



FACULDADE DE LETRAS  
UNIVERSIDADE DE  
**COIMBRA**

Mafalda Sofia da Silva Gomes

**TRADUZIR O TRANSLÚCIDO EM *SANGRE LUNAR*  
DE JOSÉ SANCHIS SINISTERRA**

**O JOGO ENTRE DIFERENTES DIMENSÕES ARTÍSTICAS E  
GÉNEROS**

**Trabalho de Projeto do Mestrado em Tradução, orientado pela Mestre Bruna  
Cardoso e coorientado pela Doutora Conceição Carapinha, apresentado ao  
Departamento de Línguas, Literaturas e Culturas da Faculdade de Letras da  
Universidade de Coimbra**

Novembro de 2021

# FACULDADE DE LETRAS

## TRADUZIR O TRANSLÚCIDO EM *SANGRE LUNAR* DE JOSÉ SANCHIS SINISTERRA O JOGO ENTRE DIFERENTES DIMENSÕES ARTÍSTICAS E GÉNEROS

### Ficha Técnica

Tipo de trabalho	<b>Trabalho de Projeto/Projeto</b>
Título	<b>Traduzir o translúcido em <i>Sangre Lunar</i> de José Sanchis Sinisterra</b>
Subtítulo	O jogo entre diferentes dimensões artísticas e géneros
Autor/a	Mafalda Sofia da Silva Gomes
Orientador/a(s)	Mestre Bruna Vilma Março Cardoso Doutora Maria da Conceição Carapinha Rodrigues
Júri	<b>Presidente: Doutor Jorge Manuel Costa Almeida e Pinho</b> <b>Vogais:</b> <b>1. Doutor Mário Djalme Montenegro Araújo de Castro Neves</b> <b>2. Mestre Bruna Vilma Março Cardoso</b>
Identificação do Curso	<b>Mestrado em Tradução</b>
Área científica	<b>Tradução</b>
Especialidade/Ramo	Português e duas línguas estrangeiras (Espanhol/Inglês)
Data da defesa	<b>17-11-2021</b>
Classificação	<b>18 valores</b>

1 2



9 0

FACULDADE DE LETRAS  
UNIVERSIDADE DE  
**COIMBRA**

## Agradecimentos

Aos meus pais, que fizeram de mim aquilo que sou hoje, que lutaram sempre para me ver feliz e que me incentivaram sempre a não desistir de mim e dos meus sonhos.

À minha irmã, por estar sempre a meu lado, por me apoiar em todas as situações, por nunca me dizer que não, por estar sempre disposta a ajudar-me em tudo e por acreditar sempre mais em mim do que eu própria.

Aos meus amigos, à Bia, confidente de todas as horas e sempre com a palavra certa na hora certa, à Cláudia, que nunca me deixou ir abaixo e sempre me apoiou, ao Pedro, que sempre soube como me fazer sentir melhor, à Mariana, que sempre acreditou que eu seria capaz de alcançar os meus objetivos, à Ângela, por desde o início ter estado sempre comigo e à Maria, por se mostrar sempre orgulhosa de mim. A todos eles agradeço por estarem sempre à distância de uma mensagem e por serem sempre um ombro amigo nas alturas em que mais precisei. À Leonor e à Megan, por nesta fase final me darem a motivação que me faltava e me ajudarem a não baixar os braços.

Às minhas orientadoras, à Mestre Bruna Cardoso pela paciência, disponibilidade e por todo o apoio que sempre me deu a nível profissional e a nível pessoal e à Doutora Conceição Carapinha pela sua ajuda imprescindível, pelas correções, sugestões e alterações e pela sua rapidez e eficácia que fizeram deste trabalho de projeto muito mais do que ele algum dia poderia vir a ser.

À Doutora Cornelia Plag, por se mostrar sempre disponível e por me ter ajudado sempre que precisei.

Aos restantes professores da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, por todos os conhecimentos e dicas preciosas que me transmitiram durante estes dois anos.

Por último, à professora Ana Cao da Universidade da Beira Interior por me ter apoiado sempre e me ter incentivado a experimentar o mundo da tradução.

## Resumo

Este trabalho de projeto tem como principal objetivo apresentar uma proposta de tradução de espanhol para português da obra *Sangre Lunar* de José Sanchis Sinisterra. Ainda que este autor seja um autor da contemporaneidade e de grande importância para o teatro, não se verificaram traduções para português desta obra, o que motivou a realização deste trabalho. Para a tradução de *Sangre Lunar*, foi utilizado o modelo funcionalista de análise textual de Christiane Nord, que tem como propósito ajudar o tradutor a tomar decisões em relação à sua tradução, bem como a proposta de Vinay & Darbelnet, com o conjunto de procedimentos que facilitam a solução de problemas de tradução.

O trabalho está estruturado em 6 partes. O primeiro capítulo consistirá num enquadramento que contextualiza a vida e obra do autor e apresentará uma breve explicação da corrente literária em que este se insere, o “teatro fronterizo”. Já no segundo capítulo explicar-se-á, fundamentalmente, o título deste projeto, justificando o conceito de translucidez e a mistura de artes e géneros presente em *Sangre Lunar*. No terceiro capítulo, será feita uma breve reflexão acerca das principais dificuldades e desafios da tradução de obras dramáticas e de *Sangre Lunar*. No quarto capítulo, será apresentado um breve resumo da obra em estudo, seguido pela proposta de tradução; do quinto capítulo constará a análise textual, tendo por base a obra *Análise textual em tradução: bases teóricas, métodos e aplicação didática* de Christiane Nord, e centrando a atenção nos fatores extratextuais, intratextuais e no efeito. O sexto capítulo consistirá numa análise dos problemas de tradução mais relevantes, sustentada pela terminologia proposta por Vinay & Darbelnet em *Comparative Stylistics of French and English: A Methodology for Translation*; este capítulo dividir-se-á em 12 secções principais que constituem problemas de tradução: i) nomes próprios, ii) formas de tratamento, iii) marcadores discursivos, iv) expressões idiomáticas v) construções imagéticas vi) expressões de difícil compreensão vii) preposições viii) tempos verbais ix) regências verbais x) interjeições xi) referências culturais e xii) outras situações problemáticas. Será também possível verificar que, mesmo fazendo uma análise detalhada e abrangente da obra em estudo, existem sempre tópicos e possíveis interpretações que ficam por abordar. No entanto, os métodos utilizados são uma ferramenta essencial para que este tipo de trabalhos se tornem mais objetivos e completos.

Palavras-chave: Tradução teatral, *Sangre Lunar*, translucidez, dimensões artísticas, modelo funcionalista

## Abstract

The main aim of this project is to present a translation proposal, from Spanish to Portuguese, of *Sangre Lunar* by José Sanchis Sinisterra. Even though José Sanchis Sinisterra is a contemporary author and an important author for the theatre, there have been no translations into Portuguese of *Sangre Lunar*, which motivated the elaboration of this project. For the translation of *Sangre Lunar*, it was used the functionalist model of text analysis of Christiane Nord, which aims to help the translator to make decisions regarding its translation, as well as Vinay & Darbelnet's proposal, with the set of procedures that facilitate the solution of translation problems.

This work is structured in 6 parts. The first chapter will consist of a contextualization of the author's life and work and will present a brief explanation of the literary current in which he is inserted, the "fronterizo theatre". In the second chapter, it will be explained, essentially, the title of this project by justifying the concept of translucency and the mix of arts and genres present in *Sangre Lunar*. In the third chapter, a brief reflection will be made about the main difficulties and challenges of translating dramatic works and *Sangre Lunar*. In the fourth chapter, it will be presented a summary of the work under study, followed by the translation proposal; the fifth chapter will contain the text analysis, based on the work *Text analysis in translation: theory, methodology, and didactic application of a model for translation-oriented text analysis* by Christiane Nord, and focusing on the extratextual and intratextual factors and on the effect. The sixth chapter will consist of an analysis of the most relevant translation problems, based on the terminology proposed by Vinay & Darbelnet in *Comparative Stylistics of French and English: A Methodology for Translation*; this chapter will be divided into 12 main sections that constitute translation problems: i) proper names, ii) forms of treatment, iii) discourse markers, iv) idioms v) imagery constructions vi) expressions difficult to understand vii) prepositions viii) verbal tenses ix) verbal regency x) interjections xi) cultural references and xii) other problematic situations. It will also be possible to verify that, even by doing an in-depth and detailed analysis of the work under study, there are always topics and possible interpretations that remain to be addressed. However, the methods used are an essential tool that helps this kind of works to become more objective and complete.

Keywords: Theatrical translation, *Sangre Lunar*, translucency, artistic dimensions, functionalist model

## Índice

Agradecimentos.....	i
Resumo.....	ii
Abstract .....	iii
Introdução.....	1
Capítulo 1 - José Sanchis Sinisterra .....	3
1.1 Biografia.....	3
1.2 Teatro Fronterizo.....	7
Capítulo 2 - Traduzir o translúcido em <i>Sangre Lunar</i> .....	10
2.1 O jogo entre diferentes dimensões artísticas e géneros .....	12
Capítulo 3 - As dificuldades e os desafios de traduzir teatro .....	15
Capítulo 4 - <i>Sangre Lunar</i> , proposta de tradução .....	18
4.1 Resumo da obra.....	18
4.2 Proposta de tradução da obra <i>Sangre Lunar</i> .....	20
Capítulo 5 - Análise textual com base no modelo funcionalista de Christiane Nord.....	96
5.1 Fatores extratextuais.....	96
5.2 Fatores intratextuais .....	102
5.3 Efeito .....	108
Capítulo 6 - Análise dos problemas de tradução partindo dos procedimentos de tradução de Vinay & Darbelnet .....	111
6.1 Nomes próprios .....	112
6.2 Formas de tratamento .....	113
6.3 Marcadores discursivos .....	114
6.4 Expressões idiomáticas .....	116
6.5 Construções imagéticas .....	118
6.6 Expressões de difícil compreensão .....	119
6.7 Preposições.....	120

6.8 Tempos verbais .....	121
6.9 Regências verbais.....	122
6.10 Interjeições .....	122
6.11 Referências culturais .....	123
6.12 Outras situações problemáticas .....	125
Considerações finais.....	127
Bibliografia/Fontes consultadas .....	130
<b>ANEXO</b> .....	134

## Introdução

A realização do trabalho que se segue, elaborado no âmbito do Mestrado em Tradução da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, tem como principal objetivo a apresentação de uma proposta de tradução do espanhol para o português da obra dramaturgical *Sangre Lunar* de José Sanchis Sinisterra.

A escolha de *Sangre Lunar* como objeto de trabalho partiu não só do meu gosto pessoal pelo teatro, e em particular por esta peça, mas também se deve ao facto de eu achar que seria interessante e pertinente propor-me realizar esta tradução, tendo em conta que até à data não existe nenhuma tradução portuguesa desta obra. Para além destes fatores, Sanchis Sinisterra é um dramaturgo de grande prestígio e relevância no panorama do teatro espanhol e contemporâneo e considero que, dada a importância da obra e do autor em causa, é pertinente existir a possibilidade de se ter acesso à tradução das obras deste autor e, se possível, à sua posterior representação. Posto isto, a minha proposta de tradução surge como uma tentativa de fazer chegar *Sangre Lunar* a um público mais vasto e, sobretudo, de poder fazer com que o público português que não tem a possibilidade de ler ou assistir à representação da obra na sua língua original tenha um acesso mais fácil à obra em estudo.

Além da proposta de tradução, este trabalho refletirá acerca da vida e obra de Sanchis Sinisterra realizando, para os devidos efeitos, um enquadramento histórico-social acerca do autor. Este enquadramento é essencial para que se consiga entender melhor o caráter ideológico da escrita de José Sanchis Sinisterra e para possibilitar uma melhor e mais aprofundada compreensão da obra em estudo. No seguimento do enquadramento, apresenta-se uma explicação acerca do que é o “Teatro Fronterizo”, projeto e conceito criados por José Sanchis Sinisterra que, no fundo, espelham um pouco da identidade deste autor e das suas obras. “Teatro Fronterizo” é um projeto que se pauta pela liberdade e pela reflexão, e que leva as regras do teatro clássico e as regras da escrita de teatro até ao limite, desafiando esses próprios limites, ao serem criadas obras inovadoras e fora dos padrões comuns do teatro.

Numa outra secção deste trabalho, descreve-se o conceito de “translucidez”, presente em toda a obra, e disserta-se sobre a mistura de artes e géneros que constroem uma linguagem teatral muito própria e muito característica. Nesta sequência, pretende-se abordar quais são as dificuldades e desafios de traduzir teatro em geral e quais foram as dificuldades e desafios encontrados ao traduzir *Sangre Lunar*. No capítulo seguinte, surgirá a proposta de tradução juntamente com um breve resumo da obra.



Pretende-se ainda, após a apresentação da proposta de tradução, avançar com uma análise textual e também com uma análise dos problemas de tradução mais relevantes. A análise textual será feita com base no modelo funcionalista de Christiane Nord, tendo em conta que este modelo pode aplicar-se tanto a textos literários como não literários. No processo de análise textual, serão abordados os fatores intratextuais e extratextuais inerentes à obra. Quanto à análise dos problemas de tradução, esta será feita tendo em conta as estratégias e procedimentos propostos por Vinay & Darbelnet, uma vez que estes procedimentos são abrangentes e facilitam a tradução ao apresentarem métodos que ajudam a solucionar os problemas que aparecem durante esse processo.

Por fim, as considerações finais permitir-me-ão responder às questões levantadas ao longo do trabalho e refletir sobre as minhas maiores dificuldades e problemas ao realizar este projeto, bem como perceber de que forma melhorei e o que aprendi de novo ao realizar este trabalho de projeto.

## Capítulo 1 - José Sanchis Sinisterra

### 1.1 Biografia

José Sanchis Sinisterra nasce em 1940, em Valência. É autor, professor, dirigente, encenador e também um teórico do teatro. Começa a escrever aos 10 anos, escrevendo contos e romances de aventuras e é com 15 anos que começa a escrever as primeiras peças de teatro, depois de se ter estreado como ator na escola que frequentava na altura.

Estuda no Liceu Francês de Valência até aos seus 17 anos. Com apenas 16 anos, forma um grupo de atores do qual era também o diretor, no Instituto Francês. É em 1957, quando entra no curso de Filosofia e Letras na Universidade de Valência, que o teatro começa a ocupar um espaço maior na sua vida. Fica encarregado, como dirigente, pelo Teatro Espanhol Universitário (TEU) de Filosofia e Letras e dedica-se a este ao longo de toda a sua licenciatura, tentando fazer com que o teatro fosse inserido no âmbito académico e deixasse de ser visto como uma atividade marginal; no entanto, em 1959, termina com o TEU e funda o Grupo de Estudos Dramáticos, ainda associado à Universidade de Valência.

Aos 20 anos, em 1960, viaja até Paris e, quando volta, era já uma pessoa diferente. Sanchis Sinisterra vivia numa Espanha que ainda estava sob o regime Franquista e, por esse motivo, não tinha acesso a muitas obras nem à liberdade que se vivia em Paris na mesma época. Quando viaja até Paris, tem a oportunidade de ler obras dos grandes teóricos e pensadores e é lá que descobre que o teatro não era apenas representar um texto ou dirigir, era também “un pensamiento, una reflexión, una teoría. Era un discurso filosófico sobre el mundo” (Colomé, 1997, p. 28). É nesta viagem que Sanchis Sinisterra descobre uma noção de teatro diferente, descobre uma noção de teatro que se relaciona com os problemas da história, da sociedade e do ser humano.

Após a viagem a Paris, com todos os livros que por lá adquiriu, que foram a sua base teórica, e com todo o conhecimento que de lá trouxe, decide criar a Aula del Teatro, uma disciplina, que dura de 1960 a 1966, na Universidade de Valência, tendo como principal objetivo a inserção dos estudos teatrais na Universidade. Um ano mais tarde, em 1961, funda também o Seminário de Teatro. Sobre esta época da sua vida, Sanchis Sinisterra afirma:

Mi trabajo por entonces tenía un claro componente pedagógico. Yo preparaba cursos, invitaba a profesores y gentes de teatro para que dieran conferencias y seminarios... Siempre con el objetivo de propiciar la inserción del teatro en la Universidad, que era una especie de reto o desafío. (Carratalá, 2005)

Em 1962, termina a licenciatura e fica a lecionar durante 5 anos, na Faculdade de Filosofia e Letras de Valência, como professor auxiliar de Literatura Espanhola. Após o seu cargo como professor auxiliar na Universidade de Valência, torna-se professor catedrático de Língua e Literatura Espanhola no Instituto Nacional de Bacharelato em Teruel e em Sabadell. Em 1971, começa a lecionar no Instituto de Teatro de Barcelona, cargo que só viria a abandonar em 2010, já com 70 anos.

Em 1977, cria o “Teatro Fronterizo”, na cidade de Barcelona, juntamente com Magüi Mira, Víctor Martínez e Fernando Sarrias, onde exerce o cargo de diretor até 1997. Entre 1988 e 1989, é inaugurada a Sala Beckett, mais uma vez com José Sanchis Sinisterra como diretor até ao ano de 1997. Esta sala serve de sede ao “Teatro Fronterizo”, ainda nos dias que decorrem.

Em 1981, é um dos promotores da associação cultural “Escena Alternativa”, de que veio também a ser presidente, que encerra em 1984. De 1984 a 1989, exerce como professor de Teoria e História da Representação Teatral no Departamento de Filologia Hispânica na Faculdade de Letras da Universidade Autónoma de Barcelona. No ano de 1993, participa no Festival Ibero-americano de Teatro de Cádiz como Diretor Artístico e exerce o mesmo cargo em 2005 e 2006, no Teatro Metastasio Stabile della Toscana, em Itália. No ano seguinte, em 2007, é eleito membro do conselho diretivo da Sociedade Geral de Autores e Editores (SGAE). Em 2010, desta vez em Madrid, José Sanchis Sinisterra funda o “Nuevo Teatro Fronterizo” onde é diretor até aos dias de hoje.

Para além do vasto currículo apresentado, José Sanchis Sinisterra, foi ainda galardoado com inúmeros prémios ao longo de toda a sua carreira, como é o caso do Prémio de Teatro “Carlos Arniches”, em 1968, pela sua obra *Tú, no importa quien*, do Prémio Nacional de Teatro, em 1990, do Prémio “Federico García Lorca”, em 1991, do Prémio Nacional de Literatura Dramática, em 2003, da Medalha do Centro Latino-americano de Criação e Investigação Teatral (CELCIT), em 2010, do Prémio “a toda una carrera” da Federação Espanhola de Teatro Universitário, em 2016 e, de entre muitos outros prémios, recebe por último, em 2018, o Prémio «Max» de Honor.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Cf.: Castro, S. (18 de abril de 2018). *José Sanchis Sinisterra. Premio Max de Honor 2018*. De Nuevo Teatro Fronterizo: <http://www.nuevoteatrofronterizo.es/jose-sanchis-sinisterra-premio-max-de-honor-2018/>

## Percurso literário

Sanchis Sinisterra, como referido anteriormente, começou a escrever com apenas 10 anos; no entanto, a escrita começa a ter um peso maior na vida deste autor por volta dos seus 15/16 anos. A sua primeira obra publicada foi *Tú, no importa quien*, em 1962, obra pela qual veio a receber mais tarde o prémio de teatro “Carlos Arniches”. A partir desta primeira obra, continua a escrever e a publicar várias obras, contando hoje com mais de 40 obras em todo o seu reportório. As que mais se destacam são as seguintes:

- *Tú, no importa quien* (1962);
- *Terror y miseria en el primer franquismo* (1979);
- *Ñaque o De piojos y actores* (1980);
- *¡Ay, Carmela!* (1986), *Los figurantes* (1988);
- *El lector por horas* (1996);
- *Sangre Lunar* (2001);
- *Flechas del ángel del olvido* (2004);
- *Próspero sueña Julieta (o viceversa)* (2010);
- *El lugar donde rezan las putas: o que lo dicho sea* (2018).

Para além de obras dramáticas, publicou ainda algumas obras teóricas, tais como:

- *Dramaturgia de textos narrativos* (2003);
- *La escena sin límites: Fragmentos de un discurso teatral* (2002);
- *Prohibido escribir obras maestras* (2017).

De todas as obras deste autor, a que teve maior repercussão foi *¡Ay, Carmela!*, obra traduzida para muitos idiomas e uma das obras mais representadas de José Sanchis Sinisterra. Em *¡Ay, Carmela!*, predomina o carácter ideológico e político. Para além de todas estas obras, Sanchis Sinisterra fez ainda algumas adaptações e dramatizou várias obras, de entre as quais se pode destacar *Memorial do Convento* e *Ensaio sobre a Cegueira*, de José Saramago. Para além do seu percurso como autor, Sanchis Sinisterra esteve sempre ligado à pedagogia. Uma vez que não dependia do teatro para viver, devido à sua profissão como professor, usufruiu de uma liberdade muito maior para poder escrever; não escrevendo com a pressão de subsistir, escrevia apenas por gosto e quando queria.

Das suas maiores influências enquanto dramaturgo constam Beckett<sup>2</sup> (talvez seja esta a maior influência), Kafka<sup>3</sup>, Brecht<sup>4</sup> e Harold Pinter<sup>5</sup>. É também importante referir que Sanchis Sinisterra sendo, para além de dramaturgo, um teórico, tem ainda como referências Umberto Eco<sup>6</sup>, Wolfgang Iser<sup>7</sup> e Jacques Derrida<sup>8</sup>, entre muitas outras.

Abordando agora o carácter ideológico da escrita do autor, Sanchis Sinisterra, que é considerado um dos maiores e mais importantes dramaturgos da contemporaneidade espanhola, tem uma forma de escrever que se caracteriza por um certo teor social e político. Costuma abordar temas que não têm tanta visibilidade e tenta, através das suas obras, dar voz aos que normalmente não a têm. É um autor progressista como se pode, aliás, perceber através de todo o seu percurso. Para Sanchis Sinisterra não existem limites para a experimentação e para a investigação e estes são fatores que estão sempre presentes nas suas obras. Para além da exploração dos limites do teatro, no que diz respeito à investigação, Sanchis Sinisterra tanto se debruça sobre a física quântica (sobre a qual admite não saber muito) como sobre a pragmática; para ele, o importante é não se limitar seja a que nível for e defende que o teatro e a ciência devem ser próximos, enriquecendo assim os seus conhecimentos e as suas obras.

É possível perceber que a forma de fazer teatro deste autor é bastante peculiar. Para Sinisterra, o ator deve ser visto como um criador e não apenas como um intérprete. Preocupa-se bastante com o público, com o recetor das suas obras, e tenta que este faça parte delas, sendo esta uma das características do seu teatro. Quanto às temáticas das suas obras, embora possam existir temas recorrentes, Sanchis Sinisterra gosta de se desafiar e tenta não se repetir, definindo-se ainda como “um autor sem personalidade”.

---

<sup>2</sup> Nascido em 1906, em Dublin, Samuel Beckett foi um dos escritores e dramaturgos mais importantes do século XX. Era considerado um modernista e foi um dos grandes dramaturgos do “Teatro do Absurdo”. Ganhou o Prémio Nobel da Literatura em 1969 e veio a falecer em 1989.

<sup>3</sup> Franz Kafka foi também um dos escritores mais importantes do século XX, escrevendo essencialmente contos e romances. Nasce em 1883, em Praga, e acaba por falecer em 1924.

<sup>4</sup> Bertolt Brecht foi um grande encenador, dramaturgo e poeta do século XX. Nasce em 1898, na Alemanha, e falece em 1956. No entanto os seus trabalhos teóricos continuam a ser estudados hoje em dia e foram uma grande influência para o teatro contemporâneo.

<sup>5</sup> Nascido em 1930, em Londres, Harold Pinter foi guionista, poeta, ator e ainda diretor. Foi também uma das grandes personalidades do século XX e do “Teatro do Absurdo” e chegou a ganhar o Prémio Nobel da Literatura em 2005. Veio a falecer em 2008.

<sup>6</sup> Linguista, filósofo e escritor, Umberto Eco, nascido em 1932, em Milão, foi também professor de semiótica, sendo esta a sua principal área de estudo. Escreveu obras notáveis como *O nome da rosa* e *O pêndulo de Foucault* e vem a falecer em 2016.

<sup>7</sup> Em 1926, na Alemanha, nasce Wolfgang Iser, professor, escritor, linguista e crítico literário, centra-se maioritariamente no domínio da literatura comparada e na teoria da receção, sendo uma das figuras máximas deste último domínio. Falece com 80 anos em 2007.

<sup>8</sup> Jacques Derrida, nascido em 1930, na Argélia, foi um filósofo e também professor muito importante. Conhecido principalmente pela filosofia da “Desconstrução”, Derrida foi uma figura bastante controversa. Acaba por falecer em 2004.

Encuentro placer en plantearme problemas a la hora de la escritura o de la puesta de escena, para no repetirme, no mecanizarme y para descubrir aspectos de mí mismo y de mi entorno que con un exceso de oficio a veces se soslayan. Me gusta que mis obras parezcan escritas por autores distintos, me defino como un autor sin personalidad. (Castro, 2018)

No fundo, o que particulariza o teatro de Sanchis Sinisterra, é a forma como ele tenta brincar com as convenções do teatro clássico, ao desvanecer fronteiras ao nível dos géneros e das formas e, acima de tudo, como tenta não impor limites à sua forma de fazer teatro. É também deste modo revolucionário de fazer teatro que nasce o já referido “Teatro Fronterizo”.

## 1.2 Teatro Fronterizo

Em 1976, Sanchis Sinisterra é convidado para codirigir um texto de Rodrigo Méndez para o evento Grec’76, organizado pela l'Assemblea d'Actors i Directors de Catalunya, grupo que conseguiu, na altura, ficar encarregado do festival de verão do Ayuntamiento e criou um movimento político-teatral. Devido a alguns conflitos políticos, este movimento desfaz-se e é então que Sanchis Sinisterra, usando a investigação que tinha feito para o evento, decide criar, em 1977, o “Teatro Fronterizo”.

Tal como disse Sanchis Sinisterra, numa entrevista dada à revista *El Ciervo*, o “Teatro Fronterizo” “es una frontera entre lo establecido, lo conocido, lo familiar o lo propio, y lo otro o ajeno, y esto puede ser metáfora de muchas cosas.”<sup>9</sup> O “Teatro Fronterizo” começa apenas com um grupo de pessoas e, mais tarde, em 1989, passa a ter sede na Sala Beckett, em Barcelona. O objetivo deste novo grupo era criar e investigar as fronteiras do teatro e da teatralidade, desafiando todas as “regras” ou normas estabelecidas no teatro.

Inicialmente, o “Teatro Fronterizo” consistia em montar espetáculos que traduzissem as investigações do grupo, mas, com a continuação das investigações, foi-se desenvolvendo e começou a organizar debates, espetáculos, seminários, oficinas e eventos com o objetivo de refletir e de explorar os textos teatrais, a dramaturgia e os “limites da teatralidade”<sup>10</sup>, sempre tendo em mente outras áreas para além do teatro, tais como a ciência e outras artes.

---

<sup>9</sup> Cf.: Colomé, J. P. (maio de 1997). José Sanchis Sinisterra. *El Ciervo*, 28. De <https://www.jstor.org/stable/40822206>

<sup>10</sup> Cf.: Sinisterra, J. S. (2010). *Un poco de historia*. De Nuevo Teatro Fronterizo: <http://www.nuevoteatrofronterizo.es/campo-de-ideas/un-poco-de-historia/>

É nos anos de 1988 e 1989, após a fundação da sede do “Teatro Fronterizo” - a sala Beckett - que este conceito começa a abrir horizontes e a chegar mais longe, não só como um espaço de investigação, mas também como um espaço de criação. A princípio, era essencial estudar e conhecer bem os limites e as paredes do teatro, como é o caso da “quarta parede”, a parede que separa o ator do espectador; depois sim, após definirem bem as fronteiras, os integrantes do “Teatro Fronterizo” puderam começar a derrubar essas paredes e a explorar para lá desses limites já conhecidos. A principal finalidade era desconstruir o que se conhecia como sendo teatro para se poder descobrir o quão para lá do convencional era possível ir.

José Sanchis Sinisterra mantém-se à frente do “Teatro Fronterizo” até 1997 e em 2010, cria o “Nuevo Teatro Fronterizo”, um novo espaço de investigação, em Madrid, com novos objetivos, tendo em conta o novo contexto social e cultural. O propósito deste “Nuevo Teatro Fronterizo” é continuar a questionar o teatro e a teatralidade e apostar na criação e formação, é “un espacio para la investigación, la reflexión y la creación”<sup>11</sup>. Hoje em dia, existe um site na internet correspondente ao “Nuevo Teatro Fronterizo”, que é atualizado com frequência. Através desta plataforma, são organizados vários eventos com artistas da contemporaneidade, de forma presencial e virtual, e são também apresentados novos projetos que continuam a promover o teatro contemporâneo. Na apresentação desta página web é definido o conceito de “Nuevo Teatro Fronterizo” e são também definidos os seus principais objetivos, provando que este projeto e os seus integrantes continuam a estar na vanguarda e a explorar e experimentar sempre em benefício da teatralidade.

Nuevo Teatro Fronterizo es centro de investigación, formación y creación teatral profesional cuyo objetivo es la experimentación y promoción de la dramaturgia contemporánea, así como el intercambio y encuentro entre profesionales de las artes escénicas con otros de diversas disciplinas. Como lugar de encuentro, Nuevo Teatro Fronterizo pretende convertir el teatro en un espacio de participación y reflexión ciudadana: el teatro como dinamizador de la vida cultural de nuestro entorno, el teatro como foro ciudadano y el teatro como herramienta social. (Nuevo Teatro Fronterizo, 2015)

Foi através do “Teatro Fronterizo” que José Sanchis Sinisterra apresentou pela primeira vez a grande maioria das suas obras. Com a criação deste projeto, este autor teve uma maior liberdade para poder experimentar com o teatro e criar obras com aspetos revolucionários e

---

<sup>11</sup> Cf.: (2015). Nuevo Teatro Fronterizo: <http://www.nuevoteatrofronterizo.es/>

inovadores, o que também lhe permitiu evoluir e crescer enquanto autor. Hoje, este movimento vanguardista, que começou e resistiu devido à persistência e perseverança de um pequeno grupo de pessoas, é conhecido além-fronteiras.

Ainda a respeito daquilo que é o “Teatro Fronterizo” e particularizando para a obra em estudo, *Sangre Lunar* é um exemplo de tudo o que foi referido acerca deste projeto. É uma obra onde Sanchis Sinisterra continua a ser revolucionário e a estar na vanguarda. Nesta obra, este autor, leva o próprio género dramático ao limite, aproximando-se das fronteiras da teatralidade sem medos. Sanchis Sinisterra faz com que *Sangre Lunar* seja uma obra enigmática que mistura a arte e a ciência, uma vez que a Medicina está presente ao longo de toda a obra, e cria uma obra com uma forte dimensão social e familiar, pois explora o quotidiano e a inter-relação entre as pessoas. É também abordado o tema da violação e o leitor ou espectador vê-se obrigado a pensar e a fazer parte da peça, tal como é típico nas obras deste autor. Tudo isto é conseguido, entre outros elementos, através da metáfora da “translucidez” e da mistura de artes e géneros.



## Capítulo 2 - Traduzir o translúcido em *Sangre Lunar*

A leitura de *Sangre Lunar* levou-me a interpretar esta obra como uma metáfora da “translucidez” e a observá-la entre várias vertentes artísticas, não estando apenas restrita ao teatro e à teatralidade. Através dos jogos de luzes descritos em didascália, que demarcam as cenas da peça, e do estado de limpeza da grande janela que é uma referência omnipresente, Sanchis Sinisterra vai criando uma noção de “translucidez”:

*(Un largo ventanal cuya suciedad lo vuelve casi traslúcido. Tras él, un LIMPIA-CRISTALES sin rostro trabaja rápida y eficazmente en adecentarlo. Ante él, en su silla de ruedas, JAIME avanza muy lentamente. Son dos trayectos paralelos, a uno y otro lado del cristal, que progresan casi con la misma cadencia y en la misma dirección. La goma del utensilio del LIMPIA-CRISTALES emite gemidos molestos. También algo en las ruedas de la silla chirría ásperamente. (...) No se percibe si el LIMPIA-CRISTALES observa a JAIME. Pero cuando, poco antes de llegar al límite del ventanal, JAIME se detiene y mira hacia lo alto, el LIMPIA-CRISTALES interrumpe también su trabajo, se aleja del cristal y se pierde en lo traslúcido. No sin dificultades, JAIME se incorpora y queda en pie, mira hacia lo alto, mientras desciende la oscuridad.)* (Sinisterra, *Sangre Lunar*, 2010, pp. 91-92)

O autor de *Sangre Lunar* aproveita a luz não só para embelezar, mas principalmente para criar um significado, pois tal como referido por Patrice Pavis, a luz no teatro “no es simplemente decorativa, sino que participa en la producción. Sus funciones dramaturgicas o semiológicas son infinitas.” (Pavis, 1998, p. 242) A luz “es un elemento atmosférico que liga e infiltra los elementos separados y dispersos, una sustancia de la que nace la vida.” (Pavis, 1998, p. 243)

Podemos estabelecer um paralelismo entre a iluminação e a grande metáfora da obra, pois a protagonista desta intriga, tal como a luz, - que pode parecer um mero elemento estático e decorativo – embora pareça morta é capaz de criar vida. A luz que pode também ser vista como um elemento secundário ou sem grande importância é aqui, talvez, um dos elementos principais e mais importantes desta obra. Mais uma vez, a luz pode ser comparada com a jovem mulher em coma, pois sendo esta a personagem mais ausente da obra, poderia também ser a personagem menos importante; no entanto, é a protagonista da peça e é em torno dela que se desenrola toda a ação. É possível, portanto, constatar que a metáfora da “translucidez”

representa Lúcia e representa toda a obra, este jogo entre luz e sombra é uma representação simbólica do corpo que aparentemente morto é capaz de criar vida.

Para além desta personagem polivalente, a “translucidez”, representada no estado de limpeza da janela, traduz a obra e as personagens. Com efeito, esta “translucidez” retrata a falta de transparência existente no decorrer de toda a peça e caracteriza as personagens, pois, tal como o “translúcido”, os detalhes acerca de cada personagem de *Sangre Lunar* vão-se construindo e vão-se tornando visíveis, sem, no entanto, serem completamente nítidos. Cada leitor/espectador interpreta esses detalhes de diferentes formas, consoante o que o autor transmite através das entrelinhas. Esta referência à grande janela e à sujidade dos vidros é, portanto, uma referência omnipresente e uma referência de grande importância para a obra, porque ajuda a construir um efeito e um significado e, neste caso, uma noção de “translucidez”.

É possível identificar o “translúcido”, não só através da luz, da grande janela e do estado de limpeza dos vidros, mas também através das personagens, como é o caso do Limpa-Vidros e da personagem da jovem mulher em coma. O Limpa-Vidros pode ser considerado como uma espécie de *leitmotiv*, uma vez que, para além de aparecer de forma recorrente na obra, podemos considerar que esta personagem está associada à noção de “translucidez”, tendo em conta que é esta quem define o estado de limpeza dos vidros da janela. O Limpa-Vidros funciona sobretudo como um elemento de transição e Sanchis Sinisterra utiliza os movimentos desta personagem para mudar de cena. Podemos considerar a personagem do Limpa-Vidros como uma personagem sem texto enunciado, que existe apenas como um elemento de transição, não tendo aparentemente outra função. É uma personagem misteriosa cuja identidade não nos é inteiramente revelada.

Existe em *Sangre Lunar* uma ausência de identificação autêntica das personagens, como podemos observar não só no Limpa-Vidros, mas também um pouco em cada personagem da obra, como é o caso da jovem mulher em coma. Um pouco à semelhança do Limpa-Vidros, não existe uma identificação lúcida da identidade desta jovem mulher. Sanchis Sinisterra não nomeia Lúcia diretamente como sendo esta a jovem em coma; no entanto, é óbvio para o leitor/espectador que é Lúcia que está em coma e que é também ela que dá voz ao último monólogo. Estamos claramente, mais uma vez, perante uma situação translúcida, pois embora a identidade da personagem possa ser óbvia para o leitor/espectador o autor nunca a revela diretamente.

Os adjetivos utilizados pelo autor corroboram também esta noção de “translucidez”, pois para além de referir diretamente o translúcido, (“Un largo ventanal cuya suciedad lo vuelve

casi traslúcido”) outros vocábulos como “suciedad”, “oscuridad”, “semipenumbra” “claridade plomiza y turbia” e “trasparencia” ajudam a criar este efeito de “translucidez”, de que ora tudo parece claro, nítido e transparente, ora tudo parece mais opaco, sujo e escuro.

## 2.1 O jogo entre diferentes dimensões artísticas e géneros

No que diz respeito aos géneros e às artes, é possível perceber que Sanchis Sinisterra, em *Sangre Lunar*, brinca, por um lado, com as fronteiras do género, uma vez que, embora estejamos perante uma obra dramática, esta tem muitas características da narrativa, e joga, por outro lado, com as diferentes dimensões artísticas, dado que tanto a música como o cinema são artes muito presentes em toda a obra. Estamos, portanto, perante uma obra bastante sinestésica, que não mexe apenas com a nossa visão, mas também com outros sentidos. É uma obra multimodal que comunica não apenas com palavras (comunicação verbal), mas também através de outros elementos pertencentes à área da música e do cinema. Podemos considerar que existe uma mistura de géneros e artes. Com o excerto que se segue, pretendo ilustrar o que foi referido neste parágrafo: o jogo de luzes e da música e ainda os pormenores narrativos, uma vez que no final da didascália estamos claramente perante um pormenor narrativo, o autor refere que se ouve um longo rodar de uma bola e o som de pinos a cair, no entanto o espectador não terá acesso a esta informação, apenas poderá subentender perante aquilo que ouve.

*(La luz, que solo bañaba débilmente a SABINA y a JAIME —más la tenue claridad sobre la cama—, crece en intensidad y se expande por toda la escena. Es, no obstante, una claridad plomiza y turbia que, al revelar la presencia de todos los personajes —excepto el LIMPIA-CRISTALES—, convierte la habitación de la clínica en un lugar inhóspito. (...) Tras un largo silencio, suenan, lejanas y entremezcladas, diversas músicas navideñas. Ello provoca la gradual movilización de todos los personajes, que inician trayectorias zigzagueantes de ritmos distintos y variables. (...) Del fondo sonoro comienza a destacarse una llamada telefónica que va aumentando de intensidad a cada timbrazo. Se apagan las músicas navideñas, excepto una, apenas audible. El timbre del teléfono, en cambio, alcanza un volumen casi insoportable, al tiempo que van cesando los desplazamientos de los personajes. Silencio. Inmovilidad general. Se escucha el largo rodar de una bola y, al final, el sonido de los bolos cayendo. Al instante, la voz de ESTELA, en off.) (Sinisterra, *Sangre Lunar*, 2010, p. 124)*

Começando pelas diferentes vertentes artísticas, a voz *off*, a focalização externa e também a mudança de luzes e cenários é algo que nos poderá remeter para o cinema. A forma como as cenas vão sendo encadeadas subtilmente através das mudanças de luz e de som em *Sangre Lunar* cria uma ideia de que tudo acontece muito rápido, de que de repente já estamos perante uma cena diferente e conseqüentemente também um cenário diferente. Este ritmo ou andamento constante e rápido remete-nos para o cinema, onde tudo parece ser mais imediato do que no teatro. Através do exemplo acima citado, conseguimos verificar também a focalização externa e, por conseguinte, a perspetiva cinematográfica, como se estivéssemos a assistir à obra sob o olhar de uma câmara, uma vez que o leitor ou espectador não sabe tudo, só sabe os dados que o autor lhe transmite. Já a voz *off*, termo proveniente do cinema, transporta-nos mais uma vez para o jogo que Sanchis Sinisterra estabelece com as fronteiras de género. Este elemento cinematográfico é utilizado em *Sangre Lunar* com frequência, nomeadamente no último monólogo que é claramente o romper de fronteiras, uma vez que o autor entra na consciência de uma pessoa que não pode falar, o que seria inexequível. É também através da voz *off* que pode surgir a parte musical no teatro, sendo a música outra das artes que está muito marcada em *Sangre Lunar*.

Embora a música esteja quase sempre presente nas obras cinematográficas, pois ajuda a criar a atmosfera pretendida, o mesmo pode não acontecer no teatro. Isto é, é mais comum existir ininterruptamente música ou sons em plano de fundo no cinema do que no teatro. No teatro, embora este método também possa ser utilizado, muitas vezes os sons ou a música são feitos pelos atores em palco e não são um elemento tão constante - a música - como é habitualmente no cinema. No entanto, *Sangre Lunar*, como já referido, é uma obra bastante musical, como é possível verificar através do seguinte exemplo:

*(Mientras JAIME sigue riendo, SABINA quita el freno de la silla de ruedas y la empuja con fuerza por el carril. Al salir esta de escena, suena el chirrido de unas llantas que patinan y el estrépito de un coche chocando violentamente contra un obstáculo sólido. Súbito cambio de luces. Suena un piano de acompañamiento. SABINA trata de cantar uno de los lieder de Richard Strauss: «Wiegenlied» —«Canción de cuna»—, sobre un poema de Richard Dehmel.)*  
(Sinisterra, *Sangre Lunar*, 2010, p. 88)

No exemplo citado, a parte musical está claramente presente, inclusive nas palavras escolhidas, pois a própria sonoridade das palavras remete o leitor para o som correspondente.

A sonoridade dos vocábulos “chirrido”, “estrépito”, “chocando”, entre outros, faz lembrar de imediato o som do chiar de umas rodas e o som estrondoso dum acidente de carro. Esta escolha de palavras torna a obra bastante sinestésica, uma vez que mexe com a nossa audição, mas também com a visão, pois ao lermos a didascália quase temos a sensação de que conseguimos ouvir os sons e visualizar o acidente. Este exemplo serve também para ilustrar a dimensão narrativa da obra e, conseqüentemente, as fronteiras de género. As didascálias possuem pormenores que não são apenas indicações cénicas, mas sim pura narrativa. Quem lê a didascália citada supra, sabe que existe um acidente de carro, mas quem assiste à obra representada não tem acesso a esta informação, apenas pode deduzi-lo através do som. Seria possível alegar que isto poderia ser uma mera indicação cénica e não um elemento narrativo, mas o mesmo já não é possível quando se trata do *lied* de Richard Strauss referido por Sanchis Sinisterra. Isto é, como indicação cénica, bastaria referir que Sabina canta o *lied* “Wiegenlied” de Strauss, mas o facto de referir que o poema do *lied* é de Richard Dehmel é um elemento narrativo, pois nem o espectador vai ter acesso a esta informação, nem é um fator de grande relevância para a obra e para o leitor. Além disso, o espectador, muito provavelmente, a não ser que seja um especialista na área, não conseguirá identificar nem o título nem o compositor da obra e muito menos o autor do poema deste *lied*; o público só tem acesso a estes dados através da narrativa. É possível assim comprovar que embora estejamos perante uma obra dramática, existem certos elementos narrativos que nos permitem verificar a forma como Sanchis Sinisterra vai desafiando os limites ou as fronteiras de género.

Em forma de conclusão, interpretar esta obra como uma metáfora da “translucidez” e considerar as fronteiras de género e a mistura de artes verificou-se fundamental para a tradução. Foi importante considerar e abordar estes elementos para não impor fronteiras e limites aquando da tradução e para não tornar o texto de chegada numa tradução taxativa que assumisse apenas uma única interpretação possível. A “translucidez” é um alerta para as diferentes perspetivas que a peça pode assumir consoante o seu recetor, e é fundamental permitir que o público leitor/espectador da cultura de chegada interprete a tradução livremente, tal como o público leitor/espectador da cultura de partida pode interpretar a obra original. Para além do “translúcido”, o jogo entre diferentes dimensões artísticas e géneros é um dos elementos que cria a atmosfera desta obra e é também o que caracteriza a forma como José Sanchis Sinisterra escreve teatro, nunca podendo, portanto, ser um fator secundário para a tradução.

### Capítulo 3 - As dificuldades e os desafios de traduzir teatro

É importante, neste seguimento, referir quais foram as principais dificuldades e desafios de tradução. Uma das principais dificuldades de traduzir teatro deve-se ao facto de que, tal como referido por Susan Bassnet, “um texto dramático não pode ser traduzido como um texto narrativo” (Bassnett, 2003, p. 190). Isto é, quando se traduz um texto dramático, não é possível traduzi-lo a pensar unicamente no texto escrito; é necessário ter sempre em mente a representação, para que dessa forma seja conseguida uma boa tradução. Geralmente, este constitui um dos maiores problemas da tradução de textos dramáticos. A impossibilidade de se trabalhar com a representação tão diretamente como se trabalha com a escrita dificulta a tradução e pode fazer com que o tradutor negligencie a parte da representação ao esquecer-se, por momentos, que está a traduzir um texto que tem como finalidade ser representado.

As dificuldades e desafios existentes na tradução deste género textual podem aumentar quando o tradutor não tem a possibilidade de assistir à representação da obra. Assistir à representação da obra poderia facilitar a sua compreensão e, conseqüentemente, a sua tradução, pois, como já mencionado, todo o tradutor é leitor, mas nem todo o tradutor tem a possibilidade de ser espectador. Isto dificulta a tradução em inúmeros aspetos, uma vez que não é possível olharmos para a obra como tradutor e público espectador ao mesmo tempo, como acontece, por exemplo, na narrativa, em que é possível ser-se leitor e tradutor simultaneamente. A eventualidade de assistir à obra permitiria ainda a comparação da obra escrita com a obra representada, o que proporcionaria uma mais fácil perceção de como a peça em estudo poderia vir a ser recebida ou de como poderia vir a ser representada na língua de chegada, facilitando assim o processo de tradução. O mesmo acontece para o espectador, pois, ao não ler a obra, também ele perde informação, uma vez que o texto de chegada para o leitor e para o espectador acaba por ser diferente.

Para além destas dificuldades mais abrangentes inerentes à tradução de textos dramáticos, que se prendem fundamentalmente com a impossibilidade de se trabalhar em contacto direto com a representação e vice-versa, e que por norma estão sempre presentes na tradução deste género textual, em *Sangre Lunar* encontram-se dificuldades específicas da obra que vão além do género. Existe, nesta obra, um jogo entre tempo e espaço, a construção da cronologia é feita através da apresentação de quadros e apenas é possível estabelecer a cronologia estando atento aos pormenores, tais como os deícticos que nos permitem conectar uma cena à outra e identificar o espaço e o tempo na obra. Embora a tradução de teatro implique

estar-se atento aos pormenores, esta construção enigmática de espaço e tempo, que representou um desafio, é específica de *Sangre Lunar* e não do teatro em geral.

