre uma carga” (p.17).

Percebemos que a velhice se manifesta como uma calamidade mesmo naqueles que julgamos bem preservados, a deterioração física que ela impõe é evidente. Beauvoir (2024) explica que isso se dá porque, entre todos os seres vivos, é na espécie humana que a alomorfia provocada pelo tempo se revela de forma mais marcante. Enquanto os animais perdem vigor ou enfraquecem gradualmente, não passam por grandes metamorfoses. Nós, ao contrário, sim.

²⁵ Cf. Anexo B.

Para muitas mulheres idosas, as marcas deixadas pelo trabalho físico exaustivo, as restrições educacionais e o papel imposto de cuidadoras são expressões de uma vida atravessada pela desigualdade. Enquanto algumas experimentam o envelhecimento com maior amparo e liberdade, para a maioria, ele chega como mais uma etapa de desamparo e vulnerabilidade. Essa disparidade evidencia o abismo mencionado, o peso do envelhecimento não é apenas biológico, mas profundamente social.

Na pesquisa e prática teatral que informa esta dissertação, os depoimentos recolhidos mostram que a velhice das mulheres também é modulada pela classe, perpetuando desigualdades que se acumulam ao longo do tempo. Mulheres que enfrentaram jornadas de trabalho não reconhecidas formalmente, ou que tiveram a sua autonomia limitada por um modelo patriarcal e elitista, vivenciam essa fase de forma distinta daquelas que tiveram acesso a recursos e educação.

Beauvoir (2024) critica a atitude dos Lares de Idosos franceses, destacando o que considera um abandono moral por parte da administração. Ela observa que, se houvesse espaços adequados para reuniões, atividades recreativas, ou monitores dedicados a proporcionar cuidados e estímulos, essas pessoas não sucumbiriam tão rapidamente ao processo degradante que as reduz a simples organismos.

Nesse contexto, pode-se afirmar que, na cidade do Porto, por exemplo, ao contrário da realidade francesa descrita por Beauvoir em 1970, há um investimento significativo na qualidade de vida dos idosos. Existem organizações dedicadas a oferecer atividades que promovem o bem-estar e a inclusão, alinhando-se à observação de Beauvoir (2024) sobre a importância de proporcionar aos idosos um ambiente onde possam encontrar motivação, sentir-se úteis e manter-se produtivos.²⁶

Em uma sociedade que "só se preocupa com o indivíduo na medida em que este rende" (p. 569), os idosos frequentemente ocupam uma posição de invisibilização. Essa lógica produtivista desconsidera o potencial dos mais velhos como guardiões da memória e de conhecimento, reforçando a visão de que a velhice é "uma coisa que só concerne aos outros, até que nos atinja diretamente" (p. 17).

Esse distanciamento, que transforma os idosos em "mortos aos olhos da sociedade" (p. 234), perpetua uma alienação intergeracional e sustenta estruturas de opressão.

A presente pesquisa, busca subverter essa visão, reconhecendo que a velhice reflete desigualdades sociais acumuladas ao longo da vida.

²⁶ Cito aqui duas instituições dedicadas ao bem-estar e vida ativa de pessoas idosas: AGE_THEA (ONG voltada à promoção de um envelhecimento saudável por meio do teatro) e Espaço T (centro de criação artística e inclusão social); ambas com sedes na cidade do Porto, Portugal.

Como aponta Beauvoir (2024), "a luta de classes determina a maneira pela qual um homem é surpreendido pela velhice; um abismo separa o velho escravo e o velho eupátrida" (p. 20). Para mulheres idosas, essa realidade é ainda mais severa, pois elas carregam não apenas o peso da idade, mas também o das opressões de gênero.

Reduzidas a objetos ou cuidadoras durante toda a vida, muitas encontram na velhice apenas mais uma etapa de vulnerabilidade.

A velhice é, para muitas mulheres, "a paródia da vida" (p. 565), marcada pela perda de livre-arbítrio, sexualidade e identidade. Beauvoir (2024) ressalta que, socialmente, o homem é sempre visto como sujeito, com autodeterminação e poder, independentemente da sua idade; enquanto a mulher é reduzida a um ser relativo, cuja identidade e valor dependem dos papéis que desempenha em relação aos outros.

No casamento, a sua vida é ditada pelo marido, o que limita o comando sobre o seu próprio destino. No caso da mulher idosa, essa dinâmica torna-se ainda mais evidente, pois é extremamente difícil para ela estabelecer relações extraconjugais. Além disso, ela é socialmente menos desejada pelos homens do que os homens idosos são pelas mulheres, refletindo um padrão de desvalorização.

Aos olhos da sociedade, uma idosa já não é mais considerada desejável, o que reforça a ideia de que, para a mulher, o valor está intimamente ligado à sua juventude e ao seu papel dentro da estrutura familiar, enquanto a velhice a segrega ainda mais.

Embora Beauvoir (2024) argumente que, antes de chegar a nós, a velhice é algo que apenas diz respeito aos outros e que a sociedade nos impede de reconhecer os idosos como nossos semelhantes, é fundamental questionar essa visão. A velhice não é um evento isolado que se abate exclusivamente sobre os outros, mas uma parte intrínseca da vida humana, que se reflete na nossa própria experiência de envelhecimento. A ideia de que a velhice é algo distante e separado da juventude e da maturidade é uma construção social que deve ser desconstruída.

O envelhecimento não deve ser encarado como uma condição de esquecimento, mas como uma etapa natural e digna da vida, que merece respeito, reconhecimento e valorização.

A história dos mais velhos deve ser compartilhada e reconhecida, não como uma realidade que não nos pertence, mas como uma fase que todos experimentaremos. Por esta razão, poderemos aprender muito sobre como poderemos envelhecer melhor se conseguirmos 'ouvir o silêncio do envelhecimento'.

Ao rompermos com a ideia de que a velhice pertence unicamente ao outro, podemos começar a enxergar a jornada de envelhecer com empatia e solidariedade, reforçando a conexão entre todas as gerações e promovendo uma sociedade mais inclusiva e respeitosa.

A afirmação de que "a velhice dos outros inspira também uma repulsa imediata" (p.51), reflete a visão de distanciamento e rejeição que a sociedade tem em relação aos idosos, frequentemente associando o envelhecimento à decadência, à perda de valor e à inutilidade. A repulsa que muitos sentem diante da velhice é muitas vezes, reflexo do medo do próprio envelhecimento e da incapacidade de reconhecer que todos nós passaremos por esse processo.

O depoimento da utente Fátima, uma das mulheres documentadas, evidencia uma percepção preocupante: "a juventude tem nojo dos velhotes"²⁷. Essa afirmação revela uma repulsa enraizada, que atravessa gerações e expressa uma forma de exclusão social dos corpos transformados. Redefinir essa repulsa em empatia e respeito exige uma mudança profunda no imaginário coletivo, especialmente no que diz respeito à mulher idosa.

Precisamos começar a reconhecê-la não apenas como uma figura frágil ou desprovida de atratividade, mas como alguém que carrega consigo um legado de força e uma história única.

Não é incomum perceber nos discursos registados, uma tentativa de conformismo perante a vida, em alguns casos, existe uma negação de um passado doloroso. Entendemos esse comportamento como um refúgio, quando "o futuro que pressente o dececiona. Então, escora-se nas suas lembranças, faz delas uma defesa ou mesmo uma arma. Esses intermitentes sobressaltos de orgulho não implicam um gozo pleno do que passou" (p. 393).

Concordamos que muitas vezes, de maneira subtil e até disfarçada, os mais velhos são manipulados ou até desprezados por aqueles de quem dependem, sob a justificativa de um cuidado excessivo e frequentemente disfarçado de benevolência.

Beauvoir em *A Velhice*, aciona um alarme ao dizer que muitos idosos são abandonados, reforçando as teorias expostas em seu livro, de que muitos só esperam a hora da morte.

E relato aqui, mesmo com um nó na garganta, que escuto essa frase diariamente ao trabalhar com idosos, sendo pronunciada principalmente por mulheres.

Beauvoir (2024), ao abordar a visão de Sartre sobre a reciprocidade, sugere que a relação entre os indivíduos não deve ser unidimensional, mas sim uma troca mútua, onde ambos são reconhecidos como sujeitos em direção aos seus próprios fins, em um processo contínuo de interação e construção.

²⁷ Cf. Anexo B.

1º – que o outro seja meio de um fim transcendente. 2º – que eu o reconheça como práxis, ao mesmo tempo que o integre como objeto ao meu projeto totalizador. 3º – que eu reconheça o seu movimento em direção aos seus fins no movimento pelo qual eu me projeto em direção aos meus, 4º – que eu me descubra como objeto e instrumento de seus fins pelo próprio ato que o constitui como instrumento objetivo para os meus fins. (p.233)

Quando refletimos sobre a velhice feminina, percebemos que a sociedade, por vezes, falha em aplicar essa reciprocidade de maneira plena, tratando a mulher idosa mais como uma serviçal de cuidados ou, muitas vezes, como um fardo, negando-lhe a sua autonomia. Ela torna-se, assim, uma figura cuja subjetividade e desejos são emudecidos.

Beauvoir (2024) nos orienta a mudar essa dinâmica, a reconhecer o movimento e os fins dessas mulheres, não apenas como um reflexo das suas vivências passadas, mas como agentes ativas, com possibilidade de sonhar e existir com propósito. Ao romper com a visão de que a mulher idosa é uma figura submissa, desprovida de desejo ou relevância social, procuramos estabelecer um espaço em que essa reciprocidade, que Beauvoir (2024) descreve, seja restaurada. O objetivo da presente dissertação e seu projeto teatral é promover o reconhecimento da mulher idosa como um sujeito que também deve ser escutado, respeitado e compreendido em toda a sua complexidade, sem ser reduzida às suas limitações físicas ou psíquicas.

Assim, ao alinhar a teoria da reciprocidade com a prática proposta, buscamos construir um ambiente de reconhecimento mútuo, onde o cuidado e a empatia não sejam meramente atos de benevolência, mas sim de troca e compreensão, onde tanto o idoso quanto o cuidador são agentes ativos e igualmente valorizados nos seus percursos.

A partir dessa reconfiguração na maneira de ver e tratar a velhice, pudemos criar um espaço que ressoa com respeito e humanidade, alterando a narrativa social sobre a mulher idosa e com isso, inspirando uma mudança significativa nas percepções e comportamentos relativamente à velhice, especialmente no que diz respeito à realidade das mulheres.

Sa(N)tã: Uma Vida em Delírio ou a Tentativa de Não Esquecer plantea que, resistir à exclusão na velhice exige mais do que enfrentar as adversidades do tempo; é necessário desafiar as desigualdades estruturais que acompanham a vida inteira. Como enfatiza Beauvoir (2024), "é preciso desejar conservar, na última idade, paixões fortes o bastante para evitar que façamos um retorno sobre nós mesmos" (Beauvoir, 2024, p. 17 - 567). A presente pesquisa reafirma essa premissa, demonstrando que o ato de documentar trajetórias pode ser uma forma poderosa de resistência e transformação social.

3.2 A mulher deambulando/errando no catolicismo.

Ser mulher é ser infeliz, ser maltratada, não ter valor e tanto trabalhou. Agora não há cura a dar-lhe, porque não sabem dar o valor a quem merece. A vida tem de ser assim e tem de se cumprir o que o diabo manda, não é Deus. É o diabo.²⁸

O que é ser mulher?²⁹ Durante este subcapítulo serão destacados, assim como na epígrafe, ecos documentais, respostas a essa pergunta, respondida por diversas mulheres idosas e cuidadoras. A captação de áudio foi realizada nos Centros de Dia que atuo como professora, já como um direcionamento para a minha pesquisa. Esses ecos corroboram com as investigações das autoras aqui referenciadas e vão ao encontro do nosso objeto artístico.

Para compreender o que está por trás destes ecos, destaco a autora italiana Michela Murgia, com sua voz crítica e influente da literatura e pensamento feminista contemporâneo.

No seu ensaio *Ave Mary: E a Igreja inventou a mulher* (2024), a autora debruça-se sobre o papel da Igreja Católica na construção simbólica e social da figura feminina no Ocidente, explorando como a tradição cristã moldou uma imagem da mulher ancorada na obediência, no sacrifício e na submissão, especialmente através da figura de Maria, mãe de Deus. A escritora argumenta que a Igreja não apenas influenciou, mas "inventou" uma mulher ideal, uma entidade passiva e redentora que serve de modelo, e de prisão simbólica, para as mulheres reais. Ela expõe e denuncia o modo como a educação religiosa católica moldou a mulher como um ser consenciente num sistema coercivo. Murgia (2024) demonstra como essa educação não apenas incentivou o silêncio e a obediência feminina, mas também inibiu historicamente a capacidade de recusa das mulheres.

A educação religiosa católica influenciou extraordinariamente a ideia de que uma mulher de bem é por natureza um ser consenciente face a um contexto coercivo. O sim das mulheres é indispensável para a sobrevivência do sistema patriarcal; tanto na sociedade como na Igreja, o seu corpo é a matéria-prima do contrato. No sistema em que os homens ditam as condições (...) (Murgia, 2024, p.116)

²⁸ Captação de áudio, com respostas a pergunta "O que é ser mulher?", realizada nos Centro de Dia que atuo como professora na cidade do Porto, durante a investigação do Mestrado, com falas de diversas mulheres idosas e cuidadoras. Cf. Anexo E, ponto 1, minuto - 00:00:04.

²⁹ Pergunta, realizada nos Centros de Dia que atuo como professora na cidade do Porto, durante a presente investigação de Mestrado. Cf. Anexo E.

Segundo a autora, até meados do século XX, em países como a Itália, a palavra “não” era quase ausente do vocabulário feminino, sendo associada à grosseria, arrogância ou desvio moral. A construção da mulher como “naturalmente obediente” foi alimentada por um sistema pedagógico e religioso que associava a virtude feminina à subserviência, à complacência e à renúncia, tornando o consentimento quase uma obrigação cultural.

Olha, ser mulher é uma grande ingratidão, porque os homens não ligam ao que as mulheres fazem. Os homens só querem chegar a casa e comer e beber e fumar e ir passear. E as mulheres é que têm que estar em casa a tratar da casa. Não é justo.³⁰

Ao contrário, os homens eram desde cedo encorajados a afirmarem-se através da recusa, da resistência e da imposição da vontade. Esse duplo padrão educativo ajudou a enraizar uma visão cultural distorcida: o “não” da mulher tornou-se ambíguo, frequentemente desconsiderado, interpretado como hesitação ou desejo disfarçado. Esse contexto sustentou a ideia de que a mulher existia para consentir, sendo a sua vontade constantemente posta em causa, sobretudo no que toca à autodeterminação sexual.

o entregar-se ou recusar o desejo masculino acabou por ser a única forma de poder permitida as mulheres, e os tempos e modos da negociação do consentimento da relação sexual tornaram-se o único espaço para o exercerem. Todavia, no horizonte católico, este consenso só era lícito se orientado para a procriação no seio do matrimónio, e apenas no mais extremo dos casos podia servir para desafogar as vontades masculinas, pois as femininas não eram sequer tidas em conta. (Murgia, 2024, p.83)

Como sintetiza a própria autora, “mulher do sim” (p. 117) é a fórmula que melhor traduz o papel social atribuído à mulher dentro da lógica patriarcal católica; uma figura que sustenta o sistema através do seu próprio apagamento.

³⁰ Ibidem, minuto - 00:02:46.

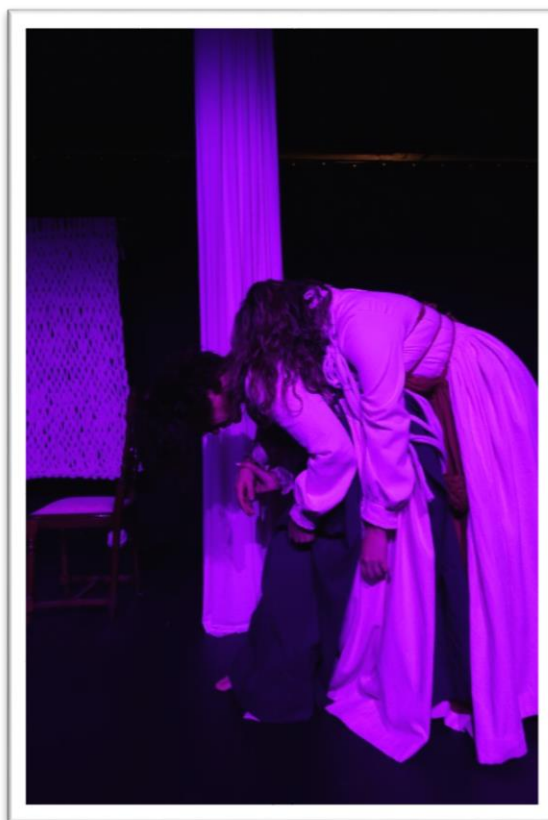


Figura 8: Cena: a mulher a carregar/cuidar, do mundo

Esta análise, embora centrada no contexto italiano, permite um paralelo com a história portuguesa. Só a partir da Constituição de 1976 é que, em Portugal, a igualdade de género passou a ter respaldo jurídico, com a consagração da igualdade entre homens e mulheres em direitos civis, políticos e sociais. Tal como as mulheres italianas que, nos anos 1970, saíram à rua, também em Portugal esse período marcou o início de uma nova afirmação da autonomia feminina, questionando décadas, senão séculos de educação moral repressiva e domesticadora. Esta transformação ecoa também nas reflexões de Beauvoir, que em *O Segundo Sexo* (2015) e *A Velhice* (2024) analisa as formas de interiorização da submissão e o longo caminho até que a mulher seja reconhecida como sujeito pleno.

A figura de Maria, exaltada como mãe virgem, obediente e serva silenciosa, é lida por Murgia (2024) como um arquétipo normativo que limita a autonomia feminina e exclui outras formas de existência possíveis. Esta representação singular tem servido como modelo ético e estético empobrecido, operando como uma poderosa ferramenta de controlo simbólico do feminino. A partir desta perspetiva, compreende-se como o discurso religioso contribuiu para o errar ou deambular simbólico da mulher dentro do catolicismo; e não apenas neste domínio.

A sociedade ocidental, particularmente em contextos como o português e o italiano, e também o brasileiro, foi profundamente moldada por uma educação católica

que inculcou nas mulheres um ideal de docilidade e conformismo, especialmente, no caso de Portugal, nas gerações anteriores à Revolução dos Cravos³¹.

Como descreve Murgia:

O sim ao casamento para alcançar estatuto social, o sim às relações sexuais com o legítimo esposo, o sim às gravidezes, todas, sempre e em qualquer caso. O sim ao serviço e à submissão na hierarquia familiar. (...) Através da representação distorcida do sim de Maria, a Igreja deu a entender às esposas e às filhas que a sua discordância e oposição ao homem (...) entram em contradição com o projeto de salvação de Deus para o mundo (Murgia, 2024, p. 118).

A observação ganha especial relevância quando cruzada com os testemunhos das mulheres portuguesas e brasileiras, nascidas a partir de 1928, que viveram a sua juventude sob o regime do Estado Novo (1933 - 1974) ou sob a ditadura militar brasileira (1964 - 1985).

Minha função como mulher é ser mãe, esposa e dona de casa.³²

Durante as atividades desenvolvidas nos Centros de Dia, é notória a forma como a educação religiosa, aliada ao conservadorismo salazarista ou da era Vargas³³, marcou profundamente a vivência feminina³⁴. Bastaram pesquisas breves em fontes jornalísticas para encontrar a persistência desses traços culturais. Como sintetiza uma reportagem da RTP Ensina (2023), num dos canais públicos mais respeitados em Portugal:

Antes do 25 de Abril a mulher era tratada como um ser inferior ao homem. (...) O modelo educava o país de Salazar. Ser o outro sexo, estar em segundo plano (...) A cartilha é longa e passou de mães para filhas, numa herança disciplinada e castradora. Na história das mulheres há desigualdade, discriminação e muita violência. A libertação, a luta pelos mesmos direitos humanos do homem, é dura e longa e, ainda hoje não chega a todas as casas nem a todas as mentalidades. Muito menos quando existe uma ideologia a alimentar e a fomentar a opressão do machismo. Foi que aconteceu em Portugal, durante 48 anos. (O Ideal Feminino Do Estado Novo - RTP Ensina, 2023)

³¹ Em Portugal, no dia 25 Abril de 1974, as forças militares ocuparam pontos estratégicos em Lisboa e derrubaram a ditadura do Estado Novo.

³² Captação de áudio, com respostas a pergunta “O que é ser mulher?”, realizada nos Centro de Dia que atuo como professora na cidade do Porto, durante a investigação do Mestrado, com falas de diversas mulheres idosas e cuidadoras. É possível encontrá-lo no anexo E, ponto 1, minuto - 00:00:00.

³³ António de Oliveira Salazar foi o líder ditador em Portugal. Getúlio Vargas foi o líder ditador no Brasil.

³⁴ Tenho nos Centros de Dia, cinco alunas idosas brasileiras e uma delas participou da entrevista para a investigação.

Neste cenário, torna-se pertinente cruzar os contributos de Murgia com os de Verena Kast (1997), psicoterapeuta e analista junguiana, cujo trabalho se debruça sobre os complexos materno e paterno como forças estruturantes da autoimagem. Em Pais e filhas, mães e filhos, Kast (1997) demonstra como os arquétipos femininos, muitas vezes derivados da tradição religiosa, são introjetados pelas mulheres desde a infância, moldando padrões de submissão, ambivalência e culpa. Essas construções não apenas reforçam papéis de género herdados, como dificultam o acesso à autonomia e ao desejo próprio. Como a autora aponta: “Sempre surge a ideia de que o feminino é algo perigoso. [...] Liga-se com o poder de mulheres concretas o vão existente entre a grande riqueza da vida, da plenitude e a morte” (p. 25).

É saber ser, saber estar, é saber, reproduzir, tudo. (...) É saber dar tudo de nós, saber sentir, saber ser verdade. Ser mulher é ser verdade. Para mim ser mulher é ser verdade.³⁵

Enquanto Murgia (2024) denuncia os efeitos sociopolíticos e espirituais dessa normatividade imposta pela figura de Maria, Kast fornece ferramentas analíticas para compreender como essa norma se enraíza no inconsciente, tornando-se desejada e até sagrada. O complexo materno negativo, por exemplo, aparece frequentemente em mulheres que interpretam a sua liberdade pessoal como uma traição ao ideal sacrificial materno, um fenómeno que ressoa diretamente com a crítica de Murgia à figura “mariana”.

Como observa a escritora italiana:

A representação angelical de Maria constitui a radicalização de uma única leitura da extraordinária complexidade da sua figura e oferece às mulheres que lhe rezam um modelo - estético e, por conseguinte, também ético - empobrecido e enganador que não tem sido sempre igual, pelo contrário, sofreu muitas evoluções ao longo do tempo (Murgia, 2024, p.112).

Ainda segundo Murgia (2024), a narrativa da queda do Éden consolidou, ao longo dos séculos, a ideia de que a mulher é a principal responsável pela introdução do pecado e da morte no mundo. Mesmo sem formação religiosa formal, grande parte da sociedade internalizou a noção de que Eva, ao desobedecer a Deus, teria provocado a expulsão do paraíso e, com isso, inaugurado a condição de sofrimento da humanidade.

A figura de Adão é muitas vezes isenta ou suavemente culpabilizada, enquanto Eva permanece como arquétipo da culpa feminina original. Essa lógica dualista, que

³⁵Captação de áudio, com respostas a pergunta “O que é ser mulher?”, realizada nos Centros de Dia que atuo como professora na cidade do Porto, durante a investigação do Mestrado, com falas de diversas mulheres idosas e cuidadoras. É possível encontra-lo no anexo E, ponto 1, minuto - 00:03:17.

absolve o masculino e culpabiliza o feminino, sustentou um imaginário teológico em que a mulher representa o erro primordial, sendo identificada não como “mãe dos vivos”, como lhe atribui o significado do nome, mas como mãe da mortalidade, do sofrimento e da perdição, como frisa Murgia (2024), “Eva continua a ser o único nome bíblico - juntamente com o do traidor Judas - contra quem blasfemar é considerado pecado venial. Se nunca ninguém pensou praguejar contra o nome de Adão, alguma coisa deve querer dizer” (p.26).

Essa construção simbólica foi reforçada por leituras literais e enviesadas de passagens bíblicas, como as cartas de São Paulo, nas quais a culpa de Eva é tratada como um marco incontornável da condição feminina.

A autora sublinha ainda que, para Tertuliano, a imprudência de Eva não apenas causou a queda da humanidade, mas foi também a razão última da morte de Cristo.

Essa conexão entre o feminino e a tragédia da morte foi amplamente reforçada no discurso dos primeiros pensadores cristãos. São Justino, no fim do século II, por exemplo, reforçou esse paralelismo ao contrapor Eva a Maria: enquanto a primeira teria dado origem à morte por ouvir a serpente, a segunda, dá à luz a salvação por acolher a palavra divina.

Essa lógica de submissão e silenciamento da mulher, já presente na teologia patrística, encontra eco direto em diversas passagens bíblicas. Como se lê na Primeira Carta aos Coríntios:

As mulheres estejam caladas nas igrejas, porque lhes não é permitido falar; mas estejam sujeitas, como também ordena a lei. E, se querem aprender alguma coisa, interroguem em casa a seus próprios maridos; porque é indecente que as mulheres falem na igreja. Porventura, saiu dentre vós a palavra de Deus? Ou veio ela somente para vós? (Bíblia Sagrada, 2006, 1 Coríntios 14:34–36).

A articulação entre a narrativa bíblica, a doutrina cristã primitiva e a cultura patriarcal institui, assim, uma base ideológica que associa a mulher à origem do mal e à necessidade de submissão. Esse enquadramento teológico perpetuou uma hierarquia de género sustentada por séculos, que ressoa até hoje nas estruturas simbólicas, religiosas e sociais.

No âmbito do presente projeto teatral, esse lastro histórico de silenciamento e culpa serve de fundamento dramático para explorar o modo como a mulher internaliza, questiona e (re)significa a sua identidade diante dos arquétipos que a nomeiam como origem do pecado e da morte.

Há muita coisa. Há muita coisa má em ser mulher. Ah, o não saber criar os filhos. Para mim a pior coisa em ser mulher é repudiar os filhos. Não querer

gerá-los, matá-los ainda dentro do ventre. Para mim é a pior coisa de ser mulher. Acho que não existe nada pior do que isso. É repugnante.³⁶

Este conflito entre o desejo de autodeterminação e a culpa por transgredir modelos parentais e religiosos, constitui o coração simbólico desta pesquisa e de sua concretização como projeto teatral. Ao integrar as leituras de Murgia (2024) Beauvoir (1995 & 2024) e Kast (1997), a dissertação com a prática artística associada, propõe uma abordagem multiforme da condição feminina: como corpo historicamente marginalizado e como sujeito em constante luta interior. O documento e o palco tornaram-se, assim, um espaço de ritualização e reinvenção, onde se exteriorizam as tensões invisíveis entre fé, dever, desejo e identidade.

