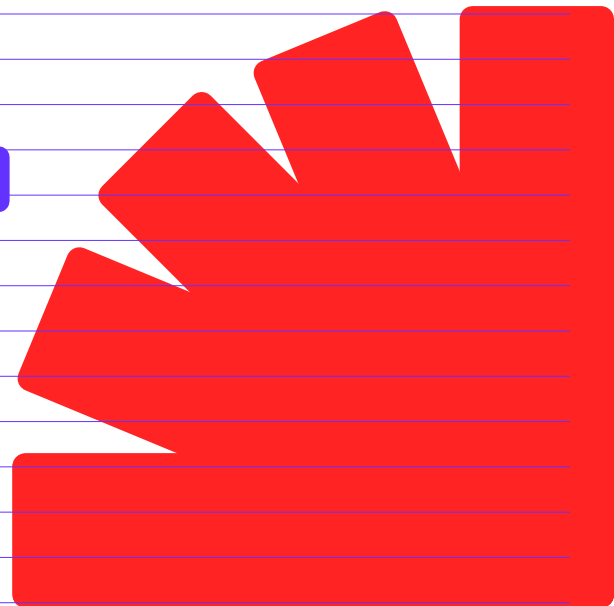




FREEWILL AFECTOS DA LIBERDADE



ORGANIZAÇÃO
ANA PAIS

REVISÃO
GONÇALO PRAÇA

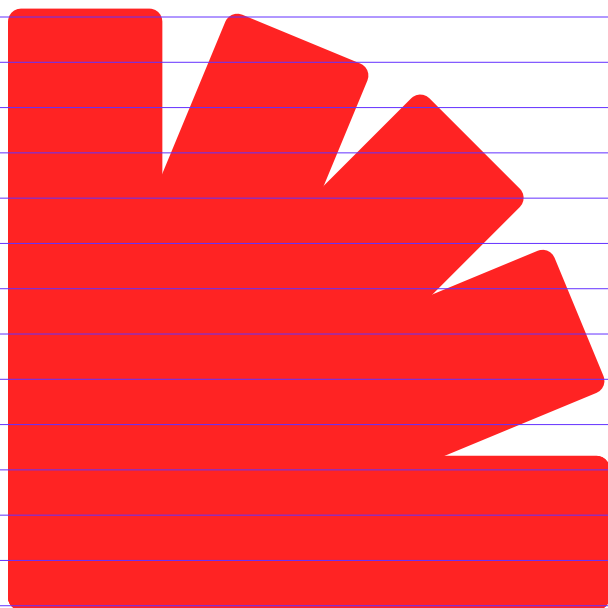
DESIGN
MARTA ANJOS

ASSISTÊNCIA À EDIÇÃO
CAMILA SOARES

EDIÇÃO
ICNOVA (FCSH-UNL)

LISBOA, JANEIRO 2026

doi.org/10.5281/zenodo.18494803



KIT DE PRÁTICAS E OUTRAS COISAS UTEIS

**08 SENTIR A
LIBERDADE**
ANA PAIS

**14 UMA PALAVRINHA
DO AGRADO DOS
ESCLAVAGISTAS**
FRANCO “BIFO” BERARDI

**24 LIBERDADE
E LIBERDADES:
CONTRIBUTOS PARA
UMA REFLEXÃO**
GRAÇA P. CORRÊA

**36 ESCURIDÃO,
ESPERANÇA
E ROSAS**
JOANA GRAVEIRO

**58 TEATRO
E RESISTÊNCIA**
UMA CONVERSA COM
AHMED TOBASI
THE FREEDOM THEATRE
(JENIN, PALESTINA)

**72 POR ONDE PASSA
A LIBERDADE
NA ESCOLA?**
TERESA TEÓFILO

**80 VERBOS PARA
CONJUGAR
[COMO QUIERMOS]**
SOFIA CABRITA

**98 CRIATIVIDADE
E LIBERDADE EM
PROCESSOS DE
CO-CRIAÇÃO COM JOVENS
EM TERRITÓRIOS URBANOS
SEGREGADOS: ALGUMAS
APRENDIZAGENS**
LÍGIA FERRO, BEATRIZ LACERDA,
OTÁVIO RAPOSO

**110 A CULTURA
COMO REVOLUÇÃO**
SARA BRIGHENTI

**120 PASSADO,
PRESENTE
E LIBERDADE!**
JOACINE KATAR MOREIRA

**132 O TEU CORPO
TAMBÉM PARTICIPA
NA DEMOCRACIA?**
JORGE ANDRADE
DANAE THEODORIDOU

**152 LIBERDADE,
TERRITÓRIO EM
ETERNA DISPUTA.
ARTE E DEMOCRACIA**
TITA MARAVILHA

**160 E SE PASSÁSSEMOS
AO ATAQUE?**
CARLOS COSTA

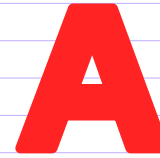
170 KIT DE PRÁTICAS

196 BIOGRAFIAS

**SENTIR A
LIBERDADE**



ANA PAIS



liberdade parece uma conquista garantida. Será? Votamos, expressamo-nos, escolhemos. Vivemos em democracia e também ela nos pode parecer um dado adquirido. Será? Pensamos, sentimos e acreditamos que quem nos representa no parlamento entende os princípios de liberdade e igualdade como um direito de todos. Mas tanto a liberdade quanto a democracia são frágeis.

Princípio fundador da democracia, a liberdade é um valor comum, não um privilégio individual. A liberdade não é apenas o que fazemos ou dizemos, é também um sentimento partilhado de alegria, uma sensação de expansão, uma vibração colectiva. Esse sentimento é precioso. Encoraja-nos a perseguir os nossos desejos e a imaginar um mundo mais justo, mais acolhedor e mais fraterno.

A liberdade é também um espaço interior onde, em princípio, somos livres de sentir, de pensar. Mas quando usamos a capacidade que temos de fazer escolhas em função da nossa vontade ou do nosso desejo, para tomar decisões, muitas vezes esquecemos que a liberdade está sempre condicionada por diversos factores externos: o que os outros dizem nas redes sociais, o que os meus amigos, colegas ou familiares pensam, mas também o que ouvimos na escola, na rádio e na televisão, as *fake news*, a manipulação emocional, a polarização. Como me sinto e me posiciono neste turbilhão de informação?

Tudo isto tem impacto em nós, um impacto emocional profundo que molda o que pensamos e a forma como agimos. Enquanto cidadãos somos livres de escolher, por exemplo, o partido político em que queremos votar nas eleições. Mas quanto do momento da nossa vida, da nossa educação, da nossa rede profissional e pessoal, bem como da desinformação, influencia o meu voto? Paramos para pensar ou votamos por reacção? No fundo, quão livre é o nosso livre arbítrio? Não nos faz falta uma escuta activa do que o nosso corpo sente no meio disto tudo que nos permita reconhecer qual é a nossa vontade e desejo verdadeiros e aquilo que nos está a influenciar para pensar/sentir outra coisa?

Foi desta constatação que nasceu o projecto FREEWILL – “Livre-arbítrio e o desejo de liberdade: afectos na performance da democracia”. Juntei um grupo de investigadores e artistas para pensar e experimentar formas de perceber melhor tudo isto: a Beatriz Cantinho, a Graça P. Corrêa, a Né Barros, o Rui Telmo Gomes, a Joana Craveiro, o Romeu Costa e o António Júlio. O Rui Pina Coelho foi o nosso conselheiro atento. A investigação partiu das seguintes perguntas: será que as ferramentas de criação das artes performativas – as práticas corporais que os actores, bailarinos e performers utilizam para construir espectáculos e que fazem parte do seu treino profissional – podem contribuir para sentir a liberdade e os seus limites? Será que podem ser uma via para qualquer pessoa escutar o seu próprio corpo e reconhecer as influências externas do que sente em cada momento e situação? Consequentemente, será que podem ser úteis como ferramentas da cidadania, para exercermos plenamente o nosso livre arbítrio e participarmos de forma mais consciente na democracia?

O nosso trabalho de campo consistiu em três workshops durante o ano de 2025, com estudantes de teatro e dança de diferentes ciclos de ensino: mestrado e licenciatura na Universidade de Évora (Fevereiro), 11º ano no Balletatro do Porto (Abril) e licenciatura, mestrado e doutoramento na Escola Superior de Dança e na Escola Superior de Teatro e Cinema, em Lisboa (Outubro). A partir da sua experiência, os actores Romeu Costa e António Júlio criaram uma dramaturgia para dois dias intensivos com exercícios teatrais e de movimento com o objectivo de explorar formas de escuta na relação com os outros. A ideia era criar uma experiência imersiva que pudesse resultar numa maior consciencialização dos limites e condicionamentos da liberdade e do nosso livre arbítrio.

Juntos vivemos momentos intensos de alegria, riso e diversão, mas também de incómodo, constrangimento e angústia, porque quando nos permitimos sentir, não sabemos o que pode acontecer. A disponibilidade e generosidade dos participantes destes workshops foi absolutamente incrível e queria, mais uma vez, agradecer a todas e todos – sem a vossa participação não teria sido possível fazer esta experiência.

Este pequeno livro é a uma forma de partilhar convosco o que descobrimos neste projecto, porque esta investigação não é só para artistas:

é para professores que trabalham todos os dias para formar cidadãos conscientes e com espírito crítico,
é para activistas que lutam por justiça e igualdade,
é para colectivos que querem explorar formas de estar em conjunto,
em suma, é para cidadãos que estão empenhados em compreender o impacto da vivência emocional sobre as nossas escolhas na vida privada e pública.

Aqui vão encontrar:

- uma selecção dos melhores exercícios que utilizámos nos workshops – alguns já existiam e demos-lhes um foco diferente, outros foram inventados de raiz pelo Romeu e pelo Júlio – para que possam ser realizados e até recriados por quem o quiser, adequando-os ao contexto específico em causa;
- contributos que partem da sua experiência pessoal e profissional para falar sobre liberdade – Carlos Costa (artista e escritor), Sara Brighenti (subcomissária do Plano Nacional das Artes), Teresa Teófilo (professora do 3º Ciclo), Tita Maravilha (criadora e performer);
- artigos que enquadram a importância de criar espaços de escuta para o pleno exercício da cidadania, em democracia e liberdade – Franco (Bifo) Berardi (filósofo e activista), Graça P. Corrêa (investigadora e encenadora), Joacine Katar Moreira (historiadora), Joana Craveiro (dramaturga e encenadora), Lígia Ferro com Beatriz Lacerda e Otávio Raposo (sociólogos), Sofia Cabrita (atriz e mediadora);
- conversas com artistas cujo trabalho é inspirador para imaginar outras formas de vivermos em democracia – Danae Theodoridou (performer e investigadora), Jorge Andrade (actor e encenador) e Ahmed Tobasi (actor e encenador do Freedom Theatre, Palestina).

Aprender a reconhecer os condicionamentos emocionais resultantes da complexidade do mundo em que vivemos, e dos quais normalmente não nos damos conta, é preparar cada cidadão para participar na democracia de forma lúcida e consciente, em contacto com a vontade e o desejo profundo de cada um. ■

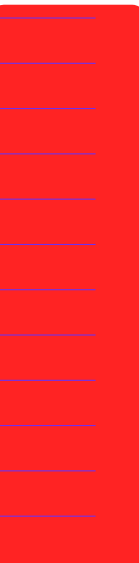
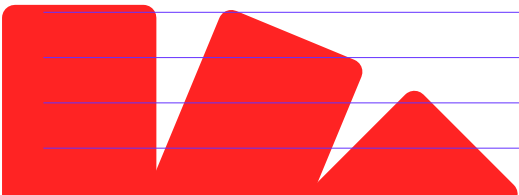
UMA PALAVRINHA DO AGRADO DOS ESCLAVAGISTAS



TRADUÇÃO
ANA BIGOTTE
VIEIRA

FRANÇO
“BIFO”
BERARDI

FILÓSOFO E ACTIVISTA



Como é possível que sejam os traficantes de negros
quem mais brada por liberdade?
Samuel Johnson (1709-1784)

A 10 de Dezembro de 2023 Javier Milei tomou posse do governo da Argentina. A praça de Buenos Aires encheu-se com uma multidão de gente e bandeiras brancas e azul-celeste.