À luz do que foi até então referido acerca da especificidade da tradução deste género textual, existem determinados componentes que só existem na dimensão teatral, tendo como exemplo as didascálias; no entanto, na obra em estudo, estes componentes específicos do teatro possuem elementos de outros géneros, como já anteriormente referido. Este fator cria uma maior intimidade do tradutor com o texto, uma vez que os elementos narrativos presentes nas didascálias, por exemplo, caracterizam esta obra como uma peça de teatro para ler, pois o espectador perde informações ao não ler a obra, como demonstrado no capítulo 2. Esta característica cria uma sensação de intimidade, visto que, embora estejamos perante uma peça de teatro, a peça não pertence apenas à representação, pertence também à escrita e vice-versa. O texto escrito torna-se um prolongamento do autor para o leitor e consequentemente para o tradutor.

Partindo assim de uma perspetiva mais pessoal, foi também este elemento, referido supra, que me aproximou mais da obra e me incentivou a trabalhá-la neste projeto, uma vez que, não sendo esta uma obra pertencente unicamente ao género dramático, mas sim uma obra que mistura várias artes e géneros, considerei que este seria um fator que poderia facilitar um pouco o processo de tradução, nunca deixando, obviamente, de ser um desafio e uma grande fonte de dificuldades e de superação a nível individual. O que se verificou foi o oposto, pois ainda que *Sangre Lunar* não pertença unicamente ao teatro, este fator não facilitou, de todo, a tradução e representou de igual forma uma dificuldade. Posto isto, as minhas principais dificuldades ao traduzir a obra em estudo deveram-se então ao facto de estar a trabalhar num registo a que não estou habituada e à impossibilidade de poder recorrer à representação da obra original e traduzida. Por vezes, as dificuldades acresciam pelo facto de não ser possível antecipar a receção da obra traduzida, e por não saber se determinada tradução iria funcionar em palco ou se apenas funcionaria em papel. Considero que este foi um dos maiores desafios: tentar prever que tipo de tradução funcionaria melhor tanto no texto escrito como na obra representada.

Assim, e em forma de remate destes capítulos iniciais, a tradução de textos dramáticos torna-se sempre um desafio para o tradutor, visto que são poucas as vezes em que é possível o tradutor trabalhar em conjunto com o encenador e o encenador com o tradutor, de maneira a obter o melhor resultado possível, algo que seria o ideal no que diz respeito à tradução de textos dramáticos que têm como finalidade ser representados. No entanto, “a todo o momento o

tradutor tem de *ouvir* a voz que fala e ter em consideração o carácter gestual da linguagem, o ritmo e as pausas que ocorrem quando o texto escrito é falado” (Bassnett, 2003, p. 192), pois só assim será possível conseguir-se uma boa tradução, mesmo quando não é possível trabalhar-se em conjunto ou de forma direta com a representação.



## Capítulo 4 - *Sangre Lunar*, proposta de tradução

### 4.1 Resumo da obra

*Sangre Lunar* é uma peça de teatro que nasce a partir de uma história real, a história de Kathy, uma mulher que foi violada e fica grávida durante um coma profundo, em Nova Iorque, no ano de 1995. Esta história inspirou não só Sanchis Sinisterra para escrever *Sangre Lunar*, mas também Almodóvar, que a partir da mesma história cria o filme *Hable con ella*.

Esta obra está dividida em duas partes e não segue uma ordem cronológica, recorrendo algumas vezes a analepses e prolepses. *Sangre Lunar* é uma peça ambígua, onde nada é explícito, como acontece em *Hable con ella*; é o público quem tira as suas próprias conclusões. Tal como referido por Pérez-Rasilla, o público faz parte da obra, “El espectador, convertido en espectador implícito, es invitado a colaborar en la creación de la obra, a participar en un juego propuesto por el dramaturgo, pero en el que cede al espectador buena parte de la iniciativa.” (Pérez-Rasilla, 2003, p. 55).

Na primeira parte da peça, ficamos a conhecer as personagens e ficamos a par do acontecimento principal que vai ser o mote para toda a obra. Na segunda parte da obra, conhecemos mais profundamente algumas personagens e é também nesta segunda e última parte que Sanchis Sinisterra começa a ligar os pontos para que o público tire as suas próprias conclusões. No final desta última parte, a ordem cronológica é restituída fazendo com que o leitor ou espectador consiga situar todos os acontecimentos.

*Sangre Lunar* começa *in media res*. Na cena inicial assistimos a uma conferência de imprensa, que ocorre entre os médicos da clínica onde a protagonista está internada, o Dr. Soto e a Dra. Caruana, e os jornalistas que estão a tentar perceber os detalhes do crime hediondo que aconteceu dentro da clínica. É nesta conferência de imprensa que é apresentado o tema principal da obra, a violação de uma jovem mulher que está num coma profundo há 10 anos e que tem como consequência uma gravidez. A partir da cena inicial, Sanchis Sinisterra vai apresentando as personagens que tiveram algum tipo de relacionamento com a vítima, antes e depois de esta ser internada. Na 2ª cena, conhecemos os detalhes do acidente que fez com que Lúcia, a jovem mulher, entrasse em coma. Ficamos a saber que foi um acidente de carro onde também ia o seu namorado da altura, Jaime, sendo que este, como consequência do acidente, fica numa cadeira de rodas.

Héctor e Estela, os pais da vítima, são-nos apresentados num espaço descrito como “cozinha-sala de jantar de uma vivenda abastada” que pode aqui representar o “viver de

aparências”. Podemos deduzir isto através da junção desta descrição com outros acontecimentos ao longo da obra, como cortar o salmão em fatias mais pequenas para poder dar para mais pessoas. Ao longo desta peça assistimos ao dilema destas duas personagens acerca da gravidez da filha, pois enquanto Estela vê a gravidez como uma espécie de dádiva e uma oportunidade de ter algo vivo da sua filha, Héctor pensa o oposto e não vê como é que algo de bom pode sair de um crime tão cruel e perverso. Na seguinte transição, temos pela primeira vez o conceito de “translucidez”, presente na grande janela, e a personagem do Limpa-vidros. Estes dois elementos, em conjunto, irão representar a falta de transparência presente em todo o decorrer da obra. Existe ainda um jogo de luzes que demarca a transição das cenas, uma vez que estas não são definidas tradicionalmente.

Manuel é-nos apresentado como enfermeiro da clínica onde está internada Lúcia, a jovem mulher, e também como sendo um dos responsáveis pela higienização da paciente. É principalmente caracterizado pela verborreia, demonstrada através dos contos infantis que conta a Lúcia, uma vez que estes estão carregados de uma conotação muito perversa. Podemos aqui estabelecer um paralelismo com o filme de Almodóvar, uma vez que, no que diz respeito à forma, ambas as obras são semelhantes. Na personagem de Manuel, temos os contos infantis como histórias encaixadas; já em *Hable con ella*, a violação é demonstrada através do relato que Benigno (personagem do violador) faz a Alicia (personagem feminina em coma) de um filme de cinema mudo a que ele assiste no cinema. Aqui não estamos perante histórias encaixadas, mas sim perante um filme dentro do filme (“mise en abyme”). O espectador depreende que este filme de cinema mudo seja a metáfora da violação de Alicia.

No final da primeira parte da obra, para além de ficarmos a saber que Estela tem uma relação extraconjugal, Jaime recebe uma intimação sendo, portanto, considerado um dos suspeitos do crime. Na segunda parte, conhecemos Héctor no contexto de trabalho, e conhecemos melhor a vida de Sabina, irmã da vítima, que estuda canto em Viena e que foi sempre considerada inferior à irmã. É também nesta última parte que Estela encontra carços de cereja na cama onde a filha está internada. Descobrimos ainda que Manuel tinha tido, no passado, duas denúncias por abusos sexuais e que costumava levar o seu irmão, diagnosticado com problemas mentais, a visitar a jovem mulher, à clínica, para se satisfazer.

*Sangre Lunar* termina com um monólogo emocionante de uma voz feminina, que supomos ser da jovem mulher, vítima de violação, deixando tudo em aberto para o público, leitor ou espectador, tirar as suas próprias conclusões através das entrelinhas.

4.2 Proposta de tradução da obra *Sangre Lunar*

SANGRE LUNAR (2001)	SANGUE LUNAR (2001)
<p><b>Personajes:</b></p> <p>DR. GUSTAVO SOTO</p> <p>DRA. INÉS CARUANA</p> <p>JAIME</p> <p>SABINA</p> <p>ESTELA</p> <p>HÉCTOR</p> <p>MANUEL</p> <p>LIMPIA-CRISTALES</p> <p>VOCES DE PERIODISTAS</p> <p>VOZ DE MUJER</p>	<p><b>Personagens:</b></p> <p>DR. GUSTAVO SOTO</p> <p>DRA. INÊS CARUANA</p> <p>JAIME</p> <p>SABINA</p> <p>ESTELA</p> <p>HÉCTOR</p> <p>MANUEL</p> <p>LIMPA-VIDROS</p> <p>VOZES DE JORNALISTAS</p> <p>VOZ DE MULHER</p>

Primera parte	Primeira Parte
<p><i>(Conferencia de prensa. Sobre la mesa, muchos micrófonos. Tras ella, el DR. SOTO y la DRA. CARUANA.)</i></p>	<p><i>(Conferência de imprensa. Em cima da mesa, muitos microfones. Por detrás dela, o DR. SOTO e a DRA. CARUANA.)</i></p>
<p>DR. SOTO.- <i>(Tras una pausa.)</i> No.</p>	<p>DR. SOTO - <i>(Depois de uma pausa.)</i> Não.</p>
<p>VOZ HOMBRE 1.- ¿Quiere decir, entonces, que la residencia solo puede garantizar la vida de... de los pacientes?</p>	<p>VOZ HOMEM 1 - Quer então dizer que a clínica apenas pode garantir a vida de... dos doentes?</p>
<p>VOZ HOMBRE 2.- O sea: que no se hace responsable de su integridad. Que ustedes solo atienden... que solo se ocupan de mantener sus funciones vitales. ¿Es así, doctor?</p>	<p>VOZ HOMEM 2 - Ou seja, que não se responsabiliza pela integridade deles. Que os senhores apenas se preocupam... apenas se ocupam da manutenção das suas funções vitais. É isso, doutor?</p>
<p>DR. SOTO.- Sí.</p>	<p>DR. SOTO - Sim.</p>
<p>VOZ HOMBRE 2.- Sin embargo, usted aseguró antes que su residencia tenía medios y personal suficientes para... ¿cómo dijo?... «controlar permanentemente»... Sí: «controlar permanentemente» dijo... «cualquier incidencia que pudiera afectar»... ¿Le parece que esto no es una «incidencia»? ¿O que no puede «afectar» a esa mujer? ¿Qué entiende por «afectar»? O mejor: ¿a qué llama usted «controlar»? ¿Ha estado suficientemente «controlada» la integridad de esa mujer?</p>	<p>VOZ HOMEM 2 - No entanto, o doutor já tinha assegurado que a sua clínica tinha meios e pessoal suficientes para... como é que foi que disse?... “controlar permanentemente”... Sim, “controlar permanentemente” foi o que o doutor disse... “qualquer incidente que pudesse afetar”... Não lhe parece que isto é um “incidente”? Ou entende que pode não “afetar” esta mulher? O que entende por “afetar”? Ou melhor, a que é que o doutor chama “controlar”? Será que a integridade dessa mulher esteve suficientemente “controlada”?</p>
<p>DR. SOTO.- No.</p>	<p>DR. SOTO - Não.</p>
<p>VOZ MUJER 1.- Quisiera preguntarle, doctor, sobre la identidad de esa mujer. La decisión de no dar... de no hacer público su nombre... Sí: puedo comprender esa decisión... si es que viene</p>	<p>VOZ MULHER 1 - Gostaria de lhe perguntar, doutor, sobre a identidade dessa mulher. A decisão de não dar... de não tornar público o seu nome... Sim, posso compreender essa decisão...</p>

<p>de la familia, pero... Bueno, quiero decir que, dadas las circunstancias, alguien podría sospechar que ustedes... que la residencia está ocultando su nombre para... por motivos menos confesables. <i>(Pausa.)</i> ¿Me entiende?</p> <p>DR. SOTO.- No.</p> <p>VOZ MUJER 1.- Que la residencia está tratando de impedir a la prensa... y a los otros medios de información... el contacto directo con la víctima... Bueno: con su familia... para encubrir otros aspectos del caso, otras responsabilidades de... Por ejemplo: esta rueda de prensa, convocada por ustedes, podría ser una cortina de humo, ¿comprende? Una manera elegante de atajar cualquier posible...</p> <p>DR. SOTO.- ¿Qué quiere decir?</p> <p>VOZ HOMBRE 1.- Mi compañera se refiere a la semana... no: a los ocho días transcurridos desde que ustedes tuvieron las primeras evidencias del asunto...</p> <p><i>(La DRA. CARUANA habla al oído del DR. SOTO.)</i></p> <p>Y otro dato curioso es que la policía no tomó cartas en el asunto hasta ayer. O sea que, según parece, ni la residencia ni la familia denunciaron el caso hasta ayer... A no ser que usted me diga... y podemos comprobarlo, que presentaron la denuncia hace una semana y la policía, hasta ayer, no... ¿Me está escuchando?</p> <p>DR. SOTO.- ¿Qué?</p>	<p>se é que vem por parte da família, mas... Bem, quero dizer que, dadas as circunstâncias, alguém poderia desconfiar que os senhores... que a clínica está a ocultar o nome dela para... por motivos menos confessáveis. <i>(Pausa.)</i> Não sei se me faço entender.</p> <p>DR. SOTO - Não.</p> <p>VOZ MULHER 1 - Que a clínica está a tratar de impedir que a imprensa... e os outros meios de informação... tenham contacto direto com a vítima... Bem, com a sua família... para encobrir outros aspetos do caso, outras responsabilidades de... Por exemplo, esta conferência de imprensa, convocada pelos senhores, poderia ser uma cortina de fumo, compreende? Uma maneira elegante de desviar qualquer possível...</p> <p>DR. SOTO - O que é que está a querer dizer?</p> <p>VOZ HOMEM 1 - A minha colega refere-se à semana... não, aos oito dias que decorreram desde que os senhores tiveram as primeiras evidências do assunto...</p> <p><i>(A DRA. CARUANA fala ao ouvido do DR. SOTO.)</i></p> <p>E outro dado curioso é que a polícia só ontem é que tomou providências. Ou seja que, pelo que parece, nem a clínica nem a família denunciaram o caso até ao dia de ontem... A não ser que o senhor me diga... e podemos comprová-lo, que apresentaram a denúncia há uma semana e a polícia, até ontem, não... Está a ouvir-me?</p>
---	--

<p>VOZ HOMBRE 1.- Le estaba diciendo que resulta extraño, dada la gravedad del caso, que la policía no haya intervenido hasta...</p> <p>DR. SOTO.- Un momento, un momento... (<i>Escucha, asintiendo, lo que le dice al oído la DRA. CARUANA. Murmullos en la sala. El DR. SOTO vuelve a atender al periodista.</i>)</p> <p>¿Sí? ¿Decía usted</p> <p>VOZ MUJER 2.- Una aclaración técnica, doctor, si me lo permite. En la nota de la convocatoria dice usted... o quien la haya escrito... que la paciente está en coma desde hace diez años, ¿no? Y yo quisiera saber... bueno: mis lectores quisieran saber cómo es posible eso. Cómo se puede estar en coma diez años. Porque estar en coma es más o menos como estar muerto, ¿no? Entonces, yo le pregunto: ¿cómo es posible estar diez años más o menos muerto? ¿Es normal eso?</p> <p>DR. SOTO.- ¿A qué publicación representa?</p> <p>VOZ MUJER 2.- ¿Cómo?</p> <p>DR. SOTO.- Sí, usted. ¿En qué periódico escribe?</p> <p>VOZ MUJER 2.- Bueno, yo... Soy corresponsal de... Es decir, colaboro en la revista <i>Sensaciones...</i></p> <p>DR. SOTO.- ¿Cómo?</p> <p>VOZ MUJER 2.- La revista <i>Sensaciones</i>.</p> <p>DR. SOTO.- Ya. (<i>Pausa.</i>) ¿Sus lectores quieren un cuadro clínico del estado de coma?</p> <p>VOZ MUJER 2.- Bueno, yo...</p>	<p>DR. SOTO - O quê?</p> <p>VOZ HOMEM 1 - Estava a dizer-lhe que é um pouco estranho, dada a gravidade da situação, que a polícia não tenha intervindo até...</p> <p>DR. SOTO - Um momento, um momento... (<i>Escuta, assentindo, o que a DRA. CARUANA lhe diz ao ouvido. Murmúrios na sala. O DR. SOTO volta a prestar atenção ao jornalista.</i>)</p> <p>Sim? O senhor estava a dizer?</p> <p>VOZ MULHER 2 - Uma clarificação técnica, doutor, se me permite. Na nota da convocatória o senhor diz ... ou quem a escreveu... que a doente está em coma há já dez anos, certo? E eu queria saber...bem, os meus leitores gostariam de saber como é que isso é possível. Como é que se pode estar dez anos em coma. Porque estar em coma é quase a mesma coisa que estar morto, não? Então, eu pergunto-lhe, como é que é possível estar dez anos mais ou menos morto? Isso é normal?</p> <p>DR. SOTO - Qual é a publicação que representa?</p> <p>VOZ MULHER 2 - Como?</p> <p>DR. SOTO - Sim, a senhora. Escreve para que jornal?</p> <p>VOZ MULHER 2 - Bem, eu... Sou correspondente de... Quero dizer, colaboro na revista <i>Sensações...</i></p> <p>DR. SOTO - Como?</p> <p>VOZ MULHER 2 - Na revista <i>Sensações</i>.</p> <p>DR. SOTO - Pois. (<i>Pausa.</i>) Os seus leitores querem um quadro clínico do estado de coma?</p> <p>VOZ MULHER 2 - Bem, eu...</p>
---	--

<p>VOZ HOMBRE 1.- Antes, si la compañera me lo permite, quisiera insistir en... Por ejemplo: ¿cómo es que ningún representante de la familia está presente aquí? Tengo entendido que hay un abogado... que la familia ha puesto el caso en manos de un abogado... De nombre Moret... o Morey, no estoy seguro...</p> <p>DR. SOTO.- Morín.</p> <p>VOZ HOMBRE 1.- O Morín, sí... ¿Y cómo es que no ha sido convocado a esta rueda de prensa?</p> <p><i>(Silencio. El DR. SOTO y la DRA. CARUANA se miran sin expresión alguna.)</i></p> <p>¿Admite, entonces, que no han invitado a ningún representante de la familia? ¿Qué hay una voluntad deliberada de ofrecer a la opinión pública una sola versión de...?</p> <p>DR. SOTO.- Yo no he dicho eso.</p> <p>VOZ HOMBRE 1.- Pero reconoce que su residencia convoca una rueda de prensa... a los ocho días de...</p> <p>DR. SOTO.- Eso no es exacto.</p> <p>VOZ HOMBRE 1.- ¿Qué no es exacto?</p> <p>DR. SOTO.- Esta no es «mi» residencia.</p> <p>VOZ HOMBRE 1.- Ya... Pero usted es el Médico Jefe...</p> <p>DR. SOTO.- Director...</p> <p>VOZ HOMBRE 1.- Está bien: Director Médico...</p> <p>DR. SOTO.- Clínico.</p>	<p>VOZ HOMEM 1 - Antes disso, se a colega mo permite, queria insistir em... Por exemplo, como é que nenhum representante da família está hoje aqui presente? Tive conhecimento de que existe um advogado... de que a família pôs o caso nas mãos de um advogado... De seu nome Moret... ou Morey, não tenho a certeza...</p> <p>DR. SOTO - Morín.</p> <p>VOZ HOMEM 1 - Ou Morín, sim... E como é que ele não foi convocado para esta conferência de imprensa?</p> <p><i>(Silêncio. O DR. SOTO e a DRA. CARUANA olham um para o outro sem qualquer tipo de expressão.)</i></p> <p>Admite, então, que não convidaram nenhum representante da família? Que existe uma vontade deliberada de oferecer, à opinião pública, apenas uma única versão de...?</p> <p>DR. SOTO - Eu não disse isso.</p> <p>VOZ DE HOMEM 1 - Mas reconhece que a sua clínica convoca uma conferência de imprensa... após oito dias de...</p> <p>DR. SOTO - Isso não é verdade.</p> <p>VOZ HOMEM 1 - O que é que não é verdade?</p> <p>DR. SOTO - Esta não é a “minha” clínica.</p> <p>VOZ HOMEM 1 - Sim... Mas o senhor é o Médico Chefe...</p> <p>DR. SOTO - Diretor...</p> <p>VOZ HOMEM 1 - Está bem, Diretor Médico...</p> <p>DR. SOTO - Clínico.</p> <p>VOZ HOMEM 1 - Diretor Clínico, de acordo...</p>
---	--

<p>VOZ HOMBRE 1.- Director Clínico, de acuerdo...</p> <p>VOZ MUJER 1.- ¿Sería posible, doctor Soto, que nos diera usted alguna información concreta sobre este... escabroso asunto?</p> <p>DR. SOTO.- ¿Qué quiere saber, exactamente?</p> <p>VOZ MUJER 1.- Por ejemplo: si tienen ya evidencias de que esa mujer... esa joven en coma ha sido violada por alguien de esta residencia.</p> <p><i>(Silencio.)</i></p> <p>DRA. CARUANA.- No se descarta ninguna hipótesis.</p> <p>VOZ MUJER 1.- ¿Luego admiten que entre el personal que trabaja aquí, con ustedes, puede haber una persona... un hombre capaz de cometer esa atrocidad?</p> <p>DRA. CARUANA.- Ya se lo he dicho: es una de las hipótesis.</p> <p>VOZ MUJER 1.- ¿Y qué otras está considerando la policía?</p> <p>DRA. CARUANA.- Hay varias: visitantes, proveedores, empleados temporales, familiares...</p> <p>VOZ HOMBRE 2.- ¿Insinúa usted que el violador pudo haber sido alguien próximo a la víctima?</p> <p>DRA. CARUANA.- Nosotros no insinuamos nada. La policía está investigando en torno a estas y otras hipótesis.</p>	<p>VOZ MULHER 1 - Seria possível, doutor Soto, dar-nos alguma informação concreta sobre este... assunto escabroso?</p> <p>DR. SOTO - O que é que quer saber exatamente?</p> <p>VOZ MULHER 1 - Por exemplo, se já têm evidências de que essa mulher... essa jovem em coma, foi violada por alguém desta clínica.</p> <p><i>(Silêncio)</i></p> <p>DRA. CARUANA - Não se descarta nenhuma hipótese.</p> <p>VOZ MULHER 1 - Sendo assim admitem que de entre o pessoal que aqui trabalha, convosco, pode existir uma pessoa, um homem capaz de cometer essa atrocidade?</p> <p>DRA. CARUANA - Já lhe disse, é uma das hipóteses.</p> <p>VOZ MULHER 1 - E que outras hipóteses está a polícia a considerar?</p> <p>DRA. CARUANA - Existem várias, visitantes, fornecedores, trabalhadores temporários, familiares...</p> <p>VOZ HOMEM 2 - Está a doutora a insinuar que o violador pode ter sido alguém próximo da vítima?</p> <p>DRA. CARUANA - Nós não insinuamos nada. A polícia está a investigar tendo em conta estas e outras hipóteses.</p> <p><i>(Mudança brusca de luzes. Desaparecem os microfones. O DR. SOTO, de pé, grita para uma das laterais.)</i></p>
---	--



*(Brusco cambio de luces. Desaparecen los micrófonos. El DR. SOTO, en pie, grita hacia un lateral.)*

DR. SOTO.- ¡Solo las primeras cifras! ¡Las tres primeras cifras, animal! ¡Solo las tres primeras! ¿Cuántas veces te lo he dicho? ¿Cuántas veces tendré que...? ¡Nada! ¡Con el resto, nada! ¡Ni nosotros ni nadie! ¡Más allá de las tres primeras no hay más que mierda, basura, polvo estelar! ¡Olvídate! ¡Olvídate de la cuarta y de la quinta y de...! ¡Eso ya no son cifras! ¡Con eso, entérate de una vez, ni se gana ni se pierde! ¡Con eso, entérate, solo se llenan los bolsillos de baba! ¡La baba del destino, sí! Después de las tres primeras cifras, se derrama la baba del destino, pedazo de animal...

*(La DRA. CARUANA se ha cubierto el rostro con las manos.)*

*(En una bolera. JAIME, en una silla de ruedas, lanza de vez en cuando bolas por el carril. A su lado, de pie, SABINA.)*

JAIME.- Hace años que no voy a verla. ¿Para qué? ¿Tiene algún sentido? Si estuviera muerta de verdad, no sé... Le llevaría flores de vez en cuando, ¿por qué no? *(Pausa. Lanza una bola.)* Y además... *(Ruido de bolos cayendo.)*

SABINA.- Antes lo hacías.

DR. SOTO - Só os três primeiros dígitos! Os três primeiros dígitos, animal! Só os três primeiros! Quantas vezes é que eu to disse? Quantas vezes é que vou ter de...? Nada! Quanto ao resto, nada! Nem nós nem ninguém! Para lá dos três primeiros não há nada mais que merda, lixo, poeira estelar! Esquece! Esquece-te do quarto e do quinto e do...! Isso já não são dígitos! Com isso, vê lá se metes na cabeça de uma vez por todas, não se ganha nem se perde! Com isso, vê se metes na cabeça, só se enchem os bolsos de porcaria! A porcaria do destino, sim! Depois dos três primeiros dígitos, a porcaria do destino vai por água abaixo, pedaço de animal...

*(A DRA. CARUANA tapou o rosto com as mãos.)*

*(No bowling. JAIME, numa cadeira de rodas, lança de vez em quando bolas pela pista. Ao seu lado, de pé, SABINA.)*

JAIME - Há anos que não a vou ver. Para quê? Faz algum sentido? Se estivesse verdadeiramente morta, não sei... Levava-lhe flores de vez em quando, porque não? *(Pausa. Lança uma bola.)* E, além disso... *(Ruído de pinos a cair.)*

SABINA - Era o que fazias antes.

JAIME - O quê?

SABINA - Levar-lhe flores. Às vezes ias comigo, lembrás-te? *(Silêncio.)* Era o que fazias antes.

<p>JAIME.- ¿Qué?</p> <p>SABINA.- Llevarle flores. A veces ibas conmigo, ¿te acuerdas? <i>(Silencio.)</i> Antes lo hacías.</p> <p>JAIME.- Y además, mi mujer acabó por hartarse. «¿Hasta cuándo va a durar ese noviazgo?», decía. Acabó por hartarse. <i>(Pausa.)</i> Seis o siete años, creo. <i>(Pausa. Lanza una bola.)</i> ¿Cuándo te fuiste a Viena? <i>(Ruido de bolos cayendo.)</i></p> <p>SABINA.- Justo después de casarte.</p> <p><i>(Silencio. JAIME observa una bola sin lanzarla.)</i></p> <p>JAIME.- ¿Cómo lo llevan tus padres?</p> <p>SABINA.- Imagínatelo.</p> <p>JAIME.- Sí, ya... Supongo que tu madre estará...</p> <p>SABINA.- Pero me preocupa más mi padre.</p> <p>JAIME.- ¿Por qué?</p> <p>SABINA.- No dice nada. Casi ni habla.</p> <p>JAIME.- ¿Tu padre? Me cuesta creerlo.</p> <p>SABINA.- Por eso.</p> <p><i>(JAIME lanza la bola.)</i></p> <p>JAIME.- ¿Te das cuenta? Esta bola podría seguir rodando y rodando eternamente, hasta el infinito... si no hubiera fricciones. Quiero decir: si no la frenara el roce con el suelo, con el aire, con los bolos. Solo por mi impulso, la fuerza de</p>	<p>JAIME - E além disso, a minha mulher acabou por se fartar. “Até quando é que vai durar esse noivado?”, dizia. Acabou por se fartar. <i>(Pausa.)</i> Seis ou sete anos, acho eu. <i>(Pausa. Lança uma bola.)</i> Quando é que foste para Viena? <i>(Ruído de pinos a cair.)</i></p> <p>SABINA - Logo depois de te casares.</p> <p><i>(Silêncio. JAIME observa uma bola sem a lançar.)</i></p> <p>JAIME - E como é que os teus pais se têm aguentado?</p> <p>SABINA - Como se pode imaginar.</p> <p>JAIME - Pois... Suponho que a tua mãe deve estar...</p> <p>SABINA - Preocupa-me mais o meu pai.</p> <p>JAIME - Porquê?</p> <p>SABINA - Não diz nada. Quase nem fala.</p> <p>JAIME - O teu pai? Custa-me a acreditar.</p> <p>SABINA - Pois por isso mesmo.</p> <p><i>(JAIME lança a bola.)</i></p> <p>JAIME - Já viste? Esta bola podia continuar a rodar e a rodar eternamente, até ao infinito... se não existissem fricções. Quero dizer, se o atrito com o chão, com o ar, com os pinos não a travasse. Só pelo meu impulso, pela força do meu braço... Um movimento retilíneo, uniforme, eterno...</p>
--	---

<p>mi brazo... Un movimiento rectilíneo, uniforme, eterno...</p> <p><i>(Callan. Sólo se escucha, alejándose, el rodar de la bola. No hay ruido de bolos cayendo. Silencio.)</i></p> <p>SABINA.- ¿Te eliges tú la ropa?</p> <p>JAIME.- ¿Cuál?</p> <p>SABINA.- Tu ropa. Ese suéter que llevas, por ejemplo.</p> <p>JAIME.- ¿Por qué?</p> <p>SABINA.- Por nada. <i>(Pausa.)</i> Y lo peor no es eso, que no diga nada. Lo peor es cuando vamos a verla...</p> <p>JAIME.- Comprendo.</p> <p>SABINA.- ¿Qué comprendes?</p> <p>JAIME.- Lo que... Bueno: no sé.</p> <p>SABINA.- Ni la mira. No solo no habla. Se queda allí, lejos de la cama... Ni mirarla quiere.</p> <p>JAIME.- O no puede.</p> <p>SABINA.- No sé.</p> <p><i>(JAIME lanza una bola. Ruido de bolos cayendo.)</i></p> <p>JAIME.- La última vez que la vi... Hace años, ya te digo... aún estaba... No, hermosa no es la palabra, pero... Como si algo quedara allí de su...</p> <p>SABINA.- Me molesta que digas eso. Me da asco.</p>	<p><i>(Calam-se. Só se ouve, a afastar-se, o rodar da bola. Não há ruído de pinos a cair. Silêncio.)</i></p> <p>SABINA - És tu que escolhes a roupa?</p> <p>JAIME - Qual?</p> <p>SABINA - A tua roupa. Essa camisola que trazes, por exemplo.</p> <p>JAIME - Porquê?</p> <p>SABINA - Por nada. <i>(Pausa.)</i> E o pior nem é isso, nem é o não dizer nada. O pior é quando a vamos visitar...</p> <p>JAIME - Comprendo.</p> <p>SABINA - O que é que comprendes?</p> <p>JAIME - O que... Bom, não sei.</p> <p>SABINA - Nem olha para ela. Não só não fala como fica ali, longe da cama... Nem sequer quer olhar para ela.</p> <p>JAIME - Ou não pode.</p> <p>SABINA - Não sei.</p> <p><i>(JAIME lança uma bola. Ruído de pinos a cair.)</i></p> <p>JAIME - A última vez que a vi... Há alguns anos, digo-te ... ainda estava... Não, bonita não é a palavra, mas... É como se ainda ali houvesse alguma coisa da sua...</p> <p>SABINA - Não gosto que digas isso. Dá-me nojo.</p> <p>JAIME - Porquê? <i>(Silêncio.)</i> Parecia estar a dormir. <i>(Pausa.)</i> Estou a falar de há três ou quatro anos. Agora não sei. <i>(Pausa.)</i> Como é que consegues continuar a odiá-la?</p> <p>SABINA - Eu não a odiava.</p>
--	--

<p>JAIME.- ¿Por qué? (<i>Silencio.</i>) Parecía dormir. (<i>Pausa.</i>) Te hablo de hace tres o cuatro años. Ahora no sé. (<i>Pausa.</i>) ¿Cómo puedes seguir odiándola?</p> <p>SABINA.- Yo no la odiaba.</p> <p>JAIME.- O teniéndole miedo.</p> <p>SABINA.- Eres el mismo imbécil ciego de siempre.</p> <p>(<i>JAIME ríe y lanza otra bola. Ruido de bolos cayendo.</i>)</p> <p>JAIME.- Comprendo que debía ser difícil tener una hermana como Lucía, sí... La mayor, la más guapa, la primera en todo... Por cierto: veo que te arreglaste los dientes. Te quedan muy bien. Seguro que ya puedes hasta sonreír...</p> <p>SABINA.- Imbécil. (<i>JAIME ríe.</i>) Ojalá hubieras ido tú al volante, aquel día. Ojalá hubieras visto tú al ciervo cruzando la carretera. (<i>JAIME sigue riendo.</i>) Ojalá hubieras tratado tú de esquivarlo. Ojalá el coche se hubiera empotrado contra el árbol por tu lado. (<i>JAIME sigue riendo.</i>) Ojalá el golpe te hubiera dejado a ti en esa muerte viva. Ojalá hubieras quedado tú flotando diez años en esa nada vegetal...</p> <p>(<i>Mientras JAIME sigue riendo, SABINA quita el freno de la silla de ruedas y la empuja con fuerza por el carril. Al salir esta de escena, suena el chirrido de unas llantas que patinan y el estrépito de un coche chocando violentamente</i></p>	<p>JAIME - Ou a ter-lhe medo.</p> <p>SABINA - Continuas o mesmo cego imbecil de sempre.</p> <p>(<i>JAIME ri e lança outra bola. Ruído de pinos a cair.</i>)</p> <p>JAIME - Compreendo que devia ser difícil ter uma irmã como a Lúcia, sim... A mais velha, a mais bonita, a primeira em tudo... A propósito, estou a ver que arranjaste os dentes. Ficam-te muito bem. De certeza que até já podes sorrir...</p> <p>SABINA - Imbecil. (<i>JAIME ri</i>). Quem me dera que tivesses ido tu ao volante, naquele dia. Quem me dera que tivesses sido tu a ver o veado a atravessar a estrada. (<i>JAIME continua a rir.</i>) Quem me dera que tivesses sido tu a desviar-te dele. Quem me dera que o carro se tivesse espetado contra a árvore do teu lado. (<i>JAIME continua a rir.</i>) Quem me dera que o golpe te tivesse deixado a ti nessa morte viva. Quem me dera que tivesses sido tu a ficar a flutuar dez anos nesse nada vegetal...</p> <p>(<i>Enquanto JAIME continua a rir, SABINA tira o travão da cadeira de rodas e empurra-a com força pelo corredor. Após esta sair de cena, ouve-se o chiar de umas jantes a derrapar e o estrondo de um carro a bater violentamente contra um obstáculo sólido. Mudança súbita de luzes. Soa um piano de acompanhamento.</i></p> <p>SABINA trata de cantar um dos lieder de Richard Strauss: “<i>Wiegenlied</i>” —“<i>Canção de</i></p>
---	---

*contra un obstáculo sólido. Súbito cambio de luces. Suena un piano de acompañamiento.*

SABINA trata de cantar uno de los lieder de Richard Strauss: «Wiegenlied» —«Canción de cuna»—, sobre un poema de Richard Dehmel.)

*(Cocina-comedor de una vivienda acomodada.*

HÉCTOR, vestido con distinción, prepara meticulosamente una cena fría. ESTELA, a medio arreglar, inspecciona unos papeles y anota o tacha algo en ellos. Sigue oyéndose a lo lejos la VOZ DE SABINA estudiando el «lied» de Strauss.)

ESTELA .- Sí: nosotros, Héctor, nosotros. Ellos están... No se ponen de acuerdo. Y la última palabra la tenemos nosotros. Eso me dijo Soto: «La decisión les corresponde a ustedes». Y es el jefe de la... el Director Clínico, creo... «Legalmente, la decisión que cuenta es la suya»... Es nuestra hija, ¿no? Pero no es solo por lo legal, porque sea lo legal, ¿comprendes? *(Pausa.)* Córtalo más fino, vamos a ser seis. Viene también la doctora... ¿Cómo se llama?... Caruana, la doctora Caruana. No me gusta nada esa mujer, se da unos aires de... Y todo le parece mal. Si fuera por ella, la pobre Lucía ya... Además, que sabe mejor cuanto más fino, el salmón... ¿Qué hace Sabina? ¿Por qué no baja ya? *(Va hacia el lateral.)* ¡Sabina, date prisa! ¡Son casi las nueve! ¿Qué haces? *(Cesa el canto de SABINA. ESTELA vuelve a los papeles.)* Y

*embalar»—, sobre un poema de Richard Dehmel.)*

*(Cozinha-sala de jantar de uma vivenda abastada. HÉCTOR, vestido com elegância, prepara meticulosamente um jantar frio. ESTELA, meio arranjada, inspecciona uns papéis e anota ou risca alguma coisa neles. Continua a ouvir-se ao longe a VOZ DE SABINA a estudar o “lied” de Strauss.)*

ESTELA - Sim, somos nós, Héctor, somos nós. Eles estão... Não se põem de acordo. E a última palavra é nossa. Foi o que me disse o Soto: “A decisão cabe aos senhores”. E é ele o chefe da... o Diretor Clínico, acho eu... “Legalmente, a decisão que conta é a sua”... É a nossa filha, certo? Mas não é só pela legalidade, por ser o que é legal, entendes? *(Pausa.)* Corta-o mais fino, vamos ser seis. A doutora também vem... Como é que se chama?... Caruana, a doutora Caruana. Não gosto nada dessa mulher, tem assim uns ares de... E tudo lhe parece mal. Se fosse por ela, a pobre Lúcia já... Além disso, quanto mais fino for, melhor sabe o salmão... O que é que a Sabina está a fazer? Porque é que não desce de uma vez? *(Vai em direção à lateral.)* Sabina, despacha-te! São quase nove! O que estás a fazer? *(Para o canto de SABINA. ESTELA volta aos papéis.)* E ainda nem me acabei de vestir... Isto ainda é só um rascunho, o Morín disse-me que queria consultá-lo com... não sei... com outros do escritório... Mas eu e tu,

<p>yo aún estoy a medio vestir... Esto es solo un borrador, me dijo Morín que quería consultarlo con... no sé... con otros del bufete... Pero tú y yo, Héctor, tenemos que estar unidos en esto. Como en todo lo demás. Sí: yo tengo mis creencias y tú las tuyas, pero en esto... ¿No lo comprendes? Es algo suyo... vivo. Vivo, ¿te das cuenta? <i>(Pausa.)</i> Ya sé que fue algo horrible, sucio, miserable. Yo también lloré, vomité, me volví loca... Pero ahora, está viniendo, creciendo en su cuerpo, algo de ella viviendo ya... y viene hacia nosotros. Es como... un don que ella nos ofrece, como si quisiera pagarnos todo lo que... por estos diez años de... de angustia. <i>(Pausa.)</i> ¿No dices nada? <i>(Silencio.)</i> No puedes hundirte ahora, Héctor. Te necesito más que nunca. Y ella también, también te necesita... como cuando te llamaba Lancelote, ¿te acuerdas? «Mi señor Lancelote», te llamaba...</p> <p>HÉCTOR.- No estoy hundido.</p> <p>ESTELA.- El orégano, lo último.</p> <p>HÉCTOR.- Sí...</p> <p>ESTELA.- <i>(Deja los papeles.)</i> Los veremos luego, cuando lleguen. Hay cosas que no entiendo, términos... Voy a acabar de vestirme. <i>(Grita hacia el lateral.)</i> ¡Sabina! <i>(No llega a salir.)</i> Héctor, por favor...</p> <p>HÉCTOR.- ¿Sí?</p> <p>ESTELA.- Créeme: no hablo por hablar. Es un don que nos ofrece, lo sé. El otro día... lo vi. Llevo años haciendo meditación, Héctor, y nunca... ¿Alguna vez te he dicho...?</p>	<p>Héctor, temos de estar unidos nisto. Como em tudo o resto. Sim, eu tenho as minhas crenças e tu as tuas, mas nisto... Não entendes? É algo dela... vivo. Vivo, dá-te conta? <i>(Pausa.)</i> Já sei que foi uma coisa horrível, suja, miserável. Eu também chorei, vomitei, enlouqueci... Mas agora, está a vir, a crescer no corpo dela, uma parte dela a viver... e vem até nós. É como... uma dádiva que ela nos está a oferecer, como se nos quisesse pagar tudo o que... por estes dez anos de... de angústia. <i>(Pausa.)</i> Não dizes nada? <i>(Silêncio.)</i> Não te podes deixar ir abaixo agora, Héctor. Preciso de ti mais que nunca. E ela também, também precisa de ti... como quando te chamava Lancelote, lembras-te? “Meu senhor Lancelote”, era o que te chamava...</p> <p>HÉCTOR - Não me estou a ir abaixo.</p> <p>ESTELA – Os orégãos, em último.</p> <p>HÉCTOR - Sim...</p> <p>ESTELA - <i>(Deixa os papéis.)</i> Logo os vemos, quando chegarem. Há coisas que não percebo, alguns termos... Vou acabar de me vestir. <i>(Grita para a lateral.)</i> Sabina! <i>(Não chega a sair.)</i> Héctor, por favor...</p> <p>HÉCTOR - Sim?</p> <p>ESTELA - Acredita em mim, não falo por falar. É uma dádiva que ela nos oferece, eu sei. No outro dia... vi-o. Há anos que faço meditação, Héctor, e nunca... Alguma vez to disse?</p> <p>VOZ DE SABINA - O que é que queres, mãe? Chamaste?</p>
--	---

<p>VOZ DE SABINA.- ¿Qué quieres, mamá? ¿Me llamas?</p> <p>ESTELA.- ¿Alguna vez me has oído hablar de... tener una visión? (<i>Pausa.</i>) Pero el otro día, fue tan claro...</p> <p>VOZ DE SABINA.- ¿Mamá?</p> <p>ESTELA.- Debes creerme: fue una visión.</p> <p>VOZ DE SABINA.- ¡Ya bajo!</p> <p>ESTELA.- Te la conté y tú me creíste. Sabes que no soy ninguna estúpida, que no hago meditación por esnobismo ni por...</p> <p>HÉCTOR.- No puedo dejar de pensar...</p> <p>ESTELA.- ¿Qué?</p> <p>HÉCTOR.- ... en ese hombre.</p> <p>ESTELA.- ¿En quién?</p> <p>HÉCTOR.- Y por mucho que piense...</p> <p>ESTELA.- Déjalo, Héctor... Además, ni saben si es... si fue él.</p> <p>HÉCTOR.- ... Por más que lo...</p> <p>ESTELA.- ¿Cuántos enfermeros trabajan allí?</p> <p>HÉCTOR.- No consigo... no consigo entender...</p> <p>ESTELA.- ¿Qué importa quién haya sido? Él... o algún otro, ¿qué importa? Ocurrió, fue horrible, es horrible, pero...</p> <p><i>(Entra SABINA.)</i></p> <p>SABINA.- Lo siento, pero... no voy a quedarme para la cena.</p> <p>ESTELA.- ¿Qué dices?</p>	<p>ESTELA - Alguma vez me ouviste falar de... ter uma visão? (<i>Pausa.</i>) Mas no outro dia, foi tão claro...</p> <p>VOZ DE SABINA - Mãe?</p> <p>ESTELA - Tens de acreditar em mim, foi uma visão.</p> <p>VOZ DE SABINA - Já desço!</p> <p>ESTELA - Conteí-te e tu acreditaste em mim. Sabes que não sou nenhuma estúpida, que não faço meditação por snobismo nem por...</p> <p>HÉCTOR - Não posso deixar de pensar...</p> <p>ESTELA - No quê?</p> <p>HÉCTOR - ...nesse homem.</p> <p>ESTELA - Em quem?</p> <p>HÉCTOR - E por muito que pense...</p> <p>ESTELA - Deixa isso, Héctor... Além disso, nem sabem se é... se foi ele.</p> <p>HÉCTOR - ...Por mais que o...</p> <p>ESTELA - Quantos enfermeiros é que ali trabalham?</p> <p>HÉCTOR - Não consigo... não consigo entender...</p> <p>ESTELA - O que é que importa quem foi? Ele...ou outro qualquer, o que é que importa? Aconteceu, foi horrível, é horrível, mas...</p> <p><i>(Entra Sabina.)</i></p> <p>SABINA - Desculpem-me, mas... não vou ficar para o jantar.</p> <p>ESTELA - O que é que estás a dizer?</p> <p>SABINA - Sim, mudei de ideias. De que é que serve a minha...?</p>
---	--

<p>SABINA.- Sí, he cambiado de opinión. ¿De qué sirve mi...?</p> <p>ESTELA.- (<i>Saliendo.</i>) Me dejáis sola con todo. Ahora, cuando más... (<i>Se la oye murmurar fuera, quejumbrosa.</i> SABINA <i>se acerca a HÉCTOR y comisquea de alguna fuente.</i>)</p> <p>HÉCTOR.- Trato de imaginar... Me digo: es un ser humano, alguien como yo, un hombre que... Imagino un antes y un después... Hasta un determinado momento, hacer algo así, aquello, la sola idea de... era... no sé: algo impensable para él. Incluso para alguien como él que, luego, un momento más tarde, sería capaz de pensarlo, de quererlo hacer, de hacerlo... (<i>Pausa.</i>) Pero antes no. Antes, me digo, era un hombre como yo, incapaz siquiera de... Sí, ya... no era su hija, no era Lucía, no era algo que has visto nacer, crecer, jugar, tener varicela, anginas, miedo, aprender a... Pero era... alguien, una persona, la... el... la vasija de una persona. (<i>Pausa.</i>) El templo de un espíritu. (<i>Pausa.</i>) Eso tenía que verlo... antes. Y luego hubo un después. Y algo cambió en él, y fue capaz de pensarlo, de hacerlo. (<i>Pausa.</i>) Ahí, en ese punto, ¿qué pasó, qué hubo, cómo dejó de ser... humano? ¿Por qué?</p> <p>SABINA.- Papá. (<i>Silencio.</i>) Papá.</p> <p>HÉCTOR.- ¿Qué, Sabina?</p> <p>SABINA.- ¿No me escuchas?</p> <p>HÉCTOR.- ¿Cuándo?</p> <p>SABINA.- Ahora. ¿No me has oído?</p> <p>HÉCTOR.- ¿Ahora?</p> <p>SABINA.- Te estaba hablando.</p>	<p>ESTELA - (<i>A sair.</i>) Vocês deixam-me sozinha com tudo. Agora, quando mais... (<i>Ouve-se ela a murmurar lá fora, queixosa.</i> SABINA <i>aproxima-se de HÉCTOR e petisca qualquer coisa de uma travessa.</i>)</p> <p>HÉCTOR - Tento imaginar... Digo a mim próprio: é um ser humano, alguém como eu, um homem que... Imagino um antes e um depois... Até um determinado momento, fazer algo assim, aquilo, só a ideia de... era... não sei, algo impensável para ele. Mesmo para alguém como ele que, depois, um momento mais tarde, seria capaz de pensá-lo, de querer fazê-lo, de o fazer... (<i>Pausa.</i>) Mas antes não. Antes, disse-me, era um homem como eu, incapaz sequer de... Sim, está bem... não era a filha dele, não era a Lúcia, não era algo que viu nascer, crescer, brincar, ter varicela, anginas, medo, aprender a... Mas era... alguém, uma pessoa, a... o... o invólucro de uma pessoa. (<i>Pausa.</i>) O templo de um espírito. (<i>Pausa.</i>) Tinha de conseguir ver isso... antes. E logo houve um depois. E alguma coisa mudou nele, e foi capaz de o pensar, de o fazer. (<i>Pausa.</i>) Aí, nesse ponto, o que é que aconteceu, o que é que houve, como é que deixou de ser... humano? Porquê?</p> <p>SABINA - Pai. (<i>Silêncio.</i>) Pai.</p> <p>HÉCTOR - O que é, Sabina?</p> <p>SABINA - Não me ouves?</p> <p>HÉCTOR - Quando?</p> <p>SABINA - Agora. Não me ouviste?</p> <p>HÉCTOR - Agora?</p> <p>SABINA - Estava a falar contigo.</p>
--	---