Neles, Santa e Satã coexistem, representando o binarismo que a doutrina e a tradição impuseram às mulheres; mas também a possibilidade de superação e reintegração dessas polaridades.

Ser mulher é nunca desistir. É o ser guerreira, o, o estar quase como apagar fogos em, em várias vertentes. (...) e é ser mágico. (...) não trocava nada por nada, é algo grandioso para mim. Desde o gerar, não é?³⁷

Os ecos documentais são validadores existenciais da análise teórica feita neste capítulo como um todo. Elas dão voz às mulheres que viveram sob a forte influência da educação católica e dos regimes conservadores mencionados, demonstrando como os conceitos de submissão, sacrifício, falta de valor e a centralidade dos papéis domésticos e reprodutivos se manifestaram nas suas experiências pessoais e na forma como percebem o "**ser mulher**".

A dependência económica revela-se como um dos mecanismos mais persistentes de sujeição feminina, tanto em contextos de precariedade como em ambientes de conforto material. O facto de não exercerem atividade remunerada, seja por necessidade, conveniência ou escolha, limita, em muitos casos, a autonomia das mulheres e reforça dinâmicas de submissão. Esta condição, transversal a diferentes classes sociais, mostra que a inferiorização feminina não se explica apenas por fatores religiosos ou educacionais, mas por um cruzamento de normas culturais, económicas e simbólicas que moldam o papel da mulher.

O projeto teatral e o registo académico, ao integrar estas vozes, permite que a teoria dialogue com a prática, explorando as tensões e conflitos internos gerados por este legado histórico e cultural.

³⁶ Ibidem: minuto - 00:01:22.

³⁷ Ibidem: minuto - 00:03:43.

Em última instância, o que este capítulo busca demonstrar é que a construção simbólica da mulher, ancorada na tradição religiosa e política conservadora é também uma ferida ainda aberta nas subjetividades femininas. Ao entrelaçar teoria, testemunhos e criação cênica, a investigação em conjunto com o projeto artístico, propõe-se a escavar as camadas de silêncio e culpa, transgredindo arquétipos e reescrevendo, no papel, no corpo e na cena, outras possibilidades do ser mulher. Trata-se, portanto, de um exercício de escuta, denúncia e transformação.

CAPITULO 4: A encenação Sa(N)Tã: Uma vida em delírio ou a tentativa de não esquecer



Figura 9: Cartaz da encenação

4.1 Mulheres unidas pelos retalhos (pedaços) que juntamos (restaram) de nós.³⁸

O ponto de partida dramaturgico para a encenação e a escrita desta dissertação teve origem nas aulas da Unidade Curricular³⁹ Laboratório de Criação Teatral, conduzidas pela Prof^a. Inês Vicente.

O início do processo envolveu a formação de um trio com as colegas de turma, Anahi Nogueira e Neusa, motivado pela complementaridade das variáveis⁴⁰ e focos de interesse investigativo de cada uma, e pela intenção de convidá-las para a prática do projeto que daria suporte à futura dissertação.

A UC desafiou-nos a criar uma cena e propôs-nos explorar diferentes ferramentas de investigação artística. Destaco aqui dois momentos que foram essenciais e que trilharam o meu percurso artístico e académico:

A primeira etapa do Laboratório foi guiada por um desejo pessoal, onde introduzi o uso de tecidos como símbolo para a memória, histórias entrelaçadas e traumas acumulados. Essa escolha dialoga com a concepção da pesquisadora Jordana Moreira Vidal (2021), para quem o tecido "representa o cosmos, o universo. O cosmos retratado como uma rede gigante, que nos conecta e nos interliga por um fio invisível, mantendo o equilíbrio do universo" (p. 86-87).

Em sua dissertação de mestrado intitulada *Estética e semiótica do fio: O ato de escrever e desenhar no espaço*, a autora investiga o uso do fio como linguagem estética e simbólica, compreendendo-o como elemento estruturante da criação artística e da experiência sensível oferecida ao espectador. A utilização dos panos nesta primeira etapa, foi associada, através de *feedbacks* em aula, à imagem de **Deusas a tecer o mundo**.

A segunda etapa proposta para o Laboratório de Criação Teatral focou-se na voz e nas suas potencialidades, onde Anahi e Neusa foram orientadas a escrever **sobre "aquilo que elas não querem esquecer"**. Com isso pude explorar minha motivação para a presente escrita e o exercício de escrita intuitiva, fundamentada no método *Devising*. Utilizei esse recurso com o propósito de investigar, como exemplificam Deirdre Heddon & Jane Milling (2006), o fluxo espontâneo do pensamento. As autoras, pesquisadoras no campo dos estudos performativos, analisam o *Devising* como uma

³⁸ Frase que surgiu a partir de um feedback de uma espectadora que assistiu a cena referida no decorrer do capítulo, em uma aula aberta da Unidade Curricular: Laboratório de Criação Teatral.

³⁹ UC

⁴⁰ Estímulo dado pela professora Inês Vicente, as variáveis corresponderam: à uma vontade pessoal de investigação, um teórico trabalho na Unidade Curricular e algo que tivéssemos utilizado na produção da Unidade Curricular chamada Criação Teatral.

metodologia colaborativa de criação em que os materiais cênicos nascem da experiência dos próprios performers, em oposição à dramaturgia pré-estabelecida.

Assim como os surrealistas recorriam à escrita automática para escapar das limitações da autocensura e transcender o ego individual, empreguei essa técnica no exercício da UC e para o objeto artístico que nasce desta investigação, como um caminho para que a dramaturgia emergisse de forma intuitiva e orgânica.

A partir desse exercício, surgiu uma primeira possibilidade dramatúrgica, na qual o público se encontrava imerso em um emaranhado de fios, representando simbolicamente o sistema reprodutor feminino. No centro dessa teia, duas figuras femininas, evocadas como Vénus, entoavam cânticos que remetiam à criação do mundo. Seus corpos transitavam por diferentes imagens femininas, encarnando divindades e mulheres sagradas de diversas culturas. Contudo, aquilo que inicialmente as acolhia se transfigurava em prisão, submetendo-as a uma luta constante pela liberdade. Entre gestos de resistência, amarras que restringiam os seus movimentos e a necessidade de romper com estruturas opressivas, a cena desvelava o embate entre esquecimento e memória, submissão e autonomia.

Foi a partir deste momento que estabeleci a parceria com a Neusa Figueiro, encontramos ali, convergências significativas entre as nossas pesquisas. Para além desse alinhamento temático, a admiração mútua pelo trabalho uma da outra reforçou a nossa motivação para colaborar. Reconhecendo nesta parceria uma oportunidade enriquecedora para o desenvolvimento do projeto, aqui nasce a possibilidade da investigação e sua criação, alcançar outros públicos, levarmos a reflexão para além da sociedade acadêmica.

A análise desse primeiro esboço dramatúrgico e o alinhamento com os objetivos de Neusa Figueiro, permitiu estabelecer conexões com o que se efetivou em *Sa(N)tã: Uma vida em delírio ou a tentativa de não esquecer*. Os diálogos entre os processos criativos, estimulados no âmbito do Laboratório de Criação Teatral e aprofundados durante o desenvolvimento do projeto a partir dos materiais recolhidos, salientam a permanência de temas centrais, como a valorização da memória e da oralidade, a resistência feminina e a senescência dos corpos. Esses elementos estão presentes não apenas na pesquisa inicial, mas também na sua concretização cênica, configurando-se como pilares estruturantes da proposta investigativa e artística.

4.2 As coisas que dizem sem falar.

“A premissa da minha dramaturgia era pensar no plural: mais de um sentido, mais de uma história, mais de um tipo de relação, uma multiplicidade e uma ramificação de elementos e linhas de desenvolvimento.”

(Barba, 2010, p. 281)

Ao refletir sobre a teoria aqui presente, que sustenta a prática e seus processos criativos, procuramos colorir o espaço cênico através de múltiplas camadas: sonoras, físicas; com variedades de texturas, projeções, cores, símbolos. Eugénio Barba, encenador e teórico fundador da Antropologia Teatral, propõe que o fazer teatral se estrutura nessa multiplicidade, com suas tensões e diálogos constantes. Em uma de suas reflexões, Barba recorre à imagem de um desenho do artista japonês *Katsushika Hokusai* para ilustrar a complexidade do ato criativo: um pintor que trabalha com cinco pincéis ao mesmo tempo, produzindo mundos paralelos, autônomos e coerentes.

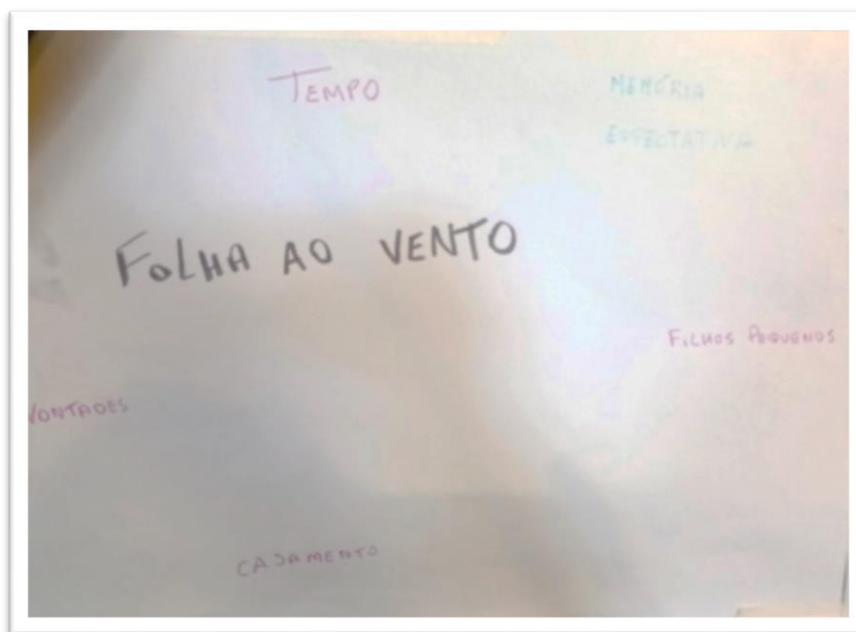


Figura 10: Registo escrito do processo criativo, onde teoria e memória ganharam corpo

A imagem, carregada de movimento, funciona como metáfora para o trabalho do encenador, que articula múltiplos planos cênicos, técnicos e emocionais em constante reinvenção estilística. Assim como o pintor referido por Barba (2010), cujas mudanças de estilo eram acompanhadas por novos nomes; o encenador, e nós em *Sa(N)tã: uma vida em delírio ou a tentativa de não esquecer*, também assumimos múltiplas

identidades criativas ao longo da trajetória, oscilando entre repetição e transformação, entre tradição e invenção⁴¹.

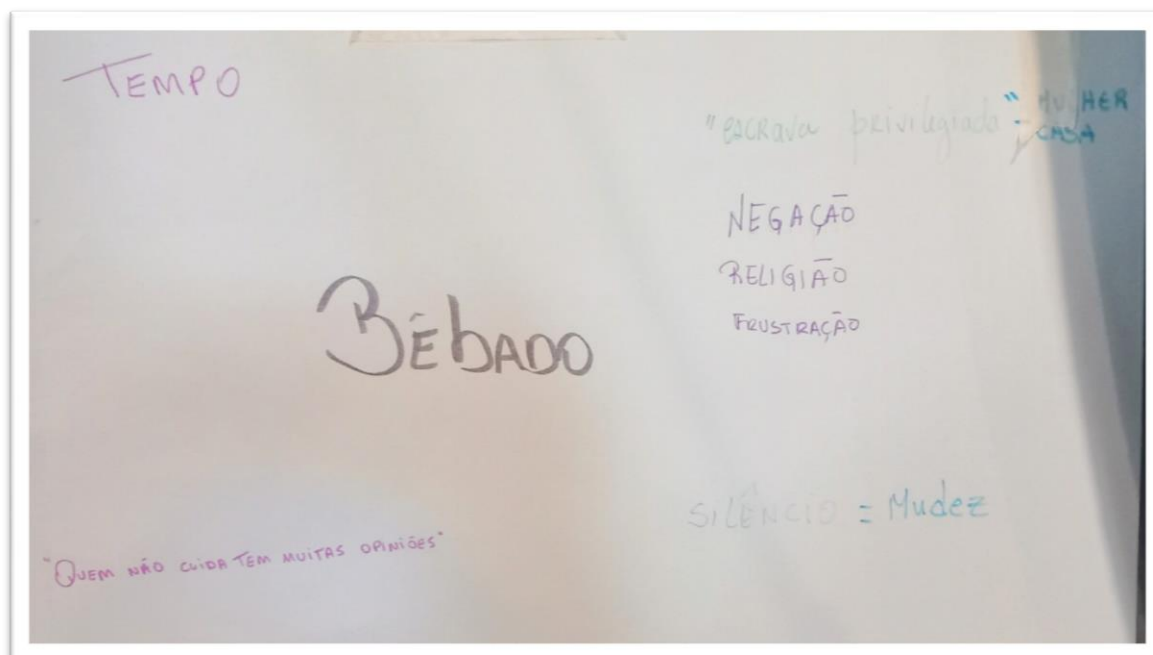


Figura 11: Registo escrito do processo criativo, onde teoria e memória ganharam corpo

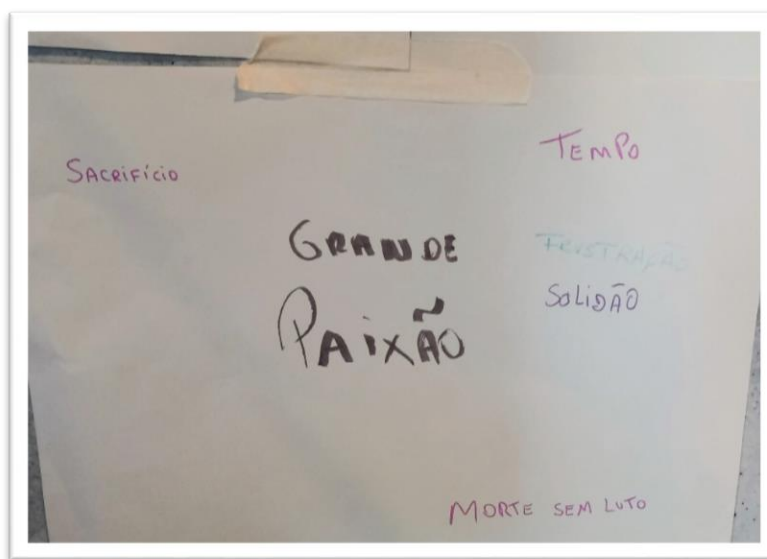


Figura 12: *Ibidem*

Dentro do processo criativo e investigativo desta pesquisa e na sua construção teatral, pudemos constatar o diálogo entre teoria e prática. Os laboratórios foram construídos a partir de improvisações, repetições, tentativa e erro, revelando-se fundamentais na busca por traduzir, no corpo e na cena, os discursos colhidos nas entrevistas realizadas. Essas vozes, carregadas de vida, carregavam também os fios

⁴¹ Laboratórios de Criação correspondentes às figuras 10, 12 e 13 – cf. anexo D, pontos 1, 2 e 3.

necessários para sua transformação e reinvenção. Foi precisamente nesse processo de escuta e experimentação que tecemos as metáforas cénicas; com a intenção de revelar a sua essência⁴² e torná-las uma “unidade intensa e indivisível” (Barba, 2010, p. 282).

Durante o percurso, os momentos de investigação teórica e os impulsos do fazer artístico passaram a alimentar-se mutuamente, tornando-se, por vezes, impossíveis de separar. O que começou como intenção metodológica muitas vezes se revelou como fios poéticos, e o que parecia uma alquimia instintiva revelou-se, depois, como gesto ancorado nos eixos conceptuais da pesquisa.

Através desta perspectiva simbólica e metafórica do Teatro de Barba (2010), encontramos espaço para trabalhar uma dramaturgia não convencional, que dialoga diretamente com o que propõe o teatro pós-dramático e o dramaturgo e professor Joseph Danan, no livro *O que é dramaturgia*. Danan (2010) discute como a dramaturgia contemporânea busca novas formas de narrativas que rompem com a linearidade tradicional, enfatizando a fragmentação e a multiplicidade de significados, a demonstrar a ideia de desenvolver uma encenação a partir de “uma infinidade de caminhos que bifurcam” (p. 69).

Assim estruturarmos a dramaturgia da criação *Sa(N)tã: uma vida em delírio ou a tentativa de não esquecer*. Inspiramo-nos tanto na não-linearidade, discutida por Danan (2010) quanto na concepção de encenação proposta por Barba (2010), que entende o espetáculo como um “organismo vivo”, tal como na biologia, onde se distinguem órgãos, sistemas e sua complexidade.

⁴² Eugénio Barba (2010) em sua obra *Queimar a Casa: Origens de um diretor*, metaforiza o processo dramático com o fazer de um perfume. Ele diz: “ (...) essências diferentes são misturadas com óleos e resinas que fixam uma fragrância que dura. (...) Somente uma análise química pode estabelecer quais elementos estão presentes num perfume, e a análise química não se parece com as operações que o criam. (p.281 e 282)

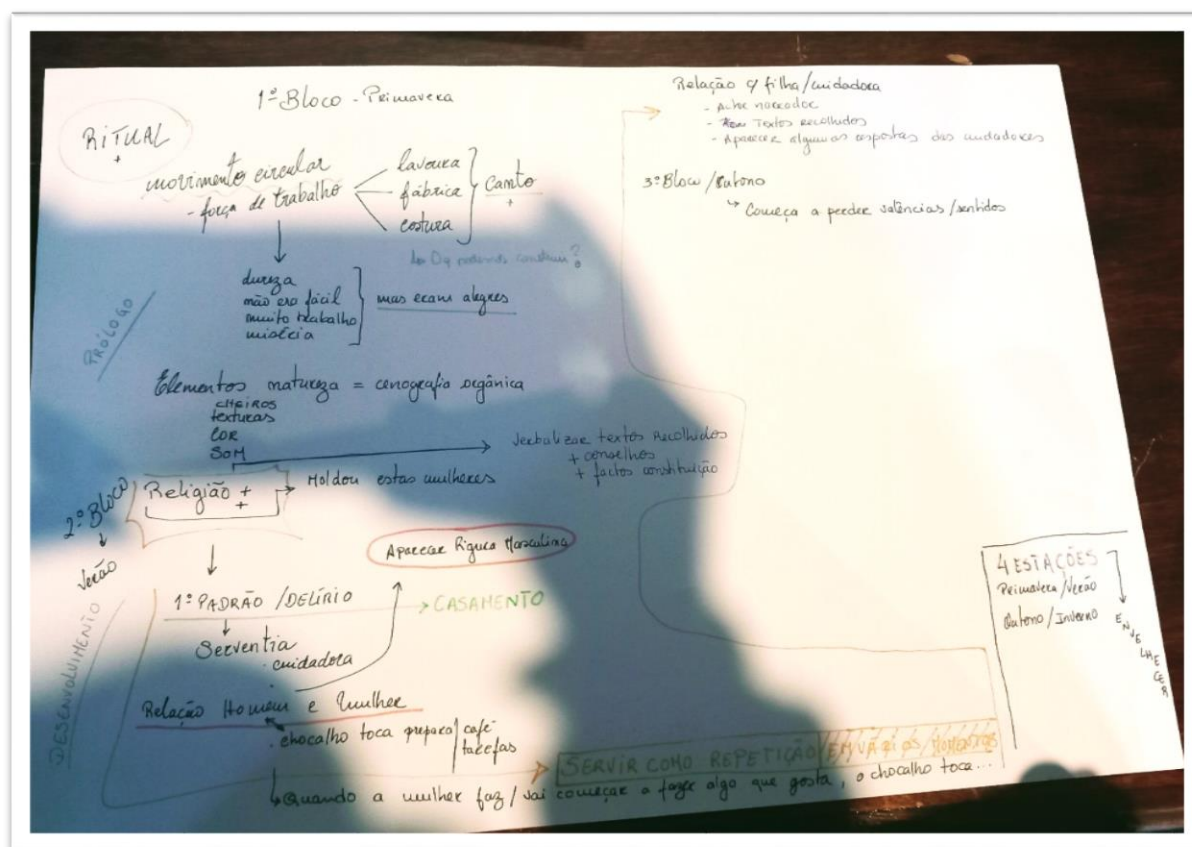


Figura 13: Construção ou rascunho dramático

Essas formas de pensar ajudou-nos a organizar o material dramático não apenas “horizontalmente”, enquanto narrativa, mas “verticalmente”, considerando as camadas simultâneas de ações, imagens, sonoridades e discursos que compõem a cena. Essas visões foram fundamentais para construir uma dramaturgia em que cada componente cênico é compreendido em sua lógica própria, mas também no modo como ressoa nos demais.

De um lado, a dramaturgia do espetáculo se apresenta como trama numa concatenação e numa simultaneidade de diferentes núcleos de ações ou episódios; do outro, os diferentes estratos estão presentes ao mesmo tempo e em profundidade, cada um dotado de uma lógica própria e de um modo próprio e peculiar de manifestar a sua vida. (Barba, 2010, p.39)

Iniciei a construção da minha própria trama pessoal (cf. Fig. 14), na intenção de uni-la a trama da Neusa Figueiro, procurando identificar as minhas vontades, que julguei ser fundamentais, para consolidar tudo aquilo que eu não pretendia esquecer.

Para isso, rascunhei nos meus cadernos, fragmentos, imagens e delírios dramáticos que viriam compor a simbologia encenação.

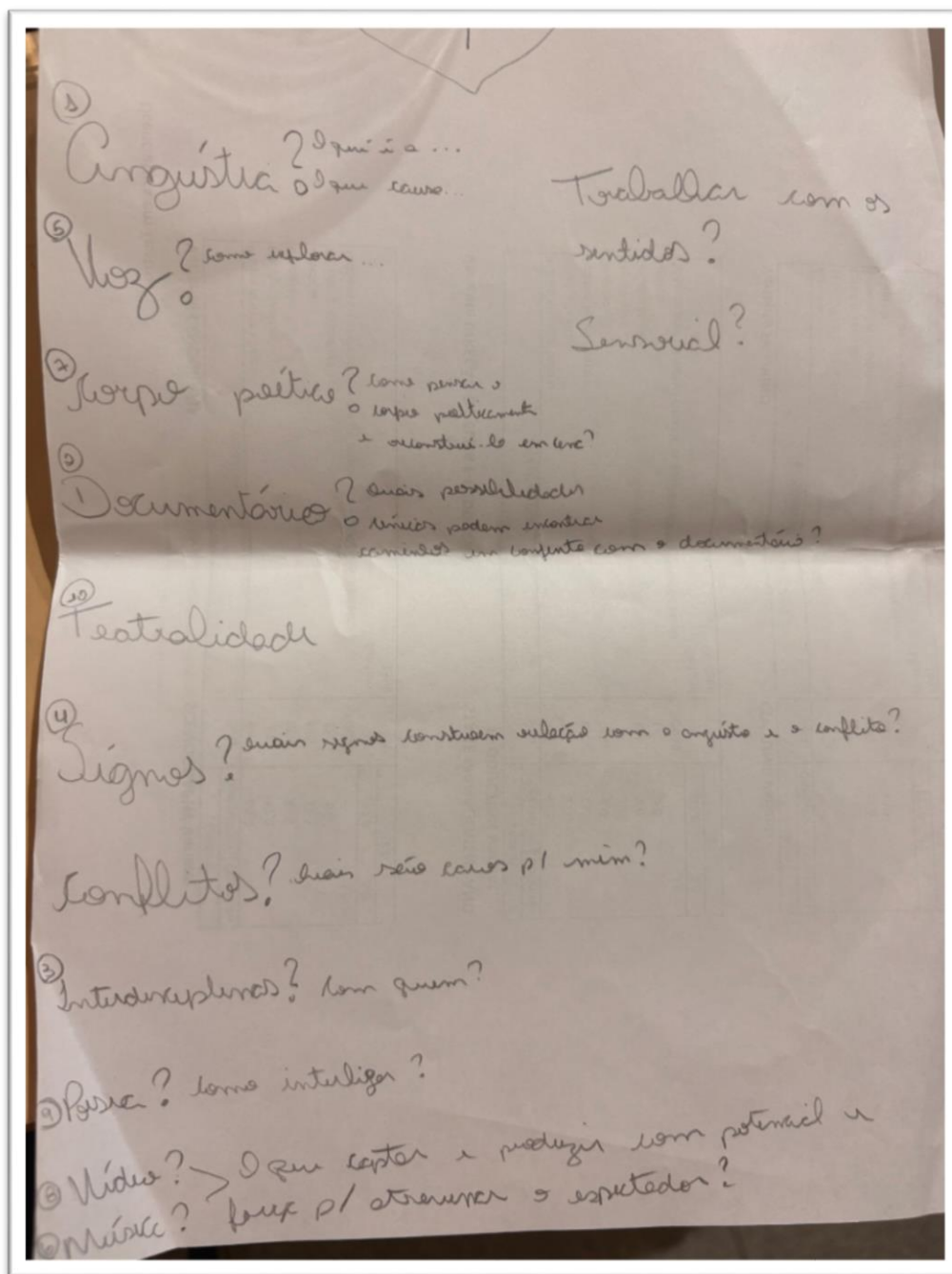


Figura 14: Rascunho de uma trama pessoal.

A escrita cénica não buscou respostas absolutas, mas a possibilidade de sustentar perguntas com o corpo, com os tecidos, com os sons e silêncios que atravessam as histórias que nos foram confiadas. Talvez, como na imagem proposta por Barba (2010), criar seja isso: equilibrar vários pincéis, misturar cores e seus movimentos, sabendo que o traço mais importante é aquele que permanece em suspensão. Respeitar o tempo suspenso é também preenche-lo, com alma, intenção e estudo.

4.3 O eco dos símbolos: O que veste a cena?

Para a realização da encenação, os tecidos representam não apenas as vidas que se cruzam, mas também o trabalho realizado por muitas das idosas retratadas, que, na sua juventude, não tiveram acesso à educação formal e dedicaram-se à costura⁴³. Ademais, uma das participantes, embora não tenha tido a oportunidade de exercer essa atividade, relata que “**suspirava**” pelo sonho de o fazer e de poder cantar o fado.

