

COM INSTITUTO POLITÉCNICO DE LISBOA
ESCOLA SUPERIOR DE TEATRO E CINEMA



O PIO DA CORUJA
ARTE E RESISTÊNCIA SIMBÓLICA NO CAPITALISMO
TARDIO - UM PROJETO DE CRIAÇÃO TEATRAL

TRABALHO DE PROJETO

MESTRADO EM TEATRO - ESPECIALIZAÇÃO EM ARTES
PERFORMATIVAS

Martim Sena

Amadora, setembro/2025

INSTITUTO POLITÉCNICO DE LISBOA
ESCOLA SUPERIOR DE TEATRO E CINEMA



O PIO DA CORUJA
ARTE E RESISTÊNCIA SIMBÓLICA NO CAPITALISMO
TARDIO - UM PROJETO DE CRIAÇÃO TEATRAL

TRABALHO DE PROJETO

Martim Sena

Trabalho de Projeto submetida(o) à Escola Superior de Teatro e Cinema para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Teatro - especialização em Artes Performativas, realizada sob a orientação científica de Diogo Bento, professor adjunto convidado do ramo de atores do departamento de Teatro da ESTC.

Amadora, setembro/2025

AGRADECIMENTOS

A realização deste trabalho de projeto não se concretizou sem recorrer ao auxílio e diálogo de amigos e colegas que se provaram indispensáveis para a sua concretização, dos quais me vejo inteiramente grato. Quero agradecer a:

Diogo Bento, pela sua disponibilidade e apoio constantes, bem como pela sua orientação cuidada e pela partilha dos seus conhecimentos teatrais, entre outros, que me ajudaram a crescer enquanto artista;

A Rute Reis e a Carla Santos, pela paciência e disponibilidade;

A André Costa e a Miguel Costa, pela participação na componente prática e pelo constante apoio emocional;

A Laura Bosne, por todo o apoio ao longo de todo o mestrado;

A Alex Istrate e a Felipe Toledo, pelas suas amizades e ajudas ao longo do processo;

A Ana Rita, Beatriz Araújo e a Carolina Viamonte, pela colaboração na parte musical do espetáculo;

Um especial agradecimento à minha família: aos Zés, por todos os valores e amor que me passaram; ao Francisco Fraústio, pelos livros e fotos; por fim, mas não menos importante, a Ivone Rosa Túbal Afonso e a António Gauldino Fraústio, por todo o amor e carinho transmitido através das suas histórias e pela disponibilidade em servirem de “objetos de estudo” e “pontos de partida” à concretização deste Mestrado, com grande significado pessoal.

RESUMO

O presente relatório do trabalho de projeto *O pio da coruja* tem como objetivo identificar a necessidade social e artística, bem como dar conta da metodologia utilizada para a génese do espetáculo *O pio da Coruja* a partir da obra *The Political Theatre*, de Erwin Piscator.

Baseando-se a proposta cénica num único indivíduo a dialogar entre a atualidade e os tempos da ditadura portuguesa, tanto a peça quanto o relatório partiram da apropriação de relatos íntimos e documentos familiares, assim como de uma análise social e histórica destes dois diferentes períodos da história de Portugal.

Palavras-chave: Teatro; Teatro Político; Ditadura portuguesa; Século XX; Século XXI; Atualidade.

ABSTRACT

The present report of the project *O pio da coruja* aims to identify the social and artistic needs, as well as to detail the methodology used to create the performance *O pio da coruja*, based on Erwin Piscator's *The Political Theatre*.

Centred on a single individual in a dialogue between the present day and the times of the Portuguese dictatorship, both the play and the report stem from the appropriation of intimate accounts and family documents, alongside a social and historical analysis of these two distinct periods in Portuguese history.

Key-words: Theatre; Political Theatre; Portuguese dictatorship; XXth Century; XXIst Century; Current affairs.

ÍNDICE

Introdução.....	1
O Narrador e o Despertar da Consciência.....	2
Contexto pessoal.....	2
O narrador segundo Walter Benjamin.....	5
Paralelismos Históricos e Ameaças Contemporâneas.....	9
Contexto histórico.....	9
Capitalismo e Estrutura Social.....	20
O Capitalismo.....	21
Teatro Político e Prática Artística.....	37
Teatro Documental.....	38
Teatro Político.....	39
Processo Criativo.....	40
Na Hora da Inquietação.....	48
Urgência Política.....	48
Urgência Humana.....	50
Consequências do Teatro Político.....	52
Emoção é Política.....	54
Aliados artísticos	58
Ética e Limites	64
Considerações Finais.....	68
Bibliografia.....	70
Anexos.....	73

INTRODUÇÃO

O trabalho de projeto intitulado *O pio da coruja*, constituído quer pelo espetáculo quer pelo presente relatório, nasce de uma inquietação que é, ao mesmo tempo, pessoal e coletiva. Cresci com histórias contadas pelos meus avós, histórias que falavam de medo e de silêncio, mas também de luta e resistência.

Mais tarde, ao acumular livros e testemunhos de quem viveu durante a ditadura portuguesa, percebi que o passado não estava tão distante quanto parecia. Este passado continua inscrito nas memórias, nos corpos e nas formas como nos relacionamos uns com os outros. Foi nesse confronto entre relatos íntimos e o meu conhecimento da história nacional que surgiu o primeiro ímpeto para o desenvolvimento deste trabalho.

O espetáculo desenvolvido no contexto deste Mestrado conta a história do meu tio-avô e a sua luta contra a ditadura portuguesa, propondo simultaneamente uma reflexão acerca dos tempos atuais sempre em diálogo com essa minha história familiar. A luta, seja ela contra a ditadura portuguesa ou contra as injustiças sociais, revela-se, a meu ver, cada vez mais importante. Ao fim de meio século de democracia, infelizmente vemos a ressurgência da extrema-direita e com ela a afirmação perigosa do racismo, da misoginia, da xenofobia e de uma promessa latente de violência contra indivíduos ou grupos de indivíduos socialmente mais vulneráveis.

Este relatório parte da convicção de que a arte não é apenas um reflexo do mundo, mas antes um campo de disputa simbólica onde se inscrevem as contradições sociais do seu tempo. Entre a memória histórica e a experiência contemporânea, entre o peso do passado e as tensões do presente, observa-se como o sistema capitalista molda não só a produção material massificada, mas também os modos de pensar, sentir e criar. Ao analisar o lugar da arte na lógica do mercado, e ao confrontar os legados da ditadura, da descolonização e da saturação mediática, o atual relatório propõe uma reflexão sobre a forma como os poderes económicos moldam o Estado e a população e, ainda, como a arte pode ser uma força motora para a emancipação social.

O NARRADOR E O DESPERTAR DA CONSCIÊNCIA

1) CONTEXTO PESSOAL

A) A origem do interesse pela narração de histórias

O interesse pela narração de histórias por parte dos meus avós é um dos pontos de partida não só para este projeto, mas também, de certa forma, para o meu trabalho como ator.

Como sempre ouvi histórias, desde logo me habituei a observar e escutar, o que acredito que me ajuda a captar experiências humanas que, segundo creio, são a parte fulcral do meu trabalho artístico. Contar histórias foi o que me trouxe aqui. Ouvir histórias sempre fez parte da minha vida. Estar imerso no ambiente das histórias é-me algo muito familiar. Trata-se de um contexto caloroso e reconfortante. Daí a vontade de criar um monólogo e devolver ao público as histórias que me foram passadas e que eu recebi.

Sempre que algum conto estava para terminar, sentia-se a obrigação de exclamar uma das máximas dos contadores de histórias: “Olha que isto é verdade, hum!?”. Esta necessidade de garantir a veracidade da história, num carregado sotaque alentejano, embalava-me para a conclusão de mais uma historieta de aldeia. O jogo entre a ficção e a não-ficção é algo que está subentendido nesta troca. Das histórias que presenciei, reparo naquilo que parecer ser uma fórmula usada pelos aldeões quando narram as suas histórias, fórmula essa que, devido à sua natureza humorística, resulta numa *punchline* que, de acordo com todos os ouvintes e algumas testemunhas das vivências contadas, atesta a factualidade e a veracidade incontestável do que foi dito. No entanto, toda a história que rodeia essa *punchline* é retocada pelo contador que, em algumas das sequências narrativas, procede a alterações em prol do sucesso da história como um todo e do próprio ato performativo de a contar. Seja para dar algum contexto a certas “personagens” envolvidas na história, seja para enfatizar o contexto histórico-social, as alterações na história são sempre bem-vindas e enriquecem tanto a história como o próprio contador e os ouvintes, pois estas variações nos contos, muitas vezes, dão-nos mais informações sobre o próprio contador do que propriamente sobre a história em si, detalhe este que, embora expectável, é esquecido quando saímos do quotidiano de uma aldeia e passamos a viver numa cidade. Não podemos ignorar que as narrativas dentro da esfera política não passam de histórias contadas por avós e avôs eleitos. Não são a verdade, são uma fatia dessa verdade, moldada e

editada para os seus ouvintes, para o povo. Não nos podemos esquecer que a política não é feita apenas de narrativas que embelezam a tragédia, mas de acontecimentos trágicos que são, muitas vezes, transformadas em histórias mais aceitáveis para quem as ouve.

O lugar do contador de histórias é, portanto, um lugar didático. Mesmo assim, o conteúdo destas histórias nunca foi, para mim, o ponto de maior fruição. Os narradores e o ambiente que contribuía para a criação de uma estética do momento em que se contava a história é do que eu me lembro com mais carinho e nostalgia. Portanto, este é o ponto de partida da criação: o lembrar, o recordar de um trabalho de uma memória geracional coletiva e o questionamento do seguinte princípio: o que tem a vida destas pessoas que ver, agora, com a minha?

B) Recolha de material e trabalho de campo

O processo de recolha de material para esta criação é contínuo e interminável. Não acredito que haja algum momento em que eu tenha pensado que realmente já teria matéria suficiente para a criação do que tinha em mente. Apesar disso, a escolha das histórias contadas, os eventos da vida familiar e toda a junção do passado com o presente aconteceu, devo dizer, de forma bastante intuitiva. A matéria-prima usada nesta criação é, principalmente, a memória que guardo de uma geração. Para aceder a essa memória e com o intuito de recolha de material, de um modo menos intuitivo e mais metódico, fiz em dezembro uma primeira viagem ao Alentejo. Essa viagem consistiu em leituras, filmagens, passeios e, claro, ouvir e respigar histórias. Nada do que surgiu dessa viagem entrou diretamente no espetáculo¹, mas esse trabalho de campo foi tão valioso quanto qualquer outra parte do processo, exatamente por servir de inspiração e por me permitir, principalmente, adquirir livros², cartas e postais de familiares que viviam na clandestinidade, fotografias antigas que mostram uma outra realidade, entre outros elementos

¹ Já tinha uma ideia base do espetáculo. Mesmo com o intuito de sobrepor uma visão mais metódica, a intuição prevaleceu. No entanto, esta viagem foi, de certa maneira, uma forma de receber o Alentejo com uma visão concreta da prática teatral. Digamos que a viagem sedimentou a ideia de que tudo o que queria dizer já estava em mim.

² Livros como *Que hacer* de V. I. Lenin e a *Obra poética* de Manuel da Fonseca são disso exemplo, nomeadamente dessa dualidade entre livros políticos e obras poéticas mais queridas, a um nível íntimo. Entre outros, destaco ainda: *As vinhas da ira*, de John Steinbeck; *Gritos de guerra*, de António Calvino, Carmo Vicente, Gabriel Raimundo e Manuel Geraldo; *Pão com manteiga*, de Carlos Cruz, José Duarte, Mário Zambujal, Orlando Neves, Bernardo Brito e Cunha e Eduardo Ferreira; *Resistência e Reforma Agrária* de António Modesto Navarro; *Voltar atrás para quê?*, de Irene Lisboa; *Em viagem pela Europa do leste*, de Gabriel García Márquez; *A comunidade internacional – introdução à política 2*, de Fernando Luso Soares; *Obras completas*, de José de Almada Negreiros; *Trinta fachadas de raiva*, do Capitão Calvino; *O sindicalismo em Portugal*, de Manuel Joaquim de Sousa; *Descolonização portuguesa – o malogro de dois planos*, de Carlos Dugos.

que retratam a atmosfera da época. Confesso que, inicialmente, não me interessava tanto fazer teatro documental. Aquilo que me estimulou foi sobretudo a existência destes registos, nomeadamente por terem escapado às garras do fascismo. Muitos não escaparam, daí a importância que dou a todo este material. Também decidi fazer uma entrevista filmada à minha avó. Mais uma vez, trata-se de matéria que não serviu diretamente para a criação do guião do espetáculo, mas indubitavelmente me serviu a mim como matéria de inspiração para a criação do universo do espetáculo.

Nesta procura de material – e tendo em mente a necessidade de não só contar a história dos meus familiares, do meu tio-avô e da minha avó, mas também a de a relacionar com os tempos de hoje - deparei-me com dois contratempos: a instabilidade política atual em constante mudança e o captar de uma instabilidade política não atual. A instabilidade política atual levou-me a modificar a minha forma de pensar à medida que o ano foi avançando. Pessoalmente, momentos-chave mais recentes na vida dos portugueses foram sendo substituídos por outros, cada vez mais absurdos. Esta constante mudança de cenário político fez-me, ao longo da criação, querer mudar o foco de certos momentos históricos da peça: substituir lutas sociais por outras que possam ter mais eco nos dias de hoje e alterar, reescrever e apagar a matéria do passado para o espetáculo, conforme a realidade assim o ia exigindo. Um exemplo claro disso é a parte do espetáculo que fala da época do meu tio-avô no exército. Usei este momento para lançar o tema da guerra e dar ênfase no que pode ser considerado como um assunto paralelo e relacionável entre os discursos reacionários da ditadura portuguesa e os argumentos principais usados, maioritariamente, pelo governo israelita, estadunidense e russo nas guerras atuais.

Captar a instabilidade política do passado, ou seja, do tempo dos meus avós durante o regime salazarista, revelou ser também uma dificuldade imprevista, principalmente, por causa das ideias pré-definidas que existem relativamente a esses tempos e a forma como normalmente esses momentos históricos são reconstruídos pela ficção, nomeadamente pelo cinema e pela televisão. Tal como cada obra de arte cria o seu próprio universo, estes tempos remetem-nos para um outro universo, talvez pela forma como me foram transmitidos, isto é, pela forma como as histórias me foram contadas. Este universo de um Portugal subjugado, em que as pessoas viviam em constante estado de observação e medo, não é um lugar simples de me colocar. No entanto, infelizmente, parece não ser um lugar nada distante.

Pensar nesse passado do Estado Novo com a sensação de que esse tempo pode voltar a qualquer momento foi o que me fez querer contar a história de um homem que lutou contra a ditadura, como foi o caso do meu tio-avô. Além disso, é também para mim importante sublinhar e, de

certo modo, denunciar o facto de que aquilo que fez a ditadura ser implementada pode estar prestes a voltar a acontecer. Os tempos vividos, a atmosfera e os acontecimentos antes da II Guerra Mundial, na minha visão, apresentam bastantes semelhanças com o presente momento de instabilidade política, fundamentalmente com a afirmação e expansão da extrema-direita e de regimes totalitários pelo continente europeu e também pelo resto do mundo, preâmbulos de uma terceira guerra mundial. Lamentavelmente, é algo que tem vindo a acontecer e que faz com que a direita tenha ganhado terreno nas últimas eleições portuguesas, o que a mim me incomoda particularmente quer enquanto cidadão, quer enquanto artista.

C) Lembrar o passado, criticar o presente

Um olhar atual para as lutas do passado permite concluir que a forma como a política tem acontecido levou a um descontentamento generalizado o que, de uma forma bastante atenta, conduziu a um aproveitamento da direita mais radical para se impor com os seus princípios menos democráticos e também menos tolerantes, para não dizer reacionários. Se os discursos políticos, os preconceitos e a mentalidade não mudaram, então nunca estivemos a salvo de uma nova ditadura de direita vir a acontecer de novo. Este foi o sentimento que me levou a pensar que necessitava de ir mais além da história do meu tio-avô. Ele, que viveu durante os tempos da ditadura portuguesa, não é o foco do espetáculo, mas antes os momentos pelos quais estamos a passar (de novo?). Através de uma memória geracional que é ativada por um constante contacto com o tal “universo longínquo” do meu tio-avô, o protagonista vê-se perdido e a ser esmagado não só por aquilo que ele poderá passar, mas por aquilo que já se passou, como se o contacto com um universo de ficção se tornasse realidade. O protagonista chega à conclusão de que não há nada de longínquo nesse universo.

2) O NARRADOR SEGUNDO WALTER BENJAMIN

Esta criação parte da tentativa de estabelecer um diálogo entre o passado histórico e o presente nacional atual, permitindo uma reflexão sobre a contemporaneidade com um ponto de vista mais distanciado, ou seja, olhar para o presente através dos dados e da ideia que temos do passado. A narração em forma de monólogo foi algo incontornável para este projeto. O narrador, segundo Benjamin, “ele é algo de distante, e que se distancia ainda mais.” (BENJAMIN, 1987). Ele é uma figura mítica que nunca se encontra no mesmo plano, tanto

físico quanto espiritual, do seu público. Segundo o ensaio “Narrador” da autoria de Walter Benjamin, esta figura, por norma, apresenta-se em dois formatos: o aldeão que conhece intimamente os contos e tradições do povo ou o narrador ambulante, que passa de aldeia em aldeia, a espalhar e a partilhar a sua sabedoria. O teatro permite que a distância metafísica entre o narrador e o seu público se traduza no tempo e na memória, isto é, o estatuto do narrador permite-lhe, e permite-me, recorrer à história do passado e com ela captar a atenção do seu/meu público, não deixando de a interpretar, tornando-a simultaneamente subjetiva e objetiva. O eu-narrador tem em si o saber e a necessidade de o partilhar.

“Ela (a arte da narrativa) tem sempre em si, às vezes de forma latente, uma dimensão utilitária.” (BENJAMIN, 1987). Essa utilidade pode consistir seja num ensinamento moral, seja numa sugestão prática, seja num provérbio ou numa norma de vida. De qualquer forma, o narrador é um homem que sabe dar conselhos. Mas se "dar conselhos" parece hoje algo de antiquado, é porque as experiências estão a deixar de ser comunicáveis. Os avanços tecnológicos revolucionaram por completo a forma como temos de comunicar, consumir entretenimento e de nos mantermos informados. Estas mudanças afetaram também a nossa relação com a arte da narrativa. Os “narradores” aparecem na forma de *influencers*, os “contos populares” não passam de *memes* e toda esta nova linguagem foi-se tornando cada vez mais acessível e também cada vez mais banal; o narrador é cada vez menos importante. O homem de hoje não cultiva o que não pode ser imediatamente consumido na sua totalidade. Já não é permitida a lenta sobreposição de várias camadas que melhor representa o processo pelo qual a narrativa nasce, se diferencia e é lembrada em contraposição com estas novas formas de comunicação. O nosso ser da atualidade não é compatível com este narrador que necessita de tempo e espaço para se mostrar e desenvolver. Benjamin argumenta que “se o sono é o ponto mais alto da distensão física, o tédio é o ponto mais alto da distensão psíquica.” A tendência dos avanços tecnológicos é a da extinção do tédio no quotidiano dos consumidores e, “com isso, desaparece o dom de ouvir, e desaparece a comunidade dos ouvintes.” O eu-autobiográfico, mesmo aberto às lições do narrador, não tem maturidade nem capacidade de interiorizar o seu lugar na instabilidade social e é oprimido pela sua própria consciência. A parte didática é traduzida em desespero e os motivos de impulso de outros tempos tornam-se no pretexto do reprimido.

A narração precisa de um certo ritmo e de uma misticidade que nos tira do plano do cidadão comum, enquanto no teatro épico a estrutura prevalente assume uma forma episódica. Estas

duas ideias coexistem nesta criação e surgiram de forma natural. O eu-narrador está constantemente a ser interrompido pelo eu-autobiográfico. A estrutura cénica é a seguinte: o eu-narrador conta a história do seu tio-avô; há uma reação à própria história que se está a contar (onde são inseridas as interrupções) e o eu-autobiográfico reflete sobre o futuro com uma lembrança forte do passado. São as próprias interrupções na narrativa que criam espaço cénico para o diálogo entre estas duas entidades. É nesse diálogo – entre o passado (narrador) e o presente (protagonista) – que vemos as questões sociais a afetarem o indivíduo ou, por outras palavras, lembrar o passado para se posicionar no futuro.

Devido à natureza desta criação – das constantes mudanças feitas naturais de quem quer falar da atualidade – houve um foco na “recolha de material” em vez da atuação. O momento da escrita da peça foi, por isso mesmo, crucial para a conceção do espetáculo. Para gerir melhor esta necessidade de constante atualização do guião, a parte escrita e o “fazer teatral” misturaram-se cada vez mais, à medida que o tempo ia avançando. A própria estrutura do espetáculo foi-se modificando e adaptou-se à atualidade, que podia ir na direção contrária daquilo que estava pensado.

Não bastava fazer mais uma história sobre a Revolução dos Cravos. A minha proposta é mostrar a decadência num sistema que parece estar a tender para um tempo antes do 25 de abril. Com o crescer e a afirmação da extrema direita, o diálogo entre o passado e o presente leva o protagonista a se aperceber da facilidade que é voltar a uma ditadura. A sua consciência política não o salva, ela é um dos motivos da sua perdição. A consciência de que o pêndulo está a voltar e a trazer tudo aquilo de que se fugiu durante uma vida inteira. O isolamento, a culpabilidade e o desespero são tidos como respostas naturais à sua impotência perante as mudanças socioculturais e o crescer da direita radical.

A figura do narrador, no entanto, não é suficientemente forte para acalmar estes sentimentos, nem para fazer aceitar a atualidade como ela é vista pelo protagonista. O narrador, para mim, tem um significado pessoal de grande valor. Foi através dessa figura, como disse no primeiro capítulo deste relatório, que primeiro contactei com o mundo mágico das histórias. Acredito que o meu amadurecimento, artístico e pessoal, esteja relacionado com a necessidade da distorção da figura do narrador: seja no plano pessoal, em que o meu amadurecimento corre junto com a figura do narrador e se prepara para tomar o testemunho e seguir, sozinho, o seu caminho, tornando-me narrador; seja no plano político, em que o narrador não é um sábio, mas antes um denunciador, espalhando o seu toque contagioso através das suas narrações, e que no

seu lugar existem tantos quanto ele a denunciar e a criar denunciante. Que neste caso se aproxima à expressão inglesa *whistleblower*, alguém que expõe irregularidades, corrupção ou perigo para o interesse público, encontrados no espectro oposto dos denunciante da PIDE, por exemplo. Em ambos os casos, o narrador é substituído pelo seu próprio público.

Este contador de histórias, inserido no teatro épico, precisa dessa dinâmica. Há que primeiro ser o narrador mítico em posição privilegiada, para depois descermos desse pedestal e mostrar que todos nós temos as histórias, as marcas físicas e psicológicas para sermos o narrador. Não é necessário um líder de culto que tenha exclusivo acesso à arte da narrativa. É preciso que cada um se torne no seu próprio narrador. Ter a habilidade de contar a sua própria história a partir de um lugar de sabedoria é um recurso distinto na luta política.

“Cada vez que se pretende estudar uma certa forma épica é necessário investigar a relação entre essa forma e a historiografia. Podemos ir mais longe e perguntar se a historiografia não representa uma zona de indiferenciação criadora com relação a todas as formas épicas. Nesse caso, a história escrita se relacionaria com as formas épicas como a luz branca com as cores do espectro.” (BENJAMIN, 1987, p. 209)

Benjamin relaciona a forma da narrativa com a maneira como uma determinada época escreve a sua história. Nas epopeias antigas, por exemplo, a história e o mito não se separavam. Narrar os feitos de um herói era também narrar a origem de um povo. Na modernidade, a história tornou-se um estudo científico e separa-se da ficção que se torna obsoleta face à verificação imediata inerente da informação. Apesar disso, há a possibilidade da historiografia e as formas épicas partilharem uma origem comum na natureza humana antes de se separarem na sua consciência. Esta zona comum é originária do tempo em que a memória coletiva e o relato real ainda não estavam divididos entre arte e ciência. Benjamin diz que a história escrita é o cenário no qual as narrativas irão atuar, mas que estas partem da mesma fonte – o impulso de dar sentido à experiência. Achei, por isto mesmo, imprescindível partir para a criação com a figura do narrador em mente e, também, de fazer uma pesquisa histórica que me faça entender esta figura do narrador mítico, a sua necessidade no tempo inserido e a sua evolução com a modernidade.

PARALELISMOS HISTÓRICOS E AMEAÇAS CONTEMPORÂNEAS

A contaminação da figura do narrador com a pesquisa histórica pareceu-me uma relação inevitável, processo esse que, num primeiro contacto, se concretiza de uma forma muito clara: a narração traz a denúncia, a historiografia traz a explicação. Todas as histórias da ditadura portuguesa que ouvi dos meus narradores favoritos, os meus avós, têm um pano de fundo histórico que, para mim, precisa de ser reafirmado para entendimento total dessas histórias. Este foi o sinal de partida para o que revelou ser, ao invés de explicações concretas e científicas, uma segunda camada que complementava a ideia deste Portugal autoritário sem, contudo, explicar a sua causa. Trata-se de uma segunda camada que é, na verdade, uma segunda denúncia, uma vez que a própria narração já era em si um ato acusatório. Foi esta necessidade de contextualização e de rememoração de uma história simultaneamente individual e coletiva que, para mim, foi bastante interessante e me levou a aprofundar a pesquisa histórica numa vertente mais social e política. De novo, não me trouxe uma explicação, mas suscitou esse lado “denunciador” que me fez ver e questionar as semelhanças entre os dois tempos durante os quais decorre o enredo.

CONTEXTO HISTÓRICO

Podemos encontrar várias semelhanças entre os tempos pré II Guerra Mundial e os anos 2000. Neste capítulo, debruçar-nos-emos nestes aspetos, numa tentativa de estabelecer alguns paralelos entre estas duas épocas.

Os regimes mais autoritários modernos não se concretizam por meio de golpes de Estado como no século XIX, marcado por revoltas contra a monarquia e pela independência nacional, nem como no século XX, onde ocorreram golpes mais ideológicos que estão na génese do fascismo e do comunismo. Em vez disso, atualmente, os regimes autoritários impõem-se gradualmente através de um contexto de crise, polarização e descrédito das instituições.

Crise económica

Fernando Rosas considera a “crise do sistema liberal oligárquico” como uma das primeiras condições de emergência do fascismo na Europa. A Grande Depressão de 1929 gerou uma desconfiança face à capacidade dos partidos e da democracia tradicional de controlarem a vida económica, tal como aconteceu em 2008 durante a recessão.

A Europa caiu numa crise financeira e a história de Portugal ficou especialmente marcada pela vinda da Troika, quando “o governo de direita aplicara um dos mais drásticos programas de austeridade do FMI e pediu sacrifícios extras aos portugueses. Na prática, 332 mil empregos foram destruídos, a pobreza aumentou e, em 2014, 134 mil pessoas tinham abandonado o país.” (CARVALHO, 2025, p.73) Nesse período, a Europa foi palco de várias manifestações face à instabilidade política e às incertezas económicas, como foi o caso da Geração à Rasca (2011), a segunda maior manifestação em Portugal, e Que se Lixe a Troika (2012 e 2013). A diferença esmagadora entre estas duas épocas são o que antecede cada uma delas. Em 1929 havia ainda a memória fresca da I Grande Guerra. Os anos 20, apesar da prosperidade económica e populacional, nasceram de tempos obscuros e tinham ainda deixado na memória esse passado carregado pelo povo, presente ainda no corpo de cada cidadão. Quando a crise económica tem lugar, os receios e os medos da crise anterior fruto das consequências da guerra são também despertados - “em diversos casos, somando à derrota na guerra, o desemprego, a hiperinflação, e a marginalidade crescente dos setores intermédios da sociedade. Neste cenário não haverá força política, nem capacidade financeira, nem espaço, nem tradição liberal para políticas de integração e contenção.” (ROSAS, 2024, p.25)

Na atualidade, a pandemia não suscitou uma lembrança tão grave quanto a guerra, mas trouxe ao de cima alguma desinformação, bem como certas narrativas políticas associadas a um crescente descontentamento generalizado, alimentado por *fake news* e pelo caos das redes sociais. Como foi o caso de, em 2020, André Ventura apresentar ao parlamento um plano específico de abordagem e confinamento para as comunidades ciganas, face à pandemia de covid-19. Miguel Carvalho comenta que, “ainda que mais suavizado, Ventura usou o argumento em público e obteve o retorno desejado: polémica, contestação, apoio e abaixo-assinados contra e a favor. Tudo centrado nele e na sua «proposta». O efeito pretendido, esse, estava conseguido: indignação e aplausos.”