<p>HÉCTOR.- ¿Sí?</p> <p>SABINA.- No me digas nada, si no quieres... o si no puedes. Pero, al menos...</p> <p>HÉCTOR.- Sí, sí...</p> <p>SABINA.- Sí, ¿qué?</p> <p>HÉCTOR.- Tienes razón.</p> <p>SABINA.- <i>(Tras una pausa.)</i> Escúchame, por lo menos.</p> <p>HÉCTOR.- Tienes toda la razón. Te dejo sola con todo, perdona... De veras lo siento. <i>(Pausa. Por la comida.)</i> ¿Habrá bastante? Dice mamá que vamos a ser seis.</p> <p>SABINA.- Cinco. Yo me voy.</p> <p>HÉCTOR.- <i>(Tras una pausa.)</i> Tú tampoco quieres, ¿verdad?</p> <p>SABINA.- ¿Qué?</p> <p>HÉCTOR.- Que nazca. Que nazca ese niño.</p> <p><i>(Entra ESTELA, ya arreglada. Se miran los tres en silencio.)</i></p> <p><i>(Un largo ventanal cuya suciedad lo vuelve casi traslúcido. Tras él, un LIMPIA- CRISTALES sin rostro trabaja rápida y eficazmente en adecentarlo. Ante él, en su silla de ruedas, JAIME avanza muy lentamente. Son dos trayectos paralelos, a uno y otro lado del cristal, que progresan casi con la misma cadencia y en la misma dirección. La goma del utensilio del LIMPIA-CRISTALES emite gemidos molestos. También algo en las ruedas de la silla chirría</i></p>	<p>HÉCTOR - Sim?</p> <p>SABINA - Não me digas nada, se não queres... ou se não podes. Mas, pelo menos...</p> <p>HÉCTOR - Sim, sim...</p> <p>SABINA - Sim, o quê?</p> <p>HÉCTOR- Tens razão.</p> <p>SABINA - <i>(Depois de uma pausa.)</i> Ouve-me, pelo menos.</p> <p>HÉCTOR - Tens toda a razão. Deixo-te sozinha com tudo, perdoa-me... A sério, desculpa-me. <i>(Pausa. Por causa da comida.)</i> Será que chega? A mãe disse que vamos ser seis.</p> <p>SABINA - Cinco. Eu vou-me embora.</p> <p>HÉCTOR - <i>(Depois de uma pausa.)</i> Tu também não queres, pois não?</p> <p>SABINA - O quê?</p> <p>HÉCTOR - Que nasça. Que essa criança nasça.</p> <p><i>(Entra ESTELA, já arranjada. Olham-se os três em silêncio.)</i></p> <p><i>(Uma grande janela cuja sujidade quase a torna translúcida. Por de trás dela, um LIMPA-VIDROS sem rosto trabalha rápido e eficazmente para pôr tudo em ordem. À frente dele, na sua cadeira de rodas, JAIME avança muito lentamente. São dois trajetos paralelos, a um lado e ao outro do vidro, que progridem quase com a mesma cadência e na mesma direção. A borracha do utensílio do LIMPA-VIDROS emite sons irritantes. Também há algo nas rodas da cadeira que chia secamente. JAIME procura alguma coisa no chão, à sua</i></p>
--	--

<p><i>ásperamente. JAIME busca algo en el suelo, ante sí, y no parece reparar en nada más. No se percibe si el LIMPIA- CRISTALES observa a JAIME. Pero cuando, poco antes de llegar al límite del ventanal, JAIME se detiene y mira hacia lo alto, el LIMPIA-CRISTALES interrumpe también su trabajo, se aleja del cristal y se pierde en lo translúcido. No sin dificultades, JAIME se incorpora y queda en pie, mirando hacia lo alto, mientras desciende la oscuridad.)</i></p> <p><i>(Zumbido de un ascensor. En el interior de uno, el DR. SOTO y la DRA. CARUANA dialogan sin mirarse.)</i></p> <p>DRA. CARUANA.- <i>(Tras un silencio.)</i> ¿Conclusión?</p> <p>DR. SOTO.- Estamos igual que ayer.</p> <p>DRA. CARUANA.- ¿Y el abogado?</p> <p>DR. SOTO.- Un viejo zorro.</p> <p>DRA. CARUANA.- Nos puede joder, y bien.</p> <p>DR. SOTO.- No le conviene.</p> <p>DRA. CARUANA.- ¿Por qué?</p> <p>DR. SOTO.- ¿A qué sabía esa salsa?</p> <p>DRA. CARUANA.- A Worcestershire.</p> <p>DR. SOTO.- ¿Y eso qué es?</p> <p>DRA. CARUANA.- ¿Me tomas el pelo?</p> <p>DR. SOTO.- No me recuerdes mis orígenes plebeyos, por favor.</p>	<p><i>frente, e parece não reparar em mais nada. Não se percebe se o LIMPA-VIDROS observa JAIME. Mas quando, pouco antes de chegar ao limite da grande janela, JAIME se detém e olha para o cimo, o LIMPA-VIDROS interrompe também o seu trabalho, afasta-se da janela e perde-se no translúcido. Não sem dificuldades, JAIME incorpora-se e fica em pé, a olhar para o cimo, enquanto vem a escuridão.)</i></p> <p><i>(Som de um elevador. No interior de um, o DR. SOTO e a DRA. CARUANA falam sem se olharem.)</i></p> <p>DRA. CARUANA - <i>(Depois de um silêncio.)</i> Conclusão?</p> <p>DR. SOTO – Continua tudo como ontem.</p> <p>DRA. CARUANA - E o advogado?</p> <p>DR. SOTO - Uma velha raposa.</p> <p>DRA. CARUANA - Pode tramar-nos, e bem.</p> <p>DR. SOTO - Não lhe convém.</p> <p>DRA. CARUANA - Porquê?</p> <p>DR. SOTO - Esse molho sabia a quê?</p> <p>DRA. CARUANA - A Worcestershire.</p> <p>DR. SOTO - E o que é isso?</p> <p>DRA. CARUANA - Estás a brincar comigo?</p> <p>DR. SOTO - Não me lembres as minhas origens plebeias, por favor.</p> <p>DRA. CARUANA - Pelo anonimato? É por isso que não lhe convém?</p> <p>DR. SOTO - Mais vale morrer com honra do que viver com desonra.</p>
---	--

<p>DRA. CARUANA.- ¿Por el anonimato? ¿Por eso no le conviene?</p> <p>DR. SOTO.- Antes muertos que manchados.</p> <p>DRA. CARUANA.- Y otra cosa... ¿Te has dado cuenta?</p> <p>DR. SOTO.- ¿De qué?</p> <p>DRA. CARUANA.- Ni una palabra sobre... <i>(Pausa.)</i></p> <p>DR. SOTO.- ¿El «presunto»?</p> <p>DRA. CARUANA.- Ni media palabra.</p> <p>DR. SOTO.- Mientras no haya pruebas... ¿Worcestershire?</p> <p>DRA. CARUANA.- De todos modos...</p> <p><i>(Sonido de puerta de ascensor abriéndose. CARUANA y SOTO «salen» del ascensor.)</i></p> <p>DR. SOTO.- ¿Qué?</p> <p>DRA. CARUANA.- Pobre gente.</p> <p>DR. SOTO.- Tampoco nosotros tocamos el cielo.</p> <p>DRA. CARUANA.- No es lo mismo.</p> <p>DR. SOTO.- No, claro... ¿A tu casa o a la mía?</p> <p>DRA. CARUANA.- Cada uno a la suya.</p> <p>DR. SOTO.- Qué terquedad... <i>(Salen de escena.)</i></p> <p><i>(Rincón de un apartamento modesto y de mal gusto. Encarada casi al fondo, en oblicuo, una ventana. Asomado a ella, casi de espaldas al público, MANUEL, en ropa interior, desaseado. Suena el murmullo inconfundible de un vulgar</i></p>	<p>DRA. CARUANA - E outra coisa... Já reparaste?</p> <p>DR. SOTO - No quê?</p> <p>DRA. CARUANA - Nem uma palavra sobre... <i>(Pausa.)</i></p> <p>DR. SOTO - O “presumível”?</p> <p>DRA. CARUANA - Nem meia palavra.</p> <p>DR. SOTO - Enquanto não houver provas... Worcestershire?</p> <p>DRA. CARUANA - De qualquer das formas...</p> <p><i>(Som da porta do elevador a abrir. CARUANA e SOTO “saem” do elevador.)</i></p> <p>DR. SOTO - O quê?</p> <p>DRA. CARUANA - Pobre gente.</p> <p>DR. SOTO - A nossa vida também não é um mar de rosas.</p> <p>DRA. CARUANA - Não é a mesma coisa.</p> <p>DR. SOTO - Não, claro que não... Para a tua casa ou para a minha?</p> <p>DRA. CARUANA - Cada um para a sua.</p> <p>DR. SOTO - Que teimosia ... <i>(Saem de cena.)</i></p> <p><i>(Canto de um apartamento modesto e de mau gosto. Em frente, quase ao fundo, em oblíquo, uma janela. Assomado a ela, quase de costas para o público, está MANUEL, em roupa interior, pouco asseado. Soa o murmúrio inconfundível de um programa de televisão vulgar. MANUEL fala dirigindo-se a alguém que está lá fora, num nível inferior. Come cerejas e atira os caroços para baixo.)</i></p>
---	--

*programa de televisión. MANUEL habla dirigiéndose a alguien que está fuera y en un nivel inferior. Come cerezas y tira los huesos hacia abajo.)*

MANUEL.- ... Y por eso la llamaban así, porque tenía que dormir entre los fogones y siempre iba sucia de ceniza... Y la madrastra le encargaba los peores trabajos, ¿eh?, los más duros, y las hermanastras lo mismo: que si límpiame esta enagua, que si cóseme esta falda, que si lávame las bragas... Y la pobre Cenicienta, dale que dale: lava y barre y friega y cose y plancha... Y luego, a dormir encima de las cenizas, para ir hecha una guarra... Como tú, que no sé dónde duermes, pero vas también... ¿El padre? Ni se enteraba. Todo el día de aquí para allá, doblando el espinazo delante de los jefes... ni se enteraba. Y que, además, la madrastra lo tenía encandilado, llenándole la cabeza de pájaros con las hijas y chupándole el sueldo para llevarlas hechas unas marquesas... De modo que la pobre Cenicienta... Pero, bueno: ¿te vas a quedar quieta o qué? Como sigas saltando así, se te van a... Y que me estás mareando, además... ¿Dónde estábamos?... Sí, conque un día dan el anuncio de que el rey va a hacer una gran fiesta para buscarle una novia al príncipe, que ya le tocaba casarse... ya estaba madurito para la cosa... y nada. Y no veas la que arman la madrastra y sus hijas. Esta es la nuestra, dicen. Cueste lo que cueste, de aquí emparentamos con la casa real...

MANUEL -... E era por isso que a chamavam assim, porque tinha de dormir entre os fogões e estava sempre suja de cinza... E a madrastra encarregava-a dos piores trabalhos, eh?, os mais duros, e as meias-irmãs o mesmo: ora limpa-me este saiote, ora cose-me esta saia, ora lava-me as cuecas... E a pobre Cinderela, não tinha mãos a medir: lava e varre e esfrega e cose e passa... E depois, toca a dormir em cima das cinzas, para ir feita uma badalhoca... Como tu, que não sei onde é que dormes, mas também vais... E o pai? Nem se dava conta. Todo o dia de lá para cá, de costas vergadas em frente aos chefes... nem se dava conta. E, para além disso, a madrastra trazia-o iludido, enchia-lhe a cabeça de macaquinhos com as filhas a sugar-lhe o salário para as trazer feitas marquesas... De maneira que a pobre Cinderela... Mas, bom, vais ficar parada ou quê? Se continuas a saltar assim, vão-te... E além disso, estás a chatear-me... Onde é que íamos?... Sim, há um dia em que anunciam que o rei vai fazer uma grande festa para encontrar uma noiva para o príncipe, que já era hora de se casar... já estava madurito para a coisa... pronto. E nem tu imaginas o que a madrastra e as filhas começaram logo a aprontar. Esta é a nossa, dizem. Custe o que custar, daqui aparentamo-nos com a casa real... E começam a tirar tudo ao pai, até ao último cêntimo que tinha poupado... E para a Cinderela: todo o dia a cortar e a coser e a bordar vestidos e folhos para as meias-irmãs, que eram ainda mais feias que tu... Ai não? Já olhaste bem

Y empiezan a sacarle al padre hasta el último cuarto que tenía ahorrado... Y a Cenicienta: todo el día cortando y cosiendo y bordando vestidos y perifollos para las hermanastras, que eran aún más feas que tú... ¿Qué no? ¿Tú te has visto bien? Una escoba pareces... ¿Qué no?... No me digas... A ver, a ver...

*(Suenan unos golpes metálicos en el lateral opuesto a la ventana. MANUEL se vuelve y grita.)*

¡Ya! *(Sigue hablando hacia abajo.)* Bueno, pues la fiesta... Toda la casa patas arriba con la fiesta. Y venga a gastar y a gastar... Hasta que un día, a Cenicienta se le ocurre decir... *(Mira en silencio. Suenan de nuevo los golpes.)* ¡Ya voy! *(Mira su reloj.)* ¡Aún no es la hora! *(Hacia abajo.)* ¿Te das cuenta? Cenicienta estaba mejor que yo... Doce horas en la clínica y, encima... *(Señala tras de sí.)*... esto. *(Separándose de la ventana.)* Luego seguimos... *(Hacia el lateral.)* ¡Ya voy! *(Se detiene, vuelve junto a la ventana, atisba discretamente hacia abajo. Suenan los golpes. Con resignado fastidio, se mete el último puñado de cerezas en la boca y se dirige hacia el lateral. Alguien arroja desde abajo unos cuantos huesos de cerezas, entran por la ventana y repiquetean en el suelo y los muebles. MANUEL lo percibe y sale sonriendo.)*

para ti? Pareces uma vassoura... Não?... Não me digas... Bom, vamos lá ver...

*(Soam umas pancadas metálicas na lateral oposta à janela. MANUEL vira-se e grita.)*

Já vai! *(Continua a falar para baixo.)* Bem, então a festa... A casa ficou toda de pernas para o ar com a festa. E toca a gastar e a gastar até mais não... Até que um dia, a Cinderela lembra-se de dizer... *(Olha em silêncio. Soam de novo as pancadas.)* Já vou! *(Olha para o seu relógio.)* Ainda não está na hora! *(Para baixo.)* Dás-te conta? A Cinderela estava melhor que eu... Doze horas na clínica e, ainda por cima... *(Aponta para trás de si.)*... isto. *(Afastando-se da janela.)* Depois já continuamos... *(Em direção à lateral.)* Já vou! *(Detém-se, volta para junto da janela, espreita discretamente para baixo. Soam as pancadas. Com um fastio resignado, mete o último punhado de cerejas na boca e dirige-se para a lateral. Alguém atira de baixo uns quantos caroços de cerejas, entram pela janela e repicam no chão e nos móveis. MANUEL apercebe-se e sai a sorrir.)*

*(Irrompe a VOZ DE SABINA a ensaiar, já com mais segurança, uma estrofe da “Canção de embalar” de Srauss-Dehmel. A luz parece estar a escolher, indecisa, alguns dos espaços, agora vazios, que já se tinham feito visíveis em cenas anteriores. Por fim, da quase total escuridão, emerge ao fundo o quarto de uma clínica. Nela,*

*(Irrumpe la VOZ DE SABINA ensayando, ya con mayor seguridad, una estrofa de la «Canción de cuna» de Strauss-Dehmel. La luz parece estar escogiendo, indecisa, algunos de los espacios que ya se habían hecho visibles en anteriores escenas, ahora vacíos. Por fin, desde la casi total oscuridad, emerge al fondo la habitación de una clínica. En ella, una sola cama en la que apenas se entreve una figura humana conectada a recipientes y aparatos diversos. Podría percibirse paulatinamente que se trata de una mujer inmóvil. Tras dos largos minutos, irrumpen en la habitación, desde distintos ángulos, cuatro o cinco miembros del equipo médico —hombres y mujeres— con batas y mascarillas que, sin caer en la mecanicidad, se afanan en torno a la cama como regidos por cierta precisión coreográfica minimalista. Una vaga polifonía de rumores, zumbidos, vibraciones, pasos y entrechocar de frascos y objetos metálicos, borra el canto de SABINA, a la vez que se escucha en «off» la voz del DR. SOTO.)*

VOZ DE SOTO.- *(Muy divertido.)* ¿El cuadro clínico? ¿Un cuadro clínico detallado, quieren sus lectores? ¿Los lectores de *Sensaciones*? Muy bien, señorita, le dije... Tome nota: en primer lugar, hay que precisar la terminología y sustituir la denominación de «coma» por «estado vegetativo crónico», ¿comprende? Estado vegetativo crónico... que suele ser causado por

*apenas uma cama na qual só se entrevê uma figura humana ligada a tubos e diversos aparelhos. Poderia perceber-se paulatinamente que se tratava de uma mulher imóvel. Passados dois longos minutos, irrompem no quarto, de ângulos distintos, quatro ou cinco membros da equipa médica —homens e mulheres— com batas e máscaras que, sem cair na mecanicidade, empenham-se em volta da cama como que regidos por uma certa precisão coreográfica minimalista. Uma vaga polifonia de rumores, zumbidos, vibrações, passos e o chocalhar de frascos e objetos metálicos, o canto de SABINA desaparece, ao mesmo tempo que se ouve em “off” a voz do DR. SOTO.)*

VOZ DE SOTO - *(Muito divertido.)* O quadro clínico? Um quadro clínico detalhado, é o que os seus leitores querem? Os leitores da *Sensações*? Muito bem, minha senhora, disse-lhe... Tome nota: em primeiro lugar, há que especificar a terminologia e substituir a denominação de “coma” por “estado vegetativo crónico”, compreende? Estado vegetativo crónico... que costuma ser provocado por graves lesões anóxicas ou pós-traumáticas, disse-lhe... E muito frequentemente acontece devido a uma combinação de ambos os fatores... *(Ri.)* A tipa começou a ficar de todas as cores e eu continuei: A base neuropatológica do estado vegetativo crónico radica na deterioração grave da crosta dos hemisférios cerebrais, da substância branca subcortical e dos tálamos, preservando-se-lhe,

graves lesiones anóxicas o post-traumáticas, le dije... Y muy a menudo se produce por una combinación de ambos factores... *(Ríe.)* La tipa empezó a ponerse de todos los colores, y yo seguí: La base neuropatológica del estado vegetativo crónico radica en el deterioro grave de la corteza de los hemisferios cerebrales, de la sustancia blanca subcortical y de los tálamos, preservándose, al menos parcialmente, el hipotálamo y el tronco cerebral, que hace posible el mantenimiento de la homeostasis interna, ¿me sigue? *(Ríe.)* La pobre mujer balbuceó no sé qué... y los otros periodistas ya no podían aguantarse la risa, pero yo continué: Teniendo en cuenta estos factores, el cuadro clínico del estado vegetativo crónico muestra, aparte de la espasticidad muscular y la inexpresividad facial, una total incontinencia de ambos esfínteres, la ausencia de respuestas motoras dirigidas, como la persecución ocular mantenida o la vocalización verbal... aunque son posibles ruidos inarticulados, gruñidos, gemidos, etcétera... Y sobre todo, tome nota, el mantenimiento natural o artificial, según los casos, de la función respiratoria y de las constantes cardiovasculares... *(La voz comienza a perderse.)* En las mujeres premenopáusicas puede darse también la permanencia más o menos regular del ciclo menstrual, lo cual significa...

pelo menos parcialmente, o hipotálamo e o tronco cerebral, que faz com que a manutenção da homeostasia interna seja possível, está a acompanhar-me? *(Ri.)* A pobre mulher balbuciu não sei o quê... e os outros jornalistas já não conseguiam aguentar o riso, mas eu continuei: Tendo em conta estes fatores, o quadro clínico do estado vegetativo crónico mostra, à parte da espasticidade muscular e da inexpressividade facial, uma total incontinência de ambos os esfínteres, a ausência de respostas motoras dirigidas, como a perseguição ocular mantida ou a vocalização verbal... ainda que sejam possíveis ruídos inarticulados, grunhidos, gemidos, et cetera... E sobretudo, tome nota, a manutenção natural ou artificial, segundo os casos, da função respiratória e das constantes cardiovasculares... *(A voz começa a perder-se.)* Nas mulheres perimenopáusicas pode dar-se também a permanência mais ou menos regular do ciclo menstrual, o que significa...

*(ESTELA trabalha em frente a um computador com impressora —os seus sons somam-se aos da clínica, agora mais atenuados e já sem a voz em off—, enquanto fala ao telefone, tenta controlar a sua visível perturbação.)*

ESTELA - Mas, como é que me podes... como é que me podes? Não, Philippe: ouve-me... ouve-me tu... Como é que me podes pedir isso... agora, nesta situação tão...? Dás-te conta daquilo que estou... daquilo que estamos a

(ESTELA *trabaja ante un ordenador con impresora —sus sonidos se suman a los de la clínica, ahora más atenuados y ya sin la voz en off—, mientras habla por teléfono, tratando de controlar su visible alteración.*)

ESTELA.- Pero, ¿cómo puedes... cómo puedes...? No, Philippe: escúchame... escúchame tú... ¿Cómo puedes pedirme eso... ahora, en esta situación tan...? ¿Tú te das cuenta de lo que estoy... de lo que estamos pasando? Ahora lo nuestro es... No, no digo secundario, pero... Sí, Philippe, perdona... entiéndelo... Estamos todos... trastornados... Hasta Sabina ha venido de Viena, ella que nunca... Y Héctor está hundido, deshecho... Se pasa días sin hablar, sin hablar con nadie... ¿Y me pides que le diga lo nuestro... ahora? ¿Que le diga que tú y yo...? No te puedo entender, de verdad... Creía que te conocía, pero esto, que me pidas que... Claro que es importante, también... Pero ahora... Sí, es lo más... era lo más importante que... ¿Cómo? (*Casi ríe.*) Estas loco, Philippe, no sabes lo que... ¿Irme a Québec... contigo... ahora? ¿Y dejar a... dejarlo todo? Estás borracho, eso es lo que... ¿Qué hora es ahí? Has estado bebiendo, y por eso... Si estuvieras bien, si fueras tú, no me... Mira: vamos a dejarlo... Te llamo esta tarde. Me estoy equivocando, y es por... Con el ordenador, sí... Pues claro que puedo, ya lo sabes... Te llamo mañana, mejor mañana... Y espero que estés sobrio y que se te haya pasado esta... esa locura...

passar? Agora o nosso é... Não, não digo secundário, mas... Sim, Philippe, desculpa... entende... Estamos todos... transtornados... Até a Sabina veio de Viena, logo ela que nunca... E o Héctor está muito em baixo, desfeito... Passa dias sem falar, sem falar com ninguém... E pedes-me que lhe fale do nosso assunto... agora? Que lhe diga que tu e eu...? Não te consigo entender, a sério... Achava que te conhecia, mas isto, pedires-me isto... Claro que é importante, também... Mas agora... Sim, é o mais... era o mais importante que... Como? (*Quase ri.*) Estás louco, Philippe, não sabes o que... Ir para o Quebeque... contigo... agora? E deixar a... deixar tudo? Estás bêbedo, é o que é... Que horas são aí? Estiveste a beber, é por isso... Se estivesses bem, se fosses tu, não me... Olha, vamos deixar isso... Ligo-te esta tarde. Já me estou a enganar e é porque... Com o computador, sim... Pois claro que posso, já sabes... Ligo-te amanhã, é melhor amanhã... E espero que estejas sóbrio e que te tenhas esquecido desta... dessa loucura... Sim, loucura, Philippe, loucura. Porque uma pessoa nos seus... O quê?... Está bem, estou a ouvir-te... Dá-me um minuto, por favor, só um minuto... Já me estou a enganar, vês?... Sim, está bem, já paro, já deixo isto, diz-me, fala... (*Deixa de trabalhar e ouve.*)

(*Do quarto da clínica já desapareceu a equipa médica. Há nela um pouco mais de luz.* ESTELA *separa-se do computador e, com o telefone seguro entre a cabeça e o ombro, dirige-se até*



Sí: locura, Philippe, locura. Porque una persona en sus... ¿Qué?... Está bien, te escucho... Pero un minuto, por favor, solo un minuto... Me estoy equivocando, ¿ves?... Sí, de acuerdo, ya paro, lo dejo, dime, háblame... *(Deja de trabajar y escucha.)*

*(De la habitación de la clínica ha desaparecido ya el equipo médico. Hay en ella algo más de luz. ESTELA se separa del ordenador y, con el teléfono sujeto entre la cabeza y el hombro, se dirige hacia allí. Llega junto a la cama y se inclina sobre la figura yaciente. Murmura, no se sabe si al teléfono o a la mujer.)*

No es así, no es así... No son así las cosas, no han sido nunca así... No está muerta, no ha estado nunca muerta... Solo dormida... Y ahora va a despertar... Algo en ella está despertando... y me necesita. Me necesita más que nunca... Me necesita entera... Todo mi tiempo, todo mi corazón, todas mis manos... ¿Me oyes? ¿Me estás oyendo? Solo dormida, como la luna, como la luna que sangra, como la luna que sangra para nada, mientras gira y gira para nadie, hasta que un día... una noche de la tierra, lo dormido despierta y la elipse se vuelve círculo, y el círculo espiral, y la espiral...

*(Se interrumpe, ve algo en el rostro de la mujer, saca un pañuelo y le limpia la boca. Junto al*

*lá. Chega junto à cama e inclina-se sobre a figura jacente. Murmura, não se sabe se para o telefone ou se para a mulher.)*

Não é assim, não é assim... As coisas não são assim, nunca foram assim... Não está morta, nunca esteve morta... Só adormecida... E agora vai acordar... Algo nela está a acordar... e precisa de mim. Precisa de mim mais do que nunca... Precisa de mim inteira... De todo o meu tempo, de todo o meu coração, de todas as minhas mãos... Estás a ouvir-me? Estás a ouvir-me? Só adormecida, como a lua, como a lua que sangra, como a lua que sangra para nada, enquanto gira e gira para ninguém, até que um dia... uma noite da terra, o adormecido desperta e a elipse torna-se num círculo e o círculo em espiral, e a espiral...

*(Interrompe-se, vê algo no rosto da mulher, tira um lenço e limpa-lhe a boca. Junto ao computador apareceu HÉCTOR. Lê no ecrã.)*

HÉCTOR - O que é isto?

*(A luz do quarto da clínica extingue-se, mas não a que ilumina ESTELA, que se vira para ele, conforme termina a chamada telefónica.)*

ESTELA - Não voavas hoje?

HÉCTOR - Pedi... baixa temporária. O que é isto?

ESTELA - Shermer e Maynard.

<p><i>ordenador ha aparecido HÉCTOR. Lee en la pantalla.)</i></p> <p>HÉCTOR.- ¿Qué es esto?</p> <p><i>(La luz de la habitación de la clínica se extingue, pero no la que ilumina a ESTELA, que se vuelve hacia él, al tiempo que corta la comunicación telefónica.)</i></p> <p>ESTELA.- ¿No volabas hoy?</p> <p>HÉCTOR.- He pedido... baja temporal. ¿Qué es esto?</p> <p>ESTELA.- Shermer y Maynard.</p> <p>HÉCTOR.- ¿Otra vez?</p> <p>ESTELA.- No me acaban de cuadrar.</p> <p>HÉCTOR.- Juegas demasiado limpio</p> <p>ESTELA.- Eso será. <i>(Va hacia el ordenador con el teléfono en el pecho.)</i> ¿Has dicho por qué?</p> <p>HÉCTOR.- ¿La baja? Motivos familiares.</p> <p><i>(Suena el teléfono. ESTELA no contesta: sigue manteniéndolo contra su pecho. HÉCTOR no parece escucharlo.)</i></p> <p>¿Has ido a la clínica?</p> <p>ESTELA.- ¿Hoy? <i>(Pausa.)</i> No.</p> <p><i>(El teléfono sigue sonando.)</i></p>	<p>HÉCTOR - Outra vez?</p> <p>ESTELA – Parece que não há maneiras de me porem no quadro.</p> <p>HÉCTOR - Jogas demasiado limpo.</p> <p>ESTELA – Deve ser isso deve. <i>(Vai até ao computador com o telefone no peito.)</i> Disseste porquê?</p> <p>HÉCTOR - A baixa? Motivos familiares.</p> <p><i>(Toca o telefone. ESTELA não atende, continua com ele ao peito. HÉCTOR parece não o ouvir.)</i></p> <p>Foste à clínica?</p> <p>ESTELA - Hoje? <i>(Pausa.)</i> Não.</p> <p><i>(O telefone continua a tocar.)</i></p> <p>HÉCTOR - Eu venho de lá. <i>(Pausa.)</i> E disseram-me...</p> <p>ESTELA - Quem?</p> <p>HÉCTOR -... Que há perigo para os dois.</p> <p>ESTELA - Quem é que to disse?</p> <p>HÉCTOR - A doutora Caruana.</p> <p>ESTELA - Hum, está bem...</p> <p>HÉCTOR - Não sabem o que pode acontecer. É o primeiro caso de um...</p> <p>ESTELA - Isso já ela tinha dito na outra noite.</p> <p>HÉCTOR - <i>(Subitamente furioso.)</i> Deixa-me falar!</p> <p><i>(ESTELA cala-se. O telefone continua a tocar.)</i></p>
---	---

<p>HÉCTOR.- Yo vengo de allí. <i>(Pausa.)</i> Y me han dicho...</p> <p>ESTELA.- ¿Quién?</p> <p>HÉCTOR.- ... Que hay peligro para los dos.</p> <p>ESTELA.- ¿Quién te lo ha dicho?</p> <p>HÉCTOR.- La doctora Caruana.</p> <p>ESTELA.- Ya...</p> <p>HÉCTOR.- No saben qué puede ocurrir. Es el primer caso de un...</p> <p>ESTELA.- Eso ya lo dijo la otra noche.</p> <p>HÉCTOR.- <i>(Súbitamente furioso.)</i> ¡Déjame hablar!</p> <p><i>(ESTELA calla. El teléfono sigue sonando.)</i></p> <p>Otra cosa es cuando el coma... cuando el shock se produce... durante el embarazo. Entonces, me ha dicho, se puede calcular si... se puede saber qué posibilidades hay de... ¿Por qué no calla ese teléfono? <i>(El teléfono deja de sonar.)</i> Pero una... un caso como el de Lucía, me ha dicho que no tiene precedentes. No saben si su cuerpo, solo su cuerpo, podría llevar adelante el... la gestación, ¿comprendes? Solo su cuerpo.</p> <p>ESTELA.- Lucía no es solo...</p> <p>HÉCTOR.- ¡Déjame hablar!</p> <p>ESTELA.- Sí. <i>(Va a dejar el teléfono en su soporte.)</i></p> <p>HÉCTOR.- ¿No tienes...? ¿No habrá un cigarrillo por aquí?</p> <p>ESTELA.- Sabes que no fumo.</p>	<p>Outra coisa é quando o coma... quando o choque se produz... durante a gravidez. Então, disse-me, pode-se calcular se... se se pode saber que possibilidades há de... Porque é que esse telefone não se cala? <i>(O telemóvel para de tocar.)</i> Mas uma... um caso como o da Lúcia, disse-me que não tem precedentes. Não sabem se o corpo dela, só o corpo dela, seria capaz de levar para a frente... a gestação, entendes? Só o corpo dela.</p> <p>ESTELA - A Lúcia não é só...</p> <p>HÉCTOR - Deixa-me falar!</p> <p>ESTELA - Sim. <i>(Deixa o telefone no suporte.)</i></p> <p>HÉCTOR - Não tens...? Não há por aí um cigarro?</p> <p>ESTELA - Sabes bem que não fumo.</p> <p>HÉCTOR - Sim. Mas às vezes.... <i>(Procura à volta do computador.)</i> Talvez esse homem...</p> <p>ESTELA - Quem?</p> <p>HÉCTOR - O enfermeiro... Talvez seja por causa disso que foi capaz de o fazer. Porque viu que não era uma pessoa. Só um corpo que...</p> <p>ESTELA - Como é que podes dizer isso? <i>(Senta-se em frente ao computador e põe-se a escrever nele, enquanto consulta papéis e livros que estão em cima da mesa. HÉCTOR encosta-se a ela.)</i></p> <p>HÉCTOR - Posso... posso abraçar-te?</p> <p>ESTELA - <i>(Depois de uma pausa, perturbada.)</i> Héctor...</p> <p>HÉCTOR - Eu vi-a. <i>(Silêncio.)</i> Estás a ouvir-me, Estela? Estive na clínica e vi-a. Posso abraçar-te?</p>
---	---

<p>HÉCTOR.- Ya. Pero a veces... <i>(Busca en torno al ordenador.)</i> Quizás ese hombre...</p> <p>ESTELA.- ¿Quién?</p> <p>HÉCTOR.- El enfermero... Quizás por eso fue capaz de hacerlo. Porque vio que no era una persona. Solo un cuerpo que...</p> <p>ESTELA.- ¿Cómo puedes decir eso? <i>(Se sienta ante el ordenador y se pone a escribir en él, consultando papeles y libros que hay sobre la mesa. HÉCTOR se coloca a sus espaldas.)</i></p> <p>HÉCTOR.- ¿Puedo... puedo abrazarte?</p> <p>ESTELA.- <i>(Tras una pausa, turbada.)</i> Héctor...</p> <p>HÉCTOR.- La he visto. <i>(Silencio.)</i> ¿Me oyes, Estela? He estado en la clínica y la he visto. ¿Puedo abrazarte?</p> <p><i>(Silencio. ESTELA deja de trabajar, yergue el tronco y apoya la cabeza en el pecho de HÉCTOR. Respira hondo y cierra los ojos. Él la abraza apenas.)</i></p> <p>No era Lucía. No es Lucía. La estaba mirando allí... así... y me decía: ¿qué derecho tenemos sobre... sobre esto? ¿Hicimos bien, entonces, cuando...? ¿Hemos hecho bien todos estos años? <i>(Gesto de ESTELA.)</i> No, espera... Tienes razón; Estela. Quizás sí, quizás entonces sí: la esperanza de... Al principio, los primeros años... ¿Cómo no íbamos a tener esperanzas? Pero luego... últimamente... hoy... ¿Qué te pasa? ¿Tienes frío?</p> <p>ESTELA.- No.</p>	<p><i>(Silêncio. ESTELA deixa de trabalhar, ergue o tronco e apoia a cabeça no peito de HÉCTOR. Respira fundo e fecha os olhos. Ele mal a abraça.)</i></p> <p>Não era a Lúcia. Não é a Lúcia. Estava ali a olhar para ela... assim... e dizia cá para comigo: que direito temos nós sobre... sobre isto? Fizemos bem, então, quando...? Fizemos bem todos estes anos? <i>(Gesto de ESTELA.)</i> Não, espera... Tens razão, Estela. Talvez sim, talvez na altura sim, a esperança de... No princípio, nos primeiros anos... Como é que podíamos não ter esperanças? Mas depois... ultimamente... hoje... O que é que se passa? Tens frio?</p> <p>ESTELA - Não.</p> <p>HÉCTOR - Ao vê-la ali... assim... perguntava-me: é a Lúcia?</p> <p>ESTELA - Claro que é a Lúcia. Foi sempre a Lúcia.</p> <p>HÉCTOR - Não sabem se o pode gerar ... normalmente. Ali só há... um corpo. Esse homem só viu um corpo, entendes?</p> <p><i>(O som do telefone toca muito forte. A cena congela-se uns segundos. Mudança de luzes e mudança de posição de HÉCTOR e ESTELA. Enquanto JAIME entra por uma lateral na sua cadeira de rodas, acendem ambos os seus cigarros. JAIME vem furioso e mostra-lhes um papel.)</i></p>
---	---

<p>HÉCTOR.- Al verla allí... así... me preguntaba: ¿es Lucía?</p> <p>ESTELA.- Claro que es Lucía. Siempre ha sido Lucía.</p> <p>HÉCTOR.- No saben si puede gestarlo... normalmente. Ahí sólo hay... un cuerpo. Ese hombre vio solo un cuerpo, ¿comprendes?</p> <p><i>(Suena muy fuerte el timbre del teléfono. La escena se congela unos segundos. Cambio de luces y cambio de posición de HÉCTOR y ESTELA. Mientras JAIME entra por un lateral en su silla de ruedas, ambos encienden sendos cigarrillos. JAIME viene furioso, mostrándoles un papel.)</i></p> <p>JAIME.- ¿Qué significa esto? ¿Me lo podéis explicar?</p> <p><i>(ESTELA y HÉCTOR no parecen reparar en su presencia. Le responde, desde otro lugar del escenario, la DRA. CARUANA.)</i></p> <p>DRA. CARUANA.- Es una citación.</p> <p>JAIME.- (A HÉCTOR y ESTELA.) ¡Una citación! ¿Os dais cuenta? La policía me cita para declarar...</p> <p>DRA. CARUANA.- Pidieron a la Clínica una relación de todo el personal masculino, de todos los familiares...</p>	<p>JAIME - O que é que isto significa? Podem-me explicar?</p> <p><i>(ESTELA e HÉCTOR parecem não reparar na sua presença. Responde-lhe, desde outro lugar do cenário, a DRA. CARUANA.)</i></p> <p>DRA. CARUANA - É uma intimação.</p> <p>JAIME - <i>(Para HÉCTOR e ESTELA.)</i> Uma intimação! Vocês dão-se conta? A polícia intimou-me para prestar declarações...</p> <p>DRA. CARUANA - Pediram à clínica uma lista de todo o pessoal masculino, de todos os familiares...</p> <p>JAIME - Mas o que é que eu tenho a ver com esse assunto? O que é que eu tenho a ver com vocês, com a Lúcia? Por favor! Dez anos. Já passaram dez anos desde que éramos namorados...</p> <p>DRA. CARUANA - ... De todos os visitantes varões durante os últimos cinco meses. No registo de entrada figura que no dia dezasseis de agosto...</p> <p>JAIME – Vocês dão-se conta do que a Glória pode...sofrer, se se apercebe? Ela lidou muito mal, nos primeiros anos... A Estela lembra-se? E eu disse-lhe: “Não me ligue mais, não me volte a pedir para a ir ver. A Glória está farta desta história...”</p> <p>DRA. CARUANA - ...O senhor foi à clínica para visitar o seu sogro, internado de urgência por uma afeção renal aguda...</p>
---	---

<p>JAIME.- ¿Qué tengo yo que ver con este asunto? ¿Qué tengo que ver con vosotros, con Lucía? ¡Por favor! Diez años... Hace diez años era su novio...</p> <p>DRA. CARUANA.- ... De todos los visitantes varones durante los últimos cinco meses. En el registro de entrada figura que el dieciséis de agosto...</p> <p>JAIME.- ¿Os dais cuenta de lo que Gloria puede... sufrir, si se entera? Lo pasó muy mal, los primeros años... ¿Te acuerdas, Estela? Y te lo dije: «No me llames más, no me pidas más que vaya a verla. Gloria está harta de esa historia...»</p> <p>DRA. CARUANA.- ... Usted acudió a la clínica para visitar a su suegro, ingresado de urgencia por una afección renal aguda...</p> <p>JAIME.- Y yo también debería estarlo, ¿no? Debería alejarme de aquí, como hizo Sabina... El año pasado me ofrecieron un trabajo en Túnez ... En Túnez... <i>(Ríe. Cambia bruscamente. Muestra la carta.)</i> ¡Pero esto...! ¿Qué quiere decir? ¿Qué soy un sospechoso? ¿Alguien puede pensar que yo...?</p> <p><i>(SABINA se hace visible junto a la DRA. CARUANA. Hablan sin que se escuche su conversación.)</i></p> <p>Además, ¿no hay uno ya? Y con antecedentes, ¿no? Sí: el enfermero ése... ¡Menudo angelito! Abusos sexuales a una paralítica, decía la prensa. ¿Qué más sospechosos quieren? O entonces,</p>	<p>JAIME - E eu também deveria estar, não? Deveria ir-me embora daqui, como fez a Sabina... No ano passado ofereceram-me um trabalho na Tunísia... Na Tunísia... <i>(Ri. Muda bruscamente. Mostra a carta.)</i> Mas isto...! O que é que isto quer dizer? Que sou um suspeito? Alguém pode pensar que eu...?</p> <p><i>(SABINA faz-se visível junto à DRA. CARUANA. Falam sem que se oiça a conversa entre elas.)</i></p> <p>Além disso, não há já um? E com antecedentes, não? Sim, o enfermeiro, aquele... Mas que santinho! Abusos sexuais a uma paralítica, dizia a imprensa. Querem mais suspeito que isso? Ou então, claro, somos todos suspeitos, porque não? Começando pelos médicos, como é óbvio. São tão maçadores os plantões ... Quando internaram o meu sogro... <i>(Cala-se. Repara que HÉCTOR e ESTELA desapareceram, tal como a mesa com o computador. Está sozinho, rodeado pela escuridão. Ao longe, a SABINA e a DRA. CARUANA continuam a dialogar sem que ninguém as oiça. Ao fundo, a cama com a mulher inerte apenas se vislumbra, recortada a sua silhueta contra o enorme janelão novamente sujo, que agora se estende atrás do quarto da clínica. JAIME faz girar a sua cadeira de rodas e avança lentamente em direção à lateral por onde entrou.)</i> Aquelas noites, a vigiar aquele bêbedo académico, via-os passar como sonâmbulos, brancos de aborrecimento... Ou</p>
--	---

<p>claro: todos somos sospechosos, ¿por qué no? Empezando por los médicos, desde luego. Son tan aburridas las guardias nocturnas... Cuando ingresaron a mi suegro... <i>(Se calla. Repara en que HÉCTOR y ESTELA han desaparecido, lo mismo que la mesa con el ordenador. Está solo, rodeado por la oscuridad. Lejos, SABINA y la DRA. CARUANA siguen dialogando sin que se las escuche. Al fondo, la cama con la mujer inerte apenas se vislumbra, recortada su silueta contra el largo ventanal nuevamente sucio, que ahora se extiende tras la habitación de la clínica. JAIME hace girar su silla de ruedas y avanza lentamente hacia el lateral por donde entró.)</i> Aquellas noches, velando a ese borracho académico, los veía pasar como sonámbulos, blancos de aburrimiento... ¿O eran verdes? Blancos o verdes, ¿qué más da? Aburridos, soberbios, ignorantes... Incapaces de hacer lo que la arcilla logra sin mover un dedo, lo que la arcilla sabe desde siempre, desde el lecho del río, desde el invierno de las células... Capaces de nada, sospechosos de todo: así los veía pasar, aquellas noches...</p> <p><i>(Ha salido de escena. También han desaparecido SABINA y la DRA. CARUANA... no obstante lo cual se escucha ahora, en off, el diálogo que estaban manteniendo. Al fondo, se ha intensificado algo la luz tras el ventanal.)</i></p>	<p>seriam verdes? Brancos ou verdes, o que interessa? Aborrecidos, soberbos, ignorantes... Incapazes de fazer o que a argila faz sem mover um dedo, o que a argila sabe desde sempre, desde o leito do rio, desde o inverno das células... Capazes de nada, suspeitos de tudo: assim os via passar, aquelas noites...</p> <p><i>(Saiu de cena. Também desapareceram a SABINA e a DRA. CARUANA... não obstante ouve-se agora, em off, o diálogo que estavam a ter. Ao fundo, intensificou-se a luz atrás do janelão.)</i></p> <p>VOZ SABINA - Um bonito nome... Inês...</p> <p>VOZ DRA. CARUANA - Obrigada.</p> <p>VOZ SABINA - Posso tra—...? Posso tratá-la por tu?</p> <p>VOZ DRA. CARUANA - Sim, claro. <i>(Pausa.)</i> Sabina também soa bem.</p> <p>VOZ SABINA - A tia solteirona.</p> <p>VOZ DRA. CARUANA - <i>(Ri.)</i> Não, então!</p> <p>VOZ SABINA - Herdei dela o nome, da minha tia solteirona. E temo que eu...</p> <p>VOZ DRA. CARUANA - Permite-me que duvide. <i>(Pausa.)</i> A tua irmã também devia ser muito bonita.</p> <p>VOZ SABINA - Ela era a bonita e eu a simpática.</p> <p>VOZ DRA. CARUANA - Vieste falar-me dela, não é verdade?</p> <p><i>(Silêncio.)</i></p>
--	---