Com o intuito de preservar essa proposta, ainda sob a perspectiva de Vidal (2021), os tecidos tornam-se um elemento central da encenação, evocando tanto a memória coletiva quanto as narrativas individuais das mulheres envolvidas. Na encenação a utilização das tramas têxteis é como uma forma de união entre a cena e o público. É o recurso que cria a conexão de identidades e tece as relações biográficas e simbólicas investigadas.

É no tecido presente em cena (uma trama que lembra uma colcha (cf. Fig. 15) bordada por uma avó) que os vídeos e fotografias são projetados. Sua textura e relevos, não permitem que as imagens estejam com uma nitidez perfeita, o que para nós, nunca foi uma problemática estética, pois esta “falta” de clareza na imagem, causa a impressão de que o que se passa ali, faz parte do bordado, nós em cena também fazemos parte desta colcha, interagimos com ela, atravessamos os depoimentos, com falas e com as nossas mãos. Nossos corpos se complementam. Esse encontro estético dialoga diretamente com a natureza da memória, onde não há uma verdade única ou factual, mas uma intersecção entre o lembrar e o esquecer, um espaço esbatido, permeado pelo entrelaçar das vozes das mulheres que escutámos, com as imagens e os corpos em cena que bordam sentidos que não se fecham **Somos todos parte de uma rede de mulheres que vieram antes de nós.**

⁴³ Cf. Paisagem sonora construída para cena a partir dos relatos de vivências com o trabalho na costura: Anexo E, ponto 2.



Figura 15: A Colcha

O tecido branco que encontramos no centro do palco inicia como um grande nó, até o momento em que o desfazemos em cena; ele representa o passado, a memória da passagem de menina para mulher. Ele assume diversas⁴⁴ imagens: uma cortina que admiramos e a ajeitamos com muito cuidado para ficar com o caimento ideal (assim como fazemos quando trocamos as cortinas da nossa casa) depois ele revela-se como ponto de transição, o ápice de um delírio, o fragmento das vidas documentadas e muitas vezes, das vidas de muitos espectadores.



Figura 16: A cortina

⁴⁴ Figuras 12 e 13



Figura 17: Uma mudança: nascem os filhos

Neusa dança com o tecido enquanto o ressignifica ao som de um tango⁴⁵. No microfone⁴⁶ minha voz dança com o tango, com a Neusa e com os fragmentos de memória:

Os bailaricos.

Discos pedidos.

Uma vida antes e uma vida depois da primeira dança.

O namoro escondido.

Era um amor, mesmo um amor.

Um dia de peditório.

Ansiedade pelo encontro na janela.

Ela gostava muito dele.

Não contrariava nada.

Ele era muito ciumento.

Nunca conheci outro homem.

Um amor impossível,

fez as suas OBRIGAÇÕES,

Sacrifício.

A mulher tolera tudo.

⁴⁵ Composição para o projeto de Grasiela Muller, atriz e musicista. A artista compôs as paisagens sonoras e o tango, com as especificidades que as cenas pedem e em concordância com as falas e fragmentos de memória. É possível ver a cena e a encenação completa no Anexo D, ponto 6 ou ouvi-lo separadamente no Anexo E, ponto 3.

⁴⁶ Figura 18

O marido ainda agora não aceita certas coisas.

Tinham que aguentar tudo naquela altura.

A família fazia o que queria de nós.

Não dá para amar um homem.

Nem chorar por um homem.

O casamento.

Solteira não tinha pensamentos nenhuns.

A gente depois que casa tem outros pensamentos.

A cabeça está sempre a trabalhar.

UMA MUDANÇA.

E nascem os filhos.

Mas se fosse hoje não teria tantos.

É um sacrifício muito grande.

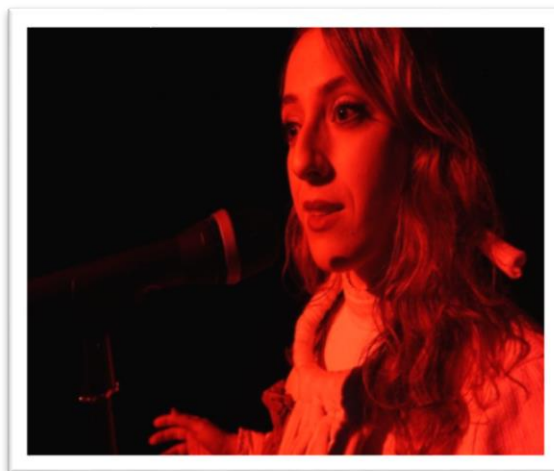


Figura 18: Minha voz a dançar

Inicialmente, havia em mim o desejo de que os tecidos do cenário pudessem se desfazer ao longo da peça, como metáfora da memória que se apaga. No entanto, com o aprofundamento da investigação, tanto teórica quanto prática, compreendi que a memória não se desfaz propriamente. Ela não desaparece: transforma-se, entrelaça-se, reconstrói-se.

As nossas vidas são continuamente atravessadas por outras vidas, e há sempre ecos da nossa memória a habitar outras bocas, outros corpos, outras narrativas. Por isso, a ideia de dissolver as tramas deixou de fazer sentido. Em vez disso, elas passaram a se compor.

Cada fio entrelaçado carrega uma história que, ao unir-se a outras, não perde a sua singularidade, mas possibilita o florescimento de novas formas, novas memórias. Assim, os tecidos em cena deixaram de ser apenas símbolo da memória que se apaga, e tornaram-se matéria viva daquilo que permanece e se transforma quando partilhado.

4.4 O eco dos símbolos. O que vestimos?



Figura 19: Figurinos

Inspiradas pelo processo de criação descrito por Eugénio Barba (2010), no qual a atriz Julia Varley utilizou emaranhados de fios dourados para construir fisicamente a metáfora do labirinto de Dédalo⁴⁷, também incorporamos fios emaranhados como elemento central do nosso figurino, esses emaranhados aparecem em forma de um colar, símbolo da conexão transgeracional entre mães, avós e filhas, desde a concepção, e nos aventais, que guardam os conselhos projetados na tela e que brotam da **terra** (cf. Fig. 20) em cena que, por sua vez, também se estrutura em uma trama de fios, a emergir a representativa do trabalho e de **tudo o que não virou voz**.

A terra guarda tudo. E hoje, ela devolve.

São conselhos. Pequenos avisos, sementes antigas.

Eles vêm carregados de tudo que não foi dito,

⁴⁷ “Dédalo foi o arquiteto que projetou o Labirinto para o Minotauro, em Creta, e que ensinou a Ariadne o modo como Teseu podia escapar do mesmo. Quando o rei Minos soube que os atenienses tinham descoberto como fugir, teve certeza de que só o poderiam ter feito com ajuda de Dédalo” (Mitocondria, 2015)

**de tudo que não foi feito,
de tudo que ficou preso entre os dentes.
Hoje, essas palavras emergem. Rompem o chão.⁴⁸**



Figura 20: Conselhos em tecido a sair da terra

Ao contrário da decisão de Barba (2010), que percebeu ser necessário eliminar os fios para alcançar a essência do espetáculo, em nossa criação eles permaneceram e se tornaram estruturantes. Para nós, a sobreposição de tecidos e elementos visuais, como o vestido de base, os dois aventais e os colares, representa as camadas de responsabilidade, memória e estigmas associados ao ser mulher. Essa carga simbólica, reforçada tantas vezes pela teoria aqui abordada, fez sentido dentro do nosso universo dramático, pois traduziu visualmente o legado feminino que se acumula e se transforma em presença e resistência.

A escolha do vestido de base, feito de tecido de algodão, fechado e com detalhes clássicos, dialoga com a análise crítica de Michela Murgia (2024) sobre a construção simbólica da mulher ideal. A sua aparência recatada e conservadora reflete os padrões tradicionais impostos às mulheres por séculos: obediência, silêncio e sacrifício. Como Murgia (2024) observa, essas imagens estão enraizadas na educação católica e moldaram o corpo feminino como território de contenção. Ao vestir essa base,

⁴⁸ Fala escrita por mim e declamada pela minha parceira de cena e criação, Neusa Figueiro, para a encenação de: *Sa(N)tã: uma vida em delírio ou a tentativa de não esquecer*. Cf. Anexo A

carregamos também o peso histórico do ideal feminino normativo, que atravessa o tempo e o corpo com seus códigos morais e estéticos.

Inspirando-se na leitura artaudiana comentada por Quilici (2012), compreendemos o espetáculo como uma composição de forças sensoriais em interação: o gesto, a voz, o figurino e o som não operam como elementos isolados, mas como partes de um sistema em ressonância, onde a fisicalidade produz sentido tanto quanto a palavra. Em nossa encenação, os figurinos⁴⁹ não apenas vestem o corpo, mas prolongam a voz das mulheres, suas ausências e seus conselhos em uma espécie de partitura ritualística que funde olhar e escuta em um mesmo plano de percepção. Não poderíamos terminar a cena com a leitura que estes figurinos oferecem, por mais belos que eles sejam, eles ainda representam a **responsabilidade do mundo nas costas**. E por isso, rompemos com ele. Exatamente como a presente dissertação pede.

Sentadas, a escutar as mulheres relatarem como elas se veem ao olharem-se no espelho, nos identificamos com aqueles discursos; eles demonstram cansaço, muito

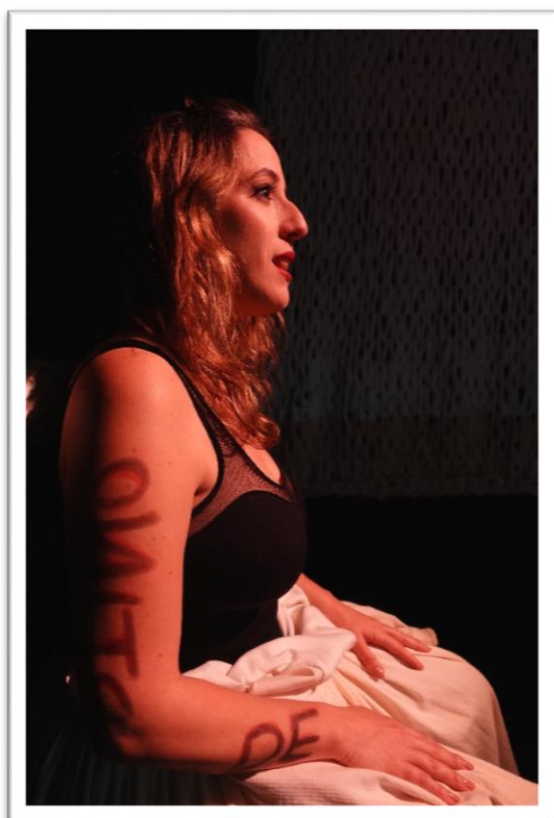


Figura 21: Quando me olho no espelho

trabalho, preocupação com o bem-estar do outro acima de si, veem sentido na vida por serem mães, e alguma frustração misturada com orgulho por ser mulher.

Finalizamos a cena a dizer como nós nos vemos diante do espelho (cf. Fig. 21) e tudo aquilo que não queremos esquecer, conforme falamos, nos despimos dos vestidos e revelamos por baixo dele, uma base simples e nossa pele a mostra, evidenciada com escritas, frases que dizem o que nós somos, sem moralismo. Nesse momento, nossos corpos complementam um ao outro. Somos mulheres, somos artistas, somos pesquisadoras, somos donas do nosso corpo e não queremos nos calar.

⁴⁹ Figurinos feitos pelas mãos de Filipa Carolina, costurados por Mônica Melo.

4.5 Eco: A ciranda que costura o ritual, a ancestralidade, a estatística, a solidão, a dependência, a inevitabilidade e um fio de esperança.

“Ô cirandeiro, cirandeiro ó
A pedra do teu anel brilha mais do que o Sol
Mandei fazer uma casa de farinha
Bem maneirinha que o vento possa levar
Oi passa o Sol oi passa a chuva, oi passa o
vento. Só não passa o movimento do
cirandeiro a rodar. Achei bom e bonito, meu
amor brincar. Ciranda maneira. Vem cá
Cirandeira, vem cá balançar.”

(*Cirandeiro*, cantiga popular brasileira,
interpretada por Materna em Canto (2018))

Recebemos o público com a cantiga popular *Ciranda/Casa de Farinha*, destacada na epígrafe deste capítulo. Intencionalmente, adaptamos toda a letra para o feminino, reforçando o nosso foco no universo das mulheres. Não por acaso, o próprio significado da palavra ciranda remete à feminilidade: segundo o dicionário, cirandeira é também "mulher que corre de um lado para o outro, trabalhadeira" (Meu Dicionário, s.d.).

Na ciranda em seu ritual, dança-se em roda, de mãos dadas, conectados uns



Figura 22:11 Cortina criada no Laboratório de Criação Teatral e que levamos para a encenação

aos outros em uma mesma vibração. Sabíamos que, devido à configuração do espaço teatral, não seria possível estarmos fisicamente conectados pelas mãos. Ainda assim, cantar a ciranda é o fio invisível que conduz o início da encenação, símbolo do vínculo coletivo e da força ancestral e ritualística que move esta investigação e a sua materialização. A canção assume aqui uma função dupla: metáfora para a grandiosidade da cultura popular e expressão do valor imaterial da tradição oral, fundamentais para compreender as vivências partilhadas pelas mulheres documentadas.

Ao mesmo tempo, a referência à “casa de farinha” transporta-nos à simplicidade do trabalho rural, lugar-comum na trajetória de muitas das mulheres entrevistadas. A imagem de algo que pode ser levado pelo vento abre espaço para metáforas sobre a fragilidade da

memória e a possibilidade da descoberta de outras realidades e de outros modos de pensar.

Durante a cena, partilhamos com o público, as estatísticas dos documentos oficiais; como mencionado anteriormente⁵⁰ no corpo de texto; que revelam dimensões cruas da realidade feminina: as mulheres representam a maior parcela da população idosa, vivem mais, mas em piores condições de saúde, acumulam experiências de solidão e exclusão.

A elas (**nós**) foi, e ainda é, imposta a interiorização de um imaginário que as (**nos**) define como frágeis, descartáveis e pouco atraentes ao envelhecer. Parece um destino inevitável, e muitas vezes é vivido como tal.

Por isso, ao entoarmos o verso “só não pare o movimento da cirandeira a rodar”, estamos não apenas reconhecendo a força das mulheres que nos antecederam, como a força do legado que carregamos no “tempo presente” mas também reivindicando a continuidade dessa herança. Trata-se de um apelo coletivo: a transformação dessa realidade exige que se retire o véu da indiferença em relação ao envelhecimento feminino. É preciso romper com o pensamento que trata essa fase da vida como inevitável e por isso urgência; quando, na verdade, ela demanda políticas, cuidados e mudança de mentalidade. E nós, através da investigação e sua prática, fomos atrás deste resultado, não deixamos ele parado do campo das ideias, ritualizamos constatações, sensibilizamos teorias e poetizamos citações.

Após tudo o que é partilhado em cena (memórias, dores, resistências, desejos e transgressão), voltamos à ciranda. Iniciar e encerrar a encenação com essa canção popular é um gesto de circularidade simbólica, fechamento do ritual, mas também um convite: que o espectador e o leitor desta investigação, mergulhe nesse emaranhado de histórias e conecte seus próprios fios àquilo que foi vivenciado através da pesquisa teórica e sua prática teatral.

E que esses fios permaneçam, na memória e na reflexão, como marcas daquilo que ele é que e também não quer esquecer e, sobretudo, daquilo que ele também pode mudar.

⁵⁰ Dados da constituição portuguesa, e do instituto nacional de estatística, estudos publicados sobre o envelhecimento, abordados em maior profundidade no Capítulo 3: O envelhecimento no decorrer dos séculos, segundo Simone Beauvoir

4.6 Eco: memórias em forma de delírios poéticos.



Figura 23: Cena das socas, símbolo da memória na infância

A utilização dos recursos tecnológicos que o teatro, especialmente em sua vertente documental, possibilita, foi essencial para a construção da dramaturgia visual e simbólica deste projeto. A projeção⁵¹ de filmagens, fotografias e a captação de imagens e vozes das mulheres documentadas não apenas materializaram as micro-histórias, como também ativaram uma rede sensorial que aproxima o espectador das realidades representadas. Tal escolha nos aproxima do teórico alemão, responsável por sistematizar o conceito de teatro pós-dramático, Hans-Thies Lehmann, quando ele argumenta que “a dramaturgia visual não significa uma dramaturgia exclusivamente organizada visualmente, mas sim uma dramaturgia que não está subordinada ao texto e que pode, portanto, desenvolver livremente a sua própria lógica.”⁵² (Lehmann, 2006, p. 93). Vamos na contramão de uma “dramaturgia regulada pelo texto” e abraçamos a premissa do teatro pós-dramático, que se afasta da estrutura narrativa convencional, enfatizando a fragmentação e a multiplicidade de significados. Essa formulação encontra eco direto no projeto aqui apresentado: nossa criação teatral parte da intersecção entre diferentes linguagens; vídeo, som, corpo, projeção e texto; o que

⁵¹ Operação técnica e Direção de produção de Rui Leitão.

⁵² Livre tradução.

gerou um campo dramaturgico híbrido, onde o visual não ilustra, mas compõe significados por si mesmo.

Lehmann (2006) também destaca o uso de elementos multimodais e interdisciplinares como características centrais do teatro pós-dramático. O projeto de criação dialoga com esse princípio ao integrar, de forma orgânica, os planos do cenário, do figurino, do corpo em movimento, da palavra dita, do material documentado e da composição coreográfica. Tal integração não teve como objetivo criar, como argumenta Lehmann (2006), um universo paralelo, autocentrado ou puramente estético. Pelo contrário; os recursos audiovisuais foram utilizados para aproximar o espectador da cena, e não para afastá-lo. A nossa intenção foi outra: ao trazer registros reais, buscamos provocar empatia e criar uma escuta afetiva e reflexiva. Queríamos que o espectador não tivesse pressa em ouvir essas mulheres e que pudesse rever suas próprias percepções sobre o envelhecimento e o feminino.

Essa aproximação entre quem vê e quem é visto é fundamental para a criação de experiências no teatro, como salienta Maaïke Bleeker (2008), investigadora e encenadora que se dedica ao estudo da visualidade e da performatividade. Segundo a autora, a intensidade do evento teatral está justamente na interação entre o observador e o observado, no modo como as imagens e os corpos em cena reverberam afetivamente no espectador. Nesse sentido, a dimensão documental da nossa criação operou como uma lente que ampliava e ritualizava o ato de ver e de escutar.

O trabalho com a sombra (cf. Fig. 25) foi outro símbolo de destaque, utilizada para metaforizar a experiência da senescência dos corpos femininos. A sombra evoca a ambiguidade de ter um corpo e deixar de ter um corpo; o desgaste da identidade física e funcional. Esse recurso evidencia, entre outras coisas, a trajetória de Neusa Fanguero, cuja perda auditiva, partilhada em cena, expõe um traço autobiográfico e materializa a vulnerabilidade, mas também é a presença política de um corpo em transformação. Ser santa e ser satã, ser luz e ser sombra, ser e poder ser um corpo em metamorfose: resultado desta escrita que se manifesta na poética visual e na performance.

No teatro pós-dramático, como observa Lehmann (2006), o corpo já não é apenas um transmissor de texto ou emoções codificadas; ele é, em si, a inscrição viva da história coletiva.

O corpo deixou de representar e passou a “ser verdade”. Um delírio, talvez. Mas quem pode dizer que em um delírio, não revelamos verdades? Essa concepção também guiou o processo criativo, que culminou na cena em que minha voz ressoa a liberdade de ser, o eco destes delírios, o corpo em mutação:

**O corpo em mutação
O corpo já não é o mesmo,
Ele se moldou,
Expandiu,
Contraíu,
Resistiu,
Se refez.
Ciclo de mudanças celebrado.
Ciclo de mudanças silenciado.
O toque perdeu nitidez.
Os olhos já não captam os mesmos
detalhes.**

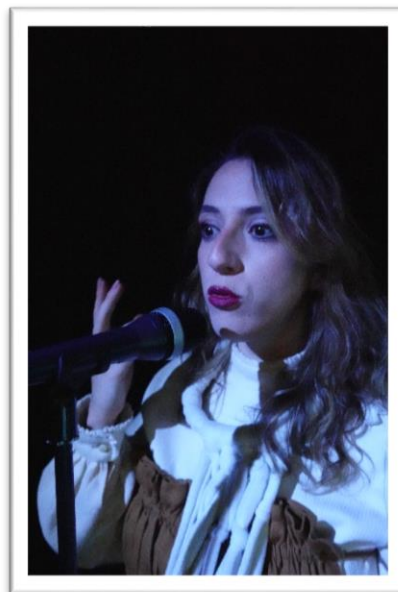


Figura 24: Meu corpo e minha voz em mutação com o corpo e voz da Neusa.



Figura 25: Neusa em metamorfose

**Os sons tornaram-
se memórias distantes.
O corpo, antes instrumento de potência,
Hoje peso da delicadeza, da escuta. Hoje, pausa.
A pele cede e os contornos se alteram.
Os cabelos perdem pigmento.
Há dor na mudança?
Sim. Mas há também libertação.
O corpo da mulher.
O meu corpo,
Não é estático.
É metamorfose.**

Essa partitura poética encenada, em conjunto com a composição coreográfica, traduziu o gesto de despir, literal e simbólico, da sobreposição dos figurinos. Foi o momento em que me libertei das amarras de uma educação religiosa e castradora, do medo de ser aquilo que se quer ser. Em cena, junto com Neusa Fanguero, afirmamos que o nosso tempo é aqui e agora, e que vamos a tempo de transformar a dicotomia entre juventude e velhice, em vida pulsante, vibrante; em orgulho ao olhar no espelho.

4.7 Eco: Cantar a força que nos guia.

A utilização de canções foi um dos caminhos escolhidos para as soluções dramatúrgicas e a partir do entendimento da sua potência simbólica, levando em consideração “a emoção como valor primordial, naquilo em que ela põe em movimento” (Danan, 2010, p.72); a integração musical serviu como veículo de memória e construção de uma escrita corporal e textual, com o intuito do espectador experienciar um momento onde a emoção transborda e as palavras faladas e escritas já não suportam sozinhas a responsabilidade de comunicar.

A ciranda, já mencionada anteriormente, é o fio invisível que nos conecta; artistas e espectadores; do início ao fim.

Baradêro, música do artista Chico Cesar, é entoada já dentro do nosso espaço cénico, depois de deixarmos as vozes das mulheres entrevistadas apresentarem-se, como as verdadeiras anfitriãs daquele lugar. A música nos conduz até a colcha onde as histórias se cruzam, ela vai ao encontro do nosso desenho dramatúrgico quando diz “**a moça cosendo roupa com a linha do equador**”, anunciando a ligação entre Portugal e Brasil.

Neste trecho “**E a voz da Santa dizendo: O que é que eu estou fazendo, cá em cima deste andor?**”; revela o peso que nos é imposto somente por nascermos mulher; a questionar uma santificação talvez não desejada. Aqui contém o grito contido, o desejo de romper com o que é esperado de uma “santa”. O desejo de ser, quando for preciso, Satã: “**São sons de sim, não contudo, pé quebrado verso mudo, grito no hospital da gente**”

E encerramos a encenação com um Fado escrito e composto por mim; intitulei-lo como **Fado Manifesto**. Ele nasceu a partir da provocação da história de Fátima, uma memória escolhida para ser destacada em cena, um relato que representa uma geração de mulheres que tiveram seus **sonhos suspensos, suspiros levados pelo vento, ditados pelo outro senhor**⁵³.

Fátima queria ser cantora, minha mãe queria ser atriz. Não puderam, não deixaram. O eco das suas mães que também foram podadas e aprenderam que aquilo era o certo, ainda ressoa: “**Minha filha? Antes puta do que ser fadista**⁵⁴”. Elas tiveram que ser muitas coisas antes de serem elas próprias. Eu e a Neusa Fangueroi escolhemos **ser** artistas.

A próxima geração poderá?

⁵³ Fala inserida na encenação, logo após o vídeo de Fátima. “Outro senhor” é uma referência ao Ditador Salazar.

⁵⁴ Relato de Fátima, presente no anexo D, ponto 7.

4.8: Eco: Cuidar: como? Quem?

A palavra cuidar tornou-se imperativa durante os laboratórios de construção do espetáculo e em sua busca dramaturgica. A palavra e o seu significado motivaram a escrita de um texto, integrado no fado, que procurou espelhar toda a incerteza e a tensão entre o dever e o desgaste emocional, o amor e a exaustão, a entrega e a anulação de si, revelando o conflito latente entre a obrigação de cuidar e o direito de sentir. Além disso, expõe o peso desproporcional que recai sobre as mulheres, encarregadas não apenas de si mesmas, mas também do outro e de tudo ao seu redor, em um ciclo exaustivo de responsabilidade e abnegação.

Ó minha voz não te cales!

Eu cuido

Tu cuidas.

Ele cuida.

Nós cuidadosos.

Vós cuidar.

Eles cuidam.

Elas cuidaram.

Ó minha voz não te cales!

Ela precisa cuidar.

Cuidar de si.

Cuidar do outro.

Cuidar de quem cuida.

Cuidar do que se tem dentro.

Cuidar do que se tem fora.

Ó minha voz não te cales!

Cuidado!

Cuido.

Cuidou?

Cuidou.

Ó minha voz não te cales!

Cuidado com o que fala.

Cuidado com o que não fala.

Cuidado com o que sente.

Cuidado com o que demonstra.

Cuidado com a postura.

Cuidado com as escolhas.

Cuidado com o que deseja.

Cuidado com o pecado.

Cuidado com o cuidado.

Cuidado com o excesso.

Cuidado com a escassez.

Cuidado com a culpa.

Cuidado com a vaidade.

Cuidado com o desleixo.

Cuidado com o Ego.

Cuidar.

Quem cuida?

Quem cuida de quem cuida?

Ó minha voz não te cales!

Canta a força que nos guia. Somos ventre. Somos vale. Somos noite e somos dia!

A dramaturgia, enquanto expressão artística que dialoga com a experiência humana, foi compreendida como um processo de escavação e ressignificação das camadas temporais que constituem a memória individual e coletiva. No contexto do envelhecimento e do ato de cuidar⁵⁵, essa abordagem permite revelar as dobras do tempo inscritas nos corpos e nas narrativas de mulheres, desvelando não apenas a historicidade das suas vivências, mas também os mecanismos de esquecimento e opressão que frequentemente as atravessam.