Sabemos que não é possível comparar a II Guerra Mundial com a pandemia. Contudo, o paralelo que estamos a tentar estabelecer entre as duas épocas acontece na relação das pessoas

com as estruturas de poder. Esta frustração dos cidadãos devido ao aumento da desigualdade e à acentuada polarização de opiniões trouxe (e traz) uma oportunidade política que surge, somente, quando os homens sentem o poder a escapar-se-lhes por entre as garras. É nessas circunstâncias que se desenvolve o fascismo e a extrema-direita.

“A propaganda fascista explorava com mestria esse vulcão de raiva e desespero e fazia dela a sua base social de apoio.” (ROSAS, 2024, p.26)

Populismo

Em momentos de instabilidade política, o populismo, que nos últimos momentos históricos acompanha sistematicamente a direita radical, explora o ressentimento popular e ganha força com discursos nacionalistas e xenófobos. Miguel Carvalho descreve a propaganda do Chega como “incitadora e divisionista, uma mistura de regeneração nacional com sebastianismo identitário à boleia de um ativismo digital, audaz e disruptivo.”

No livro *Populism: A Very Short Introduction*, Cas Mudde (cientista político holandês especializado no extremismo político e no populismo na Europa e nos Estados Unidos) e o coautor Cristóbal Rovira Kaltwasser (professor na Faculdade de Ciência Política de Diego Portales em Santiago, no Chile, e diretor do ultra-lab, laboratório de pesquisa da extrema-direita na América Latina) explicam que o populismo não é um programa eleitoral completo. Precisa de ideologias para se concretizar (como o nacionalismo, o socialismo, o neoliberalismo, entre outros). Além de ser uma definição “essencialmente contestada”: não há um consenso acadêmico sobre a sua definição e, além disso, nenhum populista se assume como tal. Tendo isto em conta, o populismo pode ser estudado por abordagens alternativas: um “popular agency” (agente popular – populismo como mobilização democrática); a abordagem laciana (populismo como essência política e força emancipatória); a abordagem socioeconómica (populismo como má gestão económica); a abordagem estratégica (populismo como liderança carismática); por fim, a abordagem estilística (linguagem antissistema e comunicação direta com o povo).

De seguida, os autores desenvolvem três conceitos pilares no populismo: o povo, a elite e o bem-comum (traduzido do *general will*).

O povo é dividido em povo soberano (identidade política), povo comum (identidade cultural e moral) e povo da nação (identidade nacional).

A elite é “corrupta”, “egoísta”, “conspirativa”, e pode incluir elites económicas, mediáticas, culturais ou políticas. Mesmo estando no poder, o populista não se classifica como elite, e redefine as elites como “forças na sombra” que sabotam a vontade do povo.

O bem-comum defendido pelo populista deve expressar diretamente o que o povo quer, rejeitando mediações, instituições complexas ou pluralismo. É maleável e adaptável, variando consoante o contexto, mas sempre baseado na oposição moralizante entre povo e elite.

O populismo, associado à extrema-direita, apresenta um conjunto de práticas políticas com base num apelo ao povo contra determinadas minorias, embora estas possam ser retratadas como elites. Atualmente, essas minorias são sobretudo compostas por imigrantes, pessoas de esquerda ou *wokistas*. Embora seja uma prática política populista, ela é sobretudo demagógica uma vez que o povo se encontra excluído do exercício efetivo do poder político. Assim aconteceu na Alemanha durante a República de Weimar até, eventualmente, à sua queda e à implementação do Terceiro Reich; assim vemos o mesmo tipo de retórica a ser popularizado pelos atuais líderes mundiais.

“O Chega foi fundado em 2019 para combater «o sistema».”: é a primeira frase do livro de Miguel Carvalho, *Por dentro do Chega*. Neste livro, André Ventura é referido como um líder carismático que “dependendo do público, exibia — ou acumulava — trejeitos de profissional da *stand-up comedy*, de pastor evangélico ou guru das vendas diretas” e que se dirige a “almas atormentadas por um sistema «sempre ao lado dos bandidos».” O Chega “dera voz ao obscurantismo nacional e normalizara, no espaço público, conversas até aí envergonhadas. Os seus votantes foram «encaixotados», pelos adversários, no mesmo lugar onde se guardam memórias turvas da História, passados mitificados ou, digamos, mumificados.”

Frases como: “Vamos limpar Portugal” ou “Portugal para os portugueses” sugerem uma natureza xenófoba ou racista que é escondida atrás das supostas melhores intenções. São símbolos que escondem a sua retórica autoritária e racista em frases supostamente universalmente aceites e amplamente difundidas através do ensino da história de Portugal.

Debrucemo-nos então sobre a seguinte frase: “Vamos limpar Portugal” (ou mais recentemente “Portugal precisava de três Salazares”), o que imediatamente sugere que se pretende acabar com a corrupção. Na verdade, embora seja um facto que a maior parte da população deseja acabar com a corrupção, a forma como isto é proposto pela extrema-direita não é a que a maior parte da população pensa. Nem sempre os fins justificam os meios. O que está implícito na

frase “Vamos limpar Portugal” é um controlo nacional máximo com um governo pequeno, vontade esta demonstrada na diluição da pasta do Ministério da Cultura com o Ministério da Juventude e do Desporto; o término de cadeiras de doutoramento em áreas naturalmente progressistas como a psicologia; as alterações no plano nacional de leitura e o fim das aulas de cidadania; os abusos cometidos pelo poder executivo (exemplo claro é o grito Deus Pátria Família, apelando ao poder religioso como símbolo e poder nacional), assim como os constantes ataques feitos à justiça e ao jornalismo, ansiando com isto controlar ambos através do poder político.

Relativamente ao slogan “Portugal para os portugueses” (ou, mais recentemente, “Isto não é o Bangladesh”), este princípio parece querer proteger a identidade cultural e “devolver” o país aos que cá nasceram, como se na verdade ele tivesse sido roubado por alguém.

Quando se fala de imigração há sempre a retórica de nos estarem a “roubar” a cultura. A hipocrisia falará sempre mais alto nestes casos. Descreve-se o Martim Moniz como um sítio “sujo” e “desagradável”, mas ninguém diz o mesmo do Cais do Sodré, que é também “sujo”, ou até do Marquês de Pombal, onde a qualidade do ar é bem pior devido à circulação de carros. Talvez não seja a poluição e o lixo que seja sujo ou desagradável. Foi Rita Sid Matias que disse: “Limpar Lisboa dos ratos. Os ratos em relação à higiene urbana; os ratos do partido socialista; os ratos daquilo que não queremos falar, por exemplo aquelas ruas de quinhentos metros que têm milhares de pessoas.” Como todos sabemos, a analogia e desumanização de minorias através da associação a animais, vermes, parasitas e bactérias é um tema recorrente na propaganda neonazi.

Um outro exemplo disto é a criação do movimento *All Lives Matter* como resposta ao movimento *Black Lives Matter*, com o único intuito de diminuir a luta da comunidade negra. Ainda assim, este movimento é pintado como um movimento de igualdade, apesar de a sua principal finalidade ser apenas o de abafar a luta pela igualdade racial, levada a cabo por movimentos antirracistas.

Associam-se os imigrantes a problemas culturais, de habitação e de segurança. A figura do outro sempre foi atacada, fosse essa figura concretizada pelos judeus, pelos indostânicos ou por pessoas que viviam à margem como os toxicodependentes, os homossexuais, os negros ou até mesmo as mulheres. De facto, não interessa que minoria é atacada desde que se mantenha claro que “eu”, “nós” (o povo português ou alemão) são quem precisa de proteção do “outro”, “deles”

(os imigrantes e as elites de esquerda – discurso também idêntico presente na retórica e na propaganda antissemita durante a Alemanha Nazi da comunidade judaica controlar os *media*.) Apresentam-se soluções bem concretas e simplistas para questões complexas, fazendo-se promessas vazias. Infelizmente, não podemos negar a força das promessas, vazias ou não, principalmente quando há instabilidade política e económica e o desespero segue o quotidiano das pessoas. A lógica sai pela janela para dar lugar ao instinto animal. Quanto menos estável está o poder, menos estável está o povo.

Propaganda

Com a criação destes partidos demagógicos e as suas narrativas, a polarização aumentou ainda mais. O populismo também acentuou a evidência da erosão interna dentro dos sistemas democráticos. Adotando discursos antissistema e apoiando-se na ideia do povo contra o outro que vem de fora para ocupar e levar tudo aquilo que não lhe pertence, a propaganda e a desinformação são também usadas quer agora quer no tempo pré II Guerra Mundial, ou seja, está presente em ambos os períodos históricos. “A essência da propaganda é a simplicidade e a repetição”, escreveu Goebbels, ministro da Alemanha nazi, no seu diário pessoal. Miguel Carvalho afirma que “a premissa mantém-se simples: só por intermédio do líder, e do Chega, se acede ao privilégio de conhecer a «realidade». Tudo o resto é lixo «inimigo». Escreveu também que, “o Chega tornou-se então propulsor de uma «epidemia» mediática: alimentar o debate, viciando-o no confronto, no alarmismo e na esquizofrenia.” o que cria respostas falsas e, ao alimentar esta cadeia de ação / reação, vamo-nos afastando cada vez mais daquilo que podia ser a realidade. Na verdade, há uma distorção da realidade que, eventualmente, se torna a realidade.

Durante o Estado Novo verificou-se uma crescente escassez de mão de obra agrícola, resultante sobretudo da emigração massiva, do êxodo rural e do impacto da Guerra Colonial, que retirou muitos jovens às atividades rurais. “Entre 1950 e 1970, mais de meio milhão de camponeses e assalariados rurais (e respetivas famílias) abandonaram o país, enquanto muitos outros deixaram simplesmente o setor primário. Em 1950, 51% da população ativa trabalhava na agricultura; em 1970, menos de 32%” (BARRETO, 2017, p. 36)

A falta de investimento na modernização da agricultura era característica do regime: “o Governo era certamente nacionalista e orgulhoso da sua independência e não via com simpatia as aberturas políticas e a forte dinâmica económica do após-guerra” (BARRETO, 2017, p.33),

o que na altura, esta “abertura política” foi a estratégia de grande parte dos países europeus. Este isolamento agravou este défice e contribuiu para manter o setor num estado de atraso estrutural. A tentação de mitigar este problema passou pela propaganda nacional e não por medidas mais pragmáticas. O Estado Novo promoveu ideologicamente a ruralidade (“política do espírito”, exaltação do campo, ideal camponês). Enquanto no campo a miséria era tanta que os habitantes não tinham oportunidade de ir para a cidade, na cidade difundia-se a ideia de uma vida no campo tranquila e tradicional, enquanto no estrangeiro falava-se de um Portugal moderno e próspero liderado por um ditador moderado.

“Começaram a realizar-se os primeiros grandes projetos de infraestruturas (...) tão frequentemente propagandeadas. O nível de vida da população não melhora significativamente e a agricultura retoma um ciclo de estagnação de que praticamente não sairá mais. A modernização tecnológica e a mecanização progridem dificilmente.” (BARRETO, 2017, p.33)

Joseph Goebbels, com o intuito de exaltar a mensagem nazi, usa o rádio, o cinema, a música, teatro, livros, material educacional e a imprensa (ele tornou-se, também, editor de um jornal). Foi através do controlo dos meios de comunicação que Goebbels espalhou o ódio, para facilitar o exercício da guerra total, além de assegurar que ninguém na Alemanha lia, contactava ou tinha ideias contrárias às do partido nazi. Interessante como o Chega é o único partido em Portugal que no seu programa eleitoral inclui uma secção dedicada à Cinemateca com o propósito de exaltação nacional, através do cinema.

Nos dias que correm, as redes sociais fazem um papel análogo ao da propaganda, nomeadamente com a crescente desinformação, o que provou ser uma peça crucial na propaganda dos radicalismos. Não é de estranhar que o controlo das redes sociais como o X, o Tiktok e outras seja cada vez mais apetecível para a extrema-direita, principalmente para captar a atenção dos mais jovens. Na Argentina, “30% dos votos de Milei na primeira volta das eleições vieram de jovens entre os dezasseis e os vinte e nove anos. (...) Para muitos deles, Milei era mais um influenciador do que um político.” Em Portugal, durante a campanha das autárquicas de 2021, Ventura sugeriu a Rita Matias fazer um vídeo atrevido para a rede social TikTok que valeu um alcance de um milhão de pessoas, segundo a *Sábado* e, mais recentemente, em 2025, Numeiro, influencer de conteúdo machista, antifeminista e desumanizante em relação às mulheres, pintou o seu carro com as cores e o logotipo do Chega e André Ventura agradeceu publicamente o gesto. “Na verdade, Numeiro tornou-se uma espécie de megafone digital para o populismo do Chega entre os jovens.” (CARVALHO, 2025, p.222)

Questão social

O período entre as duas grandes guerras mundiais foi marcado pela industrialização acelerada, urbanização e mudanças tecnológicas, também elas conseqüentes da reconstrução territorial e do crescente militarismo. “Não tendo conhecido as destruições da guerra, os portugueses não sofreram as respetivas privações. Paradoxalmente, também não beneficiaram dos efeitos da expansão e da modernização que, na Europa, resultaram das grandes obras de reconstrução. O plano Marshall não foi desejado, terá mesmo sido recusado por Salazar.” (BARRETO, 2017, p. 33)

Muitas pessoas que vinham do campo para as cidades sentiram um choque cultural enorme. A perda de referências tradicionais, o anonimato urbano e o ritmo de vida acelerado geravam insegurança, bem como nostalgia de estabilidade e tranquilidade campestres, algo que também foi explorado pela propaganda do Estado Novo. A modernidade trouxe também mudanças culturais, como a emancipação das mulheres, e novas formas de arte apareceram, como o jazz, o cinema expressionista e o movimento surrealista, a título de exemplos. Para os conservadores, as novas formas de arte e os novos valores sociais eram tidos como uma ameaça à moral e à tradição. “Havia no meio operários uma relativa liberdade às regras da moral burguesa, o que levava precisamente os defensores dessa moral a denunciar as vidas dissolutas dos que gostavam de viver de outro modo.” (ERIBON, 2019, p. 68)

Estas alterações no período da Grande Depressão reforçaram o sentimento de que a modernidade não trazia progresso algum, mas antes desigualdade e falência quer económica, quer social e política. Nesse sentido, os movimentos de extrema-direita exploram essa frustração, apresentando-se como os defensores do povo contra “a elite corrupta e decadente”. Nos tempos que correm, o discurso apresentado pela direita radical tem estas mesmas bases. É anti-imigração, anti multiculturalismo, saudosista do Estado Novo e de Salazar e ergue-se contra todos os novos valores propostos com preocupações ecológicas.

Neste momento estamos a assistir a uma transição no campo intelectual de uma aceitação das vertentes mais radicais devido a uma aproximação das direitas radicais ao centro e, também, devido à sua presença mediática. “À medida que alguns partidos de extrema-direita ganham relevo eleitoral e se aproximam dos centros de decisão, à medida que se tornam «respeitáveis» e colaborantes com a direita tradicional, o antieuropeísmo esvai-se, bem como as formulações pen-europeístas inspiradas no neofascismo ou nas formulações xenófobas. Estas organizações oriundas do neofascismo, do antisemitismo e, depois, do racismo islamofóbico mantêm-se

essencialmente fiéis ao núcleo ideológico genético, ainda que com diferenças de tom trazidas pela nova semântica adaptativa e variações táticas e de ênfase em certas temáticas, fruto das condições políticas, económicas e sociais de cada país”. (ROSAS, 2024, p. 59-60)

Quando um líder populista se apresenta ao público, a sua natureza disruptiva e confrontacional destaca-o perante o habitual panorama político. Com a sua normalização, o povo, afetado pelo populismo, vai-se radicalizando, a favor ou contra o partido em questão. Quanto maior é a sua força política, maior e mais rápida será a radicalização. Convém reforçar que a força política não se mede apenas pelos votos, mas também pela presença nos *media*.

Tendo estabelecido, muito claramente, o posicionamento político do partido populista, o discurso do seu líder, ao longo do tempo, vai-se igualizando ao discurso da direita mais moderada. Neste caso, há um afastamento da imagem de “político de tasca” e uma banalização / mediatização da sua presença e das suas ideias. “A minha sorte”, reconheceu Ventura, “é ter entrado na política na época das redes sociais”.

Também já não há necessidade de queimar pontes políticas para exaltar ou conquistar novos eleitores porque “a maioria dos principais grupos de extrema-direita é claramente adepta do capitalismo neoliberal. (A crise económica e sistémica é aproveitada) como oportunidade para conquistar novo apoios nas camadas descontentes (com os efeitos da crise e da governação centrista), e como parceira da direita tradicional, à qual, face às resistências sociais e aos resultados eleitorais, ela tende a recorrer como aliada”. (ROSAS, 2024, p. 66)

Tendo isto em conta, deve ser por isso que, mesmo repleto de ideias irreais, é cada vez mais difícil não levar os populistas a sério, pois as suas ideias já ressoam fortemente no país, tanto nas classes populares quanto nos partidos do poder. Infelizmente, a meu ver, com o aumento da sua relevância política, seria insultuoso para a democracia não respeitar a vontade destes deputados eleitos, o que torna o escrutínio da direita radical uma tarefa mais complicada e delicada do que noutro momento político. O culto do líder, natural do populismo, também dificulta a luta contra a extrema-direita. Qualquer presidente partidário tem uma presença forte dentro e fora do seu partido, mas continuam a ser representantes de um certo quadrante político. O que vemos com líderes de partidos populistas é uma subversão das normas estabelecidas e uma passagem do foco da mensagem para o mensageiro. Insultar as ideias é insultar o partido e, necessariamente, é equivalente a insultar o líder e, conseqüentemente, o seu eleitorado.

Questão cultural

A meu ver, como tenho vindo a tentar demonstrar, os paralelismos entre o período pré II Guerra Mundial e a atualidade mostram como, em contextos de crise e instabilidade, as respostas políticas e sociais tendem a repetir-se.

A fragilidade económica, a polarização ideológica, o crescimento do populismo e a banalização do discurso de ódio continuam a ser armas poderosas para corroer a confiança nas instituições democráticas. A propaganda, outrora disseminada pela rádio e pela imprensa, encontra hoje nas redes sociais terreno fértil para manipular consciências e radicalizar opiniões. Também os conflitos internacionais e os desequilíbrios sociais e culturais seguem padrões familiares, onde as promessas simplistas se impõem sobre a complexidade da realidade. Ainda que os tempos tenham mudado — com armas mais destrutivas, uma globalização económica e tecnológica sem precedentes e uma interdependência entre Estados que não existia no século XX —, a ameaça que paira sobre a democracia não é menos séria. Ao contrário, ela exige uma vigilância redobrada e uma consciência crítica mais apurada para que não se repitam erros do passado.

Perante este cenário, torna-se inevitável a procura da compreensão do absurdo destes ciclos históricos e traduzir em palavras a angústia, mas também a necessidade de resistência. Para efeitos de teatralidade na criação da peça, decidi dialogar com esses dois pólos na criação artística: o sucumbir ou o resistir face a momentos históricos chave.

Em *O Mito de Sísifo*, Albert Camus termina uma das partes do ensaio com a seguinte afirmação: “Temos de imaginar Sísifo feliz.” Aceitando esta premissa, a pergunta que é necessário colocar é a seguinte: que raio de tempo é este em que temos de imaginar Sísifo feliz? Atrevo-me a afirmar que uma obra de tamanha profundidade, de apelo à humanidade e ao absurdo de cada um só pode ter sido escrita num período de maior instabilidade.

Na minha opinião, a capacidade de escrita é soberba, mas acima dessa capacidade destacaria a sensibilidade para escrever um ensaio de tal magnitude naquele período. Em plena devastação europeia (note-se que *O Mito de Sísifo* é publicado em 1942), neste cenário, imaginar Sísifo feliz não é ingenuidade, mas resistência: afirmar a dignidade humana mesmo quando esta se encontra a ser literalmente esmagada pelo peso da história é um ato político de louvar. Hoje, ao vermos ecos de intolerância e autoritarismo regressarem, a imagem de Sísifo volta a ser atual. Carregar a pedra é reconhecer o absurdo do mundo; sorrir perante ela é a recusa desse peso. Talvez seja esse o maior gesto político e humano: não permitir que o fardo existencialista nos roube a capacidade de imaginar, sentir, lutar, resistir e criar.

Ao pensar nesse ensaio, imediatamente o associo a uma peça escrita uma década mais tarde, mas, claramente, com o mesmo cenário devastador em mente: *À espera de Godot*, de Samuel Beckett. A diferença crucial é que Beckett escreve depois da devastação se ter realizado. O mundo já desabou e não há nada a fazer senão esperar. As personagens não esperam que algo aconteça; elas esperam porque tudo já aconteceu. O que resta é o gesto nu da espera, sem objetivo nem promessas. É uma espera passiva e é, ao mesmo tempo, a única ação, mesmo na sua inutilidade, que se pode fazer. A espera não é de expectativa, é de rotina e de absurdo. É uma tentativa de dar forma ao vazio.

Se a luta contra os avanços da direita radical não nos oprime, pelo menos ela provoca-nos e estimula-nos a sermos Sísifos, felizes, à espera de Godot.

CAPITALISMO E ESTRUTURA SOCIAL

A curiosidade entre aquele que era o tempo presente dos meus avós e o tempo presente da minha geração suscitou ainda mais dúvidas relativamente ao progresso social, à segurança económica das sociedades no século XXI e a toda a engrenagem capitalista que sustenta a ordem atual estabelecida.

As instituições e o chamado “sistema” encontram-se moldados, e reféns, pela mesma lógica capitalista. Mesmo em espaços que aparentam ser de contestação ou de maior consciência política, essa engrenagem capitalista mantém-se ativa. As estruturas proclamam progresso, mas fazem-no dentro de limites seguros para que a ordem instalada nunca seja realmente posta em causa. Na prática, recompensam mudanças superficiais e punem ou neutralizam tentativas de transformação profunda. As mudanças estruturais mais urgentes são, por isso, adiadas ou contidas até ao limite. Só quando a contestação social ultrapassa o expectável é que o poder reage — e, ainda assim, com o intuito de restaurar a estabilidade e não para alterar a base do sistema. Até mesmo os espaços de maior debate e consciência social não estão imunes. O capitalismo infiltra-se e prevalece, reproduzindo a mesma lógica de exploração e estagnação. Não é o capitalismo em si que torna as pessoas individualistas, é o sistema que nos educa a acreditar que a ganância extrema e a competitividade são parte da natureza humana. Aliás, Jaime Nogueira Pinto, intelectual de extrema-direita, defende que “a ordem e a hierarquia não se instituíram para proteger a propriedade privada e a desigualdade, mas seriam decorrências de instintos naturais verificáveis no mundo animal: a concorrência, o desejo de posse, a meritocracia, a hierarquia”. (ROSAS, 2024, p. 62)

O capitalismo precisa de uma classe que explore outra para garantir lucro. A sua contradição central está no facto de o trabalho ser socializado enquanto o lucro é privatizado, ou seja, o processo produtivo é um esforço coletivo dos trabalhadores enquanto o lucro é detido individualmente pelo proprietário dos meios de produção. O capitalismo “reproduz e perpetua desse modo as condições de exploração do operário. Ele coage constantemente o operário à venda da sua força de trabalho para viver e habilita constantemente o capitalista à sua compra para se enriquecer” (MARX, 1867, livro I, secção VII, cap. XXI). Os defensores do sistema insistem que empresários e investidores “criam empregos” e, por isso, são indispensáveis ao crescimento económico, mas nenhum capitalista cria postos de trabalho por altruísmo. Apesar

da promessa de mobilidade e ascensão social, estes postos de trabalho nem sempre asseguram uma vida digna e estável, e muito menos possibilitam a acumulação de riqueza.

O CAPITALISMO...

“Atualmente a ordem económica capitalista é um imenso cosmos em que o indivíduo já nasce dentro e que, para ele, ao menos enquanto indivíduo, se dá como um facto, uma crosta que ele não pode alterar e dentro da qual tem de viver. Esse cosmos impõe ao indivíduo, preso nas redes do mercado, as normas de ação económica. O fabricante que insistir em transgredir essas normas é indefetivelmente eliminado, do mesmo modo que o operário que a elas não possa ou não se queira adaptar é posto no olho da rua como desempregado.” (WEBBER, 2007, p.46-47)

Segundo Marx e Engels, antes do capitalismo, predominavam sistemas feudais e mercantis. No feudalismo, a maior parte da população era camponesa e estava dependente da nobreza para trabalhar na terra. Sem possibilidade de mobilidade social, a produção era uma produção de subsistência sem incentivos à inovação. Já no mercantilismo, as nações mediam a sua riqueza pela quantidade de metais preciosos que haviam acumulado e apropriavam-se de matéria-prima para uso exclusivo no mercado da metrópole, ou seja, a riqueza era controlada pelo Estado através do colonialismo e de monopólios. Em ambos os períodos, verificava-se o recurso a mão de obra escrava. Foram o ponto de partida para o capitalismo.

Tendo isto em conta, e ainda segundo a tese dos mesmos autores, a aparição do capitalismo foi uma inovação libertadora e progressista. Em plena revolução industrial, o capitalismo trouxe liberdade económica aos indivíduos que então podiam empreender, investir e competir fora das amarras feudais. Criou-se um ciclo de incentivo económico à iniciativa privada, imperava a apologia da inovação tecnológica. Quem não pertencia à aristocracia tinha a possibilidade de acumular riqueza e acelerar o intercâmbio científico, tecnológico e cultural através da expansão do mercado a nível global.

Apesar disto, as necessidades do mercado não coincidem necessariamente com as necessidades humanas. A repercussão das estruturas hierárquicas capitais na vida social, política e cultural tem sido também motivo de opressão que, devido à tentativa da maximização capital através da

sua continuação estrutural, agrava as desigualdades sociais e “torna os ricos mais ricos e os pobres mais pobres” ou, como disse Marx, “a subida do preço do trabalho em consequência da acumulação do capital significa, de facto, apenas que o volume e o peso das correntes douradas — que o operário assalariado para si próprio já forjou — lhe permitem menos aperto”. (MARX, 1867, livro I, secção VII, cap. XXIII).