A cerimónia de posse contou com a presença dos principais representantes da onda ultra-reaccionária global: o ucraniano Zelensky, o húngaro Orbán, o brasileiro Bolsonaro e o espanhol Abascal.

O slogan principal da multidão que aclama Milei é: *Liberdade*.

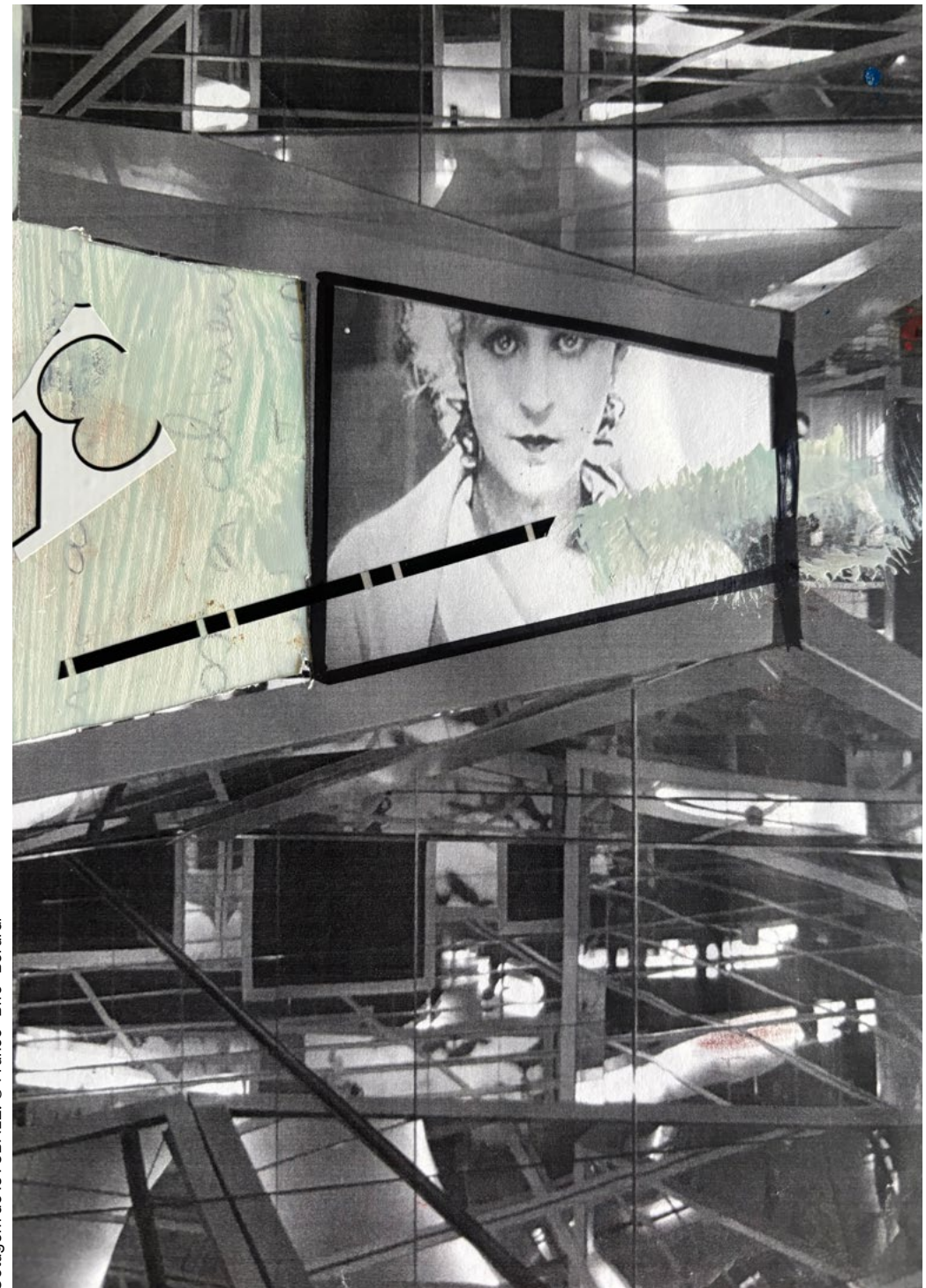
O voto em Milei, como o voto em Trump, não se deve à ingenuidade ou à falta de informação. Na decisão de votar num indivíduo que brada de motosserra em punho pesa a frustração e o ódio, tanto mais violento quanto mais confuso nos seus objectivos e nas suas razões.

Está em curso uma espécie de inversão do juízo moral: é exactamente por serem violentos, malformados e assassinos em potência que lhes damos o nosso voto. E é precisamente porque os hipócritas das elites de esquerda os abominam que votamos neles.

A liberdade de que falam Milei e Trump é, antes do mais, liberdade em relação aos vínculos éticos da acção, à reflexão, à razoabilidade: liberdade no absurdo.

“Deus é provavelmente odioso, incompreensível e contraditório, mas quanto mais horrível é o seu rosto, mais se afirma o seu poder. A sua grandeza é a sua inconsequência, a prova disso é a sua desumanidade.”
(Camus, 1979, p. 55, tradução livre a partir do francês, 1942)

A questão de Samuel Johnson em epígrafe vai ao cerne da dita liberdade de que falam os apologistas do capitalismo absoluto, ironicamente denominado neoliberalismo. Como é possível, pergunta-se e o ensaísta inglês, que quem mais grita por liberdade sejam os traficantes de escravos?



Colagem de ISTUBALZ. © Franco "Bifo" Berardi

A liberdade de que falam os neoliberais quer simplesmente dizer que eles pretendem dispor livremente da vida e da morte dos outros seres humanos sem serem impedidos disso por lei. Os escravagistas – hoje como no tempo de Samuel Johnson – exigem a liberdade de reduzir as pessoas à escravidão, a liberdade de forçar as pessoas a suportar condições de exploração desumanas, a liberdade de matar para obter vantagens económicas. A liberdade é o combustível ideológico do nacional-liberalismo contemporâneo. A forma acabada do totalitarismo técnico-financeiro e mediático tem como emblema a liberdade.

Mas o que significa esta palavra, que se bradava como sendo a mais alta das aspirações da modernidade, e parecia conter em si um valor progressista, democrático e social? O conceito de liberdade, como o conceito de vontade, que lhe está intrinsecamente ligado, são dois conceitos vazios que foram transformados em valores absolutos pelo histerismo romântico. A tradição romântica levou-nos a acreditar que a nossa potência se exprime no espaço ilimitado da liberdade, mas a experiência histórica e a individual demonstram-nos que a nossa liberdade se manifesta e se exprime apenas nos limites da nossa potência. A liberdade depende da potência do sujeito que a exerce.

A ilusão do ilimitado é um *quid pro quo* filosófico.

A acção humana não é determinada por uma qualquer vontade superior, divina, mas tal não significa, de forma alguma, que a livre vontade seja ilimitada. O limite ontológico, antes ainda do político, da nossa liberdade é a existência do outro.

“... a liberdade é estritamente individual. Duas pessoas que estão juntas têm menos liberdade do que uma pessoa só, as massas praticamente não têm nenhuma escolha.” (Singer, 1994, pp. 225-6, tradução do autor)

Quanto maior é a complexidade do ambiente em que o sujeito age, tanto menor é a sua possibilidade de escolher uma direcção em detrimento de outra, tanto menor é a sua liberdade.

No âmbito da política tardo-moderna, a palavra liberdade foi enfatizada de uma forma totalmente desproporcionada, e filosoficamente infundada. O Romantismo gerou esta sobrevalorização da vontade que se pretende livre e a ênfase sobre a vontade de potência que se encontra na origem do

totalitarismo. A mitificação romântica da liberdade, exaltada pela mitologia da onipotência da técnica, tornou possível o paradoxo por via do qual a democracia sistematicamente produziu o capitalismo.

A palavra liberdade é uma falsa esperança que é tanto mais apregoada pelas massas quanto a potência da sua acção se reduz.

Em nome da liberdade do indivíduo e da empresa, o neoliberalismo criou as condições definitivas da escravidão: dependência de automatismos económicos, técnicos, militares.

A liberdade de Milei é a liberdade de adorar o absurdo da vida escrava, da vida não vivida. É a liberdade de adorar os automatismos que dia após dia tornam impossível uma vida livre, uma vida feliz.

Desde que a história tomou o lugar da providência divina que a sujeição à História instituiu um duplo vínculo: o exercício da liberdade pode apenas construir uma rede de dependências.

A esperança e a fé na concretização de um mundo melhor mobilizaram as massas a colocar a sua energia na história, ou seja, na dependência da acção do Outro. Somente a deserção da esperança, da mobilização e da acção leva à independência do duplo vínculo da História.

“E indubitavelmente, a grande ocupação (...) consiste em reduzir a esperança ao silêncio (...) Para Lucrécio, a piedade consiste sem dúvida em ‘poder olhar para tudo com um espírito absolutamente imperturbável’.” (Camus, 1974, p. 51)

A LIBERDADE DOS AMERICANOS

Em *Freedom*, um romance publicado em 2010, Franzen põe em cena o cinismo autodestrutivo da liberdade americana.

“As pessoas vieram para este país por causa do dinheiro ou da liberdade. Se não tiveres dinheiro, agarras-te ainda mais avidamente às tuas liberdades. Mesmo que o tabaco te mate, mesmo que não tenhas dinheiro para dar de comer aos teus filhos, mesmo que os teus filhos sejam mortos a tiro por maníacos de caçadeira. Podes ser pobre, mas a única coisa que ninguém te pode tirar é a liberdade de foderes a tua

vida da maneira que te apetecer. Foi isso que Bill Clinton também descobriu... que não se podem vencer as eleições ao contrariar as liberdades pessoais. Principalmente as armas.”
(Franzen, 2011, p. 442)

O romance descreve um emaranhado de relações familiares e sociais desprovido de qualquer afecto ou solidariedade.

Liberdade é um livro sobre o abismo americano, sobre a ignorância abissal e sobre a abissal depressão desse desgraçado povo de assassinos.

Uma coisa marcante na leitura de *Liberdade* é o facto de os americanos meterem nojo – antes do mais – a si próprios, o que explica a sua depressão. A infelicidade que perpassa cada fibra da sociedade americana explica por que razão os americanos dedicam grande parte do seu tempo à busca de curas para o seu mal-estar, mas também a declarar que tudo vai optimamente. O horror que nutrem por si próprios explica por que razão a sua interlocução se encontra pejada de expressões melosas e açucaradas, tipo “I love you, I love it... I love I love... I love”.

A profunda e congénita falta de cortesia (a total ignorância do próprio significado do termo) é testemunhável pela generalização da hipócrita fórmula *You are welcome*, dirigida a todos, sendo que ninguém é verdadeiramente bem-vindo naquele universo artificioso e desagradável que se autodefine (abusivamente) como América.

A história narrada no romance de Franzen desenrola-se no arco de um par de décadas: a início estamos na época reaganiana, no final estamos na primeira década deste século. O choque do 11 de Setembro e a subsequente agressão ao Iraque modificam o contexto em que a história se desenrola, entre uma miríade de detalhes de mediocridade afectiva, cinismo moral, tristeza e fracasso.