Dessa forma, a criação teatral torna-se um espaço de reinscrição dessas subjetividades, onde a cena não apenas representa, mas também reinscreve e potencializa as vozes que, à semelhança do ato de doba⁵⁶, desfia e reorganiza fios de reminiscências, na busca de preservar a sua permanência na memória social. Tal como esses gestos de paciência e precisão transformam fibras dispersas em um novo entrelaçamento, o teatro opera na tessitura de experiências, permitindo que narrativas antes fragmentadas sejam ressignificadas e ganhem novas formas de existência.

Maja Hriešik, dramaturga e pesquisadora eslovaca, desenvolve uma abordagem sensível e poética da dramaturgia no contexto da dança contemporânea. No seu texto "The ABC of Micro and Macro Dramaturgies in Dance", publicado na coletânea *Attentively, Micro and Macro Dramaturgies in Dance* (2023), a autora propõe uma

⁵⁵ Cuidar: Segundo Collière (1989): "ajudar a viver estimulando todas as necessidades de ser pessoa" (p.49)

⁵⁶ Ato de fazer novelos.

reflexão sobre a dramaturgia como um processo profundamente ancorado na escuta e na atenção às camadas sensíveis da experiência humana.

Gosto de imaginar a percepção humana como uma paisagem. É constituída por sedimentos de memórias, acontecimentos e sentimentos erodidos, depositados pelo tempo, por dobras e falhas. Dramaturgia é dançar sobre esse solo endurecido e estratificado, por vezes apoiando-se nele solidamente, outras vezes tentando penetrá-lo e atravessá-lo⁵⁷. (Hriešik, 2022, p.09)

Assim como o solo endurecido e estratificado carrega marcas do tempo, as cuidadoras trazem em seus corpos e experiências as camadas de um trabalho invisibilizado, sedimentado ao longo das gerações. Se a dramaturgia é um ato de dançar sobre esse solo, ora apoiando-se nele, ora buscando atravessá-lo, a cena teatral pode revelar as fissuras desse terreno, expondo as histórias de mulheres que dedicam as suas vidas ao cuidado. Tal como o ato de dobar, que pacientemente reorganiza fios dispersos, a criação teatral pode tramar novas narrativas sobre essas vivências, ressignificando o que antes estava oculto sob o peso do tempo e das estruturas sociais.



Figura 26: A cantar o Fado Manifesto.

⁵⁷ Livre tradução.

Considerações finais

“A escritura dramática, em todo caso, coloca as mulheres diante de um dilema: fazer como todo mundo, isto é, como os homens, ou encontrar sua voz, na falta da voz real. Mas a voz de todo(a) artista não é muda. deslocada, pouco confortável, perseguida ou tolerada, exatamente à imagem da condição feminina? Daí a urgência de repensar pelo menos a representação da mulher no teatro”

(Pavis, p. 378)

Ao longo deste projeto, o entrelaçamento entre pesquisa acadêmica teórico-prática revelou-se o principal motor para o estudo de como o teatro poderia atuar como dispositivo de valorização da memória feminina e de seu envelhecimento. A opção metodológica por entrevistas filmadas, inquéritos a cuidadores e laboratórios performativos não apenas forneceu dados, mas se constituiu como material de criação.

Cada entrevista, incluindo a minha própria história e a de Neusa Figueiro, gerou subtemas que imediatamente transitaram para a cena, sempre em diálogo com os referenciais teóricos. Assim, cada ensaio tornou-se um espaço de análise e de experimentação dramática.

Retomando a hipótese de que o teatro documental poderia funcionar como um dispositivo de valorização da memória, é possível afirmar que o percurso da dissertação cumpriu tal objetivo em múltiplas camadas. O Capítulo 1 explorou o envelhecimento feminino e a memória como matéria viva da criação, ancorando-se na escuta e nas histórias de mulheres idosas em Centros de Dia. No Capítulo 2, a relação entre teatro e ritual revelou o poder performativo da oralidade e da ancestralidade como forma de resistência simbólica e reconfiguração identitária. O Capítulo 3 ofereceu uma análise crítica da experiência da velhice feminina, evidenciando os atravessamentos históricos da tradição católica e dos papéis de gênero, enquanto o Capítulo 4 detalhou o processo de criação da peça *Sa(N)tã*, que encarnou e deu forma estética a todo estudo e suas reflexões.

A abordagem de Leavy (2023) garantiu que as vozes das mulheres idosas e cuidadoras não fossem tratadas apenas como objeto de estudo, mas como coautoras do processo, intensificando o compromisso ético e político da encenação. O diálogo

constante com autoras como Beauvoir (2024), Murgia (2024) e Assmann (2011) alimentou escolhas estéticas e éticas que se sustentaram tanto na análise teórica quanto nas relações vividas nos Centros de Dia. A investigação não precedeu a criação artística, mas entrelaçou-se com ela: categorias como ritual, memória, corpo, envelhecimento e ancestralidade emergiram tanto nas leituras quanto nas práticas; da tessitura de tecidos às tessituras metodológicas; dos testes de projeção às improvisações. Esse ciclo contínuo de escuta, escrita e atuação constitui, em si, um resultado metodológico e cênico a ser celebrado.

Entretanto, esse percurso não esteve isento de desafios. A conciliação entre ética, estética e engajamento social revelou a complexidade do Teatro Documentário, que, como observa Lehmann (2006), exige responsabilidade na seleção do que mostrar e do que silenciar. A escolha dos fragmentos audiovisuais, frente à abundância de micro-histórias coletadas, tornou-se uma tarefa delicada e, por vezes, dolorosa. Além disso, trabalhar sob o viés autobiográfico demandou cuidado para não centralizar excessivamente a narrativa em mim mesma.

Uma dificuldade significativa foi o envolvimento limitado dos familiares das mulheres documentadas, contrariando o ideal de uma metodologia participativa baseada na comunidade. Igualmente, percebo como inquietação o facto de, sob minha auto percepção, não ter conseguido focar mais nos detalhes exclusivos das pessoas que cuidam de idosos. Apesar de ter a ciência de que o estudo está presente, essa ausência ressoa como uma lacuna, dada a centralidade dessas figuras na experiência do envelhecimento. Pretendo explorar esse tema em profundidade em futuras investigações.

Para o filósofo John Dewey (1980), a arte é uma ponte simbólica entre experiências individuais e coletivas. Acredito que, neste projeto, a arte se mostrou capaz de conectar a mulher, sua história, seu legado a e sociedade, transformando dores e silêncios em escuta, compreensão e empatia.

Ao longo deste percurso, descobri que falar sobre o envelhecimento feminino está longe do estereótipo da "velhinha curvada e de bengala". É, antes, uma jornada de autoconhecimento, que me levou a refletir sobre minha própria existência e a reconhecer sob nova luz as trajetórias de mulheres próximas: familiares, alunas e parceiras de cena.

A relevância do tema também se confirmou na resposta do público e das participantes, que demonstraram forte necessidade de expressão, visibilidade e representação artística. Percebi, assim, a urgência de romper o silêncio em torno da velhice feminina e criar espaço para narrativas que combinem dignidade, sensibilidade e beleza.

Algumas surpresas também marcaram o caminho, como a capacidade de assumir a composição de um fado e a direção musical da cena do tango, revelando potências criativas, que confirmaram a compreensão concreta da minha investigação, o que me fortaleceu ao longo do processo.

Cabe ressaltar que, embora este estudo se concentre no processo do envelhecimento feminino, essa escolha não implica a exclusão da vivência masculina nessa dimensão. A opção por abordar especificamente as mulheres fundamenta-se, em primeiro lugar, na sua maior longevidade relativamente aos homens, o que resulta em um número significativamente superior de mulheres na velhice. A feminização da velhice e as desigualdades de gênero que a acompanham tornam-se particularmente visíveis quando se observa a distribuição da viuvez entre homens e mulheres nas faixas etárias mais avançadas.

Esse fenómeno é evidenciado pelos dados demográficos apresentados por Maria João Guardado Moreira (2020), na obra *Como envelhecem os portugueses*, ao mostrar que a viuvez é significativamente mais frequente entre mulheres a partir dos 80 anos, enquanto, entre os homens, essa condição se torna predominante apenas após os 90 anos. Como consequência, há um maior número de mulheres idosas vivendo sozinhas ou em instituições de apoio social, como os centros de convívio. Além disso, o envelhecimento feminino carrega especificidades socioculturais, uma vez que as mulheres tendem a vivenciar esse processo sob um prisma mais acentuado de silenciamento, estereotipação e sobrecarga de cuidado.

Reconhecer essas particularidades não diminui a relevância de ampliar o olhar sobre o envelhecimento dos homens, antes, indica caminhos para futuras investigações que, ao confrontarem ambas as experiências, possam produzir um entendimento mais abrangente e equitativo da velhice e sociedade.

Por fim, lembro e não quero esquecer que a minha avó Georgina dizia que para o tecido não desfiar era preciso cerzir uma costura em zigue-zague. Esta dissertação é isso: todos os caminhos investigativos aqui explorados vieram para servir como um ponto de costura, uma dança de tecidos e destinos, fiapos que se encontraram para refletir sobre a mulher, sobre o envelhecimento, sobre a liberdade e o poder de escolha.

Eu não quero esquecer de toda **luta** que essas mulheres travaram e não quero esquecer de **lutar**. Eu não quero esquecer que eu tenho poder de **escolha** e eu escolho ser **livre**. E não quero esquecer que escrevi essa dissertação para inspirar quem a lê, em não se deixar esquecer tudo que é importante. Não quero esquecer de continuar a cantar fado e do desejo que ele reverbere para além mar.

Eu não quero esquecer que fado é destino.

Referências

- Artaud, A. (1970). *O Teatro e seu Duplo*. Perspectiva.
- Assembleia da República. (n.d.). *A revisão do Código Civil e os direitos das mulheres* (1977). Parlamento.pt.
- Disponível em: <https://app.parlamento.pt/comunicar/Artigo.aspx?ID=1384> Consultado em 10 de setembro de 2024.
- Assmann, A. (2011). *Espaços da recordação: formas e transformações da memória cultural*. Editora da Unicamp.
- Bassit, A. Z. (2002). História de Mulheres: reflexões sobre a maturidade e a velhice. In De Souza Minayo, M. C., & Coimbra, C. E. A., Jr. (Orgs.), *Antropologia, saúde e envelhecimento*. (pp. 175 – 188) In SciELO - Editora FIOCRUZ.
- Barba, E. (2010). *Queimar a Casa: Origens de um diretor* (P. F. De Mendonça, Trans.). Perspectiva.
- Bleeker, M (2008), *Visuality in the Theatre: The Locus of Looking*. Palgrave, 1.ed. Macmillan Limited.
- Boal, A. n(2009). *O teatro como arte marcial*. Garamond.
- Bosi, E. (1994). *Memória e Sociedade: lembranças de velhos*. (3ª ed). Companhia das Letras
- Brecht, B. (2005). *Estudos sobre Teatro*. Editora Nova Fronteira.
- Canal Saúde Oficial. *Ciência & Letras - Teatro documentário* Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=yWK_odkNQoc Consultado em: 20 de outubro de 2024.
- Collière, M. F. (1989) *Promover a vida: da prática das mulheres de virtude aos cuidados de enfermagem*. Sindicato dos Enfermeiros Portugueses.
- Comissão para a Cidadania e a Igualdade de Género. *Dia Internacional das Pessoas Idosas – 1 de outubro de 2024*.
- Disponível em: <https://www.cig.gov.pt/2024/10/dia-internacional-das-pessoas-idosas-1-de-outubro-de-2024/> Consultado em: 05 de outubro de 2024.
- COMUNICAR. (n.d.).
- Disponível em: <https://app.parlamento.pt/comunicar/Artigo.aspx?ID=1384> Consultado em: 1 de outubro de 2024.
- Couto, M. (2015). *O bebedor de horizontes* (p. 18). Companhia das Letras.
- Danan, J. (2010). *O que é Dramaturgia?*, trad. Luis Varel. Licorne.
- Diamond, E (2011). Teoria brechtiana / Teoria feminista. Para uma crítica feminista géstica. (pp.33 – 52) Húmus.
- Dewey, J. (1980). *Art as experience*. Perigee Books.

- Em Macedo, A. G., & Rayner, F. da antologia (Eds.), *Género, cultura visual e performance* Antologia crítica. Húmus.
- Beauvoir, S. de. (2024). *A velhice*. (4ª ed.). Nova Fronteira.
- Beauvoir, S. de. (2015). *O segundo sexo – Vol. 1*. Quetzal Editores.
- Oliveira, J. M. de & Lima Farias, K. de. (2019). “Só quem sabe onde é Luanda saberá lhe dar valor”: a tradição oral como herança ancestral. *Voluntas Revista Internacional De Filosofia*, 10, 43.
Disponível em: <https://doi.org/10.5902/2179378639887> Consultado em: 10 de setembro de 2024.
- Giordano, D. (2014). *Teatro documentário brasileiro e argentino: O biodrama como a Busca pela Teatralidade do Comum*. Armazém Digital.
- Heddon, D., & Milling, J. (2006). *Devising performance: a critical history*. Palgrave Macmillan.
- Hriešik, M (2023) *The abc of Micro and macro Dramaturgies in dance, Attentively, Micro and Macro Dramaturgies in Dance*, Praga, ed. por Katalin Trencsényi, Tanec Praha, 9.
- Kast, V. (1997). *Pais e filhas, mães e filhos: caminhos para a auto-identidade a partir dos complexos materno e paterno*. Edicoes Loyola.
- Kehl, M. R (2008). *Deslocamentos do feminino*. Rio de Janeiro: Imago.
- Bíblia Sagrada. *Edição de promessas*. King's Cross Publicações. [2006]
- Leavy, P. (2023). *Research design: Quantitative, Qualitative, Mixed Methods, Arts-Based, and Community-Based Participatory Research Approaches*. Guilford Publications.
- Leite, J. (2017). *Autoescrituras performativas: do diário à cena*. Perspectiva.
- Lehmann, H-T. (2006). *Postdramatic Theatre*. Routledge.
- Maia, R. L. (Ed.). (2002). *Dicionário de sociologia*. Porto Editora.
- Martin, C. (2010) *Theatre of the Real*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Materna em Canto. (2018, 27 de outubro). *Cirandeiro* [Vídeo]. YouTube. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=hQ07zF91Cn8>
- Meu Dicionário. (s.d.). *Cirandeira*.
Disponível em: <https://www.meudicionario.org/cirandeira> Consultado em: 15 de janeiro de 2025.
- Mitocondria. *Dédalo*. Mitografias.
Disponível em: <https://www.mitografias.com.br/2015/10/dedalo/> Consultado em: 15 de maio de 2025.
- Moreira, M. J. G. (2020). *Como envelhecem os portugueses: Envelhecimento, saúde, idadeismo*. Fundação Francisco Manuel dos Santos. Disponível em:

- <https://bibliotecadigital.ipb.pt/handle/10198/2606>. Consultado em 30 de Junho de 2024.
- Murgia, M. (2024). *Ave Mary: E a Igreja inventou a mulher*. Elsinore.
- O ideal feminino do Estado Novo - RTP Ensina*. RTP Ensina. Disponível em: <https://ensina.rtp.pt/artigo/o-ideal-feminino-do-estado-novo/> Consultado em: 3 de fevereiro de 2025.
- OctoberCMS. (n.d.-b). *Home*. Disponível em: <https://espacot.pt/> Consultado em: 23 de abril de 2025.
- Pavis, P. (1996) *Dicionário de teatro, trad. J. Guinsburg & C Maria Lúcia Pereira*, (3^a. Ed), Perspectiva.
- Piscator, E. (1968) *Teatro Político*. Civilização Brasileira.
- Portal do INE. (n.d.).
Disponívelem:
https://www.ine.pt/xportal/xmain?xpid=INE&xpgid=ine_destaquas&DESTAQUE_Sdest_boui=645507713&DESTAQUESmodo=2&xlang=pt
Consultado em: 30 de janeiro de 2025.
- Quilici, C. S. (2012). *Antonin Artaud: teatro e ritual*. Imprensa da Universidade de Coimbra / Coimbra University Press.
- Rancière, J. (2012). *O Espectador Emancipado*. WMF Martins Fontes Ltda.
- Rancière, J. (2009). *A partilha do sensível: Estética e política* (M. C. Netto, Trad., 2^a ed.). Editora 34.
- Resources_PT. (2025). AGE_THEA.
Disponível em: https://age-thea.eu/?page_id=705 Consultado em: 28 de janeiro de 2025.
- Ricoeur, P. (2007). *A memória, a história, o esquecimento*. Unicamp.
- Roller, M. R., & Lavrakas, P. J. (2015). *Applied qualitative research design: A total quality framework approach*. Guilford Press.
- Segalen, M. (2002). *Ritos e rituais contemporâneos*. FGV.
- Soler, M. (2013). *O campo do teatro documentário*. *Sala Preta*, 13(2), 130.
Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.2238-3867.v13i2p130-143>
Consultado em: 31 de outubro de 2023.
- Soler, M. (2008). *Teatro Documentário: a pedagogia da não ficção*. In Universidade de São Paulo, *Programa De Pós-Graduação Em Artes Cênicas* [Thesis].
<https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27155/tde-13072009-184640/publico/1579915.pdf>
- Schechner, R. (2004). *Performance Theory*. Routledge.

Turner, Victor W. (2015). *Do ritual ao teatro: a seriedade humana de brincar*. UFRJ.

Turner, V. W. (1974) *O processo ritual: estrutura e anti-estrutura*. Vozes.

UNESCO. (2010). *História Geral da África: Volume I – Metodologia e pré-história da África* (J. K. Ki-Zerbo, Org.). UNESCO.

Disponível em: <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000042767>

Consultado em: 20 de outubro de 2024.

Vidal, J. M. (2021). *Estética e semiótica do fio: O ato de escrever e desenhar no espaço* [Master's thesis]. RUN – Repositório da Universidade Nova de Lisboa.
<http://hdl.handle.net/10362/121511>

Zumthor, P. (1997). *Introdução à poesia oral*. Hucitec.

Outras referências consultadas

- Butler, J. (2011). *Actos performativos e constituição de género – Um ensaio sobre fenomenologia e teoria feminista*. Em Macedo, A. G., & Rayner, F. da antologia (Eds.), *Género, cultura visual e performance Antologia crítica*. (pp. 69 – 87). Húmus
- Debert, G. G. (1994). *Genero e Envelhecimento*. *Revista Estudos Feministas*, 2(3), 33. <https://doi.org/10.1590/%x>. Consultado em 04 de setembro de 2024.
- Estevens, J. (2017). Saúde e despesa em saúde num Portugal envelhecido. *Revista de Estudos Demográficos*, (56), 41-63. Disponível em: https://www.ine.pt/xportal/xmain?xpid=INE&xpgid=ine_publicacoes&PUBLICACAOESpub_boui=224831137&PUBLICACOESmodo=2&xlang=pt. Consultado em 15 de Junho de 2024.
- Fontaine, R. (2000). *Psicologia do envelhecimento*. Climepsi Editores.
- Guerra, E. L. de A. (2014). *Manual de pesquisa qualitativa*. Anima Educação.
- Josso, M.C. (2008). *A transformação de si a partir da narração de histórias de vida*. *Educação*,30(3). Disponível em: <https://revistaseletronicas.pucrs.br/faced/article/view/2741>. Consultado em 30 de Junho de 2024.
- Konnais, P. (2023). *The abc of Micro and macro Dramaturgies in dance, “Empathy”, Micro and Macro Dramaturgies in Dance*, Praga, ed. por Katalin Trencsényi, Tanec. Praha, 20-21.
- Magalhães., Pires, C., Fernandes, A., Antão, C., & Anes, E. (2010). *Repercussão dos Estereótipos sobre as Pessoas Idosas*. *Revista Transdisciplinar de Gerontologia*, Porto, v. 3, n. 2, p. 7-16, fev./jul. 2010. Disponível em: <https://bibliotecadigital.ipb.pt/handle/10198/2606>. Consultado em 14 de Julho de 2024.
- Manini, M. P., Oliveira, E. B. de, & Gomes, A. L. de A. (Coord.). (2022). *Imagem, informação e memória: Abordagens acerca da preservação do audiovisual, do cinema e da fotografia*. Editora Cultura Acadêmica. <https://doi.org/10.36311/2022.978-65-5954-271-0>. Consultado em 20 de Julho de 2024.
- Marques, S. (2011). *Discriminação da terceira idade*. Fundação Francisco Manuel dos Santos.
- Mendes, M. & Oliveira, I. (2010). *A diferença de esperança de vida entre homens e mulheres: Portugal de 1940 a 2007*, *Análise Social*, 45 (194). <http://hdl.handle.net/10071/10100>. Consultado em 23 de Julho de 2024.

- Osória, A. (2007). *As pessoas idosas: Contexto social e intervenção social*. Instituto Piaget.
- Pires, A. F. R. (2022). *O impacto da música nas pessoas idosas (Dissertação de mestrado, Instituto Superior de Lisboa e Vale do Tejo)*. Instituto Superior de Lisboa e Vale do Tejo.
<https://comum.rcaap.pt/bitstream/10400.26/40226/1/Ana%20Pires.pdf>.
Consultado em 01 de Agosto de 2024.
- Small, D. Ávila. (2016). *O saber histórico e a experiência estética no teatro documental contemporâneo*. *Sinais De Cena*, (1), 49–63.
<https://doi.org/10.51427/cet.sdc.2016.0005>. Consultado em 10 de Agosto de 2024.
- Vacovská, M. (2023). *The abc of Micro and macro Dramaturgies in dance, “Bridges”, Micro and Macro Dramaturgies in Dance*, Praga, ed. por Katalin Trencsényi, Tanec Praha, 11 – 12.

Anexos

Anexo A: Guião Sa(N)tã: uma vida em delírio ou a tentativa de não esquecer.

Neusa Fangueiro

Priscila Clemente

Bloco 1

Prólogo

No foyer com e para o público. Dividido entre Pri e Neusa

“Fio Invisível”

Ciranda

Oh cirandeira, cirandeira oh, a pedra do teu anel brilha mais do que o sol. Mandei fazer uma casa de farinha, bem maneirinha que o vento possa levar. Oi passa sol, oi passa chuva, oi passa vento. Só não passa o movimento da cirandeira a rodar. Achei bom e bonito, meu amor brincar. Ciranda maneira. Vem cá cirandeira, vem cá balançar.

...

Texto

P - Ciranda: nome feminino. Mulher que anda sempre de um lado para o outro. Trabalhadeira.

N - O que é que vos trouxe aqui hoje? Foi o título? Obrigação? Porque são família, amigos, professores, orientadores, curiosos... Pois nós temos uma curiosidade para vos contar...

P - Segundo o instituto nacional de estatística, o índice de envelhecimento, que compara a população com 65 e mais anos (população idosa) com a população dos 0 aos 14 anos (população jovem), atingiu o valor de 188,1 idosos por cada 100 jovens.

N - Vai sendo cada vez maior a proporção de mulheres, de tal forma que acima dos 85 anos, elas representam 67,6% do total da população.

P - À nascença, as mulheres podem esperar viver, em média, quase mais 6 anos do que os homens, mas estes, aos 65 anos, podem esperar viver, em média, mais anos de vida saudável do que as mulheres.

N - Assim, temos uma população idosa, feminizada, de baixos recursos socioeconómicos, com condições de vida precárias e com uma saúde física e psicológica muito vulnerável.

P - Se a isto juntarmos os fatores de risco de violência e a discriminação social que recai sobremaneira neste grupo, teremos nesta problemática do envelhecimento feminino um cenário de grandes desafios.

N - Se há fatores que não podemos mudar, outros há em que podemos intervir, tal como, as imagens estereotipadas correntes na nossa sociedade, em que as mulheres idosas são representadas como fisicamente pouco atraentes e desprovidas de poder.

P - Estas imagens são interiorizadas pelas mulheres e vão atuar como forças de discriminação e de controlo social

N - O feminismo não é uma questão recente. Mas a proposta aqui é trazer para a discussão o papel de mulheres anónimas para a sociedade e de como estas passaram a viver as suas vidas adultas:

P - desde a sua juventude, ao casamento, à gestação de filhos, trabalhos invisíveis como o doméstico ou a criação dos filhos, dos netos, o envelhecimento e o seu renascimento após a viuvez. E como o corpo destas mulheres muda em cada uma destas etapas.

N - As suas contribuições foram subestimadas ou invisíveis, mas a herança feminina é marcada por uma força resiliente que se manifesta de diferentes formas. Por exemplo: eu penso muitas vezes na imagem de estar dentro da barriga da minha avó, no ovo que se tornaria a minha mãe. E isto faz-me refletir sobre a continuidade da vida e a relação entre gerações.

P - Um "fio invisível" que une todas as mulheres da nossa linhagem.

Símbolo da linha genética, emocional e cultural que passa de geração para geração.

N - Desde o momento em que a minha avó Rosa,

P - a minha avó Georgina

N - carregava minha mãe Adelina,

P - a minha mãe Jurema

N - eu, Neusa,

P - e eu, Priscila

N - já estávamos de certa forma, presente nesse ciclo da vida, aguardando para nos manifestarmos no mundo.

P - A imagem de estar "dentro" da minha avó é um lembrete de que somos parte de uma rede de mulheres que vieram antes de nós, cada uma contribuindo com as suas próprias histórias e desafios.

N - Chamo-me Neusa e tenho 45 anos

P - Chamo-me Priscila e tenho 37 anos

Entrada de público para a sala

Cenografia orgânica que represente a costura e o campo: cheiros; texturas; cores; som

Vozes em off das entrevistadas a dizerem o nome e idade: Chamo-me... Entramos depois do público e sentamo-nos a observar e a ouvir.

Bloco 2

Ritual

Costura. Dobar. Movimento Circular com sonoridade de trabalho.

Continuidade de construção da trama já existente

Os olhos tristes da fita

Rodando no gravador

Uma moça cosendo roupa

Com a linha do Equador

E a voz da Santa dizendo

O que é que eu tô fazendo

Cá em cima desse andar

A contenteza do triste

Tristezura do contente

Vozes de faca cortando

Como o riso da serpente

São sons de sins, não contudo

Pé quebrado verso mudo

Grito no hospital da gente

São sons, são sons de sins

São sons, são sons de sins

Não contudo

Pé quebrado, verso mudo

Grito no hospital da gente

Construir trama

Texto Introdutório

P - O que será evocado aqui, poderiam ser histórias retidas entre muros e grades, poderiam ser trajetórias exclusivas de uma casa Portuguesa, com certeza. Mas as palavras que construíram esse espaço ecoam muito além-mar,

N- elas desenham formas com a tinta do tempo a marcar a pele, o brilho das memórias a suavizar os passos, e a certeza de que, em qualquer canto do mundo, somos todos viajantes de um mesmo destino.