<p>VOZ SABINA.- Un bonito nombre... Inés...</p> <p>VOZ DRA. CARUANA.- Gracias.</p> <p>VOZ SABINA.- ¿Puedo tut—...? ¿Puedo tutearte?</p> <p>VOZ DRA. CARUANA.- Sí, claro. <i>(Pausa.)</i> Sabina también suena bien.</p> <p>VOZ SABINA.- A tía solterona.</p> <p>VOZ DRA. CARUANA.- <i>(Ríe.)</i> ¡Qué va!</p> <p>VOZ SABINA.- De ella heredé el nombre: de mi tía solterona. Y me temo que yo...</p> <p>VOZ DRA. CARUANA.- Déjame que lo dude. <i>(Pausa.)</i> Tu hermana también debió de ser muy guapa.</p> <p>VOZ SABINA.- Ella era la guapa y yo, la simpática.</p> <p>VOZ DRA. CARUANA.- Porque has venido a hablarme de ella, ¿verdad?</p> <p><i>(Silencio.)</i></p> <p>VOZ SABINA.- Voy a volver a Viena la próxima semana... o la otra. Tengo un examen dentro de un mes. Te he dicho que estoy estudiando música, ¿verdad? Es un examen muy difícil. ¿Conoces los <i>lieder</i> de Strauss? Son difícilísimos... <i>(Pausa.)</i> Allí puedo pasar días y días... o a veces hasta un mes o dos... sin pensar en Lucía. ¿No te lo crees? De pronto, un día, me acuerdo de ella... y me doy cuenta de que he estado semanas sin... Te lo juro. Es una</p>	<p>VOZ SABINA - Vou voltar para Viena na próxima semana... ou na outra. Tenho um exame dentro de um mês. Conteí-te que estou a estudar música, não conteí? É um exame muito difícil. Conheces os <i>lieder</i> de Strauss? São difícilísimos... <i>(Pausa.)</i> Lá consigo passar dias e dias... ou às vezes até um mês ou dois... sem pensar na Lúcia. Não acreditas? Depois, há um dia, em que me lembro dela... e dou-me conta de que estive semanas sem... Juro-te. É uma sensação... como um sobressalto, sabes? Como se algo te saltasse em cima desde dentro...</p> <p><i>(Atrás do janelão sujo, como se estivesse a escrutinar o interior do quarto da clínica, distingue-se a figura de MANUEL, com uma bata de enfermeiro.)</i></p> <p>VOZ DRA. CARUANA - Sim, sei o que é isso. Uma espécie de...</p> <p>VOZ SABINA - A sério que sim?</p> <p>VOZ DRA. CARUANA - ...de abanão.</p> <p>VOZ SABINA - E em contrapartida aqui é ao contrário: dia e noite a respirar Lúcia, a falar da Lúcia, a pensar na...</p> <p>VOZ DRA. CARUANA - E no que é que pensas?</p> <p><i>(Silêncio.)</i></p> <p>VOZ SABINA - Só numa coisa, numa pergunta: sente alguma coisa?</p>
---	--



<p>sensación... como un sobresalto, ¿sabes? Como si algo te saltara encima desde dentro...</p> <p><i>(Tras el ventanal sucio, como si estuviera escrutando el interior de la habitación de la clínica, se distingue la figura de MANUEL, con bata de enfermero.)</i></p> <p>VOZ DRA. CARUANA.- Sí, sé lo que es eso. Una especie de...</p> <p>VOZ SABINA.- ¿Verdad que sí?</p> <p>VOZ DRA. CARUANA.-... sacudida.</p> <p>VOZ SABINA.- Y en cambio aquí es al revés: día y noche respirando Lucía, hablando de Lucía, pensando en...</p> <p>VOZ DRA. CARUANA.- ¿Y qué es lo que piensas?</p> <p><i>(Silencio.)</i></p> <p>VOZ SABINA.- Solo una cosa, una pregunta: ¿siente algo?</p> <p>VOZ DRA. CARUANA.- ¿Sentir?</p> <p>VOZ SABINA.- O pensar, sí. ¿Se da cuenta de las cosas, de lo que pasa a su alrededor? Dentro de ella, en su... en su mente, o donde sea... ¿algo sigue pensando, sintiendo? Por ejemplo: ¿qué sintió cuando la violaron?</p> <p>VOZ DRA. CARUANA.- <i>(Tras una pausa.)</i> Es imposible...</p> <p>VOZ SABINA.- Es imposible, ¿qué?</p>	<p>VOZ DRA. CARUANA - Sentir?</p> <p>VOZ SABINA - Ou pensar, sim. Dá-se conta das coisas, do que acontece à sua volta? Dentro dela, na sua... na sua mente, ou onde quer que seja... há alguma coisa que continua a pensar, a sentir? Por exemplo, o que é que sentiu quando a violaram?</p> <p>VOZ DRA. CARUANA - <i>(Depois de uma pausa.)</i> É impossível...</p> <p>VOZ SABINA - É impossível, o quê?</p> <p>VOZ DRA. CARUANA - Sabê-lo. Não, quero dizer que...é impossível que tivesse consciência...</p> <p>VOZ SABINA - Impossível?</p> <p>VOZ DRA. CARUANA - Quando o traumatismo afeta o centro cardio-pneumo-entérico... Sabes o que é isso?</p> <p>VOZ SABINA - Sim, sei. Voltei a ler os relatórios médicos de...</p> <p>VOZ DRA. CARUANA - Largas-me o braço? Estás a magoar-me.</p> <p><i>(Silêncio. Som amplificado de uma porta que se abre. O quarto da clínica ilumina-se vivamente. Ouve-se o silvar de uma canção infantil e nesse momento entra MANUEL com uma atitude jovial e um aspeto quase elegante. Traz uma prancheta com papéis, um frasco de plasma sobresselente e outros utensílios. A luz do janelão tornou-se noturna.)</i></p>
--	--

<p>VOZ DRA. CARUANA.- Saberlo. No: quiero decir que... es imposible que tuviera conciencia...</p> <p>VOZ SABINA.- ¿Imposible?</p> <p>VOZ DRA. CARUANA.- Cuando el traumatismo afecta al centro cardio-neumotérico... ¿Sabes lo que es eso?</p> <p>VOZ SABINA.- Sí, lo sé. He vuelto a leer los partes médicos de...</p> <p>VOZ DRA. CARUANA.- ¿Quieres soltarme el brazo? Me estás haciendo daño.</p> <p><i>(Silencio. Sonido amplificado de una puerta que se abre. La habitación de la clínica se ilumina vivamente. Se escucha el silboteo de una canción infantil y al momento entra MANUEL con actitud jovial y aspecto casi atildado. Lleva una tablilla con papeles, frasco de plasma de recambio y otros enseres. La luz del ventanal se ha vuelto nocturna.)</i></p> <p>MANUEL.- <i>(A la mujer yaciente.)</i> Buenas noches, buenas noches, buenas noches... ¿Cómo está hoy la Bella Durmiente del Bosque?</p> <p><i>(Súbita oscuridad y</i> TELÓN RÁPIDO)</p>	<p>MANUEL - <i>(Para a mulher jacente.)</i> Boas noites, boas noites, boas noites... Como é que está hoje a Bela Adormecida?</p> <p><i>(Súbita escuridão e</i> PANO RÁPIDO)</p>
--	---

Segunda Parte	Segunda parte
<p><i>(La habitación de la clínica, extrañamente amplificada, ocupa prácticamente todo el escenario. La cama, al fondo. Semipenumbra. Parte del ventanal alargado asoma por un lateral del proscenio. A través de la suciedad del cristal se adivina la figura de un hombre sentado, de frente al público, fumando. Se escucha el molesto gemido de la limpieza del cristal y, en efecto, por el lateral del proscenio, a este lado del ventanal, entra el LIMPIA-CRISTALES sin rostro haciendo su trabajo. Al devolver su transparencia al cristal, se descubre que el hombre que fuma sentado es MANUEL. El LIMPIA-CRISTALES llega al límite de la ventana y continúa su trayecto, andando calmadamente, hasta salir por el lateral opuesto. MANUEL termina de fumar y se inclina para apagar el cigarrillo pisándolo. En ese momento, por la puerta de un lateral del fondo, alguien entra en la habitación encendiendo la luz: es el DR. SOTO. Los dos hombres se miran en silencio, MANUEL aún inclinado.)</i></p> <p>DR. SOTO.- ¿Qué está haciendo aquí?</p> <p>MANUEL.- <i>(Irguiéndose sin levantarse.)</i> Acabar mi turno.</p> <p>DR. SOTO .- Y se viene a fumar... a esta habitación.</p> <p>MANUEL.- <i>(Con gesto irónico hacia la cama.)</i> No creo que le moleste el humo.</p>	<p><i>(O quarto da clínica, estranhamente ampliado, ocupa praticamente todo o cenário. A cama, ao fundo. Semipenumbra. Parte do janelão alargado assoma por uma lateral do proscénio. Através da sujidade do vidro adivinha-se a figura de um homem sentado, de frente para o público, a fumar. Ouve-se o gemido irritante da limpeza do vidro e, conseqüentemente, pela lateral do proscénio, deste lado do janelão, entra o LIMPA-VIDROS sem rosto a fazer o seu trabalho. Ao devolver a transparência ao vidro, descobre-se que o homem que fuma sentado é MANUEL. O LIMPA-VIDROS chega à extremidade da janela e, a andar calmamente, continua o seu trajeto até sair pela lateral oposta. MANUEL acaba de fumar e inclina-se para apagar o cigarro pisando-o. Nesse momento, pela porta de uma lateral do fundo, alguém entra no quarto e acende a luz: é o DR. SOTO. Os dois homens olham-se em silêncio, MANUEL ainda inclinado.)</i></p> <p>DR. SOTO - O que é que está aqui a fazer?</p> <p>MANUEL - <i>(Ergue-se sem se levantar.)</i> Estou a acabar o meu turno.</p> <p>DR. SOTO - E vem fumar... para este quarto.</p> <p>MANUEL - <i>(Com um gesto irónico para a cama.)</i> Não me parece que lhe incomode o fumo.</p>

<p>DR. SOTO.- (<i>Tras un silencio.</i>) ¿Cuánto tiempo lleva con nosotros... Manuel? Manuel se llama, ¿verdad?</p> <p>MANUEL.- Manuel Gamero, sí señor. (<i>Se pone en pie. Pausa.</i>) Manuel Gamero Vega.</p> <p>DR. SOTO.- (<i>Tras un silencio.</i>) ¿Cuánto tiempo?</p> <p>MANUEL.- Ocho o nueve meses, no sé... (<i>Pausa.</i>) Diez.</p> <p>DR. SOTO.- No le gusta este trabajo, ¿verdad?</p> <p>MANUEL.- ¿Y a usted? (<i>SOTO no contesta.</i>) Claro, no es lo mismo. (<i>Pausa.</i>) ¿Por qué no me iba a gustar? A veces está bien, a veces no tanto... Como todos. (<i>Pausa.</i>) ¿Por qué lo dice?</p> <p>DR. SOTO.- ¿Qué?</p> <p>MANUEL.- Que no me gusta esto.</p> <p>DR. SOTO.- No lo digo. Solo se lo pregunto.</p> <p>MANUEL.- Ya. (<i>Pausa.</i>) ¿Y por qué? ¿Por qué me lo pregunta?</p> <p>DR. SOTO.- Me interesa... tomar el pulso al personal. Es una de mis responsabilidades.</p> <p>MANUEL.- Claro, claro... (<i>Pausa.</i>) Bueno, pues... me voy. (<i>No se mueve.</i>)</p> <p>DR. SOTO.- ¿A qué hora termina su turno?</p> <p>MANUEL.- A las cinco.</p> <p>DR. SOTO.- (<i>Mira su reloj.</i>) Son casi las siete.</p> <p>MANUEL.- ¿Las siete? Ya ve... Hay noches en que... Pero no me importa, ¿eh? Ya le digo que a mí, este trabajo...</p> <p>DR. SOTO.- ¿Tiene familia?</p>	<p>DR. SOTO - (<i>Depois de um silêncio.</i>) Há quanto tempo trabalha connosco... Manuel? Chama-se Manuel, certo?</p> <p>MANUEL - Manuel Gamero, sim senhor. (<i>Põe-se em pé. Pausa.</i>) Manuel Gamero Vega.</p> <p>DR. SOTO - (<i>Depois de um silêncio.</i>) Há quanto tempo?</p> <p>MANUEL - Oito ou nove meses, não sei... (<i>Pausa.</i>) Dez.</p> <p>DR. SOTO - Não gosta deste trabalho, pois não?</p> <p>MANUEL - E o senhor? (<i>SOTO não responde.</i>) Claro, não é a mesma coisa. (<i>Pausa.</i>) Porque é que não haveria de gostar? Às vezes é bom, outras vezes nem tanto... Como todos. (<i>Pausa.</i>) Porque é que o diz?</p> <p>DR. SOTO - O quê?</p> <p>MANUEL - Que não gosto disto.</p> <p>DR. SOTO - Não o digo. Só lho pergunto.</p> <p>MANUEL - Está bem. (<i>Pausa.</i>) E porquê? Porque é que mo pergunta?</p> <p>DR. SOTO - Interessa-me... tomar o pulso à minha equipa. É uma das minhas responsabilidades.</p> <p>MANUEL - Claro, claro... (<i>Pausa.</i>) Bom... vou-me embora. (<i>Não se move.</i>)</p> <p>DR. SOTO - A que horas termina o seu turno?</p> <p>MANUEL - Às cinco.</p> <p>DR. SOTO - (<i>Olha para o seu relógio.</i>) Já são quase sete.</p> <p>MANUEL - Sete? Sabe... Há noites em que... Mas não me importa, eh? Digo-lhe já que este trabalho, para mim...</p> <p>DR. SOTO - Tem família?</p>
---	---

<p>MANUEL.- ¿Cómo? (SOTO <i>no contesta.</i>) Familia, claro... Pero está... cada uno por su lado, ¿entiende? Yo vivo con mi hermano, con un hermano que... Bueno, para qué le voy a contar... El caso es que no está bien. Bebió mucho de joven, se metió de todo, y ahora... no está bien. De la cabeza, quiero decir. Y ahí lo tengo, en casa, hecho un guiñapo. Mucha guerra no da, pero... (Se <i>ríe.</i>) ¿Sabe lo que me pide, a veces, el muy guarro? (Serio.) Bueno, da igual... (Pausa.) Era el menor, y ahora... parece un carcamal. Ya ve qué familia...</p> <p>DR. SOTO.- Lo siento.</p> <p>MANUEL.- Pues no lo sienta, porque gracias a lo mal que está, buen pellizco que cobramos. Un medio-primo que tengo, abogado él, nos arregló los papeles de forma que... (Se <i>calla.</i>) Bueno, me voy. Le estoy entreteniendo.</p> <p>DR. SOTO.- (Acercándose a la cama.) ¿Conoce el historial de esta mujer?</p> <p>MANUEL.- ¿Qué historial? Ah, el historial... (Pausa.) No.</p> <p>DR. SOTO.- Conviene que lo lea. Es un caso poco corriente. Y, desde luego, el coma más prolongado que hemos tenido en el centro. Cuando la ingresaron, en febrero del año pasado, llevaba nueve años de clínica en clínica sin... ¿Ve? (Se <i>inclina sobre la mujer.</i>) Esos movimientos de ojos... Y los labios...</p> <p>MANUEL.- Sí. Hasta sonidos hace, como si hablara... Y luego, la regla que le viene cada</p>	<p>MANUEL - Como? (SOTO <i>não responde.</i>) Família, claro... Mas está... cada um para seu lado, entende? Eu vivo com o meu irmão, com um irmão que... Bem, para que é que lhe vou contar... O problema é que não está bem. Bebeu muito quando era jovem, meteu de tudo, e agora... não está bem. Da cabeça, quero dizer. E tenho-o ali, em casa, feito um farrapo. Não dá muita guerra, mas... (Ri-se.) Sabe o que é que me pede, às vezes, aquele grande badalhoco? (Sério.) Bem, não importa... (Pausa.) Era o mais novo e agora parece um velho acabado. Por isso já deve estar a perceber que a família...</p> <p>DR. SOTO - Sinto muito.</p> <p>MANUEL - Pois não sinta, porque graças a ele estar tão mal, ainda sacamos um bom subsídio. Tenho um meio-primo, advogado, que nos arranjou os papéis de forma a que... (Cala-se.) Bom, vou-me embora. Estou a empatá-lo.</p> <p>DR. SOTO - (Aproxima-se da cama.) Conhece o historial desta mulher?</p> <p>MANUEL - Que historial? Ah, o historial... (Pausa.) Não.</p> <p>DR. SOTO - Convém que o leia. É um caso pouco comum. E é, sem dúvida, o coma mais prolongado que já tivemos aqui no centro. Quando a internaram, em fevereiro do ano passado, já andava há nove anos de clínica em clínica sem... Está a ver? (Inclina-se sobre a mulher.) Estes movimentos de olhos... E os lábios...</p> <p>MANUEL - Sim. Até sons faz, como se falasse... E também, o período que lhe vem de</p>
--	--

<p>tanto... Sí: la que más muerta está, y la que menos lo parece... <i>(Ríe.)</i></p> <p>DR. SOTO.- <i>(Sale de su observación fascinada.)</i> ¿Cómo dice?</p> <p>MANUEL.- Nada, nada...</p> <p>DR. SOTO.- <i>(Tras una pausa, para sí.)</i> Sabemos tan poco...</p> <p><i>(Cambio de luz y de atmósfera. MANUEL, en el mismo lugar, empieza a quitarse la blusa de enfermero. El DR. SOTO ya no está.)</i></p> <p>MANUEL.- Bueno, princesa, pues ahí te quedas hasta mañana, que yo... Y que la otra noche me pilló aquí el doctor Soto, ¿te acuerdas? <i>(Ríe.)</i> Yo creo que está celoso y que anda con la mosca detrás de la oreja... Total, por nada, ¿verdad, princesa? Porque tú y yo, sólo buenos amigos... como le dijo el zorro a la gallina antes de comérsela... <i>(En el respaldo de la silla hay una camisa y una chaqueta, que va a ir poniéndose mientras sigue hablando.)</i> Y la gallina, que de tonta no tenía ni un pelo... Bueno... <i>(Ríe.)</i> Ni una pluma... le dijo, le dijo: «Pues si tan amigos somos, ¿eh?, si tan amigos somos, ¿por qué estás arañando con tus zarpas las puertas del corral?»... «¿Arañando yo?», le dijo el zorro, «¿Arañando yo, pico- fino? ¿Qué no ves que sólo me estoy aseando las uñas, para cuando me invites?». Y así pasó una hora y otra hora y otra hora, y la noche se iba acabando, y el zorro, dale que te pego, aseándose las uñas, como él decía,</p>	<p>vez em quando... Sim, a que mais morta está e a que menos o parece... <i>(Ri.)</i></p> <p>DR. SOTO - <i>(Sai da sua observação fascinada.)</i> O que é que disse?</p> <p>MANUEL - Nada, nada...</p> <p>DR. SOTO - <i>(Depois de uma pausa, para si.)</i> Sabemos tão pouco...</p> <p><i>(Mudança de luz e de atmosfera. MANUEL, no mesmo lugar, começa a tirar a blusa de enfermeiro. O DR. SOTO já lá não está.)</i></p> <p>MANUEL - Bem, princesa, pois aí ficas até amanhã, que eu... E na outra noite que o doutor Soto me apanhou aqui, lembras-te? <i>(Ri.)</i> Eu acho que ele está ciumento e anda com a pulga atrás da orelha... E vai-se a ver, sem motivo nenhum, não é verdade, princesa? Porque eu e tu, somos só bons amigos... como disse a raposa para a galinha antes de a comer... <i>(No encosto da cadeira está uma camisa e um casaco, que vai vestindo enquanto continua a falar.)</i> E a galinha, que de tonta não tinha nem um pelo... Bem... <i>(Ri.)</i> Nem uma pena... disse-lhe, disse-lhe: “Pois, se somos tão amigos, eh? Se somos tão amigos, porque é que estás a arranhar com as tuas garras as portas da capoeira?”... “Eu, a arranhar?”, disse-lhe a raposa. “Eu, a arranhar, bico-fino? Não vês que só estou a limpar as unhas para quando me convidares?”. E assim passou uma hora e outra hora e outra hora e a noite ia acabando, e a raposa, batia no ceguinho, a limpar as unhas, como ela dizia, e a pobre</p>
---	---

y la pobre gallina, más muerta que viva, contando las estrellas que se iban apagando...  
*(Ha terminado de vestirse y, tras lanzar una mirada a la cama, se dirige hacia un lateral, por donde saldrá sin dejar de hablar no se sabe con quién.)* ¿Y tú qué? ¿Eh? ¿Y tú qué? A robarme la sombra, ¿no? ¿Te crees que no te veo? ¿Te crees que no te conozco? A un kilómetro te huelo yo a ti, hurgándome las corvas, lamiéndome los pasos, rascándome la sombra, merodeándome, sí, merodeándome... Quítate de ahí, va, déjame paso, lárgate, lárgate ya...

*(Su voz deja de oírse. La cama gira sobre sí misma y queda encarada hacia el fondo. Hay un cambio de luz y entra ESTELA vestida de calle y llevando un neceser, que deja junto a la cama. Mientras se quita el abrigo y lo deja en una silla, inspecciona de modo casi rutinario la limpieza del cuarto, el dispositivo clínico, la ropa de cama y, finalmente, a la mujer que yace en ella. Sentándose en el borde, abre el neceser y saca accesorios para limpiar, peinar y maquillar a su hija. Efectúa estas tareas con minuciosidad, pero sin aparente sentimiento.*

*Por un lateral del fondo, vestido de piloto civil, entra HÉCTOR hablando por un teléfono celular. Sonidos de aeropuerto. Tanto por su actitud como por la iluminación que lo baña, es evidente que está en un ámbito distinto. Su comportamiento difiere sensiblemente del que manifestaba en la primera parte.)*

galinha, mais morta que viva, a contar as estrelas que se iam apagando... *(Terminou de se vestir e, depois de lançar um olhar para a cama, dirige-se para uma lateral, por onde sairá sem deixar de falar não se sabe com quem.)* E tu o quê? Eh? E tu o quê? A roubar-me a sombra, não? Pensas que não te vejo? Pensas que não te conheço? A ti cheiro-te a um quilómetro de distância a esgaravatar-me as penas, a lambe-me os passos, a rascar-me a sombra, a rondar, sim, a rondar... Sai daí, vá, dá-me espaço, vai-te embora, vai-te já embora...

*(A sua voz deixa de se ouvir. A cama gira sobre si mesma e fica voltada para o fundo. Há uma mudança de luz e entra ESTELA vestida para sair e traz um necesaire, que deixa junto à cama. Enquanto tira o casaco e o deixa numa cadeira, inspecciona de modo quase rotineiro a limpeza do quarto, os dispositivos clínicos, a roupa da cama e, finalmente, a mulher que jaz nela. Senta-se na borda, abre o necesaire e tira acessórios para limpar, pentear e maquillar a sua filha. Efectua estas tarefas com minuciosidade, mas sem emoção aparente.*

*Por uma lateral do fundo, vestido de piloto civil, entra HÉCTOR a falar ao telemóvel. Sons de aeroporto. Tanto pela sua atitude como pela iluminação que o banha, é evidente que está num contexto diferente. O seu comportamento difere sensivelmente do que manifestava na primeira parte.)*

HÉCTOR.- ¿Y tú le haces caso? Pues, la verdad, chico: no te entiendo... ¿Después de cómo se portó la última vez?... ¿Que no te acuerdas? Si casi nos revienta la huelga... Claro que fue él, con su moralina, y esos aires de... No, desde luego: directamente no. Eso es lo que más me jode: que nunca dé la cara... Sí: él siempre habla en general, y con grandes palabras: que si principios, que si responsabilidades... Pero lo que es, es un vendido... Está bien, no será un vendido, pero no me negarás que... ¿Cuándo?... Bueno, sí: aquella vez sí que dio la cara, pero... No, me parece normal que lo defiendas, para eso es tu hermano, pero que te dejes convencer por él... ¿Seguro?... Pues cualquiera diría que...

*(Por otro lateral —y con otra iluminación— ha entrado SABINA con un escaso y provocativo atuendo de camarera. Lleva, en efecto, una bandeja repleta de copas, vasos y botellas que tintinean notoriamente. Ambiente sonoro de bar nocturno. Los altos tacones dan a su andar zigzagueante cierta inestabilidad. HÉCTOR sigue hablando por el celular sin que se le escuche. SABINA se detiene, aturdida, y decrece el ambiente sonoro.)*

SABINA.- Mesa catorce: tres Langenloiser... Mesa dos: el Vöslauer... Mesa nueve: una Grösser... No: eso es la mesa dos también... La mesa nueve es... La mesa nueve, ¿qué? Ah, sí: el hielo. Hielo para la mesa nueve y el kapuzine

HÉCTOR - E tu ainda lhe fazes caso? Pois, na verdade, rapaz, não te entendo... Depois do modo como se portou da última vez?... Então não te não te lembras? Quase que nos dava cabo da greve... Claro que foi ele, com a sua falsa moralzinha, e esses ares de... Não, com certeza, diretamente não... Isso é o que mais me lixa, é que nunca dá a cara... Sim, ele fala sempre no geral, e com grandes palavras: ora é princípios, ora é responsabilidades... Mas o que ele é, é mas é um vendido... Está bem, talvez não seja um vendido, mas não me vais negar que... Quando? Bem, sim, daquela vez é verdade que deu a cara, mas... Não, parece-me normal que o defendas, por algum motivo é teu irmão, mas que te deixes convencer por ele... De certeza?... Pois, qualquer um diria que...

*(Pela outra lateral —e com outra iluminação— entrou SABINA com uma escassa e provocativa farda de empregada. Traz, efetivamente, uma bandeja repleta de cálices, copos e garrafas que tilintam a olhos vistos. Ambiente sonoro de bar noturno. Os tacões altos dão ao seu andar uma certa instabilidade zigzagueante. HÉCTOR continua a falar ao telemóvel sem que se oiça. SABINA detém-se, atordoada, e o ambiente sonoro diminui.)*

SABINA - Mesa catorze: três Langenloiser... Mesa dois: o Vöslauer... Mesa nove: uma Grösser... Não: isso é a mesa dois também... A mesa nove é... A mesa nove, o quê? Ah, sim: o



para la trece... ¿Por qué me lo dijo, si no es verdad? Y él sabe que no es verdad, que mi voz... Iré a hablar con él. Mañana mismo. Y le diré: Herr Profesor, usted no es justo conmigo. Usted sabe que... usted conoce todos los colores de mi voz, y siempre me... muchas veces me... más de una vez me puso como ejemplo de una voz sin grietas, ¿no? Entonces, ¿por qué dice que no puedo con Strauss?... Claro que puedo, y él lo sabe... El Sazerac es para la seis, con menos whisky... Y aunque no pudiera, ¿por qué me lo dijo? ¿Qué le costaba dejarme la ilusión... la confianza de que sí puedo? Llevo tres años en... casi cuatro años aquí, lejos de mi casa, de mi familia, de... *(Pausa. Cesa de golpe el ambiente sonoro.)* ¿Lejos? ¿Has estado cerca alguna vez? ¿Cerca de algo?

*(Reaparece el sonido del bar nocturno y borra su voz. Se desplaza dificultosamente entre las mesas imaginarias. El ruido de un avión despegando apaga el sonido del bar y vuelve la atmósfera sonora del aeropuerto. HÉCTOR tiene problemas de escucha con su teléfono celular.)*

HÉCTOR.- *(Fuerte.)* ¿Cómo dices? ... No te escucho bien... ¿Qué?... Espera, a ver si... *(Se desplaza.)* ¿Me oyes mejor? Yo a ti algo, no mucho, pero... No: en Santo Domingo... *(Ríe.)* Sí, claro... ¿Quieres algo?... *(Ríe.)* ¡Vaya, con el puritano!

gelo. Gelo para a mesa nove e a Kapuziner para a treze... Porque é que mo disse, se não é verdade? E ele sabe que não é verdade, que a minha voz...

Vou falar com ele. Amanhã mesmo. E vou-lhe dizer: Herr Professor, o senhor não está a ser justo comigo. O senhor sabe que... o senhor conhece todas as cores da minha voz, e sempre me pôs... muitas vezes pôs-me... pôs-me mais do que uma vez como exemplo de uma voz sem gretas, não? Então, porque é que diz que não posso com Strauss?... Claro que posso, e ele sabe-o... O Sazerac é para a seis, com menos whisky... E ainda que não pudesse, porque é que mo disse? O que é que lhe custava deixar-me na ilusão... confiante de que sou capaz? Em quase quatro anos... levo três deles aqui, longe da minha casa, da minha família, da... *(Pausa. Para bruscamente o ambiente sonoro.)* Longe? Alguma vez estiveste perto? Perto de alguma coisa?

*(Reaparece o som do bar noturno e apaga-se a sua voz. Desloca-se dificultosamente entre as mesas imaginárias. O ruído de um avião a descolar apaga o som do bar e volta a atmosfera sonora do aeroporto. HÉCTOR tem dificuldade em ouvir o seu telemóvel.)*

HÉCTOR - *(Forte.)* O que é que disseste? ... Não te oiço bem... O quê?... Espera, deixa ver se... *(Desloca-se.)* Ouves-me melhor? Eu oiço-te mais ou menos, não muito bem, mas... Não: em

*(Cambio de ambiente sonoro.)*

SABINA.- *(Deteniéndose.)* Sí, eso es... *(Ríe.)* Yo estaba buscando el número nueve de la Spiegelgasse... Allí fue donde Schubert compuso la Incompleta... La Sinfonía Incompleta... Pero no recordaba por qué... No sabía para qué debía encontrar esa casa, el número nueve de la Spiegelgasse... *(Ríe.)* Y además... además estaba muy lejos de allí... en la Gumpendorfer, creo... Sí: en la Gumpendorfer Strasse... Aunque, no sé cómo, veía el Roter Engel a mi derecha, lleno de gente, con música en vivo... y eso que no era de noche... Y yo preguntaba por el número nueve de la Spiegelgasse... y nadie me entendía, aunque hablaba perfectamente el alemán, y yo a ellos sí... *(Ríe.)* Y pensaba: «Ahora me encontraré con mi madre y me llevará hasta allí...»

*(Cambio de ambiente sonoro.)*

HÉCTOR.- *(Al celular, hostil.)* Te estás equivocando, Raúl, te estás equivocando, y mucho... No: óyeme tú a mí... Eso son melindres de sindicalista rancio. Aquí no hay convenios ni componendas que valgan. O sí o no. Y ya no hay nada que negociar. Los tenemos cogidos por los huevos... ¿Y quién eres tú? ¿Quién es tu hermano? Os quedáis en medio y estáis muertos, ¿me oyes? Muertos. ¿Leíste lo de Tokio?... Pues ya lo sabes. Ya sabéis tú y tu hermano lo que

Santo Domingo... *(Ri.)* Sim, claro... Queres alguma coisa?... *(Ri.)* Mas que grande puritano me saíste!

*(Mudança de ambiente sonoro.)*

SABINA - *(Detendo-se.)* Sim, é isso... *(Ri.)* Eu estava à procura do número nove da Spiegelgasse... Foi ali que Schubert compôs a Incompleta... A Sinfonia Incompleta. Mas não sabia porquê... Não sabia porque é que deveria encontrar essa casa, o número nove da Spiegelgasse... *(Ri.)* E, além disso... além disso estava muito longe dali... na Gumpendorfer, acho eu... Sim, na Gumpendorfer Strasse... Ainda que, não sei como, conseguisse ver o Roter Engel à minha direita, cheio de gente, com música ao vivo... e não era de noite... E eu perguntava pelo número nove da Spiegelgasse... e ninguém me entendia, ainda que falasse perfeitamente o alemão, e eu a eles sim... *(Ri.)* E pensava: “Não tarda nada encontro-me com a minha mãe e ela vai levar-me até lá...!”

*(Mudança de ambiente sonoro.)*

HÉCTOR - *(Ao telemóvel, hostil.)* Estás a enganar-te, Raul, estás a enganar-te, e muito... Não, ouve-me tu a mim... Isso são melindres de sindicalista rançoso. Aqui não há convenções nem componendas que valham. Ou sim ou não. E já não há nada a negociar. Agarrámo-los pelos tomates... E tu quem és? Quem és tu irmão?

<p>pinta un «sí pero no»... ¿En Lufthansa? ¿Qué?... ¿Ah, sí? ¿Y qué pasó con esa media docena? Seguro que a estas alturas están tan muertos como tú...</p> <p><i>(Desde la cama de la clínica, ESTELA se incorpora y grita.)</i></p> <p>ESTELA.- ¡Enfermera!</p> <p><i>(HÉCTOR y SABINA desaparecen, y se borran también sus respectivos ambientes lumínicos y sonoros. Una luz fría baña la gran habitación. ESTELA se dirige hacia la puerta, la abre y vuelve a gritar.)</i></p> <p>ESTELA.- ¡Enfermera! <i>(Extraños ecos amplifican y multiplican su llamada. Por otro lugar de la habitación aparece la DRA. CARUANA.)</i></p> <p>DRA. CARUANA.- No necesita gritar. Hay un audífono al lado de la cama. <i>(Va hasta la cabecera e inspecciona los recipientes e indicadores.)</i></p> <p>ESTELA.- <i>(Acudiendo también junto a la cama.)</i> ¿Es usted la encargada de esta sección? Voy a hablar con el director, pero antes... <i>(Le muestra algo que lleva en la mano.)</i> ¿Puede explicarme qué significa esto?</p> <p>DRA. CARUANA.- <i>(Apenas mirándola.)</i> ¿Qué es?</p>	<p>Vocês ficam a meio e são homens mortos, estás a ouvir-me? Mortos. Leste aquilo de Tóquio? Pois então já sabes. Tu e o teu irmão já sabem o que é que vale um “sim mas não”... Na Lufthansa? O quê?... Ai sim? E o que é que aconteceu com essa meia dúzia? De certeza que a esta hora estão tão mortos como tu...</p> <p><i>(Desde a cama da clínica, ESTELA ergue-se e grita.)</i></p> <p>ESTELA - Enfermeira!</p> <p><i>(HÉCTOR e SABINA desaparecem, e também se apagam os seus respetivos ambientes luminosos e sonoros. Uma luz fria banha o amplo quarto. ESTELA dirige-se para a porta, abre-a e volta a gritar.)</i></p> <p>ESTELA - Enfermeira! <i>(Ecos estranhos amplificam e multiplicam a sua chamada. Por outro lado do quarto aparece a DRA. CARUANA.)</i></p> <p>DRA. CARUANA - Não precisa de gritar. Há um intercomunicador ao lado da cama. <i>(Vai até à cabeceira e inspecciona os dispositivos clínicos e indicadores.)</i></p> <p>ESTELA - <i>(Acode também junto à cama.)</i> É a senhora a responsável por esta secção? Vou falar com o diretor, mas antes... <i>(Mostra-lhe algo que traz na mão.)</i> Pode explicar-me o que significa isto?</p>
--	--

<p>ESTELA.- Eso quisiera yo saber. Parecen... ¡huesos de cerezas!</p> <p>DRA. CARUANA.- ¿Huesos de...?</p> <p>ESTELA.- Sí: de cerezas. ¿Y sabe dónde estaban?</p> <p>DRA. CARUANA.- ¿Quién es usted?</p> <p>ESTELA.- (<i>Señala la cabecera de la cama.</i>) ¡Ahí! Entre las sábanas, debajo de la almohada y... ¡en el pelo de Lucía!</p> <p>DRA. CARUANA.- (<i>Tras una pausa, observando los huesos.</i>) ¿Es usted su madre?</p> <p>ESTELA.- ¿Me puede explicar cómo es posible esto? ¿Qué clase de cuidados...? Desde luego, el director me va a oír, pero antes...</p> <p>DRA. CARUANA.- Mucho gusto. Soy la doctora Caruana, la nueva Jefe del Servicio de Rehabilitación. Desde hace un mes. ¿Cómo es que no nos hemos visto antes?</p> <p>ESTELA.- ¿La Jefe de...? Bueno, he estado fuera unas semanas y... En Canadá... por mi trabajo... Pero dígame cómo se explica...</p> <p>DRA CARUANA.- (<i>Por los huesos.</i>) Es algo muy desagradable, créame... Y no lo entiendo. El personal es de absoluta confianza. De los crónicos hacemos dos revisiones diarias y, como es natural, la limpieza la...</p> <p>ESTELA.- ¡Huesos de cereza! ¿Se da cuenta? Algo que se chupa, que se tira a la basura...</p> <p>DRA. CARUANA.- Sí, es lamentable, lo siento, no comprendo cómo... quién ha podido... ¿Sabe</p>	<p>DRA. CARUANA - (<i>Observando-a apenas.</i>) O que é?</p> <p>ESTELA - Isso queria eu saber. Parecem... caroços de cerejas!</p> <p>DRA. CARUANA - Caroços de...?</p> <p>ESTELA - Sim, de cerejas. E sabe onde é que estavam?</p> <p>DRA. CARUANA - Quem é a senhora?</p> <p>ESTELA - (<i>Aponta para a cabeceira da cama.</i>) Ali! No meio dos lençóis, debaixo da almofada e... no cabelo da Lúcia!</p> <p>DRA. CARUANA - (<i>Depois de uma pausa, a observar os caroços.</i>) A senhora é a mãe dela?</p> <p>ESTELA - Pode explicar-me como é que isto é possível? Mas que raio de cuidados...? Como é óbvio, o diretor vai ter de me ouvir, mas antes...</p> <p>DRA. CARUANA - Muito gosto. Sou a doutora Caruana, a nova Chefe do Serviço de Reabilitação. Desde há um mês. Como é que não nos vimos antes?</p> <p>ESTELA - A Chefe do...? Bom, estive fora umas semanas e... No Canadá... por causa do meu trabalho... Mas diga-me como é que me explica...</p> <p>DRA. CARUANA - (<i>Referindo-se aos caroços.</i>) É algo muito desagradável, realmente... E não compreendo. A equipa é de absoluta confiança. Aos doentes crónicos fazemos duas inspeções diárias e, como é natural, a limpeza...</p> <p>ESTELA - Caroços de cereja! Dá-se conta? Uma coisa que se chupa e que se atira para o lixo...</p> <p>DRA. CARUANA - Sim, é lamentável, sinto muito, não compreendo como é que... quem é</p>
---	---

<p>si ha venido a verla algún otro familiar, estos días?</p> <p>ESTELA.- ¿Qué pretende insinuar? ¿Que mi marido...?</p> <p>DRA. CARUANA.- No, perdone, no quería decir eso... Pensaba en... no sé... algún pariente... lejano... con niños... Es tan extraño que una persona normal, un adulto, pueda...</p> <p><i>(Brusco cambio de luz. Ulular de sirenas. ESTELA desaparece. La DRA CARUANA avanza hasta el ventanal, que aún asoma por un lateral del proscenio. Como intentando comunicar con alguien que estuviera al otro lado —en la sala—, golpea el cristal, se desplaza agitada y pronuncia frases ininteligibles, articulando exageradamente. Las sirenas no cesan hasta que, en sus desplazamientos, sale por el lateral, siempre tratando de hacerse ver y oír a través del cristal.</i></p> <p><i>Han entrado, por el lateral opuesto del proscenio, JAIME y MANUEL, este empujando la silla de ruedas de aquel.)</i></p> <p>MANUEL.-... Aquí se pierde uno fácil. Yo tardé más de una semana en aclararme...</p> <p>JAIME.- <i>(Por la silla.)</i> Y este motor de mierda... Es la tercera vez que me falla.</p> <p>MANUEL.- Quería ir a Neurocirugía y aparecía en Obstetricia... <i>(Ríe.)</i></p> <p>JAIME.- <i>(Volviéndose.)</i> ¿Qué?</p>	<p>que pôde... Sabe se algum outro familiar veio visitá-la nestes dias?</p> <p>ESTELA - O que é que pretende insinuar? Que o meu marido...?</p> <p>DRA. CARUANA - Não, desculpe-me, não queria dizer isso... Pensava em... não sei... nalgum parente... afastado... com crianças... É tão estranho que uma pessoa normal, um adulto, possa...</p> <p><i>(Mudança brusca de luz. Choro de sirenas. ESTELA desaparece. A DRA. CARUANA avança até ao janelão, que ainda se assoma por uma lateral do proscénio. Como que a tentar comunicar com alguém que estivesse do outro lado —na sala—, golpeia o vidro, desloca-se agitada e pronuncia frases ininteligíveis, articulando exageradamente. As sirenes não param até que, nos seus movimentos, sai pela lateral, sempre a tentar fazer-se ouvir através do vidro.</i></p> <p><i>Entraram, pela lateral oposta do proscénio, JAIME e MANUEL, um a empurrar a cadeira de rodas do outro.)</i></p> <p>MANUEL -... Aqui uma pessoa perde-se facilmente. Eu demorei mais de uma semana a orientar-me...</p> <p>JAIME - <i>(Referindo-se à cadeira.)</i> E este motor de merda... É a terceira vez que me falha.</p> <p>MANUEL - Quería ir para a Neurocirurgia e aparecia na Obstetrícia... <i>(Ri.)</i></p> <p>JAIME - <i>(Virando-se.)</i> O quê?</p>
---	--

<p>MANUEL.- Nada, nada...</p> <p>JAIME.- ¿Obstetricia? (<i>Ríe.</i>)</p> <p>MANUEL.- (<i>Detiene la silla.</i>) ¿Qué le pasa al motor?</p> <p>JAIME.- A saber... La técnica no es lo mío.</p> <p>MANUEL.- (<i>Inspeccionando el motor.</i>) ¿Y qué es?</p> <p>JAIME.- ¿Qué es, qué?</p> <p>MANUEL.- Lo suyo.</p> <p>JAIME.- ¿A qué me dedico?</p> <p>MANUEL.- Algo hará, ¿no?</p> <p>JAIME.- Sí...</p> <p>MANUEL.- (<i>Por el motor.</i>) Parece cosa del reóstato...</p> <p>JAIME.- Consultor de crisis.</p> <p>MANUEL.- No, digo el reóstato... En el arranque...</p> <p>JAIME.- (<i>Ríe.</i>) Yo digo lo mío, mi trabajo... Se llama consultor de crisis.</p> <p>MANUEL.- ¿De crisis?</p> <p>JAIME.- Una consultoría, sí. Cuando una empresa tiene una crisis de imagen...</p> <p>MANUEL.- (<i>Ríe.</i>) ¿Crisis de imagen!</p> <p>JAIME.- Sí... Algo que perjudica... o puede perjudicar la opinión que la gente tiene de la empresa...</p> <p>MANUEL.- ¿Qué gente?</p> <p>JAIME.- El público... La opinión pública, los clientes... A veces, los medios de comunicación se encabronan por...</p>	<p>MANUEL - Nada, nada...</p> <p>JAIME - Obstetrícia? (<i>Ri.</i>)</p> <p>MANUEL - (<i>Detém a cadeira de rodas.</i>) O que é que se passa com o motor?</p> <p>JAIME - Vá-se lá saber... A mecânica não é a minha praia.</p> <p>MANUEL - (<i>Inspeccionando o motor.</i>) E o que é?</p> <p>JAIME - O que é o quê?</p> <p>MANUEL - A sua praia.</p> <p>JAIME - A que é que me dedico?</p> <p>MANUEL - Alguma coisa fará, não?</p> <p>JAIME - Sim...</p> <p>MANUEL - (<i>Referindo-se ao motor.</i>) Parece coisa do reóstato...</p> <p>JAIME - Consultor de crises.</p> <p>MANUEL - Não, estou a falar do reóstato... No arranque...</p> <p>JAIME - (<i>Ri.</i>) E eu estou a falar da minha praia, do meu trabalho... Chama-se consultor de crises.</p> <p>MANUEL - De crises?</p> <p>JAIME - Uma consultoria, sim. Quando uma empresa tem uma crise de imagem...</p> <p>MANUEL - (<i>Ri.</i>) Crise de imagem!</p> <p>JAIME - Sim... Algo que prejudica... ou pode prejudicar a opinião que as pessoas têm da empresa...</p> <p>MANUEL - Que pessoas?</p> <p>JAIME - O público... A opinião pública, os clientes... Às vezes, os meios de comunicação até se pelam por...</p>
---	---

<p><i>(El motor de la silla, manipulado por MANUEL, se pone en marcha un momento y vuelve a fallar.)</i></p> <p>MANUEL.- ¿Ve? ¿Qué le decía? Es el reóstato que...</p> <p>JAIME.- ¿Dónde están los crónicos?</p> <p>MANUEL.- ¿Cómo?</p> <p>JAIME.- La sección de pacientes crónicos, ¿dónde...?</p> <p>MANUEL.- Arriba. En el piso de arriba. Justo encima de nosotros.</p> <p><i>(El motor funciona de nuevo unos segundos. JAIME mira hacia arriba.)</i></p> <p>Pero usted buscaba Urología, ¿no? ¿No me ha dicho que habían ingresado a su padre?</p> <p>JAIME.- ¿Qué?... No: a mi suegro. Estaba buscando a mi suegro, que ayer tuvo un...</p> <p>MANUEL.- ¿Una crisis de imagen? <i>(Ríe.)</i> No, perdone... Un ataque nefrítico, ¿no?</p> <p><i>(El motor funciona de nuevo. JAIME hace avanzar la silla de ruedas. MANUEL queda en cuclillas, limpiándose las manos. Habla como si JAIME no estuviera alejándose.)</i></p> <p>A esas edades, los riñones siempre traen problemas. Toda la vida filtrando basura, ¿qué no se pudre? <i>(Pausa.)</i> Mires donde mires:</p>	<p><i>(O motor da cadeira, manipulado por MANUEL, põe-se em marcha por um momento e volta a falhar.)</i></p> <p>MANUEL - Está a ver? O que é que lhe disse? É o reóstato que...</p> <p>JAIME - Onde estão os crónicos?</p> <p>MANUEL - Como?</p> <p>JAIME - A secção de doentes crónicos, onde...?</p> <p>MANUEL – Em cima. No piso de cima. Mesmo em cima de nós.</p> <p><i>(O motor funciona novamente por uns segundos. JAIME olha para cima.)</i></p> <p>Mas o senhor estava à procura da Urologia, não? Não me disse que internaram o seu pai?</p> <p>JAIME - O quê?... Não, foi o meu sogro. Estava à procura do meu sogro, que ontem teve um...</p> <p>MANUEL - Uma crise de imagem? <i>(Ri.)</i> Não, desculpe-me... Uma crise nefrítica, não?</p> <p><i>(O motor volta a funcionar. JAIME faz avançar a cadeira de rodas. MANUEL fica de cócoras, a limpar as mãos. Fala como se JAIME não se estivesse a afastar.)</i></p> <p>Nessas idades, os rins trazem sempre problemas. Toda a vida a filtrar o lixo, o que é que não apodrece? <i>(Pausa.)</i> Olhe para onde olhar: nefrose. <i>(Pausa.)</i> Essa empresa a sua, por exemplo, com essa... crise de imagem que tem, não? <i>(Ri.)</i> Pois é a mesma coisa: tanto lixo que,</p>
---	--

nefrosis. *(Pausa.)* Esa empresa suya, por ejemplo, con esa... crisis de imagen que tiene, ¿no? *(Ríe.)* Pues es lo mismo: tanta basura que, al final, nefrosis. *(JAIME ya ha salido de escena.)* Se le pudren los riñones y el público lo nota. Y los periodistas, que huelen la mierda a mil kilómetros... *(Pausa.)* O mi hermano, por ejemplo, que lo que tiene podrido es el cerebro... Aunque también el reóstato se le jode a veces... *(Ríe.)* Tendría que conocerlo... Le iría bien conocer a mi hermano, sí, para darse cuenta de lo que es estar podrido. Podrido y acabado...