“Entretanto o país estava em guerra, mas era uma espécie de guerra estranha na qual, apesar de alguns erros de arredondamento, as únicas baixas eram do outro. Joey ficou satisfeito por ver que a tomada do Iraque foi tão fácil como ele esperara.” (Franzen, 2011, p. 488)

Em 2004, os focos de revolta antiamericana multiplicaram-se por todo o país, e as prisões em massa, as detenções e as torturas proliferaram até que alguém pôs a circular fotos provenientes da prisão de Abu Ghraib:

fotos de uma horripilante violência, de humilhações impostas a grupos de jovens prisioneiros despidos, cobertos de fezes, rebaixados. Era assim que o mundo livre levava a liberdade àqueles que haviam sofrido a ditadura de Saddam Hussein, um assassino anteriormente financiado e armado pelos próprios americanos para travar uma guerra contra o Irão de Khomeini. E assim se aprende que, quando o poder fala de liberdade, refere-se à liberdade dos escravagistas em nos explorar, da liberdade dos torturadores de nos torturar, da liberdade dos fabricantes de armas de preparar a guerra. A única liberdade reside na revolta, diz Albert Camus.

Como sabemos, Sísifo encontra-se condenado a arrastar um rochedo até ao topo de uma montanha para que este, ao final do dia, rebole até ao seu sopé, para ser arrastado de novo para cima no dia seguinte.

“É durante esse retorno, essa pausa, que Sísifo me interessa. Um rosto que pena, assim tão perto das pedras, é já ele próprio pedra! Vejo esse homem redescer, com o passo pesado mas igual, para o tormento cujo fim não conhecerá. Essa hora que é como uma respiração e que ressurge tão certamente quanto sua infelicidade, essa hora é aquela da consciência. A cada um desses momentos, em que ele deixa os cimos e se afunda pouco a pouco no covil dos deuses, ele é superior ao seu destino. É mais forte que seu rochedo. Se esse mito é trágico, é que seu herói é consciente. Onde estaria, de fato, a sua pena, se a cada passo o sustentasse a esperança de ser bem-sucedido? O operário de hoje trabalha todos os dias de sua vida nas mesmas tarefas e esse destino não é menos absurdo”. (Camus, 1979, p. 149)

A liberdade, sugere Camus, é a consciência da irredimibilidade da condição humana. A liberdade não existe na História porque a palavra toma sentido apenas quando entendida como deserção da necessidade histórica. ■

REFERÊNCIAS

Camus, A. (1979). *O mito de Sísifo*, Livros do Brasil.

Camus, A. (1974). *O Homem revoltado*, Livros do Brasil.

Franzen, J. (2011). *Liberdade*, Dom Quixote.

Singer, I. B. (1994). *Metzulah*, Plume Penguin Book.



© Franco "Bifo" Berardi

LIBERDADE E LIBERDADES: CONTRIBUTOS PARA UMA REFLEXÃO

INVESTIGADORA
EM ARTE, CIÊNCIA
E FILOSOFIA
(CET-FLUL & FCUL)

GRAÇA
P. CORRÊA

O mundo inteiro não cessa de se assombrar com esta «revolução das flores».
Disparos de pétalas em vez de tiros... Um só sentimento religa a multidão.
Natália Correia “1 de Maio de 1974”¹

Só há liberdade a sério quando houver
A paz, o pão
habitação
saúde, educação
Só há liberdade a sério quando houver
Liberdade de mudar e decidir
quando pertencer ao povo o que o povo produzir
Sérgio Godinho “Liberdade” (1974)

P

ara aqueles que, como eu, nasceram num país ocidental com uma das Constituições mais progressistas do mundo – Portugal –, a liberdade ficou para sempre associada à Revolução dos Cravos do 25 de Abril de 1974, a qual derrubou um regime ditatorial de quase cinco décadas e assegurou a conquista de várias liberdades, tais como a igualdade de direitos entre mulheres e homens, a liberdade de expressão, o fim da guerra colonial e o direito a serviços públicos de saúde, educação e cultura, entre muitos outros. Inicialmente, portanto, ao reflectirmos sobre a questão da liberdade, parece-nos impossível não ponderar sobre o seu contrário: a ausência de liberdades. Invocamos imagens sensoriais do que será estarmos presos, impedidos de circular, ter falta de meios de subsistência, sermos privado de abrigo, não podermos manifestar as nossas vontades e convicções, não podermos escolher a nossa orientação sexual e parceiros, padecer de dor ou doença sem alívio.

1. Natália Correia. “1 de Maio 1974”, *Não Percas a Rosa. Diário e algo mais* (25 de Abril de 1974 – 20 de Dezembro de 1975). Dom Quixote: Lisboa, 1978, p. 29-32.

Quando falamos de liberdade, falamos necessariamente de afectos, de emoções e sentimentos. Foi o filósofo Baruch Spinoza (1632-1677) quem, em pleno século XVII, colocou os afectos no centro da acção ética, compreendendo-os enquanto disposições/propensões do corpo/matéria/substância “que podem aumentar ou diminuir, auxiliar ou restringir, o poder de agir desse mesmo corpo” (Spinoza, 1994, p. 154). Em *Ética* (1670), Spinoza propõe uma reflexão sobre os afectos no sentido de abandonar uma corporeidade moral que julga, idealiza, despreza, teme e se envergonha; para, em lugar disso, criar uma corporeidade ética, capaz de experimentar e desenvolver potencialidades para a felicidade e liberdade. Mais recentemente, uma das principais premissas da “neurociência afectiva” – área de estudo dos mecanismos neuronais da emoção – é a de que os processos emocionais desempenham um papel fundamental nas acções tanto dos humanos como dos animais, fornecendo vários tipos de valores internos naturais nos quais se baseiam escolhas comportamentais complexas (Panksepp, 1998, p. 14). Segundo o neurocientista António Damásio, os afectos, emoções e sentimentos são elementos fundamentais do pensamento sensível e da acção ética que conduzem à liberdade (Damasio, 2002).

Existe evidentemente uma diferença fundamental entre a noção filosófica de “liberdade” enquanto potência afectiva para agir, e as “liberdades” que são produzidas e aprovadas no contexto jurídico e constitucional para garantir os direitos dos cidadãos. Embora tendamos a assumir que a acção resultante de uma escolha ética é concretizada através da nossa capacidade de “soberana” de livre arbítrio, essa acção é condicionada pelos valores da comunidade à qual pertencemos e na qual nos formámos, pelas suas circunstâncias económicas e regras culturais tácitas, pelos direitos ou “liberdades” que nela são garantidos ou protegidos. Tal como o filósofo Franco ‘Bifo’ Berardi aponta, estas condições actuam como limites que moldam e restringem a nossa capacidade de escolher livremente as nossas acções e o nosso lugar no mundo. Raciocinar sobre ética, portanto, implica questionar a ideia de livre-arbítrio, a qual se converteu numa espécie de “fetiche mítico” no imaginário cultural da modernidade, responsável por “sobrecarregar a palavra liberdade com um valor ideológico exorbitante, desprovido de qualquer fundamento filosófico” (Berardi, 2024, p. 15).



Desde há várias décadas, temos assistido a vigorosos ataques às liberdades instituídas e defendidas pelas democracias liberais no Ocidente, particularmente manifestos no controlo das plataformas de redes sociais e cadeias de comunicação social por parte de conglomerados empresariais favoráveis a regimes plutocráticos e autoritários, para deliberadamente favorecer a polarização política interna e a propagação de notícias falsas. Na sua mais recente obra, *Da liberdade* (2025), Timothy Snyder assevera que “Não existe uma escolha trágica entre liberdade e igualdade. Funcionam em conjunto” (Snyder, 2025, p. 258). Com efeito, o declínio dos sistemas democráticos e a própria utilização demagógica da palavra liberdade têm decorrido num contexto de gradual aumento das desigualdades sociais e da amplificação descomunal do poder tecnológico que fizeram do capitalismo “um sistema onipotente e hipercomplexo, perante o qual a vontade dos indivíduos, e também a vontade da maioria organizada, não têm qualquer valor” (Berardi, 2024, p. 23).

A partir da década de 1980, a riqueza passou a distribuir-se de forma tão assimétrica que os lucros reverteram quase inteiramente para os 10% mais ricos, aliás principalmente para os 1%, e ainda mais desproporcionalmente para os 0,1% e 0,01% mais ricos; de forma perceptível, a desigualdade aumentou na maioria dos países ocidentais (Snyder, 2018, p. 263). O regresso aos níveis de desigualdade económica anteriores à Segunda Guerra Mundial, o retorno às disparidades entre as regiões urbanas e rurais, o colapso da mobilidade social e económica, a estagnação do rendimento médio, a incentivação de investimentos em mercados financeiros “livres” sem monitorização governamental, a ausência de políticas estatais para redistribuir o rendimento e a riqueza, a flagrante redução de benefícios sociais para favorecer obstinadamente o crescimento do PIB, a aprovação de medidas para reduzir drasticamente (ou até mesmo anular) a tributação dos mais ricos, a corrupção desenfreada (evasão fiscal através de empresas de fachada no estrangeiro, branqueamento de capitais, contribuições volumosas para políticos que promovem medidas de protecção de interesses privados) – tudo isto tem contribuído para o declínio da democracia e da liberdade. Como referem os autores brasileiros de *Motim e Destituição Agora* (2020), “todas as razões estão reunidas para fazer uma revolução”, “mas não são as razões que fazem revoluções, são os corpos. E os corpos estão diante das telas” (comitê invisível, 2020).

Surpreendentemente – ou talvez não – existem fortes indícios de uma relação causal entre o aumento da desigualdade e a ascensão de movimentos autoritários que procuram restringir as liberdades individuais. Segundo um estudo recentemente publicado, o aumento de uma unidade no coeficiente de Gini (medida padrão de desigualdade) eleva em 1% o apoio à retórica política demagógica (Stoetzer et al., 2021). A socióloga Arlie Russell Hochschild denomina o fascínio que as políticas populistas plutocráticas exercem sobre cidadãos de baixos rendimentos – a ponto de levá-los a votar contra os seus próprios interesses económicos – de “Grande Paradoxo”. De acordo com Hochschild, existem várias explicações para essa “poderosa reacção emocional”: sentimentos de marginalização, ansiedade em relação ao estatuto social e ao poder de compra, insegurança pessoal que desperta reflexos autoritários, impulso de destruir aquilo que os faz sentir excluídos, além da sensação de perda cultural, de usurpação do lugar e de se ser um estranho na sua própria terra (Hochschild, 2016).

Como observa Stiglitz, a sociedade torna-se menos livre quando a maioria das pessoas é obrigada a suportar a insegurança de não ter acesso a cuidados de saúde fiáveis ou rendimentos adequados; “falta-lhes a liberdade devido ao medo de quão traumatizante é o seu presente e poderá ser o seu futuro” (Stiglitz, 2024). Nesse contexto, as retóricas demagógicas exploram esses medos, canalizam ódios e ansiedades, oferecendo um falso conforto emocional quando legitimam publicamente sentimentos racistas e xenófobos. Tudo isso serve para sustentar governos autoritários, que pouco se preocupam com os verdadeiros problemas das pessoas e com o fortalecimento da democracia.

Numa conjuntura marcadamente plutocrática, em que o termo liberdade é instrumentalizado para legitimar os privilégios das oligarquias, e em que “os automatismos tecno-financeiros estão em vias de incapacitar a ação política e a própria democracia” (Berardi, 2024, p. 18), torna-se essencial descobrir de que modo é possível desencadear processos autónomos de subjectividade. Para o filósofo André Gorz (1923-2007), “a autonomia é um acto soberano que demarca os limites da socialização”, pois embora as condições da existência social determinem em grande parte a existência individual, elas também são o produto da práxis dos indivíduos. Segundo Gorz, “vivemos numa civilização que destruiu a cultura do quotidiano”, chegámos a um ponto em

que “a vida se submeteu a critérios totalmente extrínsecos, ou seja, a critérios utilitaristas e tecnológicos”, em que “as pessoas já não se sentem em casa nas suas próprias vidas, no mundo onde vivem” (Gorz, 2024).

Se a liberdade de agir só existe dentro dos limites da nossa potência, se somos livres de escolher apenas o que é *imaginável* dentro da nossa situação psicocultural – o que, apesar de tudo, é potencialmente imenso –, então precisamos de alimentar o conhecimento, de construir comunidades electivas, de reunir saberes, perspectivas e outros modos de ver para estimular essa mesma imaginação, para criar alternativas. Este tipo de investigação deve basear-se “nas certezas sensíveis, a começar pelas do corpo” (Gorz, 1977, p. 11). Porque “O que está em causa não é uma questão de vontade, mas sim de sensibilidade” (Berardi, 2024, p. 20).