A nossa Casa - fotos de casa, caminha para plateia

P - Rua Andradina, número 94. Brasil.

Morada em que cresci e em que me transformei.

N - A pequena casa número 201 é marcada por muitas histórias.

P - Minha mãe comprou essa casa com seu trabalho de professora. Nunca faltou nada para mim e para os meus 2 irmãos. Nem amor. Nem coragem. Nem espaço para quem precisasse chegar.

N - Lá, onde a luz do dia dançava sob o cheiro a maresia e o vento norte, nasceu o meu pai. Nesse refúgio que o viu crescer e que ele, com o esforço e dedicação, comprou aos seus avós, meus bisavôs, portanto.

P - Essa rua foi o meu primeiro mundo. Onde desenhávamos outras casas com gessos que sobravam das obras, como se projetássemos o futuro.

P - Talvez porque, bem cedo, já soubéssemos que construir era verbo urgente.

N - Foi também lá que a minha mãe desenvolveu a arte de fazer doces. E eu não quero esquecer a cozinha com o seu cheiro inconfundível de açúcares e especiarias onde o tempo parece parar.

P - Ali, aprendi a subir em árvores, a medir a altura pelo medo, a medir a liberdade pela queda.

N - A árvore dos figos de mel que eu gostava de trepar. Aos meus olhos, naquele tempo, era enorme e cabiam nela todos os segredos do mundo, principalmente os meus.

P - Ali, dei meu primeiro beijo. Inseguro, rápido, eterno. Como tudo que acontece pela primeira vez.

N - Portal para mundos infinitos.

P - Ali, fiz amigos. Os que o tempo levou, os que ficaram para sempre.

N - A pequena casa 201 nunca perdeu a sua força. O cheiro a maresia ainda entra pelas janelas e naquelas paredes de pedra ainda ressoam histórias.

P - Porque há raízes que nem a distância arranca.

N - A cozinha continua a ser o coração pulsante onde a minha mãe com as suas mãos transforma simples ingredientes em doçuras que nutrem a alma.

P - Ali, minha avó viveu seus últimos dezasseis anos. Testemunha de manhãs lentas, do café coado sem pressa, do cheiro do pãozinho quente que se misturava às conversas que nunca tinham hora para acabar.

Bloco3

Pausa e vem para a frente

P - Quando os caminhos se entrelaçam, quando o destino traça um nó possível de desatar, não é colisão. Não é acaso.

Labirinto

P- Quarenta mulheres revelaram algumas curvas de suas vidas: da tranquilidade da **Rua Nova do Tronco**, seguimos, como quem atravessa o tempo.

N- Pela **Rua de São Tomé**, o murmúrio das vozes se mistura com o som das memórias. Viramos à direita e encontramos a **Rua da Barranha**, onde o vento parece sussurrar histórias antigas,

P- e seguimos até uma das **Avenidas** mais importantes do Porto, onde a cidade não se desenha em silêncios.

N- Não muito longe, lembrando-nos das ruas que cruzam as vidas e os destinos. E se olharmos para trás, vemos o número de uma casa, **75**, como um marco do que já foi e do que ainda é.

P- Finalmente, chegamos à **Rua dos Currais**, onde a cidade parece respirar mais devagar,

N - onde cada esquina guarda um pedaço de experiências, como se fosse parte de nós mesmos.

P - É aqui, entre estas ruas, que encontramos as histórias que atravessam gerações.

Bloco 4:

Projeção de imagens de mãos e rostos

(Neusa) - Em mim vivem muitas outras. Cada ruga do meu rosto é um fio da teia de histórias que me antecederam. Não sou só eu; sou a Maria, a Conceição, a Rosa, a Emília... Sou todas as mulheres que carregam a tradição, guardiãs de receitas ancestrais, canções e histórias de outros tempos que moldaram essa terra com as mãos gretadas. Sou a voz que ecoa nas paredes da memória.

Áudios de infância e trabalho

Mexe na terra

Esta terra... antes de ser silêncio, foi suor.

Antes de ser chão, foi calo, foi fardo, foi luta.

Aqui, pés firmes pisaram, mãos ásperas semearam,

costas curvadas sustentaram muito mais do que o próprio peso.

Elas vieram antes de nós, mulheres que regaram este solo

com trabalho, com renúncia, com força.

A terra guarda tudo. E hoje, ela devolve.

São conselhos. Pequenos avisos, sementes antigas.

Eles vêm carregados de tudo que não foi dito,

de tudo que não foi feito,

de tudo que ficou preso entre os dentes e nunca virou voz.

Hoje, essas palavras emergem. Rompem o chão.

Video dos conselhos

Paisagem sonora da Benzedura

Áudio da mãe da Pri a benzer, enquanto Neusa vai colocando os conselhos em bolsos da Pri.

Socas e o seu som

Não querem esquecer

(Som das socas)

pés descalços

(Som das socas)

O amor da irmã mais velha

(Som das socas)

O querer comer e não ter

(Som das socas)

A máquina de costura

(Som das socas)

A terra de onde veio

(Som das socas)

A rebeldia inocente.

(Som das socas)

O nascimento das filhas

(Som das socas)

Do filho, um galão e uma bola de berlim

(Som das socas)

Que enterrou 7 filhos

(Som das socas)

De um grande amor

(Som das socas)

Que tinha a força de um homem

(Som das socas)

Que nasceu mulher e tem que encarar as coisas como são

(Som das socas)

Que queria ter estudado

(Som das socas)

Da sua alegria

(Som das socas)

Do pai a chamá-la de Pimpona

(Som das socas)

Da mãe

(Som das socas)

Dos bailaricos.

Bloco 5

Tango

(Episódios de Delírios. Fragmentos. Baile. Casamento)

Figura Masculina

Serventia

Cuidadora de marido, filhos, casa, trabalho)

(TECIDO)

MICROFONE e Começa a música do tango, propriamente dita

Os bailaricos

Discos pedidos

...

Uma vida antes e uma vida depois da primeira dança

...

O namoro escondido

...

Era um amor, mesmo um amor

...

Um dia de peditório

...

Ansiedade pelo encontro na janela

...

Ela gostava muito dele.

...

Não contrariava nada.

...

Ele era muito ciumento

...

Nunca conheci outro homem

...

Um amor impossível,

...

fez as OBRIGAÇÕES,

...

Sacrifício.

...

A mulher tolera tudo

...

O marido ainda agora não aceita certas coisas.

...

Tinham que aguentar tudo naquela altura. A família fazia o que queria de nós.

...

Não dá para amar um homem. Nem chorar por um homem.

...

O casamento

...

Solteira não tinha pensamentos nenhuns

A gente depois que casa tem outros pensamentos, a cabeça está sempre a trabalhar

...

UMA MUDANÇA

...

E nascem os filhos

...

Mas se fosse hoje não teria tantos. É um sacrifício muito grande.

Neusa termina no tecido com a imagem de uma mãe a carregar a sua filha, o tecido perde essa forma entre os seus braços, como a memória, o tempo que passa.

Coreografia Neusa e Pri: a mulher a carregar/cuidar do mundo em suas costas.

Pri no tecido. Movimento até tirá-lo da vara.

Black out e vídeo da Fátima a cantar

P – Os sonhos da Fátima. Assim como de muitas mulheres, ficaram suspensos.

N – Guardados em uma gaveta.

P e N - Suspiros levados pelo vento

N – Tarefas destinadas À mulher, ditadas pelo outro senhor.

Microfone com efeito

Sombra. Pri no microfone.

O corpo em mutação

O corpo já não é o mesmo,

Ele se moldou,

Expandiu,

Contraíu,

Resistiu,

Se refez.

Ciclo de mudanças celebrado.

Ciclo de mudanças silenciado.

O toque perdeu nitidez.

Os olhos já não captam os mesmos detalhes.

Os sons tornaram-se memórias distantes.

O corpo, antes instrumento de potência,

Hoje peso da delicadeza,

da escuta.

Hoje, pausa.

A pele cede e os contornos se alteram.

Os cabelos perdem pigmento.

Há dor na mudança?

Sim. Mas há também libertação.

O corpo da mulher.

O meu corpo,

Não é estático.

É metamorfose.

N - A Fátima queria ser cantora. Eu tive a oportunidade de ser atriz. Ela teve uma voz que nunca chegou ao palco. Eu tenho ouvidos que deixaram de ouvir plenamente. Somos feitas de esperanças que o tempo não apagou, mas que o destino moldou de outra forma.

Videos do Espelho

Luz das cadeiras

P- Quando eu olho no espelho, eu vejo uma mulher que quer continuar a sentir orgulho daquilo que faz.

N – Quando eu olho no espelho eu vejo que a desigualdade de género ainda existe.

P – Eu também vejo e não quero esquecer de continuar a lutar

N – Não quero esquecer que nós temos poder de escolha

P- E nós esquecemos ser livres

N – Não quero esquecer que não sou refém de nada que me tente limitar.

P – Não quero esquecer que sou dona do meu corpo.

N e P - Não quero esquecer: De todas as mulheres que partilharam connosco suas histórias, medos, segredos, anseios, angústias e suspiros.

N e P - Não quero esquecer: Hoje elas, amanhã nós.

N e P - Não quero esquecer que Fado é destino!

Abre geral

Fado Manifesto

Trago no corpo as marés

D'um tempo que não esqueceu
Sou menina, sou mulher
E o mundo nunca me leu
Sou Santa de preces caladas
Sou satã que grita ao vento
No meu corpo, sulcos e fados, memória viva do tempo,
Sou a que fia e desfia que doba e estende a dor
Na roda lenta dos dias, teço sombras, faço cor.

(Refrão)

Ó minha voz, não te cales,
Canta a força que nos guia
Somos ventre, somos vale,
Somos noite e somos dia
Carrego o peso da casa.
Do outro, da vida, do chão
Mãos que curam e que rasgam,
entre o ventre e a prisão.
E se cuidar é uma sentença,
O meu corpo é resistência
Trago em mim cada presença.

(Refrão)

Ó minha voz, não te cales,
Canta a força que nos guia
Somos ventre, somos vale,
Somos noite e somos dia

Cuidar e continua com fado

Eu cuido

Tu cuidas.

Ela cuida.

Nós cuidamos.

Vós cuidais.

Elas cuidam.

Elas cuidaram.

Ó minha voz, não te cales

Ela precisa cuidar.

Cuidar de si.

Cuidar do outro.

Cuidar de quem cuida.

Cuidar do que se tem dentro.

Cuidar do que se tem fora.

Ó minha voz, não te cales

Cuidado!

Cuido.

Cuidou.

Cuidou?

Cuidar.

Ó minha voz, não te cales (**as duas**)

Cuidado com o que fala.

Cuidado com o que não fala.

Cuidado com o que sente.

Cuidado com o que demonstra.

Cuidado com a postura.

Cuidado com as escolhas.

Cuidado com o que deseja.

Cuidado com o pecado.

Cuidado com o cuidado.

Cuidado com o excesso.

Cuidado com a escassez.

Cuidado com o prazer.

Cuidado com a culpa.

Cuidado com a vaidade.

Cuidado com o desleixo.

Cuidado com o Ego.

Cuidar.

Quem cuida de quem cuidou?

Quem cuida de quem cuida?

Imagens de todas as mulheres entrevistadas. Vamos para trás da trama e vamos colocando flores a sair de trás.

FIM ou a ciranda que fecha o ritual

Anexo B: Fontes para texto de cena.

Um diário com as falas das idosas e cuidadoras, em primeira pessoa ou minhas observações a partir do que foi dito.

Com o intuito de resguardar a privacidade das participantes e em conformidade com os preceitos éticos da pesquisa científica, os nomes das mulheres entrevistadas foram ocultados.

Centro de Dia: A

Entrevistada: 1, 82 anos.

- Só Deus!
- Não prendo a urina. De noite é uma desgraça.
- Estou mouca...os olhos...
- Uma mulher pode estar no meio de um monte. Se ela não quiser se entregar, ela não se entrega.
- Fui uma conó. Só vivia para os outros.
- Se eu voltasse no tempo. O que eu sempre suspirei foi pela costura; e o que eu sempre suspirei foi sempre por cantar. Era pequena e cantava muito alto.
- Eu gostava de ir lá fora, botar a mão, fazer comida, lavar a roupa, ajudar; e sinto-me assim de nervosa, porque agora que podia ajudar estou arrumada que nem o meu serviço faço.
- Hoje se fosse diferente gostava de ter uma casa, sem muito luxo, não gosto de nada moderno. Gostava de ter cães, frutas e da costura.
- Não dá para amar um homem. Nem chorar por um homem. Quando ele não ligar na cama e fugir logo de madrugada. É arrumar. É perder o amo por aquele homem e dizer: hoje eu vou ser outra mulher.
- É perder o amor naquele homem. Não dá para amar um homem, nem chorar por um homem.
- O homem? O homem vem por onde quer. Faz o que quer. Mente à mulher. Faz juras. Tudo o que é mentira. O homem? Ninguém domina um homem.
- A juventude que nunca passaram os trabalhos que a gente passou. Oxalá que nunca cheguem a passar. Não falta nada.
- Minha mãe aos domingos, calçava-nos as socas para ir à missa, para ficar na doutrina e de tarde, tirava-nos.
- A juventude tem nojo dos velhotes.

- A minha neta quando vai dar a insulina, ela nem entra no quarto. Mas como eu já sei como ela é, eu tiro logo as roupas, despejo o balde, deito lixívia. Eu tenho esse cuidado todo.

- Meu Deus. A vida que eu tenho. Mas eu era alegre.

Entrevistada: 2, 69 anos.

- Eu gostava muito dele e ele era muito lindo. E ele gostava de mim.

- Havia um bocado mais de cuidado entre as mulheres.

- Após o 25 de Abril alterou tudo. Por um lado, liberdade, por outro, chocada. A juventude roubava, drogava-se.

- Não fazia nada diferente.

- O carinho e o amor que a irmã mais velha tinha por mim. Era a coisa mais sagrada que Deus me deu. Fui criada como filha dela.

- A fase de quereremos comer e não ter.

- Que Deus dê a felicidade que eu tive.

- Sinto-me velha. Operei os olhos, fiquei com bolsas para preencher e o cabelo branqueou.

Entrevistada: 3, 81 anos.

- Se fosse hoje não teria tantos filhos. É um sacrifício muito grande. E além de ser um sacrifício muito grande, a gente chega agora nessa altura, tem filhos e não tem. Porquê os filhos não são nossos, são das mulheres deles quando casam.

- Não é que me liguem muito. Que é isso que me faz mais triste. Sou muito feliz porque eles estão felizes também. Eu trabalhei muito. Tive em Angola. Trabalhei muito embora ficasse sem nada.

- Graças a Deus dei uma boa educação aos meus filhos.

- Trabalhei com uma esfregona.

(Passou pela guerra em Angola, mas mandou os filhos embora para Portugal)

(Ela descreve a máquina de costura como um item essencial para trazer da Angola para Portugal)

- Fui feliz toda a minha vida. O amor anda cá dentro.

- Eu sinto-me um bocado desprezada. Eu sei que eles não podem. Andam por aqui, por acolá. Agora acabou as festas e eles vão para as castanhas (os filhos trabalham em feiras) Nunca estão parados. Eles também tem filhos, os netos...

- Eu sinto-me assim um bocado, às vezes estou em casa sozinha, podiam vir-me buscar.

- A minha família é o centro. Chego lá te que me dê um beijo e um abraço e eu:

- Vocês não se lembram da mãe?

(Ela diz querer ao menos cinco minutos de uma ligação a perguntar se ela precisa de dinheiro ou alguma coisa.)

- Ser mãe tem que fazer tudo, tem que cuidar de tudo, tem que cuidar dos filhos, tem que ser amiga do marido.

Entrevistada: 4, 82 anos.

- Eu era rebelde por causa do baile.

- Nos dávamos muito bem. Eu já sabia do futuro dele. Não contrariava nada. Ele dizia uma coisa. Tava tudo bem.

- Eu não sabia o que era infelicidade. Eu amava e era amada.

- Não quero esquecer quando minha filha nasceu. (Não quer esquecer também da filha que foi para ser freira e esse ser o seu maior desgosto. Isso porque ela ficou sem sua maior companhia.)

- Antes quando estava em casa, eu nunca tinha mais ninguém, não conversava com ninguém. Não sou uma pessoa que me abra com qualquer pessoa. Eu aqui no centro falo com toda gente.

- A sociedade vê a mulher idosa muito mal.

- Todas as mulheres têm muito valor. Mas temos que saber nos dar ao respeito. A mulher é a coisa mais rica. Como mulher ou rica. Sou pobre de dinheiro, mas rica no respeito porque me deu ao respeito.

- Eu só olho no espelho porque desço no elevador. Mas sinto-me feliz. Porque sou aquilo que sou. Uma mulher séria e honesta.

Entrevistada: 5, 78 anos.

(Andava descalça. Trabalhou desde os sete anos na terra e depois foi servir uma casa aos 13)

(Ela contou que foi madrinha de guerra do marido antes de casar, escreviam um para outro; mas ela deixou de responder quando uma carta direcionada à outra mulher chegou a ela por engano. Mas ele insistiu muito e acabaram casando.)

- Casei. Tive vinte e seis anos casada. Ao fim de vinte e seis anos, nos últimos cinco anos teve com outra.

- Batia, não dava para casa. Eu tinha que trabalhar sábados, domingos, segundas e tudo para dar de comer aos meus filhos.

(Não se separou antes porque ela tinha medo do marido vingar-se)

- Fui ao comando e ainda puseram a mim de...eu é que era...Antigamente era assim. Ele insultava-me em qualquer lado. Ninguém fazia nada.

- Gostava de ter sido feliz. Que não fui. Fui sempre, toda a vida, escrava do trabalho.

- Só não quero ficar na cama, dar trabalho.

- Vejo que estou velhota. Estou velha. Eu era magrinha e agora estou uma baleia.

Entrevistada: 6, 84 anos.

- Fui para a fábrica trabalhar. Fazer cobertores.

- Nunca conheci outro homem. Ele andou sempre comigo. Ele é muito meu amigo. Ele respeita-me e eu respeito a ele. Ele era muito ciumento.

- Meu pai era um bocado severo. Antigamente era assim. Ele tinha a mão leve. Ele só queria que eu casasse quando meu marido fosse para a tropa, mas ele não podia por um problema no braço. (Como ele não ia, eles namoravam escondidos.)

- Não quero esquecer que meu filho telefonava e – Oh, mãe! Anda aqui ter comigo ao café. – E eu ia. Era um galão que ele me dava e uma bola de Berlim.

- Não esqueço que já enterrei sete filhos.

- Um conselho? Não andar com este homem e com aquele e assim. Não senhora. Isto é muito mal. Com as coisas que estão agora a surgir é muito mal andar-se com um homem agora e outro amanhã. É muito mal.

- Quando olho no espelho vejo uma mulher especial, porque fui sempre uma mãe para os meus filhos.

Cuidadora: X

- A maior necessidade da mulher é o afeto.

- O afeto chega a todos.

Muitas idosas foram vítimas de violência doméstica e tiveram uma vida muito difícil, de muito trabalho.

- O homem é sempre difícil. Não é qualquer pessoa que chegue perto dele para cuidar.

- A família muitas vezes é um entrave. Eu entendo. É uma sobrecarga muito grande.

As vezes o trabalho do cuidador parece não ter valor nenhum, sob a perspectiva da família.

O cuidador tem que lidar com muitas personalidades diferentes. Isso é um grande desafio.

- A verdade tem três partes. Eu costumo ser moderadora nos diálogos. (Entre família e idosas)

Muitos idosos veem no cuidador que trabalha nos Centros de Dia, a figura de um amigo, alguém para desabafar e confiar.

- A solidão é comum a todos. A seguir vem a saúde. E depois os conflitos familiares.

(O ciúme dos filhos, briga por dinheiro, bens)

Ela fala que a casa é feita de memórias. Gosto dessa imagem.

- Faltam pessoas para cuidar de pessoas.

Centro de Dia: B

Entrevistada: 7, 86 anos.

- Estou sozinha com duas gatas. Mãe e filha.
- Infância no tempo da guerra. São recordações que nunca passam.
- Queria estudar e não tinha dinheiro.
- Com onze anos fui trabalhar para a costura.
- Tínhamos uma roupa para o domingo e uma roupa para a semana.
(Era a que ganhava menos, por isso era ela quem cuidava da avó. E quando voltava a trabalhar seu lugar estava ocupado e ela ficava desempregada.)
- Depois conheci meu marido no bailarico. Ficamos com namoro, nunca mais houve baile.
- A minha vida era melhor antes do vinte e cinco de abril.
- A única coisa que eu queria era a minha mãe. Minha vida tinha sido diferente.
- Lutar sempre por ser mulher. Não se rebaixar fora disso. Ser boa mãe.
(Conforme o dia ela gosta de olhar no espelho)
- As vezes gosto de mim no espelho. As vezes não gosto.

Entrevistada: 8, 92 anos.

- Trabalhava na fábrica de cobre e depois fiz o curso de datilógrafa.
- Minha vida, trabalhei sempre.
- Infância e juventude muito boa.
- Não quero esquecer o meu casamento e quando tive a minha filha.
(Ela descreve com perfeição a roupa que ela e o marido vestiram no casamento)
- O vestido era branquinho até os pés, com o véu na cabeça e umas luvas. O meu marido ia de preto com um lacinho na gola e de luvas também.
- Estou mais velha para o que passei. Olho para as minhas fotografias antigas e penso: sou a mesma. Os meus olhinhos é que estão a envelhecer.
- Sejam boas pessoas.

Entrevistada: 9, 77 anos.

- Infância a trabalhar no campo. Mas era alegre.
- Aos dez anos já trabalhava.
- Eu fui mais alegre de solteira do que de casada. Solteira não tinha pensamentos nenhuns. A gente depois que casa tem outros pensamentos, a cabeça estava sempre a trabalhar.
- Setenta e sete anos. Onde é que eu vou? Para outro mundo da terra.

- Estou a pedir só oito anos, porque não vale a pena pedir muito à Deus. Nós temos um dia, tem muita hora, muito minuto, muitos segundos, e numa hora caímos, porque Deus dá com uma mão e com um segundo tira-nos a vida. É...basta-nos ser amigos de Deus. Mas mesmo amigos de Deus. Temos o nosso dia para partir. Ninguém vai na minha vez. Quando Deus bater, estou pronto. Não será com muita alegria se não ver o meu menino com 8 aninhos à escola. Mas pronto. Depois de morrer já não sei se o vejo, se não vejo... ou será que vejo? Há quem diga...olha não sei. Isso é um mistério muito grande. Eu gostaria de saber esse mistério.

- Oh meu Deus! Deixa-me e falar convosco!

- Quando a tua alma está limpa, não morreras, encanecerá, a alma vai para uma criança que nasça. Se eu morresse e voltasse criança, muita coisa mudava. Tudo.

- Fiz muitos erros na vida. As vezes até choro.

Espelho: não gosto de me ver. Eu própria não gosto de me ver, modifique muito.
Conselho: espero que não façam como eu fiz.

Entrevistada: 10, 85 anos.

Não quer esquecer: Trabalhou com 7 anos o serviu uma senhora. Antigamente pagava multa por andar descalça. (Sapato na Igreja X socas?)

Ela prefere lembrar de quanto trabalhou nova do que de coisas piores quer esquecer: Teve filhos solteira, vivia com os pais. E o filho quando foi para outro país nem fez caso dela.

- Foi sempre maus tratos. É assim a vida. Antigamente tudo parecia mal
- Se eu fosse homem não sofria: não passaria por isso.

- Gosto de me divertir. Sou uma pessoa alegre.

- Na minha memória tem momentos que eu não penso ter essa idade. Tinha 8 irmãos, três eram homens, todos trabalharam. As mulheres não estudaram e os homens fizeram até a quarta classe. Se pudesse voltar no tempo, tinha estudado e teria uma boa reforma hoje.

- Só tenho pena de não ser mais cedo e eu ser mais nova.

Entrevistada: 11, 86 anos.

- Nunca fui à escola

-Naquele tempo os meninos tinham que estar em casa.

- Com 7 anos cuidava do meu irmão enquanto a mãe trabalhava. Ela não pode estudar, mas falo com orgulho que os quatro filhos foram para o Liceu. Tecido?

Foi criada junto com o marido na mesma Aldeia. Namoravam às escondidas. Deixar o andarilho e começar a andar sozinha.

- Estive a servir antes de casar.

-Deus ajudou - me tanto.

Conselho: não percam a oportunidade de serem felizes e ter um bom companheiro.

- Ser mulher é ter força para lutar na vida.

Por muitas rezes elas respiram fundo. Apertam os olhos como se quisessem puxar pela retina suas memórias, e no suspiro, quase como um alívio partilham suas lembranças, tecendo-as no ar como fios invisíveis, um bordado delicado do tempo.

Espelho: Vejo uma cara envelhecida, que não é o que era antes, mas tenho que me convencer que é verdade. Que é assim.

Cuidadora: Y

- As pessoas esquecem-se, ou veem a pessoa só pela atualidade e esquecem-se que há um passado que é muito importante para nós, muitas das vezes trabalharmos com a pessoa, estarmos com a pessoa e podemos-lhe lembrar coisas da memória passada que lhes dá ânimo para viverem o dia-a-dia.

- Como é que eu podia representar a solidão? Assim. Se calhar, aquele elefante no meio da sala que ninguém quer ver, que ninguém quer confrontar, mas que está lá.

- E às vezes o teatro ou esta, ou esta abordagem mais fora da caixa, por assim dizer, é importante para impactar quem a, quem a ouve e quem a sente.

- Eu acho que, que gostaria de ver representada numa, numa paciência que não tem fim, não é?

- Depois, ao nível é, é o carinho, é o amor, e é tratar no outro aquilo que eu, como eu gostava de, de ser tratada um dia.

Centro de Dia: C

Entrevistada: 12, 99 anos.

(Será que poderíamos terminar com o áudio da reza da Dona Lourdes?)

(Ela não quer esquecer um grande amor)

- Gostava muito de dançar com ele. Nunca esqueci desse homem. Gostei muito dos meus maridos, fiz as minhas obrigações, mas guardo esse homem no meu coração.

- Uma infância de muita miséria e muito trabalho.

- Minha mãe queria que eu fosse catequista, mas eu queria ser empregada de balcão.

- Sei bordar e tudo isso. Aprendia na escola.

- Tenho vontade de trabalhar em casa, mas já não posso.