*(Por el fondo, más allá de la cama, se distingue a JAIME en su silla de ruedas, que atraviesa lentamente el escenario.)*

Seguro que entonces no se quejaba tanto... Porque no me diga que no se queja. No me diga que le da igual verse así, partido por la mitad... y a su edad. A eso no se conforma nadie. ¿Qué fue? ¿Un accidente? Seguro que fue un accidente, la gente como usted... ¿Se da cuenta? Esa palabra, «accidente»... ¿se da cuenta de cómo suena? «Accidente»... ¿Lo nota? Siempre que la digo... o que la oigo, pienso: Esa palabra... no sé... tiene algo raro, sospechoso... Como si tuviera... doble sentido, o algo así... «Accidente», ¿verdad?, qué cosa...

*(Calla. Se pone en pie y se desentumece las piernas. JAIME ha salido ya por el fondo.)*

no final, nefrose. *(JAIME já saiu de cena.)* Apodrecem-lhe os rins e o público apercebe-se. E os jornalistas, que cheiram a merda a mil quilómetros de distância... *(Pausa.)* O meu irmão, por exemplo, que o que tem podre é o cérebro... Ainda que o reóstato também se lhe pifa às vezes... *(Ri.)* Havia de conhecê-lo... Ia ser bom se conhecesse o meu irmão, sim, para se aperceber do que é estar podre. Podre e acabado...

*(Pelo fundo, mais além da cama, distingue-se JAIME na sua cadeira de rodas, que atravessa lentamente o cenário.)*

De certeza que então não se queixaria tanto... Porque não me diga que não se queixa. Não me diga que lhe é indiferente ver-se assim, partido pela metade... e na sua idade. A isso ninguém se conforma. O que foi? Um acidente? De certeza que foi um acidente, as pessoas como o senhor... Dá-se conta? Essa palavra, “acidente”... dá-se conta de como soa? “Acidente”... Consegue perceber? Sempre que a digo... ou que a oiço, penso: Essa palavra... não sei... tem algo de estranho, de suspeito... Como se tivesse... um duplo sentido, ou algo assim... “Acidente”, não é verdade? Que coisa...

*(Cala-se. Põe-se de pé e desentorpece as pernas. JAIME já saiu pelo fundo. MANUEL olha para cima e a luz muda: escuridão no proscénio e uma vaga claridade em torno da cama de Lúcia.)*



MANUEL *mira hacia lo alto y cambia la luz: oscuridad en el proscenio y vaga claridad en torno a la cama de Lucía. Mientras saca y enciende un cigarrillo, se aproxima a la cama, mira el cuerpo yacente y luego, dirigiéndose a la puerta del cuarto, la abre, inspecciona el exterior y la cierra. Queda apoyado en la puerta, fumando, mirando a la mujer. Tras un silencio, deja escapar una breve risa.*)

Tú, en cambio, ¿eh, princesa?, tan enterita... ¡y fresca como una rosa! Nosotros pudriéndonos, y tú... ahí durmiendo, esperando a que venga el príncipe, ¿eh?, a que venga el príncipe y te dé un beso de los que quitan el aliento... un beso de esos que te chupan hasta el alma y te dejan la lengua fuera, toda magullada... Y entonces... ¡chas! A despertarse... ¡y mira qué bien! «Mira que príncipe tan guapo, y qué gusto me ha dejado en la boca... Ya ni me acordaba de lo que era eso... A ver, a ver... ¿Qué más cosas sabes hacer, principito, principote? ¿Qué más cosas me vas a hacer para acabar de despertarme?»... Pues mira, princesita: ni te lo imaginas. Ni te imaginas la de cosas que sé hacer...

*(Empieza a andar hacia la cama, con las manos en los bolsillos y el cigarrillo en la boca. Se le entiende con dificultad.)*

«Ah, ¿sí? ¿Y qué me vas a hacer? ¿Me vas a contar un cuento?»... Eso mismo: te voy a contar

*Enquanto tira e acende um cigarro, aproxima-se da cama, olha para o corpo jacente e depois, dirigindo-se para a porta do quarto, abre-a, inspecciona o exterior e fecha-a. Fica apoiado na porta, a fumar, olha para a mulher. Depois de um silêncio, deixa escapar um breve sorriso.)*

E tu, pelo contrário, eh, princesa? Tão inteirinha... e fresca como uma rosa! Nós a apodrecer e tu... aí a dormir, à espera que venha um príncipe, eh? Que venha um príncipe e que te dê um beijo dos que te tiram o fôlego... um beijo desses que até a alma te sugam e te deixam a língua de fora, toda maculada... E então... zás! Toca a acordar... e olha que bem! “Olha que príncipe tão bonito e que gosto me deixou na boca... Já nem me lembrava do que isso era... Bom, vamos lá ver... O que é que mais sabes fazer, principzinho, principzão? O que é que mais me vais fazer para acabares de me acordar?”... Pois olha, princesinha, nem imaginas. Nem imaginas a quantidade de coisas que sei fazer...

*(Começa a andar em direção à cama, com as mãos nos bolsos e o cigarro na boca. Entende-se o que diz com dificuldade.)*

“Ah, sim? E o que é que me vais fazer? Vais contar-me um conto?”... Isso mesmo, vou-te contar o conto da Bela Adormecida... Isso em primeiro lugar. Primeiro conto-te o conto, e

el cuento de la Bella Durmiente del Bosque...  
Eso lo primero. Primero te cuento el cuento, y luego... ya verás, ya verás luego la de cosas que te voy a hacer...

*(Se ha situado junto a la cama, de espaldas al público. Por sus movimientos podría suponerse que se está masturbando.)*

Eso es: tú quédate así, con los ojos medio abiertos, que parece que me veas y todo... Y la boca también, medio abierta, con ese tubo tan feo que te han metido, pobrecita, eso habrá que arreglarlo... Pero luego; primero el cuento, ¿eh?, primero vamos con el cuento... Que bien sé cuánto te gustan... y cómo te suben la humedad, mis cuentos.

*(Por un lateral del proscenio, delante del ventanal, entra ESTELA, vestida con prendas holgadas y llevando una esterilla que despliega en el suelo. Se sienta en ella con las piernas cruzadas y las manos reposando sobre las rodillas, en una postura similar a la del loto. Permanece así, con los ojos y la boca entreabiertos, respirando profunda y lentamente. MANUEL no ha interrumpido su monólogo.)*

... Sobre todo este, ¿verdad?, el de la Bella Durmiente, que te va como anillo al dedo... *(Ríe.)* ¡Eso mismo! Como anillo al dedo... o como dedo

depois... já verás, já verás depois a quantidade de coisas que te vou fazer...

*(Aproximou-se da cama, de costas para o público. Pelos seus movimentos podia supor-se que se está a masturbar.)*

É isso mesmo, tu deixa-te estar assim, com os olhos meio abertos, que parece que me vêes e tudo... E a boca também, meio aberta, com esse tubo tão feio que te meteram, coitadinha, temos de tratar disso. Mas só depois; primeiro o conto, eh? Primeiro vamos ao conto... Que eu bem sei o quanto gostas deles... e como te deixam molhadinha, os meus contos.

*(Por uma lateral do proscénio, em frente ao janelão, entra ESTELA, vestida com roupas largas e traz uma esteira que desdobra no chão. Senta-se nela com as pernas cruzadas e as mãos a repousar sobre os joelhos, numa postura semelhante à de lótus. Permanece assim, com os olhos e a boca entreabertos, a respirar profundamente e lentamente. MANUEL não interrompeu o seu monólogo.)*

... Sobretudo este, não é verdade? O da Bela Adormecida, que te assenta que nem uma luva... *(Ri.)* Isso mesmo! Que nem uma luva na mão ... ou que nem uma mão na luva ... *(Ri.)* Pois era uma vez um rei que não tinha filhos... Ou seja, o que se passava era que a rainha não podia tê-los... ou que o rei não podia fazê-los, vá-se lá

<p>al anillo... (<i>Ríe.</i>) Pues érase una vez que se era un rey que no tenía hijos... O sea: pasaba que la reina no podía tenerlos... o que el rey no podía hacérselos, vaya usted a saber de quién era la culpa... Esas cosas en los cuentos no se explican...</p> <p><i>(Su voz es gradualmente interferida por el sonido de varios instrumentos de cuerda que son afinados simultánea y cacofónicamente.)</i></p> <p>Pero el caso es que un día va y se queda preñada... y no me preguntes por qué, que no me acuerdo... Pasó algo con una rana, pero no me acuerdo...</p> <p><i>(Mientras el sonido aumenta —borrando la voz de MANUEL—, la luz disminuye en torno a la cama y aumenta sobre ESTELA. También lo hace en otra zona del escenario, permitiendo ver a SABINA, muy abrigada, que parece buscar a alguien. Cuando descubre a ESTELA en el proscenio, cesa bruscamente el sonido de los instrumentos y se hace el silencio.)</i></p> <p>SABINA.- (<i>A ESTELA, muy insegura.</i>) Tenemos que hablar, mamá.</p> <p>ESTELA.- (<i>Sin mirarla ni abandonar su actitud.</i>) ¿Hablar? ¿Qué quieres decir?</p> <p>SABINA.- Hablar, mamá. Tengo que hablar contigo.</p>	<p>saber de quem seria a culpa... Essas coisas nos contos não se explicam...</p> <p><i>(A sua voz é gradualmente entrecortada pelo som de vários instrumentos de corda que são afinados simultaneamente e cacofonicamente.)</i></p> <p>Mas o que aconteceu é que um dia vai e fica preñha... e não me perguntes porquê, que não me lembro... Foi alguma coisa com uma rã, mas não me lembro...</p> <p><i>(Enquanto o som aumenta —desaparece a voz de MANUEL—, a luz diminui em volta da cama e aumenta sobre ESTELA. Também o faz noutra zona do cenário, permitindo ver SABINA, muito agasalhada, que parece estar à procura de alguém. Quando descobre ESTELA no proscénio, para bruscamente o som dos instrumentos e faz-se silêncio.)</i></p> <p>SABINA - (<i>Para ESTELA, muito insegura.</i>) Temos de falar, mãe.</p> <p>ESTELA - (<i>Sem olhar para ela nem abandonar a sua postura.</i>) Falar? O que é que queres dizer?</p> <p>SABINA - Falar, mãe. Tenho de falar contigo.</p> <p>ESTELA - (<i>Idem.</i>) Muito bem, Sabina. Liga-me para o telefone.</p> <p>SABINA - Não, mãe. Pelo telefone, não.</p> <p>ESTELA - Porque não?</p> <p>SABINA - Pelo telefone, não. Quero que falemos cara a cara, a olhar uma para a outra.</p>
---	---

<p>ESTELA.- (<i>Idem.</i>) Muy bien, Sabina. Llámame por teléfono.</p> <p>SABINA.- No, mamá. Por teléfono, no.</p> <p>ESTELA.- ¿Por qué no?</p> <p>SABINA.- Por teléfono, no. Quiero que hablemos cara a cara, mirándonos.</p> <p>ESTELA.- Pero eso no puede ser, hijita. Tú estás en Viena y yo... aquí.</p> <p>SABINA.- Mirándonos y tocándonos. Quiero tocarte... y que me toques.</p> <p>ESTELA.- ¡Qué cosas tienes! ¿Tocarnos, con tantos kilómetros de por medio?</p> <p>SABINA.- (<i>Tras una pausa.</i>) Sí.</p> <p>ESTELA.- Ya me gustaría, desde luego... Pero es imposible. Estamos muy lejos. Ni vernos podemos, ¿cómo vamos a tocarnos? Llámame por teléfono... pero en otro momento. Ahora estoy haciendo meditación.</p> <p>SABINA.- (<i>Mira a su alrededor.</i>) ¿En Viena? ¿Y qué hago yo en Viena? (<i>Pausa.</i>) Di, mamá: ¿qué estoy haciendo en Viena? ¿Por qué Viena?</p> <p>ESTELA.- ¿Qué?</p> <p>SABINA.- ¿No me oyes?</p> <p>ESTELA.- No, Sabina. No te oigo. No puedo oírte porque estamos muy lejos.</p> <p>SABINA.- ¿Verdad que sí?</p> <p>ESTELA.- Pero ya falta poco para Navidad. Entonces vendrás a casa y podremos hablar. (<i>Pausa.</i>) ¿De qué?</p> <p>SABINA.- ¿Y tocarnos? (<i>Pausa.</i>) ¿Nos tocaremos, mamá?</p>	<p>ESTELA - Mas isso não pode ser, filhota. Tu estás em Viena e eu... aqui.</p> <p>SABINA - A olhar uma para a outra e a tocar uma na outra. Quero tocar-te... e quero que me toques.</p> <p>ESTELA - Mas que raio é que se passa! Tocarmo-nos, com tantos quilómetros pelo meio?</p> <p>SABINA - (<i>Depois de uma pausa.</i>) Sim.</p> <p>ESTELA - Eu gostava muito, como é óbvio... Mas é impossível. Estamos muito longe. Nem sequer nos podemos ver, como é que nos vamos tocar? Liga-me pelo telefone... mas noutro momento. Agora estou a fazer meditação.</p> <p>SABINA - (<i>Olha em seu redor.</i>) Em Viena? E que faço eu em Viena? (<i>Pausa.</i>) Diz-me mãe, o que é que eu estou a fazer em Viena? Porquê Viena?</p> <p>ESTELA - O quê?</p> <p>SABINA - Não me estás a ouvir?</p> <p>ESTELA - Não, Sabina. Não te oiço. Não consigo ouvir-te porque estamos muito longe.</p> <p>SABINA - A sério que sim?</p> <p>ESTELA - Mas já falta pouco para o Natal. E então vens para casa e podemos falar. (<i>Pausa.</i>) De quê?</p> <p>SABINA - E tocarmo-nos? (<i>Pausa.</i>) Vamos tocar-nos, mãe?</p> <p>ESTELA - (<i>Depois de uma pausa.</i>) Porque é que te queixas tanto? Estás sempre a queixar-te. Ninguém te obrigou... ninguém te mandou ir para Viena.</p>
---	--

<p>ESTELA.- <i>(Tras una pausa.)</i> ¿Por qué te quejas tanto? Siempre te estás quejando. Nadie te obligó... nadie te mandó que te fueras a Viena.</p> <p><i>(En otra zona del escenario ha aparecido HÉCTOR, cepillando la chaqueta de su uniforme de piloto.)</i></p> <p>HÉCTOR.- <i>(A SABINA.)</i> Yo nunca me quejo. Y motivos no me faltan... <i>(A ESTELA.)</i> ¿Verdad, cariño?</p> <p>ESTELA.- Es verdad: tú no te quejas nunca. <i>(A SABINA.)</i> ¿Te das cuenta, Sabina? Tu padre no se queja. En cambio, tú...</p> <p>HÉCTOR.- Ahora, por ejemplo. ¿Sabes dónde estoy?</p> <p>SABINA.- <i>(A ESTELA.)</i> Yo, ¿qué?</p> <p>HÉCTOR.- ¡En Antofagasta! <i>(Ríe.)</i> ¿Te das cuenta? ¿Qué se me ha perdido a mí en Antofagasta?</p> <p>ESTELA.- ¿Dónde está Antofagasta?</p> <p>HÉCTOR.- Nada. No se me ha perdido nada. ¿Crees que no preferiría estar en casa, con mamá?</p> <p>SABINA.- ¿Y conmigo? ¿Preferirías estar en Viena conmigo?</p> <p>ESTELA.- Claro que sí. Pero pronto estaremos todos juntos. En Navidad, que ya está ahí. <i>(Pausa.)</i> Los cuatro.</p>	<p><i>(Noutra zona do cenário apareceu HÉCTOR, a escovar o casaco do seu uniforme de piloto.)</i></p> <p>HÉCTOR - <i>(Para SABINA.)</i> Eu nunca me queixo. E motivos não me faltam... <i>(Para ESTELA.)</i> Não é verdade, minha querida?</p> <p>ESTELA - É verdade, tu nunca te queixas. <i>(Para SABINA.)</i> Dás-te conta, Sabina? O teu pai não se queixa. Já tu, em troca...</p> <p>HÉCTOR - Agora, por exemplo. Sabes onde estou?</p> <p>SABINA - <i>(Para ESTELA.)</i> Eu, o quê?</p> <p>HÉCTOR - Em Antofagasta! <i>(Ri.)</i> Dás-te conta? Do que perdi, eu, em Antofagasta?</p> <p>ESTELA - Onde fica Antofagasta?</p> <p>HÉCTOR - Nada, não perdi nada. Achas que não preferia estar em casa, com a mãe?</p> <p>SABINA - E comigo? Preferias estar em Viena comigo?</p> <p>ESTELA - Claro que sim. Mas não tarda nada já estaremos todos juntos. No Natal, que já está aí à porta. <i>(Pausa.)</i> Os quatro.</p> <p><i>(Silêncio. Ouve-se o murmúrio do conto que MANUEL continua a contar.)</i></p> <p>SABINA - Onde fica Antofagasta, pai? Mais longe que Viena?</p> <p>ESTELA - Nunca teremos estado os quatro tão juntos como neste Natal.</p> <p>HÉCTOR - O neveiro cobre tudo. Não me parece que possamos descolar. <i>(Pausa.)</i> Longe? E eu é que sei... Com este neveiro, tudo está</p>
---	---

(*Silencio. Se escucha el murmullo del cuento que sigue contando MANUEL.*)

SABINA.- ¿Dónde está Antofagasta, papá?  
¿Más lejos que Viena?

ESTELA.- Nunca habremos estado tan juntos los cuatro como estas Navidades. HÉCTOR.- La niebla lo cubre todo. No creo que podamos despegar. (*Pausa.*) ¿Lejos? Y yo qué sé... Con esta niebla, todo está lejos y cerca. Algún día, créeme, la distancia te habitará, Sabina. Y entonces...

SABINA.- ¿Me estás amenazando? (*Pausa.*) Di, papá: ¿es eso una amenaza? ¿O una promesa? Por favor: no me prometas nada que no puedas cumplir. (*Pausa.*) ¿Sabes a qué me refiero? Cuando me llevasteis a ver a Lucía, el día de mi cumpleaños, y yo... ¿Cuántos? ¿Catorce... o trece? A mí me daba miedo verla, ¿te acuerdas? Yo no quería ir, era mi cumpleaños y ella, para mí, estaba muerta. Tú me prometiste...

ESTELA.- ¿Con quién estás hablando?

SABINA.- Me dijiste... ¿te acuerdas?... «Nunca te obligaremos a verla. Iremos solo cuando tú quieras...»

HÉCTOR.- Mar y desierto.

SABINA.- ¿Qué?

HÉCTOR.- Entre el mar y el desierto. Aquí, digo: en Antofagasta. En medio de la niebla, entre el mar y el desierto... Esta es la situación, ¿entiendes, Sabina? ¿Qué me hablas de

longe e perto. Um dia, acredita em mim, a distância habitará em ti, Sabina. E então...

SABINA - Estás a ameaçar-me? (*Pausa.*) Diz-me, pai, isso é uma ameaça? Ou uma promessa? Por favor, não me prometas nada que não possas cumprir. (*Pausa.*) Sabes a que é que me refiro? Quando me levaram a ver a Lúcia, no dia do meu aniversário, e eu... Quantos? Catorze... ou treze? Eu tinha medo de vê-la, lembras-te? Eu não queria ir, era o meu aniversário e ela, para mim, estava morta. Tu prometeste-me...

ESTELA - Com quem é que estás a falar?

SABINA - Disseste-me... lembras-te?... “Nunca te obrigarei a vê-la. Só vamos quando tu quiseres...”

HÉCTOR - Mar e deserto.

SABINA - O quê?

HÉCTOR - Entre o mar e o deserto. Aqui, quero eu dizer, em Antofagasta. No meio do nevoeiro, entre o mar e o deserto... Esta é a situação, entendes, Sabina? Falas-me de ameaças e promessas? Como é que te vou prometer alguma coisa, se nem sei quando é que vamos poder descolar?

ESTELA - Preocupas-te demasiado com coisas que não permanecem, Sabina. Esse é o teu problema, o samsara. Continuas presa no reino da ilusão...

SABINA - Mas estou viva, mãe!

ESTELA - Estamos todos. E a Lúcia também. A morte não existe, será que algum dia vais entender?

<p>amenazas y promesas? ¿Cómo voy a prometerte algo, si ni sé cuándo podremos despegar?</p> <p>ESTELA.- Te afanas por cosas que no permanecen, Sabina. Ese es tu problema: el samsara. Sigues atrapada en el reino de la ilusión...</p> <p>SABINA.- ¡Pero estoy viva, mamá!</p> <p>ESTELA.- Todos lo estamos. Y Lucía también. La muerte no existe, ¿podrás entenderlo alguna vez?</p> <p><i>(Brusco cambio de luz. Un delgado haz cae sobre MANUEL, ahora cara al proscenio, que fuma y canta provocativamente a alguien: «Guantanamera... guajira guantanamera...» Casi simultáneamente entran el DR. SOTO y la DRA. CARUANA, en chándal, haciendo ejercicios gimnásticos. SOTO intenta abrazar a CARUANA.)</i></p> <p>DRA. CARUANA.- <i>(Rechazándolo.)</i> No, ya te lo he dicho. Déjame.</p> <p>DR. SOTO.- ¿Por qué?</p> <p>DRA. CARUANA.- Y explícame eso... ¿Flexibilizar la...?</p> <p>DR. SOTO.- Dime por qué no.</p> <p>DRA. CARUANA.- ¿Estás hablando de reducción de personal?</p> <p>DR. SOTO.- ¿No soy tu tipo? ¿Te doy asco? ¿Eres lesbiana?</p>	<p><i>(Mudança brusca de luz. Um fino feixe de luz cai sobre MANUEL, agora de cara para o proscénio, que fuma e canta provocativamente para alguém: “Guantanamera... guajira guantanamera...” Quase simultaneamente entram o DR.SOTO e a DRA. CARUANA, de fato de treino, a fazerem exercícios de ginástica. SOTO tenta abraçar CARUANA.)</i></p> <p>DRA. CARUANA - <i>(Rejeitando-o.)</i> Não, já te disse. Deixa-me.</p> <p>DR. SOTO - Porquê?</p> <p>DRA. CARUANA - E explica-me isso... Flexibilizar o...?</p> <p>DR. SOTO - Diz-me só porque não.</p> <p>DRA. CARUANA - Estás a falar da redução de pessoal?</p> <p>DR. SOTO - Não sou o teu tipo? Meto-te nojo? És lésbica?</p> <p>DRA. CARUANA - O que é que estás para aí a dizer? Muda o disco e explica-me.</p> <p>DR. SOTO - Algum motivo terás.</p> <p>DRA. CARUANA - Vários.</p> <p>DR. SOTO - Então vá. O primeiro...? <i>(Espera.)</i></p> <p>DRA. CARUANA - O quê?</p> <p>DR. SOTO - Começa a lista de motivos. Em primeiro...</p> <p>DRA. CARUANA - Não sejas chato. O que eu quero saber...</p> <p>DR. SOTO - É por ser teu chefe? Por ser mais novo do que tu? Por estar casado?</p> <p>DRA. CARUANA - És casado?</p> <p>DR. SOTO - Não sou casado.</p>
---	--

<p>DRA. CARUANA.- ¿Qué dices? Cambia de disco y explícame.</p> <p>DR. SOTO.- Algún motivo tendrás.</p> <p>DRA. CARUANA.- Varios.</p> <p>DR. SOTO.- Adelante. ¿Primero...? (<i>Espera.</i>)</p> <p>DRA. CARUANA.- ¿Qué?</p> <p>DR. SOTO.- Empieza la lista de motivos. Primero...</p> <p>DRA. CARUANA.- No seas pesado. Lo que quiero saber...</p> <p>DR. SOTO.- ¿Que soy tu jefe? ¿Que soy más joven que tú? ¿Que estoy casado?</p> <p>DRA. CARUANA.- ¿Estás casado?</p> <p>DR. SOTO.- No estoy casado.</p> <p>DRA. CARUANA.- ¿Quieres dejar quietas las manos?</p> <p><i>(Siguen con los ejercicios.)</i></p> <p>DR. SOTO.- De veras: no lo estoy. Vivimos juntos una semana al año. Como mucho, dos. Pero es un puro...</p> <p>DRA. CARUANA.- (<i>Estallando.</i>) ¡Me importa una mierda tu vida personal! ¡Dime de una vez qué es eso de «flexibilizar la plantilla»! (<i>Se calma en parte.</i>) ¿A cuántos vas a poner en la calle? ¿Y de qué secciones?</p> <p>DR. SOTO.- Tranquila, pantera... Yo no voy a poner en la calle a nadie. Es el Consejo de Administración quien...</p> <p>DRA. CARUANA.- ¿Cuántos?</p>	<p>DRA. CARUANA - Mas queres deixar as mãos quietas?</p> <p><i>(Continuam com os exercícios.)</i></p> <p>DR. SOTO - A sério, não sou. Vivemos juntos uma semana por ano. Se tanto, duas. Mas é um puro...</p> <p>DRA. CARUANA - (<i>Prestes a rebentar.</i>) Não quero saber da merda da tua vida pessoal! Diz-me de uma vez o que é isso de “flexibilizar o quadro de pessoal”! (<i>Acalma-se um pouco.</i>) Quantos é que vais pôr a mexer? E de que serviços?</p> <p>DR. SOTO - Calma, fera... Eu não vou pôr ninguém na rua. É o Conselho de Administração quem...</p> <p>DRA. CARUANA - Quantos?</p> <p>DR. SOTO - Ai, estás mesmo boa...</p> <p>DRA. CARUANA - Quantos?</p> <p>DR. SOTO - Não deram números. Só percentagens.</p> <p>DRA. CARUANA - Percentagens? Tu sabes que estamos mal de pessoal auxiliar, que há serviços onde... O das cerejas, por exemplo...</p> <p>DR. SOTO - Não me venhas com cantigas. Isto não é uma casa de beneficência.</p> <p><i>(A VOZ DE MANUEL torna-se audível.)</i></p> <p>MANUEL - (<i>Para um interlocutor invisível.</i>)... Vais ficar ciumenta, nanica... porque tenho uma namorada que... Mais mulher do que tu, como é</p>
--	--



<p>DR. SOTO.- Estás tan buena...</p> <p>DRA. CARUANA.- ¿Cuántos?</p> <p>DR. SOTO.- No dieron cifras. Solo porcentajes.</p> <p>DRA. CARUANA.- ¿Porcentajes? Tú sabes que vamos mal de personal auxiliar, que hay secciones donde... Lo de las cerezas, por ejemplo...</p> <p>DR. SOTO.- A mí no me cantes. Esto no es una casa de beneficencia.</p> <p><i>(La VOZ DE MANUEL se hace audible.)</i></p> <p>MANUEL.- <i>(A un invisible interlocutor.)</i>... Te vas a poner celosa, enana... porque tengo una novia que... Más mujer que tú, desde luego. Y además no salta tanto como tú, que no paras... <i>(Ríe.)</i> Bueno...la verdad es que no salta nada. Ahí se está, bien quietecita, mientras yo...</p> <p><i>(Suenan unos golpes metálicos en un lateral.)</i></p> <p>¡Sí, ya voy! ¡Aún no es la hora! Y si es la hora, te esperas...</p> <p>DRA. CARUANA.- <i>(A SOTO.)</i> ¿Quién habla de beneficencia? Es la eficiencia lo que me...</p> <p>DR. SOTO.- ¿Preocupa?</p> <p>DRA. CARUANA.-... Interesa. Y a ti, como Director Clínico...</p> <p>DR. SOTO.- Oye... Nadie te obligó a pasarte a la privada...</p>	<p>óbvio. E, além disso, não salta tanto como tu, que não paras... <i>(Ri.)</i> Bem, a verdade é que não salta nada. Ali está, bem quietinha, enquanto eu...</p> <p><i>(Soam umas pancadas metálicas numa lateral.)</i></p> <p>Sim, já vou! Ainda não está na hora! E se já estiver na hora, esperas...</p> <p>DRA. CARUANA - <i>(Para SOTO.)</i> Quem é que falou de beneficência? É a eficiência o que me...</p> <p>DR. SOTO - Preocupa?</p> <p>DRA. CARUANA - ... Interessa. E a ti, como Diretor Clínico...</p> <p>DR. SOTO - Ouve... Ninguém te obrigou a mudares-te para a privada...</p> <p>DRA. CARUANA - Não te faças de cínico. Além disso, não se pressupõe que é essa a vantagem?</p> <p>DR. SOTO - Que vantagem?</p> <p>MANUEL - <i>(Para a lateral.)</i> Tens um relógio na cabeça ou quê? Isso é o que mais me lixa, para umas coisas não funciona, mas quando toca a hora, eh?... Tirei-tos todos, mas tu... vê-se que meteste um na cabeça e... tiquetaque, tiquetaque, tiquetaque... Trriiiiiim! É hora! Não te lixa... Pois olha, sabes o que é que te digo? Que hoje não vens comigo e ponto final. Ficas aqui e não vens. O que é que achavas? Que íamos partilhá-la toda a vida? Era bom, era! Daqui para a frente, só para mim... E além disso, tenho o meu posto em jogo. No outro dia, repara bem, vem o Félix e pergunta-me: “Ouve lá, tu porque é que trazes o teu irmão para os</p>
--	---

DRA. CARUANA.- No te pongas cínico. Además: ¿no se supone que esa es su ventaja?

DR. SOTO.- ¿Qué ventaja?

MANUEL.- (*Hacia el lateral.*) ¿Tienes un reloj en la cabeza, o qué? Eso es lo que más me jode: para unas cosas no te funciona, pero para la hora, ¿eh?... Te los quité todos, pero tú... se ve que te metiste uno en la cabeza y... tic-tac, tic-tac, tic-tac, tic-tac... ¡Riiiiing! ¡La hora! No te jode... Pues, ¿sabes lo que te digo? Que hoy no vienes conmigo, ya está. Te quedas aquí y no vienes. ¿Qué te has creído? ¿Que nos la vamos a estar repartiendo toda la vida? ¡Estaría bueno! De ahora en adelante, para mí solito... Y además, que me estoy jugando el puesto. El otro día, entérate, va Félix y me pregunta: «Oye, ¿tú para qué te traes a tu hermano a las guardias?»... ¿Te das cuenta? Me la estoy jugando...

(*Cambio de luces. El LIMPIA-CRISTALES sin rostro atraviesa la escena cargado con dos cubos de agua jabonosa, que se le va derramando al andar. Se hace visible JAIME en su silla de ruedas, leyendo una carta. En otro lugar, SABINA, ya sin las ropas de abrigo, la está escribiendo. Las hojas de ambos son idénticas.*)

JAIME.- (*Leyendo.*) «... aunque no me contestes. Pero si no te escribiera, estaría segura de haberme quedado estancada en un pedregal...» (*Pausa. Sigue leyendo.*) «La verdad es que a

plantões?»... Dás-te conta? Tenho o meu cargo em jogo...

(*Mudança de luzes. O LIMPA-VIDROS sem rosto atravessa a cena carregado com dois baldes de água com sabão, que se lhe vai derramando conforme anda. JAIME torna-se visível na sua cadeira de rodas, a ler uma carta. Noutro lugar, SABINA, já sem as roupas de agasalho, está a escrevê-la. As folhas de ambos são idênticas.*)

JAIME - (*A ler.*) “... ainda que não me respondas. Mas se não te escrevesse, teria a certeza de ter ficado estancada num pedregal...” (*Pausa. Continua a ler.*) “A verdade é que às vezes penso-o, e então luto por convencer-me de que não é assim. Por isso é que te escrevo a contar-te as coisas que faço e tudo o que estou a avançar na minha vida, que às vezes sei lá eu se é isto, a minha vida, ou seja, cantar. Mas se não canto, como é que me vou fazer ouvir?...” (*Continua a ler em silêncio.*)

SABINA - (*A escrever.*) “... E fazias sempre troça de mim por ser tão calada, ou pelo menos dízias-mo de uma maneira que era o que me parecia. Mas o que realmente se passava eu não te podia explicar, porque era uma ranhosa e porque não o sabia como sei agora. Sentia-o, mas não to podia explicar, nem sequer a mim mesma. Mas era isso, ter o silêncio da Lúcia enterrado no meu corpo, como se o meu corpo fosse o túmulo do silêncio da Lúcia, entendes?” (*Pausa.*

veces lo pienso, y entonces lucho por convencerme de que no es así. Por eso te escribo contándote tantas cosas que hago, y todo lo que estoy avanzando en lo mío, que a veces tampoco sé si es esto, lo mío, o sea cantar. Pero si no canto, ¿cómo voy a hacerme escuchar?...» (*Sigue leyendo en silencio.*)

SABINA.- (*Escribiendo.*) «... Y te burlabas siempre de lo callada que era, o por lo menos me lo decías de un modo que a mí me lo parecía. Pero lo que me pasaba de verdad no te lo podía explicar, porque era una mocosa y porque no lo sabía como ahora. Lo sentía, pero no lo podía explicar, ni siquiera a mí misma. Pero era eso: tener el silencio de Lucía enterrado en mi cuerpo, como si mi cuerpo fuera la tumba del silencio de Lucía, ¿entiendes?» (*Pausa. Sigue escribiendo.*)

«Estas Navidades voy a pasarlas en casa, mis padres me están insistiendo mucho. Si pudiéramos vernos, te lo explicaría mejor...» (*Pausa. Sigue escribiendo.*) «También a mis padres quiero decirles unas cuantas cosas, aunque no les importe, aunque no me escuchen. Porque ya es hora de que comprendan que yo...»

(*La luz, que solo bañaba débilmente a SABINA y a JAIME —más la tenue claridad sobre la cama—, crece en intensidad y se expande por toda la escena. Es, no obstante, una claridad plomiza y turbia que, al revelar la presencia de todos los personajes —excepto el LIMPIA-CRISTALES—, convierte la habitación de la clínica en un lugar inhóspito. Al percibir el*

*Continua a escrever.*) “Este Natal vou passá-lo a casa, os meus pais insistiram muito. Se nos pudéssemos ver, explicar-te-ia melhor...”

(*Pausa. Continua a escrever.*) “Também quero dizer umas quantas coisas aos meus pais, embora não lhes importe, embora não me oiçam. Porque já está na hora de perceberem que eu...”

(*A luz que apenas banhava debilmente SABINA e JAIME —mais a tenue claridade sobre a cama—, cresce em intensidade e expande-se por toda a cena. É, não obstante, uma claridade pesada e turva que, ao revelar a presença de todas as personagens —exceto o LIMPA-VIDROS—, converte o quarto da clínica num lugar inhóspito. Ao perceber a mudança de atmosfera, SABINA deixa de escrever e cala-se, enquanto olha furtivamente em seu redor. As restantes personagens permanecem imóveis, fixa a vista nos charcos de água que o LIMPA-VIDROS deixou ao passar. Depois de um longo silêncio, soam, ao longe e misturadas, diversas músicas de Natal. Isso provoca a gradual mobilização de todas as personagens, que iniciam trajetórias ziguezagueantes de ritmos distintos e variáveis. Nos seus deslocamentos, ninguém interage com ninguém. Aos poucos saem de cena e, quando voltam a entrar, já mudaram ou estão a mudar alguma coisa da sua indumentária. Do fundo sonoro começa a destacar-se uma chamada telefónica que vai aumentando de intensidade a cada toque. Apagam-se as músicas natalícias, exceto uma,*

*cambio de atmósfera, SABINA deja de escribir y calla, mirando como furtivamente en torno suyo. Los demás personajes permanecen inmóviles, fija la vista en los charcos de agua que dejó a su paso el LIMPIA-CRISTALES. Tras un largo silencio, suenan, lejanas y entremezcladas, diversas músicas navideñas. Ello provoca la gradual movilización de todos los personajes, que inician trayectorias zigzagantes de ritmos distintos y variables. En sus desplazamientos, nadie interactúa con nadie. A menudo salen de escena y, cuando vuelven a entrar, han cambiado o están cambiando algo de su indumentaria. Del fondo sonoro comienza a destacarse una llamada telefónica que va aumentando de intensidad a cada timbrazo. Se apagan las músicas navideñas, excepto una, apenas audible. El timbre del teléfono, en cambio, alcanza un volumen casi insoportable, al tiempo que van cesando los desplazamientos de los personajes. Silencio. Inmovilidad general. Se escucha el largo rodar de una bola y, al final, el sonido de los bolos cayendo. Al instante, la voz de ESTELA, en off.)*

VOZ DE ESTELA.- ¿Dígame?... Sí, aquí es... Soy yo, ¿quién me llama?... Ah, doctor, ¿cómo está?... Sí, claro... ¿Ahora mismo? ¿Qué ha pasado? ¿Ha habido alguna...? ... No, él no está. Llega esta noche... ¿Qué análisis?... Pero, ¿le ha ocurrido algo, hay al—...? Está bien, está bien.

*que mal se ouve. O som do telefone, pelo contrário, alcança um volume quase insuportável, ao mesmo tempo que vão parando os deslocamentos das personagens. Silêncio. Imobilidade geral. Ouve-se o longo rolar de uma bola e, no final, o som dos pinos a cair. No mesmo instante, a voz de ESTELA, em off.)*

VOZ DE ESTELA - Diga-me?... Sim, daqui fala... Sou eu, quem fala?... Ah, doutor, como está... Sim, claro... Agora mesmo? O que é que aconteceu? Passou-se alguma...? ...Não, ele não está. Chega esta noite... Que análises?... Mas, aconteceu-lhe alguma coisa, há al—...? Está bem, está bem. Vou agora mesmo... Como? Sim, claro, por causa das festas... O centro está todo igual, vou pela avenida e depois... Mas, não me pode dizer do que é que se trata?... Que tipo de incidência? O que é que quer dizer “incidência”? Diga-me se continua viva ou...! Pronto... Vou já para aí... Por onde?... Ah, sim, é melhor.

*(Começa a ouvir-se o bater leve e rápido do coração de um feto. Não parará até que se indique.*

*A seguinte sequência tem três possibilidades de resolução cénica:*

*—manter as personagens imóveis em locais distintos;*

*—agrupando-as em função das suas interações dialógicas;*

<p>Voy ahora mismo... ¿Cómo?... Sí, ya, por las fiestas... Está igual todo el centro, iré por la Avenida y luego... Pero, ¿no me puede decir de qué se trata?... ¿Qué clase de incidencia? ¿Qué quiere decir «incidencia»? ¿Dígame si sigue viva o...! Ya... Voy para ahí... ¿Por dónde?... Ah, sí: mejor.</p> <p><i>(Comienza a escucharse el latido leve y rápido del corazón de un feto. No cesará hasta que se indique.</i></p> <p><i>La siguiente secuencia tiene tres posibilidades de resolución escénica:</i></p> <p>—<i>manteniendo a los personajes inmóviles en distintos emplazamientos;</i></p> <p>—<i>agrupándolos en función de sus interacciones dialógicas;</i></p> <p>—<i>estableciendo series de desplazamientos aleatorios.</i>)</p> <p>DRA. CARUANA.- ¿Te digo la verdad? <i>(Silencio.)</i> Gustavo...</p> <p>DR. SOTO.- ¿Qué?</p> <p>DRA. CARUANA.- ¿Quieres que te diga lo que pienso de verdad?</p> <p>DR. SOTO.- No.</p> <p>DRA. CARUANA.- Siempre me pareció algo... antinatural. Sí, desde que me hice cargo de la Sección. Morboso, incluso. Y creo que te lo dije... ¿Diez años? ¿Qué sentido tiene?</p>	<p>—<i>establecer series de desplazamientos aleatorios.</i>)</p> <p>DRA. CARUANA - Digo-te a verdade? <i>(Silêncio.)</i> Gustavo...</p> <p>DR. SOTO - O quê?</p> <p>DRA. CARUANA - Queres que te diga o que penso de verdade?</p> <p>DR. SOTO - Não.</p> <p>DRA. CARUANA - Sempre me pareceu uma coisa... antinatural. Sim, desde que fiquei a cargo do serviço. Mórbido, inclusive. E penso que até to disse... Dez anos? Que sentido é que tem?</p> <p>DR. SOTO - Parece-te um bom momento para verdades? Deve estar prestes a chegar.</p> <p>DRA. CARUANA - Dez anos sem nenhuma evolução, sem nenhum...</p> <p>DR. SOTO - A família manda, Inês.</p> <p>DRA. CARUANA - Claro, enquanto pagar...</p> <p>DR. SOTO - Para eles sim, faz todo o sentido. E é isso que eles pagam.</p> <p>DRA. CARUANA - O sentido?</p> <p>DR. SOTO - Parece-te pouca coisa?</p> <p>DRA. CARUANA - Parece-me... cinismo, da tua parte.</p> <p>DR. SOTO - A morte, pelo contrário, não tem sentido. E por isso aqui é grátis.</p> <p>ESTELA - Tenho pesadelos.</p> <p>DR. SOTO - O quê?</p> <p>ESTELA - Ultimamente tenho pesadelos. Não estou em paz comigo mesma.</p> <p>DRA. CARUANA - Senhora...</p>
--	--

<p>DR. SOTO.- ¿Te parece un buen momento para verdades? Debe de estar por llegar.</p> <p>DRA. CARUANA.- Diez años sin ninguna evolución, sin ningún...</p> <p>DR. SOTO.- La familia manda, Inés.</p> <p>INÉS.- Claro: y mientras pague...</p> <p>DR. SOTO.- Para ellos sí que tiene sentido. Y eso es lo que pagan.</p> <p>DRA. CARUANA.- ¿El sentido?</p> <p>DR. SOTO.- ¿Te parece poca cosa?</p> <p>DRA. CARUANA.- Me parece... cinismo, por tu parte.</p> <p>DR. SOTO.- La muerte, en cambio, no tiene sentido. Y por eso es gratis aquí.</p> <p>ESTELA.- Tengo pesadillas.</p> <p>DR. SOTO.- ¿Qué?</p> <p>ESTELA.- Últimamente tengo pesadillas. No estoy en paz conmigo misma.</p> <p>DRA. CARUANA.- Señora...</p> <p>ESTELA.- Esto es una pesadilla. Estoy en una pesadilla. Voy a despertar y...</p> <p>DR. SOTO.- Comprendo que le resulte increíble, terrible... También nosotros... ESTELA.- Ustedes... ustedes no estarán aquí cuando despierte.</p> <p>DRA. CARUANA.- Siéntese, por favor...</p> <p>ESTELA.- ¡No me toque!</p> <p>DR. SOTO.- Puede tener la seguridad de que este... crimen, sí... este crimen abominable no va a quedar sin...</p>	<p>ESTELA - Isto é um pesadelo. Estou num pesadelo. Vou acordar e...</p> <p>DR. SOTO - Comprendo que lhe pareça inacreditável, terrível... Nós também...</p> <p>ESTELA - Vocês... vocês não vão estar aqui quando ela acordar.</p> <p>DRA. CARUANA - Sente-se, por favor...</p> <p>ESTELA - Não me toque!</p> <p>DR. SOTO - Pode ter a certeza de que este... crime, sim... crime abominável não vai ficar sem...</p> <p>ESTELA - Não, não, não, não, não... Diga-me que não, que não é possível, que há um erro, que essa... que essas análises não...</p> <p>DR. SOTO - Infelizmente...</p> <p>DRA. CARUANA - E também temos a ecografia.</p> <p>ESTELA - De quatro meses? Foi o que disse... de quatro meses?</p> <p>DRA. CARUANA - Ou cinco, quase. Mas pode interromper-se. (<i>Pausa.</i>) A gravidez pode... Está a ouvir-me?</p> <p>ESTELA - Vou acordar e não vou estar aqui.</p> <p>HÉCTOR - Sim, sim, sim! Tenho noção! Mas deixa-me pensar, por favor... Dá-me um momento para... Essa menina, essa pobre menina, ali... Que horror, que... que nojo. Quem é que foi capaz...? Como é que alguém? O que é que se está a passar, Estela? O que é que se está a passar no... no mundo? Uma coisa assim não pode... não podia... uma coisa destas nunca...</p>
---	---

<p>ESTELA.- No, no, no, no, no... Dígame que no, que no es posible, que hay un error, que ese... que esos análisis no...</p> <p>DR. SOTO.- Por desgracia...</p> <p>DRA. CARUANA.- Y está también la ecografía.</p> <p>ESTELA.- ¿De cuatro meses? ¿Ha dicho... de cuatro meses?</p> <p>DRA. CARUANA.- O cinco, casi. Pero puede interrumpirse. (<i>Pausa.</i>) El embarazo puede... ¿Me escucha?</p> <p>ESTELA.- Voy a despertar y no estaré aquí.</p> <p>HÉCTOR.- ¡Sí, sí, sí! ¡Me doy cuenta! Pero déjame pensar, por favor... Déjame un momento para... Esa niña, esa pobre niña, allí... Qué horror, qué... qué asco. ¿Quién ha podido...? ¿Cómo alguien ha...? ¿Qué está pasando, Estela? ¿Qué está pasando en... en el mundo? Algo así no puede... no podía... algo así nunca...</p> <p>DR. SOTO.- ¿Qué pasa? ¿Por qué me miras así? ¿Me estás acusando de algo?</p> <p>DRA. CARUANA.- No importa.</p> <p>DR. SOTO.- Sí, anda: suéltalo.</p> <p>DRA. CARUANA.- Vamos primero a preparar esa conferencia de prensa. Que no va a ser fácil...</p> <p>DR. SOTO.- Mira, Inés: si a mí me cortan la cabeza, comprenderás que la tuya...</p> <p>DRA. CARUANA.- Lo sé. Es mi sección.</p> <p>DR. SOTO.- O sea, que tenemos que hacer frente común, sin fisuras. (<i>Pausa.</i>) ¿Qué tienes contra mí?</p>	<p>DR. SOTO - O que é que se passa? Porque é que estás a olhar assim para mim? Estás a acusar-me de alguma coisa?</p> <p>DRA. CARUANA - Não importa.</p> <p>DR. SOTO - Sim, vá, diz o que tens a dizer.</p> <p>DRA. CARUANA - Primeiro vamos preparar essa conferência de imprensa. Que não vai ser nada fácil...</p> <p>DR. SOTO - Olha, Inês, se a mim me cortarem a cabeça, entendes que a tua...</p> <p>DRA. CARUANA - Eu sei. É o meu serviço.</p> <p>DR. SOTO - Ou seja, temos de nos juntar para lhes fazer frente, sem brechas. (<i>Pausa.</i>) O que é que tens contra mim?</p> <p>DRA. CARUANA - Reduzir o pessoal para aumentar a eficácia, dizias tu...</p> <p>DR. SOTO - Sobre esse assunto, nem mais uma palavra, estás a ouvir-me?</p> <p>HÉCTOR - Nojo... e ódio, entendes? Sim, Estela, ódio, vontade de matar. Nunca o...</p> <p>ESTELA - Acalma-te Héctor.</p> <p>HÉCTOR - Não, não. Estou calmo. Só que... nunca tinha sentido... vontade de matar. É uma coisa... uma sensação nas mãos. Ora vê, tremem um pouco, não é? É isso, é... a vontade de matar, aqui, nas mãos... quase que se vê. Pensar que alguém, um homem...</p> <p>ESTELA - Dói-me o ventre.</p> <p>HÉCTOR - A Lúcia ali, tão... desamparada, indefesa como... Consegues imaginar? E chega um homem e...</p> <p>ESTELA - Não.</p> <p>HÉCTOR - O quê?</p>
--	---