A filosofia da liberdade de Henri Bergson (1859-1941) leva-nos a entender que existe um contraste incontestável entre uma massa homogénea de gente (facilmente manipulável por líderes e ideologias que dirigem a sua acção), e um conjunto dinâmico de singularidades envolvidas em processos abertos de intersubjectividade. Para Bergson, a liberdade não pode ser alcançada através de leis ou de sistemas políticos, porque é uma experiência subjectiva individual, é uma força vital que se expressa através da acção, através da nossa capacidade de escolha e de criação de novas possibilidades que ultrapassem o pensamento normativo e as convenções sociais.

Bergson considera que, ao longo da história humana, a liberdade foi frequentemente assimilada como necessidade: decomposta numa sucessão de causas, efeitos e conquistas fixas e determináveis, acabando por ser reduzida a uma experiência estática e mecânica. Diferentemente, segundo Bergson, a liberdade é um processo de criação contínua, uma experiência temporal de *duração*², ou da interioridade na qual existimos e que

2. *Durée* ou duração refere-se a tempo não-cronológico, de alcance extra-psicológico. Segundo Bergson, o tempo não é interior à consciência, nem as memórias são armazenadas na mente; pelo contrário, somos nós que estamos dentro do tempo. Nas palavras de Deleuze, “O tempo não é a interioridade em nós, mas sim o contrário, é a interioridade na qual existimos, na qual nos movemos, vivemos e transformamos” (Deleuze, *A Imagem-Tempo: Cinema 2*, 1990, 103-104). O tempo é, portanto, a nossa única subjectividade.

se manifesta na acção. A liberdade é espontaneidade, revela em maior ou menor grau a interioridade do nosso ser, o nosso eu profundo em constante devir. Podemos, então, perguntar: até que ponto é que o nosso agir está impregnado dessa interioridade? Em que medida é que estamos realmente envolvidos nas nossas acções? Se estivermos profundamente envolvidos, a acção será livre – pois quanto mais o acto brotar dessa profundidade, mais livre será. A profundidade é, portanto, a medida da liberdade: “É da alma inteira, com efeito, que emana a decisão livre” (Bergson, 1988, p. 117).

Espontaneidade, criação e devir são três aspectos-chave da liberdade, segundo Bergson. Trata-se, afinal, de uma subjectividade que não equivale à de um sujeito determinado ou fixo-no-mundo, mas sim de uma subjectividade sempre em construção, ou em processo de devir-no-mundo e com-o-mundo. Por isso Bergson compara o acto livre à expressão artística, ao processo de criação em que “ninguém, nem mesmo o artista, poderia ter previsto exatamente o que seria o retrato, pois predizê-lo teria sido produzi-lo antes que fosse produzido. O mesmo vale para os momentos de nossa vida, dos quais somos os artífices” (Bergson, 2005, p. 7).

Também o “amor” é proposto por Bergson como força propulsora da revolução biopolítica, enquanto energia criadora que actua como ferramenta de construção do comum e é geradora de potência. Nesse sentido, vivemos actualmente um tempo de fechamento afectivo, marcado por inúmeros apelos e incentivos (comerciais, religiosos, sociais, financeiros) que tendem a restringir as afeições ao pequeno núcleo familiar. Para Bergson, essa é uma forma identitária de amor que não consegue articular-se com a diferença, com o distante, com a alteridade. Uma ética fechada, limitada à família, ao grupo, ao partido ou à nação, é uma ética parcial que demarca fronteiras entre “os de dentro” e “os de fora”, desconsiderando a singularidade do Outro. Em contraste, uma ética aberta está para além da filiação genética, da família, da etnia, do género, da nação e até mesmo da espécie, orientando-se por um afecto criador, capaz de incluir o diverso e o imprevisível.

A filosofia de Bergson faz-nos compreender a relação crucial entre as liberdades macropolíticas e a liberdade micropolítica. Com efeito, o desastre macropolítico a que hoje assistimos decorre precisamente de escolhas

micropolíticas recorrentes, realizadas à escala individual, subjectiva, das singularidades: escolhas que reflectem uma ética repetida de apatia, alienação, agressão gratuita e ausência de reciprocidade. Nas palavras do dramaturgo Harold Pinter, “a nossa sociedade tem uma estrutura que mata, escraviza e confina; mas os indivíduos que compõem a sociedade acabam por fazer o mesmo a si próprios, conformando-se dia após dia, ano após ano” (Pinter, 1960).

A ideia premente de uma micropolítica emancipatória corresponde à necessidade de criar uma “ecologia mental”, um conceito desenvolvido por Félix Guattari (1930-1992) em *As Três Ecologias* (1990). Nessa obra, Guattari propõe uma ecologia generalizada – ambiental, social e mental – que associa a responsabilidade ambiental não só a uma mudança no modo de produção económica e à reinvenção das práticas sociais, como também a uma “ecologia mental” capaz de gerar novas modalidades de subjectividade. Trata-se de uma forma de ecologia que se realiza à escala das singularidades, com o potencial de engendrar acção política e de produzir efeitos sobre o mundo, uma vez que é capaz de resistir a formas de sujeição e de se reinventar continuamente.

Actualmente, em consequência da destruição e do abuso sistemático promovidos por uma cultura antropocêntrica tecno-industrial global – que afecta não só a grande parte dos humanos, como também seres, entidades e ecossistemas mais-do-que-humanos –, enfrentamos um desastre ecológico de proporções gigantescas. Neste contexto, torna-se urgente cultivar uma subjectividade política que não se identifique com a ideia de “progresso” no sentido de “expansão de produção, expansão de mercados, expansão de consumo” (Berardi, 2024, p. 11); que seja capaz de “interrogar o dogma do crescimento, que transforma a economia numa arma de destruição maciça” (Soromenho-Marques, 2021); e que nos leve a recusar o papel de peças da engrenagem do sistema de produção-consumo (Gorz, 2024). A liberdade requer potência de acção e de criatividade. O pensamento sensível, aquele que gera arte e aprofunda o conhecimento, é essencial à Liberdade. ■

REFERÊNCIAS

- Bergson, H.** (2005). *A Evolução Criadora*. Ed. Martins Fontes.
- . (1988). *Ensaio sobre os Dados Imediatos da Consciência*. Edições 70.
- Berardi, F. ‘Bifo’** (2024). *Quit Everything: Interpreting Depression*. Apple Books.
- comitê invisível** (2020). *Motim e Destituição Agora*. n-1 Edições.
- Damásio, A.** (2002). Neuroethics: Mapping the Field. In *Conference Proceedings*, ed. Steven J. Marcus. The Dana Foundation, 20-26.
- Gorz, A.** (2024, 7 Maio). *Lettre à G - Repenser notre société avec André Gorz* [vídeo]. <https://www.youtube.com/watch?v=x5VMgQvRJEc>
- Gorz, A., Châtelet, F.** (1977). Et si la politique redécouvrait la morale. *Les Nouvelles littéraires* 2583, 11-18.
- Guattari, F.** (1990). *As Três Ecologias*. Tradução de Maria Cristina F. Bittencourt. Papirus.
- Hochschild, A.R.** (2016). *Strangers in Their Own Land*. The New Press.
- Panksepp, J.** (1998). *Affective Neuroscience: The Foundations of Human and Animal Emotions*. Oxford University Press.
- Pinter, H.** (1960, 3 Março). Entrevistado por John Sherwood, B.B.C. European Service.
- Snyder, T.** (2018). *The Road to Unfreedom: Russia, Europe, America*. Tim Duggan Books.
- . (2025). *Da Liberdade*. Tradução Francisco Agarez. D. Quixote.
- Soromenho-Marques, V.** (2021, Dezembro 11). O que fizemos da Liberdade? *Diário de Notícias*. <https://www.dn.pt/arquivo/diario-de-noticias/o-que-fizemos-da-liberdade-14396049.html>
- Spinoza, B.** (1994). *A Spinoza Reader: The Ethics and Other Works*. Tradução de Edwin M. Curley. Princeton University Press.
- Stiglitz, J.** (2024, May 1). Global Elections in the Shadow of Neoliberalism. *Project Syndicate*. <https://www.project-syndicate.org/commentary/2024-elections-grappling-with-authoritarian-populism-and-other-legacies-of-neoliberalism-by-joseph-e-stiglitz-2024-04>
- Stoetzer, L. F., Giesecke, J., & Klüver, H.** (2021). How does income inequality affect the support for populist parties? *Journal of European Public Policy*, 30(1), 1–20. <https://doi.org/10.1080/13501763.2021.1981981>

**ESCURIDÃO
ESPERANÇA
E ROSAS**

**JOANA
CRAVEIRO**

DRAMATURGA, ENCENADORA E ANTROPÓLOGA

1. FRAGMENTOS PARA PLANTAR NUM QUALQUER JARDIM QUE NÃO ARDA

Outubro de 2025. Um grupo de estudantes de uma licenciatura em Teatro nas Caldas da Rainha pergunta a Emile Saba, director artístico da companhia palestiniana Ashtar Theatre, em que é que a arte que ele faz tem impacto na sua comunidade. Estamos online a falar de uma sala de teatro nas Caldas da Rainha para uma sala de teatro em Ramallah, Palestina, na Cisjordânia ocupada. Há algo de irreal neste encontro.

Emile responde dando diversos exemplos. Fala essencialmente do projecto The Gaza Mono-logues¹, iniciado após o bloqueio à Faixa de Gaza pelo exército israelita, e em como cada um daqueles monólogos foi escrito por crianças e adolescentes na altura, a partir das suas experiências com a ocupação e a invasão. O projecto continuou a ser desenvolvido ao longo dos anos, e em cada ano em que se repetiam os ataques a Gaza. Continuou a ser escrito durante o genocídio de 2023-25, e continua a ser escrito hoje.

Emile não hesita em referir o papel da arte como forma de pensar o mundo, de o interpelar, e como forma de cura e transformação. Aquele grupo de estudantes sentados em torno de uma mesa nas Caldas da Rainha, com uma experiência a anos-luz da dos seus interlocutores, tenta assimilar toda a realidade que lhes é descrita: ocupação, colonatos, genocídio.

Há um silêncio pesado na sala do lado de cá.

Do lado de lá, noto como a parede atrás de Emile está pintada de violeta.

Há uma janela ao fundo, e ele sorri enquanto fala.

1. The Gaza Mono-logues é um projecto em continuidade a partir de monólogos escritos por 33 jovens de Gaza desde 2010. Estreou a 17 de Outubro de 2010 em 50 cidades e 36 países em simultâneo, representados e lidos publicamente por 1500 jovens. Este é um projecto que amplifica as vozes de jovens de Gaza e as suas experiências de ocupação, de bloqueio desde 2007, e sucessivos ataques cada vez mais mortíferos. O projecto é coordenado e produzido pelo Ashtar Theatre em Ramallah e em Gaza. Mais informação em <https://www.gazamonologues.com/about> [último acesso 13 de Novembro de 2025].

Setembro de 2025, um artista moçambicano responde à minha pergunta sobre como começou a fazer teatro: se não tivesse começado a fazer teatro teria sido provavelmente recrutado como criança-soldado pela RENAMO². No contexto da guerra civil moçambicana, empurrado de lugar para lugar, desenraizado e perdido, o teatro foi para ele uma salvação. Introduziu-o a um mundo de ideias e imaginação, deu-lhe uma segunda vida, e ele não esquece.

Hoje é director de um curso de teatro e viaja com os alunos para aldeias remotas, a fazer teatro comunitário, que é, naquele contexto, um teatro de esclarecimento de questões básicas de saúde e higiene, de alfabetização, de abordagem a traumas diversos.

Penso na ideia de educação de Paulo Freire como “prática para a liberdade” (2018).