Mesmo em circunstâncias de *boom* económico que o possibilitam “crescer sem precedentes”, este constante esforço da permanência do sistema capitalista acaba por chegar ao seu limite e, eventualmente, criar uma crise. Foi o que se sucedeu no pós II Guerra Mundial, a partir do final dos anos 40, na Europa: “os 30 gloriosos” do capitalismo “impulsionado por uma rápida acumulação, elevadas taxas de lucro, aumento do produto e altos níveis de investimento tanto no plano social quanto nas inovações tecnológicas do pós guerra.” Fernando Rosas continua: “O capitalismo do pós-guerra vai assim criar um inédito Estado social: a) prestações sociais e serviços públicos oferecidos numa lógica universal por impostos progressivos; b) políticas económicas do pleno emprego; c) direitos laborais tendentes a minorar as assimetrias de poder entre as classes”. As circunstâncias históricas que viabilizaram este sistema passam pela reconstrução em grande escala do pós-guerra, a disponibilidade económica fruto da exploração colonial e de apoios dos EUA, novas regras e políticas do sistema económico e monetário e, por último, “o medo do comunismo e da revolução social obrigou o capitalismo a importantes concessões no domínio da regulação económica e financeira, da democratização política e da construção do Estado Social. Paradoxalmente, o poder de influências e o medo do comunismo fizeram renascer o reformismo social-democrata como gestor social keynesiano.” (ROSAS, 2024, p. 41) Todos estes fatores que permitiam os “30 gloriosos” iriam sofrer uma drástica mudança nos anos 70. O “crescimento sem precedentes” não foi (nem nunca será) viável. Uma crise do sistema económico neoliberal juntamente com a perda de influência da esquerda durante a Guerra Fria serão o palco para o crescimento da extrema-direita no final do século passado.

O capitalismo na arte

“Podemos distinguir os homens dos animais pela consciência, pela religião — por tudo o que se quiser. Mas eles começam a distinguir-se dos animais assim que começam a produzir os seus meios de vida, passo este que é condicionado pela sua organização física. Ao produzirem os seus meios de vida, os homens produzem indiretamente a sua própria vida material. (...) A

produção das ideias, representações da consciência, está a princípio diretamente entrelaçada com a atividade material e o intercâmbio material dos homens, linguagem da vida real. O representar, o pensar e o intercâmbio espiritual dos homens aparecem aqui ainda como refluxo direto do seu comportamento material. O mesmo se aplica à produção espiritual como ela se apresenta na linguagem da política, das leis, da moral, da religião, da metafísica, etc., de um povo.” (MARX & ENGELS, 1982, p. 4-5)

Segundo os mesmos autores, a produção social da vida material é a condição definidora da espécie humana. Só quando os seres humanos organizam as relações sociais em torno da produção material é que a base económica da sociedade dá origem a uma superestrutura ideológica ou cultural. Como tinha referido, as estruturas sociais e económicas tendem a uma estabilidade estruturante, mesmo quando parece que o sistema chegou ao seu limite. Marx usa o conceito de base/superestrutura para demonstrar como o Estado defende a ordem social: no feudalismo a igreja legitimava a dominância da nobreza sobre os camponeses; no estado liberal a ideologia de liberdade individual e de consumo imediato legitima a propriedade privada e o trabalho assalariado.

Se aplicarmos a ideia de base/superestrutura à produção artística, podemos dizer que, a partir da produção da vida material, o artista cria arte com os materiais disponibilizados pela sociedade, mas traz também para a obra a sua consciência, moldada pela totalidade das suas interações sociais. Assim, a obra de arte é produto tanto das condições materiais como das relações sociais de uma dada sociedade. Deste modo, podemos distinguir a forma do conteúdo da arte. A forma que a arte assume é determinada pelos meios materiais disponíveis na sua produção, como o tipo de suporte, ferramentas e materiais. Este aspeto físico da arte está diretamente enraizado na base económica da sociedade, mais especificamente nas forças produtivas. Marx defende que o conteúdo da arte é uma imagem da sociedade moldada pelas relações sociais que dão origem à sua produção, como a religião, a desigualdade social, a guerra, etc. Este aspeto social baseia-se nas relações de produção dentro da base económica, bem como nas várias manifestações ideológicas correspondentes no seio da superestrutura. Por exemplo, a tinta a óleo: segundo Benjamin, o novo material e as novas condições sociais moldaram dramaticamente tanto a forma como o conteúdo das obras de arte e até o próprio conceito de obra de arte.

Durante o Renascimento, a arte era um dos maiores luxos e a igreja católica, que dispunha de vastos recursos financeiros e procurava prestígio, encomendou muitas das grandes obras hoje

mundialmente conhecidas. Para a igreja e para a sociedade, a intenção e o propósito da produção artística era refletir um sentimento coletivo partilhado pela comunidade. As igrejas renascentistas são alguns dos últimos exemplos dessa história: a arte, no seu interior, era inseparável das tradições religiosas que refletia. No entanto o “amor de Deus”, expressão usada por Peter Burke, não era o único motor da expansão artística no Renascimento. “Pode ser útil distinguir três motivos principais para o patronato nas artes nesse período: piedade, prestígio e prazer.” (BURKE, 1999, p. 119)

Quando pensamos na relação entre arte e capitalismo, é tentador imaginar que a instrumentalização da cultura é um fenómeno recente, consequência direta do mercado contemporâneo. No entanto, essa dependência material antecede largamente o capitalismo moderno. A arte nunca existiu fora das estruturas económicas do seu tempo.

O Renascimento italiano, frequentemente descrito como um momento de liberdade criativa e de florescimento artístico, oferece um exemplo claro dessa ambiguidade. Peter Burke, no seu livro *O Renascimento Italiano, Cultura e Sociedade na Itália*, mostra que muitos dos artistas que hoje associamos à ideia de génio, como Leonardo, Mantegna, Michelangelo, não trabalhavam de forma autónoma, mas integrados em sistemas de patronato. Eram protegidos, mas também subordinados. Burke mostra que “patronos, geralmente príncipes, tomavam artistas a seu serviço de modo mais ou menos permanente.” (BURKE, 2010, p.120) Recebiam salário, habitação e prestígio. Em troca, estavam ao serviço de uma corte, de uma família nobre ou da Igreja. “O serviço permanente na corte dava ao artista uma posição relativamente elevada, evitando a mácula social de manter um ateliê. Significava também relativa segurança económica; alojamento e alimentação e presentes, como roupas, dinheiro e terras.” (BURKE, 2010, p.122) Não eram apenas criadores, eram seus funcionários. “O grande perigo para um artista da corte era o de se tornar um glorificado faz-tudo.” (BURKE, 2010, p.122)

Esta relação implicava limites muito concretos. O artista dependia financeiramente do patrono. Em alguns contratos, “precisava de licença para viajar ou para aceitar encomendas de fora” e via o seu trabalho orientado por interesses que não eram necessariamente os seus, incluindo “aquilo que efetivamente entrava no quadro”. A obra não nascia apenas de uma necessidade expressiva, mas de uma encomenda. Pintava-se o retrato de uma família poderosa, decorava-se o teto de uma capela ou erguia-se um palácio com o nome de um nobre. A arte funcionava como extensão simbólica do poder económico.

Nesse sentido, quem tem os meios para mandar representar-se é também quem define a imagem do mundo. O chamado “renascimento” foi, portanto, também uma reorganização dos meios

de produção artística. O artista deixa de ser apenas artesão anónimo, mas não se torna artisticamente, nem individualmente livre. Passa antes a depender de uma nova elite económica. Por um lado, a autonomia estética continua condicionada por quem paga, por outro, Burke argumenta que “as grandes inovações do período ocorreram em Florença e Veneza, Repúblicas de donos de ateliê e não de empregados de cortes.” Os artistas de ateliê tinham “menor segurança económica e posição social mais baixa, mas era mais fácil escapar a encomendas que não desejava”, o que sugere uma certa escolha entre a liberdade artística e o conforto económico. No entanto, como hoje também é evidente, “independente de os artistas pessoalmente valorizarem ou não a sua liberdade, a diferença das condições de trabalho parece refletir-se naquilo que era produzido”. Parece-me que a autonomia estética esteve, e está, condicionada por quem paga (ou não) a quem trabalha.

Os patronos também eram, em parte, considerados fazedores das obras. “Filarete descreve o patrono como o pai de um edifício, o arquiteto como a mãe.” (BURKE, 2010, p.125) Muitos artistas elogiavam esses pais das obras, como o exemplo de Ticiano que escreve a Alfonso, Duque de Ferrara, que ele deve “afinal, fazer nada mais do que dar forma àquilo que recebeu seu espírito – a parte mais essencial - de Vossa Excelência.” (BURKE, 2010, p.125) Se avançarmos alguns séculos, percebemos que esta lógica se mantém. O patrono transforma-se no Estado, no mercado ou na própria indústria cultural, mas o princípio é o mesmo. A arte continua estritamente ligada ao financiamento público, à sua visibilidade e ao seu potencial poder de circulação. Tal como o pintor renascentista precisava de agradar ao príncipe, hoje o criador precisa de negociar com as instituições públicas e privadas, submeter-se às normas dos mecanismos de financiamento e às políticas culturais definidas por ministérios, DGARTES, teatro, programadores e museus, ao mesmo tempo que entra no jogo dos algoritmos e da visibilidade digital.

O que me fez questionar não quando é que a arte começou a ser instrumentalizada, mas antes quando é que não foi.

O próprio termo do “renascimento” só se aplica a uma certa classe ou grupo de pessoas. Grande parte da população do século XV e XVI continuava excluída da alfabetização, da participação política e do acesso aos bens culturais. Os palácios e as obras-primas não eram feitos para elas. Eram monumentos para as elites. O esplendor artístico coexistia com a desigualdade social, além de que a produção artística permaneceu esmagadoramente masculina. As mulheres surgem sobretudo como musas, modelos ou objetos de representação, não como autoras reconhecidas.

Talvez isto obrigue a relativizar a palavra “renascimento”. Para muitos não foi renascer, foi apenas assistir ao brilho do poder alheio.

Benjamin argumenta que a arte era produzida com a sua “aura”: o sentido de reverência que confronta quem a experiencia. “Em suma, o que é a aura? É uma figura singular, composta de elementos espaciais e temporais: a aparição única de uma coisa distante, por mais perto que ela esteja. Observar, em repouso, numa tarde de verão, uma cadeia de montanhas no horizonte, ou um galho, que projeta a sua sombra sobre nós, significa respirar a aura dessas montanhas, desse galho.” (BENJAMIN, 1987, p. 170). Essa aura derivava da autenticidade ou da unicidade da obra. A obra de arte tinha um papel essencial nos rituais, em que o seu significado era partilhado não apenas na igreja, mas na comunidade. À medida que entramos na época atual, definida pelo modo de produção capitalista, novas condições materiais e sociais redefinem a obra de arte. Dá-se uma rutura histórica com o papel das tradições e rituais coletivos em torno da arte. Em termos de condições materiais, o capitalismo gera novas tecnologias de produção artística a um ritmo sem precedentes.

Benjamin afirma que, entre todas as inovações artísticas desde o Renascimento, a câmara fotográfica foi a que mais impacto teve na forma como vemos a arte. Antes disso, a pintura só podia ser vista autenticamente ao vivo. A câmara liberta a pintura do seu local e, por extensão, liberta o espectador da necessidade de participar nos rituais sociais, retirando-lhe assim a aura e o significado coletivo à obra de arte. O capitalismo não transformou radicalmente a arte apenas ao inventar novas tecnologias como a câmara, mas introduziu também relações sociais profundas no mundo da arte, sobretudo na sua mercantilização. O capital vê a arte como uma mercadoria que pode ser produzida e vendida como qualquer outra, de modo a gerar lucro. A arte deixa, portanto, de ser produzida ou valorizada pela tradição, pelos rituais ou pelo significado coletivo, mas principalmente pelo seu valor de troca.

A câmara não é apenas uma ferramenta de produção de imagens. Também ela é responsável pela produção massiva de imagens para uma sociedade de massas com vontade de consumo. O capital maximiza a mais-valia através da produção em massa e, por isso, projeta a arte para ser universalmente exibida e reproduzida. Uma obra com significado específico só atinge um público restrito. Porém, como o capital procura chegar ao maior número de consumidores, desenvolve arte com significados vagos ou generalistas, capazes de serem consumidos e interpretados por qualquer indivíduo. A multiplicação de imagens implica a multiplicação de

contextos e a dispersão do sentido. Quando o critério da autenticidade deixa de se aplicar à produção artística, toda a função social da arte se transforma.

Este processo, que erradicou qualquer resquício de aura ou tradição, é o que Benjamin chamou de “reprodução mecânica da arte”. Para ele, se historicamente a arte foi veículo de significado social, o capital esvaziou esse veículo para permitir um consumo mais ambíguo e universal. O único significado ou ritual reconhecido em torno da arte, nas sociedades capitalistas, é o processo da sua mercantilização e troca. A obra que pode ser convertida em dinheiro é reproduzida; o que não pode ser mercantilizado é descartado ou marginalizado. A sociedade capitalista está, assim, saturada de arte puramente decorativa, produzida sem outro objetivo senão gerar mais-valia. O capitalismo transforma a arte num espetáculo visual, mas infundido apenas com o vazio da consciência burguesa que a vê como mera mercadoria.

Deste modo, o capitalismo encara a arte como fetiche da mercadoria. Benjamin argumenta que esta forma de arte na sociedade capitalista apresenta ao mesmo tempo um grande risco e uma grande oportunidade. Ele afirma que a reprodução mecânica “[emancipou] a obra de arte da sua dependência parasitária do ritual” (BENJAMIN, 1987, p. 168), aumentando o valor social da exibição da arte como prática social. Um exemplo claro disso foi a União Soviética, onde as tecnologias de reprodução mecânica permitiram expandir rápida e amplamente a literacia cultural até às zonas rurais, democratizando o acesso à arte a camadas camponesas historicamente excluídas. No entanto, o perigo que Benjamin vê na reprodução mecânica da arte é o que ele chama de “estetização da política”, característica dos regimes fascistas. “O fascismo vê a sua salvação em dar às massas não os seus direitos, mas uma oportunidade de se expressarem. (...) As massas têm o direito de exigir a mudança das relações de propriedade; o fascismo permite que elas se expressem, conservando, ao mesmo tempo, essas relações.” (BENJAMIN, 1987, 196). O fascismo reconhece que, sob o capitalismo, a estética se torna desprovida de significado coletivo e, por isso, pode facilmente ser manipulada para veicular agendas fascistas.

Benjamin termina com a sugestão de que se o fascismo é a introdução da estética na política, o comunismo deve responder também com a politização da arte. Numa sociedade onde a arte é valorizada pelo seu valor de troca, as formas mais elevadas de arte são aquelas que resistem à comercialização, recuperam a sua aura e se situam nas suas próprias tradições. A verdadeira arte é a que corta o ruído do espetáculo capitalista e critica os alicerces de um sistema que mercantiliza tudo — desde a arte até à própria vida humana. O comunismo e outras formas de

arte anticapitalista não se produzem para serem submetidos ao mundo das mercadorias, mas sim para minar e transformar radicalmente esse sistema de comercialização.

Brecht dizia: “A arte não é um espelho que se segura diante da realidade, mas um martelo com o qual a moldamos.” Neste sentido, a verdadeira arte numa sociedade capitalista é apenas a arte revolucionária, cuja aura deriva do seu significado político. Esta arte é produzida para refletir a perspectiva da classe proletária e projetá-la no campo da política. Diante do fascismo, esta tarefa revolucionária tem de ser assumida com seriedade.

Ernst Fischer, comunista austríaco, “Numa sociedade em decadência, a arte, se for verdadeira, tem de refletir também essa decadência. E, a não ser que queira trair a sua função social, a arte tem de mostrar o mundo como algo transformável e ajudar a transformá-lo.” (FISCHER, 1981, p. 58)

O capitalismo na descolonização

Tal como foi referido nos pontos anteriores, o capitalismo protege os interesses daqueles que detêm o capital. Esta posse de dinheiro e, conseqüentemente, do poder determina quem tem a possibilidade de moldar a história e a nossa relação com ela.

“Quando as/os académicas/os brancas/os afirmam ter um discurso neutro e objetivo, não reconhecem que também elas/es escrevem de um lugar específico, que não é naturalmente neutro nem objetivo nem universal, mas dominante. É um lugar de poder.” (KILOMBA, 2022, p.58)

A minha pesquisa, para além da parte histórica e dos relatos dos meus avós, também passou pela acumulação de variados livros que, além de dialogarem com o tempo da ditadura portuguesa, também apresentam uma vertente interventiva e denunciadora. *Memórias da Plantação, episódios de racismo quotidiano* de Grada Kilomba, um livro composto por entrevistas a mulheres negras que vivem na Alemanha e respetiva análise dos seus discursos, demonstra com evidência como o racismo intrínseco é uma realidade e como os processos de descolonização ainda estão a decorrer numa parte muito interior em cada um de nós, dado terem sido internalizados. Ao entrar em contacto com este livro, e também com o *Caderno de Memórias Coloniais*, de Isabela Figueiredo, uma autora caucasiana que vivia em Moçambique durante a colonização e descolonização e que fala da violência normalizada dirigida às pessoas negras no seu quotidiano, isso ajudou-me a entender a relação entre o conhecimento ortodoxo académico e os processos de descolonização culturais e sociais, ou seja, o modo como o saber

académico tradicional se confronta com os movimentos de descolonização e com a linguagem que herda do passado, por vezes ainda repleta de preconceitos.

“Não havia melhor maneira de colonizar do que ensinar quem é colonizada/o a falar e a escrever do ponto de vista de quem coloniza.” (KILOMBA, 2022, p.65) Ao ler esta afirmação, conseqüentemente, questioneei-me acerca do meu lugar de fala. A relação que tento estabelecer entre o capitalismo e o racismo é o da luta de classes e da desigualdade acrescida, devido à pressão social que o capitalismo naturalmente exerce. Simultaneamente procuro entender de que modo as características do capitalismo propagam a desigualdade económica, ou seja, como é que os motivos do capital corrompem e moldam o tecido social que, naturalmente, é sensível às diferenças económicas.

A questão do lugar de fala – tanto do meu quanto o da academia - está intimamente ligada ao privilégio. Por ser um homem branco hétero-normativo, isso não significa que não seja um aliado da comunidade LGBTQI+, feminista e solidário com a luta das comunidades racializadas. Aliás, sinto-me mais na obrigação de falar destas questões por ter uma voz estruturalmente empoderada. “Toda a gente pode falar de tudo, mas falamos de lugares sociais diferentes. Não é o que se fala, é de onde se fala”, afirmou Djamilia Ribeiro em 2025 no programa Sem Censura. Esta filósofa e ativista brasileira descreve assim o conceito de lugar de fala, que complementa com a seguinte afirmação: “se há um grupo discriminado, há um grupo que discrimina – é importante que o grupo que historicamente beneficiou com a opressão compreenda o que significa isso, que os privilégios foram construídos, não são naturais.”

Estes privilégios construídos, apesar de pessoas como Jaime Nogueira Pinto nos dizerem o contrário, são produto da hierarquia social e do esforço contínuo de quem detém o poder, desde o académico ao político, para manter a ordem estabelecida, perpetuando as desigualdades sociais.

Grada Kilomba publica o livro em 2008. Como tinha referido, Fernando Rosas constata uma evolução de grupos de extrema-direita nos anos 90 com “a derrota da URSS na Guerra Fria, fazendo desequilibrar radicalmente a relação de força internacional contra o marxismo, o socialismo e as esquerdas em geral, seja enquanto ideologia, seja enquanto força política ou sindical” e a “rendição da social-democracia ao neoliberalismo” (ROSAS, 2024, p. 45). Sendo ambas, segundo o mesmo autor, uma ofensiva disruptiva aos sindicatos, à sindicalização, à organização política, à participação e organização da luta de classes e aos grupos sociais sociológica e politicamente mais aptos para fazer frente à extrema-direita. A extrema-direita,

apoiando-se nas políticas neoliberais, como historicamente faz, registou a sua normalização por parte da direita tradicional. Apesar de, entre o final da II Guerra Mundial e o início dos anos 90, a extrema-direita ter sido empurrada para a marginalidade, ela começou a celebrar pequenas vitórias ideológicas, políticas ou eleitorais de aproximação ou apoio destes partidos ao centro do poder. Contudo, enquanto neste período a extrema-direita mostra uma incapacidade de sair da irrelevância política, os seus intelectuais “irão procurar disfarçar, redefinir, mas não abandonar, o seu núcleo firme de princípios.”

Já no século XXI a extrema-direita surge com um novo rosto, repensada e pronta para adquirir a hegemonia cultural. Arlie Hochschild é uma socióloga estadunidense. Num evento organizado pelo Common Good Collective em colaboração com o canal The Commonwealth Club of California fala do seu livro *Stolen Pride: Loss, Shame and the Rise of the Right*. Nele, a autora evidencia como esta extrema-direita se aproveitou da desatualização da esquerda e do descontentamento (ou da vergonha) gerado pela crise económica para se focar num grupo de pessoas que se sentiam abandonadas. O seu livro, à semelhança da obra de Kilomba, é uma compilação de várias entrevistas a residentes de uma pequena cidade no estado de Kentucky de 7 mil habitantes chamada Pikeville. Trata-se de uma área de residência da classe baixa, com uma população maioritariamente branca. A vergonha de que Hochschild fala, e que atormenta esta população, está diretamente ligada às suas condições materiais: começa com a perda de emprego, de bens, de estabilidade financeira. Estes fatores contribuíram, neste caso específico, para um crescimento do alcoolismo e para uma crise de opioides na cidade, onde se torna mais difícil a subsistência dos seus cidadãos. Para estas pessoas, o seu privilégio e o seu lugar de fala também não existem. “Eu não tenho narrativa enquanto homem branco pobre.”, disse um dos entrevistados. Foi por aqui que a extrema-direita atacou culturalmente os EUA, sendo este exemplo umas das bandeiras utilizadas na ascensão das ideologias extremadas. No mesmo testemunho, o cidadão continua ainda a discorrer: “Ou sou um comunista - segundo os meus vizinhos conservadores - ou sou racista - segundo os meus vizinhos democratas” e conclui: “Donald Trump apela a um grupo que perdeu o seu orgulho, afirmando que esse orgulho lhes foi roubado.”³ A lógica neoliberal do mérito é arma de arremesso para os conservadores de classe baixa que, ao não aceitar a lógica da opressão sistemática (que vai desde o patriarcado, o racismo sistémico, às lutas de classes e às suas relações com o capital), aceitam a explicação que lhes parece mais concordante com a sua realidade imediata. De facto, a esquerda perdeu a

³Todas estas citações são tiradas do evento mencionado onde Arlie Hochschild discute a sua investigação em Pikeville, Kentucky, e na forma como as emoções de perde e vergonha moldam o panorama político atual.

luta quando permitiu que o “inimigo” mudasse do padrão para as minorias: o imigrante (para as questões económicas), as mulheres (para as questões sociais) e os homossexuais (para as questões morais). É importante referir que não é o simples facto de as classes baixas não sentirem o seu privilégio branco, é o facto das pessoas brancas não saberem que têm privilégio branco. Em contrapartida, as mulheres negras são duplamente oprimidas (expressão usada por Kilomba), uma por género outra por cor. Já os homens brancos não sabem que são homens, nem brancos, nem os heterossexuais sabem que o são – não há ninguém a lembrá-los desses factos, diariamente.

Mesmo assim, não é preciso pertencer a uma minoria para ser oprimido no capitalismo, mas é necessária a existência de opressão para que esse sistema continue. As relações de desigualdade e exploração são estruturais ao seu funcionamento, manifestando-se tanto ao nível económico - através da exploração laboral – quanto ao nível social – frequentemente organizadas em torno de questões raciais, de género ou culturais.

A vergonha, a perda de estabilidade material e a ausência de uma narrativa própria — como descrevem Hochschild, Kilomba e Figueiredo — não são apenas fenómenos psicológicos ou identitários, são características de um sistema que depende estruturalmente da produção de hierarquias. Assim, o racismo intrínseco e a misoginia não são acidentes históricos nem desvios morais, mas algumas das várias alavancas que garantem a continuidade do capitalismo. A criação de antagonismos identitários, entre “nacionais” e “imigrantes”, entre “gente de bem” e “minorias reivindicativas”, entre “povo cristão” e “islâmicos radicais”, funciona como válvula de escape para tensões económicas que, de outro modo, deveriam ser dirigidas contra a própria estrutura de classes.

É precisamente por isso que a extrema-direita contemporânea, tal como Eribon documenta, se apropria das frustrações materiais e as converte num discurso moral de decadência, culpa e recuperação de um passado imaginado. Tal como os habitantes de Pikeville entrevistados por Hochschild, também a classe trabalhadora francesa que Eribon descreve em *Retorno a Reims* experienciou a erosão das suas condições de vida, ao mesmo tempo que era bombardeada pela promessa neoliberal de mérito individual. Quando essa promessa falha (como falhou), a vergonha torna-se arma política. É nesse vazio que o racismo, a misoginia e a xenofobia oferece explicações simples para questões complexas, além de retirar o foco da luta de classes, que é, a meu ver, o ponto principal.

Este processo, já potente no século XX, torna-se devastador na passagem para o século XXI. Se até aqui estas tensões circulavam em jornais, televisões ou discursos parlamentares, agora encontram uma infraestrutura técnica que as amplifica a uma escala sem precedentes: a internet e as redes sociais.

E se, como Kilomba mostra, a colonização inclui o controlo da linguagem e das narrativas, e como Eribon demonstra, o sentimento de vergonha pode ser politicamente manipulado, então as plataformas digitais transformam-se no terreno ideal onde estas dinâmicas se intensificam. É precisamente neste ponto que a reflexão histórica, política e social se cruza com a última revolução digital. O capitalismo, que sempre instrumentalizou hierarquias sociais para manutenção do poder, encontra, neste novo período, um espaço onde as suas lógicas se tornam automáticas, invisíveis, de fácil propagação e consumo.

O capitalismo no espaço online

“O efeito da revolução tecnológica digital da informação e comunicação na manipulação política e ideológica, bem como na formatação de ideias e comportamentos, é uma das características fundamentais do capitalismo tardio e usada com notável sucesso pela extrema-direita no seu processo de emergência, sobretudo nas décadas iniciais do século XXI.” (ROSAS, 2024, p. 66-67)

O capital no espaço online traduz-se em interações e nos tempos dessas mesmas interações. O algoritmo tem uma função: prender o consumidor à plataforma o maior tempo possível.

A virtude mais atraente das redes sociais é a sua acessibilidade. É característico da cultura *online* que esse conceito triunfe acima dos outros. A falta de regulamentação e de censura é recompensada. Conceitos como a liberdade de expressão ganham um peso e um significado moldado face a esta nova componente do capital. Com isto, o sensacionalismo torna-se estratégia regular e o Estado Social permite a este novo media capitalizar o setor informativo do povo. A informação que trespassa para as pessoas pode ser manipulada (entre *fake news* e *soundbites*⁴) e é certamente dirigida a um determinado público (devido ao algoritmo). Por isso,

⁴ *Soundbites* são excertos de um discurso, expressão ou frases marcantes, escolhidos e divulgados nas redes sociais pelo seu impacto. Normalmente retiram declarações fora do contexto, simplificam temas complexos, privilegiam o impacto emocional em detrimento de uma explicação concreta, além de serem facilmente editados, manipulados e escolhidos de forma estratégica.

o próprio meio informativo está dentro de uma dinâmica em que o conteúdo recomendado para o consumidor é sempre apresentado de forma tendenciosa. Segundo um relatório do LabCom (Universidade da Beira Interior) em parceria com a ERC, o Chega foi responsável por 81,3% dos casos de desinformação nas principais redes sociais entre 7 de abril e 19 de maio de 2025. Miguel Carvalho explica que “para o partido, a prática não é acidental, mas sim uma estratégia deliberada de campanha. Daí o uso de vídeos manipulados, sondagens falsas, ataques aos *media* e recurso a portais não registados na ERC para a difusão de falsos conteúdos, alguns deles com alto potencial de impacto” (CARVALHO, 2025, p. 118). Podemos deduzir que das 4,8 milhões de pessoas alcançadas por estas publicações do Chega (dados de Miguel Carvalho), mais influenciáveis ou suscetíveis, uma parte foi impedida de ter acesso a informações verdadeiras, logo impedida de tirar conclusões derivadas da realidade. Mesmo que, mais tarde, essas informações sejam desmentidas, vivemos na lei de “o primeiro a chegar ganha”. O choque revela-se mais apelativo que os dados, as narrativas são meticulosamente construídas e não apresentadas de forma neutra.