<p>DRA. CARUANA.- Reducir el personal para aumentar la eficacia, decías...</p> <p>DR. SOTO.- De ese asunto, ni una palabra más, ¿me oyes?</p> <p>HÉCTOR.- Asco... y odio, ¿comprendes? Sí, Estela: odio, ganas de matar. Nunca lo...</p> <p>ESTELA.- Cálmate, Héctor.</p> <p>HÉCTOR.- No, no. Si estoy tranquilo. Solo que... nunca había sentido... ganas de matar. Es una cosa... una sensación en las manos. Mira: tiemblan un poco, ¿verdad? Es eso, son... las ganas de matar, aquí, en las manos... casi se ven. Pensar que alguien, un hombre...</p> <p>ESTELA.- Me duele el vientre.</p> <p>HÉCTOR.- Lucía allí, tan... desvalida, indefensa como... ¿Te lo imaginas? Y llega un hombre y...</p> <p>ESTELA.- No.</p> <p>HÉCTOR.- ¿Qué?</p> <p>ESTELA.- No puedo imaginármelo. No quiero. Y cállate.</p> <p>HÉCTOR.- Estela, por favor...</p> <p>ESTELA.- Esa escena... Ese hombre... o bestia... acercándose a Lucía... No quiero.</p> <p>HÉCTOR.- Eso digo... Eso quiero decir... Y este odio que...</p> <p>SABINA.- Creía que vendrías a buscarme. No, no es un reproche, pero...</p> <p>ESTELA.- Sabina, hija...</p> <p>SABINA.- Me he pasado casi una hora en el aeropuerto, esperándoos.</p> <p>HÉCTOR.- Compréndelo, Sabina. Estamos...</p>	<p>ESTELA - Não consigo imaginar. Não quero. E cala-te.</p> <p>HÉCTOR - Estela, por favor...</p> <p>ESTELA - Essa imagem... Esse homem... ou besta... a aproximar-se da Lúcia... Não quero.</p> <p>HÉCTOR - É isso que digo... É o que quero dizer... E este ódio que...</p> <p>SABINA - Pensava que me vinhas buscar.... Não, não é um sermão, mas...</p> <p>ESTELA - Sabina, filha...</p> <p>SABINA - Passei quase uma hora no aeroporto, à vossa espera.</p> <p>HÉCTOR - Vê se percebes, Sabina. Estamos...</p> <p>SABINA - Sim, já sei. É horrível. <i>(Pausa.)</i> Pobre Lúcia...</p> <p>ESTELA - E pobres de nós.</p> <p>HÉCTOR - Comeste alguma coisa? Tens fome? Preparo-te um...?</p> <p>SABINA - Não, pai. Obrigada. <i>(Pausa.)</i> Tapete novo, não é?</p> <p>DRA. CARUANA - E como é que não constava na sua ficha?</p> <p>DR. SOTO - Não pedimos relatórios policiais, só laboratoriais.</p> <p>DRA. CARUANA - Mas isto... Duas queixas por abusos sexuais...</p> <p>DR. SOTO - Arquivadas por falta de provas.</p> <p>DRA. CARUANA - Provas? Mas que tipo de provas é que fazem falta para...?</p> <p>SABINA - Não, estou a trabalhar numa canção de embalar.</p> <p>ESTELA - Uma canção de...?</p>
---	--



<p>SABINA.- Sí, ya sé. Es horrible. <i>(Pausa.)</i> Pobre Lucía...</p> <p>ESTELA.- Y pobres de nosotros.</p> <p>HÉCTOR.- ¿Has comido algo? ¿Tienes hambre? ¿Te preparo un...?</p> <p>SABINA.- No, papá. Gracias. <i>(Pausa.)</i> Alfombra nueva, ¿no?</p> <p>DRA. CARUANA.- ¿Y cómo es que no constaba en su ficha?</p> <p>DR. SOTO.- No pedimos informes policiales, sino laborales.</p> <p>DRA. CARUANA.- Pero esto... Dos denuncias por abusos sexuales...</p> <p>DR. SOTO.- Sobreseídas por falta de pruebas.</p> <p>DRA. CARUANA.- ¿Pruebas? ¿Qué clase de pruebas hacen falta para...?</p> <p>SABINA.- No: estoy trabajando una canción de cuna.</p> <p>ESTELA.- ¿Una canción de...?</p> <p>SABINA.- Sí: «Wiegenlied», canción de cuna. De Strauss. Es... es muy difícil. Y tengo que presentarla en febrero.</p> <p>HÉCTOR.- Canción de cuna... ¿Y cómo es?</p> <p>ESTELA.- Héctor, por favor...</p> <p>DR. SOTO.- ¡Gamero! ¡Gamero!</p> <p>MANUEL.- ¿Sí?</p> <p>DR. SOTO.- ¿Se iba?</p> <p>MANUEL.- Mi hermano... Tengo un problema en casa.</p> <p>DR. SOTO.- Aquí también.</p> <p>MANUEL.- <i>(Tras una pausa.)</i> ¿Sí?</p>	<p>SABINA - Sim, “Wiengeliend”, canção de embalar. De Strauss. É... é muito difícil. E tenho de a apresentar em fevereiro.</p> <p>HÉCTOR - Canção de embalar... E como é que é?</p> <p>ESTELA - Héctor, por favor...</p> <p>DR. SOTO - Gamero! Gamero!</p> <p>MANUEL - Sim?</p> <p>DR. SOTO - Já se ia embora?</p> <p>MANUEL - O meu irmão... Tenho um problema em casa.</p> <p>DR. SOTO - Aqui também.</p> <p>MANUEL - <i>(Depois de uma pausa.)</i> Ai sim?</p> <p>DR. SOTO - Estávamos à sua procura. Não lhe disseram?</p> <p>MANUEL - Bom, há uma grande confusão.</p> <p>DR. SOTO - Confusão, é o que lhe chama? Vamos para o meu escritório. Temos de falar.</p> <p>MANUEL - Já lhe disse que o meu irmão...</p> <p>DR. SOTO - Prefere prestar primeiro declarações na esquadra?</p> <p>ESTELA - Porque não?</p> <p>HÉCTOR - Não sei, essa gente... Negociam tudo entre eles, e depois...</p> <p>ESTELA - Morín é mais do que um advogado, é um amigo. E decano da Ordem dos...</p> <p>HÉCTOR - Ainda por cima, isso. É que já está com uma certa idade.</p> <p>ESTELA - O que é que queres? Temos de ser nós a tratar de tudo com a clínica, com a polícia, com a imprensa...?</p> <p>SABINA - A mim parece-me que...</p>
--	---

DR. SOTO.- Le estamos buscando. ¿No se lo han dicho?	ESTELA - Eu não quero sujar as mãos nem... o pensamento. Com a mente limpa posso chegar até ela, estar com ela...
MANUEL.- Bueno... Hay mucho lío...	SABINA - Eu acho...
DR. SOTO.- ¿Lío, lo llama? Vamos a mi despacho. Tenemos que hablar.	ESTELA - Precisa de mim mais que nunca.
MANUEL.- Ya le he dicho que mi hermano...	HÉCTOR - Esta manhã, na clínica... cada enfermeiro que via, pensava: será ele? ( <i>Pausa.</i> ) Pareciam todos... pessoas normais... seres humanos...
DR. SOTO.- ¿Prefiere declarar primero en comisaría?	SABINA - Onde estou?
ESTELA.- ¿Por qué no?	JAIME - Mas, isso é possível? Quero dizer, biologicamente... fisicamente possível... ou como é que se diz. Um corpo morto, pode dar vida? Entendes-me?
HÉCTOR.- No sé, esa gente... Lo negocian todo entre ellos, y luego...	SABINA - A Lúcia não está morta.
ESTELA.- Morín es más que un abogado: es un amigo. Y decano del Colegio de...	JAIME - É como se estivesse. É vida... artificial. Sem todos esses tubos, como é que era?
HÉCTOR.- Además, eso: está muy mayor.	SABINA - A ti salvaram-te... artificialmente, também.
ESTELA.- ¿Qué quieres? ¿Tener que tratar nosotros con la clínica, con la policía, con la prensa...?	JAIME - O que é que estás para aí a dizer? Não tem nada a ver. Eu só estive... três ou quatro dias inconsciente...
SABINA.- A mí me parece que...	SABINA - Em coma.
ESTELA.- Yo no quiero ensuciarme las manos ni... el pensamiento. Con la mente limpia podré llegar a ella, estar con ella...	JAIME - Chama-lhe o que quiseres. Mas saí. Agarrei-me à vida... pelos meus próprios meios. A Natureza disse: tu sim.
SABINA.- Yo creo...	SABINA - E ela não.
ESTELA.- Me necesita más que nunca.	JAIME - Exato, e ela não. ( <i>Silêncio.</i> )
HÉCTOR.- Esta mañana, en la clínica... cada enfermero que veía, pensaba: ¿será él? ( <i>Pausa.</i> ) Todos parecían... gente normal... seres humanos...	SABINA - Lia-las, pelo menos? ( <i>Silêncio.</i> ) As minhas cartas...
SABINA.- ¿Dónde estoy?	JAIME - Mas que raio de conversa... ( <i>Pausa.</i> ) Claro que sim. E depois queimava-as.
JAIME.- Pero, ¿eso es posible? Quiero decir: biológicamente... físicamente posible... o como	

<p>se diga. Un cuerpo muerto, ¿puede dar vida? ¿Me entiendes?</p> <p>SABINA.- Lucía no está muerta.</p> <p>JAIME.- Como si lo estuviera. Es vida... artificial. Sin todos esos tubos, ¿qué?</p> <p>SABINA.- A ti te salvaron... artificialmente, también.</p> <p>JAIME.- ¿Qué dices? Nada que ver. Yo solo estuve... tres o cuatro días inconsciente...</p> <p>SABINA.- En coma.</p> <p>JAIME.- Llámalo como quieras. Pero salí. Me agarré a la vida... por mis propios medios. La Naturaleza dijo: tú sí.</p> <p>SABINA.- Y ella no.</p> <p>JAIME.- Exacto: y ella no. (<i>Silencio.</i>)</p> <p>SABINA.- ¿Las leías, por lo menos? (<i>Silencio.</i>) Mis cartas...</p> <p>JAIME.- Qué cosas tienes... (<i>Pausa.</i>) Claro que sí. Y luego las quemaba.</p> <p>SABINA.- En cambio yo, ya ves: no necesité quemar las tuyas.</p> <p>JAIME.- ¿Cuáles?</p> <p>MANUEL.- ¿Y usted qué hace aquí, eh? Diga, doctor: ¿qué pinta ella aquí? Este es un asunto... de hombres, para hablar entre hombres... Si me acusan, yo me defiendo... y con detalles, si es preciso. Sé muchas cosas que... Pero esas cosas, esos detalles... son para hablarlos de hombre a hombre. A una mujer, yo... aunque sea jefa del Servicio, ¿verdad, doctor?... Usted sabe a qué me refiero. A uno lo ponen contra las cuerdas, y</p>	<p>SABINA - Já eu, pelo contrário, para que saibas, não precisei de queimar as tuas.</p> <p>JAIME - Quais?</p> <p>MANUEL - E o que é que a senhora faz aqui, eh? Diga, doutor. O que é que ela está aqui a fazer? Este é um assunto... de homens, para falar entre homens... Se me acusam, eu defendo-me... e com detalhes, se for preciso. Sei muitas coisas que... Mas essas coisas, esses detalhes... são para falarmos de homem para homem. A uma mulher, eu... embora seja a Chefe de Serviço, não é verdade, doutor? ... O senhor sabe ao que me refiro. Conosco, encostamo-nos contra a parede, e falamos, e dizemos, e o que parecia branco afinal é preto. E que de noite não é a mesma coisa que de dia, eh, doutor? O senhor entende-me... Mas uma mulher... Elas... elas entendem tudo ao contrário...</p> <p>DRA. CARUANA - Já terminou?</p> <p>MANUEL - Terminei, o quê?</p> <p>SABINA - Pai.</p> <p>HÉCTOR - O que é?</p> <p>SABINA - Não te vais deitar?</p> <p>HÉCTOR - Sim, vou agora...</p> <p>SABINA - Já é muito tarde.</p> <p>HÉCTOR - Sim. (<i>Pausa.</i>) E tu?</p> <p>SABINA - Aquele quarto...</p> <p>HÉCTOR - O que tem?</p> <p>SABINA - Está igual.</p> <p>HÉCTOR - Sim, já sei.</p> <p>SABINA - Tudo igual. (<i>Pausa.</i>) Como se a Lúcia...</p> <p>HÉCTOR - A tua mãe...</p>
---	--

habla, y dice, y lo que parecía blanco resulta que es negro. Y que de noche no es lo mismo que de día, ¿eh, doctor? Usted me entiende... Pero una mujer... Ellas... ellas lo entienden todo por otro lado...	SABINA - Dez anos e...
DRA. CARUANA.- ¿Ha terminado ya?	HÉCTOR - Tem paciência.
MANUEL.- Terminado, ¿qué?	SABINA - Quanta? Quanta mais?
SABINA.- Papá.	HÉCTOR - Desculpa.
HÉCTOR.- ¿Qué?	SABINA - O quê?
SABINA.- ¿No te acuestas?	HÉCTOR - Desculpa-nos.
HÉCTOR.- Sí, ahora...	SABINA - Estás a dizer isso de... de coração?
SABINA.- Es muy tarde.	HÉCTOR - Achas que não sei o que tu...?
HÉCTOR.- Ya. ( <i>Pausa.</i> ) ¿Y tú?	SABINA - Não, não sabes.
SABINA.- Ese cuarto...	HÉCTOR - Anda cá.
HÉCTOR.- ¿Qué?	SABINA - Para quê?
SABINA.- Está igual.	HÉCTOR - Anda aqui. Para os meus braços. Tenta dormir nos meus braços. Como quando eras pequenina.
HÉCTOR.- Sí, ya sé.	SABINA - Como quando te chamava Lancelote...
SABINA.- Todo igual. ( <i>Pausa.</i> ) Como si Lucía...	HÉCTOR - Tu também?
HÉCTOR.- Tu madre...	SABINA - Em segredo. Isso era exclusivo da Lúcia.
SABINA.- Diez años y...	HÉCTOR - Anda cá, Sabina.
HÉCTOR.- Ten paciencia.	SABINA - Sim, meu senhor Lancelote.
SABINA.- ¿Cuánta? ¿Cuánta más?	ESTELA - Isso chama-se... aborto! Está a falar-me de a fazermos abortar?
HÉCTOR.- Perdona.	DRA. CARUANA - Estou a falar-lhe de interromper uma gravidez que...
SABINA.- ¿Qué?	ESTELA - Que a minha filha sofra para me fazer feliz. Entende? Não quero nem ouvir falar de...
HÉCTOR.- Que nos perdones.	E o doutor Soto pensa como a senhora?
SABINA.- ¿Lo dices en... de corazón?	DRA. CARUANA - Não se trata do que eu penso ou deixo de pensar. Nem o doutor Soto. O Conselho Médico está reunido há quase uma semana... e ninguém se atreve a prognosticar o que...
HÉCTOR.- ¿Crees que no sé lo que tú...?	Faça o favor de me ouvir! É um caso...
SABINA.- No, no lo sabes.	
HÉCTOR.- Ven.	

<p>SABINA.- ¿Para qué?</p> <p>HÉCTOR.- Aquí. A mis brazos. Trata de dormir en mis brazos. Como de niña.</p> <p>SABINA.- Como cuando te llamaba Lancelote...</p> <p>HÉCTOR.- ¿Tú también?</p> <p>SABINA.- En secreto. La exclusiva era de Lucía.</p> <p>HÉCTOR.- Ven, Sabina.</p> <p>SABINA.- Sí, mi señor Lancelote.</p> <p>ESTELA.- Eso se llama... ¡aborto! ¿Me está hablando de hacerla abortar?</p> <p>DRA. CARUANA.- Le estoy hablando de interrumpir un embarazo que...</p> <p>ESTELA.- Que mi hija sufre para hacerme feliz, ¿lo entiende? No quiero ni oír hablar de... ¿Y el doctor Soto piensa como usted?</p> <p>DRA. CARUANA.- No se trata de lo que yo piense o deje de pensar. Ni el doctor Soto. El Consejo Médico lleva reuniéndose casi una semana... y nadie se atreve a pronosticar qué... ¡Haga el favor de escucharme! Es un caso... sin precedentes clínicos. No sabemos si su hija será capaz de resistir el embarazo, ni si la gestación será normal, ¿comprende? No podemos... nadie puede asegurar que ese niño, si es que llega a nacer, sea un niño normal. Y aunque lo fuera, ¿se imagina el futuro de ese niño, con unos padres...? <i>(Se calla.)</i></p> <p>ESTELA.- ¿Qué? <i>(Silencio.)</i> ¿Qué iba a decir?</p> <p>DRA. CARUANA.- Nada. Lo siento. Ha sido...</p>	<p>sem precedentes clínicos. Não sabemos se a sua filha será capaz de resistir à gravidez, nem se a gestação será normal, compreende? Não podemos... ninguém pode assegurar que esse menino, se é que chega a nascer, seja um menino normal. E ainda que o fosse, imagina o futuro desse menino, com uns pais...? <i>(Cala-se.)</i></p> <p>ESTELA - O quê? <i>(Silêncio.)</i> O que é que ia dizer?</p> <p>DRA. CARUANA - Nada. Sinto muito. Foi...</p> <p>ESTELA - <i>(Depois de uma pausa.)</i> A senhora acredita na morte, doutora?</p> <p>DR. SOTO - Um quadro clínico detalhado, é o que os seus leitores querem? Os leitores da <i>Sensações</i>? Muito bem, minha senhora... Tome nota: em primeiro lugar, há que especificar a terminologia e substituir a denominação de “coma” por “estado vegetativo crónico”, compreende? Estado vegetativo crónico... que costuma ser provocado por graves lesões anóxicas ou pós-traumáticas. E muito frequentemente acontece devido a uma combinação de ambos os fatores. A base neuropatológica do estado vegetativo crónico radica...</p> <p>JAIME - Compreendo que devia ser difícil ter uma irmã como a Lúcia, sim... A mais velha, a mais bonita, a primeira em tudo... A propósito, estou a ver que arranjaste os dentes. Ficam-te muito bem. De certeza que até já podes sorrir...</p> <p>SABINA - Imbecil. <i>(JAIME ri)</i>. Quem me dera que tivesses ido tu ao volante, naquele dia...</p>
---	---

<p>ESTELA.- (<i>Tras una pausa.</i>) ¿Usted cree en la muerte, doctora?</p> <p>DR. SOTO.- ¿Un cuadro clínico detallado, quieren sus lectores? ¿Los lectores de <i>Sensaciones</i>? Muy bien, señorita... Tome nota: en primer lugar, hay que precisar la terminología y sustituir la denominación de «coma» por «estado vegetativo crónico», ¿comprende? Estado vegetativo crónico... que suele ser causado por graves lesiones anóxicas o post-traumáticas. Y muy a menudo se produce por una combinación de ambos factores. La base neuropatológica del estado vegetativo crónico radica...</p> <p>JAIME.- Comprendo que debía ser difícil tener una hermana como Lucía, sí... La mayor, la más guapa, la primera en todo... Por cierto: veo que te arreglaste los dientes. Te quedan muy bien. Seguro que ya puedes hasta sonreír...</p> <p>SABINA.- Imbécil. (<i>JAIME ríe.</i>) Ojalá hubieras ido tú al volante, aquel día...</p> <p>ESTELA.- Sí: yo tengo mis creencias y tú las tuyas, pero en esto... ¿No lo comprendes? Es algo suyo... vivo. Vivo, ¿te das cuenta? (<i>Pausa.</i>) Ya sé que fue algo horrible, sucio, miserable. Yo también lloré, vomité, me volví loca... Pero ahora, está viniendo, creciendo en su cuerpo, algo de ella viviendo ya... y viene hacia nosotros.</p> <p>HÉCTOR.- Y luego hubo un después. Y algo cambió en él, y fue capaz de pensarlo, de hacerlo. (<i>Pausa.</i>) Ahí, en ese punto, ¿qué pasó,</p>	<p>ESTELA - Sim, eu tenho as minhas crenças e tu as tuas, mas nisto... Não entendes? É algo dela... vivo. Vivo, dás-te conta? (<i>Pausa.</i>) Já sei que foi uma coisa horrível, suja, miserável. Eu também chorei, vomitei, fiquei louca... Mas agora, está a vir, a crescer no corpo dela, uma parte dela a viver... e vem até nós.</p> <p>HÉCTOR - E logo houve um depois. E alguma coisa mudou nele, e foi capaz de o pensar, de o fazer. (<i>Pausa.</i>) Aí, nesse ponto, o que é que aconteceu, o que é que houve, como é que deixou de ser... humano? Porquê?</p> <p>DRA. CARUANA - E outra coisa... Já reparaste?</p> <p>DR. SOTO - Em quê?</p> <p>DRA. CARUANA - Nem uma palavra sobre... (<i>Pausa.</i>)</p> <p>DR. SOTO - O “presumível”?</p> <p>DRA. CARUANA - Nem meia palavra.</p> <p>DR. SOTO - Enquanto não houver provas...</p> <p>ESTELA - Estás louco, Philippe, não sabes o que... Ir para o Quebeque... contigo... agora? E deixar a... deixar tudo? Estás bêbedo, é o que é... Que horas são aí?</p> <p>HÉCTOR - Posso... posso abraçar-te?</p> <p>ESTELA - Héctor...</p> <p>JAIME - Mas o que é que eu tenho a ver com esse assunto? O que é que eu tenho a ver com vocês, com a Lúcia? Por favor! Dez anos... Já passaram dez anos desde que éramos namorados...</p> <p>DRA. CARUANA - No registo de entrada figura que no dia dezasseis de agosto o senhor foi à</p>
---	---

<p>qué hubo, cómo dejó de ser... humano? ¿Por qué?</p> <p>DRA. CARUANA.- Y otra cosa... ¿Te has dado cuenta?</p> <p>DR. SOTO.- ¿De qué?</p> <p>DRA. CARUANA.- Ni una palabra sobre... (Pausa.)</p> <p>DR. SOTO.- ¿El «presunto»?</p> <p>DRA. CARUANA.- Ni media palabra.</p> <p>DR. SOTO.- Mientras no haya pruebas...</p> <p>ESTELA.- Estás loco, Philippe, no sabes lo que... ¿Irme a Québec... contigo... ahora? ¿Y dejar a... dejarlo todo? Estás borracho, eso es lo que... ¿Qué hora es ahí?</p> <p>HÉCTOR.- ¿Puedo... puedo abrazarte?</p> <p>ESTELA.- Héctor...</p> <p>JAIME.- ¿Qué tengo yo que ver con este asunto? ¿Qué tengo yo que ver con vosotros, con Lucía? ¿Por favor! Diez años... Hace diez años era su novio...</p> <p>DRA. CARUANA.- En el registro de entrada figura que el dieciséis de agosto usted acudió a la clínica para visitar a su suegro, ingresado de urgencia por una afección renal aguda...</p> <p>SABINA.- Y en cambio aquí es al revés: día y noche respirando Lucía, hablando de Lucía, pensando en...</p> <p>DRA. CARUANA.- ¿Y qué es lo que piensas?</p> <p>SABINA.- (Tras un silencio.) Solo una cosa, una pregunta: ¿siente algo?</p> <p>DRA. CARUANA.- ¿Sentir?</p>	<p>clínica para visitar o seu sogro, internado de urgência por uma afeção renal aguda...</p> <p>VOZ SABINA - E em contrapartida aqui é ao contrário: dia e noite a respirar Lúcia, a falar da Lúcia, a pensar na...</p> <p>VOZ DRA. CARUANA - E no que é que piensas?</p> <p>VOZ SABINA - (Depois de um silêncio.) Só numa coisa, numa pergunta: sente alguma coisa?</p> <p>VOZ DRA. CARUANA - Sentir?</p> <p>VOZ SABINA - Ou pensar, sim. Dá-se conta das coisas, do que acontece à sua volta? Dentro dela, na sua... na sua mente, ou onde quer que seja... há alguma coisa que continua a pensar, a sentir? Por exemplo, o que é que sentiu quando a violaram?</p> <p>VOZ DRA. CARUANA - (Depois de uma pausa.) É impossível...</p> <p>VOZ SABINA - É impossível, o quê?</p> <p>VOZ DRA. CARUANA - Sabê-lo.</p> <p>MANUEL - Eu disse-te, cabrão! Disse-to ou não to disse? Mil vezes, cabrão! Que tivesses cuidado! Que isto não é como nas putas, cabrão! Disse-to mil vezes! Que é preciso ter cuidado! E agora, como é que é? Como é que ficamos, eh? Na merda, cabrão. E é culpa tua. Sim, sim, é culpa tua, que eu tenho cabeça, e sabia o que é que estava em jogo, e tinha cuidado, tal como os outros... Aqui, o único tarado és tu, o único filho da puta, o único que se mija e caga onde calha, sem ter cuidado... Meu Deus, ao ponto a que chegou o mundo! A começar por ti... e a acabar em toda essa corja dos médicos e dos polícias e</p>
--	--

SABINA.- O pensar, sí. ¿Se da cuenta de las cosas, de lo que pasa a su alrededor? Dentro de ella, en su... mente, o donde sea... ¿algo sigue pensando, sintiendo? Por ejemplo: ¿qué sintió cuando la violaron?

DRA. CARUANA.- *(Tras una pausa.)* Es imposible...

SABINA.- Es imposible, ¿qué?

DRA. CARUANA.- Saberlo.

MANUEL.- ¡Te lo dije, cabrón! ¿Te lo dije o no te lo dije? ¡Mil veces, cabrón! ¡Que tuvieras cuidado! ¡Que esto no es como en las putas, cabrón! ¡Mil veces te lo dije! ¡Que hay que tener cuidado! Y ahora, ¿qué? ¿Dónde estamos, eh? En la mierda, cabrón. Y por tu culpa. Sí, sí: por tu culpa, que yo tengo cabeza, y sabía lo que me jugaba, y tenía cuidado, lo mismo que los otros... Aquí, el único tarado eres tú, el único hijo de puta, el único que se mea y se caga donde se le ocurre, sin tener cuidado... ¡Dios, cómo está el mundo! Empezando por ti... y acabando por toda esa mugre de doctores y policías y abogados... Y las jodidas pruebas del ADN., que tú ni sabes lo que es eso, además... Y ahí los tienes a todos: como cuervos alrededor de esa pobre chica que, a fin de cuentas, no ha hecho nada, la pobre... Solo darse algún contento que otro, para no aburrirse tanto, ¿eh?... ¡No te rías, cabrón! Que yo lo hacía más por ella que por mí, de pena que me daba, verla allí, te lo juro. Si hasta parecía que lo estuviera provocando a uno, la muy puta...

dos advogados... E a merda das provas do ADN, que tu nem sequer sabes o que é isso, ainda por cima... E ali os tens todos, como corvos à volta dessa pobre rapariga que, afinal de contas, não fez nada, a pobre... Só dar-se a algum contentamento como qualquer outro, para não se aborrecer tanto, eh?... Não te rias, cabrão! Que eu fazia-o mais por ela do que por mim, pela pena que me dava, vê-la ali, juro-te. Até parecia que nos provocava, a puta...

ESTELA - Não, Sabina, eu não disse isso. Eu também não acredito em milagres. Mas o espírito é energia, e a energia é matéria, e a matéria é vida, compreendes?

SABINA - Não sei.

ESTELA - Tudo flui e parece mudar, sim... E por isso falamos da vida e da morte, mas...

SABINA - Mãe, desculpa, já são cinco e vinte e...

ESTELA - Mas, ao mesmo tempo, tudo permanece. Tudo é eterno. Aquilo a que chamamos tempo...

SABINA - E ainda tenho de fazer a mala.

ESTELA - Vais-te embora? *(Pausa.)* Quero dizer, não vais mudar de opinião?

SABINA - Já to disse. Eu, aqui...

ESTELA - Sabes que a tua irmã precisa de ti.

SABINA - Repara, mãe, a minha irmã...

ESTELA - E eu também.

SABINA - *(Depois de uma pausa.)* Sim?

ESTELA - Tenho medo. Não digas ao teu pai, mas tenho medo.

SABINA - Do quê?



<p>ESTELA.- No, Sabina: yo no he dicho eso. Yo tampoco creo en los milagros. Pero el espíritu es energía, y la energía es materia, y la materia es vida, ¿comprendes?</p> <p>SABINA.- No sé.</p> <p>ESTELA.- Todo fluye y parece cambiar, sí... Y por eso hablamos de vida y de muerte, pero...</p> <p>SABINA.- Mamá, perdona: son las cinco y veinte y...</p> <p>ESTELA.- Pero, a la vez, todo permanece. Todo es eterno. Lo que llamamos tiempo...</p> <p>SABINA.- Y aún he de hacer el equipaje.</p> <p>ESTELA.- ¿Te vas? (<i>Pausa.</i>) Quiero decir: ¿no vas a cambiar de opinión?</p> <p>SABINA.- Ya te lo he dicho. Yo, aquí...</p> <p>ESTELA.- Sabes que tu hermana te necesita.</p> <p>SABINA.- Mira, mamá: mi hermana...</p> <p>ESTELA.- Y yo también.</p> <p>SABINA.- (<i>Tras una pausa.</i>) ¿Sí?</p> <p>ESTELA.- Tengo miedo. No se lo digas a tu padre, pero tengo miedo.</p> <p>SABINA.- ¿De qué?</p> <p>ESTELA.- Solo yo quiero que nazca el niño, ¿verdad? (<i>Silencio.</i>) ¿Verdad que sí? (<i>Silencio.</i>) Pero, si algo sale mal, si le pasa algo a Lucía...</p> <p>SABINA.- Ese no es el problema.</p> <p>ESTELA.- Creen que es por el aborto, porque estoy contra el aborto... ¡Qué tontería! Si yo... (<i>Se calla.</i>)</p> <p>SABINA.- ¿Qué? (<i>Pausa.</i>) Si tú, ¿qué?</p>	<p>ESTELA - Só eu é que quero que o menino nasça, não é? (<i>Silêncio.</i>) É verdade, não é? (<i>Silêncio.</i>) Mas, se alguma coisa corre mal, se acontece alguma coisa à Lúcia...</p> <p>SABINA - Não é esse o problema.</p> <p>ESTELA - Acham que é pelo aborto, porque sou contra o aborto... Que parvoíce! Se eu... (<i>Calasse.</i>)</p> <p>SABINA - O quê? (<i>Pausa.</i>) Sim, tu o quê?</p> <p>ESTELA - Esse menino vem até mim. É a Lúcia que mo está a mandar, eu sei-o. Mas se alguma coisa...</p> <p>SABINA - Precisas mesmo de mim?</p> <p>ESTELA - Nunca me perdoaria.</p> <p>SABINA - Diz-me, queres que fique?</p> <p>ESTELA - Que fiques?</p> <p>SABINA - Sim. (<i>Pausa.</i>) Queres?</p> <p>ESTELA - E... aquele exame? A “Canção de embalar”... E a tua carreira...</p> <p>SABINA - O meu professor tem razão: nunca aguentarei com Strauss... Ouviste a Jessye Norman a cantar os seus <i>lieder</i>?</p> <p>ESTELA - Sabina, eu...</p> <p>SABINA - E quando tivesses de ir para o Quebeque, por causa do teu trabalho... eu ficava a cuidar do menino.</p> <p>DRA. CARUANA - Com uma condição.</p> <p>DR. SOTO - Qual?</p> <p>DRA. CARUANA - Eu coordeno o seguimento da evolução clínica, e...</p> <p>DR. SOTO - E?</p> <p>DRA. CARUANA - E apresento o caso no congresso de Oslo.</p>
--	---

<p>ESTELA.- Ese niño viene hacia mí. Lucía me lo manda, lo sé. Pero si algo...</p> <p>SABINA.- ¿De veras me necesitas?</p> <p>ESTELA.- Nunca me lo perdonaría.</p> <p>SABINA.- Di: ¿quieres que me quede?</p> <p>ESTELA.- ¿Quedarte?</p> <p>SABINA.- Sí. (Pausa.) ¿Quieres?</p> <p>ESTELA.- ¿Y... ese examen? La «Canción de cuna»... Y tu carrera...</p> <p>SABINA.- Mi profesor tiene razón: nunca podré con Strauss... ¿Has oído a Jessie Norman cantando sus <i>lieder</i>?</p> <p>ESTELA.- Sabina, yo...</p> <p>SABINA.- Y cuando tengas que ir a Québec, por tu trabajo... yo cuidaré del niño.</p> <p>DRA. CARUANA.- Con una condición.</p> <p>DR. SOTO.- ¿Cuál?</p> <p>DRA. CARUANA.- Yo coordino el seguimiento de la evolución clínica, y...</p> <p>DR. SOTO.- ¿Y?</p> <p>DRA. CARUANA.- Y presento el caso en el congreso de Oslo.</p> <p>DR. SOTO.- ¡Bravo! Y las conclusiones las publicas en <i>Lancet</i>.</p> <p>DRA. CARUANA.- ¿Por qué no?</p> <p>DR. SOTO.- Miren a doña Perfecta...</p> <p>DRA. CARUANA.- ¿Por qué no? ¿Hay algo... ilícito en eso? Es mi sección, al fin y al cabo.</p> <p>DR. SOTO.- Tu sección, y no te enteraste de que llevaba cuatro meses sin menstruar.</p>	<p>DR. SOTO - Bravo! E publicas as conclusões na <i>Lancet</i>.</p> <p>DRA. CARUANA - Porque não?</p> <p>DR. SOTO - Reparem bem na Miss perfeita...</p> <p>DRA. CARUANA - Porque não? Há alguma coisa de... ilícito nisso? Ao fim e ao cabo, é o meu serviço.</p> <p>DR. SOTO - O teu serviço, e não te apercebeste de que há quatro meses que não menstruava.</p> <p>DRA. CARUANA - E porque é que isso vem à baila agora? Quando assumi o cargo, já...</p> <p>DR. SOTO - Bem, bem... Deixemos este assunto. Apresentas o caso em Oslo... se o resultado for positivo, claro...</p> <p>DRA. CARUANA - Mesmo que fosse negativo.</p> <p>DR. SOTO - Ah, sim?</p> <p>DRA. CARUANA - Mesmo que seja negativo. Tu mesmo o disseste: não há registos de uma conceção em coma... com um “score” de quatro na escala de Glasgow, lesão supratentorial, arreflexia, rigidez de descorticação...</p> <p>DR. SOTO - Sim... mas, a qualquer momento, essa gravidez pode...</p> <p>DRA. CARUANA - Vinte e sete semanas.</p> <p>DR. SOTO - Vinte e sete já?</p> <p>DRA. CARUANA - Ou vinte e seis... É incrível, mas é assim.</p> <p>DR. SOTO - Se chegarmos aos sete meses, poder-se-ia...</p> <p>DRA. CARUANA - Exato, provocar o parto.</p> <p>DR. SOTO - Tens tudo bem pensado.</p> <p>DRA. CARUANA - Aceitas o acordo?</p> <p>DR. SOTO - Hoje não te posso negar nada...</p>
---	--

<p>DRA. CARUANA.- ¿A qué viene eso ahora? Cuando yo me hice cargo, ya...</p> <p>DR. SOTO.- Bueno, bueno... Dejemos el tema. Presentas el caso en Oslo... si el resultado es positivo, claro...</p> <p>DRA. CARUANA.- Aunque fuera negativo.</p> <p>DR. SOTO.- Ah, ¿sí?</p> <p>DRA. CARUANA.- Aunque sea negativo. Tú mismo lo has dicho: no hay constancia de una concepción en coma... con un «score» de cuatro en la escala de Glasgow, lesión supretentorial, arreflexia, rigidez de decorticación...</p> <p>DR. SOTO.- Ya... pero, en cualquier momento, ese embarazo puede...</p> <p>DRA. CARUANA.- Veintisiete semanas.</p> <p>DR. SOTO.- ¿Veintisiete ya?</p> <p>DRA. CARUANA.- O veintiséis... Es increíble, pero es así.</p> <p>DR. SOTO.- Si llegáramos a los siete meses, se podría...</p> <p>DRA. CARUANA.- Exacto: provocar el parto.</p> <p>DR. SOTO.- Lo tienes todo bien pensado.</p> <p>DRA. CARUANA.- ¿Aceptas el trato?</p> <p>DR. SOTO.- Hoy no puedo negarte nada...</p> <p><i>(Todos los personajes han ido saliendo a medida que terminaba su intervención en las micro-secuencias, a la vez que la luz decrecía y los latidos del corazón aumentaban de volumen. Se abre la puerta del fondo —lateral— y la intensa claridad que entra por ella permite distinguir la</i></p>	<p><i>(Todas as personagens foram saindo à medida que ia terminando a sua intervenção nas micro-sequências, enquanto a luz diminuía e os batimentos do coração aumentavam de volume. Abre-se a porta do fundo —lateral— e a intensa claridade que por esta entra permite distinguir a silhueta do LIMPA-VIDROS sem rosto. Traz um balde e uma esfregona. Depois de uma pausa, começa a secar os restos de água com sabão enquanto atravessa o cenário na diagonal. Quase ao mesmo tempo, ouve-se uma gravação da “Canção de embalar” de Strauss, interpretada por Jessye Norman. Quando o LIMPA-VIDROS está prestes a desaparecer pela lateral oposta ao proscénio, entram desde pontos distintos os membros da equipa médica, com batas e máscaras, e fazem ao redor da cama uma série de ações e movimentos regidos — como na sua primeira aparição— por padrões coreográficos minimalistas. Pouco depois, o “lied” para subitamente; imobilizam-se todos junto à cama e, no silêncio, ouve-se claramente o primeiro choro de um recém-nascido. Um dos médicos —mulher— extrai de entre os lençóis, envolto neles, um vulto que figura inequivocamente um menino. Enquanto se retoma a música, todo o grupo inicia a saída pela porta do fundo, cuja luz se vai extinguindo. Uma débil luminosidade permanece sobre a cama. Afasta-se o som da “Canção de embalar”, enquanto que, em off, aumenta o murmúrio, a princípio monótono, de uma VOZ DE</i></p>
---	---

*silueta del LIMPIA-CRISTALES sin rostro. Lleva un cubo y una fregadera. Tras una pausa, comienza a secar los restos de agua jabonosa, atravesando la escena en diagonal. Casi simultáneamente se escucha una grabación de la «Canción de cuna» de Strauss, en interpretación de Jessie Norman. Cuando el LIMPIA-CRISTALES está a punto de desaparecer por el lateral opuesto del proscenio, ingresan desde distintos puntos los miembros del equipo médico, con batas y mascarillas, y realizan en torno a la cama un conjunto de acciones y movimientos regidos —como en su primera aparición— por pautas coreográficas minimalistas. Al poco, cesa súbitamente el «lied»; todos se inmovilizan junto a la cama y, en el silencio, se escucha claramente el primer llanto de un recién nacido. Uno de los médicos —mujer— extrae de entre las sábanas, envuelto en ellas, un bulto que figura inequívocamente un niño. Mientras se reanuda la música, todo el grupo emprende la salida por la puerta del fondo, cuya luz va extinguiéndose. Una débil luminosidad permanece sobre la cama. Se aleja el sonido de la «Canción de cuna», a la vez que aumenta, en off, el murmullo al principio monótono de una VOZ DE MUJER.)*

VOZ DE MUJER.- ... cómo se dice, cómo se dice, sí, cómo se, ese momento del, esa hora del día, sí, o de la noche, cuando la noche aún no, pero ya los colores se, ya los colores, el techo, ya

MULHER.)

VOZ DE MULHER - ... como é que se diz, como é que se diz, sim, como é que, esse momento do, essa hora do dia, sim, ou da noite, quando a noite ainda não, mas as cores já se, as cores já, o teto, já verde-acinzentado, ou azul-acinzentado, e as paredes, quando as paredes, branco-acinzentado, agora, duas, vejo duas agora, branco acinzentado, vejo duas paredes, teto, janela, como é que se diz, sim, essa, esse momento quando, oiço nada, ninguém, outra vez, estou aqui outra, mais ninguém, foram, foram-se, foram-se todos outra vez, não ouvir nada, duas paredes, vejo duas paredes, branco-acinzentado, onde é que eu estava, o que é que me, o que é que me, quando é que me, como é que se diz, como é que, e tu, onde é que tu, onde é que tu estás, porque é que não te, onde é que estás, não te, já não te, como é que se diz, sinto, sim, sinto, porque é que não te sinto, o que é que me, o que é que te, de mim, não, não, não, não, não, vem, vem tu, de onde é que te, de mim, de dentro de mim, vol—, vol—, volta aqui, para dentro de mim, onde vais, para onde é que, o que é que, o que é que, o que é que me estão a fazer, o que é que, o que é que te estão a fazer, vem, não, não, aqui, comigo, dentro de mim, que não me o, como é que se diz, que não me o, meu, como é que se diz, tirar, tirem, sim, que não tirem, que não o, mo tirem, que não mo tirem, é o meu, é o meu, a, a, a, o, como é que se diz, o, como é que, único, meu único, o meu único, sim,

verde-gris, o azul-gris, y las paredes, cuando las paredes, blanco-gris, ahora, dos, veo dos ahora, blanco-gris, veo dos paredes, techo, ventana, cómo se dice, sí, esa, ese momento cuando, oigo nada, nadie, otra vez, aquí estoy otra, nadie más, irse, idos, todos idos otra vez, no oír nada, dos paredes, veo dos paredes, blanco gris, dónde estaba yo, qué me han, qué me han, cuándo me han, cómo se dice, cómo se, y tú, dónde tú, dónde estás tú, por qué no te, dónde estás, no te, ya no te, cómo se dice, siento, sí, siento, por qué no te siento, qué me han, qué te han, de mí, no, no, no, no, no, ven, ven tú, dónde te han, de mí, de dentro de mí, vuel—, vuel—, vuelve tú aquí, dentro de mí, adónde vas, adónde te, qué, qué, qué me hacen, qué, qué te hacen, ven, no, no, aquí, conmigo, dentro de mí, que no me lo, cómo se dice, que no me, mío, cómo se dice, quitar, quiten, sí, que no quiten, que no lo, me lo quiten, que no me lo quiten, es mi, es mi, el, el, el, lo, cómo se dice, lo, cómo se, único, único mío, lo único mío, sí, que no me lo, aquí, dentro de mí, parte de mí, qué me, qué me queda si, único mío, si, si se, si se va de mí, qué me queda si, no me lo, por, por, por, cómo se dice, cómo, por favor, aún no, por favor, por favor, por favor que no me lo, que no se lo, aún no, aún no sabe, no sabe nada, no sabe ni, ni llorar sabe aún, aún no sabe, casi no sabe ni, cómo se dice, ni sonreír, ni casi sonreír sabe aún, casi, casi no, casi no tiene uñas, y, y, y los ojos, los ojos, no sabe ni, no sé ni, no sé cómo tiene los, los ojos, no sé cómo, los ojos cómo los tiene, yo, yo ni, ni color pude, ni color

que não mo, aqui, dentro de mim, parte de mim, o que é que me, o que é que me resta se, meu único, se, se, se se, se se vai de mim, o que é que me resta se, não mo, por, por, por, como é que se diz, como é que, por favor, ainda não, por favor, por favor, por favor que não mo, que não o, ainda não, ainda não sabe, não sabe nada, nem sequer sabe, ainda nem sequer sabe chorar, ainda não sabe, quase não sabe nem, como é que se diz, nem sorrir, ainda quase não sabe sorrir, quase, quase não, quase não tem unhas, e, e, e os olhos, os olhos, não sabe nem, não sei nem, não sei como são os seus, os olhos, não sei como, como são os olhos, eu, eu nem, nem cor pude, nem cor lhe pude pôr aos olhos... (*Silêncio.*) O que é que me resta, o que é que me resta, paredes, duas, teto, janela, azul-acinzentado, verde-acinzentado, essa hora do, esse momento, outra vez, nada, ninguém, branco-acinzentado, o que é que me resta, o que é que me resta de ti, o que é que de mim, quem é que fica, quem é que aqui dentro, comigo, se tu, com quem é que falar se tu, se tu já não, como é que se diz, esse, esses, já não oiço, murmúrio, sim, murmúrio, dentro de mim, já não oiço esse como, esse murmúrio como, como que de ondas, todo esse murmúrio, como que de ondas, como que de asas, como que de alguém que, alguém a pisar areia, folhas ternas, penas esfregando-se, bo—, bolhas, sim, tudo isso, sim, dentro de mim, contigo, todo esse falar contigo, e falar, e falar, murmúrio, agora já, agora já com quem, com quem brincar se, se tu já não, já nunca mais brincar, brincar contigo ao,

a los ojos le puede poner... (*Silencio.*) Qué me queda, qué me queda, paredes, dos, techo, ventana, azul-gris, verde-gris, esa hora del, ese momento, otra vez, nada, nadie, blanco-gris, qué me queda, qué me queda de ti, qué de mi, quién se queda, quién aquí dentro, conmigo, si tú, con quién hablar si tú, si tú ya no, cómo se dice, ese, esos, ya no oigo, murmullo, sí, murmullo, dentro de mí, ya no oigo ese como, ese murmullo como, como de olas, todo ese murmullo, como de olas, como de alas, como de alguien que, alguien pisando arena, hojas tiernas, plumas frotándose, bur—, burbujas, sí, todo eso, sí, dentro de mí, contigo, todo ese hablar contigo, y hablar, y hablar, murmullo, ahora ya, ahora ya con quién, con quién jugar si, si tú ya no, ya nunca más jugar, jugar contigo al, al, al mano-manita-mano, dentro de mí, ya no, ya nunca más jugar al, al gira-gira que nadie te mira, ni, ni jugar ya más al roce-golpe-saltito-pum, al roce-golpe-saltito-pum, ya nunca más dentro de mí, ya qué me queda, paredes, techo, ventana, verde-gris, azul-gris, blanco-gris, y yo aquí, esta cosa aquí, este cuerpo aquí, cómo se dice, vacío, sí, vacío, girando, sí, para nadie, girando para nadie, sangrando para nada, aquí, aquí...