Maio de 2025, dois livreiros em Jerusalém são presos pelo exército israelita, acusados de venderem livros subversivos. A livraria é conhecida de todos os estrangeiros que querem saber mais sobre a Palestina; é paragem obrigatória para os que visitam Jerusalém. Um dos livreiros, M., tinha-nos dito numa viagem anterior: “Porque, quando estão a ler um livro, vocês estão a sós com ele, e é um espaço só vosso, que ninguém vos pode roubar”. Um espaço subversivo, portanto, foi o que entendi.

Penso na frase de abertura de *Fahrenheit 451*, de Ray Bradbury (1956), “Queimar era um prazer”.

Penso nesse acto de queimar livros como o acto de queimar cabeças que pensam e o espírito criativo que nelas habita.

2. A RENAMO – Resistência Nacional Moçambicana é o segundo maior partido de Moçambique e esteve durante anos em luta civil contra a FRELIMO (Frente de Libertação de Moçambique). Esta guerra foi travada entre 1977 e 1992, altura em que foi assinado um acordo de paz entre ambos os movimentos.

Já estivemos mais longe deste cenário e, quando dois livreiros são levados presos por venderem livros, é em Ray Bradbury que penso. Também me lembro da ditadura portuguesa de 1926-74 e de como os livros que circulavam clandestinamente alimentaram resistências várias.

Tenho alguns desses livros comigo e guardo-os como tesouros de uma luta por cima da qual escrevo: nunca mais.



A médica e escritora egípcia feminista Nawal al-Sa'dawi foi presa em 1981 no Cairo por motivos políticos. Descreve como, na prisão, a privaram da escrita. Num pequeno vídeo, explica como especificamente os presos políticos estavam proibidos de ter papel e caneta nas celas; a escrita estava-lhes vedada. Mas ela sentia uma enorme necessidade de escrever; por isso, abordou uma outra prisioneira (que não era uma presa política) e disse-lhe: preciso mesmo de papel. No dia seguinte, ela trouxe-lhe um lápis de pintar sobancelhas e um rolo de papel higiénico e aqueles tornaram-se os instrumentos de Nawal al-Sa'dawi, depois de o carcereiro ir para casa, à noite. Ao escrever, conta ela, não se sentia presa, antes dançava, sentindo-se livre.³



Pus-me a pensar sobre o funeral de Mahmoud Darwish, o poeta nacional palestiano. Queria escrever sobre isso. Dezenas de milhares de pessoas assistiram a este momento, em Ramallah, após muitos anos de exílio de Darwish, cuja família tinha sido forçada a exilar-se em 1948, na sequência da *Nakba*, ou catástrofe. Darwish tinha regressado mais tarde à Cisjordânia ocupada, depois dos Acordos de Oslo, mas não lhe tinha sido possível voltar a viver na sua aldeia natal. Esse *heimat* estava definitivamente perdido, como escreveu no poema (2003): “Viajamos como todos os outros, mas não regressamos a nada”⁴.

3. Esta história surge em <https://www.instagram.com/reels/DOY65JDivO9/> [último acesso a 13 de Novembro de 2025].

4. 2003, p. 11.

Regresso aos relatos do funeral de Darwish.

A ideia de que um poeta pudesse ter no seu funeral milhares de pessoas que sabiam recitar de cor os seus poemas parecia-me uma ideia poderosa e singular. Que essas dezenas de milhares de pessoas fizessem parte de um povo sob ocupação e para quem Darwish era o símbolo de uma pátria maior do que a terra que perderam, parecia-me ressoar com a ideia de liberdade a toda a largura desta memória.

Depois pensei em como no funeral do escritor neo-realista português Alves Redol, em 1969, em Vila Franca de Xira, também milhares de pessoas estiveram presentes, e em como a polícia política (PIDE) acorreu ao local para reprimir este “ajuntamento”.



Julho de 2023, no escritório do director do Al-Kasaba Theatre, em Ramallah, George Ibrahim, bebemos café depois de um ensaio. Quando me apresento como encenadora e dramaturga, ele diz-me: todas as pessoas de teatro são minha família. Eu emocionono-me.

E pensei na mãe de Mahmoud Darwish que, no seu funeral, gritou para a multidão: “Ele é o filho de todos vocês”⁵.

5. Cf. John Berger (s.d.).



2. ESCURIDÃO

Vivemos tempos sombrios. Pelo menos para aqueles que lutaram por direitos humanos e de cidadania e que julgavam que esses direitos não seriam ameaçados. Tomando-os por garantidos, descansaram na sua “memória vigilante”, como cantou José Mário Branco (1978), demitiram-se do laborioso trabalho de partilhar em contexto familiar “quantas lutas se travaram para a vida mudar”. A classe política e as elites intelectuais, testemunhas e participantes em muitos destes processos de luta e transformação, não se bateram pela sua inscrição na memória colectiva através de claras políticas de memória – materializadas, por exemplo, em espaços museológicos e na recuperação de espaços emblemáticos das lutas pela democracia, ou em políticas educativas que contemplassem a transmissão desta memória como uma prioridade.

Onde falta literacia, informação e conhecimento, instala-se uma escuridão que permite a abertura de espaços de apagamento, de revisão, de reescrita da História e da emergência de contra-narrativas extremistas.

Os fantasmas e os espectros vagueiam na noite, prezam a escuridão, que nos impede de os ver claramente pelo que são. A noite é dada a todo o tipo de imagens obscuras e de obscuras promessas. E, por isso, alguns têm medo da noite, enquanto outros se regozijam quando chega.

Não gostamos do escuro, foi-nos ensinado que é uma coisa má, fomos ensinados a temê-lo; queremos que nos ofereçam aquelas luzes que brilham no escuro – só o suficiente para que nos sintamos menos sós e um pouco mais seguros e assim navegarmos a noite até ao dia raiar. Chamamos a essas luzes, “luzes de presença”. Porque o queremos desesperadamente: sentir *presença* junto de nós, sentir *uma comunidade* que, como nós, se indigne perante as mesmas injustiças, os mesmos crimes contra a humanidade e a democracia. Não queremos dar por nós sozinhos com os nossos valores, enquanto que todos os restantes batem em retirada para outro lugar qualquer, a abraçar o oposto daquilo em que acreditamos.

Em *Hope in the Dark*, Rebecca Solnit (2016) aborda o conceito de escuridão numa perspectiva de esperança (como o título indica), desafiando a detracção

do escuro como uma coisa essencialmente má, sinónimo de tempos difíceis. O livro foi escrito em 2003, em resposta à invasão do Iraque pelos EUA e, também, em reacção à eleição de George W. Bush para a Presidência dos EUA.

A sua argumentação é a favor da escuridão, do desconhecido, do que não se conhece ainda – daquilo que cresce silencioso, no escuro, à espera do tempo certo para surgir. Em suma, a resistência. Ela escreve: “o futuro é escuro, com uma escuridão que tem tanto de útero quanto de túmulo”⁶. Suponho que nos caiba a nós decidir e agir por forma a produzir um ou outro dos elementos nesta equação proposta por Solnit. Que sementes cultivamos no escuro destes tempos sombrios? Que túneis estamos a escavar com as nossas acções, os nossos discursos e a nossa escrita e a nossa arte?

Na sua canção, “Eu vou ser como a toupeira”, Zeca Afonso (1972) canta, “Eu vou ser como a toupeira, que esburaca. (...) E não me digas agora estás à espera”.

Esta canção foi composta em 1972, quando o regime ditatorial estava em pleno, a intensificar a sua repressão, após as promessas de uma “Primavera”, que não aconteceu.

Zeca Afonso era um cantautor proibido.

“E não digas agora estás à espera”.

Ter esperança e reunir forças e criar o tempo certo não é sobre estarmos passivamente sentados à espera, nem sobre sermos intimidados e desistirmos. O conceito de esperança usado por Solnit nesta obra é activo – “a esperança pede acção”, escreve Solnit, “não é um bilhete de lotaria ao qual nos agarramos, sentados no sofá, a sentirmo-nos sortudos. E eu digo isto porque a esperança é um machado com o qual deitamos abaixo portas em caso de emergência”⁷.

E isto é uma emergência.

6. Solnit, 2016, p. 5.

7. Idem, p. 4.

3. TENTAR ESBOÇAR UM MANUAL PARA A ESPERANÇA ACTIVA E A ACÇÃO QUE SE SEGUE

Portanto, não esperar. Percebi.

Temos esperança, e *ter esperança* é uma espécie de verbo transitivo que temos que conjugar activamente.

Mas, como podemos navegar estes tempos sombrios?

Como podemos produzir trabalhos que desafiam o estado de coisas e mantermo-nos seguros ao mesmo tempo?

E, quanto tempo levará para isto dar a volta?

E, irá *alguma vez* dar novamente a volta?

O monge budista do século XIII Nichiren Daishonin (1999) escreveu: “Diz-se que o rei leão avança três passos e prepara-se depois para saltar, despendendo a mesma força, quer apanhe uma pequena formiga, quer ataque um animal feroz”⁸.

Ou seja, estamos no momento de preparação para o salto, acabámos agora mesmo de avançar três passos, e talvez essa preparação possa levar algum tempo – e nós precisamos de tempo, precisamos de compreender quando saltar e, tal como a toupeira, fazemos buracos na narrativa, produzimos variações e não desistimos, nunca paramos e continuamos a avançar. Mesmo que mais ninguém vislumbre o nosso avanço, mesmo que só nós o saibamos. Mesmo que o avanço seja só a preparação para o salto futuro, num movimento vagaroso e cuidadoso.

Mais tarde, o nosso salto será monumental e vamos **acertar** – seja no que for que procurávamos, no que quer que desejávamos ou no que queríamos construir.

A História não é uma linha recta. Solnit também escreve a este propósito:

“A ideia de causa e efeito assume que a história marcha em frente, mas a história não é um exército. É um caranguejo a andar de lado, uma gota de água mole a comer a pedra, um tremor de terra a quebrar

8. Daishonin, 1999, p. 412.

séculos de tensão. Às vezes, uma pessoa inspira um movimento, ou as suas palavras ou acções o fazem, décadas depois; às vezes, umas quantas pessoas apaixonadas transformam o mundo; às vezes, elas começam um movimento de massas e milhões de pessoas transformam então o mundo (...). Tudo o que estas transformações têm em comum é o facto de que começam na imaginação, na esperança.”⁹

Embora não tenhamos um manual sobre como avançar, podemos assimilar esta ideia: continuar. Porque, como escreve ainda Solnit, “é sempre demasiado cedo para ir para casa e sempre demasiado cedo para calcular os efeitos [da nossa acção]”¹⁰.

4. UMA HISTÓRIA SOBRE PERSISTÊNCIA E ESPERANÇA

Em 2014 estreei um espectáculo chamado *Um museu vivo de memórias pequenas e esquecidas*¹¹.

A peça tem a duração de 6h30 e aborda memórias da ditadura portuguesa de 1926-1974, bem como da revolução de 25 de Abril de 1974 e do processo revolucionário de 1974-75. É construída a partir de uma série de entrevistas a pessoas comuns, que viveram estes acontecimentos, analisando as suas percepções do tempo histórico no qual participaram, bem como os arquivos pessoais que lhes restam desses tempos.

Na altura da estreia, Portugal estava a viver uma intervenção financeira por parte da chamada Troika (FMI, Banco Central Europeu e União Europeia), após uma grave crise financeira – que, em si, era reflexo e ricochete de uma crise financeira global, a partir de 2007, com raízes na

9. Solnit, 2016., p. 3-4.

10. Idem, p. 3.

11. Uma produção do Teatro do Vestido, em co-produção com a ZDB. Estreou no Negócio/ZDB, Lisboa, em Novembro de 2014 e tem estado em digressão desde então.



falência da Lehman Brothers (em 2008) e na Crise da Dívida Pública da Zona Euro. As eleições tinham sido ganhas por um governo de coligação PSD-CDS, e a sua política ficou conhecida como indo “mais além da Troika”, ou seja, com medidas de austeridade maiores do que as que o memorando de entendimento previa. Em Portugal, durante este período, que se inicia em 2011, a memória da revolução de 1974-75 emergia por vezes timidamente no espaço público, materializada em acusações ao governo de “traição às conquistas de Abril” e “ataque aos valores de Abril”. Como protesto, pequenas concentrações de pessoas cantavam a “Grândola, Vila Morena”, como recepção de protesto a alguns governantes. Ficaram conhecidas como as “grandoladas”.