No que toca à discriminação, também existe uma contradição entre o discurso da direita em relação à liberdade de expressão e à forma como essa liberdade deve ser exercida. A Comissão Europeia contra o Racismo e Intolerância apontou para um aumento acentuado do discurso de ódio no país, que ataca predominantemente os migrantes, ciganos, pessoas LGBTQIA +, pessoas negras e mulheres. Depois deste trabalho de monitorização e, também, segundo os dados do Observatório Europeu do Ódio Online, registou-se um aumento de 185% de discurso de ódio dirigido à comunidade LGBTQIA +, enquanto as mensagens de apoio diminuíram 12%. Apesar disso, o maior fluxo de discurso de ódio online está centrado em conversas anti ciganos, anti-imigrantes não europeus e pessoas negras. Mesmo assim, a partilha de conteúdos sexistas é maior do que a partilha de conteúdos racistas e xenófobos. Ainda existe muita violência e impunidade no espaço online. Essa combinação traz uma banalização do discurso de ódio, o que permite a sua entrada no espaço político, muitas vezes sob o pretexto, mal-usado, da liberdade de expressão. O crescimento de ódio digital dá lugar ao crescimento dos crimes de ódio e à violência, como evidenciou o especialista da ONU em temas de minorias, Fernand Varennes, citado no relatório da LLYC.

Como escreveu Geoffroy de Lagasnerie (2019) no ensaio *Sair da Nossa Impotência Política*, “um dos elementos fundamentais da política atual é que os partidos de direita e de extrema-direita conseguem aumentar o seu poder de maneira silenciosa, oculta” (LAGASNERIE, 2019,

p, 80). Ao verificarmos a lógica capitalista neoliberal a dominar os espaços de elite (dos tecnocratas aos ministros), juntamente com a onda crescente de cultura de ódio na internet a ser mobilizada pelas classes populares, constatamos que esse aumento de poder “de maneira silenciosa e oculta” e que a instrumentalização do espaço digital pela extrema-direita conseguiu subverter a guerra cultural⁵ a seu favor.

Fernando Rosas complementa este raciocínio quando fala que “não era possível implementar a estratégia neoliberal no plano económico e social sem agir simultaneamente na frente ideológica” (ROSAS, 2024, p. 110). É “na criação através das redes sociais do ambiente de insegurança, medo, segmentação, polarização – e dormência social onde se fabricou o senso comum que alimenta os novos fantasmas do autoritarismo.” (ROSAS, 2024, p. 112)

Lagasnerie encerra este raciocínio refletindo na relação das estruturas de poder com o quotidiano: “Mudar as estruturas jurídicas num mundo onde se mantêm estruturas sociais e mentais inalteradas pode não conduzir a modificações substanciais das relações de dominação. Mudar a sociedade exige que a ação política não vise apenas os direitos, mas também, os costumes, os hábitos, a cultura.” (LAGASNERIE, 2019, p. 85)

A promessa de uma comunicação livre e plural, reiterada como pilar democrático, colide com a realidade de plataformas digitais governadas por algoritmos, cujo objetivo não é a promoção do debate cívico, mas antes a maximização do lucro através da retenção da atenção. Ao fazer isso, decide-se também que temas terão espaço no debate público, que narrativas ganham centralidade e quais serão empurradas para a invisibilidade. Assim, o algoritmo deixa de ser apenas uma ferramenta tecnológica e passa a ser um ator político invisível, moldando o que cada cidadão entende por realidade. Essa lógica empresarial, em vez de fortalecer o espaço público, cria zonas cinzentas de desinformação e manipulação, transformando a liberdade em mercadoria e a opinião pública em produto. A dependência tecnológica não pode continuar a ser sinónimo de progresso nem vista como inevitável. O “moldar de valores” a que estamos sujeitos não resulta apenas da circulação espontânea de ideias, mas de um sistema algorítmico que seleciona, filtra e amplifica conteúdos segundo critérios de rentabilidade. É neste ponto que a política se vê atravessada por uma contradição: enquanto os espaços institucionais estão

⁵ Entenda-se por “guerra cultural” o conflito simbólico e ideológico em torno de valores, identidade e variadas visões do mundo. Em vez de centrar o tema em questões económicas ou políticas, a guerra cultural debate temas como a educação, género, imigração, memória histórica e direitos civis.

sujeitos a regras formais de legalidade e constitucionalidade, as redes sociais funcionam numa outra lógica, onde a informalidade das massas substitui a responsabilidade política.

“A receita do ciberpopulismo está toda aqui: criação de caos informativo com recurso a manipulações que misturam temas (criminalidade, imigração, subsídios) para gerar medo; a ideia de que «o sistema» está contra o Chega e de que este é a única alternativa; a criação de uma sensação artificial de crescimento imparável, gerando pressão psicológica sobre indecisos; e a normalização do discurso anti-imigração e anti jornalismo. Imigrantes, elites políticas e *media* são, pois, os vilões nas mãos da narrativa enganadora do Chega que contagia o debate público.” (CARVALHO, 2025, 118)

O capitalismo e a luta de classes

A análise da arte, da descolonização e do espaço digital revela um padrão comum. Em todas estas dimensões, o capitalismo procura reproduzir e legitimar as suas próprias relações de poder. A comercialização da arte esvazia o seu significado coletivo; os discursos coloniais perpetuam desigualdades históricas sob a máscara de neutralidade académica; os algoritmos digitais criam formas de alienação. Estes processos são as expressões materiais da luta de classes. Enquanto a lógica cultural for determinada pelo capital, continuará a ser usado como ferramenta de exploração, vigilância e manipulação. A emancipação passa por reconquistar estes meios — a arte, a memória, a técnica — como instrumentos coletivos de transformação social. Na senda de Piscator, “if art were to have meaning at all it must be a weapon in the class struggle.” (PISCATOR, 1929, p.21)

Os grandes empresários que proclamam independência face ao Estado revelam que dependem profundamente dele para expandir os seus projetos privados. O discurso meritocrático e anti estatal esconde que o capital precisa permanentemente do poder público — seja em subsídios, infraestruturas ou legislação — para se reproduzir. A contradição é evidente: condena-se o Estado social quando protege os vulneráveis, mas recorre-se ao mesmo Estado quando serve os seus interesses de classe.

Assim, ao observarmos a arte, a colonização do conhecimento ou a arquitetura digital do presente, percebemos que todos estes fenómenos convergem num mesmo eixo: para a luta de classes. É nela que se decide não apenas a forma da cultura, mas também o acesso à verdade, ao poder político e ao futuro coletivo. O desafio que se coloca é transformar esses espaços de

alienação em espaços de resistência — onde a criação artística, a memória histórica e a tecnologia possam ser recuperadas como instrumentos de emancipação.

No livro *Retorno a Reims*, o sociólogo francês Didier Eribon oferece um testemunho simultaneamente pessoal e estrutural sobre a transformação política da classe trabalhadora francesa desde meados do século XX. Tal como em *Stolen Pride*, o ponto de partida é a vergonha da pobreza, da condição de classe, da falta de capital cultural e, no caso de Eribon, da própria identidade sexual num meio profundamente homofóbico e violento. O autor descreve como a sua família, outrora ligada de forma “quase orgânica ao Partido Comunista Francês” - expressão de uma cultura operária coletiva e de formas de orgulho de classe - se vai afastando desse universo após o declínio do comunismo, a crise industrial e a retração dos sindicatos. A erosão das condições materiais, aliada à perda de pertença simbólica, produz um vazio cultural e político que a extrema-direita soube ocupar.

Eribon mostra que a mudança do voto operário para a Frente Nacional não resulta de uma simples “alienação” ou manipulação súbita, mas de uma esquerda que deixou de oferecer enquadramento e reconhecimento à classe trabalhadora (“um velho Partido Comunista mal liberto do estalinismo”), enquanto a direita radical passou a oferecer um discurso identitário, emocional e moralizado que reconfigurou a vergonha social como ressentimento e orgulho nacional. A perda de dignidade operária, que era antes canalizada para a luta coletiva e para o discurso político da igualdade, é recodificada como hostilidade contra imigrantes, elites intelectuais, mulheres e pessoas racializadas. Ao longo do livro, Eribon reconstrói a forma como a extrema-direita substituiu a linguagem de classe pela linguagem da nação, apropriando-se assim de uma parte do universo simbólico que a esquerda abandonou. O voto na extrema-direita deve ser, paradoxalmente, interpretado como “o último recurso dos meios populares para defenderem a sua identidade coletiva”. (ERIBON, 2019, p. 123)

TEATRO POLÍTICO E PRÁTICA ARTÍSTICA

A proposta deste projeto segue a linha do Teatro Épico de Brecht e tem como uma das suas bases a obra de Piscator, *The Political Theatre*. Pretende-se usar o teatro como forma de mostrar um posicionamento político e a defesa de determinadas ideias perante uma plateia, bem como assumir uma posição de afrontamento e questionamento que, ao quebrar a quarta parede, convida o público a adotar também essa postura crítica face à sociedade em que vivemos. O espetáculo adota um formato episódico com vários saltos entre narrativas, assim como a quebra da ilusão da forma dramática através de ligações feitas entre a narrativa teatral, notícias da atualidade e uma componente autobiográfica. Para este efeito, o apoio audiovisual de projeções de notícias, vídeos de comentário político e registos pessoais surge com o intuito de alimentar essa postura crítica e contextualizar o espetador acerca de certas questões da atualidade.

No livro *Teatro* de Eugénia Vasques, a autora descreve a forma como o teatro épico convoca os espetadores “para a não-neutralidade das situações do quotidiano representada nos textos e nos espetáculos que devem ser entendidas, na verdade, como históricas, culturais, políticas” (VASQUES, 2003, p. 156).

É relevante convocar Karl Marx, que define a produção material como a base de todas as relações sociais: “a produção das ideias, das representações e da consciência está desde o início diretamente entrelaçada com a atividade material” (MARX e ENGELS, 1846, p.47). Esta perspetiva sustenta a dimensão política do teatro épico: o palco não é apenas espaço simbólico, mas expressão concreta das condições históricas e económicas do seu tempo. A arte, enquanto superestrutura, reflete e intervém sobre a base material que a origina. Assim, a criação teatral torna-se também um modo de produção de consciência. “Não é a consciência dos homens que determina o seu ser, mas o seu ser social que determina a sua consciência” (MARX, 1859, Prefácio). O teatro político assume, portanto, o duplo papel de espelho e de motor, refletindo as condições sociais e, simultaneamente, intervindo nelas. A luta contra a ordem estabelecida pelo capitalismo e a sua perpetuação de desigualdade social revela-se inescapável mesmo na linha da frente do combate. Através desta leitura crítica, o presente trabalho assume, também, a componente prática teatral no horizonte mais amplo da teoria crítica — onde arte, política e sociedade são dimensões inseparáveis de uma mesma estrutura histórica. O pensar e o fazer teatral mostram-se em cooperação para o entendimento global do projeto.

4.1) TEATRO DOCUMENTAL

Teatro documental é uma vertente do teatro contemporâneo baseado em factos reais utilizando a documentação, cartas, fotografias, depoimentos e outros materiais históricos como base para a criação cénica. Não procura entreter, mas antes denunciar e intervir em causas sociais e analisá-las no palco.

O trabalho, inicialmente, desenvolve-se no campo do teatro documental, mas não no seu sentido mais tradicional. Não se trata de um teatro que pretende reproduzir fielmente documentos ou testemunhos. O que é proposto é a criação de uma narrativa ficcional que tenha como ponto de partida as ferramentas do teatro documental. Estes materiais recolhidos, desde as entrevistas aos arquivos familiares como as fotografias e os livros, não são apresentados como prova direta, mas como matéria de construção dramática, filtrada por um olhar subjetivo e contemporâneo.

Neste sentido, o teatro aqui proposto aproxima-se de uma prática de montagem e interpretação, em que o documento é a matéria-prima e não o produto final. A memória surge como elemento central deste processo, não como um arquivo fixo e estável, mas como um território em permanente reconstrução, onde o passado é reativado a partir das urgências do presente.

No entanto, esta passagem do íntimo ao universal implica riscos. O arquivo afetivo pode ser tomado como verdade histórica ou como síntese de uma experiência coletiva mais ampla. Por isso, é fundamental assumir a sua parcialidade. O que está em cena não é “a história”, mas uma perspectiva sobre ela. Eu próprio fui sujeito a este processo durante a concretização do guião. Essa consciência permite manter uma distância crítica face ao material e evita a sua transformação em narrativa totalizante.

Assim sendo, o teatro documental serviu-me de base de metodologia e também de inspiração, sobretudo pelo que me ensinou durante o processo. Ao assistir a espetáculos neste registo, ao ler ensaios e artigos de opinião, deparo-me com um aparente paradoxo: a busca de tornar algo de carácter íntimo em universal. Digo paradoxal porque essa foi também uma das minhas principais dúvidas durante a escrita – por exemplo, quando trabalhava com referência às galinhas da minha avó e questionava a relevância ou o interesse que esse material poderia ter para um público mais alargado. O que o teatro documental me ensinou foi que o carácter universal não advém de uma ambição de totalidade ou representatividade, mas antes da sua

capacidade de, a partir de uma experiência subjetiva, situada, ativar processos de identificação e reflexão que ultrapassam o seu contexto imediato.

Seria intuitivo acreditar nas histórias dos meus avós e tomar os documentos passados como material histórico irrefutável, mas não seria fácil. Se, como já disse anteriormente, o artista deve induzir a pergunta e não a resposta (tanto ao público quanto a si mesmo), tanto mais fácil seria acreditar cegamente numa narrativa quanto menos trabalho de pesquisa e reflexivo fizesse.

Apesar de chegar a essa conclusão, o trabalho tem um foco específico e claro: o apelo à luta de classes, à crítica do sistema e à consciencialização social.

O espetáculo constrói-se a partir de múltiplas camadas desde a memória à história, do discurso político à experiência individual — que coexistem e, principalmente, se tensionam. A distinção entre narração e historiografia, já presente no relatório, reforça a pluralidade da narração que denuncia e a historiografia que contextualiza. Talvez seja exatamente neste ponto que o trabalho proposto se afaste do teatro documental e se relaciona melhor com o teatro político. Não bastava mostrar a prova dos factos, era necessário mostrar de onde vieram e para onde caminham.

Neste contexto, importa também distinguir três dimensões fundamentais do trabalho: a memória, enquanto processo ativo de rememoração e reconstrução; o statement político, enquanto tomada de posição crítica sobre o presente; a dúvida, enquanto ferramenta que impede a cristalização do discurso. A dúvida não fragiliza o projeto; pelo contrário, protege-o de se transformar num discurso dogmático, mantendo-o aberto à complexidade.

4.2) TEATRO POLÍTICO

Devido ao carácter interventivo desta criação e ao seu posicionamento político explícito, a investigação partiu naturalmente da obra de Erwin Piscator, *The Political Theatre*. A metodologia teórica de Piscator coincide com as intenções do projeto, pois define um teatro que ultrapassa os limites formais e estéticos habituais para assumir funções sociais, pedagógicas e transformadoras. O teatro político distingue-se do teatro mais convencional porque não se limita a representar conflitos humanos, mas expõe as condições históricas que moldam esses conflitos. Para Piscator, escrever e criar teatro na República de Weimar (1918–1933) — período marcado por crise económica, polarização ideológica e ascensão de movimentos revolucionários e reacionários — implicava assumir que o palco não podia continuar a ser um espaço de escapismo burguês. “*Art for its own sake could no longer satisfy me*”, afirma. O teatro precisava

de tornar visível a estrutura social: causas, relações, mecanismos económicos. Dessa necessidade nasce um teatro “*activist, combative, political*”, documental e factual, pensado para informar, esclarecer e mobilizar.

Neste contexto surge também o desenvolvimento das teorias de receção e do procedimento de *ostranenie* — “tornar estranho” — que Brecht aprofundará através do distanciamento (ou *verfremdungseffekt*). Walter Benjamin observa que a interrupção, a fragmentação e o carácter episódico transformam o teatro gestual num teatro épico, observação que se revelou estrutural para esta criação. Ao provocar um corte na ilusão dramática, o teatro épico impede a identificação passiva e devolve ao público a capacidade de análise.

A leitura sociológica de Weber (2007) contribui para esta compreensão: cultura e arte emergem de um “tecido de significados” construído socialmente, no qual o artista age dentro de valores, racionalizações e estruturas históricas. Assim, o impulso criador não é neutro, é sim condicionado pela organização social e económica. Esse enquadramento ajuda a compreender a afirmação de Piscator de que seria “*impossible to build up a proletarian theatre within the framework of our current social structure*”. (PISCATOR, 1929, Prefácio) A estrutura capitalista impõe limites ao alcance emancipatório da arte, tal como Benjamin sublinha ao afirmar que o teatro tradicional apenas abriu ao público proletário os lugares antes reservados à burguesia — sem transformar realmente as relações entre palco e público, texto e representação, direção e atuação. O teatro épico, portanto, nasce da tentativa de modificar radicalmente essas relações.

Benjamin e Adorno convergem neste diagnóstico: embora a arte tenda a ser mercantilizada no capitalismo, ela conserva um potencial de resistência. Adorno identifica na arte autónoma uma recusa em submeter-se inteiramente à lógica do valor de troca, revelando assim a contradição entre criação intelectual e mercadoria. Neste sentido, o teatro político de Piscator e o teatro épico de Brecht não são apenas projetos estéticos, são também intervenções na própria ontologia da arte sob o capitalismo, questionando para quem se cria, como se cria e ao serviço de que forças sociais se cria.

4.3) PROCESSO CRIATIVO

O espetáculo parte da consciência contemporânea de que vivemos imersos numa torrente incessante de imagens, discursos e notícias que moldam a perceção da realidade. Não se trata

apenas de estar informado, mas de ser constantemente exposto às tensões e às contradições do presente, num fluxo que mistura informação e entretenimento. Esta experiência de saturação mediática coloca o indivíduo num espaço paradoxal, simultaneamente híper conectado com o mundo e isolado no interior da sua própria subjetividade.

A narrativa articula-se a partir do confronto entre memória familiar e o quotidiano do protagonista. A herança familiar, inscrita tanto no corpo como na experiência, funciona como uma metonímia para o peso da história coletiva. A transmissão de características físicas, de hábitos ou de fragilidades é paralela à transmissão de memórias dos tempos de opressão, resistência e mudança. A recordação de um passado marcado pela ditadura, desigualdade e luta torna-se, assim, inseparável da reflexão sobre a atualidade. Marx lembraria que é nas “circunstâncias herdadas e transmitidas do passado que os homens fazem a sua própria história” (MARX, 1852, cap. I). Assim, o teatro torna-se o espaço privilegiado onde esta dialética entre agência individual e estrutura social se manifesta sensorialmente. O passado é revisto não com nostalgia, mas com a consciência de que as forças opressoras que o atravessaram encontram novos modos de expressão na contemporaneidade.

O percurso da personagem central é atravessado por três emoções estruturantes: isolamento, impotência e ímpeto. O isolamento surge como resposta à dificuldade em encontrar um lugar de pertença num mundo marcado por instabilidade social e política. A impotência nasce da percepção de que o peso da realidade coletiva é demasiado grande para ser transformada individualmente. Contudo, é precisamente desse sentimento que emerge um ímpeto, uma urgência de ação, ainda que confusa e contraditória.

O espetáculo articula estas emoções com a reflexão sobre as dinâmicas sociais do capitalismo e da burguesia. Ao problematizar a relação entre arte, cultura e poder económico, expõem-se o modo como o capitalismo tende a neutralizar os espaços de contestação e como a promessa de ascensão social frequentemente se traduz em conformismo e abdicação da luta. O capital não se limita a organizar a produção material, estrutura também os desejos, as expectativas e os modos de pensar. É nesse sentido que a soberania sobre o outro, a lógica da dominação e da competição, se torna o verdadeiro núcleo do problema. A indústria cultural, tal como Adorno e Benjamin analisaram, tende a homogeneizar o pensamento e a produzir uma estética anestésica. Neste contexto, o teatro épico resiste, precisamente porque quebra a passividade da receção e reinscreve o espectador como agente histórico e político.

“No mundo real em que vivemos, através da arte, da cultura e de todos os meios de comunicação que as classes dominantes, com o claro objetivo de alfabetizarem o conjunto das populações, os opressores controlam e usam a palavra (jornais, tribunas, escolas...), a imagem (fotos, cinema, televisão...), o som (rádios, CDs, shows musicais...), monopolizando esses canais, produzindo uma estética anestésica - contradição em termos! -, conquistam o cérebro dos cidadãos para esterilizá-lo e programá-lo na obediência, no mimetismo e na falta de criatividade.” (BOAL, p.11 2009)

Boal aproxima-se aqui de Benjamin e Adorno, ao denunciar a captura da cultura pela ideologia dominante. O teatro do oprimido de Boal pode ser lido como prolongamento prático do teatro épico brechtiano. Ambos procuram devolver ao público o poder de interpretar e agir. A criação artística é, portanto, simultaneamente processo estético e pedagógico, produção simbólica e emancipação política.

O percurso que fiz, desde as histórias dos meus avós, passando pela investigação histórica até à reflexão sobre capitalismo, descolonização e estética, revelou-me que não existem fronteiras nítidas entre memória pessoal e memória coletiva. Cada relato que ouvi e cada silêncio que persisti em decifrar continham não apenas um acontecimento individual, mas a estrutura de um tempo histórico maior. Percebi então que narrar não é reconstruir o passado, é expor as forças que moldaram esse passado e continuam a moldar o presente.

Foi esse movimento que me aproximou da historiografia, não para encontrar explicações definitivas, mas para compreender que aquilo que parecia um passado encerrado permanece ativo nas formas contemporâneas de desigualdade, autoritarismo e precariedade. As semelhanças entre o período pré-Segunda Guerra Mundial e o início do século XXI deixaram de ser coincidências e revelaram-se sintomas de mecanismos recorrentes do capitalismo: crises que geram medo, medos que abrem caminho a soluções autoritárias e soluções autoritárias que prometem proteção enquanto aprofundam desigualdades.

Neste processo, compreendi também que o capitalismo não é apenas um sistema económico: é uma forma de organizar perceções, afetos, ver e narrar o mundo. Ele infiltra-se nos discursos académicos, nos mecanismos de legitimação cultural, nos algoritmos digitais e até nas formas como contamos as nossas próprias histórias. A luta de classes, frequentemente obscurecida pelas guerras culturais, continua a ser a estrutura silenciosa que organiza a desigualdade social contemporânea. É precisamente esse silêncio que favorece a ascensão das direitas radicais, tal como a história já nos ensinou.

Ao trabalhar estas ideias apoiado na estética e na teoria teatral - de Benjamin, Brecht, Boal e Marcuse - percebi que o teatro não é apenas um espelho do real, nem apenas um lugar de denúncia. É um laboratório onde o presente pode ser desmontado e reinscrito. A arte, quando se recusa a ser mera mercadoria, recupera a sua força política. A história da modernidade mostra-nos que, sempre que o mundo parece desabar, a arte oferece outra forma de respiração. Camus viu nisso a felicidade trágica de Sísifo, Beckett o vazio da espera, Brecht a necessidade da intervenção. Cada um deles, à sua maneira, escreveu no limite da catástrofe e talvez seja por isso que continuam a ser tão relevantes para nós.

A minha experiência pessoal não é, para mim, um mero ponto de partida, é o lugar onde a história nacional e dos meus avós se materializa, onde o capitalismo revela as suas contradições e onde o teatro encontra sentido. As histórias dos meus avós não explicam o mundo, mas suscitam perguntas. A historiografia não resolve o presente, mas mostra os seus perigos. A crítica ao capitalismo não garante transformação, mas impede que confundamos desigualdade com progresso. O teatro não salva, mas resiste. É neste cruzamento entre o íntimo e o estrutural, entre o passado e o agora, entre o político e o estético, que encontrei o impulso do espetáculo e a sua pesquisa. Não para repetir o passado, mas para criar um espaço onde a resistência seja possível.

A) Personagens

Como já tinha referido no capítulo 1.2 – O Narrador segundo Walter Benjamin, esta figura revelou-se central na realização do espetáculo. O narrador, como figura mítica e que detém o conhecimento, serve também de mediação dramaturgica entre o mundo autobiográfico e a figura de bobo da corte. A meu ver, cada uma destas três personagens é um narrador à sua maneira. Em vez de pensar em três entidades distintas, pareceu-me mais pertinente e coerente assumir que são três partes que coabitam no mesmo corpo. O eu-narrador revela a parte denunciadora que usa a sua voz racional e assume um papel explicativo. O eu-autobiográfico aparece como a parte emotiva, e até contraditória, usando a sua voz confessional para demonstrar um lado íntimo de quem vive as marcas geracionais, as dúvidas morais e a angústia política. O eu-bobo é uma personagem que vive de uma performance satírica. Tanto assume um papel de denunciador, quanto apela ao emotivo do público sem que estas funções sejam evidentes para uma leitura mais superficial. Detém a postura do eu-narrador e brinca com o emotivo do eu-autobiográfico que, através de uma linguagem menos direta, dirige-se à corte, aos nobres, e usa a sua plataforma para abrir espaços no universo poético do espetáculo. Ou

seja, o eu-narrador dá a base histórica; o eu-autobiográfico personifica a crise psicológica e moral; o eu-bobo transforma as evidências em discurso satírico. Procurei, com esta triangulação, uma performance que seja ao mesmo tempo um ensaio histórico, uma confissão íntima e uma provocação política, que mistura comentários diretos para o público e momentos reflexivos com questões em aberto.

B) Imagem e a sua função política

Seguindo os pensamentos do teatro político, do teatro documentário, do teatro épico e do teatro do oprimido, a inclusão de imagens pessoais pareceu-me inevitável e, também, um bom ponto de partida da narrativa para a parte biográfica. Fotografias dos meus pais e irmãos, dos meus avós e seus familiares mais próximos ajudaram a construir um universo imagético que representava a identidade dos camponeses alentejanos. Sendo este espetáculo um diálogo entre o passado nacional e a minha vivência, o registo fotográfico apresenta-se como um elemento que melhor concretiza esse diálogo. As imagens dos agricultores, fazendeiros, pessoas a cuidar dos animais, mulheres a carregar alguidares de água, crianças descalças e em roupas que não lhes servem contrasta com os avanços tecnológicos evidenciados nas redes sociais, imagens geradas por IA, vídeos das guerras atuais, os “influenciadores” e afins. Esta utilização da imagem demonstra essas duas vertentes. As fotografias dos tempos dos meus avós jogam com a memória e a nostalgia, enquanto as redes sociais, o *podcast* e o noticiário jogam com a acessibilidade, a solidão e a dependência contemporânea do mundo virtual.

As projeções não são meras ilustrações ou escolhas estéticas, mas um dispositivo político ativo que faz a ligação dramática das personagens mencionadas, o eu-narrador, o eu-autobiográfico e o bobo da corte. Este trio de personagens e a sua função dramática encontra-se relacionada e exposta nas projeções, que claramente assumem também uma função política.

A base histórica do eu-narrador é demonstrada nas imagens como prova documental do que aconteceu. A imagem funciona como evidência material. Fotografias da família, arquivos históricos, notícias reais e imagens reconhecíveis do mundo real produzem um efeito quase documental que retira o espetáculo de uma zona de pura ficção e incorpora a memória e a responsabilidade histórica nessa mesma ficção. A história não é abstrata, ela tem caras e corpos. Assim como o passado colonial, a miséria e a violência não são apenas números, mas sim uma

herança social e, simultaneamente, íntima. O documento irrompe a ilusão teatral e apela à consciência crítica, aproximando-se de um gesto brechtiano.