- Um conselho? Serem competentes. Fazerem as coisas bem-feitas, ser séria, honesta, sincera. Sinceridade é uma coisa muito boa numa mulher. Ser fiel, ser feliz, ser amiga.

Entrevistada: 13, 88 anos.

(Não quer esquecer o marido)

- Fico triste por me ver mais velha, as coisas não estão mais nos mesmos sítios que estavam. Digo isto em relação à estética.

- Tínhamos o suficiente.

- Um conselho? Sejam o que queiram ser. Eu aceito tudo o que vem por bem.

- Eu era uma pessoa alegre, bem-disposta. Ainda dou para o gosto. Conto umas anedotas.

- Eu acho que fui feliz. (Ela teve um delírio e contou que as vezes o marido a vem visitar)

- As tantas ele aparece em casa e deita-se na cama comigo e de vez em quando aparecia e eu ficava toda contente. Tenho meu marido de volta. Tenho a impressão que ele se encheu de mim. Passa semanas e semanas sem aparecer em casa e eu não sei dele. O telefone que ele tem foi meu filho que ficou com ele. Agora tem outro e eu não sei qual é. Eu gostava de ir falar com ele. Eu não posso ir atrás dele, que eu nem sei onde é que ele está.

- Perdi a voz, agora já não canto mais nada. Fico com a boca seca.

Entrevistada: 14, 81 anos.

- Com catorze anos trabalhava escondida.

- Antes tinha-se mais respeito e hoje muita falta de educação.

- Para ir à missa era a melhor sapatilha, aqueles que não tinham sapatilhas, não vinham.

- Soube ser uma grande mãe. Casada. Soube sempre ser uma mulher viúva.

- Meu falecido homem todo cheio de pungência. Que não tinha dinheiro, mas era rico. E o irmão dele era Mestre. E ele era assim: o meu irmão tem a mulher em casa e eu também vou-te ter a ti. E a fome? E a comida para os filhos?

- Um conselho? O temporal é como Deus o manda e a gente o tem que aceitar. A chuva, o sol, o frio; tudo que Deus mandar é bom. É tudo preciso.

- Tinha a força de um homem. Agora não. Custa subir no autocarro, custa descer. Mas faço as minhas coisas na mesma.

- Se eu voltasse no tempo gostava de ser solteira. Mas não queria voltar com aquela miséria.

- Fui casada trinta e seis anos. Mas fui muito sacrificada.

- Um conselho? Para as mulheres terem mais confiança nelas, que as mulheres estão muito desleixadas.

- Gostava de viajar de avião e ter um estabelecimento.

- Fui grande mãe. Fui grande mulher.

Entrevistada: 15, 86 anos.

-Eu olhei pelos meus pais. Trabalhávamos muito.

- Primeiro criei os filhos.

- Era um pouco mais atrasada a mulher. O homem é que era o chefe da casa. O meu marido ainda agora não aceita certas coisas.

- Não aceitava qualquer coisa (com um sorriso irónico) ele é quem manda, não é? Mas agora quem manda, eu passo-lhe a perna, quem manda sou eu.

- Eu nunca gostei de ser mulher, gostava de ser homem. Gostava. O homem era mais importante para tudo. E eu gostava de ser homem.

- Mas nasci mulher e tenho que encarar a coisa como ela é.

- Não pude estudar porque tinha que cuidar, da mãe, do pai, dos filhos.

- Um conselho? Que toda a gente avance, estude.

- Agora não há volta a dar. Oitenta e cinco anos.

- Eu gostava de ser enfermeira, como a minha neta.

- O que eu fiz também foi importante. Claro que foi. Orgulho-me do que fui e do que fiz.

Entrevistada: 16, 86 anos.

- Eu fui muito feliz.

- Trabalhei na costura.

- A minha mãe cantava muito.

- Eu estou um bocado esquecida.

Entrevistada: 17, 69 anos.

- Uma vez com a minha irmã. Fui a discoteca. Ela foi dançar e eu estava com sono. Fiquei na mesa e um rapaz foi ter comigo para convidar para dançar e eu disse que não. Veio outro e eu disse que não.

- Não quero esquecer da minha mãe

- Estar na menopausa é muito bom para entrar nas piscinas, no mar...

- Sejam bem tratadas e não abandonem as crianças.

Centro de Dia: D

Entrevistada: 18, 86 anos

- Já não me lembro da minha infância. Sei que sou viúva há muitos anos e que a casa é minha.

- Eu passava na porta do trabalho dele e depois começámos a gostar um do outro. Era um amor, era mesmo um amor.

Trabalhava com tecidos

- É muito bonito o papel da mulher na sociedade. É mais bonito que a dos homens. É verdade não é?

- Gosto do meu papel de mãe e de avó.

- Antigamente não tínhamos liberdade nenhuma.

- Parece que estão a falar para os animais. As vezes falam melhor para os animais do que para pessoas de idade.

Não quer esquecer do marido

Entrevistada: 19, 91 anos.

Mora sozinha em casa e gosta.

- Tenho muitas amigas viúvas e sozinhas.

- É muito triste a viuvez

Não quer esquecer do marido e do casamento

Conheceu o marido em um dia de peditório.

Ficava ansiosa para o encontro na janela de sua casa.

-Eu aceitava aquilo que me dissessem.

- Ah! É velha. Deveria estar em casa sossegada.

Conselho: Respeitem os maridos, os filhos, que sejam boas mães, boas avós. A nossa obrigação na vida é essa.

- Vejo a mesma cara, mais envelhecida. Triste. Já não sou a mesma pessoa, para mim tudo sorria. Hoje não. Desde de que meu marido me faltou.

- Eu fui muito feliz.

Entrevistada: 20, 89 anos.

- O segredo de estar casada é compreensão.

- A mulher tolera tudo.

- Não quis padrasto para os meus filhos. Um outro homem não vai mandar.

Se pudesse voltar no tempo, abandonava o marido antes, para ter uma vida melhor.

Espelho: Vejo o que era e o que sou agora, mas dentro de mim, na minha cabeça, está sempre o mesmo desde que cresci.

Entrevistada: 21, 65 anos.

Não quer esquecer o nascimento dos filhos

Conselho: Ser boa mãe, boa esposa, amiga de toda gente.

- Discriminam a mulher, ganham menos.

Espelho: vejo uma pessoa triste.

Sonho: ser feliz.

Entrevistada: 22, 95 anos.

- Quem casa hoje não quer ter filhos. Dão muito trabalho e eu sei como é que é.

Se pudesse fazer algo diferente: dava uma voltinha no mundo

Espelho: Vejo quem eu sou. A cara. Eu estou bem com tudo.

Entrevistada: 23, 80 anos.

Não quer esquecer que quando perdeu o terço aprendeu cânticos.

- Não gosto muito de mulheres gosto mais dos homens. Porque elas só provocam coisas que não devem provocar. Metem-se umas com as outras.

Conselho: ser limpinha, arranjadinha, não nos meter com a briga de ninguém.

Espelho: há espelhos que mostram a nossa cara muito triste. Muito velhinha. E há outros espelhos que mostram a nossa cara bonita; e eu desses espelhos já gosto.

Entrevistada: 24, 85 anos.

Não quer esquecer da morte dos familiares.

Trabalhou no campo desde pequena. Com o sol forte, ficou com feridas. Teve uma infância triste.

- Minha mãe era muito doente e eu cuidava dela. Não pude estudar.

- A mulher era muito mal vista. Não podia estudar, votar.

- Eu não tive escolha.

Trabalhou na oficina de costura com 14 anos.

- Erámos cinco irmãos. Eu precisei cuidar de tudo, mas os meninos estudaram.

Meu pai não consentia que uma mulher estudasse.

Depois de casar o marido começou a beber e foi ela que mais uma vez precisou toar conta de tudo.

- Envelhecer não é muito bom.

- Eu vivo um pouco triste, porque não posso fazer o que sempre fiz e dependo muito dela (da filha)

- Tudo que estive em meu alcance eu fiz.

Entrevistada: 25, 75 anos.

Não quer esquecer a infância dos filhos.

Quer esquecer a morte do marido.

- O tempo foio gentil, só que ao contrário. Antes fazia tudo, hoje não faço nada.

Fugia para ir aos bailes. Os pais proibiam.

- Meus pais não queriam que eu casasse tão cedo.

Conselho: não terem medo. Vivam a vida. Façam o que tem vontade.

- Estou sozinha. Sinto-me muito triste.

- Gosto muito da moda. Saias curtas, cumpridas, decotes; gosto muito e não faço isso.

Entrevistada: 26, 84 anos.

Não quer esquecer o nascimento dos filhos.

Quer esquecer o casamento ranhoso.

- Antigamente as mulheres não podiam fazer nada.

Foi proibida de viver um amor.

- Envelhecer é um bocado triste. Os filhos esquecem um pouco de nós.

- As pessoas não tem paciência para aturar pessoas idosas....e nós cuidamos deles. Eles esquecem-se disso. Acham que era nossa obrigação tomarmos conta deles. Eles dizem que tem a vida deles e não estão para nos aturar.

Se voltasse no tempo não tinha casado com quem casou.

- Pensam que por estarmos velhas, ninguém se interessa por nós.

Conselho: Não se deixem fazer. Primeiro está o que vocês querem.

Centro de Dia: E

Entrevistada: 27, 71 anos.

- Os homens faziam pouco da gente. Agora quem faz pouco deles, somos nós.

- Não tenho nada de bom.

- Os filhos não querem saber.

- A gente leva porrada.

- Estar sozinha é triste.

Conselho: Sejam felizes.

Entrevistada: 28, 72 anos.

- Gosto muito de humorismo.

Não quer esquecer dos irmãos.

Quer aprender sempre mais e não desiste apesar das dificuldades.

- Sou muito feliz.

Entrevistada: 29, 95 anos.

Na infância brincavam e se divertiam.

Gostava de bailar.

Faz um pouquinho de tudo.

Se pudesse voltar atrás, tinha estudado.

Trabalhou na costura.

É muito acarinhada.

- Algumas pessoas veem os velhos como trapos.

Entrevistada: 30, 95 anos.

Não tem filhos. É a mais nova de nove irmãos.

Não quer esquecer que a mãe tinha muitos filhos e da boneca de papelão a desfazer-se na água.

Trabalhava com costura.

- Andava pelas casas. Fazia calças de homem, camisolas, cuecas, aventais...mas não era modista.

Teve um casamento feliz.

- Depois por fim, tirou-me de trabalhar.

Não faria nada diferente se pudesse voltar no tempo.

Conselho: Ser boas donas de casa e respeitar os maridos.

Entrevistada: 31, 73 anos

- O envelhecimento é um bocado triste quando estou na solidão.

- Solidão, uma mancha negra, escuro, o medo, o terror da solidão.

- Vivem por viver, até chegar o outro dia para que os vão buscar para os trazer para o meio do convívio, dos idosos com os outros.

Não quer esquecer tudo do casamento, com os filhos e como é feliz na vida.

Teve uma infância boa. Cinco irmãos. Tem muita saudade do pai.

- Eu via a mulher naquela altura, não via tanta violência. Ser mulher era bom, não tendo essas violências.

Ela diz que já havia diferença no trabalho entre homem e mulher.

- A mulher agora está mais livre para se poder divorciar ou separar. Antigamente não era assim.

- A melhor coisa em ser mulher é ser mãe.

Conselho: Enfrentarem uma velhice saudável.

- Minha vida? Sempre feliz.

Entrevistada: 32, 81 anos.

Trabalhou desde muito nova na lavoura. Fez até a terceira classe.

Cantavam enquanto trabalhavam.

Teve três filhos.

Também trabalhou como costureira.

Quando casou trabalhou em uma fábrica, a cozer cintos e carteiras.

- Ajudei sempre o meu pai.

Conselhos: As meninas tirem o curso. Continuarem no curso.

- Eu aprendi tudo a minha custa.

- Gostaria de ter vivido um bocadinho melhor, com mais calma. Mas gostei do que fiz.

Entrevistada: 33, 72 anos

- Tenho poucas lembranças que não quero esquecer. Mas não quero esquecer do nascimento da minha filha.

- Minha infância foi muito atribulada. (pequena vendia jornal com a mãe e depois foi servir uma casa.)

Teve pouco convívio com o pai. Olhou pela mãe dezoito anos, do sogro durante oito anos e da sogra, nove meses. Cuidou sozinha apesar de ter um irmão.

- Eu é que ia limpar a casa, fazer as compras. (E também trabalhava.)

- A melhor coisa que me aconteceu foi o casamento.

Ela cuida do marido doente.

Cuidadora: Z

- É importante. É importante que este projeto tenha voz e que tenha impacto, porque acaba por mostrar, vai permitir aos idosos identificarem-se com várias situações, com, com questões que vivem em casa.

- Vai, vai permitir a cuidadores identificarem-se com dificuldades que encontram no dia-a-dia e que se calhar, comentadas com pessoas que estão fora desta área, não, não conseguem perceber o impacto que às vezes tem uma imagem quando chegamos e vemos um idoso triste.

Desafio: As limitações que eles impõe a eles próprios.

- Eles dizem que já não sabem fazer. Já não conseguem.

- Eles tem medo da crítica e da censura.

- É muito complicado gerir a vida com um idoso. Por outro lado são eles que cuidam dos netos, contas histórias.

A solidão: as vezes não é preciso estar sozinhos para senti-la. Muitas vezes não fazem parte da dinâmica familiar.

Ser cuidador informal é um mito. É muito complicado. Muita responsabilidade e poucos benefícios.

As mulheres sentem mais essa responsabilidade. Faltam ao trabalho para poder cuidar. E esquecem-se delas mesmas.

Centro de Dia: F

Entrevistada: 34, 86 anos.

- Não consigo voltar atrás.

- Ia a caça com meu pai.

- Minha mãe era uma mulher avançada para a época. Era modista.

- As mulheres estão mal orientadas. Deveriam tomar mais cuidado com a liberdade.

- Corpo? Ficava tudo a olhar na altura.
- Envelhecer é a degeneração da pessoa. Mas isso não me impede de ser o que era.

- Valeu a pena ter nascido e viver o que eu vivi.

Entrevistada: 35, 88 anos.

- Moro com a minha filha, mas não é de vontade dela.
- Não é para me gabar, mas eu era bonita em nova. Era loura. Fazia duas tranças grandes. Sei lá o que é que eu tinha que eu atraía os homens.

Ela emenda uma história com outras diferentes. Parecem pequenos delírios.

Espelho: Vejo-me muito modificada. Mas eu segui meu “caminhinho”.

Entrevistada: 36, 81 anos.

- O que sou hoje foi a minha custa.

Ela moia o milho.

- Trabalhar para prosperar. Para mudar o padrão familiar.

- Fui uma lutadora até o fim.

- Custa muito lutar até o fim e não ter benefícios.

Conselho: Ter força de vontade e deixar as ilusões.

Entrevistada: 37, 87 anos.

- A minha idade é que é pior.

- As mulheres não tinha direito de nada. A minha mãe e eu, era uma revoltada.

- Hoje se eu fosse solteira não casava.

- Diverti-me. Não foi o suficiente.

- Eu não fiz nada enquanto fui casada. Perdi-me nas coisas.

- Tenho que ser uma mulher exemplar. Ou caso ou não caso.

- É tudo deles. Até a mulher é deles.

Anexo C: Reflexões sobre as respostas do Inquérito de Cuidadores.

O cuidado é um desafio constante. As respostas evidenciam que o ato de cuidar de uma pessoa idosa é compreendido por grande parte daqueles que responderam o inquérito, como um processo emocionalmente exigente. Frases como **"uma enorme frustração quando não posso fazer mais"** e **"a responsabilidade e perda de liberdade"** destacam a tensão entre afeto e exaustão.

A presença de doenças cognitivas, como a demência, intensifica o desgaste emocional dos cuidadores.

Muitos participantes mencionam a falta de uma rede de apoio familiar e institucional. Sentem-se sozinhos, sobrecarregados e, por vezes, julgados por aqueles que não participam do cuidado. Expressões como **"quem não cuida tem muitas opiniões"** e **"faço mais do que deveria, sou neta"** revelam não apenas o isolamento, mas a injusta distribuição do cuidado nas dinâmicas familiares.

Há uma ambivalência marcante nas respostas quanto à compreensão por parte do idoso: ora há reconhecimento e gratidão, ora frieza e incompreensão. Essa oscilação parece agravar o desgaste dos cuidadores. **"Não existe a percepção do impacto físico e emocional"**: lugar do cuidador como sujeito frequentemente invisível?

Muitas respostas demonstram o desejo de ter dito mais, ou de ter tido mais tempo para expressar afeto. A morte iminente ativa o desejo da palavra, do gesto, do tempo não vivido. O cuidado torna-se um lugar de ritual, onde cada banho, cada refeição, pode ser um último gesto de amor. (Me vejo aqui e a relação com a minha avó)

A maioria reconhece o peso do cuidado, mas não o associa automaticamente à ausência de amor. Pelo contrário: cuidar é muitas vezes percebido como uma prova de amor, ainda que marcada pela perda de liberdade. O peso reside na constância, no acúmulo e na ausência de apoio.

Há uma linha tênue entre **"peso"** e **"responsabilidade amorosa"**. Talvez o fardo não esteja no outro, mas na solidão de quem cuida sem descanso.

Alguns cuidadores expressam sentir-se julgados, especialmente por familiares ausentes no processo. Outros revelam mágoas antigas e feridas não resolvidas, que se manifestam no ato de cuidar. O cuidado revela dinâmicas familiares complexas e muitas vezes conflituosas. A cena do cuidado é também uma cena do passado, onde histórias familiares se reatualizam.

Há uma reivindicação coletiva por apoio emocional, financeiro, psicológico e estrutural. As respostas apontam para a necessidade urgente de formação para cuidadores, melhores condições nos lares, mais centros de dia, apoios à medicação e cuidados ao domicílio.

Muitos cuidadores expressam saudade, orgulho e culpa. Outros, esperança e desejo de mudança. Há também quem relate a sensação de um desgaste do amor pela pessoa cuidada. Erosão emocional que o excesso de responsabilidade pode provocar?

Anexo D: Fontes para vídeos.

- 1 - [Laboratório Folha ao vento.MP4](#)
- 2 - [Laboratório Bêbado.MP4](#)
- 3 - [Laboratório A grande paixão.MP4](#)
- 4 - [Laboratório de Criação Cruzando histórias.MP4](#)
- 5 - Ensaio: <https://youtu.be/1DI6NTMltn4>
- 6 - Estreia: https://youtu.be/IFj_tQw19jQ
- 7 - [Fátima.mov](#)

Anexo E: Fontes para áudio de cena

- 1 - [Áudio_Ser Mulher.mp3](#)
- 2 - [Paisagem sonora.m4a](#)
- 3 - [Tango.m4a](#)

Anexo F: Autorizações

D. Lourdes

DECLARAÇÃO DE CEDÊNCIA DE SOM E IMAGEM – PROJETO TEATRAL

“Sa(n)tã. Uma vida em delírio ou a tentativa de não esquecer”

Eu, MARIA DE LOURDES DOS SANTOS D'ASSUNÇÃO DA ROCHA, com portador do Bilhete de Identidade/Cartão de Cidadão nº: 111 1 568, com validade / / , sendo cidadão com dezoito ou mais anos, declaro que autorizo a participação de _____, portador do Bilhete de Identidade/Cartão de Cidadão nº: _____, com validade / / ^{autorizo} a participar na iniciativa Teatral promovida pela Priscila Clemente Martin de Paula e que me foram prestados todos os conhecimentos sobre a ação, concluindo que estou de acordo com as condições de participação abaixo indicadas:

1. Aceito participar na recolha de imagens e som por, seguindo as instruções dadas.
2. De acordo com a legislação em vigor e sem prejuízo do direito à honra, intimidade e imagem própria, concedo autorização expressa para a utilização gratuita das fotografias, gravações de áudio e imagens recolhidas para a divulgação nos meios e suportes por este utilizado (nomeadamente salas de espetáculos, Escola Superior de Música e artes do Espetáculo ESMAE, canal de vídeo internos, Centros de Dia, redes sociais, publicidade e outros suportes), por tempo indeterminado.

Nota: Caso decida suspender a utilização de cedência de imagem deverá comunicar a sua decisão para priscilacmdepaula@gmail.com

Nos termos do acima indicado, dou a minha anuência aos termos aqui apresentados por via da minha assinatura

Data: 15 de junho de 2025
Assinatura: Maria de Lourdes D'Assunção Rocha

DECLARAÇÃO DE CEDÊNCIA DE SOM E IMAGEM

PROJETO TEATRAL DE NOME PROVISÓRIO

“Sa(n)tã. Uma vida em delírio ou a tentativa de não esquecer”

Eu, Maria José Freitas de Sousa Basto
com portador do Bilhete de Identidade/Cartão de Cidadão n.º: 034 39602 com validade
 / / , sendo cidadão com dezoito ou mais anos, declaro que estou a participar
voluntariamente nas iniciativas promovidas pela Priscila Clemente Martin de Paula e que me
foram prestados os todo os conhecimentos sobre a ação, concluindo que estou de acordo com as
condições de participação abaixo indicadas:

1. Aceito participar na recolha de imagens e som por, seguindo as instruções dadas.
2. De acordo com a legislação em vigor e sem prejuízo do meu direito à honra, intimidade e imagem própria, concedo autorização expressa para a utilização gratuita das fotografias, gravações de áudio e imagens recolhidas para a divulgação nos meios e suportes por este utilizado, por tempo indeterminado.

Nota: Caso decida suspender a utilização de cedência da sua imagem deverá comunicar a sua decisão para priscilacmdepaula@gmail.com

Nos termos do acima indicado, dou a minha anuência aos termos aqui apresentados por via da minha assinatura

Data: 29 de outubro de 2024

Assinatura: Maria José Freitas de Sousa Basto

DECLARAÇÃO DE CEDÊNCIA DE SOM E IMAGEM

PROJETO TEATRAL DE NOME PROVISÓRIO

“Sa(n)tã. Uma vida em delírio ou a tentativa de não esquecer”

Eu, Sandee Carolina Alves Miranda Lopes
com portador do Bilhete de Identidade/Cartão de Cidadão n°: 12335998, com validade
 / / , sendo cidadão com dezoito ou mais anos, declaro que estou a participar
voluntariamente nas iniciativas promovidas pela Priscila Clemente Martin de Paula e que me
foram prestados os todo os conhecimentos sobre a ação, concluindo que estou de acordo com as
condições de participação abaixo indicadas:

1. Aceito participar na recolha de imagens e som por, seguindo as instruções dadas.
2. De acordo com a legislação em vigor e sem prejuízo do meu direito à honra, intimidade e imagem própria, concedo autorização expressa para a utilização gratuita das fotografias, gravações de áudio e imagens recolhidas para a divulgação nos meios e suportes por este utilizado, por tempo indeterminado.

Nota: Caso decida suspender a utilização de cedência da sua imagem deverá comunicar a sua decisão para priscilacmdepaula@gmail.com

Nos termos do acima indicado, dou a minha anuência aos termos aqui apresentados por via da minha assinatura

Data: 29 de outubro de 2024

Assinatura: Sandee Carolina Alves Miranda Lopes

DECLARAÇÃO DE CEDÊNCIA DE SOM E IMAGEM

PROJETO TEATRAL DE NOME PROVISÓRIO

“Sa(n)tã. Uma vida em delírio ou a tentativa de não esquecer”

Eu, Maria Auguste das Neves
com portador do Bilhete de Identidade/Cartão de Cidadão n°: 852212, com validade
1/1, sendo cidadão com dezoito ou mais anos, declaro que estou a participar
voluntariamente nas iniciativas promovidas pela Priscila Clemente Martin de Paula e que me
foram prestados os todo os conhecimentos sobre a ação, concluindo que estou de acordo com as
condições de participação abaixo indicadas:

1. Aceito participar na recolha de imagens e som por, seguindo as instruções dadas.
2. De acordo com a legislação em vigor e sem prejuízo do meu direito à honra, intimidade e imagem própria, concedo autorização expressa para a utilização gratuita das fotografias, gravações de áudio e imagens recolhidas para a divulgação nos meios e suportes por este utilizado, por tempo indeterminado.

Nota: Caso decida suspender a utilização de cedência da sua imagem deverá comunicar a sua decisão para priscilacmdepaula@gmail.com

Nos termos do acima indicado, dou a minha anuência aos termos aqui apresentados por via da minha assinatura

Data: 29 de Outubro de 2024

Assinatura: Maria Auguste das Neves

DECLARAÇÃO DE CEDÊNCIA DE SOM E IMAGEM –
PROJETO TEATRAL

“Sa(n)tã. Uma vida em delírio ou a tentativa de não esquecer”

Eu, Fernando Raimundo Oliveira Teixeira
com portador do Bilhete de Identidade/Cartão de Cidadão n.º 05794529, com validade
03/07/2031, sendo cidadão com dezolito ou mais anos, declaro que autorizo a participação de
Silvia Rita Sousa Oliveira Teixeira, portador do Bilhete de
Identidade/Cartão de Cidadão n.º 0412790, com validade 02/10/51 a participar
na iniciativa Teatral promovida pela Priscila Clemente Martin de Paula e que me foram prestados
todos os conhecimentos sobre a ação, concluindo que estou de acordo com as condições de
participação abaixo indicadas:

1. Aceito participar na recolha de imagens e som por, seguindo as instruções dadas.
2. De acordo com a legislação em vigor e sem prejuízo do direito à honra, intimidade e imagem própria, concedo autorização expressa para a utilização gratuita das fotografias, gravações de áudio e imagens recolhidas para a divulgação nos meios e suportes por este utilizado (nomeadamente salas de espetáculos, Escola Superior de Música e artes do Espetáculo ESMAE, canal de vídeo interno, Centros de Dia, redes sociais, publicidade e outros suportes), por tempo indeterminado.

Nota: Caso decida suspender a utilização de cedência de imagem deverá comunicar a sua decisão para priscilaclemente@ipa.com

Nos termos do acima indicado, dou a minha anuência aos termos aqui apresentados por via da minha assinatura

Data: 11 de Abril de 2025

Assinatura:



**DECLARAÇÃO DE CEDÊNCIA DE SOM E IMAGEM –
PROJETO TEATRAL DE NOME PROVISÓRIO**

“Sa(n)tã. Uma vida em delírio ou a tentativa de não esquecer”

Eu, Sandra Cristina Alves Grandjeu Lopes
com portador do Bilhete de Identidade/Cartão de Cidadão n.º: 1235908, com validade
1/1, sendo cidadão com dezoito ou mais anos, declaro que autorizo a participação de
celestino Martins de Sousa, portador do Bilhete de
Identidade/Cartão de Cidadão n.º: 55531, com validade 1/1 a participar
na iniciativa Teatral promovida pela Priscila Clemente Martin de Paula e que me foram prestados
todos os conhecimentos sobre a ação, concluindo que estou de acordo com as condições de
participação abaixo indicadas:

1. Aceito participar na recolha de imagens e som por, seguindo as instruções dadas.
2. De acordo com a legislação em vigor e sem prejuízo do direito à honra, intimidade e imagem própria, concedo autorização expressa para a utilização gratuita das fotografias, gravações de áudio e imagens recolhidas para a divulgação nos meios e suportes por este utilizado (nomeadamente salas de espetáculos, Escola Superior de Música e artes do Espetáculo ESMAE, canal de vídeo internos, Centros de Dia, redes sociais, publicidade e outros suportes), por tempo indeterminado.