Foram tempos sombrios. O sentimento geral nas ruas era de apatia, de depressão e de derrota. As percepções exteriores do país não ajudavam. Retratado como parte de um conjunto de países do Sul da Europa “preguiçosos”, sem hábitos de trabalho, esta crise deixou à vista as profundas clivagens e desigualdades no seio da União Europeia – constituída por países avançando a velocidades económicas muito diferentes, – cujo *ethos* provou ser não de empatia e solidariedade, mas de uma implacabilidade sem contemplações para com os mais fracos.

Foi neste contexto que *Um museu vivo* teve a sua estreia. Espectáculo desafiante pela sua duração e conteúdo político, tem a particularidade de ser um solo e de experimentar diferentes formatos dentro da conferência performativa. Tinha tudo para correr mal.

Na noite da estreia teve lugar algo extraordinário. Após o espectáculo terminar, abri a porta para quem quisesse sair, ao mesmo tempo que convidava o público para uma conversa final. Contra todas as minhas expectativas, ninguém saiu da sala. Todos queriam ficar e falar. Um homem dizia em voz alta, “vamos ficar aqui até de manhã a conversar juntos, para irmos ao fundo daquilo de que este espectáculo trata”.

Acabámos por ter que pedir às pessoas que saíssem quando já passava da uma da manhã e estávamos exaustos. O público não parecia exausto, o que me fez pensar nos relatos do período revolucionário – ninguém dormia, não havia tempo para isso, havia tanto para transformar.



Um museu vivo de memórias pequenas e esquecidas – Teatro do Vestido, São Luiz Teatro Municipal, 2017. © Estelle Valente

Aquilo que teve lugar ali naquela noite – e que se tem multiplicado desde então, nos últimos 11 anos – confirma mais uma das afirmações certeiras de Rebecca Solnit, citando o teólogo Walter Brueggemann: “A memória produz esperança, da mesma forma que a amnésia produz desespero”¹². Quando fazemos este exercício colectivo de rememorar acontecimentos, mesmo que não os tenhamos vivido directamente, produzimos esperança. Neste caso, são acontecimentos de mobilização e organização popular, de acções conjuntas ensaiadas num tempo em que tudo se aprendia pela primeira vez (é isso, também, uma revolução), e a esperança não pode senão produzir-se. Lembramo-nos de algo que nem sabíamos, mas que se inscreve na nossa memória colectiva.

E assim, estaremos mais prontos para a acção de transformar o que se encontra diante de nós.

Sim, face às nossas derrotas, somos rápidos a esquecer as nossas vitórias passadas. Mas, quando somos capazes de as convocar, essas vitórias ganham vida outra vez porque foram reais, aconteceram. E, então, percebemos:

A escuridão não durará para sempre.

O sol acabará por romper.

Naqueles dias da Troika, em 2014, enquanto fazia o espectáculo, sentia que esta comunidade sobrevivía junta; segurávamo-nos uns aos outros, tomando conta destas memórias que nos ajudavam a ver melhor por entre o escuro. Foram as canções que entoámos juntos no espectáculo, mas também os risos e as lágrimas partilhados, e o ninguém desistir a meio da viagem – era uma performance longa – e era a esperança que persistia. A mesma esperança que tenho visto surgir ano após ano, de cada vez que regresso a este espectáculo, agora, 11 anos depois.

Ainda aqui. Ainda a lutar. Ainda a acreditar na transformação das coisas.

12. Brueggemann citado por Solnit, 2016, .p. xvii.

5. UM CONTO DE DUAS ALDEIAS

Encontrei esta aldeia por acaso.

Foi em Maio de 2023, numa visita à Palestina, e fica na chamada Cisjordânia ocupada. A aldeia chama-se Farkha.

Tínhamos lido algures que era a primeira aldeia ecológica da Palestina, por isso a decidimos visitar. O que mais me surpreendeu, contudo, foi a esperança que ali encontrei. A esperança nas vozes que escutámos e nas histórias que nos foram contadas.

Esta esperança, apesar da ocupação e das condições de vida extremamente difíceis, mordida-me a imaginação. Não estava preparada para esta bofetada de esperança.

Dei por mim de novo nas ruas de Farkha em 2024. Em conversa com os aldeãos, contam-me sobre os projectos para a construção de uma *Cinecittà* [cidade do cinema] no centro da aldeia, onde querem dinamizar projectos culturais. Falam-me no festival internacional que costumavam ter todos os verões – mas que agora teve que parar por causa da “guerra”. Falam-me da ciclovía que planeiam construir para chegar até um terreno que faz parte da aldeia, mas que está sob ameaça de ocupação por parte de colonos israelitas. Também me contam que plantam rosas contra a ocupação sempre que podem, mesmo que os *bulldozers* as destruam.

Farkha, a pequena aldeia na Cisjordânia, é um lugar aonde quero regressar uma e outra vez.

Enquanto escrevo este texto, acontece a apanha da azeitona na Palestina, tornada também uma acção de resistência, face às investidas de colonos e do exército israelita, à queima de árvores, assassinatos, assédio aos camponeses a laborar nesta vindima. As aldeias da Cisjordânia estão muitas delas isoladas por postos de controle que fecham e abrem indiscriminadamente, impedindo a circulação. No Knesset [parlamento israelita] são votadas leis que pretendem legitimar a anexação total deste pedaço de território palestino, hoje um conjunto de ilhas segregadas por um muro, um conjunto de vias rápidas e colonatos israelitas a perder de vista.

O plano é claro e inequívoco.

O meu trabalho de campo em Farkha não está concluído.

Mas eu sei que de, cada vez que falo sobre esta aldeia, ela ganha vida na imaginação dos que me escutam ou lêem, e os habitantes de Farkha sobrevivem mais um pouco, saindo da sombra que os obscurece na forma como são retratados no mundo ocidental, amplificando o volume contra o silêncio ensurdecador que rodeia estas histórias de vidas comuns num território sob ocupação. E é por isso que, aonde quer que vá, irei sempre falar sobre a Palestina e sobre as pessoas comuns que aí conheci.

Penso, por exemplo, em Al., um rapaz jovem palestino que conheci em Masafer Yatta, uma região a sul de Hebron, sob uma brutal ocupação¹³. Al. é videasta, porque quis documentar as lutas do seu povo. Observo-o enquanto filma. Ele disse mais tarde nesse dia: “E eu usei a minha voz, contei a minha história uma e outra vez, e os activistas vêm aqui e eu conto a minha história outra vez, e o que é que eu tenho que dizer mais? – eu, que já quase não tenho voz de tanto contar esta história”. O desespero dele é compreensível. Há a documentação e há os testemunhos e as evidências – e, no entanto, não há qualquer mudança, as lutas permanecem as mesmas e intensificam-se. A ocupação violenta não lhes dá tréguas. Ainda à espera de reconhecimento pela comunidade internacional, ainda à espera que alguém pare os despejos, as demolições de casas e de escolas, os ataques a pessoas, às plantações, ao gado, os poços envenenados pelos colonos – a lista continua.

Quando as pessoas lhe perguntam se isto “é normal”, ele responde de volta com outras perguntas, “o que é normal?, isto parece-te normal?”. A normalidade não tem lugar nesta história. E por isso a sua voz está rouca de tanto falar sobre isto, para que o mundo saiba.

13. Masafer Yatta foi designada zona militar [firing zone 918] por Israel nos anos 80 e, desde então, os habitantes palestinos, indígenas desta região, têm sido constantemente perseguidos e atacados. Ver, por exemplo, o filme “No Other Land” (2025), e <https://www.nrc.no/feature/2025/masafer-yatta-where-israel-is-trying-to-erase-18-palestinian-communities> [último acesso a 13 de Novembro de 2025].

6. UMA DOENÇA QUE NOS CURA

Mahmoud Darwish começou a sua saudação à visita de um conjunto de escritores à Palestina (incluindo José Saramago), em 2002, com as seguintes palavras: “Temos uma doença incurável: a esperança”¹⁴.

É ele quem, na mesma saudação, formula o desejo de o vermelho simbolizar para os seus poetas não sangue, mas rosas.

Pensei na aldeia de Farkha e nas suas rosas contra a ocupação, mas também nas rosas que encontrei numa outra casa palestina rodeada por colonatos israelitas, uma espécie de prisão de onde os moradores têm dificuldade em se evadir, e plantam rosas ao invés, pensei nas rosas que George Orwell plantava, contadas por Rebecca Solnit num outro livro (2021), nas rosas que Tina Modotti fotografou por entre a revolução mexicana, e em como as rosas vermelhas foram um símbolo contra a luta pelo sufrágio feminino, enquanto as rosas amarelas marcavam o oposto: esse direito. E talvez pense nestas histórias porque me trazem cor a uma história sombria que se escreve à margem da minha vontade.

Escondi por entre estas linhas algumas pistas para a prática da liberdade. Começando desde já com uma relação com o passado e as suas lutas, estendendo-se ao presente e às acções do hoje.

E, também, a práticas de escuta e de observação do mundo como lugar de possibilidades de transformação, igualdade, humanismo, mesmo que mais ninguém veja ou acompanhe estes esforços.

A nutrir e a cuidar dessa esperança que cresce no escuro, apesar de tudo.
Como a toupeira do Zeca.
A esburacar.
A esburacar. ■

“Judite,
tu que lavas a raiva com sabão azul,
diz-me como é que esta história acaba.”
Maria Lis (2024)

14. Cf. <https://thetricontinental.org/newsletterissue/48-covid-vaccines/> [último acesso a 13 de Novembro de 2025].

REFERÊNCIAS

- Afonso, J. (1972). *Eu vou ser como a toupeira* [Álbum]. Orfeu.
- Adra, B., Abraham, Y., Ballal, H. (2025). *No Other Land*. Yabayay Media. Antipode Films.
- Berger, J. (s.d.). *John Berger's reflections upon the death of Mahmoud Darwish*. Verso Blog. <https://www.versobooks.com/blogs/news/john-bergers-reflections-upon-the-death-of-mahmoud-darwish> [último acesso 13 de Novembro de 2025].
- Bradbury, R. (1956). *Fahrenheit 451*. Coleção Argonauta. Livros do Brasil.
- Branco, J. M. (1978). *Os meninos de amanhã – Elogio do revolucionário*. Em *A mãe* [Gravação musical]. CLP / Estúdios Rádio Triunfo.
- Daishonin, N. (1999). "Reply to Kyo'o". Em *The writings of Nichiren Daishonin*. Soka Gakkai.
- Darwish, M. (2003). *Unfortunately, it was Paradise*. Trad. Munir Akash e Carolyn Forché. University of California Press.
- Freire, P. (2018). *A Pedagogia do Oprimido*. Edições Afrontamento.
- Gazamono-logues. (s.d.). <https://www.gazamonologues.com/about> [último acesso 13 de Novembro de 2025].
- Lis, M. (2024). *Enclave*. Língua Morta.
- Norwegian Refugee Council. (2025). *Masafer Yatta: Where Israel is trying to erase 18 Palestinian communities*. <https://www.nrc.no/feature/2025/masafer-yatta-where-israel-is-trying-to-erase-18-palestinian-communities> [último acesso 13 de Novembro de 2025].
- Solnit, R. (2016). *Hope in the Dark*. Canongate Books.
- Solnit, R. (2021). *Orwell's Roses*. Viking.
- Vijay (2020). "We suffer from an incurable disease called hope: the forty-eight newsletter". *The Tricontinental*. <https://thetricontinental.org/newsletterissue/48-covid-vaccines/> [último acesso 13 de Novembro de 2025].

NOTA EDITORIAL

Dado o carácter de ensaio artístico deste artigo, optou-se por colocar as referências em nota de rodapé para não cortar o ritmo da escrita, não seguindo a norma da APA.