*(La luz ha ido extinguiéndose. La voz también.)*

TELÓN

ao, ao mão-mãozinha-mão, dentro de mim, já não, já nunca mais brincar ao, ao virar- virar que ninguém está a olhar, nem, nem brincar já mais ao cócegas-pontapé-saltito-pum, ao cócegas-pontapé-saltito-pum, já nunca mais dentro de mim, já que me resta, paredes, teto, janela, verde-acinzentado, azul-acinzentado, branco-acinzentado, e eu aqui, esta coisa aqui, este corpo aqui, como é que se diz, vazio, sim, vazio, a girar, sim, para ninguém, a girar para ninguém, a sangrar para nada, aqui, aqui...

*(A luz foi-se extinguindo. A voz também.)*

PANO

## Capítulo 5 - Análise textual com base no modelo funcionalista de Christiane Nord

A análise de um texto é essencial para a tradução, não só porque irá permitir uma maior e mais completa compreensão do texto, mas também porque facilitará as decisões do tradutor. Tendo então por base o modelo funcionalista orientado para a tradução de Christiane Nord, uma vez que este se caracteriza por “entender a função dos elementos ou características observadas no conteúdo e na estrutura do texto fonte” (Nord, 2016, p. 16), irei abordar os fatores extratextuais e intratextuais da obra em estudo.

Os fatores extratextuais são os elementos ou características que podemos deduzir ou conhecer sem lermos o texto original e que, habitualmente, nos são transmitidos através do paratexto; estes fatores pretendem responder a uma série de perguntas, tais como: quem?, para quê?, para quem?, por qual meio?, em qual lugar?, quando?, porquê? e com qual função? Cada uma destas questões corresponde a um elemento do texto.

Por outro lado, os fatores intratextuais são os elementos que só podemos saber após a leitura do texto. Também estes respondem às seguintes questões: sobre qual assunto? (informações sobre o tema de que o texto trata), o quê? (informação ou conteúdo apresentados no texto), o que não? (pressuposições de conhecimento feitas pelo autor), em que ordem? (estruturação do texto), utilizando que elementos não verbais? (elementos não linguísticos ou paralinguísticos que acompanham o texto), com que palavras? (características lexicais), com/em quais orações? (estruturas sintáticas) e com que tom? (características suprasegmentais de entoação e prosódia). Os elementos que correspondem a estas questões são, respetivamente, o assunto, o conteúdo, as pressuposições, a estruturação, os elementos não verbais, o léxico, a sintaxe e as características suprasegmentais.<sup>12</sup>

Seguir-se-á, portanto, uma análise textual de *Sangre Lunar*, baseada no modelo de Christiane Nord, partindo dos fatores externos e terminando nos fatores internos.

### 5.1 Fatores extratextuais

Seguindo a ordem apresentada na obra *Análise textual em tradução: bases teóricas, métodos e aplicação didática*, de Christiane Nord, irei começar por abordar o fator ‘emissor’.

---

<sup>12</sup> Cf.: Nord, C. (2016). *Análise textual em tradução: bases teóricas, métodos e aplicação didática*. (p. 75) Brasil: Rafael Zamperetti Copetti Editor Ltda.

O emissor pode fornecer informações fundamentais para facilitar a tradução e melhorar o texto de chegada. Uma das principais fontes de informação proveniente do emissor é o paratexto. Caso o paratexto não forneça as informações necessárias, será então precisa uma análise dos fatores internos do texto. Em *Sangre Lunar*, o emissor do texto corresponde ao autor da obra, ou seja, a José Sanchis Sinisterra, cuja biografia foi abordada anteriormente. Para a tradução, foi essencial conhecer os pormenores da vida e obra deste autor, de forma a poder perceber o que é o “Teatro Fronterizo” e qual é o estilo do autor, para assim o tentar reproduzir, da forma mais fiel possível, no texto de chegada.

A **intenção do emissor**, tal como todos os outros elementos da grelha proposta por Christiane Nord, nunca pode ser um fator secundário aquando da tradução, pois o tradutor deve tentar preservar sempre a intenção do emissor no texto de chegada, ainda que não consiga preservar o efeito ou a função. De maneira a facilitar o trabalho do tradutor, Christiane Nord elabora, no final de cada um dos itens da grelha, um questionário, com o objetivo de ajudar o tradutor a encontrar as informações necessárias para dar resposta a esses mesmos itens (acerca desses mesmos elementos). Neste caso em concreto, a intenção do emissor diz respeito à intenção de José Sanchis Sinisterra.

A edição de *Sangre Lunar* utilizada para a realização deste trabalho, publicada pela Editorial Fundamentos<sup>13</sup>, é acompanhada por uma introdução denominada de “La intempestiva génesis de *Sangre Lunar*”, escrita por Sanchis Sinisterra onde, entre outros elementos, o autor nos dá a entender qual foi a sua intenção ao escrever a peça e qual foi o mote que lhe deu origem. As intenções do emissor poderiam ser deduzidas logo a partir do género textual, isto é, dado tratar-se de uma obra dramática, o público-alvo poderia deduzir que a intenção do emissor seria uma intenção didática, moralizadora ou ainda de crítica à sociedade atual, de provocar entretenimento ou reflexão; no entanto, Sanchis Sinisterra supera as deduções ao apresentar como objetivo principal do seu trabalho a tentativa de transmitir ao leitor/espectador as mesmas sensações que este, o autor, sentiu aquando da leitura da notícia jornalística que deu origem à obra que, tal como refere, foi “una sensación de ¿asco?, ¿horror?, ¿repulsión moral?...” (Sinisterra, *La intempestiva génesis de Sangre Lunar*, 2010, p. 68). Para além de assumir como sua intenção a transmissão destas sensações, existem outros objetivos que, não sendo explicitados pelo autor, podem ser depreendidos pelo leitor, como por exemplo, a eventual

---

<sup>13</sup> Cf.: Sinisterra, J. S. (2010). *Sangre Lunar*. Em *Próspero sueña Julieta (o viceversa)/Sangre Lunar* (pp. 80-139). Madrid: Editorial Fundamentos.



intenção de refletir a sociedade e demonstrar a forma como esta aborda o crime de violação. Podemos depreender este possível propósito através da leitura da génese, visto que Sanchis Sinisterra, a respeito da forma como a história verídica que deu origem à obra foi sendo noticiada, afirma que os “detalles y avatares fueron apareciendo en la prensa durante los días — y meses— sucesivos (nunca en grandes titulares, todo hay que decirlo)” (Sinisterra, *La intempestiva génesis de Sangre Lunar*, 2010, p. 68).

Sanchis Sinisterra é um autor que se caracteriza pela exploração dos limites e das fronteiras, e que, em *Sangre Lunar*, leva o público a explorar esses limites com ele, no que diz respeito ao género, como já mencionado anteriormente, e à temática, pois aborda a violação e consequente gravidez de uma pessoa em coma, ao relatar uma história verdadeira que pode ser repulsiva, desconfortável e chocante:

*(Se ha situado junto a la cama, de espaldas al público. Por sus movimientos podría suponerse que se está masturbando.)*

Eso es: tú quédate así, con los ojos medio abiertos, que parece que me veas y todo... Y la boca también, medio abierta, con ese tubo tan feo que te han metido, pobrecita, eso habrá que arreglarlo... Pero luego; primero el cuento, ¿eh?, primero vamos con el cuento... Que bien sé cuánto te gustan... y cómo te suben la humedad, mis cuentos. (Sinisterra, *Sangre Lunar*, 2010, pp. 116-117)

No entanto, não deixa de ser uma obra de arte e uma obra esteticamente maravilhosa. Somos confrontados com uma temática repugnante numa forma de fazer teatro muito singular. A tarefa de tradução terá como objetivo tentar transmitir, no texto de chegada, estas mesmas sensações, mantendo sempre a forma, de maneira a não desvirtuar o texto de partida.

Quanto ao **público** ou recetor, é essencial conhecer não só o público do texto de partida, mas também o público do texto de chegada, para que o tradutor seja capaz de adaptar os elementos necessários, sem nunca alterar o sentido do texto. Estes elementos podem ser, por exemplo, as formas de tratamento e os registos de língua, uma vez que os dois públicos vão ser diferentes, quer cultural quer linguisticamente, e tendo em conta que, para além da diferença das formas de tratamento de uma língua para a outra, também o registo coloquial é utilizado de maneira diferente em ambas as línguas. Partindo do paratexto, que nos diz que *Sangre Lunar* é uma obra dramática, depreendemos que o público principal será constituído por pessoas com

interesse pelo teatro, e em particular pelo teatro contemporâneo e “fronterizo”, uma vez que é neste último que se insere a obra de Sanchis Sinisterra e que é o paratexto que nos indica estas informações. Neste caso, o título da obra em estudo é enigmático e não nos sugere o que poderá ser o seu conteúdo; é necessária a leitura da mesma para se saber a que tipo de público se destina.

Após a leitura, verificamos que, devido ao tipo de linguagem e à temática da obra, esta se destina a um público adulto. Identificamos este teor devido ao uso permanente de um socioleto mais específico, com termos de calão:

MANUEL.- ¡Te lo dije, cabrón! ¿Te lo dije o no te lo dije? ¡Mil veces, cabrón! ¡Que tuvieras cuidado! ¡Que esto no es como en las putas, cabrón! ¡Mil veces te lo dije! ¡Que hay que tener cuidado! Y ahora, ¿qué? ¿Dónde estamos, eh? En la mierda, cabrón. Y por tu culpa. (...) Y ahí los tienes a todos: como cuervos alrededor de esa pobre chica que, a fin de cuentas, no ha hecho nada, la pobre... Solo darse algún contento que otro, para no aburrirse tanto, ¿eh?... ¡No te rías, cabrón! Que yo lo hacía más por ella que por mí, de pena que me daba, verla allí, te lo juro. Si hasta parecía que lo estuviera provocando a uno, la muy puta... (Sinisterra, *Sangre Lunar*, 2010, pp. 133-134)

Isto torna-se um desafio para a tradução, dado que certo tipo de léxico, inserido na variedade socioletal agora referida, não choca ou ofende tanto o leitor/espectador na cultura de partida como pode vir a chocar o público da cultura de chegada, como é o caso do chamado palavrão. Esta questão acentua-se quando se pensa em ambos os públicos, visto que é mais fácil perceber qual será a reação do leitor do que perceber qual será a reação do espectador, isto porque o leitor tem acesso a mais dados, através das didascálias, do que tem o espectador, e esta falta de informação poderá ser a diferença entre as duas reações. Enquanto que a reação do leitor poderá ser uma reação de maior compreensão devido aos dados que adquire através da leitura da obra, a reação do espectador poderá ser oposta, uma vez que não tem acesso às mesmas informações. Por este motivo, tendo em conta que o objeto de trabalho é um texto dramático, é necessário ter-se em mente os dois públicos-alvo, o público leitor e o público espectador. Seguindo esta lógica, entendemos que, tal como referido por Anne Ubersfeld, (citada por Susan Bassnett em *Estudos de Tradução*) “é impossível separar o texto da representação teatral, uma vez que o espetáculo teatral consiste numa relação dialética entre os dois”. Este fator acarreta um maior desafio para a tradução, uma vez que todo o tradutor primeiro é leitor, mas nem todo o tradutor pode vir a ser espectador.

Não é possível traduzir um texto dramático da mesma forma que se traduz um texto cuja única finalidade é ser lido, pois, o tradutor tem de saber que o público leitor e o público espectador de uma obra dramática são indissociáveis e, por este motivo, tem de traduzir o texto de maneira a que este funcione da mesma forma se for apenas lido ou se for representado. Em *Sangre Lunar*, e tendo em conta o facto de ser uma obra inspirada numa história verídica, aquando da tradução é essencial que os diálogos sejam realistas e que o teor do vocabulário e as referências culturais sejam adaptadas à cultura de chegada, tentando sempre provocar o mesmo efeito no público de chegada que o texto de partida provoca no público de partida.

O texto dramático pode ser transmitido através de dois **meios** ou duas vias principais: através da representação ou apenas através do texto escrito, uma vez que “referimo-nos como ‘meio’ ao veículo que conduz o texto para o leitor” (Nord, 2016, p. 106) ou também o texto para o espectador. Neste caso em particular, *Sangre Lunar* foi inicialmente escrito e só vários anos depois é que foi representado. Aqui, o texto de chegada partilha o mesmo meio do texto de partida, dado que a tradução será também transmitida inicialmente pela via escrita.

Relativamente ao **lugar**, esta obra foi publicada pela primeira vez em Espanha em 2001; já a tradução realizada neste trabalho de projeto terá lugar em Portugal no ano de 2021, vinte anos depois da publicação do texto de partida. Embora o texto de partida e esta tradução portuguesa estejam separados por duas décadas, não há a necessidade de se adaptar a obra ao local. O **tempo** que separa a obra original da tradução não se revelou um problema, pois *Sangre Lunar* continua a ser uma obra contemporânea e não ocorreram mudanças significativas cultural ou linguisticamente que pudessem, com o decorrer do tempo, representar um desafio para a tradução. Todavia, é ainda de ressaltar que, após duas décadas da publicação da obra, esta peça continua intemporal e a provocar o mesmo efeito e as mesmas sensações que Sanchis Sinisterra sentiu há vinte anos quando leu a notícia que lhe serviu de inspiração. *Sangre Lunar* é uma peça que podia ser escrita hoje da mesma forma como foi escrita em 2001.

A **motivação** de José Sanchis Sinisterra para a escrita desta obra foi, como já mencionado, a leitura de uma notícia acerca de uma jovem mulher violada durante um coma. Temos acesso a esta informação através da “La intempestiva génesis de *Sangre Lunar*”, onde este autor explicita a sua motivação. Sanchis Sinisterra afirma que começou a apontar ideias e a escrever a obra em 1996, quando leu a notícia, sem nenhum “plan ni estrutura, sin siquiera una precisa intencionalidade ética” (Sinisterra, *La intempestiva génesis de Sangre Lunar*, 2010, p. 68); no entanto, confessa que tinha alguma curiosidade em explorar “el discurso en estado de coma” (Sinisterra, *La intempestiva génesis de Sangre Lunar*, 2010, p. 77). Em 1996, quando

começou a escrever a obra e a apontar ideias, foi assolado por uma série de questões relativas à maneira como iria abordar o violador, dado que não queria de forma alguma que o leitor/espectador tivesse alguma empatia, ou tentasse desculpar o crime. Estas questões desmotivaram a escrita da obra e só mais tarde, em 2001, volta a pegar na única cena que tinha escrito até à data e escreve, então, a obra inteira. Na tarefa de tradução, foi essencial saber, não apenas o motivo que levou o autor a escrever a obra, mas também o motivo que fez com que este só cinco anos depois voltasse a pegar no que tinha escrito e terminasse a obra. Isto porque é preciso manter o mesmo teor na linguagem, ou seja, a mesma perversidade, aquando da tradução para que o público de chegada não venha a ter qualquer empatia ou compaixão pelo violador, tal como Sanchis Sinisterra desejava, ao contrário de Almodóvar. Em *Hable con ella*, o filme de Almodóvar que surgiu após a leitura da mesma notícia que deu origem a *Sangre Lunar*, Benigno, que é o violador, é retratado como ser humano e com uma dimensão cuidadora, o que pode levar o espectador a ter alguma empatia em relação a esta personagem. São duas perspetivas completamente opostas em relação ao violador; enquanto *Sangre Lunar* pode levar o público a interpretar o violador como uma espécie de monstro, *Hable con ella* pode levar o seu público-alvo a tentar desculpar a atitude do violador e a ter compaixão por esta personagem.

No que concerne à **função textual**, esta pode ser um elemento difícil de determinar; no entanto, quando se trata de um texto dramático, estamos fundamentalmente perante uma função expressiva, uma vez que é possível reconhecermos o estilo do autor espelhado na obra. Mais uma vez é necessário ter em conta que “o texto dramático não pode ser traduzido como um texto narrativo” (Bassnett, 2003, p. 190) e muitas vezes a dificuldade está em “traduzir o texto como um texto puramente literário ou tentar traduzi-lo na sua função de mais um elemento de outro sistema mais complexo.” (Bassnett, 2003, p. 190).

Na tarefa da tradução, o objetivo é tentar manter o estilo do autor e manter a mesma função textual independentemente de a tradução portuguesa ser apresentada apenas por escrito e não através da representação, pois, tal como refere Susan Bassnett, as funções do teatro vão para além dos níveis linguísticos e é necessário pensarmos na função textual não só linguisticamente, mas também na sua vertente da representação:

Uma das funções do teatro é operar a outros níveis para além dos estritamente linguísticos, e o papel do espectador assume uma dimensão pública não partilhada pelo leitor individual cujo contacto com o texto é essencialmente do foro privado. Um factor central a ter em consideração pelo tradutor de textos dramáticos deve ser, portanto, a sua vertente da representação teatral e a

sua relação com o público, o que me parece suficiente não só para justificar modificações, (...) mas também para sugerir que o tradutor deve ter em conta a função do texto como elemento da, e para, a representação. (Bassnett, 2003, pp. 205-206)

## 5.2 Fatores intratextuais

Abordando agora os fatores intratextuais e começando pelo **assunto**, podemos dizer que esta peça é uma peça coerente que gira em torno de um mesmo assunto, a violação de uma jovem mulher em coma. Só conseguimos perceber qual é o assunto da obra através da leitura desta ou através da leitura da génese que Sanchis Sinisterra escreveu; todavia, como essa génese apenas consta da edição da obra que serviu como base para este trabalho, os restantes leitores podem não ter acesso a ela e, por conseguinte, o espectador também não terá. Através do paratexto, não é possível descobrirmos o assunto da obra, visto que o título é enigmático e subjetivo, pois a expressão *Sangre Lunar* poderá querer dizer muita coisa, e à partida, nunca nos remeterá para o conteúdo e para a temática da obra. Existe a necessidade de se analisarem os fatores intratextuais para se descobrir do que trata esta peça de teatro. Só quando fazemos, portanto, a análise interna é possível percebermos em que é que consiste o seu **conteúdo**.

*Sangre Lunar* é uma obra coesa, mas apresenta algumas lacunas propositadas no que diz respeito à coerência, como podemos verificar no seguinte monólogo do doutor Soto:

DR. SOTO.- ¡Solo las primeras cifras! ¡Las tres primeras cifras, animal! ¡Solo las tres primeras! ¿Cuántas veces te lo he dicho? ¿Cuántas veces tendré que...? ¡Nada! ¡Con el resto, nada! ¡Ni nosotros ni nadie! ¡Más allá de las tres primeras no hay más que mierda, basura, polvo estelar! ¡Olvídate! ¡Olvídate de la cuarta y de la quinta y de...! ¡Eso ya no son cifras! ¡Con eso, entérate de una vez, ni se gana ni se pierde! ¡Con eso, entérate, solo se llenan los bolsillos de baba! ¡La baba del destino, sí! Después de las tres primeras cifras, se derrama la baba del destino, pedazo de animal... (Sinisterra, *Sangre Lunar*, 2010, p. 85)

Neste monólogo, não sabemos a quem se dirige o doutor Soto nem sobre que assunto está a falar; trata-se de um monólogo sem aparente ligação lógica com o restante texto. Esta aparente falta de nexos representou um grande desafio, nomeadamente ao nível da preposição “con”, pois como não sabemos sobre que números (“cifras”) está esta personagem a falar, nem quais são as respostas da pessoa a quem alegadamente se dirige o doutor Soto, torna-se difícil perceber qual será a tradução mais correta. Podemos ainda assinalar outras aparentes faltas de coerência que

sabemos serem intencionais, uma vez que o próprio autor as refere na sua génese e diz serem inevitáveis.

Conviene aclarar que los *jirones* y los *subtemas superfluos* mencionados designan un variado conjunto de breves secuencias, algunas de las cuales no solo no se desarrollan ni se engarzan en la acción dramática, sino que tampoco tienen una explicación lógica ni parecen obedecer a los principios de verosimilitud que sustentan la globalidad de la obra. (...) Y efectivamente, cuando aparecían en el proceso de la escritura, me veía incapaz de explicar y controlar su sentido... así como de rechazarlas. (Sinisterra, *La intempestiva génese de Sangre Lunar*, 2010, pp. 74-75)

Alguns exemplos desses fragmentos sem aparente explicação são, para além da fala do Dr. Soto, “la ausencia del «ruido de bolos cayendo» en uno de los lanzamientos de Jaime”, “la figura recurrente del «limpia-cristales sin rostro»” e, entre outros, a referência aos caroços de cerejas.

Ainda no que concerne ao conteúdo, e como se trata de uma obra dramática, nesta obra, temos dois tipos de focalização, a externa<sup>14</sup> e a interna. Nas didascálias da obra, o autor é objetivo e apresenta-nos a obra como se fosse pela perspetiva de uma câmara, atrás da qual ele é apenas um observador. A focalização é, neste sentido, uma focalização externa, uma vez que o autor, para além de ser sempre objetivo, também nos apresenta sempre o mesmo ponto de vista. O público só sabe através das didascálias aquilo que observa e que lhe é mostrado. O outro tipo de focalização presente na obra é a focalização interna. Segundo Carlos Reis e Ana Cristina M. Lopes, a focalização interna “corresponde à instituição do ponto de vista de uma personagem inserida na ficção, o que normalmente resulta na restrição de elementos informativos a relatar, em função da capacidade de conhecimento dessa personagem” (Reis & Lopes, 2011, p. 164). A focalização interna está presente nos diálogos e vai circulando pelas diferentes personagens conforme estas vão aparecendo em cena. Sob esta perspetiva, o público apenas sabe aquilo que as personagens sabem.

Quanto à **estrutura**, *Sangre Lunar* divide-se em duas partes e não segue uma ordem cronológica. Cada parte está dividida em várias cenas que não são definidas de forma

---

<sup>14</sup> Segundo Carlos Reis e Ana Cristina M. Lopes, a focalização externa “(...) é constituída pela estrita representação das características superficiais e materialmente observáveis de uma personagem, de um espaço ou de certas ações (...) a focalização externa decorre por vezes de um esforço do narrador, no sentido de se referir de modo objetivo e desapaixonado aos eventos e personagens que integram a história. (Reis & Lopes, 2011, p. 162)

convencional, sendo destacadas através das mudanças de luz e de som descritas em didascália. A obra começa *in media res* e vai progredindo sem seguir uma ordem específica; no entanto, pode considerar-se que segue uma estrutura circular, visto que no final da última parte, antes do último monólogo, a ordem cronológica é restituída e o leitor/espectador é capaz de situar todos os acontecimentos. Na primeira parte da obra, conseguimos perceber qual é a temática principal e também quem são todas as personagens envolvidas; a obra vai-se desenvolvendo, dando-nos a conhecer as vidas das personagens que giram em torno da ação principal, a violação, que nunca é mostrada. O desenlace da obra vai acontecendo ao longo do final da última parte e termina em aberto, pois o público não fica a saber qual será o desfecho da intriga.

Os **elementos não verbais**, tal como referido por Christiane Nord “são particularmente orientados ao público” (Nord, 2016, p. 192). Os elementos não verbais que se verificam em *Sangre Lunar* são os gestos, o contraste entre luz e sombra e a música. Como estamos perante uma obra dramática, a sua última finalidade é ser representada, portanto, e embora este trabalho implique apenas a obra escrita, é preciso traduzir a pensar na representação, uma vez que “a interação entre elementos textuais verbais e não verbais é também particularmente importante no palco.” (Nord, 2016, p. 193). Aquando da tradução, é necessário imaginar a comunicação face a face para que o texto escrito faça sentido quando, hipoteticamente, passar a texto representado.

O **léxico** e a **sintaxe** são dois elementos essenciais para a análise textual, dado que grande parte da intenção do emissor é manifestada através destes dois elementos. Lexicalmente, uma das maiores diferenças entre a cultura de partida e a cultura de chegada diz respeito às formas de tratamento, pois a língua espanhola dá preferência a um tratamento mais informal, utilizando principalmente a segunda pessoa do singular (“tú”). Usa formas de tratamento de maior proximidade, mesmo entre interlocutores que têm idades diferentes e/ou cargos diferentes. Já na língua portuguesa existe um uso mais frequente das formas de tratamento mais formais; no geral, a forma de tratamento “tu” é apenas usada entre falantes que têm relações de grande proximidade e/ou idade similar. Em todos os outros contextos (diferenças hierárquicas; diferenças etárias; desconhecidos; contextos formais, etc.) aconselha-se o uso do pronome nulo ou, se o contexto for muito formal, o uso do grupo nominal “o senhor/a senhora”; também é possível o uso do pronome “você”<sup>15</sup>, no entanto, este é desaconselhado, uma vez que só é tolerado em algumas zonas do país. Este fator não pode ser descurado, pois fará toda a diferença

---

<sup>15</sup> O pronome ‘você’ é um pronome de segunda pessoa, do ponto de vista semântico, mas de terceira pessoa do ponto de vista gramatical, dada a concordância verbal que lhe é inerente. Ver Raposo et alii (2013: 897-900).

entre ter uma boa tradução, ou seja, uma tradução funcional, ou ter uma má tradução que não funciona na cultura de chegada.

Em *Sangre Lunar*, temos uma grande riqueza lexical e uma grande variedade de níveis de língua, uma vez que se mistura o plano do vocabulário mais técnico com o plano do vocabulário mais corrente e com o nível lexical mais marginal. Esta enorme variedade deve-se ao assunto e conteúdo da obra, visto que a obra aborda um dos crimes mais repulsivos e perversos, justificando a presença de uma linguagem equivalente e aborda também uma condição médica que exigirá uma linguagem mais técnica ou científica. É, portanto, necessário abordarmos os diversos registos, uma vez que estes designam as variações diastráticas, que dizem respeito aos grupos sociais, e “as variações diafásicas, isto é, variações linguísticas que resultam da adequação do discurso às situações concretas de comunicação e às finalidades específicas do ato de fala.” (Reis & Lopes, 2011, p. 348)

Inês Duarte, em *Língua Portuguesa: Instrumentos de Análise*, define quatro tipos de variação linguística, a histórica (diacrónica), a geográfica (diatópica), a situacional (diafásica) e a social (diastrática). Em *Sangre Lunar*, o tipo de variação linguística mais marcante é a diastrática (social) e a diafásica (situacional). A variação social diz respeito à “pertença dos falantes a grupos sociais e profissionais, caracterizados por certos níveis culturais e de escolarização” (Duarte, 2000, p. 23); já a situacional, tal como sugere o próprio nome, diz respeito à forma como cada falante se comporta verbalmente consoante a situação em que se encontra, independentemente do grupo social ou profissional a que possa pertencer, pois um determinado falante até pode ter um grau de escolaridade elevado e ser médico ou advogado de profissão, mas não irá falar para a sua família com a mesma formalidade com que falará quando está a exercer a sua profissão.

No que concerne a este fator, é de destacar a linguagem de duas personagens, a de Dr. Soto e a de Manuel. O doutor Soto incorpora numa só personagem o nível de língua considerado mais marcado, do ponto de vista lexical, com léxico socialmente reprovado, e também o considerado mais cuidado; a sua linguagem vai mudando ao longo da obra, dependendo dos seus interlocutores e da situação em que se encontra. Podemos ver nesta personagem, para além da variação diafásica, também a variação diastrática, uma vez que ao ser médico, possui um grau de escolaridade elevado e apresenta, em certos diálogos, uma linguagem correspondente à sua profissão e à sua elevada escolarização. Quando aborda uma jornalista a propósito das questões levantadas na conferência de imprensa que dá início à obra, aborda-a respondendo com um léxico técnico e num registo cuidado “(...) La base neuropatológica del estado



vegetativo crónico radica en el deterioro grave de los hemisferios cerebrales, de la sustancia blanca subcortical y de los tálamos (...)” (Sinisterra, *Sangre Lunar*, 2010, p. 95). Podemos perceber através deste exemplo a variação social; no entanto, em conjunto com o próximo exemplo, já citado anteriormente, que possui um registo completamente diferente, é possível percebermos a variação situacional: “DR. SOTO.- ¡Solo las primeras cifras! ¡Las tres primeras cifras, animal! ¡Solo las tres primeras! ¡Cuántas veces te lo he dicho? (...) ¡Más allá de las tres primeras no hay más que mierda, basura, polvo estelar!” (Sinisterra, *Sangre Lunar*, 2010, p. 85). Neste último exemplo, temos um nível de linguagem mais corrente e com o uso de termos de calão. Esta característica confere um maior realismo à obra, pois nenhum de nós seres humanos fala num só registo, uma vez que vamos alterando o nosso nível de língua conforme os nossos interlocutores e as situações em que nos encontramos, tal como acontece com o Dr. Soto e as restantes personagens.

Manuel é, talvez, a personagem cujo discurso melhor exemplifica a variação social da língua ao usar constantemente, independentemente da situação em que se encontra, léxico marginal, muito marcado do ponto de vista social. A perversidade de Manuel, que é em grande parte construída através da linguagem, define Manuel enquanto personagem e é uma das características que faz com que a intenção do emissor seja conseguida sendo, por conseguinte, fundamental manter este tom no texto de chegada. O discurso conotativo é uma constante na voz de Manuel; este tipo de discurso, dotado de um duplo sentido, é sobretudo visível nos contos que esta personagem conta à jovem mulher em coma, uma vez que Manuel faz alusão ao conto da Bela Adormecida e também ao conto da Cinderela, comparando a vítima do crime com estas princesas. Como exemplo do nível de linguagem e do discurso conotativo temos o seguinte monólogo:

MANUEL.- ... Y por eso la llamaban así, porque tenía que dormir entre los fogones y siempre iba sucia de ceniza... Y la madrastra le encargaba los peores trabajos, ¿eh?, los más duros, y las hermanastras lo mismo: que si límpiame esta enagua, que si cóseme esta falda, que si lávame las bragas... Y la pobre Cenicienta, dale que dale: lava y barre y friega y cose y plancha... Y luego, a dormir encima de las cenizas, para ir hecha una guarra... Como tú, que no sé dónde duermes, pero vas también... ¿El padre? Ni se enteraba. Todo el día de aquí para allá, doblando el espinazo delante de los jefes... ni se enteraba. Y que, además, la madrastra lo tenía encandilado, llenándole la cabeza de pájaros con las hijas y chupándole el sueldo para llevarlas hechas unas marquesas... De modo que la pobre Cenicienta... Pero, bueno: ¿te vas a quedar

quieta o qué? Como sigas saltando así, se te van a... Y que me estás mareando, además... (...) (Sinisterra, *Sangre Lunar*, 2010, pp. 93-94)

É necessário ainda referir que esta obra, devido ao género textual em que se insere, é composta por diálogos. Estes diálogos são breves e trazem um maior realismo à obra. Temos também vários monólogos ou “falsos monólogos”, isto é, o público sabe que existe um intercâmbio de palavras, mas só ouve/lê uma das partes, ou seja, só acede às intervenções de um dos dois interlocutores. Tomemos como exemplo o seguinte monólogo de Estela:

ESTELA.- Pero, ¿cómo puedes... cómo puedes...? No, Philippe: escúchame... escúchame tú... ¿Cómo puedes pedirme eso... ahora, en esta situación tan...? ¿Tú te das cuenta de lo que estoy... de lo que estamos pasando? Ahora lo nuestro es... No, no digo secundario, pero... Sí, Philippe, perdona... entiéndelo... Estamos todos... trastornados... Hasta Sabina ha venido de Viena, ella que nunca... Y Héctor está hundido, deshecho... Se pasa días sin hablar, sin hablar con nadie... ¿Y me pides que le diga lo nuestro... ahora? ¿Que le diga que tú y yo...? No te puedo entender, de verdad... (...) (Sinisterra, *Sangre Lunar*, 2010, p. 96)

Tendo em conta o discurso produzido pela personagem, podemos inferir que se trata de um caso amoroso paralelo e que o amante de Estela quer que ela conte toda a verdade ao marido; no entanto, só temos acesso às informações através de Estela, não temos acesso ao que Phillippe diz ou responde ao certo. Além deste exemplo, temos outros, como acontece com Manuel quando se dirige à jovem em coma e lhe conta os contos. Esta personagem fala para a jovem como se existisse ali um intercâmbio de palavras, embora este intercâmbio seja impossível, devido ao estado em que se encontra a paciente.

A voz *off* é outro dos componentes do texto e é um dos elementos que rompe as fronteiras de género, uma vez que é uma estratégia típica do cinema. Esta voz *off* pode corresponder ao som ou à música que faz de banda sonora, mas também pode corresponder à voz de uma personagem, do narrador ou até mesmo do autor. No entanto, o que a caracteriza é o facto de o público não saber qual é a sua origem, não saber a sua proveniência. Um dos exemplos de voz *off* presentes no texto é o último monólogo e, consequentemente, a cena que encerra a obra. O público ouve-a, mas não sabe exatamente qual é a sua origem. Embora, mais uma vez, se possa inferir facilmente, pelo conteúdo e pela forma (entrecortada e interrompida,

com frases incompletas, suspensas e não linearmente sequencializadas) que se trata de uma personagem bem específica: a jovem em coma.

Em forma de conclusão, é ainda de ressaltar que, independentemente da análise discriminada dos fatores extratextuais e intratextuais apresentada acima, não é possível realizar-se uma boa tradução sem se analisarem ambos os fatores de forma interligada, dado que para uma boa compreensão dos fatores intratextuais é necessário um bom conhecimento dos fatores extratextuais e vice-versa.

### 5.3 Efeito

Tal como refere Christiane Nord, o efeito “deve ser orientado para o recetor” (Nord, 2016, p. 228) e é com este objetivo que o tradutor deve traduzir, visto que só é possível conhecermos os efeitos provocados no leitor através da receção que este tem da obra e, ainda mais no teatro, através da receção do espectador. A categoria do efeito não diz respeito apenas aos fatores extratextuais ou intratextuais, mas sim a ambos, pois é o conjunto de todos estes fatores que irá dar origem a esta categoria.

Os leitores e ouvintes comparam os fatores intratextuais do texto com suas expectativas pessoais, construídas à base dos fatores extratextuais, resultando em uma impressão consciente, inconsciente ou subconsciente que pode ser chamada de “efeito”. Por essa razão, a categoria do efeito não é totalmente extratextual nem exclusivamente intratextual. É uma categoria abrangente, que vincula o texto, em um sentido mais restrito, à sua situação. A categoria do efeito se refere à relação entre texto e usuários e, portanto, a análise do efeito pertence à área da interpretação e não àquela da descrição linguística. (Nord, 2016, p. 228)

Devido às diferenças entre os públicos leitor/espectador de partida e os públicos leitor/espectador de chegada, o efeito é um elemento que nem sempre é possível preservar aquando da tradução. Isto é, o tradutor pode ter conhecimento do efeito que o texto de partida teve no público de partida, mas muitas vezes torna-se difícil prever se o texto de chegada será capaz de ter o mesmo efeito no público de chegada - mesmo que o tradutor tente incluir todos os elementos que ache necessários para obter o mesmo efeito na tradução - uma vez que existem vários fatores não controláveis pelo tradutor, como é o caso das referências culturais e também dos diferentes registos e usos da língua, que podem interferir na perceção que o público terá do texto.

Um texto só pode exercer um efeito se o público é suscetível de ser influenciado no decorrer e através do processo de comunicação. Os receptores devem ser impressionáveis, além de capazes de tomar decisões e de ser motivados para a ação. Ao mesmo tempo, a categoria do efeito se baseia na premissa de que as palavras e os textos realmente têm efeitos sobre os leitores, sendo, portanto, basicamente uma categoria pedagógica. (Nord, 2016, p. 229)

Ao longo dos anos, pudemos ver os diferentes efeitos e as diferentes repercussões que a arte teve nos mais variados públicos e a forma como esta categoria do efeito foi muitas vezes muito além do esperado pelo autor. Um dos aspetos que está relacionado com a categoria do efeito é, por exemplo, a censura, que existiu e continua a existir, a obras de arte, sejam elas obras literárias, quadros, música ou outras formas de expressão. A censura existe precisamente por causa do efeito, pois o censor quer evitar um determinado efeito. No entanto, também existem consequências positivas, uma vez que as obras de arte podem motivar o público-alvo a agir e a evoluir, fator que representa uma consequência positiva. É por todas as consequências que podem advir da categoria do efeito que é tão importante não o desvalorizar, pois se até o texto de partida pode ter um efeito para além do esperado, o mesmo pode facilmente acontecer com o texto de chegada, uma vez que a maneira como a arte chega ao público e como é compreendida por esse mesmo público pode ser substancialmente diferente.

Tentar manter o efeito em *Sangre Lunar* é um grande desafio, visto que, como já foi referido, todo o tradutor é um leitor e tem, portanto, uma maior facilidade em antecipar qual será o efeito da obra escrita, mas não consegue antecipar se o efeito esperado será concretizado na obra representada. Foi também certamente por este motivo, entre outros, que *Sangre Lunar* demorou vários anos até estrear em palco, após a sua publicação em 2001. *Sangre Lunar* aborda um tema delicado e extremamente chocante e repulsivo, o que pode fazer com que o leitor ou espectador considere esta obra uma peça perturbadora. O facto de ser uma peça baseada numa história verídica pode intensificar estes sentimentos e é necessário tentar obter o mesmo efeito que obteve o texto de partida, considerando sempre a intenção do emissor, pois “um dos fatores mais importantes para o efeito do texto é a intenção do emissor” (Nord, 2016, p. 229) .

A existência de uma certa similitude entre as duas realidades culturais, ou seja, o facto de não existir um desfasamento drástico, em certos pontos, entre a cultura espanhola e a cultura portuguesa, facilita a tradução, uma vez que a forma como o texto de partida foi recebido pela cultura de partida, em princípio e tendo em conta o comportamento de ambas as sociedades,

poderá não ser muito diferente da forma como o texto de chegada deverá ser recebido pela cultura de chegada. Isto deve-se também ao facto de a temática da obra ser universal e intemporal, visto que os abusos sexuais existem desde há muitos anos e existem nas mais diversas sociedades; o que difere é a forma como cada sociedade aborda o tema. Existem sociedades mais predispostas a falar abertamente sobre esta temática e outras na qual este assunto ainda é totalmente tabu e, perante o meu conhecimento de ambas as realidades, acredito que as duas culturas ibéricas são similares sob este ponto de vista.

Uma das consequências do efeito no texto em análise pode também ser o estado de alerta em que o leitor/espectador irá ficar perante situações semelhantes. O público pode, eventualmente, através do efeito provocado pela obra, vir a agir de maneira diferente das personagens da obra em circunstâncias idênticas. Na tradução, é importante tentar não desvalorizar nenhuma das possíveis nuances do efeito e das possíveis interpretações da obra para que esta tenha o mesmo impacto no público leitor/espectador de chegada que teve no público leitor/espectador do texto/ da obra de partida. A este propósito, é importante referir que o posicionamento de Sanchis Sinisterra é uma postura implícita, pois o autor não toma partido, pretende ser objetivo e faz com que a peça seja realista. Na vida real, tudo é uma incógnita e isso é transmitido na obra, visto que o leitor ou espectador é livre na sua interpretação, uma vez que nada lhe é dito ou transmitido como sendo a única verdade possível. Na tradução, ao tentar reproduzir o efeito, é importante lembrar este fator e não tentar transmitir a obra ao público de chegada como tendo uma única verdade.

## Capítulo 6 - Análise dos problemas de tradução partindo dos procedimentos de tradução de Vinay & Darbelnet

Neste capítulo, será apresentada uma análise dos problemas de tradução mais relevantes, tendo por base os procedimentos de tradução de Vinay & Darbelnet. É necessário, primeiramente, fazer a distinção entre problemas e dificuldades de tradução, uma vez que, embora por vezes estes dois elementos se possam confundir, são elementos bastante distintos. Tal como refere Nord, as dificuldades de tradução são inerentes ao tradutor, isto é, dizem respeito aos conhecimentos e competências que o tradutor possui. Já os problemas de tradução são inerentes ao texto e podem surgir devido a diferenças culturais, devido ao público-alvo, ou, entre outros, devido a “características específicas” do texto de partida. No entanto, estes problemas não surgem devido à falta de conhecimento do tradutor, pois tal como referido por Christiane Nord “um problema de tradução que parece muito difícil para o iniciante continuará sendo um problema de tradução mesmo quando o aluno aprender a resolvê-lo” (Nord, 2016, p. 263). Em suma, um problema de tradução será sempre um problema, independentemente das capacidades que o tradutor possa possuir, ao contrário das dificuldades que apenas se tornam uma dificuldade devido à falta de conhecimento ou capacidade do tradutor para a saber ultrapassar.

Para que um tradutor seja capaz de solucionar os problemas de tradução com que se depara foram, ao longo da história, criadas diversas estratégias e procedimentos de tradução. Para a tradução de *Sangre Lunar*, os procedimentos utilizados para solucionar os problemas encontrados foram os procedimentos de Vinay & Darbelnet descritos na sua obra *Comparative Stylistics of French and English: A Methodology for Translation*. Nesta obra são descritos sete procedimentos, o empréstimo, o decalque, a tradução literal, a transposição, a modulação, a equivalência e por último, a adaptação. Estes sete procedimentos inserem-se em dois métodos de tradução, a tradução direta e a tradução oblíqua. A tradução direta apenas é possível quando temos duas línguas próximas e ocorre quando se mantém a mesma estrutura no texto de partida e no texto de chegada. Os procedimentos que pertencem a este método de tradução são o empréstimo, o decalque e a tradução literal. Por outro lado, a tradução oblíqua, da qual fazem parte a transposição, a modulação, a equivalência e a adaptação, ocorre quando existem diferenças estruturais ou metalinguísticas, ou quando não é possível transmitir no texto de

chegada os mesmos efeitos estilísticos do texto de partida, sem prejudicar a ordem sintática e lexical do texto de chegada.<sup>16</sup>

Posto isto, ao longo desta análise, serão apresentados os problemas de tradução mais significativos associados aos procedimentos utilizados para solucionar o problema. De maneira a facilitar a análise, os problemas serão apresentados em diferentes secções, cada uma delas dedicada a um tópico.

## 6.1 Nomes próprios

Um dos primeiros problemas encontrados em *Sangre Lunar* prende-se com os nomes próprios. Visto que o português e o espanhol são duas línguas próximas e semelhantes em alguns aspetos, muitas vezes os nomes das pessoas, em espanhol, ou neste caso das personagens, coincide com os nomes das pessoas em português. Todavia, quando o nome de uma determinada pessoa não é o mesmo em ambas as línguas, normalmente esse nome não se traduz, mantém-se o nome original. Contudo, em *Sangre Lunar*, no que diz respeito unicamente ao nome das personagens da “Dr. Inés Caruana”, de “Lucía” e também de “Gloria”, que embora não seja uma personagem presente na obra é mencionada por Jaime, existiu a necessidade de traduzir os nomes, alterando a respetiva acentuação. Seria possível manter os nomes na língua original; no entanto, não soaria natural no texto de chegada, daí ter optado pela tradução. Os restantes nomes próprios não foram traduzidos porque, ao contrário do nome “Inés”, “Lucía” e “Gloria”, funcionam bem no texto de chegada sem serem traduzidos. Uma vez que para a tradução destes nomes apenas foi necessária uma adaptação ortográfica, a estratégia de tradução utilizada foi a tradução literal, tendo em conta que a tradução literal, segundo Vinay & Darbelnet, “is the direct transfer of a SL text into a grammatically and idiomatically appropriate TL text in which the translators’ task is limited to observing the adherence to the linguistic servitudes of the TL” (Vinay & Darbelnet, 1995, pp. 33-34).

- a) “VOZ SABINA.- Un bonito nombre... **Inés...**” / “VOZ SABINA - Um bonito nome... **Inês...**”
- b) “(...) Allí puedo pasar días y días... o a veces hasta un mes o dos... sin pensar en **Lucía.**” / “(...) Lá consigo passar dias e dias... ou às vezes até um mês ou dois... sem pensar na **Lúcia.**”

---

<sup>16</sup> Cf.: Vinay, J.-P., & Darbelnet, J. (1995). *Comparative Stylistics of French and English: A Methodology for Translation* (p. 31). John Benjamins Publishing Company

- c) “JAIME.- ¿Os dais cuenta de lo que **Gloria** puede... sufrir, si se entera?” / “JAIME – Vocês dão-se conta do que a **Glória** pode...sofrer, se se apercebe?”

É também importante referir o nome Jessie Norman. Visto que esta referência é verdadeira e não uma criação do autor, e uma vez que o nome verdadeiro desta cantora se escreve com “y” (Jessye Norman), na tradução, optou-se por se manter o nome grafado no seu estado original e não como aparece originalmente em *Sangre Lunar*.

- d) “SABINA.- Mi profesor tiene razón: nunca podré con Strauss... ¿Has oído a **Jessie Norman** cantando sus *lieder*?” / “SABINA - O meu professor tem razão: nunca aguentarei com Strauss... Ouviste a **Jessye Norman** a cantar os seus *lieder*?”

## 6.2 Formas de tratamento

Quanto às formas de tratamento, como já referido anteriormente (Capítulo 5), estas diferem da cultura espanhola para a cultura portuguesa. Em *Sangre Lunar*, é possível observar duas situações onde essas formas são problemáticas. A primeira situação ocorre no início da obra, na conferência de imprensa. Os jornalistas tratam os médicos maioritariamente por “usted/ustedes”; no entanto, em português, no que diz respeito a conferências de imprensa, é mais comum utilizar-se o cargo da pessoa para a abordar diretamente, ou seja, em vez de, neste caso, utilizar “o senhor” que seria o equivalente mais próximo, optei por utilizar o cargo da pessoa - o doutor -, quando os jornalistas se dirigem exclusivamente a um dos médicos. Contudo, quando os jornalistas se dirigem a mais do que uma pessoa e usam a forma de tratamento no plural “ustedes”, optei por manter “os senhores”, uma vez que, nesta situação, as pessoas a quem se dirigem não são exclusivamente médicas, são pessoas com diversos cargos sociais e, portanto, não seria correto utilizar “doutores”. Os procedimentos aqui utilizados foram a tradução literal e a equivalência. No primeiro exemplo será possível verificar a estratégia da tradução literal, dado que houve uma transferência direta do texto da língua de partida para o texto da língua de chegada. Já no segundo exemplo poderemos observar a estratégia de equivalência, uma vez que o conteúdo da mensagem é o mesmo, mas foi ajustado à língua de chegada.

- e) “VOZ HOMBRE 2.- O sea: que no se hace responsable de su integridad. Que **ustedes** solo atienden...” / VOZ HOMEM 2 - Ou seja, que não se responsabiliza pela integridade dos pacientes. Que os **senhores** apenas se preocupam...”



- f) “VOZ HOMBRE 2.- Sin embargo, **usted** aseguró antes que su residencia tenía medios y personal suficientes para...” / “VOZ HOMEM 2 - No entanto, o **doutor** já tinha assegurado que a sua clínica tinha meios e pessoal suficientes para...”