A crise psicológica e moral refletida no eu-autobiográfico é uma reação da parte factual, que remete a parte documental para uma exposição crítica. A imagem passa de prova a acusação. O intuito de mostrar notícias atuais, com a sua crescente polarização, desinformação e caos, de mostrar as semelhanças de discursos coloniais (entre por exemplo a Guerra Colonial e o conflito Israelo-Árabe) é de desconstruir a narrativa do progresso e afirmar que a violência institucional não atenuou, simplesmente mudou de forma. As imagens, provas desta denúncia, não são apenas de demonstração, mas de comparação e de exposição de uma hipocrisia histórica entre os progressos económicos e tecnológicos e as suas contínuas formas de opressão e de exploração.

Existe também uma função cínica, naturalmente ligada à figura do bobo. Ao cruzar imagens e narrativas contraditórias - fotografias felizes enquanto se expõem atrocidades, memórias de infância inocente sobre paisagens de um Alentejo invernos, cinzento e pesado - tento criar uma outra camada entre o que se vê, o que se ouve e aquilo que se sente.

Habitar num espaço onde a inocência convive com a violência, ou o conforto visual com o desconforto do discurso, obriga o espetador a reposicionar-se perante o que lhe é apresentado. É através desse cinismo que pretendo evidenciar o conformismo contemporâneo face à ideia de “progresso”. Um progresso vivido no corpo da personagem – no cansaço, na privação de sono e na sua ansiedade crescente – que revela como a violência coexiste com o quotidiano. Ao mesmo tempo, procuro questionar o uso excessivo da tecnologia e a forma como a nossa dependência – tecnológico e institucional – nos pode cegar dos seus próprios efeitos nocivos. As projeções, em suma, assumem assim o carácter de prova (“isto aconteceu”), de denúncia (“isto continua a acontecer”) e de cinismo (“nós, pelo bem de manter a ordem e a estabilidade, fingimos que não vemos”).

C) Descrição de cenas-chave

Existem três cenas cruciais que fundamentam as funções dos dispositivos documentais com estrutura dramática do espetáculo. A cena 2, cena 4 e cena 10 são, respetivamente: a introdução do mundo da subjetividade do narrador, ou seja, os motivos do protagonista para se sentir deslocado e ser radicalizável; o ponto onde o pessoal se torna político, exemplificando a retórica do regime salazarista e as técnicas de desumanização e de legitimação da violência e,

por último, a materialização da perda de limite ético no próprio protagonista, questionando como reagir perante a própria tentação da violência - onde traçar a linha entre provocar ações mobilizadoras e incitar a violência.

Cena 2:

Assume-se como um dos pilares estruturais do espetáculo por funcionar como o ponto de ancoragem íntimo de todo o discurso político que se irá desenvolver. Dramaturgicamente, é aqui que o eu-autobiográfico manifesta com maior clareza, não enquanto simples relato pessoal, mas como corpo atravessado por heranças geracionais. A família, os avós, a casa do Alentejo, os rituais e as histórias aparentemente banais operam como matéria concreta com o intuito de retirar o discurso político de se tornar abstrato. Ao expor o machismo, o alcoolismo, a doença, a hipocrisia social e, simultaneamente, o carinho, a nostalgia e a sensação de refúgio, esta cena constrói uma base emocional contraditória que reflete a própria condição do narrador: aquilo que outrora era rotulado como trágico vê-se, de novo, em concretização, ou seja, aquilo pelo que os seus avós fugiram está a voltar a ser legitimado. É nesta tensão que se inscreve a crise do eu-autobiográfico, que não fala de um lugar moralmente confortável, mas de um espaço instável e de um tempo político ambíguo.

No contexto da triangulação entre eu-narrador, eu-autobiográfico e eu-bobo, esta cena funciona sobretudo como o território do eu-autobiográfico, aquele que dá carne às ideias que o eu-narrador irá mais tarde organizar historicamente e que o eu-bobo irá distorcer satiricamente.

Tal como referido na Parte IV, a utilização de fotografias reais, relatos familiares e imagens do mundo rural não serve apenas uma função nostálgica, mas estabelece um primeiro regime de prova — não no sentido factual da História oficial, mas no sentido de uma evidência vivida. A história nacional começa aqui, em corpos concretos, em práticas quotidianas e em silêncios herdados. Assim, a Cena 2 não só humaniza o discurso político do espetáculo, como revela a sua urgência. Aquilo que será denunciado mais tarde não aparece como um problema exterior ou abstrato, mas como algo que já habita o quotidiano, algo que atravessa a intimidade, que se infiltra nas relações familiares, que se sente à mesa na hora do almoço. O político não começa ali, mas é onde se torna visível.

Cena 4:

Representa o eixo central do espetáculo, o momento em que o íntimo se transforma definitivamente em histórico e político. É aqui que a figura do Mocho deixa de ser apenas uma

personagem da memória familiar para se tornar um agente inscrito na História coletiva, concretamente no contexto da Guerra Colonial. Dramaturgicamente, esta cena marca a transição clara do eu-autobiográfico para o eu-narrador, no sentido benjaminiano do termo - aquele que detém o conhecimento, que contextualiza, que organiza a experiência individual dentro de uma cadeia histórica mais ampla. A introdução de discursos coloniais, das datas e da retórica oficial em torno dos discursos das guerras atuais não pretende reconstruir a História de forma neutra, mas expor os mecanismos narrativos do poder que continuamente perpetuam a linguagem da moralidade superior, da inevitabilidade da guerra e da desumanização do outro.

Aqui o material documental — discursos, referências históricas, paralelos explícitos com conflitos contemporâneos — rompe a ilusão teatral e força o espectador a reconhecer padrões discursivos que se repetem. A História deixa de ser um passado fechado e revela-se como estrutura ativa que continua a moldar o presente. O Mocho, ao instrumentalizar a própria linguagem do regime, encarna uma forma de resistência que não é heroica no sentido clássico, mas estratégica, ambígua e política. Esta ambiguidade é central para o espetáculo porque tento demonstrar que não há aqui uma glorificação dessa ação, mas uma exposição das contradições éticas da sobrevivência sob um regime opressor. Esta cena funciona como o principal suporte dramático para a análise dos paralelos históricos e para a reflexão sobre como a violência institucional se reconfigura ao longo do tempo sem perder a sua base lógica.

Cena 10:

A Cena 10 constitui o clímax dramático e ético do espetáculo, sendo o momento em que a triangulação entre eu-narrador, eu-autobiográfico e eu-bobo entra em colapso. O dispositivo satírico do “Coruja Clandestina”, até aqui sustentado por uma ironia que permitia algum distanciamento crítico, é levado ao limite ao transformar-se numa instrução explícita de assassinato. O eu-bobo, enquanto figura que opera pela paródia e pelo excesso, deixa de funcionar apenas como mediador irônico e revela o perigo inerente à estetização da violência. O gesto final — retirar as lentes amarelas e expor o olho negro — materializa simbolicamente a tomada de consciência de uma monstruosidade latente, não como algo exterior, mas como algo que emerge do próprio discurso crítico quando este perde nos seus limites éticos.

Esta cena é fundamental para a reflexão sobre responsabilidade artística e política. Tal como referido anteriormente as projeções e os dispositivos audiovisuais não são neutros. Podem funcionar como prova, denúncia ou ironia, mas também podem tornar-se instrumentos de

normalização da violência se não forem continuamente problematizados. A Cena 10 encena precisamente esse risco. Ao afirmar que “a teoria é bonita, mas a prática é onde tudo acontece”, o espetáculo coloca em crise a própria posição do artista-engajado, questionando até que ponto a provocação política pode transformar-se em reprodução da lógica que pretende combater. Esta cena não oferece respostas nem soluções, mas expõe o impasse da dificuldade de agir num mundo saturado de violência simbólica sem derrapar para a legitimação da violência real. Assim, a Cena 10 fecha o espetáculo não como conclusão, mas como pergunta aberta e, ao mesmo tempo, um apelo de se pensar de forma crítica na nossa predisposição para a radicalização, principalmente em tempos de instabilidade política e pessoal.

Para além destas, acredito ser relevante dar uma nota de contextualização referentes ao Prólogo e à Cena 8. Apesar de não assumir a centralidade estrutural das cenas 2, 4 e 10, o Prólogo e a Cena 8 são fundamentais enquanto gesto de fundação estética e política do espetáculo.

Prólogo:

É no Prólogo que se estabelece a linguagem formal que atravessa toda a peça: a contaminação entre o vídeo, o som distorcido, o feed mediático, a presença performativa e o contacto direto com o público. Mais do que introduzir a narrativa, o Prólogo introduz um regime de percepção. A figura do bobo, as lentes amarelas, o guarda-chuva negro⁶ e a saturação de estímulos colocam o espectador num estado de instabilidade sensorial que espelha o próprio estado de cansaço, fragmentação e em permanente exposição a imagens e discursos contraditórios do protagonista. Neste sentido, o Prólogo funciona como moldura ideológica e estética, preparando o terreno para que o espetáculo seja lido não como ficção linear, mas como ensaio performativo entre a memória, a documentação e a crítica política. Este início também justifica o uso do audiovisual e das projeções enquanto dispositivos ativos de pensamento, e não meras ilustrações cénicas, estabelecendo desde logo a lógica de prova, denúncia e cinismo que irá estruturar o resto do espetáculo.

Cena 8:

⁶Existem muitos símbolos anarquista que poderia usar no espetáculo mas escolhi o guarda-chuva negro. Não é dos mais reconhecidos o que acabou por ser algo que me apelou por não ser tão óbvio e para quem o reconhecer ter mais afinidade ao momento. Além destas questões, o guarda-chuva negro representa anonimato e a criação de um espaço seguro. Dois componentes que, com os avanços tecnológicos, parecem estar a ficar cada vez mais distantes para todos nós.

A Cena 8 introduz uma rutura que desloca o conflito do plano histórico e discursivo para o plano ético e material. Ou seja, inicialmente, vemos a passagem do pessoal para o político e, nesta cena, do político, de novo, para o pessoal. Se noutras passagens o protagonista analisa, comenta ou satiriza os mecanismos do poder, aqui confronta-se com a sua própria impotência. O sonho do assédio, a incapacidade de falar e um corpo que tenta agir quando a voz o falha, revelam uma dimensão mais desconfortável da consciência política. O saber não implica o agir. A cena tenta evidenciar um mecanismo de impotência produzido pelo próprio sistema. A linguagem burocrática dos representantes, as garantias vazias, a presença quase fantasmática do abusador e, sobretudo, a incapacidade física de falar, revelam um corpo já domesticado pela autoridade. A paralisia não surge como falha ética, mas como sintoma de uma estrutura que ensina a calar. A violência institucional não se demonstra excecionalmente, mas de forma banalizada e pensada ao pormenor. Funciona para mostrar que o poder contemporâneo raramente se apresenta em formato de espetáculo repressivo, mas antes, é manifestado através da sua gestão, dos seus vários protocolos, servindo-se da omissão e do silêncio como parte estrutural dessa mesma gestão.

NA HORA DA INQUIETAÇÃO

5.1) URGÊNCIA POLÍTICA

Pela linha de pensamento do teatro épico, a “verdadeira arte” é aquela que consciencializa o povo e que tem como objetivo a sua emancipação social.

O teatro, enquanto linguagem social e política, adquire a responsabilidade de revelar a estrutura invisível da realidade, tornando o quotidiano um campo de análise e transformação.

Atualmente, não se justifica uma criação artística que não tenha como objetivo a arte política e social - por um lado, ainda estamos num regime democrático e por outro, com o crescimento de ideias e partidos extremadas, a ameaça à ordem social é iminente.

Na minha pesquisa não consegui escapar à evidência, mesmo que bastante parcial, que conceitos ligados à militância de esquerda deveriam estar inseridos e beneficiariam qualquer produção teatral, nomeadamente, da relação do teatro com a crítica ao poder, a abertura para diálogo civilizado e o educar de públicos. Pode gerar discussão e tensões nos espetadores, apesar disso, o artista não deve temer essas consequências imediatas. A arte e o artista brilham mais no questionamento do que no ensinamento. Além de que a função didática não deve ser confundida com uma moralização da arte. O papel do artista é o de provocar reflexão e desconforto, não o de ensinar dogmas.

O maior pesadelo de qualquer artista deveria ser a indiferença do público em relação à sua obra. É muito mais devastador criar uma obra que causa indiferença do que uma que cause ódio ou repulsa. Um bom animador cultural criar algo que a grande maioria vai gostar, um bom artista cria algo que metade das pessoas adora e metade das pessoas odeia, principalmente em questões fraturantes na ordem política e social. Os efeitos teatrais produzidos no espetáculo serão tão mais eficazes quanto maior for o confronto do espectador com a sua própria consciência. A meu ver, se se cria uma obra politicamente engajada que não produz reações, pensamentos e questionamento, entende-se que, afinal, não se criou obra nenhuma.

O Teatro de Revista, outrora também um espaço de resistência e de pensamento crítico teve um papel muito importante na consciencialização do povo português durante o estado novo. Apesar

disso, foi um espaço de resistência tolerado e patrocinado pelo poder, em que o estado comparticipa em jogos doentios como o medo imposto nas equipas teatrais face um estado autoritário e anti cultura⁷ (deixando os artistas, e outros, com uma sensação permanente de serem observados), assim como, o apaziguamento de sentimentos de revolta através da cumplicidade entre o conteúdo do espetáculo teatral e os sentimentos da população. Durante o estado novo, este tipo de cumplicidade entre artistas e espectadores foi crucial devido à devolução de um pouco de humanismo num espaço e tempo desumano. No entanto, um espaço de resistência que está na mão do poder não pode ser, totalmente, um espaço de resistência. Está no centro, não na periferia. É óbvio que criticar o Teatro de Revista devido à sua falta de oposição ao poder pode ser ingénuo - não havia maneira de escapar às garras do fascismo. No entanto, o Teatro de Revista teve, de facto, uma importância imensurável na emancipação do povo e é lembrado com carinho por isso mesmo, mas fez-me questionar as nossas formas de luta, principalmente na arte.

No ensaio *Sair da Nossa Impotência Política*, Geoffroy Lagasnerie sugere que “as nossas maneiras de agir e lutar, os nossos modos de nos instituímos como sujeitos ativos instituímos, na verdade, como sujeitos impotentes” e que os nossos “modos de ação” se inscrevem numa lógica de derrota (LAGASNERIE, 2019, p. 16-17). A nossa impotência política, segundo o autor, pode ser resumida em dois pontos: falta de infiltração no poder (não é preciso advogados de esquerda se o juiz for de esquerda) e a acumulação de várias lutas num só espaço (ou contra uma só entidade abstrata), que enfraquece cada luta individualmente.

Constata-se que, no espetáculo e no relatório, grande parte da culpa da nossa infelicidade é atribuída ao sistema capitalista e à luta de classes. Além de que a infiltração também não me parece viável e até é vista, à esquerda, como “não radical o suficiente” (uma espécie de conformismo ao poder). A arte, dada a realidade do meu projeto, “conforma-se a modos de ação que não produzem nada a não ser o sentimento de se inscrever num modo de vida gratificante, do lado daqueles que lutam, e que lutam de maneira justa”, que para Lagasnerie não é mais do que “desperdício de energia” (LAGASNERIE, 2019, p. 12). A sua solução passa em “reconstruir o movimento progressista a partir de um desdobramento de estratégias silenciosas, longas e ativas, autónomas e ofensivas” (LAGASNERIE, 2019, p. 80), o que faz ponte com os

⁷ Um Estado “anti cultura”, neste caso, pode ser entendido como a existência de uma estrutura estatal que tenha como objetivo controlar, através de incentivos ou ameaças, as obras de arte produzidas. Com o propósito de exaltar os ideais desse governo abdicando da criatividade e espontaneidade artística por uma espécie de propaganda nacionalista imposta à força.

conceitos da guerra cultural e mediática, onde a extrema-direita adquire a sua vantagem. Para isso, é necessário mobilizar a luta no dia-a-dia e baralhar a fronteira entre momentos políticos e momentos do quotidiano. Estabelecer uma ação estrutural, com atenção dirigida à influência das estruturas mentais, e dos hábitos, e inventar modos de presença que não se reduzam ao período eleitoral. Neste ponto, podemos assumir, então que, na verdade, as formas culturais e literárias são muito importantes no combate político.

A arte pode não infiltrar diretamente nas posições do poder, mas, no mínimo, influencia quem vota nele.

5.2) URGÊNCIA HUMANA

Se durante o processo de escrita e conceptualização do projeto estava empenhado em fazer teatro político, durante a criação prática essa necessidade era cada vez menos sentida. Depois de estabelecer essa base de criar arte com propósito, a criação artística destacava-se quanto mais me afastava da base teórica e me focava nas necessidades teatrais mais ortodoxas. Cada vez mais, acredito, o artista deve saber separar estas duas frentes face o seu envolvimento em qualquer projeto. A junção da minha pesquisa com a reflexão da atualidade leva-me a crer que não se justifica fazer “arte pela arte”, que não se deve ser indiferente às lutas sociais e que o artista deve ser a ponte mediática entre a consciencialização e a ação revolucionária. No entanto, esta vertente deve ser secundária no momento da resolução das necessidades do espetáculo. Se o artista sabe que o Estado Social legitima o setor económico, é imperativo que o artista consiga comercializar o seu posicionamento político. De nada serve a arte que não suscita reações, mas também nada serve a arte que, sem base comercial, não se torna acessível ou mediaticamente relevante. Uma das questões mais centrais para mim, na conclusão deste projeto, é essa dualidade entre as necessidades humanas do projeto e as necessidades teatrais do espetáculo e como essas duas complementam-se, sem que uma seja soberana sobre a outra.

Se centrarmos a conversa na consciência e na experiência humana, em vez de se discutir a libertação e emancipação a partir do mundo material, iremos chegar ao que podia ser uma transcendência da luta de classes. Se pensarmos num objeto, é algo unidimensional e elementar, mas, mesmo vivendo num mundo material, a maior parte das nossas interações não se traduzem

somente nessa dimensão material. Digamos que pretende entrar em medicina e que lhe chega a notícia de que saíram as notas dos exames determinantes para a sua inscrição. Ao encontrar presentemente o papel com as notas, imagina-se um peso desconfortável. Se alguém lhe perguntasse o que estava a segurar, o seu intelecto diria que não passava de um papel, mas o seu corpo e o seu instinto não concordariam. O facto de nós vermos um papel só demonstra o limite das nossas perceções. Não se trata de um bem material, mas de um portal que abre um de dois caminhos: aquele em que se entra em medicina ou não. Mesmo assim, o estrato metafísico não acaba aí. Contido no destino incontornável, reside a noção do passado, ou seja, o passado também depende desse bem material. Só quando o aluno entra de facto no curso de medicina é que o trabalho até ali feito é validado e considerado significativo. Este pensamento tanto transcende a questão da luta de classes, como também apela a uma íntima relação do mundo material com o espiritual. Quando pensamos no passado parece algo fixo, mas não é. Quando interagimos com objetos não há a sensação do poético, mas ele está lá. Argumento que, o físico expressa melhor essa ideia que o intelecto e reage mais intuitivamente às coisas como elas de facto são e não como elas aparentam ser. Nesta perspetiva, o material é a superfície visível de uma realidade mais profunda – aquilo a que Benjamin chamava de “inconsciente ótico” da arte. Através do gesto, do som e da imagem, o teatro torna visível o invisível e dá corpo a tensões históricas e afetivas que escapam à linguagem conceptual. Esta reflexão parte da ideia do teatro gestual e como, no teatro político, a simbologia tem um lugar de extrema importância - o espiritual triunfa sobre o material.

Isto leva-me a acreditar que, de facto, nem toda a arte, para ser arte, necessita de ter como propósito a exaltação da luta e a consciência de classes. Apesar dos temas em questão refletirem e partirem do pressuposto da estética marxista, concluo que a obra de arte alcança o seu potencial quando transcende as lutas sociais e os limites materiais.

“Pode tornar-se numa força poderosa na invalidação dos principais valores burgueses, nomeadamente, desviando o foco da realização individual do âmbito do princípio do rendimento e do motivo de lucro para os recursos íntimos do ser humano: contemplação, sentimento e imaginação (...) a sua acusação da realidade existente e da “bela aparência” da libertação baseiam-se precisamente nas dimensões em que a arte transcende a sua determinação social e se emancipa a partir do universo real do discurso e do comportamento.” (MARCUSE, 1977, p.17) Marcuse entende a arte como um lugar de negação afirmativa – nega a realidade existente ao afirmar uma outra possível. A sua dimensão estética não é evasão, mas resistência

ao nível do sensível. A arte emancipa porque suspende a lógica da utilidade, permitindo aos sujeitos (desde os públicos aos artistas) experimentar um tipo de liberdade que a sociedade ainda não institucionalizou.

No momento em que explorados e exploradores, burgueses e camponeses conseguem apreciar, ou menosprezar, do mesmo modo uma obra de arte, é o momento que essa obra chegou ao seu pico. Neste instante, a arte cumpre o que Marcuse descreve como a reconciliação entre o sensível e o racional, possibilitando que a divisão social do trabalho seja temporariamente suspensa na experiência estética. A luta de classes deveria, ao longo do processo, tornar-se num tema secundário da obra, permitindo à obra de arte alcançar uma cumplicidade que vai para lá de regras impostas numa sociedade, conseguir ultrapassar o espírito material (natural da luta de classes) e reverter o foco para uma luta global humanitária. A arte, assim entendida, é a mediação entre a necessidade histórica e a esperança ontológica. O lugar onde a humanidade se pensa a si mesma para além da opressão.

A luta do proletariado pode estar enraizada nas componentes de desigualdade material, mas o seu significado, também vai, para além das componentes físicas. A luta de classes quer dizer justiça, paz e prosperidade para todos, e isso não são – ou, não deviam ser - motes comunistas, mas sim motes humanitários. Marcuse e Marx acreditam que a libertação humana não é apenas económica, mas existencial.

O ser humano emancipado é aquele que se reconhece criador do seu mundo e não um mero produto dele.

5.3) CONSEQUÊNCIAS DO TEATRO POLÍTICO

Se, por um lado, o teatro político se apresenta como uma necessidade histórica, enquanto forma de consciencialização, denúncia e intervenção, por outro lado, essa mesma posição acarreta riscos concretos que importa reconhecer. Assumir o palco como espaço de combate ideológico não garante, por si só, eficácia transformadora. Pode até, pode gerar efeitos contrários aos pretendidos.

O primeiro risco é o da simplificação. Ao procurar comunicar ideias urgentes, o teatro político corre o perigo de reduzir a complexidade social a mensagens demasiado diretas, convertendo a cena num espaço de confirmação de dogmas ideológicos. Quando isso acontece, o espetáculo

deixa de ser um lugar de pensamento e transforma-se num instrumento de propaganda. O espectador deixa de ser convocado a refletir e passa apenas a receber conclusões prontas. Nesse momento, o teatro político aproxima-se perigosamente do teatro panfletário.

O panfleto caracteriza-se precisamente por essa eliminação da ambiguidade: não propõe perguntas, apenas respostas. A experiência teatral vive do contrário. Vive da dúvida, da tensão e da fricção entre perspectivas. Se a política se impõe ao ponto de sufocar a dimensão estética e sensível da obra, o resultado pode ser contraproducente. Em vez de abrir diálogo, fecha-o. A plateia pode-se sentir instruída, não implicada.

Evitar esse desvio implica reconhecer que a eficácia política do teatro não reside na pregação, mas na criação de condições para o pensamento crítico. Tal como propõe o distanciamento brechtiano, não se trata de dizer ao público o que pensar, mas de lhe devolver a capacidade de observar a realidade como algo histórico e transformável. A função do teatro político não é oferecer soluções, mas expor contradições.

Existe ainda um segundo risco, mais subtil, o da “apropriação formal”. As estratégias estéticas do teatro político passam pela emoção coletiva, o discurso mobilizador, a construção de narrativas identitárias e o uso de imagens fortes que, não pertencem exclusivamente a projetos emancipatórios. As mesmas ferramentas podem ser utilizadas por ideologias contrárias. A história demonstra que tanto movimentos revolucionários como regimes autoritários recorreram a dispositivos cénicos semelhantes para mobilizar massas. Benjamin já alertava para este perigo ao falar da “estetização da política” nos regimes fascistas. Tanto os dispositivos técnicos teatrais quanto os próprios argumentos políticos correm este risco de “apropriação formal”

Assim, não basta que uma obra utilize formas épicas, documentais ou interventivas para que seja automaticamente progressista. A linguagem teatral é politicamente ambígua. Pode esclarecer, mas também manipular. Pode emancipar, mas também seduzir de forma acrítica. Essa consciência obriga o criador a um exercício constante de autocrítica e de questionamento.

Por fim, há ainda o risco do isolamento. Um teatro excessivamente ideológico pode acabar por falar apenas para aqueles que já partilham dessas mesmas convicções, transformando-se num espaço de confirmação interna, incapaz de dialogar com públicos diversos. Lagasnerie diria que este tipo de criação perde alcance social e converte-se num gesto simbólico que satisfaz apenas quem já está convencido, um dos riscos fatais da luta social.

Estas limitações não invalidam a necessidade do teatro político, mas exigem uma prática mais atenta e contraditória. Entre a militância e a poética, entre a urgência da denúncia e a

complexidade da experiência humana, torna-se necessário encontrar um equilíbrio. O espetáculo deve manter a sua dimensão estética, sensível e ambígua, pois é precisamente nessa zona — onde não há respostas imediatas — que o pensamento crítico pode emergir.

Deste modo, o teatro político não se constrói como um instrumento de propaganda, mas como um espaço de fricção. Um lugar onde o espectador não é conduzido, mas confrontado. Não é convencido, mas desestabilizado. Só nessa instabilidade pode surgir a possibilidade real de transformação.

5.4) EMOÇÃO É POLÍTICA

Se o teatro se limitasse à transmissão de argumentos racionais, dificilmente se distinguiria de uma tese, de um debate ou de um comício partidário. A especificidade do teatro não está apenas no que é dito, mas na forma como ele é experienciado. O teatro acontece no corpo, no tempo partilhado, na presença simultânea de atores e espectadores. É uma experiência sensível antes (e mesmo depois) de ser uma tese. É exatamente nesse plano que a sua dimensão política se torna mais profunda.

A tradição racionalista tende a separar emoção e pensamento, como se o sentir fosse um obstáculo à análise crítica. No entanto, as decisões políticas, os medos coletivos, os impulsos de revolta e de conformismo nascem frequentemente de afetos. A literatura dos sociólogos que mencionei ao longo deste trabalho, fizeram-me entender que o medo, a vergonha, a esperança, e o ressentimento fazem parte do jogo político. A extrema-direita contemporânea compreendeu bem este mecanismo ao mobilizar narrativas emocionais de pertença, de nostalgia e de medo. Se a política opera ao nível dos afetos, então ignorar a emoção é abdicar de intervir onde a transformação realmente acontece.

Ao longo deste trabalho deparei-me com uma questão inquietante. A convicção tende a aproximar-se da emoção, e quando esta domina, pode comprometer a dimensão crítica. Levou-me a questionar se a emoção não é a criadora das tensões da oratória, das formas de persuasão ou mesmo da política. Chego à conclusão que, antes pelo contrário, é a sua matéria-prima. Aliás, a extrema-direita opera precisamente no campo dos afetos (muitas vezes vista com o medo, uma nostalgia distorcida e o ressentimento) para a sua mobilização.

O teatro político não se torna mais eficaz quando elimina a dimensão sensível em nome da clareza ideológica. Ele torna-se mais eficaz quando consegue articular pensamento e afeto. Não

se trata de convencer o público por acumulação de argumentos, mas de criar situações em que o espectador se reconhece implicado, se sente desconfortável e se vê interpelado. A consciência crítica nasce, muitas vezes, desse abalo emocional. Do riso que expõe o absurdo, do silêncio que omite grandes pesos, de uma memória que regressa inesperadamente e de um corpo que reage antes mesmo de formular uma ideia.