Nota: Caso decida suspender a utilização de cedência de imagem deverá comunicar a sua decisão para priscilacmdepaula@gmail.com

Nos termos do acima indicado, dou a minha anuência aos termos aqui apresentados por via da minha assinatura

Data: 21 de outubro de 2024

Assinatura: Sandra Cristina Alves Grandjeu Lopes

* A utente autorizou, mas entretanto adoeceu e integrou a valença de lar.

DECLARAÇÃO DE CEDÊNCIA DE SOM E IMAGEM

PROJETO TEATRAL DE NOME PROVISÓRIO

"Sa(n)tã. Uma vida em delírio ou a tentativa de não esquecer"

Eu, Yara Adeline Ferreira da Cunha Carvalho
com portador do Bilhete de Identidade/Cartão de Cidadão nº: 536760, com validade
1/1, sendo cidadão com dezoito ou mais anos, declaro que estou a participar
voluntariamente nas iniciativas promovidas pela Priscila Clemente Martin de Paula e que me
foram prestados os todo os conhecimentos sobre a ação, concluindo que estou de acordo com as
condições de participação abaixo indicadas:

1. Aceito participar na recolha de imagens e som por, seguindo as instruções dadas.
2. De acordo com a legislação em vigor e sem prejuízo do meu direito à honra, intimidade e imagem própria, concedo autorização expressa para a utilização gratuita das fotografias, gravações de áudio e imagens recolhidas para a divulgação nos meios e suportes por este utilizado, por tempo indeterminado.

Nota: Caso decida suspender a utilização de cedência da sua imagem deverá comunicar a sua decisão para priscilacmdepaula@gmail.com

Nos termos do acima indicado, dou a minha anuência aos termos aqui apresentados por via da minha assinatura

Data: 29 de outubro de 2024

Assinatura:

Yara Adeline Ferreira da Cunha Carvalho

DECLARAÇÃO DE CEDÊNCIA DE SOM E IMAGEM

PROJETO TEATRAL DE NOME PROVISÓRIO

"Sa(n)tã. Uma vida em delírio ou a tentativa de não esquecer"

Eu Filomena da Rocha Barbosa
com portador do Bilhete de Identidade/Cartão de Cidadão n.º: 1900217, com validade
1/1, sendo cidadão com dezoito ou mais anos, declaro que estou a participar
voluntariamente nas iniciativas promovidas pela Priscila Clemente Martin de Paula e que me
foram prestados os todo os conhecimentos sobre a ação, concluindo que estou de acordo com as
condições de participação abaixo indicadas:

1. Aceito participar na recolha de imagens e som por, seguindo as instruções dadas.
2. De acordo com a legislação em vigor e sem prejuízo do meu direito à honra, intimidade e imagem própria, concedo autorização expressa para a utilização gratuita das fotografias, gravações de áudio e imagens recolhidas para a divulgação nos meios e suportes por este utilizado, por tempo indeterminado.

Nota: Caso decida suspender a utilização de cedência da sua imagem deverá comunicar a sua decisão para priscilacmdepaula@gmail.com

Nos termos do acima indicado, dou a minha anuência aos termos aqui apresentados por via da minha assinatura

Data: 29 de outubro de 2024

Assinatura: Filomena da Rocha Barbosa

DECLARAÇÃO DE CEDÊNCIA DE SOM E IMAGEM – PROJETO TEATRAL DE NOME PROVISÓRIO

“Sa(n)tã. Uma vida em delírio ou a tentativa de não esquecer”

Eu, Dominique Cleuza de Paula
com portador do Bilhete de Identidade/ Cartão de Cidadão n.º: 3187105, com validade 31/8/2024, sendo cidadão com dezoito ou mais anos, declaro que autorizo a participação de Lucas Carlos Rodrigues de Souza, portador do Bilhete de Identidade/ Cartão de Cidadão n.º: _____, com validade ____/____/____ a participar na iniciativa Teatral promovida pela Priscila Clemente Martin de Paula e que me foram prestados todos os conhecimentos sobre a ação, concluindo que estou de acordo com as condições de participação abaixo indicadas:

1. Aceito participar na recolha de imagens e som por, seguindo as instruções dadas.
2. De acordo com a legislação em vigor e sem prejuízo do direito à honra, intimidade e imagem própria, concedo autorização expressa para a utilização gratuita das fotografias, gravações de áudio e imagens recolhidas para a divulgação nos meios e suportes por este utilizado (nomeadamente salas de espetáculos, Escola Superior de Música e artes do Espetáculo ESMAE, canal de video internos, Centros de Dia, redes sociais, publicidade e outros suportes), por tempo indeterminado.

Nota: Caso decida suspender a utilização de cedência de imagem deverá comunicar a sua decisão para priscilacmdepaula@gmail.com

Nos termos do acima indicado, dou a minha anuência aos termos aqui apresentados por via da minha assinatura

Data: 26 de setembro de 2024

Assinatura:

Dominique Cleuza de Paula

**DECLARAÇÃO DE CEDÊNCIA DE SOM E IMAGEM –
PROJETO TEATRAL DE NOME PROVISÓRIO**

“Sa(n)tã. Uma vida em delírio ou a tentativa de não esquecer”

Eu, Marcio do Rosário Valadares Souto e Carlos Campos,
com portador do Bilhete de Identidade/Cartão de Cidadão nº: 3809469, com validade
14/07/2031, sendo cidadão com dezoito ou mais anos, declaro que autorizo a participação de
Marcio Augusto Gomes de Valadares Souto Campos portador do Bilhete de
Identidade/Cartão de Cidadão nº: 02836327, com validade 08/01/2029 a participar
na iniciativa Teatral promovida pela Priscila Clemente Martin de Paula e que me foram prestados
todos os conhecimentos sobre a ação, concluindo que estou de acordo com as condições de
participação abaixo indicadas:

1. Aceito participar na recolha de imagens e som por, seguindo as instruções dadas.
2. De acordo com a legislação em vigor e sem prejuízo do direito à honra, intimidade e imagem própria, concedo autorização expressa para a utilização gratuita das fotografias, gravações de áudio e imagens recolhidas para a divulgação nos meios e suportes por este utilizado (nomeadamente salas de espetáculos, Escola Superior de Música e artes do Espetáculo ESMAE, canal de video internos, Centros de Dia, redes sociais, publicidade e outros suportes), por tempo indeterminado.

Nota: Caso decida suspender a utilização de cedência de imagem deverá comunicar a sua decisão para priscilacmdepaula@gmail.com

Nos termos do acima indicado, dou a minha anuência aos termos aqui apresentados por via da minha assinatura

Data: 25 de Setembro de 2024

Assinatura: _____

Marcio

DECLARAÇÃO DE CEDÊNCIA DE SOM E IMAGEM

PROJETO TEATRAL DE NOME PROVISÓRIO

“Sa(n)tã. Uma vida em delírio ou a tentativa de não esquecer”

Eu, Fernanda Inezaida Francisco Louzeiro
com portador do Bilhete de Identidade/Cartão de Cidadão n.º: 02774095, com validade
 / / , sendo cidadão com dezoito ou mais anos, declaro que estou a participar
voluntariamente nas iniciativas promovidas pela Priscila Clemente Martin de Paula e que me
foram prestados os todo os conhecimentos sobre a ação, concluindo que estou de acordo com as
condições de participação abaixo indicadas:

1. Aceito participar na recolha de imagens e som por, seguindo as instruções dadas.
2. De acordo com a legislação em vigor e sem prejuízo do meu direito à honra, intimidade e imagem própria, concedo autorização expressa para a utilização gratuita das fotografias, gravações de áudio e imagens recolhidas para a divulgação nos meios e suportes por este utilizado, por tempo indeterminado.

Nota: Caso decida suspender a utilização de cedência da sua imagem deverá comunicar a sua decisão para priscilacmdepaula@gmail.com

Nos termos do acima indicado, dou a minha anuência aos termos aqui apresentados por via da minha assinatura

Data: 26 de Setembro de 2024

Assinatura: Fernanda Louzeiro

DECLARAÇÃO DE CEDÊNCIA DE SOM E IMAGEM

PROJETO TEATRAL DE NOME PROVISÓRIO

"Sa(n)tã. Uma vida em delírio ou a tentativa de não esquecer"

Eu, Julia Leite de Sousa

com portador do Bilhete de Identidade/Cartão de Cidadão n.º: 2781363, com validade 1/1, sendo cidadão com dezoito ou mais anos, declaro que estou a participar voluntariamente nas iniciativas promovidas pela Priscila Clemente Martin de Paula e que me foram prestados os todo os conhecimentos sobre a ação, concluindo que estou de acordo com as condições de participação abaixo indicadas:

1. Aceito participar na recolha de imagens e som por, seguindo as instruções dadas.
2. De acordo com a legislação em vigor e sem prejuízo do meu direito à honra, intimidade e imagem própria, concedo autorização expressa para a utilização gratuita das fotografias, gravações de áudio e imagens recolhidas para a divulgação nos meios e suportes por este utilizado, por tempo indeterminado.

Nota: Caso decida suspender a utilização de cedência da sua imagem deverá comunicar a sua decisão para priscilacmdepaula@gmail.com

Nos termos do acima indicado, dou a minha anuência aos termos aqui apresentados por via da minha assinatura

Data: 26 de Setembro de 2024

Assinatura: Julia Leite de Sousa

DECLARAÇÃO DE CEDÊNCIA DE SOM E IMAGEM

PROJETO TEATRAL DE NOME PROVISÓRIO

"Sa(n)tã. Uma vida em delírio ou a tentativa de não esquecer"

Eu, Luciana Leivas
com portador do Bilhete de Identidade/Cartão de Cidadão nº: 012 86523, com validade
1/1/, sendo cidadão com dezoito ou mais anos, declaro que estou a participar
voluntariamente nas iniciativas promovidas pela Priscila Clemente Martin de Paula e que me
foram prestados os todo os conhecimentos sobre a ação, concluindo que estou de acordo com as
condições de participação abaixo indicadas:

- 1: Aceito participar na recolha de imagens e som por, seguindo as instruções dadas.
2. De acordo com a legislação em vigor e sem prejuízo do meu direito à honra, intimidade e imagem própria, concedo autorização expressa para a utilização gratuita das fotografias, gravações de áudio e imagens recolhidas para a divulgação nos meios e suportes por este utilizado, por tempo indeterminado.

Nota: Caso decida suspender a utilização de cedência da sua imagem deverá comunicar a sua decisão para priscilacmdepaula@gmail.com

Nos termos do acima indicado, dou a minha anuência aos termos aqui apresentados por via da minha assinatura

Data: 26 de Setembro de 2024

Assinatura: Luciana Leivas

DECLARAÇÃO DE CEDÊNCIA DE SOM E IMAGEM

PROJETO TEATRAL DE NOME PROVISÓRIO

"Sa(n)tã. Uma vida em delírio ou a tentativa de não esquecer"

Eu, Fernanda de Oliveira e Silva

com portador do Bilhete de Identidade/Cartão de Cidadão nº: 02681372, com validade 1/1, sendo cidadão com dezoito ou mais anos, declaro que estou a participar voluntariamente nas iniciativas promovidas pela Priscila Clemente Martin de Paula e que me foram prestados os todo os conhecimentos sobre a ação, concluindo que estou de acordo com as condições de participação abaixo indicadas:

1. Accito participar na recolha de imagens e som por, seguindo as instruções dadas.
2. De acordo com a legislação em vigor e sem prejuízo do meu direito á honra, intimidade e imagem própria, concedo autorização expressa para a utilização gratuita das fotografias, gravações de áudio e imagens recolhidas para a divulgação nos meios e suportes por este utilizado, por tempo indeterminado.

Nota: Caso decida suspender a utilização de cedência da sua imagem deverá comunicar a sua decisão para priscilacmdepaula@gmail.com

Nos termos do acima indicado, dou a minha anuência aos termos aqui apresentados por via da minha assinatura

Data 26 de Setembro de 2024

Assinatura: Fernanda Silva

**DECLARAÇÃO DE CEDÊNCIA DE SOM E IMAGEM –
PROJETO TEATRAL DE NOME PROVISÓRIO**

“Sa(n)tã. Uma vida em delírio ou a tentativa de não esquecer”

Eu, Carla Alexandra Vileza da Silva Margreth Nunes
com portador do Bilhete de Identidade/Cartão de Cidadão nº: 10976283, com validade
23/03/2031, sendo cidadão com dezoito ou mais anos, declaro que autorizo a participação de
Teresa de Fátima Vilasca da Silva, portador do Bilhete de
Identidade/Cartão de Cidadão nº: 08837568, com validade 12/07/2031 a participar
na iniciativa Teatral promovida pela Priscila Clemente Martin de Paula e que me foram prestados
todos os conhecimentos sobre a ação, concluindo que estou de acordo com as condições de
participação abaixo indicadas:

1. Aceito participar na recolha de imagens e som por, seguindo as instruções dadas.
2. De acordo com a legislação em vigor e sem prejuízo do direito à honra, intimidade e imagem própria, concedo autorização expressa para a utilização gratuita das fotografias, gravações de áudio e imagens recolhidas para a divulgação nos meios e suportes por este utilizado (nomeadamente salas de espetáculos, Escola Superior de Música e artes do Espetáculo ESMAE, canal de vídeo internos, Centros de Dia, redes sociais, publicidade e outros suportes), por tempo indeterminado.

Nota: Caso decida suspender a utilização de cedência de imagem deverá comunicar a sua decisão para priscilacmdepaula@gmail.com

Nos termos do acima indicado, dou a minha anuência aos termos aqui apresentados por via da minha assinatura

Data: 24 de Setembro de 2024

Assinatura: Carla Nunes

**DECLARAÇÃO DE CEDÊNCIA DE SOM E IMAGEM –
PROJETO TEATRAL DE NOME PROVISÓRIO**

“Sa(n)tã. Uma vida em delírio ou a tentativa de não esquecer”

Eu, DJENANE MEDINA JOVITA VENEZAMINI
com portador do Bilhete de Identidade/^{PASSAPORTE}Cartão de Cidadão n.º: FW 580720, com validade 30/07/2028 sendo cidadão com dezoito ou mais anos, declaro que autorizo a participação de MARIA DA PAZ MEDINA JOVITA, portador do Bilhete de Identidade/^{PASSAPORTE}Cartão de Cidadão n.º: FX 508914, com validade 21/11/2028 a participar na iniciativa Teatral promovida pela Priscila Clemente Martin de Paula e que me foram prestados todos os conhecimentos sobre a ação, concluindo que estou de acordo com as condições de participação abaixo indicadas:

1. Aceito participar na recolha de imagens e som por, seguindo as instruções dadas.
2. De acordo com a legislação em vigor e sem prejuízo do direito à honra, intimidade e imagem própria, concedo autorização expressa para a utilização gratuita das fotografias, gravações de áudio e imagens recolhidas para a divulgação nos meios e suportes por este utilizado (nomeadamente salas de espetáculos, Escola Superior de Música e artes do Espetáculo ESMAE, canal de vídeo internos, Centros de Dia, redes sociais, publicidade e outros suportes), por tempo indeterminado.

Nota: Caso decida suspender a utilização de cedência de imagem deverá comunicar a sua decisão para priscilacmdepaula@gmail.com

Nos termos do acima indicado, dou a minha anuência aos termos aqui apresentados por via da minha assinatura

Data: 27 de setembro de 2024

Assinatura: Djenane M. J. Venezamini

DECLARAÇÃO DE CEDÊNCIA DE SOM E IMAGEM

PROJETO TEATRAL DE NOME PROVISÓRIO

"Sa(n)tã. Uma vida em delírio ou a tentativa de não esquecer"

Eu, Marina José Pereira de Araújo
com portador do Bilhete de Identidade/Cartão de Cidadão n.º: 70520f, com validade
 / / , sendo cidadão com dezoito ou mais anos, declaro que estou a participar
voluntariamente nas iniciativas promovidas pela Priscila Clemente Martin de Paula e que me
foram prestados os todo os conhecimentos sobre a ação, concluindo que estou de acordo com as
condições de participação abaixo indicadas:

1. Aceito participar na recolha de imagens e som por, seguindo as instruções dadas.
2. De acordo com a legislação em vigor e sem prejuízo do meu direito à honra, intimidade e imagem própria, concedo autorização expressa para a utilização gratuita das fotografias, gravações de áudio e imagens recolhidas para a divulgação nos meios e suportes por este utilizado, por tempo indeterminado.

Nota: Caso decida suspender a utilização de cedência da sua imagem deverá comunicar a sua decisão para priscilacmdepaula@gmail.com

Nos termos do acima indicado, dou a minha anuência aos termos aqui apresentados por via da minha assinatura

Data: 26 de Setembro de 2024

Assinatura: Marina José Pereira de Araújo

DECLARAÇÃO DE CEDÊNCIA DE SOM E IMAGEM

PROJETO TEATRAL DE NOME PROVISÓRIO

"Sa(n)tã. Uma vida em delírio ou a tentativa de não esquecer"

Eu, Maria da Fátima Sincês Silva
com portador do Bilhete de Identidade/Cartão de Cidadão n.º: 0285 3900, com validade
1/1, sendo cidadão com dezoito ou mais anos, declaro que estou a participar
voluntariamente nas iniciativas promovidas pela Priscila Clemente Martin de Paula e que me
foram prestados os todo os conhecimentos sobre a ação, concluindo que estou de acordo com as
condições de participação abaixo indicadas:

1. Aceito participar na recolha de imagens e som por, seguindo as instruções dadas.
2. De acordo com a legislação em vigor e sem prejuízo do meu direito á honra, intimidade e
imagem própria, concedo autorização expressa para a utilização gratuita das fotografias,
gravações de áudio e imagens recolhidas para a divulgação nos meios e suportes por este
utilizado, por tempo indeterminado.

Nota: Caso decida suspender a utilização de cedência da sua imagem deverá comunicar a sua
decisão para priscilacmdepaula@gmail.com

Nos termos do acima indicado, dou a minha anuência aos termos aqui apresentados por via da
minha assinatura

Data: 26 de Setembro de 2024

Assinatura: Fátima Silva

DECLARAÇÃO DE CEDÊNCIA DE SOM E IMAGEM – PROJETO TEATRAL DE NOME PROVISÓRIO

“Sa(n)tã. Uma vida em delírio ou a tentativa de não esquecer”

Eu, Rosa Pacheco Lopes Gouveia
com portador do Bilhete de Identidade/Cartão de Cidadão n.º: 01760427, com validade
 / / , sendo cidadão com dezoito ou mais anos, declaro que autorizo a participação de
 , portador do Bilhete de
Identidade/Cartão de Cidadão n.º: , com validade / / a participar
na iniciativa Teatral promovida pela Priscila Clemente Martin de Paula e que me foram prestados
todos os conhecimentos sobre a ação, concluindo que estou de acordo com as condições de
participação abaixo indicadas:

1. Accito participar na recolha de imagens e som por, seguindo as instruções dadas.
2. De acordo com a legislação em vigor e sem prejuízo do direito à honra, intimidade e imagem própria, concedo autorização expressa para a utilização gratuita das fotografias, gravações de áudio e imagens recolhidas para a divulgação nos meios e suportes por este utilizado (nomeadamente salas de espetáculos, Escola Superior de Música e artes do Espetáculo ESMAE, canal de vídeo internos, Centros de Dia, redes sociais, publicidade e outros suportes), por tempo indeterminado.

Nota: Caso decida suspender a utilização de cedência de imagem deverá comunicar a sua decisão para priscilacmdepaula@gmail.com

Nos termos do acima indicado, dou a minha anuência aos termos aqui apresentados por via da minha assinatura

Data: 3 de Outubro de 2024

Assinatura: Rosa Pacheco Lopes Gouveia

DECLARAÇÃO DE CEDÊNCIA DE SOM E IMAGEM – PROJETO TEATRAL DE NOME PROVISÓRIO

“Sa(n)tã. Uma vida em delírio ou a tentativa de não esquecer”

Eu, Margarida Maria Abreu Soares Leste Rodrigues
com portador do Bilhete de Identidade/Cartão de Cidadão n.º: 10007037, com validade
11/08/2031, sendo cidadão com dezoito ou mais anos, declaro que autorizo a participação de
Marta de Abreu Dias Soares Leste, portador do Bilhete de
Identidade/Cartão de Cidadão n.º: 02854270, com validade 26/04/2029 a participar
na iniciativa Teatral promovida pela Priscila Clemente Martin de Paula e que me foram prestados
todos os conhecimentos sobre a ação, concluindo que estou de acordo com as condições de
participação abaixo indicadas:

1. Aceito participar na recolha de imagens e som por, seguindo as instruções dadas.
2. De acordo com a legislação em vigor e sem prejuízo do direito à honra, intimidade e imagem própria, concedo autorização expressa para a utilização gratuita das fotografias, gravações de áudio e imagens recolhidas para a divulgação nos meios e suportes por este utilizado (nomeadamente salas de espetáculos, Escola Superior de Música e artes do Espetáculo ESMAE, canal de vídeo internos, Centros de Dia, redes sociais, publicidade e outros suportes), por tempo indeterminado.

Nota: Caso decida suspender a utilização de cedência de imagem deverá comunicar a sua decisão
para priscilacmdepaula@gmail.com

Nos termos do acima indicado, dou a minha anuência aos termos aqui apresentados por via da minha
assinatura

Data: 14 de Outubro de 2024

Assinatura: Margarida Rodrigues

DECLARAÇÃO DE CEDÊNCIA DE SOM E IMAGEM – PROJETO TEATRAL DE NOME PROVISÓRIO

“Sa(n)tã. Uma vida em delírio ou a tentativa de não esquecer”

Eu Paula Maria Gomes Pinto

com portador do Bilhete de Identidade/Cartão de Cidadão n.º 7940255, com validade 25/02/2029 sendo cidadão com dezoito ou mais anos, declaro que autorizo a participação de Paula Albonima dos Santos Pinto, portador do Bilhete de Identidade/Cartão de Cidadão n.º 6015957, com validade 22/10/2028 a participar na iniciativa Teatral promovida pela Priscila Clemente Martin de Paula e que me foram prestados todos os conhecimentos sobre a ação, concluindo que estou de acordo com as condições de participação abaixo indicadas:

1. Aceito participar na recolha de imagens e som por, seguindo as instruções dadas.
2. De acordo com a legislação em vigor e sem prejuízo do direito à honra, intimidade e imagem própria, concedo autorização expressa para a utilização gratuita das fotografias, gravações de áudio e imagens recolhidas para a divulgação nos meios e suportes por este utilizado (nomeadamente salas de espetáculos, Escola Superior de Música e artes do Espetáculo ESMAE, canal de vídeo internos, Centros de Dia, redes sociais, publicidade e outros suportes), por tempo indeterminado.

Nota: Caso decida suspender a utilização de cedência de imagem deverá comunicar a sua decisão para priscilacmdepaula@gmail.com

Nos termos do acima indicado, dou a minha anuência aos termos aqui apresentados por via da minha assinatura

Data: 09 de Outubro de 2024

Assinatura: _____



DECLARAÇÃO DE CEDÊNCIA DE SOM E IMAGEM

PROJETO TEATRAL DE NOME PROVISÓRIO

"Sa(n)tã. Uma vida em delírio ou a tentativa de não esquecer"

Eu, Angélica Barros
com portador do Bilhete de Identidade/Cartão de Cidadão nº: 2086308, com validade
1/1, sendo cidadão com dezoito ou mais anos, declaro que estou a participar
voluntariamente nas iniciativas promovidas pela Priscila Clemente Martin de Paula e que me
foram prestados os todo os conhecimentos sobre a ação, concluindo que estou de acordo com as
condições de participação abaixo indicadas:

1. Aceito participar na recolha de imagens e som por, seguindo as instruções dadas.
2. De acordo com a legislação em vigor e sem prejuízo do meu direito à honra, intimidade e imagem própria, concedo autorização expressa para a utilização gratuita das fotografias, gravações de áudio e imagens recolhidas para a divulgação nos meios e suportes por este utilizado, por tempo indeterminado.

Nota: Caso decida suspender a utilização de cedência da sua imagem deverá comunicar a sua decisão para priscilacmdepaula@gmail.com

Nos termos do acima indicado, dou a minha anuência aos termos aqui apresentados por via da minha assinatura

Data: ___ de _____ de 2024

Assinatura: Angélica Barros

DECLARAÇÃO DE CEDÊNCIA DE SOM E IMAGEM

PROJETO TEATRAL DE NOME PROVISÓRIO

“Sa(n)tã. Uma vida em delírio ou a tentativa de não esquecer”

Eu, Flávia dos Anjos Assunção Silva
com portador do Bilhete de Identidade/Cartão de Cidadão n.º: 5949219, com validade
 / / , sendo cidadão com dezoito ou mais anos, declaro que estou a participar
voluntariamente nas iniciativas promovidas pela Priscila Clemente Martin de Paula e que me
foram prestados os todo os conhecimentos sobre a ação, concluindo que estou de acordo com as
condições de participação abaixo indicadas:

1. Aceito participar na recolha de imagens e som por, seguindo as instruções dadas.
2. De acordo com a legislação em vigor e sem prejuízo do meu direito à honra, intimidade e imagem própria, concedo autorização expressa para a utilização gratuita das fotografias, gravações de áudio e imagens recolhidas para a divulgação nos meios e suportes por este utilizado, por tempo indeterminado.