A segunda situação problemática referente ao tratamento verifica-se no seguinte diálogo: “JAIME.- ¿Os dais cuenta de lo que Gloria puede... sufrir, si se entera? Lo pasó muy mal, los primeros años... **¿Te acuerdas, Estela? Y te lo dije: «No me llames más, no me pidas más que vaya a verla.** Gloria está harta de esa historia...»”. Jaime é o ex-genro de Estela e, como podemos observar no texto de partida, trata a ex-sogra por “tu”; no entanto, em Portugal, é habitualmente utilizado um tratamento mais formal na relação entre genros e sogras. Foi necessário ajustar novamente o conteúdo da mensagem do texto de partida à língua de chegada, utilizando uma vez mais o método de equivalência.

- g) “JAIME – Vocês dão-se conta do que a Glória pode...sofrer, se se apercebe? Ela lidou muito mal, nos primeiros anos... **A Estela lembra-se? E eu disse-lhe: “Não me ligue mais, não me volte a pedir para a ir ver.** A Glória está farta desta história...”.

### 6.3 Marcadores discursivos

A respeito dos marcadores discursivos, foi o marcador “bueno” aquele que suscitou mais dúvidas. Para a análise deste problema em específico, foi utilizado como base o artigo “Para uma comparação dos marcadores discursivos *bem* e *bom* em português europeu em contraste com *well* em inglês”<sup>17</sup>. Embora este artigo faça a comparação de *bom* e *bem* com o *well* inglês, faz também uma boa distinção entre as expressões portuguesas *bom* e *bem*, o que se verificou bastante útil para a análise que se seguirá. O artigo distingue quatro valores modais para o marcador “bem”, que são: o valor de mitigação, de discordância, de reformulação e o pedido de esclarecimento ou de especificação; já para o marcador “bom”, apenas são assinalados dois valores, o de reformulação e o de discordância. Na tradução, foi utilizado o “bom” e o “bem” tendo em conta os valores de “bueno” nas frases e consoante o uso da língua. A nível dos procedimentos utilizados, foi utilizado o método da tradução literal como apresentado nos exemplos que se seguem.

- h) (...)Y yo quisiera saber... **bueno:** mis lectores quisieran saber cómo es posible eso. / (...)  
E eu queria saber...**bem,** os meus leitores gostariam de saber como é que isso é possível.

<sup>17</sup> Cf.: Silva, F. O. (2020). Para uma comparação dos marcadores discursivos *bem* e *bom* em português europeu em contraste com *well* em inglês. *Marcadores discursivos. O português como referência contrastiva*, pp. 207-226.

- i) **Bueno**, quiero decir que, dadas las circunstancias, alguien podría sospechar que ustedes... que la residencia está ocultando su nombre para... por motivos menos confesables. / **Bem**, quero dizer que, dadas as circunstâncias, alguém poderia desconfiar que os senhores... que a clínica está a ocultar o nome dela para... por motivos menos confessáveis.
- j) **Bueno**: con su familia... para encubrir otros aspectos del caso, otras responsabilidades de... Por ejemplo: esta rueda de prensa, convocada por ustedes, podría ser una cortina de humo, ¿comprende? / **Bem**, com a sua família... para encobrir outros aspetos do caso, outras responsabilidades de... Por exemplo, esta conferência de imprensa, convocada pelos senhores, poderia ser uma cortina de fumo, compreende?
- k) VOZ MUJER 2.- **Bueno**, yo... Soy corresponsal de... Es decir, colaboro en la revista *Sensaciones*... / VOZ MULHER 2 - **Bem**, eu... Sou correspondente de... Quero dizer, colaboro na revista *Sensações*...
- l) DR. SOTO.- Ya. (*Pausa.*) ¿Sus lectores quieren un cuadro clínico del estado de coma? VOZ MUJER 2.- **Bueno**, yo... / DR. SOTO - Pois. (*Pausa.*) Os seus leitores querem um quadro clínico do estado de coma?  
VOZ MULHER 2 - **Bem**, eu...
- m) JAIME.- Lo que... **Bueno**: no sé. / JAIME - O que... **Bom**, não sei.
- n) Pero, **bueno**: ¿te vas a quedar quieta o qué? Como sigas saltando así, se te van a... Y que me estás mareando, además... / Mas, **bom**, vais ficar parada ou quê? Se continuas a saltar assim, vão-te... E além disso, estás a chatear-me...
- o) ¡Ya! (*Sigue hablando hacia abajo.*) **Bueno**, pues la fiesta... / Já vai! (*Continua a falar para baixo.*) **Bem**, então a festa...
- p) MANUEL.- Claro, claro... (*Pausa.*) **Bueno**, pues... me voy. (*No se mueve.*) / MANUEL - Claro, claro... (*Pausa.*) **Bom**... vou-me embora. (*Não se move.*)
- q) Yo vivo con mi hermano, con un hermano que... **Bueno**, para qué le voy a contar... / Eu vivo com o meu irmão, com um irmão que... **Bem**, para que é que lhe vou contar...
- r) **Bueno**, da igual... (*Pausa.*) Era el menor, y ahora... parece un carcamal. / **Bem**, não importa... (*Pausa.*) Era o mais novo e agora parece um velho acabado.
- s) **Bueno**, me voy. Le estoy entreteniendo.) / **Bom**, vou-me embora. Estou a entretê-lo.
- t) MANUEL.- **Bueno**, princesa, pues ahí te quedas hasta mañana, que yo... / MANUEL - **Bem**, princesa, pois aí ficas até amanhã, que eu...

- u) Y la gallina, que de tonta no tenía ni un pelo... **Bueno**... (*Ríe.*) Ni una pluma... / E a galinha, que de tonta não tinha nem um pelo... **Bem**... (*Ri.*) Nem uma pena...
- v) **Bueno**, sí: aquella vez sí que dio la cara, pero... / Quando? **Bem**, sim, daquela vez é verdade que deu a cara, mas...
- w) ESTELA.- ¿La Jefe de...? **Bueno**, he estado fuera unas semanas y... En Canadá... por mi trabajo... Pero dígame cómo se explica... / ESTELA - A Chefe do...? **Bom**, estive fora umas semanas e... No Canadá... por causa do meu trabalho...
- x) Y además no salta tanto como tú, que no paras... (*Ríe.*) **Bueno**...la verdad es que no salta nada. / E, além disso, não salta tanto como tu, que não paras... (*Ri.*) **Bem**, a verdade é que não salta nada.
- y) MANUEL.- **Bueno**... Hay mucho lío... / MANUEL - **Bem**, há uma grande confusão.
- z) DR. SOTO.- **Bueno, bueno**... Dejemos el tema. Presentas el caso en Oslo... si el resultado es positivo, claro... / DR. SOTO - **Bem, bem**... Deixemos este assunto. Apresentas o caso em Oslo... se o resultado for positivo, claro...

De modo a facilitar a análise dos valores deste marcador, seguir-se-á um quadro de síntese.

Quadro 1:

	Bom	Bem
Mitigação		k); l); r); t); y)
Discordância (parcial)		v); z)
Reformulação	m); n); p); s); w)	h); i); j); k); o); q); u); x)
Pedido de esclarecimento ou de especificação		

Como é possível observar, e tal como se verificou no artigo que serviu de base a esta análise, “bem” foi o marcador mais utilizado porque também permite uma maior flexibilidade de valores, tendo aparecido com o valor de mitigação, discordância e reformulação. Por outro lado, o marcador “bom”, claramente em menor quantidade, apenas ocorre com o valor de reformulação.

## 6.4 Expressões idiomáticas

As expressões idiomáticas são, por norma, um dos problemas mais comuns na tradução literária, por serem expressões exclusivas da língua que não assumem apenas o seu sentido literal, mas sim diversas outras interpretações. *Sangre Lunar* não é uma exceção e é uma obra

muito rica em expressões idiomáticas, o que foi um grande problema. Para a tradução das expressões idiomáticas, habitualmente, não é possível a tradução literal, uma vez que esta não possibilita a tradução das diversas interpretações possíveis das expressões e, por este motivo, o método utilizado foi, mais uma vez, o método de equivalência, adaptando então o conteúdo da mensagem à língua de chegada. A expressão idiomática mais problemática foi “Sobre todo este, ¿verdad?, el de la Bella Durmiente, **que te va como anillo al dedo... (Ríe.)** ¡Eso mismo! **Como anillo al dedo... o como dedo al anillo...**”, não só pelo facto de ser uma expressão idiomática, mas também pelo sentido conotativo que esta tem, uma vez que sendo esta expressão proferida por Manuel assume uma conotação perversa. Ao traduzir esta expressão, para além de encontrar uma expressão portuguesa equivalente, era necessário encontrar uma que pudesse assumir a mesma conotação da expressão idiomática utilizada no texto de partida. A solução encontrada foi a seguinte:

- aa) “Sobretudo este, não é verdade? O da Bela Adormecida, **que te assenta que nem uma luva... (Ri.)** Isso mesmo! **Que nem uma luva na mão ... ou que nem uma mão na luva...**”.

Com esta tradução foi possível manter não só a expressão idiomática, mas também o sentido conotativo transmitido no texto de partida.

Ainda que esta tenha sido a expressão mais problemática de todas, não foi a única.

As seguintes expressões também se verificaram problemáticas:

- bb) “Y que, además, la madrastra lo tenía encandilado, **llenándole la cabeza de pájaros** con las hijas y chupándole el sueldo para llevarlas hechas unas marquesas...” / “E, para além disso, a madrasta trazia-o iludido, **enchia-lhe a cabeça de macaquinhos** com as filhas a sugar-lhe o salário para as trazer feitas marquesas...”
- cc) “Y así pasó una hora y otra hora y otra hora, y la noche se iba acabando, y el zorro, **dale que te pego**, aseándose las uñas, como él decía, y la pobre gallina, más muerta que viva, contando las estrellas que se iban apagando...” / “E assim passou uma hora e outra hora e outra hora e a noite ia acabando, e a raposa, **batia no ceguinho**, a limpar as unhas, como ela dizia, e a pobre galinha, mais morta que viva, a contar as estrelas que se iam apagando...”
- dd) “Y ya no hay nada que negociar. **Los tenemos cogidos por los huevos...**” / “E já não há nada a negociar. **Agarrámo-los pelos tomates...**”

ee) “Pues mira, princesita: ni te lo imaginas. Ni te imaginas **la de cosas** que sé hacer...” /  
“Pois olha, princesinha, nem imaginas. Nem imaginas **a quantidade de coisas** que sei  
fazer...”

ff) “Eso lo primero. Primero te cuento el cuento, y luego... ya verás, ya verás luego **la de cosas** que te voy a hacer...” / “Primeiro conto-te o conto, e depois... já verás, já verás depois **a quantidade de coisas** que te vou fazer...”

Como referido inicialmente, o método utilizado para a tradução destas expressões foi o método de equivalência, exceto no que diz respeito aos dois últimos exemplos. No exemplo ee) e ff) podemos pressupor que existe uma elipse da expressão idiomática “la mar de cosas”, que significa muito ou uma grande quantidade<sup>18</sup>. Na falta de uma expressão equivalente, a solução escolhida foi a paráfrase, como é possível verificar supra.

## 6.5 Construções imagéticas

Para além das expressões idiomáticas acima apresentadas, ocorreram três situações problemáticas que, não podendo ser consideradas uma expressão idiomática, podem ser consideradas construções imagéticas.

gg) “DR. SOTO.- **Antes muertos que manchados.**” / “DR. SOTO - **Mais vale morrer com honra do que viver com desonra.**

hh) “DR. SOTO.- **Tampoco nosotros tocamos el cielo.**” / “DR. SOTO - **A nossa vida também não é um mar de rosas**”

Para os dois exemplos acima apresentados, o procedimento de tradução utilizado foi a adaptação, uma vez que tanto a tradução literal como o método de equivalência não puderam ser aplicados nesta situação, pois a tradução não soaria natural.

O terceiro exemplo problemático diz respeito ao título da obra “Sangre Lunar”. A primeira e única vez em que é feita uma alusão ao título é através de Estela, a mãe de Lúcia, esta alusão ocorre na página 97 da obra, a meio da Primeira Parte.

ii) ¿Me estás oyendo? Solo dormida, **como la luna, como la luna que sangra, como la luna que sangra para nada**, mientras gira y gira para nadie, hasta que un día... / **Estás**

<sup>18</sup> Cf.: “**La mar de...**(La tira de...||La pila de...||La leche de...||Mogollón de...) Todas éstas son expresiones enfáticas de cantidad equivalentes a mucho o muy, según vayan con sustantivo o con verbo o adverbio respectivamente.” (Buitrago, 2007, p. 396)

a ouvir-me? Só adormecida, **como a lua, como a lua que sangra, como a lua que sangra para nada**, enquanto gira e gira para ninguém, até que um dia...

O título é ambíguo e pode assumir diversas interpretações, por isso, de forma a manter a mesma ambiguidade, decidi traduzir literalmente o título para “Sangue lunar”, mantendo assim não só a mesma ambiguidade como também a mesma estrutura.

## 6.6 Expressões de difícil compreensão

Outros problemas encontrados prenderam-se com questões de compreensão, como é possível verificar nos seguintes casos.

jj) “ESTELA.- El orégano, **lo último.**” / “ESTELA – Os orégãos, **em último.**”

kk) VOZ SABINA.- Voy a volver a Viena la próxima semana... o la otra. (...)Allí puedo pasar días y días... o a veces hasta un mes o dos... sin pensar en Lucía. (...) Te lo juro. Es una sensación... como un sobresalto, ¿sabes? Como si algo te saltara encima desde dentro...

(...)

VOZ DRA. CARUANA.- Sí, sé lo que es eso. Una especie de...

VOZ SABINA.- ¿Verdad que sí?

VOZ DRA. CARUANA.-... **sacudida.**” / VOZ SABINA - Vou voltar para Viena na próxima semana... ou na outra. (...) Lá consigo passar dias e dias... ou às vezes até um mês ou dois... sem pensar na Lúcia. (...) Juro-te. É uma sensação... como um sobresalto, sabes? Como se algo te saltasse em cima desde dentro...

(...)

VOZ DRA. CARUANA - Sim, sei o que é isso. Uma espécie de...

VOZ SABINA - A sério que sim?

VOZ DRA. CARUANA -...de **abanão.**”

A compreensão torna-se difícil em ambas as situações, dado que estamos perante frases que aparentemente não têm antecedentes o que, por conseguinte, dificulta o seu entendimento. No entanto, após uma leitura mais atenta, ambos os casos apresentados foram traduzidos literalmente de maneira a manter o mesmo sentido e a mesma ambiguidade presente no texto de partida. Ainda assim, no segundo caso, ou seja, no exemplo kk), acrescentou-se a preposição ‘de’ antes do nome, para que o diálogo se torne mais explícito e para assim se retomar o antecedente.

## 6.7 Preposições

Quanto às preposições, houve uma em particular que se verificou problemática. No primeiro monólogo do Dr. Soto, como se trata de um monólogo aparentemente sem nexos, e como não se percebe a quem e ao que é que esta personagem se está a referir, é difícil perceber qual será o valor da preposição “con”. Como todo o monólogo é ambíguo e uma vez que a preposição “con” também existe em português, decidi optar pela estratégia da tradução literal, mantendo assim, tal como aconteceu com as expressões de difícil compreensão, a ambiguidade do texto original.

- ll) “DR. SOTO.- (...) ¡Nada! ¡**Con** el resto, nada! ¡Ni nosotros ni nadie! (...) ¡**Con** eso, entérate de una vez, ni se gana ni se pierde! ¡**Con** eso, entérate, solo se llenan los bolsillos de baba! ¡La baba del destino, sí! Después de las tres primeras cifras, se derrama la baba del destino, pedazo de animal...” / “DR. SOTO – (...) Nada! Quanto ao resto, nada! Nem nós nem ninguém! (...) **Com** isso, vê se entendes de uma vez, não se ganha nem se perde! **Com** isso, percebe, só se enchem os bolsos de porcaria! A porcaria do destino, sim! Depois dos três primeiros números, derrama-se a porcaria do destino, pedaço de animal ...”

Esta preposição foi de facto a mais problemática; no entanto, existem outras que vale a pena mencionar, tais como:

- mm) “DRA CARUANA.- (*Por los huesos.*)” / “DRA. CARUANA - (*Referindo-se aos caroços.*)”
- nn) “DR. SOTO.- **De** ese asunto, ni una palabra más, ¿me oyes?” / “DR. SOTO - **Sobre** esse assunto, nem mais uma palavra, estás a ouvir-me?”

No exemplo mm) o método de tradução utilizado foi a transposição<sup>19</sup>, uma vez que na língua de chegada foi necessário utilizar um verbo em vez de uma preposição. A preposição portuguesa “pelos”, que seria a tradução literal do texto de partida, alteraria o sentido da didascália, daí a escolha de um verbo no lugar da preposição.

No que diz respeito ao exemplo nn), a preposição “de” no texto de partida tem o valor de tema ou assunto, como é possível verificar através do que se segue à preposição, e, portanto, considereei que a tradução para a preposição “sobre” seria a tradução mais adequada.

<sup>19</sup> “The method called transposition involves replacing one word class with another without changing the meaning of the message.” (Vinay & Darbelnet, 1995)

## 6.8 Tempos verbais

Os tempos verbais, no par de línguas em trabalho, são quase sempre um problema, dado que existem várias diferenças entre uma língua e a outra. As diferenças mais evidentes em *Sangre Lunar* dizem respeito ao gerúndio e ao pretérito perfeito espanhóis, como é possível verificar nos seguintes exemplos:

- oo) (...) **Ha estado** suficientemente «controlada» la integridad de esa mujer? / Será que a integridade dessa mulher **esteve** suficientemente “controlada”?
- pp) (...) Bueno, quiero decir que, dadas las circunstancias, alguien podría sospechar que ustedes... que la residencia está **ocultando** su nombre para... / (...) Bem, quero dizer que, dadas as circunstâncias, alguém poderia desconfiar que os senhores... que a clínica está a **ocultar** o nome dela para...
- qq) (...) En la nota de la convocatoria dice usted... o quien la **haya escrito**... / (...) Na nota da convocatória o senhor diz ... ou quem a **escreveu**...
- rr) (...) Tengo entendido que hay un abogado... que la familia **ha puesto** el caso en manos de un abogado... / Tive conhecimento de que existe um advogado... de que a família **pôs** o caso nas mãos de um advogado...
- ss) VOZ HOMBRE 1.- O Morín, sí... ¿Y cómo es que no **ha sido** convocado a esta rueda de prensa? / VOZ HOMEM 1 - Ou Morín, sim... E como é que ele não **foi convocado** para esta conferência de imprensa?
- tt) VOZ MUJER 1.- Que la residencia está **tratando** de impedir a la prensa... / VOZ MULHER 1 - Que a clínica está a **tratar** de impedir que a imprensa...
- uu) VOZ MUJER 1.- ¿Y qué otras está **considerando** la policía? / VOZ MULHER 1 - E que outras hipóteses está a polícia a **considerar**?
- vv) DRA. CARUANA.- Nosotros no insinuamos nada. La policía está **investigando** en torno a estas y otras hipótesis. / DRA. CARUANA - Nós não insinuamos nada. A polícia está a **investigar** tendo em conta estas e outras hipóteses.

Na grande maioria dos casos, os verbos que estavam no gerúndio no texto de partida, passaram para o infinitivo no texto de chegada e os verbos que estavam no pretérito perfeito do indicativo e do “subjuntivo” espanhol no texto de partida passaram para o pretérito imperfeito do indicativo no texto de chegada. Esta mudança nos tempos verbais é obrigatória para que a tradução soe o mais natural possível para o leitor/espectador, uma vez que, no português europeu, o gerúndio não é utilizado com tanta regularidade e é normalmente substituído pelo verbo no infinitivo. Já o pretérito imperfeito do indicativo, como diz respeito a uma ação não



finalizada que decorreu antes do momento da fala, é a solução mais adequada para traduzir os exemplos acima apresentados.

Ainda no que respeita aos tempos verbais, e sempre tendo em conta que uma análise detalhada das diferenças dos tempos verbais entre os pares de línguas em trabalho seria um exercício demasiado exaustivo e não seria o mais pertinente para o objetivo deste projeto, é ainda possível apontar outro caso específico que também foi problemático.

ww) VOZ HOMBRE 2.- Sin embargo, usted **aseguró** antes que su residencia tenía medios y personal suficientes para... / VOZ HOMEM 2 - No entanto, o doutor já **tinha assegurado** que a sua clínica tinha meios e pessoal suficientes para...

Neste exemplo, o pretérito perfeito do indicativo foi substituído pelo pretérito mais-que-perfeito composto do indicativo. Esta substituição deu-se para que fosse possível manter a marca de anterioridade que no texto de partida está demarcada através do advérbio “antes”.

## 6.9 Regências verbais

Existem também diferenças ao nível das regências verbais entre o espanhol e o português. Em *Sangre Lunar*, embora não tenha sido o fator mais problemático, é importante assinalar algumas dessas diferenças.

xx) “VOZ HOMBRE 2.- ¿Insinúa usted que el violador pudo haber sido alguien **próximo a** la víctima? / VOZ HOMEM 2 - Está a doutora a insinuar que o violador pode ter sido alguém **próximo da** vítima?”

yy) “(Brusco cambio de luces. Desaparecen los micrófonos. El DR. SOTO, en pie, grita **hacia** un lateral.) / (Mudança brusca de luzes. Desaparecem os microfones. O DR. SOTO, de pé, grita **para** uma das laterais.)”

zz) “Córtalo más fino, **vamos a ser** seis.” / “Corta-o mais fino, **vamos ser** seis”

Como é possível observar, os três exemplos acima apresentados foram traduzidos pelo seu equivalente na língua de chegada. Utilizar a mesma regência utilizada no original não resultaria numa solução correta em português.

## 6.10 Interjeições

No que diz respeito às interjeições, o principal problema verificou-se na interjeição “ya”. Dependendo dos diálogos, esta interjeição foi adotando diferentes traduções, como será demonstrado nos exemplos que se seguem:

aaa) “DR. SOTO.- **Ya.** (*Pausa.*) ¿Sus lectores quieren un cuadro clínico del estado de coma?” / “DR. SOTO - **Pois.** (*Pausa.*) Os seus leitores querem um quadro clínico do estado de coma?”

“VOZ HOMBRE 1.- **Ya...** Pero usted es el Médico Jefe...” / “VOZ HOMEM 1 - **Sim...** Mas o senhor é o médico chefe...”

bbb) “JAIME.- Sí, **ya...** Supongo que tu madre estará...” / “JAIME – Sim, **pois...** Suponho que a tua mãe deve estar...”

ccc) “(...) Antes, me digo, era un hombre como yo, incapaz siquiera de... Sí, **ya...** no era su hija, no era Lucía, no era algo que has visto nacer (...)” / “(...) Antes, disse-me, era um homem como eu, incapaz sequer de... Sim, **está bem...** não era a filha dele, não era a Lúcia, não era algo que ele viu nascer (...)”

ddd) “HÉCTOR.- **Ya.** Pero a veces...” / “HÉCTOR - **Sim.** Mas às vezes...”

eee) “MANUEL.- **Ya.** (*Pausa.*) ¿Y por qué? ¿Por qué me lo pregunta?” / “MANUEL - **Está bem.** (*Pausa.*) E porquê? Porque é que mo pergunta?”

Para solucionar este problema, foi necessário recorrer à estratégia de adaptação, uma vez que não existe um equivalente direto na língua de chegada para a interjeição “ya” e que esta estratégia é utilizada quando o que é referido no texto de partida é desconhecido pela cultura de chegada.<sup>20</sup> Devido, portanto, à falta de um equivalente direto desta interjeição em português, a tradução foi variando consoante o contexto, de forma a poder soar natural na língua de chegada.

No que diz respeito às interjeições “vaya” e “venga”, o problema é o mesmo de “ya”, dado que também para estas interjeições não existe um equivalente direto do espanhol para o português e foi então necessário adaptar-se a mensagem.

fff) “¡**Vaya**, con el puritano!” / “**Mas que grande** puritano me saíste!”

ggg) “**Y venga** a gastar y a gastar...” / “**E toca** a gastar e a gastar até mais não...”

## 6.11 Referências culturais

É possível ainda verificar algumas situações problemáticas a respeito das referências culturais. Essas situações são as seguintes:

<sup>20</sup> Cf.: “Adaptation is used in those cases where the type of situation being referred to by SL message is unknown in the TL culture.” (Vinay & Darbelnet, 1995, p. 39)

hhh) VOZ MUJER 2.- Bueno, yo... Soy corresponsal de... Es decir, colaboro en la revista *Sensaciones*... / VOZ MULHER 2 - Bem, eu... Sou correspondente de... Quero dizer, colaboro na revista *Sensações*...

iii) *Un delgado haz cae sobre MANUEL, ahora cara al proscenio, que fuma y canta provocativamente a alguien: «Guantanamera... guajira guantanamera...»* / *Um fino feixe de luz cai sobre MANUEL, agora de cara para o proscénio, que fuma e canta provocativamente para alguém: “Guantanamera... guajira guantanamera...”*

O primeiro exemplo, (hhh), embora esteja aqui incluído, acabou por não ser um problema. O facto de estar inserido nos problemas deve-se a inicialmente ter pensado que “*Sensaciones*” se tratava de uma revista verdadeira o que, se fosse esse o caso, seria de facto uma referência cultural e uma situação problemática. No entanto, é o autor que cria o nome da revista. Como se trata de uma criação do autor, embora tenha ponderado, inicialmente, em traduzir “*Sensaciones*” por uma revista verdadeira existente em Portugal, na tradução final, decidi traduzir literalmente. Tendo em conta a posição do autor, que optou por não se comprometer com uma revista verdadeira, considereei que na tradução deveria respeitar e manter a mesma posição.

Por outro lado, no que concerne ao segundo exemplo, já não estamos perante algo inventado, mas sim perante uma referência cultural. A música cantada por Manuel é uma música popular cubana. Tal como aconteceu com o exemplo anterior, na tradução inicial ponderei a possibilidade de encontrar uma música portuguesa que pudesse provocar o mesmo efeito da música presente na obra original. No entanto, e após alguma reflexão, dificilmente se conseguiria um equivalente adequado e, por este motivo, a opção tomada foi a da não tradução, mantendo a referência presente na obra original.

Para as situações presentes na obra original em que foi utilizada uma língua terceira, o inglês e o alemão, a opção foi igualmente a da não tradução, uma vez que, se não está traduzido no texto original, também não se justificaria traduzir no texto de chegada. Em princípio, o entendimento que o público de partida irá ter dessas línguas terceiras será o mesmo do público de chegada.

jjj) “DR. SOTO.- ¿A qué sabía esa salsa? / “DR. SOTO - Esse molho sabia a quê?  
DRA. CARUANA.- A **Worcestershire**.” / DRA. CARUANA - A **Worcestershire**.”

kkk) “SABINA.- Mesa catorce: tres **Langenloiser**... Mesa dos: el **Vöslauer**... Mesa nueve: una **Grösser**... No: eso es la mesa dos también... La mesa nueve es... La mesa nueve, ¿qué? Ah, sí: el hielo. Hielo para la mesa nueve y el **kapuzine** para la trece...”

(...)” / “SABINA - Mesa catorze: três **Langenloiser**... Mesa dois: o **Vöslauer**... Mesa nove: uma **Grösser**... Não: isso é a mesa dois também... A mesa nove é... A mesa nove, o quê? Ah, sim: o gelo. Gelo para a mesa nove e a **Kapuziner** para a treze... (...)”

## 6.12 Outras situações problemáticas

Por último, existiram ainda outros problemas de tradução que não justificaram uma secção, mas que não poderiam deixar de ser mencionados. Estes problemas são os seguintes:

III) HÉCTOR.- Que nazca. Que nazca ese **niño**.

mmm) “A un kilómetro te huelo yo a ti, **hurgándome las corvas**, lamiéndome los pasos, rascándome la sombra, merodeándome, sí, merodeándome...” / “A ti cheiro-te a um quilómetro de distância a esgaravatar-me as penas, a lamber-me os passos, a rascar-me a sombra, a rondar, sim, a rondar...”

No que diz respeito ao primeiro exemplo, o problema dá-se devido aos significados da palavra “niño” em espanhol, uma vez que esta palavra tanto pode querer dizer apenas “criança”, como “menino”. No entanto, em português, a palavra “menino” designa especificamente o sexo do bebé ou da criança, o que suscitou dúvidas aquando da tradução. Ainda assim, visto que na penúltima didascália da obra é dado a entender ao público que o bebé é de facto um menino, (“*Uno de los médicos —mujer— extrae de entre las sábanas, envuelto en ellas, un bulto que figura inequívocamente un niño.*”), achei que a melhor solução seria a tradução literal, ficando então “menino” em português, para todas as ocorrências exceto a primeira, pois achei que faria mais sentido manter criança.

No segundo exemplo “mmm” estamos perante uma metáfora perturbadora; a solução para este problema foi a adaptação. De maneira a manter a metáfora e a mesma imagem perturbadora, a tradução final foi “esgaravatar-me as penas”; no entanto, foram ponderadas outras como “a fuçar-me os contornos”, ou “a escarafunchar-me as curvas”, que não foram escolhidas por achar que a tradução final provocaria melhor o mesmo efeito do texto de partida.

Em suma, e como demonstrado ao longo desta análise dos problemas de tradução mais relevantes encontrados em *Sangre Lunar*, o método mais utilizado ao longo do processo de tradução foi a tradução literal, privilegiando sempre o sentido. Só na impossibilidade de se utilizar este método é que se optou pela utilização de outros que fizessem jus ao texto de partida e que não alterassem ou que mantivessem o máximo possível o sentido do texto de partida. Tentar manter o sentido da obra original na tradução foi sempre a prioridade ao longo do

processo de tradução. A possibilidade de utilizar a tradução literal com grande frequência também se deve ao facto de o espanhol e o português serem duas línguas tipologicamente próximas, fator que faz com que seja possível manter as mesmas estruturas, na maioria dos casos. É ainda de salientar que, embora tenham surgido outros problemas de tradução, como é o caso de mais problemas no que diz respeito aos tempos verbais, às preposições, às regências, entre outros, não se justificava mencioná-los todos, pelo facto de não serem tão relevantes para o trabalho em causa e porque a sua análise iria implicar um trabalho mais exaustivo e minucioso que não era o pretendido para esta situação.

## Considerações finais

Após a realização da tradução da obra em estudo, foi possível perceber o quão vasta é a tradução literária e o quão apaixonante esta área pode ser. O teatro em particular é uma área da literatura fascinante, por tudo aquilo que o caracteriza e pelo facto de, na grande maioria das vezes, se dirigir a dois tipos de público, ao público leitor e ao público espectador. Traduzir teatro, para além de ter sido muito desafiante, foi também muito bom para o desenvolvimento das minhas capacidades. Como, para além da tradução e do elemento escrito, o tradutor tem que ter sempre em mente o elemento da representação, que à partida não lhe será um elemento tão próximo como é a escrita, é um exercício constante tentar fazer com que um texto traduzido soe tão natural e seja tão bom no papel como a ser representado num palco.

Sanchis Sinisterra é um autor de grande notoriedade, mas pouco divulgado em Portugal e este trabalho surge inicialmente como uma tentativa de poder dar a conhecer este autor e a sua obra a um público mais vasto e também de poder partilhar um pouco a minha paixão pelo autor com pessoas que tenham o mesmo interesse. Para isso, foi essencial conhecer melhor quem é José Sanchis Sinisterra e qual é a sua identidade na escrita. Investigar e conhecer a vida e a obra deste autor facilitou imenso não só a compreensão da obra, mas também a tradução. Perceber o conceito de “Teatro Fronterizo” fez-me olhar para a obra em estudo de outra forma e levou-me a reparar em pormenores e a ter um conhecimento sobre esta que não seria possível sem fazer este tipo de investigação.

A abordagem que se seguiu acerca da “translucidez” e da mistura entre artes e géneros presente em *Sangre Lunar* vem na sequência do estudo do autor e da obra e foi uma aprendizagem enorme acerca do teatro e da maneira como *Sangre Lunar* está escrita. Esta é uma obra com características muito específicas e seria difícil poder analisá-las todas neste trabalho; daí ter-me centrado no “translúcido” e na mistura de artes e géneros, pois estes são, na minha opinião, dois dos principais elementos que definem como está construída a linguagem teatral nesta obra.

Na sequência deste capítulo, achei que seria bom fazer uma reflexão sobre as dificuldades de traduzir teatro em geral e, a um nível mais pessoal, sobre as dificuldades de traduzir *Sangre Lunar* em particular. Com esta reflexão, foi possível concluir que algumas das dificuldades sentidas se deveram ao facto de não ter um conhecimento vasto na área do teatro, mas tal também me permitiu perceber que certas dificuldades se deveram à minha abordagem como tradutora. Isto é, uma das maiores dificuldades sentidas ao longo da realização deste projeto foi tentar manter-me neutra e não assumir a minha opinião como a única possível, uma

vez que era um projeto de tradução e não um trabalho acerca da minha opinião. O facto de ter sentido esta dificuldade penso que se deve principalmente ao tema da obra, por este ser um tema bastante forte sobre o qual tenho uma opinião bastante marcada.

Como não poderia deixar de ser e porque se trata de um projeto de tradução foi necessária a realização de uma análise textual. Esta análise foi elaborada tendo por base o modelo funcionalista de Christiane Nord, por este ser um modelo abrangente que pode ser aplicado tanto a textos literários como não literários. Com este modelo como base, tornou-se mais fácil não só a estruturação do trabalho, mas também a organização da pesquisa. Ajudou a direcionar o trabalho quando não sabia qual seria o próximo passo e a restringir a pesquisa ao que era estritamente necessário. Considero que a aplicação deste modelo neste trabalho de projeto foi benéfica e produtiva.

Tal como a análise textual, também um projeto de tradução tem de conter uma análise dos problemas de tradução. A análise dos problemas de tradução foi, talvez, a parte mais morosa deste trabalho e também aquela em que senti mais dificuldades, por muitas vezes sentir que não sabia justificar as minhas escolhas ou não sabia selecionar os problemas mais relevantes, uma vez que, como já mencionado no decorrer do trabalho, uma análise pormenorizada de todos os problemas encontrados não seria viável nem pertinente para o trabalho em questão. Neste âmbito, a obra *Comparative Stylistics of French and English: A Methodology for Translation* de Vinay & Darbelnet foi essencial. Ao utilizar os procedimentos de Vinay & Darbelnet, tornou-se possível não só a justificação das minhas escolhas de tradução, mas também a seleção dos problemas mais relevantes, dado que me fez perceber o que seria importante referir e o que poderia ficar para uma futura investigação ou para uma outra abordagem à mesma obra. Ainda assim, parte dos problemas mencionados foram essencialmente problemas específicos do par de línguas em questão, tais como as formas de tratamento, os tempos verbais, as preposições, as regências, entre outros.

Em forma de conclusão, este trabalho contribuiu muito para o desenvolvimento dos meus conhecimentos e das minhas capacidades enquanto tradutora. Acredito que a tradução é sempre um desafio e uma aprendizagem e é isso que diariamente me cativa nesta área: poder aprender todos os dias algo de novo e poder desenvolver as minhas capacidades constantemente. A tradução de *Sangre Lunar* fez-me descobrir novos interesses e instigou a minha vontade de querer saber mais e de conhecer melhor este mundo que é a tradução literária. Gostava que este projeto fosse apenas um princípio, uma vez que no meio do tanto que foi dito, ficou outro tanto por dizer. Teria sido interessante e pertinente simular uma encomenda de

tradução, mas limitações várias, sobretudo devidas à extensão do trabalho, impediram a realização desse desiderato. Seria ainda interessante continuar a tradução para o português das obras deste autor, que tanto contribui para o teatro contemporâneo. Continuar a analisar *Sangre Lunar*, como por exemplo fazer uma análise mais detalhada do jogo de tempo e espaço da obra, ou dos diferentes registos de língua utilizados pelas diferentes personagens, ou até mesmo uma análise das diferentes interpretações possíveis da obra, que se podem subentender nas entrelinhas, seria, na minha opinião, uma mais-valia para a tradução e uma boa forma de continuar a aprofundar os meus conhecimentos e a desenvolver as minhas capacidades.



## Bibliografia/Fontes consultadas

- "Ay Carmela!" de José Sanchis Sinisterra. (22 de janeiro de 2013). Obtido em 18 de março de 2021, de Teatro das Beiras: <https://teatrodasbeiras.wordpress.com/category/ay-carmela-de-jose-sanchis-sinisterra/>
- "Teatro, Literatura, Vida" José Sanchis Sinisterra en la Biblioteca Nacional. (26 de fevereiro de 2009). *Revista de Arte*. Obtido em 17 de março de 2021, de <https://www.revistadearte.com/2009/02/24/teatro-literatura-vida-jose-sanchis-sinisterra-en-la-biblioteca-nacional/>
- (2015). Obtido em 15 de março de 2021, de Nuevo Teatro Fronterizo: <http://www.nuevoteatrofronterizo.es/>
- Almodóvar, P. (Realizador). (2002). *Hable con ella* [Filme].
- Bassnett, S. (2003). *Estudos de Tradução*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Buitrago, A. (2007). *Diccionario de dichos y frases hechas*. Espasa.
- Carballo, C. F. (2013). La ruptura de horizontes en el teatro breve de José Sanchis. Em AA.VV., *El viento espira desencanto: Estudios de literatura española contemporánea* (pp. 291-300). Roma: ARACNE editrice S.r.l. Obtido de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4767422>
- Carratalá, J. A. (11 de novembro de 2005). *Entrevista a José Sanchis Sinisterra*. Obtido em 17 de fevereiro de 2021, de Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes: [http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/entrevista-a-jose-sanchis-sinisterra-11112005--0/html/009d23e2-82b2-11df-acc7-002185ce6064\\_2.html](http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/entrevista-a-jose-sanchis-sinisterra-11112005--0/html/009d23e2-82b2-11df-acc7-002185ce6064_2.html)
- Castro, S. (18 de abril de 2018). *José Sanchis Sinisterra. Premio Max de Honor 2018*. Obtido em 15 de março de 2021, de Nuevo Teatro Fronterizo: <http://www.nuevoteatrofronterizo.es/jose-sanchis-sinisterra-premio-max-de-honor-2018/>
- Colomé, J. P. (maio de 1997). José Sanchis Sinisterra. *El Ciervo*, 27-29. Obtido em 12 de janeiro de 2021, de <https://www.jstor.org/stable/40822206>
- Diccionario de la lengua española*. (s.d.). Obtido de Real Academia Española: <https://dle.rae.es/>
- Dramaturgo espanhol José Sanchis Sinisterra recusa "desvalorização da literatura"*. (14 de setembro de 2011). Obtido em 17 de março de 2021, de RTP Notícias:

- [https://www.rtp.pt/noticias/cultura/dramaturgo-espanhol-jose-sanchis-sinisterra-recusa-desvalorizacao-da-literatura\\_n478888](https://www.rtp.pt/noticias/cultura/dramaturgo-espanhol-jose-sanchis-sinisterra-recusa-desvalorizacao-da-literatura_n478888)
- Duarte, I. (2000). *Língua Portuguesa: Instrumentos de Análise*. Lisboa: Universidade Aberta.
- Eco, U. (2010). *Como se faz uma tese em Ciências Humanas* (16 ed.). Lisboa: Editorial Presença.
- Editora, P. (Ed.). (s.d.). *Bertolt Brecht*. Obtido em 23 de agosto de 2021, de Infopédia: [https://www.infopedia.pt/\\$bertolt-brecht?uri=lingua-portuguesa](https://www.infopedia.pt/$bertolt-brecht?uri=lingua-portuguesa)
- Editora, P. (Ed.). (s.d.). *Franz Kafka*. Obtido em 23 de agosto de 2021, de Infopédia: [https://www.infopedia.pt/\\$franz-kafka?uri=lingua-portuguesa](https://www.infopedia.pt/$franz-kafka?uri=lingua-portuguesa)
- Editora, P. (Ed.). (s.d.). *Harold Pinter*. Obtido em 23 de agosto de 2021, de Infopédia: [https://www.infopedia.pt/\\$harold-pinter?uri=lingua-portuguesa](https://www.infopedia.pt/$harold-pinter?uri=lingua-portuguesa)
- Editora, P. (Ed.). (s.d.). *Infopédia Dicionários Porto Editora*. Obtido de Infopédia: <https://www.infopedia.pt/>
- Editora, P. (Ed.). (s.d.). *Jacques Derrida*. Obtido em 23 de agosto de 2021, de Infopédia: [https://www.infopedia.pt/\\$jacques-derrida?uri=lingua-portuguesa](https://www.infopedia.pt/$jacques-derrida?uri=lingua-portuguesa)
- Editora, P. (Ed.). (s.d.). *Samuel Beckett*. Obtido em 23 de agosto de 2021, de Infopédia: [https://www.infopedia.pt/\\$samuel-beckett?uri=lingua-portuguesa](https://www.infopedia.pt/$samuel-beckett?uri=lingua-portuguesa)
- Editora, P. (Ed.). (s.d.). *Umberto Eco*. Obtido em 23 de agosto de 2021, de Infopédia: [https://www.infopedia.pt/\\$umberto-eco?uri=lingua-portuguesa](https://www.infopedia.pt/$umberto-eco?uri=lingua-portuguesa)
- El dramaturgo José Sanchis Sinisterra, premiado por la Federación Española de Teatro Universitario*. (17 de maio de 2016). Obtido em 16 de março de 2021, de Sociedad General de Autores y Editores SGAE: <http://www.sgae.es/es-ES/SitePages/EstaPasandoDetalleActualidad.aspx?i=917&s=5>
- Jakobson, R. (1995). Aspectos Lingüísticos da Tradução. Em R. Jakobson, *Linguística e Comunicação* (pp. 63-72). São Paulo: Editora Cultrix.
- Jiménez, S. U., & Salas, F. J. (2007). Estrategias de comunicación teatral en la obra de José Sanchis Sinisterra. *Pandora: revue d'etudes hispaniques*, pp. 49-64. Obtido em 15 de fevereiro de 2021, de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2925712>
- José Sanchis Sinisterra*. (s.d.). Obtido em 16 de março de 2021, de Contexto Teatral: <https://www.contextoteatral.es/josesanchissinisterra.html>

- Marta, E. d. (11 de novembro de 2005). *A relação entre significado e significante*. Obtido em 7 de maio de 2021, de Ciberdúvidas da Língua Portuguesa: <https://ciberduvidas.iscte-iul.pt/consultorio/perguntas/a-relacao-entre-significado-e-significante/16329>
- Muniz, M. (2009). Dramaturgia Atoral: Entrevista ao dramaturgo espanhol José Sanchis Sinisterra. *Travessias*, pp. 1-5. Obtido em 16 de fevereiro de 2021, de <http://e-revista.unioeste.br/index.php/travessias/article/view/3310/2615>
- Neto, W. L. (24 de dezembro de 2009). *Quarta Parede*. Obtido em 14 de maio de 2021, de E-Dicionário de Termos Literários de Carlos Ceia: <https://edtl.fcs.unl.pt/encyclopedia/quarta-parede/>
- Nord, C. (2016). *Análise textual em tradução: bases teóricas, métodos e aplicação didática*. Brasil: Rafael Zamperetti Copetti Editor Ltda.
- Pérez-Rasilla, E. (janeiro-julho de 2003). *Sangre Lunar*, Un hito en el discurso de Sanchis Sinisterra. *Acotaciones Revista de Investigación Teatral*, pp. 49-63. Obtido em 27 de janeiro de 2021, de <https://www.resad.com/Acotaciones.new/index.php/ACT>
- Presentación*. (s.d.). Obtido em 19 de março de 2021, de Sala Beckett: <https://www.salabeckett.cat/es/presentacion/>
- Reis, C., & Lopes, A. C. (2011). *Dicionário de Narratologia* (7ª ed.). Coimbra: Almedina.
- Silva, F. O. (2020). Para uma comparação dos marcadores discursivos bem e bom em português europeu em contraste com well em inglês. *Marcadores discursivos. O português como referência contrastiva*, pp. 207-226.
- Sinisterra, J. S. (1990). Muestra antológica de El Teatro Fronterizo. *Pausa*. Obtido em 15 de março de 2021, de <https://www.revistapausa.cat/muestra-antologica-de-el-teatro-fronterizo/>
- Sinisterra, J. S. (2010). La intempestiva génesis de *Sangre Lunar*. Em *Próspero sueña Julieta (o viceversa)/Sangre Lunar* (pp. 67-77). Madrid: Editorial Fundamentos.
- Sinisterra, J. S. (2010). *Próspero sueña Julieta (o viceversa)/Sangre Lunar*. Madrid: Editorial Fundamentos.
- Sinisterra, J. S. (2010). *Sangre Lunar*. Em *Próspero sueña Julieta (o viceversa)/Sangre Lunar* (pp. 80-139). Madrid: Editorial Fundamentos.
- Sinisterra, J. S. (2010). *Un poco de historia*. Obtido em 17 de março de 2021, de Nuevo Teatro Fronterizo: <http://www.nuevoteatrofronterizo.es/campo-de-ideas/un-poco-de-historia/>

- Torres, R. (16 de março de 2006). Sanchis Sinisterra reflexiona sobre el dolor en 'Sangre lunar'. *El País*. Obtido em 25 de janeiro de 2021, de [https://elpais.com/diario/2006/03/16/cultura/1142463611\\_850215.html](https://elpais.com/diario/2006/03/16/cultura/1142463611_850215.html)
- Vinay, J.-P., & Darbelnet, J. (1995). *Comparative Stylistics of French and English: A Methodology for Translation*. John Benjamins Publishing Company.
- Wolfgang Iser. (s.d.). Obtido em 23 de agosto de 2021, de Wikipédia: [https://pt.wikipedia.org/wiki/Wolfgang\\_Iser](https://pt.wikipedia.org/wiki/Wolfgang_Iser)

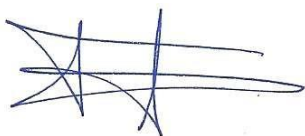
# ANEXO

## A QUIEN CORRESPONDA

Madrid a 14 de julio de 2021

La abajo firmante **ESTIBALIZ LACHAGA GARCÍA** como agente teatral y mandatada del dramaturgo español **JOSÉ SANCHIS SINISTERRA (en adelante, el AUTOR)**, autoriza a **MAFALDA GOMES**, estudiante del Máster en Traducción: portugués y dos lenguas extranjeras (Español/Inglés) de la Facultad de Letras de la Universidad de Coimbra en Portugal a efectuar la traducción al portugués de la obra dramática original del AUTOR "**SANGRE LUNAR**"

Lo que suscribo a los efectos oportunos.



E. LACHAGA

Fdo: ESTIBALIZ LACHAGA GARCÍA  
AGENTE TEATRAL JOSÉ SANCHIS SINISTERRA