É por isso que, ao longo do processo criativo, se tornou evidente para mim que as necessidades teatrais (desde o ritmo, a presença, a relação com o público, a escuta e a vulnerabilidade) não são secundárias em relação à vertente política. São, na verdade, o seu veículo. Neste caso, um espetáculo que falha enquanto experiência humana dificilmente terá impacto político.

Assim, a tarefa do teatro político talvez não seja a de ensinar no que pensar, mas a de criar condições para sentir de outro modo. Ao deslocar percepções, ao suspender a normalidade do quotidiano, ao tornar estranhas as evidências, o teatro atinge aquilo que o simples discurso dificilmente reconhece, o de reconfigurar o campo do sensível.

Neste cruzamento entre memória íntima, corpo presente e análise histórica, compreendo que a dimensão humana do espetáculo não enfraquece o seu posicionamento ideológico, mas sim, fundamenta-o.

A emoção torna-se, então, não um refúgio apolítico, mas uma forma de resistência.

Porque, em última instância, emoção é implicação.

No teatro, como na vida, sentir foi, e sempre será, o maior ato político.

ALIADOS ARTÍSTICOS

1) O meu primeiro teatro político

Na minha formação na Evoé – Escola de Atores, Pablo Fernando, coordenador pedagógico, faz uma adaptação livre e encena *Escudos Humanos*, um texto de Patrícia Portela. Foi esta a minha introdução à política e ao teatro. A estreia deste espetáculo (*Escudos Humanos em Linhas de fuga*) deu-se em 2019 que, antes mesmo da pandemia do covid-19, foi um ano marcado por conflitos no médio-orient e no norte de África. O ímpeto da criação do espetáculo *Escudos Humanos em Linhas de Fuga* veio de uma onda de protestos, revoltas e conflitos armados desencadeados no Médio-Oriente conhecido como Primavera Árabe (2010), o que desencadeou uma torrente de violência por todo o mundo árabe. A guerra civil Iemenita de 2014 com o sucessivo surto de cólera (a partir de 2016) lançou o Iémen no que a ONU chamou da “maior crise humanitária do mundo”. Na Síria, em 2011, uma revolta pacífica provocou uma guerra civil. “Várias centenas de milhares de crianças, mulheres e homens foram mortos na Síria desde 2011. Foram tantos que não já é possível dar uma estimativa credível”, afirmou a alta comissária dos Direitos Humanos Michelle Bachelet num comunicado de julho de 2019.

A realização deste espetáculo, que tinha como veículo a pesquisa histórica e o acumular de documentos referentes aos conflitos mencionados, bem como outros com alusão à instabilidade política vivida na América Latina no século XX, veio a ser um marco na identidade artística que venho a desenvolver.

A arte e a política estão intimamente ligadas. Tudo é política e tudo pode ser arte. Existia algo em *Escudos Humanos em Linhas de Fuga* que transcendia o restante da minha formação. Não se tratava tanto da aquisição de técnicas de ator, mas da aquisição de conhecimentos e ferramentas de um agente político em cena. Não fazer teatro, mas fazer política com o teatro. Algo me agradava bastante nessa diferenciação. Ao longo deste projeto, a minha pesquisa expandiu-se além da componente histórica e científica, passando a incluir o contacto com artistas e companhias nacionais e deparava-me com um mar de pessoas que pretendiam o mesmo que eu. No meio de tanta procura formal, entrar em contacto, através de entrevistas, de ensaios, de artigos de opinião com estes criadores deu-me uma nova força. Afinal, eu não era o

único que tinha ouvido com atenção as histórias dos meus avós. Algo me entusiasmava bastante nesta constatação.

2) Teatro contemporâneo

“Se durante o Estado Novo a política seria matéria proibida — e, por isso mesmo, a mais desejada e a mais substrata —, a festa da democracia foi acompanhada por um teatro de celebração dos ideais revolucionários e democráticos.” (COELHO, 2017, p. 8)

A minha chegada ao teatro político não se deu sem o caminho traçado pela minha formação e da formação dos meus formadores.

Rui Pina Coelho comenta no livro *Teatro português contemporâneo – experimentalismo, política e utopia (título provisório)* como o teatro português esteve sujeito à onda de experimentalismos marcada nos anos 70, 80 e 90, mas que, ainda assim, não abdicou da sua componente política, tal como sucedeu noutros países europeus, apesar da opinião pública divergir e de se acanhar desta componente política.

Houve uma narrativa que rotulava o teatro político de teatro panfletário. Não seria possível, de acordo com esta narrativa, fazer teatro político que não estivesse associado a uma agenda ideológica. Apesar disso, a junção do experimentalismo do pós-dramático com a vontade de falar de política depois de 1975 trouxeram para o teatro como missão a descentralização (numa tentativa de mudar a concentração de recursos e do tecido sociocultural português de Lisboa e Porto para o resto do país) e abrir “diálogo sobre o destino do país e o estado da nação” (COELHO, 2017). Ou seja, não havia tanto um teatro político panfletário, mas, em vez disso, uma vontade de questionar e de falar do país sem amarras ideológicas – olhando para a memória e as biografias do povo, mais do que para o espectro político e os seus posicionamentos.

Companhias como O Bando, a Comuna, a Barraca, a Escola das Mulheres, Teatro Aberto, Seiva Trupe, os Artistas Unidos e as Comédias do Minho demonstram claramente essas duas missões em prática. A valorização destes conceitos, a descentralização e um teatro politicamente engajado são marcados pelo contínuo trabalho desenvolvido desde a fundação de cada uma destas companhias até à atualidade. Mesmo com alguma distância temporal, a sua missão prevalece.

Além disso, o Teatro do Vestido e o Hotel Europa são as que me serviram de maior inspiração artística e conceptual.

O Teatro do Vestido, fundado em 2001 por Joana Craveiro, é um coletivo teatral que se pauta pela pesquisa e experimentação. Trabalha com a memória inter geracional, a sua relação com a sociedade e a vida de cada um. Propõe um misto de autobiografia com uma reflexão sobre a realidade envolvente. Um exemplo claro da confluência entre a pesquisa histórica e a análise contemporânea é o espetáculo *Um Museu Vivo de Pequenas Memórias Esquecidas* escrito, dirigido e interpretado por Joana Craveiro, que decorre de uma investigação académica com a proposta de estudar formas de transmissão de memória política em Portugal.

Hotel Europa é uma companhia formada em 2015 por André Amálio e Tereza Havlíčková. Têm vindo a desenvolver espetáculos de teatro documental. Utilizam, como matéria-prima, testemunhos, entrevistas, pesquisa histórica, narrativas familiares e autobiográficas para abordar questões associadas ao colonialismo, fascismo e comunismo, procurando estabelecer pontes de contacto entre o passado e o presente. Mais recentemente, Hotel Europa teve como objetivo levar a palco temas de maior peso para a atualidade, dos quais destacamos *Urgência Climática* (2024) e, ainda, em criação com estreia marcada para maio de 2026, *Habitar*.

Tiago Rodrigues é um grande nome do teatro que não poderia deixar de mencionar. Atual diretor do Festival *d'Avignon*, usa o teatro para questionar a fragilidade da democracia e o peso das memórias, como é o caso da peça *Catarina e a Beleza de matar fascistas*, que se tornou num marco ao confrontar o público com a ascensão da extrema-direita e o dilema da violência política. No caso de *Na medida do impossível*, explora as zonas de conflito através de depoimentos reais de trabalhadores humanitários, fazendo uma ponte perfeita entre o documento e o real.

Marco Martins, outro criador que oscila entre a criação teatral e o cinema, foca-se num teatro antropológico procurando dar voz àqueles que vivem na margem da sociedade. Peças como *Pêndulo* ou *Um inimigo do povo*, que sobre trabalhadoras domésticas e imigrantes, respetivamente, em Portugal, demonstram precisamente como o seu trabalho parte das pessoas e das suas histórias. Para olharmos nos olhos a realidade.

Outro espetáculo que me serviu de inspiração e que ainda hoje levo como um marco do teatro político é *A noiva e o Boa Noite Cinderela* (2023), a primeira parte da trilogia *Cadela Força da*

artista brasileira Carolina Bianchi do coletivo Cara de Cavalo. Inês Nadais, jornalista do *Público*, descreveu esta *performance* como “um banho de sangue e poesia”.

Ainda outros espetáculos que assisti e que me influenciaram foram: *À Primeira Vista* (2024) de Suzie Miller com encenação de Tiago Guedes; *A Grande Reunião* (2024) com encenação de Miguel Seabra; *Oranges and Stones* (2025) conceção e encenação de Mojisola Adebayo; *Prometo-me Moderna* (2025) de Alice Azevedo; *Oleanna* (2025), com encenação de Carlos Pimenta; *O Príncipe de Spandau* (2025) encenação do Teatro da Barraca; *O meu nome é Rachel Corie* (2025) pela companhia 100 dramas; *À espera de Godot* (2025) pela Ar de Filmes / Teatro do Bairro; *Hécuba, não Hécuba* (2025) de Tiago Rodrigues, assim como *Catarina e a beleza de matar fascistas* (2020); *Percepções* (2026) do Teatro dos Aloés com encenação de Elsa Valentim; *Happy Days* (2026) de Samuel Beckett encenado por Miguel Seabra. Todos eles, a meu ver, com uma grande carga política e sempre com vontade de responder à atualidade com o teatro.

3) Outros aliados

Contudo, muito antes de entrar em contacto com o teatro, houve todo um processo que me puxou para o ser político que hoje em dia tento ser. Desde as narrativas dos meus avós até pisar um palco houve inúmeros livros, museus, outras histórias, filmes e séries que, acompanhando as histórias dos meus avós, me trouxeram aqui.

A minha mãe sempre teve um grande apreço pelo Gabriel Garcia Márquez. Agora, eu também. Foi dos primeiros autores que realmente despertou o meu interesse pela literatura. Márquez reinterpreta a história latino-americana através da ficção com base na memória histórica, frequentemente relatando uma sociedade marcada pelo autoritarismo e pela desigualdade social. Dos seus contos mais miúdos como *Ninguém escreve cartas ao coronel* e *Memórias das minhas putas tristes*, até à sua obra de maior relevância, *Cem anos de solidão*, Márquez utiliza a sua matéria-prima, a memória histórica e pessoal, brilhantemente, para nos fazer olhar para problemas concretos nas suas fantasias não tão fantasiosas quanto parecem. Um exemplo claro dessa mistura da história com a ficção está no livro *Cem anos de solidão*, uma obra que mistura o realismo mágico com o romance histórico. O massacre de *Cem anos de solidão* é um evento

em que o exército colombiano fuzila dezenas de milhares de trabalhadores em greve da companhia de bananas, fazendo referência ao real massacre das bananeiras de 1928.⁸

Ainda no campo da literatura, alguns livros, que prontamente roubei aos meus avós, também ajudaram a fertilizar a minha imaginação com um universo distante que se aproximava tanto da realidade da guerra, quanto do fascismo. *Trinta facadas de raiva*, livro de poesia do Capitão António Calvino, e o poema *Gerente*, de Manuel da Fonseca, foram obras passadas do meu avô que tinham, para ele, grande importância. Logo, para mim também. Tal como *Hotel Europa* traz ao palco ativistas que relatam a sua própria história, também em *Trinta facadas de raiva* encontramos numa obra a experiência vivida de um combatente da guerra colonial e o peso que isso traz.

Também dentro do tema da guerra colonial, *Caderno de memórias coloniais* de Isabel Figueiredo é uma denúncia direta do racismo e da violência do colonialismo português em Moçambique. Em formato de diário, o *Caderno de memórias coloniais* relata a história de uma menina na adolescência a testemunhar a verdade crua e brutal do tratamento da população negra por parte dos colonos. De novo, a mistura da realidade com a ficção que ajuda, sobretudo, na desmistificação das narrativas tão presentes no ensino e no imaginário português. Narrativas que nos tiram do papel de vilão da história ou que reduzem o impacto que nós - os “bons colonos” – tivemos no processo de colonização.

País Rato, de Jorge Roque, *A alma do homem sob o socialismo*, o *Declínio da Mentira*, ambas de autoria de Oscar Wilde e também, *O Banqueiro Anarquista*, de Fernando Pessoa, aparecem num contexto de sátira e crítica social contemporânea (do materialismo, das desigualdades sociais e do moralismo) que abriram as portas, na criação do espetáculo, q um pluralismo muito necessário à prática teatral. Estas obras trazem consigo a denúncia, a memória coletiva, a documentação – tanto de ensaios, quanto da historiografia -, mas de uma forma cômica, mais absurda e menos naturalista.

⁸O massacre das bananeiras foi um massacre dos trabalhadores da United Fruit Company na Colômbia. A United Fruit Company era uma multi-nacional estadunidense de produção e comércio de frutas exóticas em plantações no terceiro mundo. Os trabalhadores ao fazerem greve por oito horas de trabalho diárias, um folga por semana, a eliminação do sistema de cupões para alimentação e por contratos escritos, foram encontrados com um regime do exército de Bogotá que, ao fechar o acesso à rua onde os trabalhadores se mobilizavam, abriram fogo sobre os mesmos. O general Cortés Vargas assumiu a responsabilidade por 47 mortes, mas o número exato de vítimas nunca foi confirmado.

A *Obra poética*, de Manuel da Fonseca, e o *Banqueiro Anarquista* levaram a minha atenção ao modernismo e, posteriormente, ao neorrealismo. Artistas como José de Almada Negreiros, Fernando Pessoa, Miguel Torga, Manuel da Fonseca, Paula Rego, Júlio Pomar e Abel Manta sempre fizeram parte das conversas de almoço com o ocasional grito: “Morra Dantas, morra pim!” quando, nas notícias, apareciam políticos e as suas “cantilenas de sempre”, uma frase tipicamente proferida pela minha avó.

A visita ao museu do Neorrealismo, em Vila Franca de Xira, às exposições *Resistir! Os portugueses no sistema concentracionário do III Reich* e *Mário Soares e o Neorrealismo* e a aquisição do livro *Designers Portugueses: Abel Manta*, fez-me reavivar a memória das histórias dos meus avós e do passado nacional.

No cinema, um filme a destacar é o *I, Daniel*, de Ken Loach. Uma das mais impactantes obras do cinema político e social contemporâneo. Mais um exemplo de um modo de utilizar a arte para denunciar falhas sistémicas e a desumanização dos indivíduos perante o Estado que, neste caso, demonstra uma burocracia kafkaniana e digital feita para humilhar o cidadão. Uma reflexão sobre a dignidade humana e a ajuda mútua nos tempos de austeridade.

Todos estes artistas e obras, mesmo com linguagem, contextos e tempos diferentes, encontram-se no mesmo gesto da recusa do esquecimento. Todos eles procuram inscrever no presente a memória e a violência que tantas vezes foram suavizadas e/ou silenciadas. O que me liga a estes artistas não é uma forma estética nem uma linguagem comum, mas uma insistência ética e política. Em todos eles encontro uma arte que não se satisfaz com uma representação do mundo real, mas que o interroga. É neste ímpeto que reconheço os meus aliados artísticos. Neles encontro não apenas referências, mas ferramentas de pensamento e novas formas de transformar a inquietação em criação. Vejo nestes artistas a possibilidade de a arte intervir no mundo real. Além disso, são permissões de criar uma arte onde a memória, o documento, o arquivo, a biografia e a política podem coexistir. São esses encontros – entre o íntimo e o coletivo, entre a biografia e a história nacional, entre a memória pessoal e pública – que continuam a moldar a minha identidade artística e a minha vontade de fazer do teatro um lugar não só de representação, mas de pensamento, confronto e luta.

ÉTICA E LIMITES

Existem várias questões éticas associadas a este tipo de projeto. Uma delas já foi discutida: a problemática de um discurso íntimo se assumir como universal. No ponto em que o espetáculo se tenta desprender do teatro documental para o teatro político, encontram-se outras problemáticas.

A primeira questão que levantei foi a da apropriação. A utilização de estratégias narrativas semelhantes às do discurso político — a simplificação, a construção de sentido e o apelo emocional — levanta uma tensão fundamental: até que ponto o espetáculo pode denunciar esses mecanismos sem os reproduzir. A diferença central reside na forma como esses mecanismos são utilizados. Enquanto a propaganda tende a ocultar a sua construção e a apresentar-se como verdade, o espetáculo procura tornar visível o próprio processo narrativo. A exposição do dispositivo cénico, a quebra da ilusão e a fragmentação do discurso funcionam como estratégias de distanciamento crítico. O objetivo não é conduzir o espectador a uma conclusão única, mas criar condições para que ele reconheça e interrogue os mecanismos em jogo.

Neste deslocamento, o problema deixa de ser apenas estético e passa a ser também ético, porque a obra tem de decidir como representar a violência sem a glorificar ou banalizar.

Neste contexto, a questão da representação de episódios históricos e de violência política, como os associados a movimentos armados, deve ser tratada com particular cuidado. O risco de romantização ou simplificação é real. Por isso, o trabalho não procura legitimar nem branquear essas práticas, mas integrá-las como parte de um problema histórico e moral complexo. A representação deve evidenciar as tensões e contradições, evitando leituras heroicas ou redutoras.

Apesar disso, há momentos do espetáculo em que o protagonista realmente romantiza e branqueia atos de violência política. Nesses momentos também há que entender que não é meu intuito fazer com que as pessoas sigam cegamente aquilo que está a ser apresentado. Acho até curioso o público que realmente fica preocupado com estas questões e as assume como posição política e não como uma crítica atual.

Este tipo de crítica está bastante claro em certos momentos do espetáculo. Não há necessidade de esclarecer que eu, o autor e ator, acho mesmo que deva ser introduzido ao público infantil um programa que incita ao ensinamentos do *The Anarchist Cookbook* (livro publicado em 1971

nos EUA com instruções para a fabricação de explosivos, armas, drogas ilícitas, etc.). Fica claro que se trata de um momento de ironia.

Mesmo assim, quando falo das ações das FP-25 durante o PREC, não é assim tão óbvio se se trata de ironia, de um posicionamento, de uma dúvida ou vontade.

Segundo o Relatório Anual de Segurança Interna (RASI) em Portugal, embora a violência política organizada não seja estrutural, os dados oficiais revelam um aumento significativo de crimes de ódio — com 449 ocorrências registadas em 2025 e um crescimento superior a 400% desde 2019 — acompanhado por episódios concretos de violência física, organização de grupos extremistas e radicalização do discurso político. Com casos cada vez mais frequentes — uma série de ataques violentos contra imigrantes no Porto (maio, 2024), o homicídio de Odaír Moniz (outubro, 2024), as agressões a Adérito Lopes (junho, 2025), a detenção de 24 agentes da PSP por tortura e violação (entre 2024 e 2025) e o espancamento de Omar Al-Hayali a 24 de abril de 2026.

De facto, não é surpreendente esta dúvida que o público tenha em relação “àquilo que quero dizer” quando afirmo que as ações das FP-25 foram “coisas lindas que o meu tio-avô viu”, ou que me deixa extremamente feliz quando Charles de Gaulle foge de Paris durante o Maio de 68 com “cagufa da guilhotina”.

Nessas questões, trava-se uma luta de consciência dentro de mim.

Por um lado, claro que eu repudio toda e qualquer ação de violência feita desnecessariamente a qualquer ser vivo. No que toca a humanos, mesmo quando aparentar haver uma necessidade ou um motivo de grande peso, deve, sempre que possível, ser evitada. Por outro lado, acho difícil encarar estas críticas na sua total seriedade (que, de facto, merecem ter). Talvez por imaturidade. Talvez por uma mistura de descontentamento com a minha ideia do efeito real que o teatro tem na vida das pessoas. Claro que acredito que o teatro é uma forma de consciencialização de grande valor e eficácia. As pessoas também vão ao teatro para aprenderem e para se confrontarem com ideias diferentes. Se eu não acreditasse nisto, todo este projeto teria sido construído em bases fictícias e já estaria desmoronado.

No entanto, é com grande custo meu que me revejo a batalhar com as minhas práticas éticas na contemporaneidade. São questões pertinentes, e eu até aprecio o exercício de autorreflexão, mas até que ponto vai esta responsabilização do artista? Se, como já referi, o artista brilha quando é ele que coloca as perguntas em vez de dar as respostas; se o artista está a criar ficções

e não a dar palestras; se a minha formação é em artes e não em ciências políticas; se o teatro é um lugar de ambiguidade e não de univocidade; se o espectador não é um recetor passivo, mas um sujeito capaz de interpretar, questionar e discordar; se a linguagem cénica opera em zonas cinzentas; se a ironia, a dúvida, a contradição e o descontentamento são ferramentas cruciais usadas na escrita cénica, então até que ponto devo assumir uma responsabilidade sobre a leitura que é feita do espetáculo?

Se cada escolha estética tem uma implicação ética, também é verdade que essa ética não pode ser reduzida a uma obrigação de clareza absoluta no discurso. Caso contrário, o risco não é apenas o de simplificação, mas o de neutralização do próprio potencial crítico da obra. Um discurso completamente controlado, totalmente transparente e isento de ambiguidade aproxima-se perigosamente da lógica que o próprio espetáculo procura questionar. Assim, a questão não se resolve na eliminação da dúvida e das contradições, mas na exposição das mesmas. O espetáculo não pretende oferecer um posicionamento moral fechado sobre a violência política, mas tornar visível a tensão que ela gera quer seja histórica, ética ou pessoalmente. Ao colocar em cena momentos de romantização ou contradição moral, procuro revelar a sua complexidade e o modo como elas ainda atravessam o pensamento contemporâneo. Esta ambiguidade é intencional, assim como a exposição do desconforto que ela ainda provoca quando violência política entra em cena como símbolo ou provocação.

Mesmo assim, deve-se ter cuidado com aquilo que se coloca em cena. Muitas vezes, os artistas são tomados como a última fronteira contra a violência institucional e isso não deve ser visto com leveza. Daí a consciência daquilo que se coloca em cena ser tão necessária. Se vivemos tempos de políticos de tabloid, realmente os artistas devem ser uma força de resistência contra o sensacionalismo e o populismo. O meu descontentamento parte da ideia de que, na luta, a parte que cabe aos artistas parece, por vezes, sobrevalorizada. A importância da arte na luta é essencial, mas não é ela que salva. A arte serve para questionar e para empurrar o público num caminho de maior consciência, com uma visão mais abrangente das questões levantadas. O seu papel não é salvar, mas tornar visíveis as suas contradições, os seus mecanismos e as fragilidades que muitas vezes permanecem naturalizados.

Prefiro arte que adota o comportamento do termómetro e não do termostato.

Outro ponto crítico prende-se com o risco de apropriação. Ao trabalhar com linguagem aberta e múltiplas camadas de sentido, o espetáculo não controla totalmente a interpretação do público.

É óbvio que nunca controla. Existe a possibilidade de leituras divergentes ou até contrárias à intenção inicial. Esse risco não é eliminável e deve ser assumido como parte integrante do processo artístico. A resposta a esse risco não passa por restringir a interpretação, mas por reforçar a transparência do dispositivo. Ao expor os mecanismos de construção do discurso, o espetáculo desloca a responsabilidade para o espectador, convidando-o a participar ativamente na produção de sentido.

Em última instância, estas questões não conduzem a uma conclusão definitiva, mas a uma tomada de consciência sobre a complexidade ética do próprio ato de representar. O espetáculo move-se constantemente entre a denúncia e o risco de reprodução, entre a crítica e a possibilidade de apropriação, entre a necessidade de expor certas violências e o perigo de as romantizar ou simplificar. Essa tensão é um acidente feliz do processo que o torna como parte constitutiva dele.

Ao trabalhar sobre memória, violência política e discurso contemporâneo, tornou-se inevitável confrontar-me com os limites do próprio teatro enquanto ferramenta de intervenção. Por um lado, acredito profundamente na capacidade da arte de produzir consciência crítica, gerar reflexão e criar espaços de confronto com o presente. Por outro, reconheço que a arte, por si só, não resolve os conflitos sociais nem substitui ação política concreta.

Nesse sentido, o espetáculo procura afastar-se tanto da neutralidade confortável como da propaganda panfletária. A ambiguidade, a ironia, a dúvida e o desconforto não surgem como ausência de posicionamento, mas como estratégias para impedir leituras simplificadas da realidade. O objetivo não é conduzir o espectador a uma moral única, mas convidá-lo a ocupar uma posição crítica perante aquilo que vê e ouve e encaminhá-lo para se relacionar com o que vive.

Assim, a responsabilidade ética do trabalho não está em eliminar todos os riscos de interpretação ou em garantir uma transparência absoluta do discurso, mas em assumir conscientemente esses riscos e expor os mecanismos através dos quais o sentido é construído. Se os limites da obra são éticos e não estéticos, então esses limites definem-se pela consciência crítica sobre aquilo que se coloca em cena, pela forma como é colocado e pelas implicações que essa representação pode ter no contexto contemporâneo. O espetáculo não pretende resolver as contradições que apresenta. Pretende habitá-las, expô-las e partilhá-las com o público.

É nesse espaço instável que situo a dimensão política e ética deste trabalho.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O presente projeto partiu da convicção de que o teatro pode constituir um espaço de resistência simbólica face às formas contemporâneas de opressão política e económica. A memória da ditadura portuguesa, articulada com a instabilidade do presente, funcionou como motor ético e estético da criação de *O pio da coruja*. No entanto, ao longo do processo de investigação e prática artística, tornou-se evidente que a relação entre arte e transformação social está longe de ser linear.

A) Consciência não é ação

Se, por um lado, o teatro político pode produzir consciência crítica, por outro, a consciência não implica necessariamente ação. Como observado ao longo do trabalho, o saber não conduz automaticamente ao agir e a denúncia simbólica pode coexistir com a manutenção das próprias estruturas que tenta criticar. A resistência operada pela arte tende a acontecer sobretudo no plano do sensível e da representação, não no plano direto da reorganização material das relações de poder.

B) Paradoxo da dependência estrutural

Além disso, a própria prática artística encontra-se inevitavelmente inserida nas lógicas económicas que procura contestar. O espetáculo não existe fora do sistema institucional, dos financiamentos públicos, da programação cultural ou do mercado que regula a circulação das obras. O artista surge, assim, não como figura exterior ao capitalismo, mas como trabalhador cultural precarizado, dependente das mesmas estruturas que critica. Este facto introduz um paradoxo incontornável: a arte política corre permanentemente o risco de ser absorvida, neutralizada e transformada em mercadoria.

C) A ambivalência da memória

Também a memória histórica, central neste projeto, revelou-se ambivalente. Recordar o passado não garante, por si só, uma posição crítica no presente. A memória pode mobilizar, mas pode igualmente transformar-se em ritual nostálgico ou numa estetização do trauma,

perdendo a sua potência política. A evocação da ditadura só se torna significativa quando colocada em tensão com as condições materiais atuais. Daí a minha necessidade do próprio uso da expressão “paralelos temporais” a que recorro tanto no espetáculo, quanto no relatório que o advém.

D) Teatro panfletário

Do mesmo modo, o teatro político não está imune à contradição de falar apenas para aqueles que já partilham das mesmas convicções. O risco de isolamento ideológico, de um espaço de confirmação interna mais do que de confronto real acompanha qualquer prática artística excessivamente programática. A linguagem teatral permanece, portanto, politicamente ambígua. Ela pode emancipar, mas também seduzir. Pode esclarecer, mas também anestesiar. Neste contexto, talvez seja necessário abandonar uma visão redentora da arte. O teatro não salva e pode não substituir a ação política. A arte por si só não é a garantia de transformação estrutural. A sua força reside na capacidade de interromper a normalização, de manter viva a memória, de expor fraturas e de recusar o silêncio. Mais do que instrumento de libertação, a arte pode ser entendida como prática de insistência.

A criação artística situa-se nesse intervalo ambíguo onde agir parece insuficiente, mas calar é impossível. Se a arte pode ser resistência, pode também ser impotência. Reconhecer esse limite não diminui o seu valor, torna-o mais honesto.

Talvez resistir, hoje, não signifique transformar o mundo de imediato, mas recusar aceitar a máquina da opressão como sinal de progresso e como algo inevitável.