Nota: Caso decida suspender a utilização de cedência da sua imagem deverá comunicar a sua decisão para priscilacmdepaula@gmail.com

Nos termos do acima indicado, dou a minha anuência aos termos aqui apresentados por via da minha assinatura

Data: 02 de outubro de 2024

Assinatura: Ângela Dias (utente sem capacidade de assinar o seu nome)

DECLARAÇÃO DE CEDÊNCIA DE SOM E IMAGEM

PROJETO TEATRAL DE NOME PROVISÓRIO

“Sa(n)tã. Uma vida em delírio ou a tentativa de não esquecer”

Eu, Trone Olímpia Silva Santos
com portador do Bilhete de Identidade/Cartão de Cidadão nº: 03812871, com validade
 / / , sendo cidadão com dezoito ou mais anos, declaro que estou a participar
voluntariamente nas iniciativas promovidas pela Priscila Clemente Martin de Paula e que me
foram prestados os todo os conhecimentos sobre a ação, concluindo que estou de acordo com as
condições de participação abaixo indicadas:

1. Aceito participar na recolha de imagens e som por, seguindo as instruções dadas.
2. De acordo com a legislação em vigor e sem prejuízo do meu direito à honra, intimidade e imagem própria, concedo autorização expressa para a utilização gratuita das fotografias, gravações de áudio e imagens recolhidas para a divulgação nos meios e suportes por este utilizado, por tempo indeterminado.

Nota: Caso decida suspender a utilização de cedência da sua imagem deverá comunicar a sua decisão para priscilacmdepaula@gmail.com

Nos termos do acima indicado, dou a minha anuência aos termos aqui apresentados por via da minha assinatura

Data: 02 de outubro de 2024

Assinatura: Trone Santos

DECLARAÇÃO DE CEDÊNCIA DE SOM E IMAGEM

PROJETO TEATRAL DE NOME PROVISÓRIO

“Sa(n)tã. Uma vida em delírio ou a tentativa de não esquecer”

Eu, Constança Vieira Pereira
com portador do Bilhete de Identidade/Cartão de Cidadão n.º: 6880096, com validade
 / / , sendo cidadão com dezoito ou mais anos, declaro que estou a participar
voluntariamente nas iniciativas promovidas pela Priscila Clemente Martin de Paula e que me
foram prestados os todo os conhecimentos sobre a ação, concluindo que estou de acordo com as
condições de participação abaixo indicadas:

1. Aceito participar na recolha de imagens e som por, seguindo as instruções dadas.
2. De acordo com a legislação em vigor e sem prejuízo do meu direito à honra, intimidade e imagem própria, concedo autorização expressa para a utilização gratuita das fotografias, gravações de áudio e imagens recolhidas para a divulgação nos meios e suportes por este utilizado, por tempo indeterminado.

Nota: Caso decida suspender a utilização de cedência da sua imagem deverá comunicar a sua decisão para priscilacmdepaula@gmail.com

Nos termos do acima indicado, dou a minha anuência aos termos aqui apresentados por via da minha assinatura

Data: 02 de setembro de 2024

Assinatura: Constança Vieira Pereira

**DECLARAÇÃO DE CEDÊNCIA DE SOM E IMAGEM –
PROJETO TEATRAL DE NOME PROVISÓRIO**

“Sa(n)tã. Uma vida em delírio ou a tentativa de não esquecer”

Eu, Lucia Eva do Nascimento Rubia Passa
com portador do Bilhete de Identidade/Cartão de Cidadão nº 03326887, com validade
09/05/2030 sendo cidadão com dezoito ou mais anos, declaro que autorizo a participação de
_____, portador do Bilhete de
Identidade/Cartão de Cidadão nº: _____, com validade ___/___/___ a participar
na iniciativa Teatral promovida pela Priscila Clemente Martin de Paula e que me foram prestados
todos os conhecimentos sobre a ação, concluindo que estou de acordo com as condições de
participação abaixo indicadas:

1. Aceito participar na recolha de imagens e som por, seguindo as instruções dadas.
2. De acordo com a legislação em vigor e sem prejuízo do direito à honra, intimidade e imagem própria, concedo autorização expressa para a utilização gratuita das fotografias, gravações de áudio e imagens recolhidas para a divulgação nos meios e suportes por este utilizado (nomeadamente salas de espetáculos, Escola Superior de Música e artes do Espetáculo ESMAE, canal de vídeo internos, Centros de Dia, redes sociais, publicidade e outros suportes), por tempo indeterminado.

Nota: Caso decida suspender a utilização de cedência de imagem deverá comunicar a sua decisão para priscilacmdepaula@gmail.com

Nos termos do acima indicado, dou a minha anuência aos termos aqui apresentados por via da minha assinatura

Data: 02 de Outubro de 2024

Assinatura: Lucia Eva do Nascimento Rubia Passa

DECLARAÇÃO DE CEDÊNCIA DE SOM E IMAGEM

PROJETO TEATRAL DE NOME PROVISÓRIO

"Sa(n)tã. Uma vida em delírio ou a tentativa de não esquecer"

Eu, Maria Delfina Dias Queiroz
com portador do Bilhete de Identidade/Cartão de Cidadão nº: 05954579, com validade
 / / , sendo cidadão com dezoito ou mais anos, declaro que estou a participar
voluntariamente nas iniciativas promovidas pela Priscila Clemente Martin de Paula e que me
foram prestados os todo os conhecimentos sobre a ação, concluindo que estou de acordo com as
condições de participação abaixo indicadas:

1. Aceito participar na recolha de imagens e som por, seguindo as instruções dadas.
2. De acordo com a legislação em vigor e sem prejuízo do meu direito à honra, intimidade e imagem própria, concedo autorização expressa para a utilização gratuita das fotografias, gravações de áudio e imagens recolhidas para a divulgação nos meios e suportes por este utilizado, por tempo indeterminado.

Nota: Caso decida suspender a utilização de cedência da sua imagem deverá comunicar a sua decisão para priscilacmdepaula@gmail.com

Nos termos do acima indicado, dou a minha anuência aos termos aqui apresentados por via da minha assinatura

Data: 2 de setembro de 2024

Assinatura: Maria Delfina Dias Queiroz

DECLARAÇÃO DE CEDÊNCIA DE SOM E IMAGEM

PROJETO TEATRAL DE NOME PROVISÓRIO

"Sa(n)tã. Uma vida em delírio ou a tentativa de não esquecer"

Eu, Francine Lúcia Soares

com portador do Bilhete de Identidade/Cartão de Cidadão nº: 07434734, com validade 02/07/2029, sendo cidadão com dezoito ou mais anos, declaro que estou a participar voluntariamente nas iniciativas promovidas pela Priscila Clemente Martin de Paula e que me foram prestados os todo os conhecimentos sobre a ação, concluindo que estou de acordo com as condições de participação abaixo indicadas:

1. Aceito participar na recolha de imagens e som por, seguindo as instruções dadas.
2. De acordo com a legislação em vigor e sem prejuízo do meu direito à honra, intimidade e imagem própria, concedo autorização expressa para a utilização gratuita das fotografias, gravações de áudio e imagens recolhidas para a divulgação nos meios e suportes por este utilizado, por tempo indeterminado.

Nota: Caso decida suspender a utilização de cedência da sua imagem deverá comunicar a sua decisão para priscilacmdepaula@gmail.com

Nos termos do acima indicado, dou a minha anuência aos termos aqui apresentados por via da minha assinatura

Data: 2 de setembro de 2024

Assinatura: Francine Lúcia Soares

DECLARAÇÃO DE CEDÊNCIA DE SOM E IMAGEM

PROJETO TEATRAL DE NOME PROVISÓRIO

“Sa(n)tã. Uma vida em delírio ou a tentativa de não esquecer”

Eu, nome Emílio Santos

com portador do Bilhete de Identidade/Cartão de Cidadão n.º: 018 202 65, com validade 06/02/2028, sendo cidadão com dezoito ou mais anos, declaro que estou a participar voluntariamente nas iniciativas promovidas pela Priscila Clemente Martin de Paula e que me foram prestados os todo os conhecimentos sobre a ação, concluindo que estou de acordo com as condições de participação abaixo indicadas:

1. Aceito participar na recolha de imagens e som por, seguindo as instruções dadas.
2. De acordo com a legislação em vigor e sem prejuízo do meu direito à honra, intimidade e imagem própria, concedo autorização expressa para a utilização gratuita das fotografias, gravações de áudio e imagens recolhidas para a divulgação nos meios e suportes por este utilizado, por tempo indeterminado.

Nota: Caso decida suspender a utilização de cedência da sua imagem deverá comunicar a sua decisão para priscilacmdepaula@gmail.com

Nos termos do acima indicado, dou a minha anuência aos termos aqui apresentados por via da minha assinatura

Data: 20 de Setembro de 2024

Assinatura: maria Emília dos Santos

DECLARAÇÃO DE CEDÊNCIA DE SOM E IMAGEM

PROJETO TEATRAL DE NOME PROVISÓRIO

“Sa(n)tã. Uma vida em delírio ou a tentativa de não esquecer”

Eu, Maria Ingrida Marques do Lago Branco Lobo
com portador do Bilhete de Identidade/Cartão de Cidadão n.º: 02798948, com validade
03/08/2037, sendo cidadão com dezoito ou mais anos, declaro que estou a participar
voluntariamente nas iniciativas promovidas pela Priscila Clemente Martin de Paula e que me
foram prestados os todo os conhecimentos sobre a ação, concluindo que estou de acordo com as
condições de participação abaixo indicadas:

1. Aceito participar na recolha de imagens e som por, seguindo as instruções dadas.
2. De acordo com a legislação em vigor e sem prejuízo do meu direito à honra, intimidade e imagem própria, concedo autorização expressa para a utilização gratuita das fotografias, gravações de áudio e imagens recolhidas para a divulgação nos meios e suportes por este utilizado, por tempo indeterminado.

Nota: Caso decida suspender a utilização de cedência da sua imagem deverá comunicar a sua decisão para priscilacmdepaula@gmail.com.

Nos termos do acima indicado, dou a minha anuência aos termos aqui apresentados por via da minha assinatura

Data: 10 de Outubro de 2024

Assinatura: Maria Ingrida Marques do Lago Branco Lobo

DECLARAÇÃO DE CEDÊNCIA DE SOM E IMAGEM

PROJETO TEATRAL DE NOME PROVISÓRIO

“Sa(n)tã. Uma vida em delírio ou a tentativa de não esquecer”

Eu, MARIA FLORENDA FERREIRA FERNANDES RODRIGUES
com portador do Bilhete de Identidade/Cartão de Cidadão nº: 03988005, com validade 15/06/2029 sendo cidadão com dezoito ou mais anos, declaro que estou a participar voluntariamente nas iniciativas promovidas pela Priscila Clemente Martin de Paula e que me foram prestados os todo os conhecimentos sobre a ação, concluindo que estou de acordo com as condições de participação abaixo indicadas:

1. Aceito participar na recolha de imagens e som por, seguindo as instruções dadas.
2. De acordo com a legislação em vigor e sem prejuízo do meu direito à honra, intimidade e imagem própria, concedo autorização expressa para a utilização gratuita das fotografias, gravações de áudio e imagens recolhidas para a divulgação nos meios e suportes por este utilizado, por tempo indeterminado.

Nota: Caso decida suspender a utilização de cedência da sua imagem deverá comunicar a sua decisão para priscilacmdepaula@gmail.com

Nos termos do acima indicado, dou a minha anuência aos termos aqui apresentados por via da minha assinatura

Data: 10 de OUTUBRO de 2024

Assinatura: MARIA FLORENDA FERREIRA FERNANDES RODRIGUES

DECLARAÇÃO DE CEDÊNCIA DE SOM E IMAGEM

PROJETO TEATRAL DE NOME PROVISÓRIO

“Sa(n)tã. Uma vida em delírio ou a tentativa de não esquecer”

Eu, Rosa da Conceição Lopes Veiga
com portador do Bilhete de Identidade/Cartão de Cidadão nº: 04286260, com validade 09/08/2028 sendo cidadão com dezoito ou mais anos, declaro que estou a participar voluntariamente nas iniciativas promovidas pela Priscila Clemente Martin de Paula e que me foram prestados os todo os conhecimentos sobre a ação, concluindo que estou de acordo com as condições de participação abaixo indicadas:

1. Aceito participar na recolha de imagens e som por, seguindo as instruções dadas.
2. De acordo com a legislação em vigor e sem prejuízo do meu direito à honra, intimidade e imagem própria, concedo autorização expressa para a utilização gratuita das fotografias, gravações de áudio e imagens recolhidas para a divulgação nos meios e suportes por este utilizado, por tempo indeterminado.

Nota: Caso decida suspender a utilização de cedência da sua imagem deverá comunicar a sua decisão para priscilacmdepaula@gmail.com

Nos termos do acima indicado, dou a minha anuência aos termos aqui apresentados por via da minha assinatura

Data: 10 de Junho de 2024

Assinatura: Rosa da Conceição Lopes Veiga

DECLARAÇÃO DE CEDÊNCIA DE SOM E IMAGEM

PROJETO TEATRAL DE NOME PROVISÓRIO

“Sa(n)tã. Uma vida em delírio ou a tentativa de não esquecer”

Eu, Maria de Fátima da Costa
com portador do Bilhete de Identidade/Cartão de Cidadão nº: 02823015, com validade 03/08/2031, sendo cidadão com dezoito ou mais anos, declaro que estou a participar voluntariamente nas iniciativas promovidas pela Priscila Clemente Martin de Paula e que me foram prestados os todo os conhecimentos sobre a ação, concluindo que estou de acordo com as condições de participação abaixo indicadas:

1. Aceito participar na recolha de imagens e som por, seguindo as instruções dadas.
2. De acordo com a legislação em vigor e sem prejuízo do meu direito à honra, intimidade e imagem própria, concedo autorização expressa para a utilização gratuita das fotografias, gravações de áudio e imagens recolhidas para a divulgação nos meios e suportes por este utilizado, por tempo indeterminado.

Nota: Caso decida suspender a utilização de cedência da sua imagem deverá comunicar a sua decisão para priscilacmdepaula@gmail.com

Nos termos do acima indicado, dou a minha anuência aos termos aqui apresentados por via da minha assinatura

Data: 30 de outubro de 2024

Assinatura: Maria de Fátima da Costa

DECLARAÇÃO DE CEDÊNCIA DE SOM E IMAGEM

PROJETO TEATRAL DE NOME PROVISÓRIO

"Sa(n)tã. Uma vida em delírio ou a tentativa de não esquecer"

Eu, Maria Luísa Trímia Gonçalves Pinto
com portador do Bilhete de Identidade/Cartão de Cidadão nº: 766079, com validade
/ /, sendo cidadão com dezoito ou mais anos, declaro que estou a participar
voluntariamente nas iniciativas promovidas pela Priscila Clemente Martin de Paula e que me
foram prestados os todo os conhecimentos sobre a ação, concluindo que estou de acordo com as
condições de participação abaixo indicadas:

1. Aceito participar na recolha de imagens e som por, seguindo as instruções dadas.
2. De acordo com a legislação em vigor e sem prejuízo do meu direito à honra, intimidade e imagem própria, concedo autorização expressa para a utilização gratuita das fotografias, gravações de áudio e imagens recolhidas para a divulgação nos meios e suportes por este utilizado, por tempo indeterminado.

Nota: Caso decida suspender a utilização de cedência da sua imagem deverá comunicar a sua decisão para priscilacmdepaula@gmail.com

Nos termos do acima indicado, dou a minha anuência aos termos aqui apresentados por via da minha assinatura

Data: 30 de outubro de 2024

Assinatura: Maria Luísa Trímia Gonçalves Pinto

DECLARAÇÃO DE CEDÊNCIA DE SOM E IMAGEM

PROJETO TEATRAL DE NOME PROVISÓRIO

“Sa(n)tã. Uma vida em delírio ou a tentativa de não esquecer”

Eu, Maria do Luz Carvalho Costa de Andrade
com portador do Bilhete de Identidade/Cartão de Cidadão n.º: 07932897, com validade
1/1, sendo cidadão com dezoito ou mais anos, declaro que estou a participar
voluntariamente nas iniciativas promovidas pela Priscila Clemente Martin de Paula e que me
foram prestados os todo os conhecimentos sobre a ação, concluindo que estou de acordo com as
condições de participação abaixo indicadas:

1. Aceito participar na recolha de imagens e som por, seguindo as instruções dadas.
2. De acordo com a legislação em vigor e sem prejuízo do meu direito à honra, intimidade e imagem própria, concedo autorização expressa para a utilização gratuita das fotografias, gravações de áudio e imagens recolhidas para a divulgação nos meios e suportes por este utilizado, por tempo indeterminado.

Nota: Caso decida suspender a utilização de cedência da sua imagem deverá comunicar a sua decisão para priscilacmdepaula@gmail.com

Nos termos do acima indicado, dou a minha anuência aos termos aqui apresentados por via da minha assinatura

Data: 10 de setembro de 2024

Assinatura Maria do Luz Carvalho Costa de Andrade

DECLARAÇÃO DE CEDÊNCIA DE SOM E IMAGEM

PROJETO TEATRAL DE NOME PROVISÓRIO

"Sa(n)tã. Uma vida em delírio ou a tentativa de não esquecer"

Eu, Emília Gonçalves

com portador do Bilhete de Identidade/Cartão de Cidadão nº 01238190 com validade 17.1.2030 sendo cidadão com dezoito ou mais anos, declaro que estou a participar voluntariamente nas iniciativas promovidas pela Priscila Clemente Martin de Paula e que me foram prestados os todo os conhecimentos sobre a ação, concluindo que estou de acordo com as condições de participação abaixo indicadas:

1. Aceito participar na recolha de imagens e som por, seguindo as instruções dadas.
2. De acordo com a legislação em vigor e sem prejuízo do meu direito à honra, intimidade e imagem própria, concedo autorização expressa para a utilização gratuita das fotografias, gravações de áudio e imagens recolhidas para a divulgação nos meios e suportes por este utilizado, por tempo indeterminado.

Nota: Caso decida suspender a utilização de cedência da sua imagem deverá comunicar a sua decisão para priscilacmdepaula@gmail.com

Nos termos do acima indicado, dou a minha anuência aos termos aqui apresentados por via da minha assinatura

Data: 24 de março de 2024

Assinatura: Emília Gonçalves

DECLARAÇÃO DE CEDÊNCIA DE SOM E IMAGEM

PROJETO TEATRAL DE NOME PROVISÓRIO

"Sa(n)tã. Uma vida em delírio ou a tentativa de não esquecer"

Eu, Maria Elisa Veríssimo Branco

com portador do Bilhete de Identidade/Cartão de Cidadão n.º: 03938281, com validade 09/03/2030 sendo cidadão com dezoito ou mais anos, declaro que estou a participar voluntariamente nas iniciativas promovidas pela Priscila Clemente Martin de Paula e que me foram prestados os todo os conhecimentos sobre a ação, concluindo que estou de acordo com as condições de participação abaixo indicadas:

1. Aceito participar na recolha de imagens e som por, seguindo as instruções dadas.
2. De acordo com a legislação em vigor e sem prejuízo do meu direito à honra, intimidade e imagem própria, concedo autorização expressa para a utilização gratuita das fotografias, gravações de áudio e imagens recolhidas para a divulgação nos meios e suportes por este utilizado, por tempo indeterminado.

Nota: Caso decida suspender a utilização de cedência da sua imagem deverá comunicar a sua decisão para priscilacmdepaula@gmail.com

Nos termos do acima indicado, dou a minha anuência aos termos aqui apresentados por via da minha assinatura

Data: 19 de Março de 20245

Assinatura: Maria Elisa Veríssimo Branco

DECLARAÇÃO DE CEDÊNCIA DE SOM E IMAGEM

PROJETO TEATRAL DE NOME PROVISÓRIO

"Sa(n)tã. Uma vida em delírio ou a tentativa de não esquecer"

Eu, Maria Amélia Carvalho Pedrosa
com portador do Bilhete de Identidade/Cartão de Cidadão n.º: 840325, com validade VITALICÍO, sendo cidadão com dezoito ou mais anos, declaro que estou a participar voluntariamente nas iniciativas promovidas pela Priscila Clemente Martin de Paula e que me foram prestados os todo os conhecimentos sobre a ação, concluindo que estou de acordo com as condições de participação abaixo indicadas:

1. Aceito participar na recolha de imagens e som por, seguindo as instruções dadas.
2. De acordo com a legislação em vigor e sem prejuízo do meu direito à honra, intimidade e imagem própria, concedo autorização expressa para a utilização gratuita das fotografias, gravações de áudio e imagens recolhidas para a divulgação nos meios e suportes por este utilizado, por tempo indeterminado.

Nota: Caso decida suspender a utilização de cedência da sua imagem deverá comunicar a sua decisão para priscilacmdepaula@gmail.com

Nos termos do acima indicado, dou a minha anuência aos termos aqui apresentados por via da minha assinatura

Data: 18 de Março ²⁰²⁵ de 2024

Assinatura: Fana das Dour Redosa Nogueira da Costa

DECLARAÇÃO DE CEDÊNCIA DE SOM E IMAGEM

PROJETO TEATRAL DE NOME PROVISÓRIO

"Sa(n)tã. Uma vida em delírio ou a tentativa de não esquecer"

Eu, Maria Gabriel de Jesus Sequeira
com portador do Bilhete de Identidade/Cartão de Cidadão n.º: 780 44 6, com validade Vigente, sendo cidadão com dezoito ou mais anos, declaro que estou a participar voluntariamente nas iniciativas promovidas pela Priscila Clemente Martin de Paula e que me foram prestados os todo os conhecimentos sobre a ação, concluindo que estou de acordo com as condições de participação abaixo indicadas:

1. Aceito participar na recolha de imagens e som por, seguindo as instruções dadas.
2. De acordo com a legislação em vigor e sem prejuízo do meu direito à honra, intimidade e imagem própria, concedo autorização expressa para a utilização gratuita das fotografias, gravações de áudio e imagens recolhidas para a divulgação nos meios e suportes por este utilizado, por tempo indeterminado.

Nota: Caso decida suspender a utilização de cedência da sua imagem deverá comunicar a sua decisão para priscilacmdepaula@gmail.com

Nos termos do acima indicado, dou a minha anuência aos termos aqui apresentados por via da minha assinatura

Data: 18 de Março de 2024

Assinatura: Maria Gabriel Sequeira

DECLARAÇÃO DE CEDÊNCIA DE SOM E IMAGEM

PROJETO TEATRAL DE NOME PROVISÓRIO

"Sa(n)tã. Uma vida em delírio ou a tentativa de não esquecer"

Eu, Sereima Batista Aírosa Garcia
com portador do Bilhete de Identidade/Cartão de Cidadão nº: 00904116, com validade 31/8/2021 sendo cidadão com dezoito ou mais anos, declaro que estou a participar voluntariamente nas iniciativas promovidas pela Priscila Clemente Martin de Paula e que me foram prestados os todo os conhecimentos sobre a ação, concluindo que estou de acordo com as condições de participação abaixo indicadas:

1. Aceito participar na recolha de imagens e som por, seguindo as instruções dadas.
2. De acordo com a legislação em vigor e sem prejuízo do meu direito à honra, intimidade e imagem própria, concedo autorização expressa para a utilização gratuita das fotografias, gravações de áudio e imagens recolhidas para a divulgação nos meios e suportes por este utilizado, por tempo indeterminado.

Nota: Caso decida suspender a utilização de cedência da sua imagem deverá comunicar a sua decisão para priscilacmdelpaula@gmail.com

Nos termos do acima indicado, dou a minha anuência aos termos aqui apresentados por via da minha assinatura:

Data: 1 de Abri^l de 2024

Assinatura: Sereima Garcia

DECLARAÇÃO DE CEDÊNCIA DE SOM E IMAGEM

PROJETO TEATRAL DE NOME PROVISÓRIO

“Sa(n)tã. Uma vida em delírio ou a tentativa de não esquecer”

Eu, Maria dos Anjos Marques Simões
com portador do Bilhete de Identidade/Cartão de Cidadão n.º: 9345124, com validade
 / / , sendo cidadão com dezoito ou mais anos, declaro que estou a participar
voluntariamente nas iniciativas promovidas pela Priscila Clemente Martin de Paula e que me
foram prestados os todo os conhecimentos sobre a ação, concluindo que estou de acordo com as
condições de participação abaixo indicadas:

1. Aceito participar na recolha de imagens e som por, seguindo as instruções dadas.
2. De acordo com a legislação em vigor e sem prejuízo do meu direito à honra, intimidade e imagem própria, concedo autorização expressa para a utilização gratuita das fotografias, gravações de áudio e imagens recolhidas para a divulgação nos meios e suportes por este utilizado, por tempo indeterminado.

Nota: Caso decida suspender a utilização de cedência da sua imagem deverá comunicar a sua decisão para priscilacmdepaula@gmail.com

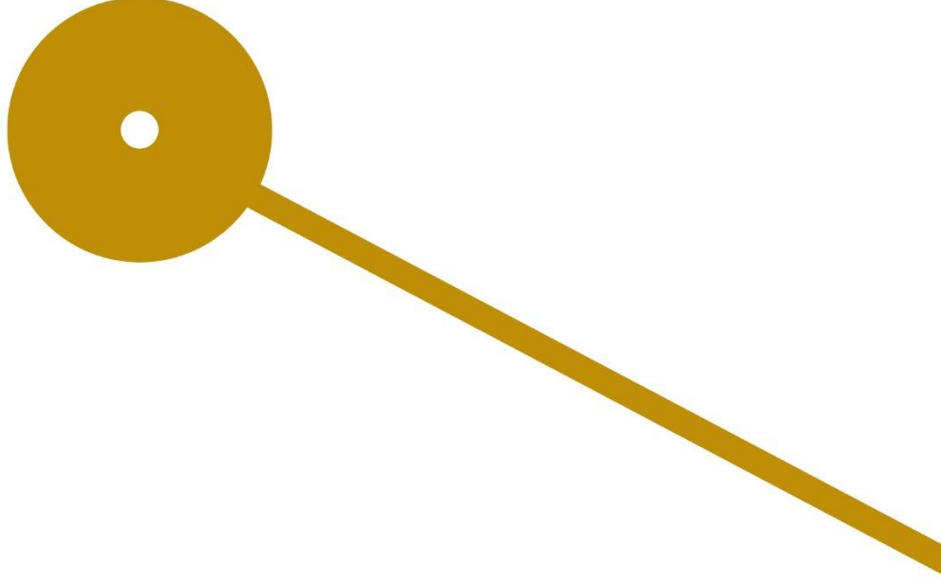
Nos termos do acima indicado, dou a minha anuência aos termos aqui apresentados por via da minha assinatura

Data: 02 de outubro de 2024

Assinatura: Maria dos Anjos Marques Simões

ESCOLA
SUPERIOR
DE MÚSICA
E ARTES
DO ESPETÁCULO
POLITÉCNICO
DO PORTO

P.PORTO



M

MESTRADO
ARTES CÉNICAS
CRIAÇÃO TEATRAL

Uma vida em delírio ou a tentativa de não esquecer.

Priscila Clemente Martin de Paula