Imaginar cinema contra a ocupação, uma futura Cinecittà, Farkha, Palestina, 2024. © Joana Craveiro

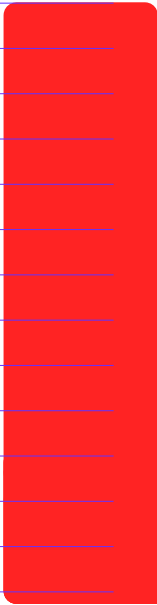
TEATRO E RESISTÊNCIA



UMA CONVERSA COM

AHMED
TOBASI

THE FREEDOM
THEATRE
(JENIN, PALESTINA)



A propaganda do Ocidente e de Israel desumanizou-nos durante quase 80 anos. Para mim, é isso que a arte e o teatro fazem por nós: trazem de volta a humanidade da Palestina e do povo palestino.

Ahmed Tobasi

AHMED TOBASI é actor, encenador e líder cultural da Palestina. Nascido no campo de refugiados de Jenin durante a Primeira Intifada, Tobasi cresceu no meio dos desafios da ocupação e do deslocamento, experiências que moldaram profundamente a sua visão de mundo e a sua visão artística. Em 2002, durante a Segunda Intifada e as invasões intensas por parte de Israel, Tobasi viu-se sem alternativa senão juntar-se à resistência armada. Aos 17 anos, depois de ter sido baleado, foi capturado pelo exército israelita e mantido durante quatro anos num campo de prisão no deserto. Após a sua libertação, Tobasi tornou-se estudante de actuação no The Freedom Theatre, um espaço artístico que entende a cultura como forma de resistência. No entanto, incapaz de se sentir seguro na Palestina, pediu asilo político em 2009 à Noruega, conseguindo um lugar na prestigiada escola Nordic Black Theatre. Em 2013, Tobasi regressou ao campo de refugiados de Jenin, tornando-se coordenador do Programa para Crianças e Jovens e despertando uma febre artística entre as gerações mais jovens. Entre 2019 e 2024, Tobasi foi director artístico do The Freedom Theatre, nomeado para o Prémio Nobel da Paz durante a sua liderança¹.

1. Biografia retirada e traduzida por nós a partir de <https://www.artistsonthefrontline.com/ahmed-tobasi>

Frontal e generosa, esta conversa de três horas e meia entre Ahmed Tobasi, Sofia Dinger e Beatriz Cantinho² foi possível pela amizade que une Ahmed e Sofia. Não podendo ser transcrita na íntegra, publicamos os excertos que mais se articulam com os temas da presente edição. Como escutámos mais do que perguntámos, partilhamos esta conversa sob a forma de testemunho na primeira pessoa, omitindo as nossas questões. Este testemunho precioso fala-nos de teatro como uma forma de resistência e de preservação da humanidade, especialmente em contextos de opressão e conflito, como o do campo de refugiados de Jenin na Palestina ocupada.

Muitas pessoas pensam sobre liberdade: o que significa, qual a sua definição ou quais as formas de praticar a liberdade; todas estas palavras que aprendemos quando éramos crianças. Mas descobri que é uma mentira. É uma forma de fazer as pessoas perderem o caminho para a mudança. Esperança, o que significa esperança? É outra mentira do Ocidente, da colonização, para retirar o foco da verdadeira esperança, que é prática, e de como se pode fazer a esperança, porque para mim, esperança é fazer, é mudar agora, é fazer algo agora; não esperar e pensar no futuro. Todas estas palavras importantes tornaram-se demasiado superficiais, uma forma de falar das coisas, mas não realmente uma forma de fazer mudanças para os jovens, na sociedade, no ambiente onde vivem.

Através da minha experiência compreendi isto, e não aprendi num curso nem ninguém me explicou o que isto significa. Quando tens todas estas ferramentas culturais e artísticas, pensas como é que podem ser eficazes, como podes usá-las para provocar mudança. Precisas de tempo e de uma experiência específica para entender o poder da arte, da política e da comunidade ou o poder do trabalho artístico. Transformei a minha própria história há oito anos, através de uma performance chamada *And Here I Am*³, que fala sobre como o teatro me salvou a vida. Não só a minha vida, mas a vida de outras pessoas, a vida de outras crianças. É sempre sobre

2. Sofia Dinger é actriz e encenadora. Beatriz Cantinho é coreógrafa e investigadora.

3. Peça escrita por Hassan Abdulrazzak, baseada na vida de Ahmed Tobasi e interpretada pelo próprio (<https://www.artistsonthefrontline.com/and-here-i-am>).

a relação com o opressor, a ocupação, o Ocidente; com a agenda e as pessoas que nos controlam. Quando eu era jovem dizia: isto não é real; é simplesmente que, como árabes, somos obcecados por esta ideia de que há sempre alguém por trás da cortina a fazer alguma coisa. Como muçulmano, dizia: não somos sempre o alvo. Nós é que somos preguiçosos, não fazemos nada e criamos desculpas para nós próprios. Mas quando cresces e vives a tua própria experiência, apercebes-te de que há mesmo um plano! Não é só o caso da Palestina, mas ela é um exemplo para fazer as pessoas em todo o mundo acordarem, para entenderem a verdadeira política por trás de tudo o que está a acontecer neste planeta. Não é sobre judeus e muçulmanos. Não é sobre cristãos e budistas. Não é sobre Ocidente e Oriente. Não é sobre África e a Europa. Não é sobre Portugal e o Brasil. É sobre o poder económico.

Não consigo aceitar a arte sem responsabilidade. Não consigo aceitar a arte sem activismo. Quando era jovem, sonhava como poderia mostrar às pessoas no mundo o verdadeiro povo palestiniano, porque tinha consciência de como o Ocidente nos via – terroristas, selvagens, vivíamos numa floresta ou no deserto, e não conhecíamos a arte, o teatro, não tratávamos bem as mulheres, oprimíamos as crianças. Depois de sair da prisão – estive preso durante quatro anos –, só pensava como poderia contar a minha história sem ser visto como um terrorista. Antes de começar no teatro, estava sempre cheio de raiva, e as pessoas diziam-me: “Ó Tobasi, precisas de terapia, estás sempre zangado.” Sim, estava zangado porque ninguém me ouvia, porque ninguém me via como palestiniano, como pessoa, como artista, como um jovem artista que queria fazer arte. Viam-me sempre como alguém traumatizado. Era isso que me deixava zangado, e o motivo pelo qual estou sempre à procura de uma forma de mudar essa imagem.

Quero fazer com que todas as comunidades se encontrem com um palestiniano, um verdadeiro palestiniano, cara a cara; que me ouçam e ouçam a minha história

Ser actor de teatro também é não ser aceite na nossa comunidade. Somos uma comunidade conservadora, não só pela religião, mas também por tradição. Por exemplo, se para um homem é muito difícil tornar-se actor, imagina para uma mulher! Quando decidi que queria fazer teatro,

os meus amigos deixaram-me. Não podiam andar comigo pelo campo porque era uma vergonha para eles. Foram precisos dez anos para que um dos meus amigos daquela altura viesse ver o que estava a fazer no teatro. “Uau! Agora percebo!”, disse ele. Mas demorou dez anos! E convidei-o muitas vezes até conseguir trazê-lo ao teatro. Ele viu a peça e disse: “É isto que fazes no teatro?” Eu disse: “Sim, mano, resistimos, resistimos no teatro”. Não estou aqui para fazer entretenimento, estou a fazer resistência. Foi isso que aprendi com Julianano Mer-Khamis⁴. Ele acreditava na cultura e trabalhava com as pessoas numa perspectiva de militância.

Acreditamos que a Terceira Intifada será cultural, uma Intifada artística. E algumas pessoas perguntam-me: mas tu vais enfrentar bombas e tanques com canções e teatro? E eu respondo: sim! Porque eu senti a vitória com a arte e o teatro. Senti isso. Já passei por palcos onde o teatro me mostrou o meu próprio poder. Como eu toco as pessoas, como eu as ganho. Fizemos uma digressão no Reino Unido em 2000 e, em cada teatro, estavam sionistas israelitas com bandeiras a tentar impedir a peça. É como se nunca tivesse visto os sionistas tão provocadores. Nunca os vi tão loucos e tão fora de controlo como por causa de uma peça de teatro. Percebes? Lutamos há setenta anos e nunca me tinha sentido assim, nunca tinha provado uma vitória como esta antes! Nunca tinha percebido realmente que tínhamos enfrentado ou feito algo contra a ocupação. Mas com a peça de teatro ficaram loucos! Porquê? Porque eles fazem propaganda e não querem que as pessoas do Ocidente ou da Europa nos venham ver. E esse é o ponto central: fazemos teatro. Somos artistas. Somos seres humanos! Fui um jovem lutador, mas eu não quero morrer. A questão não é morrer. A questão é viver o máximo que puder e contar a minha história em todo o mundo. Quero fazer com que todas as comunidades se encontrem com um palestiniano, um verdadeiro palestiniano, cara a cara; que me ouçam e ouçam a minha história. E digam: “Oh pá, pensávamos que eras diferente”. Eu sou o verdadeiro palestiniano à tua frente, não sou aquele de que ouviste ou tens ouvido falar todos estes anos.

⁴ Co-fundador do The Freedom Theater em 2006 com Zakaria Zubeidi. Julianano Mer-Khamis foi assassinado a 4 de Abril de 2011 perto do teatro, desconhecendo-se até hoje os perpetradores do seu assassinato.



O palco é a nossa AK-47

Recentemente, criámos uma plataforma chamada Artists On The Front Line⁵, porque acredito que os artistas devem estar na linha da frente. Nós somos a linha da frente! Ainda acredito que há muitos artistas fortes e bons por todo o mundo, mas não é suficiente. Os desafios são enormes. Precisamos de elevar a nossa arte para falar da realidade, dos problemas; para falar do que está a acontecer. Estamos a enfrentar um futuro sério neste planeta para todas as pessoas. Acredito que todas as crianças têm o mesmo direito de crescer neste mundo: na Palestina, em Jenin, em Gaza, em Lisboa. Não é apenas sobre a questão da Palestina. Já fiz muito teatro sobre a Palestina e ainda faço. Penso também nos próprios israelitas. Eles também são usados, são a linha da frente para o Ocidente no Médio Oriente e na Ásia. Quero incentivar o povo israelita a levantar-se e dizer... não! Não podemos continuar com isto! Um dos fundadores do The Freedom Theater dizia que o palco é a nossa AK-47. É nisso que eu acredito. É isso que ponho na minha cabeça cada vez que vou para o palco.

No campo de Jenin trabalhei com jovens. Fiz uma oficina de seis meses. Os miúdos vinham ter comigo, mas não conseguiam falar, por causa de todo o sistema. Não havia liberdade. A oficina era um lugar seguro onde podiam relaxar e fazíamos exercícios de teatro com eles. Eu implorava a alguns dos miúdos para falarem. Depois de seis meses, implorava-lhes para pararem de falar. Porque é que as raparigas não podiam ficar ao lado dos rapazes? Eu entendo porquê, a tradição... Mas depois de seis meses, elas já não tinham medo de falar, nem de ficar ao lado dos rapazes. Sei que é uma coisa muito simples, mas diz muito. Vês como começam a ser contadores de histórias incríveis. Levo as famílias a ver as apresentações e elas próprias ficam a pensar: são estes os nossos filhos? Dou-lhes exercícios para improvisar à frente das suas famílias. Não há nada preparado. Fiquei maravilhado. Percebi como estas crianças se tornam mágicas quando aprendem todas estas ferramentas, estes exercícios de teatro e começam a usá-los. E isso afecta-as positivamente também na escola.