BIBLIOGRAFIA

- BENJAMIN, Walter, *Magia e técnica, arte e política – Ensaio sobre literatura e história da cultura*, Editora brasiliense, 1987;
- BOAL, Augusto, *Estética do Oprimido*, Editora Garamond Ltda., 2009;
- BURKE, Peter, *O Renascimento Italiano – Cultura e Sociedade na Itália*, Editoria Nova Alexandria, 1999
- CARVALHO, Miguel, *Por dentro do Chega*, Objetiva, 2025;
- ERIBON, Didier, *Regresso a Reims*, Publicações D. Quixote, 2019;
- FISCHER, Ernest, *A Necessidade da Arte*, Zahar Editores, Rio de Janeiro, 1981;
- MARCUSE, Herbert, *A dimensão estética*, Edições 70, 1977;
- MUDE, Cas e KALWASSER, Cristóbal Rovira, *Populism: a very short introduction*, Oxford University Press, 2017;
- PISCATOR, Erwin, *The Political Theatre*, Eyre Methuen Ltd, Berlin 1929;
- ROSAS, Fernando, *Direitas Velhas, Direitas Novas*, Tinta da China, Lisboa 2024;
- VASQUES, Eugénia, *Teatro*, Quimera, 2003;
- VIEIRA, Ana Bigotte; PAIS, Ana; AZEVEDO, Eunice Tudela de; VICENTE, Gustavo; FIGUEIRA, Jorge Louraço; MENDES, Maria Sequeira; MAGALHÃES, Paula Gomes;
- MARTINS, Rita; COELHO, Rui Pina, *Teatro Português Contemporâneo – Experimentalismo, Política e Utopia (título provisório)*, TDNM II & Bicho-do-Mato, 2017;
- WEBBER, Max, *A ética protestante e o espírito capitalista*, Companhia das Letras, 2007;

WEBGRAFIA

EOOH, “Quarterly Insights: Online Hate and Toxicity Traits”, 2025. Disponível em: <https://eoooh.eu/articles/online-hate-quarterly-insights-april-may-june>. Acedido em janeiro de 2026.

LLYC, “Discurso de Ódio e Orgulho LGBTQI+ no debate digital”, LLYC Global, 2023. Disponível em <https://llyc.global/pt-pt/ideas/discurso-de-odio-e-orgulho-lgbtqi-no-debate-digital/>. Acedido em julho de 2025.

MARX, “O capital”, AMI, 1867. Disponível em: <https://www.marxists.org/portugues/marx/1867/capital/index.htm>. Acedido em março de 2026

MARX, “Contribuição para a crítica da economia política”, AMI, 1859, Disponível em: <https://www.marxists.org/portugues/marx/1859/01/prefacio.htm>- Acedido em março de 2026

MARX, “O 18 Brumário de Luís Bonaparte”, AMI, 1852. Disponível em: <https://www.marxists.org/portugues/marx/1852/brumario/cap01.htm>. Acedido em março de 2026

UNRIC, “Iémen: a maior crise humanitária do mundo.”, ONU Portugal, 2019. Disponível em: <https://unric.org/pt/iemen-a-maior-crise-humanitaria-do-mundo/>. Acedido em março de 2026;

UNRIC, “Síria: um conflito trágico sem fim à vista.”, ONU Portugal, 2019. Disponível em: <https://unric.org/pt/siria-um-conflito-tragico-sem-fim-a-vista/>. Acedido em março de 2026;

VÍDEOGRAFIA

HOCHSCHILD, Arlie, Arlie Russel Hochschild | Stolen Pride and the Rise of the Right, Commonwealth Club World Affairs o California, 1h13min08s. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=f5a61xoHP04>. Acedido em dezembro de 2025;

RIBEIRO, Djamila., Sem Censura | Djamila Ribeiro fala sobre “Lugar de Fala” e consciência social, TV Brasil, 20/05/2025, 6min05s. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Uuh8gU9oHwE>. Acedido em setembro de 2025;

ANEXOS

1) Sinopse, Ficha técnica e Guião

SINOPSE

Ao visitar a aldeia dos meus avós, só pensava numa coisa: ainda bem que esta gente foi para Lisboa. Aqui não se passa nada. Nem sei bem onde se passa. Sobral da Adiça está mais perto de Espanha do que de Beja. É um autêntico fim do mundo. A minha avó diz que, no outro tempo, era uma miséria. Usa a expressão “outro tempo” como um sinal retrógrado, um atraso, de um mal que já não vem mais. Mais de meio século a caminhar para chegarmos aqui. Mais de meio século de males que vieram por bem. Ouvi muito falar do meu tio-avô... lembro-me dele, vagamente. O suficiente, digo eu. O irmão da minha avó lutou por aquilo que chamamos de liberdade e progresso. Não estive em Goa nem na Guiné. Estive em Lisboa, em Paris, em reuniões clandestinas e em prisões miseráveis. Tudo para chegarmos aqui. Por onde passaram os teus avós para chegares aqui? O que podemos fazer pela liberdade e progresso? Qual é a diferença entre mochos e corujas?

FICHA TÉCNICA

Texto: Martim Sena

Direção: Martim Sena

Interpretação: Martim Sena

Música ao vivo: Miguel Costa

Sonoplastia: André Costa

Figurino: Martim Sena

Cenografia: Felipe Toledo e Martim Sena

Desenho de luz: Martim Sena

Técnica de luz: Felipe Toledo

Técnica de projeções: Laura Bosne

Vídeos e fotos: Martim Sena

GUIÃO

PRÓLOGO

Ao entrar o público passam trechos de notícias e vídeos no estilo de feed de instagram.

Depois do público se sentar, começa o vídeo inicial. Vemos um homem a preparar para sair de casa: veste-se e enrola um cigarro. Olha para um único livro destacado: “Que hacer?, de Lenin”. Enquanto se veste, há um close-up do lobo tatuado no braço; enquanto enrola o cigarro, há um close-up das mãos. Finalmente, vemos a cara dele: está a usar lentes amarelas. Ao sair de casa, o homem entra em cena.

Bem-vindos ao jardim da Estrela, eu sou o bobo ou Jaime, se quiserem. Hoje é um dia especial, não acham? Eu acho. Faço muito gosto em estarem todos aqui hoje. Isto é a corte e vocês são todos nobres. Quer dizer, quase todos. Vejo aí algumas caras meio estranhas..., mas já me estou a desviar da conversa. A corte precisa sempre de um bobo. Um bobo é essencial. Para vos divertir, descontraír, descomprimir... todos os sinónimos que possam pensar. Como já perceberam, este bobo é inteligente. Como a coruja, um animal inteligentíssimo a coruja, certo? Isto faz me lembrar uma coisa. Alguém se lembra da última vez que ouviu um uivar de coruja?

CENA 1

Episódio 1 da Coruja Clandestina.

Olá! Sejam bem-vindas e bem-vindos ao Coruja Clandestina ciência para os mais pequenos (e radicais)”. Neste programa vamos ensinar a juventude sobre ciência de uma forma revolucionária. O episódio de hoje é: Como fazer tinta invisível. Alguma vez quiseste passar mensagens secretas aos teus amigos durante uma aula, mas tiveste medo de que a professora ou o professor te apanhasse? Depois de hoje não vais ter nada com que te preocupar. E as únicas coisas que precisas são: uma folha de papel, um limão e um

pinxel. Algumas frutas, como a laranja ou o limão, contém ácido cítrico. Como o nome indica, é o que dá o sabor ácido à comida, mais parecido com a sensação de amargura. E acreditem em mim, há muita amargura nas mensagens secretas. O ácido é corrosivo, ou seja, quando escreves, o ácido danifica muito ligeiramente as fibras do papel. Depois, quando aqueces o papel, com um ferro de engomar ou sobre uma chama, por exemplo, as partes do sumo de limão oxidam mais rapidamente que o resto do papel. Oxidam!?! Sim! É o processo que acontece quando alguma coisa é deixada ao ar muito tempo. Se não é cuidada, se for abandonada, se acharmos que se aguenta sozinha sem supervisão, vai apodrecer. E isto não é a minha opinião, é ciência! Recapitulando: o ácido cítrico corroí as fibras do papel; essas áreas enfraquecidas queimam a temperaturas mais baixas; quando aqueces o papel, a mensagem aparece.

Pronto! Agora, já sabem como é que os prisioneiros no Tarrafal falavam uns com os outros, e assim, podem fazer o mesmo. Ideal para crianças com uma veia científica ou para aqueles que pretendem dominar o mundo antes da hora da sesta. Com esta, despeço-me. E lembrem-se: se forem apanhadas ou apanhados, é só uma experiência científica.

Fim de programa.

O telefone toca.

Sim? Sim. Bem e vocês? Não. Uns 10 minutos. Não sei, porquê? Claro que me lembrei. Até já.

CENA 2

Esta é minha família. O meu pai, a minha mãe, o meu irmão e eu. Devo-lhes um bocadinho de tudo: o cabelo à minha mãe, a altura ao meu pai, o “à vontade” ao meu irmão. A ansiedade à minha mãe, a inconveniência social ao meu pai, o machismo intrínseco ao meu irmão. As doenças degenerativas à minha mãe, o Alzheimer ao meu pai e o alcoolismo ao meu irmão. Sim, um bocadinho de tudo. Esta é a casa do Alentejo. Os meus avós, da parte da minha mãe, vivem aqui desde que se casaram em 1958. Guardo um carinho enorme por este sítio. Pelo refúgio, pelas memórias, pelo passado que este lugar carrega. Habitar na aldeia quando se é claramente um menino da cidade, e um pequeno burguês, pode ser uma experiência mesmo... secante, uma seca desgraçada. Mas se tiveres os espíritos abertos, é giro ver as diferenças, e se aceites tais

diferenças, quando se vai para lá, são autênticas férias para a alma. A minha avó conta-me muitas histórias.

Existiam poucos momentos na aldeia que tornava a vida das pessoas entusiasmantes: a semana do cinema com Buster Keaton ou o Pamplinas; as festas com os bailados e a banda a tocar – que não era banda nenhuma, chama-se o grupo.

Um desses grandes momentos de grande comunhão são os casamentos. Mais especificamente, o dos meus avós. No meio de tanta miséria, um casamento cai sempre bem! É uma desculpa para festejarmos, sermos felizes e estarmos sem escrúpulos. As pessoas faziam trinta por uma linha para arranjam as melhores roupas, para estarem no seu melhor. É claro, a vestimenta era essencial. Estar de boa figura, física e mentalmente. Nem vêm a hipocrisia em que vivem. Semana passada mal dava para o azeite, mas hoje vou-me pôr todo pipi porque a Dona Amélia e o Zé da loja vão-se casar. O Zé da loja, aquele que volta a casa a cambalear de bochechas vermelhas, que bate na mulher, mas só quando é preciso, só para as coisas irem ao sítio. Eu também dou uma pancada na máquina do café quando faz barulhos esquisitos, deve ser a mesma lógica. E a Dona Amélia? Que não suporta ciganos e acha que ser gay é algum vírus contagioso. Não, realmente parecem-me perfeitos um para o outro.

Mas também nada disso importa, desde que os meninos estejam bem vestidos e comportados. Ai, porque a Dona Amélia cuida muita bem da sua pele e está sempre bem cheirosa, enquanto o Zé da loja põe logo a juventude em sentido. Não, realmente, são perfeitos um para o outro.

Mas também, o que é que uma pessoa vai fazer?

É dia de casamento e temos de pôr um sorriso na cara. Chega de falar da Dona Amélia e do Zé da loja, hoje é o dia da sra. Ivone Rosa Túbal Afonso e do sr. António Gualdino Fraústo. Olhem para a minha avó, ela não está tão linda? Foi nesse seu vestido longo e branco. Foi com um amarelo de esperança nos olhos, que se deu à liberdade de ser inocente, de viver aquele dia sem medo e de se deixar sentir verdadeiramente feliz, sem nenhum bicho a pairar pela sua consciência... foi nesse mesmo dia que a PIDE entrou capela adentro para irem prender o seu irmão, por um comportamento de desobediência civil feito há mais de quatro meses.

A minha avó criava galinhas. Chegaram a ter doze de uma vez. Ela cuidava das galinhas e o meu avô matava-as. Ao longo do tempo, a minha avó começou a dar nomes às galinhas. Havia a Dona Júlia era muito bonita e vaidosa, o Tá Quietos, que não sossegava por um momento - sempre que o víamos era tá quietos, então ficou o Tá Quietos. Havia duas galinhas que andavam sempre juntas, a Cláudia e a Vanessa. Havia o Rufia, que era muito mau, a Cagalosa porque

tinha as penas do cu sempre cagadas... entre outros nomes engraçadíssimos que, inexplicavelmente, encaixavam sempre muito bem com as personalidades e as caras das galinhas. Um dia vou com os meus pais ao Alentejo e a minha avó vai fazer, galinha acerejada para o almoço de família, o preferido da minha mãe. Sempre que a minha avó cozinha vou atrás dela, tipo galinha tonta mesmo, e chegamos à arca congeladora. Onde estão partes das galinhas depenadas e cortadas em sacos de plástico. Não é que a minha avó colocou, num autocolante o nome de cada galinha no respetivo saco? Hilariante e saborosas. Mas o mais engraçado e delicioso, para mim, é que a minha avó nunca teve coragem de provar as galinhas. Que raio de monstro é que come os seus próprios filhotes, não é?

Ao visitar de novo a aldeia dos meus avós, só pensava numa coisa: ainda bem que esta gente foi para Lisboa. Aqui não se passa nada, pelo bem e pelo mal. Nem sei bem onde se passa. Sobral da Adiça está mais perto de Espanha do que de Beja. É um autêntico fim do mundo, mas há algo de atrativo nesse fim de mundo. Não sentia a obrigação de sair com os meus amigos, de estar bem-disposto com pessoal do trabalho... cada vez sinto mais essa pressão social, principalmente, no meu meio, de ser algo para além de mim. Ser melhor do que mim mesmo só para poder dizer que sou melhor do que o outro. Estou farto dessa falsidade e, sinceramente, acho doentio.

O quinchoso, onde se planta tudo e mais alguma coisa – dependendo da época, é claro. Adoro, principalmente, o cheiro das plantas. Mesmo em espaço aberto, a emanção das frutas e vegetais é como levar uma lambada na cara da Natureza. Sinto que é mesmo isso que preciso, neste momento. Um abanão desse género que me puxe de volta para a realidade. Acabando a faculdade só queria alguma segurança de um futuro digno e essa questão traz-me ao de cima outras questões e... enfim, não ando a dormir muito bem.

As árvores são as que me chamam mais, como um desenho animado americano que levita em direção à tarte de maçã mais próxima. As árvores fazem-me acreditar que posso levitar. As minhas preferidas são: a ameixeira - este é o Sebastião, era um gato muito selvagem e brincalhão, dizemos que tinha personalidade de cão. E a figueira. Eu já comi muitos figos na minha vida, ham? E acho uma sorte incrível que os melhores figos do mundo venham logo da árvore dos meus avós.

CENA 3

Mesa!

A mesa é puxada para o meio do palco. O vídeo é acompanhado por um som estridente que corta para várias vozes a falar, tudo misturado, almoço de família.

A meio do almoço eu ia perguntando:

Vozes a falar, tudo misturado, almoço de família

“Como é que se cuida do jardim e do quinchoso?”

Silêncio. Responde sem responder. Volta a conversa.

“Vocês vão a Espanha pôr gasolina, né? Também fazem as compras por lá?”

Silêncio. Responde sem responder. Volta a conversa.

“Quero viver aqui por uns tempos.”

Silêncio.

Foi um choque. Como se tivesse dito alguma barbaridade. “Mãe, diz-me só como é que se tira água da merda do poço?”

Outro choque. Claro, o meu avô lançou logo um...

Mímica da sonoplastia das vozes.

Há um atrito gigante entre as gerações. O pessoal mais velho acha que já sabe tudo da vida. Nós, a minha geração, “não aprende nada”, “vai vivendo sem cuidados”. Irrita-me este modo de ver as coisas. Não querem aprender mais, mas também não ensinam. Tinham tudo na mão depois do 25 de abril e deixaram cair, não sei. Tiraram-nos da merda quando foi preciso, mas falharam muito em educar as pessoas. Porque é que, quem me ensina, não toma o cuidado de aprender, também? Burro velho não aprende línguas? Mas vocês não vêm o problema dessa merda!? Não faço parte de uma geração rasca, vocês é que deixaram isto tudo à rasca. Era mais ou menos isso que queria dizer ou, pelo menos, puxar a conversa por aí. Provocar. Mas para quê? Eu já estava pronto para ouvir as respostas deles. O teu pai trata disto, a tua mãe daquilo, não te preocupes filho, não te stresses rapaz, tens de ter calma. Deixa estar, fica quietinho na caminha que estás melhor, estás tão bem filho, tão bem... quem não se deixava ficar com uma destas era o meu tio-avô, o que foi preso. Ele é que era, assim, um homem a sério. Não era cá como eu.

Mas era cá um chato, o irmão da minha avó. Sempre que ligava lá para casa eu suplicava a minha mãe para não me obrigar a falar com ele. Era puto. Claro que hoje arrependo-me o ter tratado assim. Fazia-me imensas perguntas, queria saber o que eu sabia. Perguntava-me dos distritos e das freguesias portuguesas, de teoremas de matemática, poetas e outros escritores. Agora que penso nisso aquele homem realmente era uma enciclopédia andante. A escola, para ele, era claramente algo importante. Foi um intelectual, acho que é por isso que a alcunha dele na aldeia era o Mocho.

Perguntava-me também, sempre, dos professores. A maior parte das vezes, ao longo dos anos, a minha resposta era... de teor negativo. Nunca gostei dos professores e eles também não gostavam de mim, só não percebia bem porquê. Mas houve uma coisa que ele disse que me marcou. Quase como se estivesse a tocar num ponto fundo meu que eu próprio ainda não tinha acesso. Quando penso naquelas palavras sinto que vejo os meus olhinhos de oito anos a brilhar e um sorriso a brotar-se de orelha-a-orelha. Quando, naquela chamada com o Mocho, que já passava dos quarenta e cinco minutos a falar, e ele perguntou-me da escola, e dos professores em especial, e disse-me sem sequer ouvir a minha resposta, sem hesitar: “Não te preocupes que eles são um bando de reacionários e atrasados mentais.” E eu achei isso fantástico.

Não entendia por completo essa sua visão, até chegar ao secundário. Dos 12 aos 17 anos, fui a coisa mais infeliz deste mundo. Não era anti-social. Normalmente, até era o “palhaço” da turma, alegre, divertido, com namorada e tal... bons sinais. Eu era mais um. Fazíamos parte de um habitat. Havia camaradagem, preocupação pelos outros, mas a coisa que mais no unia, era o desdém por aqueles que lecionavam. É o jogo da luta de classes. Digo isto porque, os professores também nos viam como inimigos. Como uns fedelhos que não têm respeito pelo ensino. As regras rígidas, o comportamento esperado e o pensamento exigido eram coisas que não nos calhavam nada bem. Nada mesmo.

Quanto mais forçoso era essa imposição, de nós correspondermos a essas esperanças - porque eram “esperanças”! -, mais percebíamos que o problema éramos nós e que já estávamos, na visão dos diretores e professores, condenados a sermos uns falhados.

Mas o que é que nós podíamos fazer?

Na altura do Mocho era isto. O professor fala tu ouves e não pias. Conseguiram pegar numa das profissões mais importantes de sempre e entregar-lhe a figura da opressão. A autoridade, a hierarquia... o Mocho dizia que a escola não passava de uma espécie de “triagem” social com propaganda ideológica à mistura. E hoje? E amanhã?

Eles faziam questão de sentirmos esse peso. Durante anos e anos... filhos da puta. Quando entrámos éramos uma merda e continuaremos a ser uma merda quando sairmos, isso sim, é o verdadeiro sistema de educação. Quanto maior forem as notas, melhor és. Quanto mais amigos tiveres, melhor és. Essa foi a nossa sentença à nascença. Ensinaem-nos que mais é invariavelmente melhor. Mas eu sempre me apoiei noutro pensamento, que me tranquilizava.

Quando nasces, o que é que te deveria estar garantido?

Música Liberdade, de Sérgio Godinho

Obrigado, Sérgio. Vivemos num tempo em que cada vez menos pessoas vão para o ensino superior, em que ter uma casa é sonhar alto. O mínimo que as instituições instaladas podiam fazer por nós era assegurar uma vida digna. Mas isso, claramente é pedir muito. Num sistema capitalista o que é que importa? É a competição. É a meritocracia. É a exploração. Quem protege o capitalismo vende a ideia de que, se tu, fores um gajo esperto, podes aproveitar o sistema a teu favor. E estas regras são para todos, qualquer um pode navegar à sua maneira. Se tu fores o mais esperto, tu ganhas. Se és um tipo ultracompetitivo; se nasceste numa “família de bem”; se não te importares com os outros, já comesas quilómetros à frente da “corrida”. Agora imaginem vocês serem vizinhos deste gajo. Que pesadelo. Isto é um cenário hipotético, por isso vou imaginar uma vivenda. Corta a relva primeiro que tu só para te mandar bocas. O pai dá-lhe um iphone e agora o gajo não para de dizer o quão melhor é que o teu android. Ainda se aproveita da tua bondade para pedir favores absurdos. Isto é o quê? É a competição. É a meritocracia. É a exploração. Pior que ser vizinho deste gajo, seria ser vizinho de um bêbado, um ladrão e um par de pedófilos.

Imagens de alguns dirigentes do Chega.

Quem é que pôs isso? Tirem lá essa merda daí, se faz favor. Que nojo.

Estou para aqui a viajar na maionese, desculpem. Eu quero falar do meu tio-avô, o senhor Mocho... mas é que estas merdas andam mesmo estranhas. É isso mesmo que eu acho interessante no que se está a passar aqui, que são: os paralelos.

É o que eu acho interessante e é também o que me dá medo. Imaginem-se a fazer um puzzle. Mas, vocês não têm a imagem do puzzle, vão descobrindo à medida que o puzzle é completo. O puzzle, puzzle, puzzle. Não é muito mais interessante, ir descobrindo o puzzle, puzzle, puzzle? É que sinto, que é isso mesmo que está a acontecer. Estamos a ver o puzzle a ser

formado e alguns de nós já reconheceram a imagem. Alguns vêm os paralelos. E é disso que se trata...

Por exemplo:

CENA 4

A guerra.

Soldados forçados a serem soldados, com armas velhas e podres, bombas caseiras. A protegerem o seu próprio território, a sua própria soberania... mas não, não estou aqui para falar do conflito Israel-Árabe, mas sim da Guerra Colonial.

Crianças crescem depressa de mais. Fome. O cheiro de sangue. Fome e sede. Lutar. Portugueses Portugal. 1961. Convocados. Pelo bem da nação.

Portugal já fez tanto por vocês, está na hora de retribuírem. Portugal não ganha nada com o conflito nas nossas províncias ultramarinas. A nossa presença em África não se rege por ambições materiais ou interesses mesquinhos. Estamos lá porque é necessário. Há uma grave e iminente ameaça à ordem social que nos esforçámos, durante séculos, a edificar. Essa ordem distingue, com clareza e equilíbrio, os brancos e os assimilados — que falam a nossa língua e até convivem connosco —, dos pretos e indígenas, que, sem o amparo português, seriam relegados ao atraso, económico e cultural, e rendidos à sua própria natureza. Que língua lhes restaria senão aquela língua de cão? Portugal, prudente e modesto, como sempre foi na maneira de impor os seus valores, não permite que se caia em segregações como o apartheid; nós convivemos com eles, guiando-os para uma vida melhor. A nossa causa é, por isso, nobre. Sim, somos melhores que eles. E é por isso mesmo que temos a obrigação de os elevar, de lhes dar escolas, hospitais, de lhes abrir as portas para a civilização. Quem ousa falar de independência para povos que, sem nós, viveriam sob regimes tribais? Vejam os países vizinhos, devastados pela instabilidade e pela ameaça comunista. Esse é o resultado da utópica independência que lhes vendem. Eis a prova de que a nossa missão é tão justa quanto necessária. É Portugal que, nas crises, guia, apoia e sustenta financeiramente as suas províncias ultramarinas. O povo português sempre o fez: em sangue, em costumes, em tradições, estamos unidos. Os civis, nas nossas províncias, sabem que a vitória de Portugal será também uma vitória sua. As colónias, sem Portugal estariam, certamente, condenadas ao abandono. Lembro ainda que tentámos de tudo pela paz. Não somos nós que queremos a guerra. Tentámos de tudo: diálogos, acordos,

negociações. Mas sob o enganoso símbolo da “libertação dos povos africanos” escondem-se ambições pessoais de líderes que apenas querem subir às custas dos outros, explorando os mais fracos para o seu próprio proveito. A causa deles é egoísmo; a nossa é dever.

Defender a pátria. Pelo bem de todo o Portugal.

Os paralelos estão aí para todos verem. Ambos usam o argumento de “não terem alternativa”, que a guerra é “pela vida ou pela morte da pátria”. Insistem que a guerra é não é de conquista, mas sim, defensiva e de moralidade superior. Isolam-se diplomaticamente quando a comunidade internacional os condena. Desprezam a resistência das vítimas reduzindo-os a criminosos, terroristas. A desumanizá-los.

Enfim, o acordo de cessar-fogo já está em vigor... o que é que uma pessoa vai fazer?

Uma curiosidade: na aldeia onde o Mocho vivia, havia uma alcunha para o Salazar – a Coruja. Coincidência? Não sei. Só a palavra Coruja, traz uma imagem de um bruxo. Um velho retrógrado filha da puta. Coruja à porta, alma morta. Havia a crença que a coruja trazia mensagens de almas penadas e fazia-se o sinal da cruz sempre que se ouvia o pio da coruja.

Quando o recrutamento obrigatório chegou não havia hipótese de o Mocho ser alistado para combater. Teria de escapar? Desertar, talvez? Não, não conseguia condenar a sua família com um ato desses. Teria de entrar no jogo dos próprios fascistas para o perder deliberadamente.

Quartel infantaria de Moura. 1965. Segunda semana de recrutamento. Hora de almoço.

“Não consigo comer com um comunista sempre a olhar para mim.” Apanhou-os todos de surpresa e só se ouvia burburinhos: “O quê? Quem?” Alguns olhavam chocados para aquele atrevimento.

“Sim, sim, um comunista. Está connosco todos os dias e nem se senta na mesa.”

Mais burburinhos e confusão e...

Silêncio! Soldado, aponte para o comunista.

“Jesus. Jesus foi comunista. Jesus dá força aos comunistas. Os comunistas usam a palavra dele contra o regime.”

Do que raio é que o soldado está a falar?

“Leio a bíblia, meu capitão, todas as noites . Vejam estas passagens do livro de Mateus:

Ninguém pode servir a dois senhores; não podeis servir a Deus e às riquezas. Se queres ser perfeito, vai, vende tudo o que tens e dá-o aos pobres, e terás um tesouro no céu;

No livro do Ato dos Apóstolos - E todos os que criam estavam juntos, e tinham tudo em comum. Vendiam suas propriedades e bens, e repartiam com todos, segundo cada um havia de necessitar.

Reparem, tudo sobre a abolição de propriedade privada. De partilhar com os pobres, os mais necessitados, conversa de esquerdalha... e ainda reforçou! No ato quarto.

E era um o coração e a alma da multidão dos que criam, e ninguém dizia que coisa alguma do que possuía era sua própria, mas que todas as coisas lhes eram comuns. Não havia, pois, entre eles, necessitado algum. Porque todos os que possuíam herdades ou casas, vendendo-as, traziam o preço do que fora vendido, e o depositavam aos pés dos apóstolos. E repartia-se com todos segundo a necessidade que cada um tinha.

Segundo a necessidade que cada um tinha. A menosprezar a individualidade e o mérito. A pedir mudanças radicais na ordem estabelecida pelo bem do coletivo? E não só! A pedir a nossa humanidade para aqueles de classe baixa, para os delinquentes e malfeitores, dos que não querem trabalhar. Vejam estes versículos de Mateus durante o sermão na montanha:

Bem-aventurados os pobres em espírito, porque deles é o reino dos céus; Bem-aventurados os mansos, porque eles herdarão a terra; Bem-aventurados os que têm fome e sede de justiça, porque eles serão fartos.

Ou Lucas no sermão da planície:

Bem-aventurados vós, os pobres, porque vosso é o reino de Deus. Bem-aventurados vós, que agora tendes fome, porque sereis fartos. Bem-aventurados vós, que agora chorais, porque haveis de rir. Mas ai de vós, ricos! Porque já tendes a vossa consolação. Ai de vós, os que agora rides, porque vos lamentareis e chorareis.

Jesus apela pela separação de igreja e poder: Dai, pois, a César o que é de César, e a Deus o que é de Deus.

Pede aos governantes que sirvam o seu povo: Antes o maior entre vós seja como o menor e que quem governa como quem serve.

E até a famosa frase: É mais fácil passar um camelo pelo fundo de uma agulha do que entrar um rico no reino de Deus.

Não passam de assuntos em pauta na Internacional Comunista.

O soldado realmente conhece bastante bem o discurso comunista.

A partir daí a casa dele e a dos meus avós era formalmente vigiada. Pior foi quando o Mocho chegou e perceberam que coxeava. Mocho coxeou para o resto da vida. Ficou, de um momento para o outro, inapto para combater. Quando entrou, antes de se fechar no quarto para ler dias a fio sem piar, disse uma única frase: “Realmente, não passam de uns cães de guarda da burguesia.”

Que homem! E não é por ter conseguido “safar-se” da tropa, mas para ser o homem que foi, era necessário sair da tropa. Já era parte do seu ser. Já as estrelas sabiam, antes de nascer, que ele não ia para a guerra. Isso para mim é o mais bonito.

Houve ali uma decisão durante o exército que mudou a sua vida. Na verdade, sem a tropa, talvez não haveria Mocho. Sem aquela coruja avarenta, não havia este espetáculo. Eu não existiria.

Coruja avarenta... sabem que, de um ponto de vista simbólico, mocho, representa aquele que tem azar. Enquanto a coruja é um símbolo de inteligência – a ave da sabedoria.

Até na rebeldia civil sabemos que não estamos no mesmo patamar. Rebeldia como símbolo de fraqueza. Cada vez que mais mergulho nesta história menos claro tudo fica para mim. Cada vez que mais mergulho nesta história cada vez entendo melhor os “agitadores sociais”. Ou os “terroristas”, vai depender do vosso ponto de vista. Porque se o Nelson Mandela já foi considerado um terrorista então eu não sei o que hei de pensar.

Entendem o conceito da ação coletiva? Da violência como forma de protesto? Não sei se me devia meter na vida das outras pessoas, sempre gostei mais da solidão. Apesar de dormir melhor acompanhado, eu sei que passo muito melhor o dia sozinho. E eu sempre fui contra a violência, sempre! A minha mãe assim me ensinou. Mas a violência é a única linguagem que o colonizador conhece. Parece que só quando a contestação rompe os limites do aceitável – quando a manifestação se torna intolerável – é que o poder reage.

Pio de coruja.

CENA 5

Episódio 2 de Coruja Clandestina.

Olá! Sejam bem-vindas e bem-vindos ao “Coruja Clandestina: ciência para os mais pequenos (e radicais)”. Neste programa vamos ensinar a juventude sobre ciência de uma forma revolucionária. O episódio de hoje é: Como fazer um cocktail molotov.

Alguma vez quiseste usar fogo-de-artifício, mas não querias pôr em risco habitats naturais nem provocar ansiedade e traumas a animais inocentes? Não te preocupes, hoje vou-vos ensinar a beleza que o fogo proporciona enquanto se ataca outro tipo de animais. É como o meu tio-avô disse à minha mãe, e ela a mim: “Oh Zézinha, é tão fácil fazer um cocktail molotov!” E as únicas coisas que precisas são: uma garrafa de vidro, um pouco daquele líquido que faz o carro andar, óleo do motor e o teu pano favorito.

Sabiam que há certos líquidos que ardem mais facilmente que outros? A isso chamamos o ponto de inflamação. A gasolina, por exemplo, tem o ponto de inflamação entre os 55° C e os 25° C... negativos! Ou seja, é altamente explosiva.

Qual é o problema da gasolina? Por ser tão inflamável, queima-se muito rapidamente, acabando prematuramente com o espetáculo de fogo que queremos criar. Para isso, misturamos um pouco de óleo do motor. Ao se misturar com a gasolina, o óleo, além deste se colar a qualquer superfície que toca, também aumenta o tempo da chama. Tornando-se, assim, muito mais difícil de apagar o espetáculo incendiário.

Dica: podem também usar óleo de cozinha, como azeite, como um substituto mais acessível e menos tóxico para o pirotécnico.

Agora temos todas as condições reunidas para fazer uma bela explosão duradoura, mas oops... como é que colocamos o fio dos fogos-de-artifício no nosso cocktailzinho? É aqui que entra o vosso pano favorito! Sabias que o tempo médio de combustão de um pano embebido em gasolina é entre dez e trinta segundos? É quase o tempo que é preciso para dizer “Isto é só uma experiência científica!”

Com esta eu despeço-me e lembrem-se: se forem apanhadas ou apanhados, vocês não me conhecem.

Fim de programa.

CENA 6

O telefone toca.

Sim? Sim, mãe. Não, mãe. Não sei. Porque não sei. Porque, sei lá, não pensei nisso. Diz.

Desculpa, acho que estou só cansado. Diz, diz... sim, eu vi nas notícias.

Mas pronto, o que é que uma pessoa vai fazer?

Depois de Mocho ter sido preso e ter passado pelo serviço militar, não havia uma maneira lógica de conter a sua raiva pelo regime. Não havia lógica nenhuma aquilo. Tentar racionalizar uma ditadura é um paradoxo. O meu tio-avô sempre teve os olhos em Berlin, Amesterdão, Paris, ... as correspondências com os membros do partido comunista e, mais os da sua laia, os anarquistas, invejavam Mocho e todos aqueles que percebiam no poço em que eram mantidos. “Orgulhosamente sós”, é que não podia haver mantra mais nojenta. Aquilo era um isolamento, aliás, um sequestro intelectual e cultural.

O pior é que nos tempos que correm nunca se teve tão orgulhosamente só. Achamo-nos pequenos ditadores do nosso reino digital. Enquanto sabemos que os verdadeiros ditadores é que controlam o nosso reino, digital e não só, e tipo... que excelente trabalho eles fazem! Conseguem ir mesmo à essência, ao primordial, ao instinto. Pegaram nele, olharam de cima a baixo e agora, brincam como querem... estamos completamente às suas mercê. Rapidamente, os jornalistas perceberam disto e foram atrás do problema. Fizeram como os outros: pegaram nele, olharam de cima a baixo e agora, brincam eles também.

Se não os consegues vencer, junta-te a eles.

Tudo o que consumimos é só para satisfazer esse instinto animal que nos foram alimentando durante décadas e décadas de media burguesa. Décadas de filmes, jornais, teatro radiofónico, conversas de café, a jola, a bica, o futebol, a velha cusca do 3°C e os seus três gatos: a caca, a quica e a coca, séries americanas, séries inglesas, beijos franceses e gregos, a piada machista, o

filme alemão, a escritora russa espancada pelo frio, o poeta negro morto por amor, o José que saltou da janela, os tremoços às quatro da tarde, a tv, a merda da cm tv, um broche no carro um acidente na A2, o Dom sem o Quixote e o Sancho sem a Pança. Um burro de carga, a carga do burro, o sorriso na cara, o abismo no olhar. A escarra, a piada de merda, o dedo no nariz, a cinza no cinzeiro. A mão que passa, a desculpa que se dá. O tiktok, o scroll interminável, o julgar, o comparar e vice-versa, o que se consome, o que repete, o que fica, o que se repete, repete, e repete, fica e consome, e o que fica consome e repete-se, o que ficou na repetição consome e repete, tudo repete mas nada fica. E eu sou melhor e eu sei que sou melhor. E o comparar? Não dá para comparar. Valoriza-se e compara-se e valoriza-se só para se poder comparar. É natural, é instinto, é animal é a competição é a extrema competição. É tudo em todo o lado ao mesmo tempo, é aqui... é especialmente aqui.

Eu pergunto-me: porque é que o teatro é burguês?

Porque é que é a burguesia que vai ao teatro? Porque é que o teatro é um lugar aonde a classe dominante vai e depois vão jantar e comentar o espetáculo que viu, e se distingue porque: viu mais espetáculos do que os outros, porque conhece os diretores melhores do que os outros, porque conhece melhor a história do teatro do que os outros. A questão não é: por que o teatro é burguês? Mas sim, como é que o teatro se tornou burguês? Se olharmos para a história do teatro antigo, por exemplo, a tragédia grega de Sófocles, de Eurípedes, de Ésquilo ou o teatro de Shakespeare, eram todos grandes espetáculos populares vistos por pessoas de todas as classes. Pessoas dominadas, pessoas de alta sociedade, trabalhadores, pessoas de todos os contextos. Para escrever a história do teatro, não se deve escrever a história de um estilo, da estética, de uma essência ou definição, mas sim, a história de um roubo: como a classe dominante roubou o teatro para fazer dele um objeto de prestígio. Que as distingue da classe operária. Eles vão ao teatro e os operários não, por isso, eles são melhores que nós. Como é que a cultura foi roubada? Como é que a arte foi roubada por uma certa classe e como podemos tentar transformar a arte a partir dessa pergunta?

Somos todos um pouco vítima deste roubo. Há um encanto na estética burguesa. E não estou a falar de roupa, mas a atitude.

Música Rap Alentejano, de Ena Pá 2000

A altivez e a presunção são características que encaixam muito bem no mundo do espetáculo e que, ainda por cima, favorecem os artistas. Segue-nos para todo o lado: os artistas, os professores, os encenadores... trazem consigo essa importância e isso desumaniza-os. Param

de ser fulano tal e passam a representar o Teatro Nacional. Não são pessoas, são instituições. São nomes, e que belos nomes de peso, ai meu deus, não caga como a gente?

O que irrita mais é ver essa burguesia a subir pelo sangue vermelho dos meus colegas. A tomá-los pelo que eles são. Matam-se a estudar e trabalhar. Trabalhar muitas vezes sem promessas de pagamento. Trabalhar por noites de bar aberto ou pela mítica “exposição”. A levar com os abusos normalizados, tratados como mercadoria dispensável e rotulados como gente pobre que vai comer massa com atum para o resto da sua mísera vida.

Quando essas pessoas que, por levar com estas e outras provocações, renascem politicamente num meio em que os apoia. Que, ao educarem-se e formarem-se intelectualmente, sempre viram a esquerda como a visão mais certa e humana de se pensar num Estado. Quando essas pessoas se vingam no meio. Quando se tornam naquilo a que lhes foram prometidas, naquilo em que se deviam tornar, transformam-se, de certa forma, naqueles que, no passado, pretendiam ser a vanguarda e eram, por eles mesmos e pela sua classe, demasiado timoratos e “aburguesados”. Mas agora, que faço parte da verdadeira classe artística, posso rebaixar aquilo que fui, negar de onde vim e degradar aqueles que invejo. Pois eu, o verdadeiro artista-criador, sou o mais burguês e o melhor artista é o mais burguês, porque é o mais recompensado.

CENA 7

O telefone toca.

Diz, mãe. Avó? Como estás?

“Filho, sabes qual é a diferença entre mochos e corujas? As corujas têm o olhar negro. Os mochos o olhar amarelo.”

Esta gente é mesmo doída.

Sabem que na verdade, as corujas não veem todas da mesma forma. Há três tipos: corujas com olhos castanhos ou pretos - caçadores noturnos; corujas com olhos amarelos - caçadores de dia; corujas com olhos laranjas - caçadores na altura do crepúsculo ou alvorecer. A visão de cada um destes tipos de coruja ajuda-as a ver melhor a presa, se caçarem no seu período favorável. É engraçado quando paras para pensar, não é? A forma como o olho se manifesta ajuda a caçar, afinal tudo depende do olho que se tem. Ou tens olho para a coisa ou não tens, muito simples. Cada vez que dou por mim a pensar sobre isto, digo, sobre corujas, aparece algo novo. É sempre

algo novo com estes sacanas. Engraçado, não é? O que é mais engraçado é que a visão das corujas é muito má. Na verdade, elas usam o som para caçar, e não a visão. Vocês já viram de certeza uma coruja a fazer uma espécie de dança com a cabecinha, assim tipo meio perdido na democracia. Elas fazem isso para calcular melhor a distância entre elas e a presa, e não porque estão a curtir um rooftop em alfama. Estranho quando paras para pensar. Tanta coisa, tanta coisa e depois pronto nem se quer se baseiam totalmente na visão para a caça, afinal têm mais agentes.

A história do Mocho acabou relativamente bem. Ele deu o salto, pouco tempo depois de sair da prisão, e foi direto para Paris para as manifestações do maio de 68. Paris, França, é o lugar mais romantizado do mundo. E bem! Eu, no entanto, tenho uma outra romantização parisiense.

Projeções alusivas às Revoluções Francesas, em especial do Maio 68?

O maio de 68 parece uma ótima maneira de acabar este espetáculo. Concluir a história do mocho, numa nota positiva. Manifestações de grande fervor, terem feito o presidente fugir para a Alemanha com cagufa da guilhotina. Como isso me deixa feliz. Mas isto não é para ser uma história feliz, além de que a história, não está perto de estar terminada.

Mas o Maio de 68 deve ter sido incrível ou não? A luta de classes desencadeada no expoente máximo, o sonho. O meu tio-avô, o Mocho, lançou cocktail molotovs, ham? Depois das manifestações ele foi... adivinhem? Preso, claro! Quatro anos. Não passou mal. Estava com os seus camaradas, já falava francês. Teve tempo para ler, aprender holandês, alemão, e um cheirinho de castelhano, só no caso de ele querer fazer uma viagem pela América do Sul.

Ficou-se pela Europa. E viajou. Viajou tanto aquele homem. Trabalhava nos correios de dia, como empregado de mesa à noite. Participava em reuniões clandestinas politicamente engajadas, em tertúlias sobre a arte. Até fez teatro amador... queria era saber onde é que ele arranjou aquela barba.

E viajou. Viajou tanto aquele homem. Só fazia a visita ocasional de uma ou duas vezes por ano. Esta decisão foi tomada, como tudo na sua vida, por causa de política. Consigo entender porque é que ele não voltou. Foi a geração que assistiu ao pré-25 de abril. O 25 de abril. E o pós-25 de abril.

A luta principal, a mudança de regime, estava feita... mas ainda faltava tanta coisa.

Não o julgo. Por não ter voltado. Lembro-me de uma coisa que ele se queixava, e fazia comparação com os franceses. Deve ter sido na altura dos coletes amarelos. Queixava-se do conformismo português, pah! Da puta de falta de sangue na guelra quando se protesta e se mobiliza, é sempre uma tristeza.

Enfim, tenho de parar de pensar se quiserem dormir alguma coisa.

Sequência de vídeos de influencers com notícias da atualidade.

CENA 8

Um sonho. Não me lembro dos meus sonhos há anos.

Estou numa reunião. Uma colega minha foi assediada na faculdade. Como se isso não bastasse, é uma situação corrente para este funcionário. Daqueles casos que quando se diz quem fez o assédio, ninguém ficou surpreendido. Estão duas figuras no meio da neblina, ao fundo de uma longa mesa: um representante do IPL e um da ESTC.

“Como é que é possível? Isto não pode acontecer.”

“Nós garantimos que isto não volta a acontecer.”

Ai que filhos da puta. Giro, engraçado até... no momento em que vou responder, quando ganho coragem para falar e dizer “Que garantias são essas?” ou, “Mas porquê, antes podia-se assediar, e agora, que o vosso cuzinho está apertado, vão fazer alguma coisa em relação a isto?” não, não, já sei, “Há quanto tempo é que vocês conhecem o comportamento deste anormal?”

Mas um silêncio gigante invade o meu corpo. Quero falar, quero gritar, mas não consigo. Olho para aquela cena como um completo espectador. A merda de um conformista. Paralisado, sem poder, com nojo deles, com nojo de mim por não conseguir dizer nada.

Se não vou lá com a voz vou com o corpo. Avanço.

Um vidro separa-me das minhas colegas e desses lordes da educação, separa-me da vítima que... alguém me toca, quase para me segurar. Olho e é ele. O assediador. O abusador. O culpado. A assistir a reunião. A sorrir. A sorrir para mim, com aqueles dentes todos podres, todos fodidos. Que nojo! Não me consigo mexer. Ele, desaparece aos poucos. Começa a entrar na neblina, e aquele olhar escuro, aquele olho negro, que parece estar todo dilatado, é a única coisa que sobra da sua existência física. Ele foi-se embora, mas o que eu senti naquela reunião... isso levo comigo, até hoje. E eu nem tenho coragem para me pôr no papel daquela mulher. Os lordes da educação ficaram do lado do abusador.

O mais difícil para mim aceitar neste sistema, onde todos nascemos, não é que eu não tenha a solução - aceito isso perfeitamente. O que mais me consome é saber que eu faço parte do

problema. Eu sou o espelho de tudo aquilo que sou contra. Parece que tiveram estes anos todos a formatar o meu cérebro só para chegar aqui e não concordar com ele. A angústia de viver com alguém que odiamos.

Não consigo dormir. Às vezes, nas atividades mais mundanas lembro-me de sonhos e fico na dúvida. São sonhos ou memórias refundidas? É que parece que tudo é um sonho. Um longo sonho sem fim. Um sol que não me aquece. Sinto-me a dormir e desperto ao mesmo tempo. Dormente. E uma lua que me cega. Sinto que acabei de acordar de uma sesta mal dormida. Um arrasto no corpo, um peso na mente.

De dia fico revoltado: guerras e genocídios; violência às minorias; redes sociais a envenenarem-nos; bilionários satânicos pedófilos a controlarem o mundo... a noite é para mim: fico a chutar lençóis e a lembrar-me o quão hipócrita eu sou. Como a minha condição de homem me faz de abusador e de abusado. Quão triste é estarmos sujeito aos nossos traumas. A traumas geracionais. Porque eu sei que o bicho que mordida os meus avós deixou ovos que foram chocados no tempo da minha mãe. E agora tenho de me fazer homem e lutar contra tudo o que me cai no colo, porque o meu pai, assim, também o fez. Porque se eu tenho o nariz dos árabes, o cabelo dos magrebinos. Se eu tenho o sentido de humor dos Sena e a raiva dos Afonso. Se eu sou os traumas deles, vividos e passados, dos homens e das mulheres. Se eu sou uma dualidade identitária perversa. Entre Homem e não-homem, o homem que se quer ser e ser o homem que se é. Então eu digo-vos que não devemos somente conhecer e entender aquilo que se deseja. Neste mundo, temos de também ser aquilo que se odeia. Ser homem não é querer apagar o teu passado machista. É olhar para ele. Ser democrata não é querer esquecer o fascismo. É olhar para ele. Porque isto que vocês estão a testemunhar não é alguém a querer dialogar com o passado enquanto pensa no futuro. Isto, senhoras e senhores, isto é a matéria que nos faz caminhar. Isto, esta merda, é o que sempre foi e o que sempre será. Isto, senhoras e senhores, é o passado, o futuro e o presente todos ao mesmo tempo.

Rotina de manhã.

Vídeo de fundo. Homem e cão a partilharem uma refeição.

INTERLÚDIO ÉPICO

Queria ter um cão chamada Whiskey
Para o levar a passear
Ter alguém que me ama por o
maltratar,
Poder-me queixar da humanidade
Enquanto testo a sua lealdade
Através da minha incontrolável
virilidade.

Seremos uma dupla imparável
Em que és meu parceiro do crime,
Ou até testemunha forçada. Na
verdade,
Não me serves de nada, sem ser para me
dar conforto.
Um urso e um cão entram num bar,
“É um whiskey para este cabrão!”

Personalidade de golden retriever
Com traços de sociopata.
Um lobo sem alcateia e um cão de caça
sem mata.

Até que é lua cheia, mas para quê
uivar?

Os gritos retribuídos vêm de animais
Que não me sabem amar.

Mas, também, quem é que tem
Paciência para amar um bruto?
Homens que só pensam no lucro
Não merecem tributo.

O melhor será retirar-me por completo,
A morte não desilude e está na hora
De eu ser usado.
Deixo-te, Whiskey, um corpo, um
dilema,
Uma ação de virtude:
Começar pelo coração cansado? Pelo
fígado inchado?
Preferia que fosses logo ao que
interessa
E que devorasses a merda da minha
cabeça.

CENA 9

Desculpem-me, tenho de fumar depois de todas as refeições.

Sabem qual é o meu sonho de vida? Ganhar um Óscar. Ser convidado para aquela mítica
noite, ser rodeado por aqueles que admiro. Marcar a presença no lugar que me grita:
“Conseguiste! Estamos orgulhosos! De tudo o que podias fazer, nada ultrapassaria onde

tu chegaste.” E estar lá, de estatueta na mão... primeiro: faria o discurso somente em português. Ia falar tudo o que me ia no coração, sem receios de ser julgado. Ninguém dali me ia compreender e não seria só um caso de barreira linguística. Em segundo, pegava numa pistola. Pousava-a levemente na minha têmpora direita e pum. Tornar-me imortal, e depois morrer: esse é o meu sonho. Paremos de falar dos que têm tudo, falemos dos que não têm nada. Mas, e isto é só a minha opinião, como o meu programa infantil não tem propriamente o reconhecimento, nem a qualidade necessária para tanto alarido, terei de mobilizar a minha raiva de outra forma.

Vocês conhecem aquela placa no terreiro do paço? Aquele que se lê: “Neste local a 1 de fevereiro...”

Imagem da placa.

Sim, isso mesmo! A 1 de fevereiro de 1908, morreram pela pátria o sr. Carlos e filho e tal e tal... Isto nunca vos deu comichão? Deram a vida pela pátria? Para mim é bastante claro quem é que morreu pela pátria naquele dia. Para mim é bastante claro quem é que a 1 de fevereiro de 1908 acordou e pensou: com este poder que tenho vou tomar ação. Se é verdade que a revolução se dá, primeiramente, dentro de cada um de nós. Então também é verdade, que já estamos, de novo, num regime fascista. Na cultura da força e do ódio. Mas com este poder que cada um de nós carrega eu pergunto: o que é que uma pessoa vai fazer?

CENA 10

- “Como assassinar um político”

Olá! Sejam bem-vindas e bem-vindos ao “Coruja Clandestina: ciências para os mais pequenos (e radicais)”. Neste programa vamos ensinar a juventude sobre ciência de uma forma... revolucionária.

O episódio de hoje é: Como assassinar um político.

Sempre quiseram tomar as medidas que ninguém tem coragem? Agora podes fazê-lo com matemática simples e um pouco de vontade. As únicas coisas que precisas são: encontrar um prédio com vista para o Palácio de São Bento... a fundação Mário Soares e Maria Barroso, por exemplo, parece-me ser o sítio ideal, uma espingarda do teu avô,

daquelas da altura do Ultramar e da melhor amiga da ciência, a matemática. Prontos? Eu também não!

Primeiro, temos de escolher a nossa arma de eleição: uma espingarda Mauser, usada para caçar macacos, como os nosso avós diziam. De seguida, vamos ao local onde se vai dar a experiência científica.

Dica: esperem na casa de banho até à hora do fecho da fundação, assim, não temos de nos preocupar com alguém a perturbar a nossa concentração, e acreditem em mim, vamos precisar de muita concentração.

Agora que estamos a postos, só falta aplicar a matemática.

Solo de bateria

Desde a fundação Mário Soares e Maria Barroso até ao portão do Palácio de São Bento são cerca de cinquenta metros, numa linha reta. A altura média de um prédio com quatro andares é de vinte metros. Pelo teorema de Pitágoras, sabemos que a linha reta desde onde estás até ao portão é de cinquenta e três metros. Mas como é que isso nos ajuda a executar... a experimentação? Na verdade, não ajuda. Eu até podia explicar as fórmulas que calculam o lançamento de um projétil.

Mas, com um projétil a quatrocentos metros por segundo, a uma distância de cinquenta e três metros, pouco importa os cálculos que são feitos. A verdadeira lição de hoje é que a teoria é bonita, mas a prática, a prática, é onde tudo acontece.

Resumindo e concluindo, é só apontar e disparar.

E lembrem-se: não sejam apanhados.

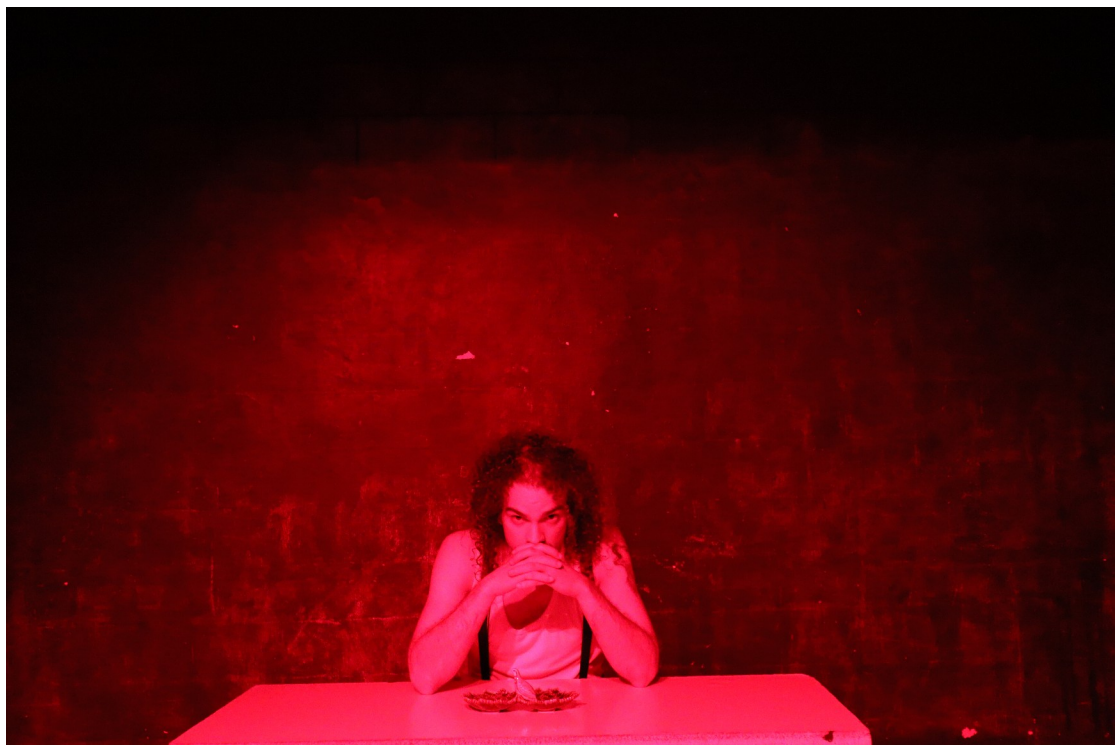
Ao acabar de gravar o seu último episódio apercebe-se de que algo está errado, como se ele tivesse a consciência de que estava a dizer barbaridades e a tornar-se num monstro, mas esse pensamento nunca chega, por completo. Algo de errado. Aproxima-se da câmara, como se fosse um espelho. Ao aproximar-se o sentimento aumenta – algo está errado - até que se fixa no seu próprio olhar. Retira as lentes amarelas revelando um olho negro com a pupila dilatada. Não sabe se gosta não sabe se chora.

FIM

2) Registo fotográfico

2.1) Ensaaios











2.2) Registo pessoal