As estratégias e ferramentas que as pessoas usam são recorrentes: Playback Theater ou o Teatro Fórum... Lêem sobre isso e tentam copiar a experiência, o que para mim é um problema. Tu não és o Augusto Boal, não estás a viver no mesmo lugar, na mesma situação, no mesmo tempo. A ideia não é copiar a experiência; é descobrir uma forma de ensinar estas pessoas a encontrarem o seu próprio caminho. Quando trabalhamos com os jovens, não começamos com Shakespeare ou com movimento. Começamos com uma pergunta: quem sou eu? Antes de começares a ensinar teatro, métodos e [a contar] histórias, precisas de criar um artista forte, um indivíduo que saiba para onde vai, tanto como pessoa quanto como artista. Tu precisas de ser forte porque o que vais fazer com essa pessoa vai mexer com ela. Por isso, fazemos este curso de três meses para saberem quem são, porque acredito que se tu, como artista, sabes quem és, estás consciente da tua história, de onde vieste, de quem é o teu pai, a tua mãe, do que tens medo, o que te faz fraco, o que te faz forte, estás pronto para perceber o que queres ser e porque queres fazer arte.

Quando era criança no campo de Jenin (e estamos a falar de um quilómetro quadrado com 20.000 pessoas), não havia teatros, não havia espaços para brincar. Era um quilómetro quadrado cheio de edifícios. Na altura, havia um pequeno lugar chamado Children House, e ali o Juliano ajudou a mãe⁶ a construir um pequeno teatro. Não era um teatro, mas tinha um telhado. Cobriram o telhado, construíram um pequeno palco e começaram a dar aulas de teatro. Fizeram a primeira peça, a primeira alguma vez apresentada no campo de Jenin, com luzes, figurinos, etc. Na altura, eu não sabia que aquilo era teatro, não sabia o que era aquilo. Fizeram a apresentação e eu bati-me para entrar com todas aquelas crianças, porque eu não era grande, era pequeno, então fiquei no fim das filas, a tentar ver a peça. Fiquei fascinado: o que é isto? Música, efeitos, figurinos, uau! Não sabia que era aquilo o que chamam teatro; para mim era magia. Como é que fazem isto? Magia! E tenho a certeza de que essa experiência me marcou. Tinha cinco anos no máximo, sim, muito pequeno.

Tenho a certeza de que essa peça não só me afectou a mim, mas também toda uma geração no campo de Jenin. Lembro-me de todos os meus

5. www.artistsonthefrontline.com.

6. Arna Mer-Khamis (<https://thefreedomtheatre.org/our-legacy/>).

amigos e vejo que toda aquela geração é muito mais educada, muito mais consciente, muito mais aberta culturalmente. Trabalham na rádio, no cinema. Naquela altura havia só a Intifada, não havia teatros nem cultura. Essa peça inspirou-me para me tornar artista. Foi uma pequena primeira experiência, um espectáculo apresentado durante três dias e assisti a todos. Todos os dias lutei para entrar e vi tudo. Fiquei mesmo maravilhado. Ainda hoje consigo ver o palco e os actores.

Porque é que um cartaz de teatro te pode fazer destruir uma guitarra pendurada na parede?

Quando começámos a criar o teatro [no campo de Jenin], as pessoas ficaram em choque, ficaram mesmo zangadas connosco. O quê? Tu trazes teatro para toda esta situação? Trazes teatro? O que é que o teatro vai fazer? Não foi fácil fazer isto no campo. Depois disso, as invasões: 2005, 2006. Abriu o Freedom Theater e ainda assim os ataques continuavam, as demolições de casas, os mártires. Mas quando as pessoas começaram a ver todos os turistas, pessoas diferentes, o movimento, os media, a TV, perceberam a visibilidade e a projecção internacional que o teatro conferia à nossa causa.

[Na nossa comunidade], acredita-se que o teatro é uma ideia ocidental, uma forma de destruir a nossa cultura, a nossa religião. Fazer teatro, arte, vai abrir a comunidade e destruir os nossos valores. Por isso não foi fácil trazer mulheres, vizinhos ou a comunidade para o teatro, embora façamos tudo para a comunidade. Quero trabalhar com crianças, porque é desse modo que se chega às famílias, às mães: se chegas à mãe, chegas à casa, chegas ao homem, à família, à comunidade. A mãe é a chave, a mãe é o segredo de tudo na família. Por isso, quando chegámos às crianças, as mães vieram ver os filhos. O meu sonho era ver o meu pai e a minha mãe irem ao teatro. Consegui trazer a minha mãe, não consegui trazer o meu pai. Sei que não é fácil, mas esse era o sonho: ver o meu pai a convidar a minha mãe, a comprar um bilhete para ela ir ver teatro, isso seria mesmo um grande sonho realizado.

Mesmo antes do dia 7 de Outubro [de 2023], houve muitos ataques no campo de Jenin. Para mim, toda a resistência passou por manter as

portas do teatro abertas. Acreditava que, através do teatro, podíamos ligar as comunidades palestinianas, porque a Palestina está dividida: tens o 48⁷, tens o 67⁸, a Cisjordânia e Gaza, até na Cisjordânia tens o Norte, o Sul, a zona C, B, A, e tudo isto são fronteiras políticas. Se quiseses deslocar-te, se quiseses ir para outra cidade, é um grande problema. Existem pontos de controlo e não é fácil. Por isso, através do nosso trabalho, tentámos incluir actores do 48, que é como Israel: há palestinianos que ainda lá vivem, têm um cartão de identificação israelita, mas não são israelitas, são palestinianos. Por vezes eles vêm trabalhar connosco em Jenin e antes das 7 ou 8 horas têm de voltar através do ponto de controlo, da fronteira. E uma vez uma amiga disse-me, porque ela chegou um pouco atrasada antes de a fronteira fechar, e o soldado perguntou-lhe, o que fazes em Jenin? Tens matrícula israelita e és israelita, o que fazes em Jenin? E ela contou-me como o soldado ficou chocado, eles têm um teatro em Jenin? Sabes o que eu quero dizer? Eles não acreditam nisso, acho que a cabeça dele ficou toda baralhada, porque não conseguia imaginar que estamos em Jenin, que estamos a fazer teatro e que temos um teatro.

Para mim, no meio dos ataques, a minha preocupação era estar sempre a arranjar o letreiro do The Freedom Theatre. Por causa dos ataques, era constantemente destruído. Quando conseguia uma oportunidade, ia arranjar o letreiro no meio da rua, porque queria que, cada vez que um veículo israelita ou um soldado israelita passasse por ali, visse o letreiro do teatro, visse que há um teatro neste lugar. Quando eles atacam, dizem-lhes que vão atacar, prender ou matar um terrorista. Por isso, sei que eles também estão traumatizados. Na cabeça deles, não acreditam que somos seres humanos, não podemos fazer teatro, com certeza. Este é o clique que quero colocar na cabeça desse soldado quando vê que há um teatro ali.

7. A designação 48 refere-se aos territórios palestinianos perdidos quando da criação do Estado de Israel, fronteiras estabelecidas após a guerra de 1948 (também designada pelos palestinianos de *Nakba*, “a catástrofe”).

8. A designação 67 corresponde aos territórios ocupados por Israel durante a Guerra dos Seis Dias, em 1967 — Cisjordânia (incluindo Jerusalém Oriental), Faixa de Gaza, Montes Golã (Síria) e a Península do Sinai (devolvida ao Egipto em 1982). A referência, “territórios de 67”, diz respeito sobretudo à Cisjordânia e a Gaza, que são considerados territórios palestinianos ocupados, de acordo com o direito internacional.

E é isso que eu chamo de resistência, quando escolhes o modo como queres resistir, quando escolhes a estratégia para reagir e resistir, isso é resistência

Durante o último ataque, tinha alguns instrumentos musicais e cartazes de teatro no meu quarto. Quando voltei, depois de eles me prenderem, tinham destruído tudo: os instrumentos, os cartazes. Como é que estas coisas os provocam? Fiquei chocado: porque é que um cartaz de teatro te pode fazer destruir uma guitarra pendurada na parede? Porquê destruir? Como é que isso te faz sentir? Mas isto é um bom sinal. Quero que entrem no campo e vejam que há pessoas que são artistas, que tocam música, que fazem teatro. Tu não notas o seu poder naquele momento. Vai-te levar tempo, vai crescer em ti até se tornar um assunto na tua cabeça de soldado. Eles têm um teatro! Quando os afectas e, de uma forma ou de outra, eles sentem que somos seres humanos como eles, é aí que começam a pensar.

Sim! Temos teatro, somos artistas. A maior estratégia dos colonizadores, dos opressores, é dizer-te: tu não és um ser humano. Não devemos desistir de fazer frente à ocupação. Eu quero reagir de forma diferente, quero resistir de forma diferente. E é isso que eu chamo de resistência, quando escolhes o modo como queres resistir, quando escolhes a estratégia para reagir e resistir, isso é resistência.

Esse é o objectivo do Ocidente e da colonização. A primeira coisa que fazem é desumanizar as pessoas, e quando desumanizas as pessoas, torna-se mais aceitável matá-las, invadi-las, ensiná-las. É muito importante, penso que a propaganda do Ocidente e de Israel nos desumanizou durante quase 80 anos. É isso que a arte e o teatro fazem por nós, devolvem-nos a humanidade da Palestina e do povo palestino. Quando me apresento no teatro e os espectadores vêem um palestino, trago a humanidade de volta para o [povo] palestino. ■

Ahmed Tobasi no espectáculo *And Here I Am*. © The Freedom Theater



**POR ONDE
PASSA A
LIBERDADE
NA ESCOLA?**

**TERESA
TEÓFILO**

**PROFESSORA
DO 3.º CICLO
DE ESCOLARIDADE
(COLOS, CONCELHO
DE ODEMIRA)**

Shirley*, aluna do 9º ano, falante nativa de inglês, escreve num questionário confidencial, no tópico “O que gostarias de dizer à tua directora de turma?”, que ainda precisa de ajuda com o português, num impulso de superação da sua extrema timidez. Kim*, aluna do 8º ano, de nacionalidade alemã, pede à professora para fazer o trabalho sozinha, depois de uma visível rejeição dos colegas em integrá-la nos grupos. Meet*, aluno do 7º ano, fica feliz quando a professora aceita o seu pedido para que o tema da sua apresentação seja sobre o seu país natal, a Índia. Mariana*, aluna do 6º ano, portuguesa em território rural há pouco tempo, escreve num texto de apresentação que prefere que a tratem por Sam. Louise*, aluna do 10º ano, de família portuguesa e holandesa, entusiasmada com o trabalho autónomo, dirige-se à professora para partilhar “Já sei o tema que quero abordar!”. Paulo*, aluno do 9º ano, português regressado de França, pergunta timidamente se pode escrever algo em francês no mural colectivo da turma.

Quem trabalha numa escola conhece bem estes momentos. Por vezes inesperados, porque não nos apercebemos daquela necessidade. Estava mesmo ali à nossa frente, mas não demos atenção ou não tivemos tempo. Outras vezes, conseguimos antecipar a situação, porque alguém partilhou connosco informação ou escutámos algo dito pelos coleguinhas.

Se a diversidade das turmas já era uma condição inerente ao contexto de aprendizagem, porque somos todos diferentes e únicos, nos últimos anos essa diversidade ganhou mais traços físicos, línguas distantes, credos desconhecidos. A matéria humana de que é feita a escola tornou-se quase exuberante na sua expansão. Tornou-se num ecossistema de uma grande riqueza e variedade, nem sempre compreendido ou estimado.

Por onde passa a liberdade no ecossistema da escola? Podem os jovens e as crianças ser quem são, na sua autenticidade e unicidade? A sua voz é ouvida, valorizada? Haverá escolas que cuidam das relações humanas tal como cuidam do cumprimento dos currículos? Esses currículos permitem a descoberta dos seus potenciais, da sua individualidade? Estarão as escolas mais em modo de monocultura intensiva, encaixadas em horários rígidos e sobrecarregados?

Poderíamos falar também de questões de regulamento interno, do estatuto do aluno, da gestão escolar, das políticas educativas. Porém, a liberdade será muito provavelmente confirmada naqueles pequenos momentos de que falámos. Os momentos breves de cumplicidade, de apoio, de confiança mútua de que uma relação é alimentada.

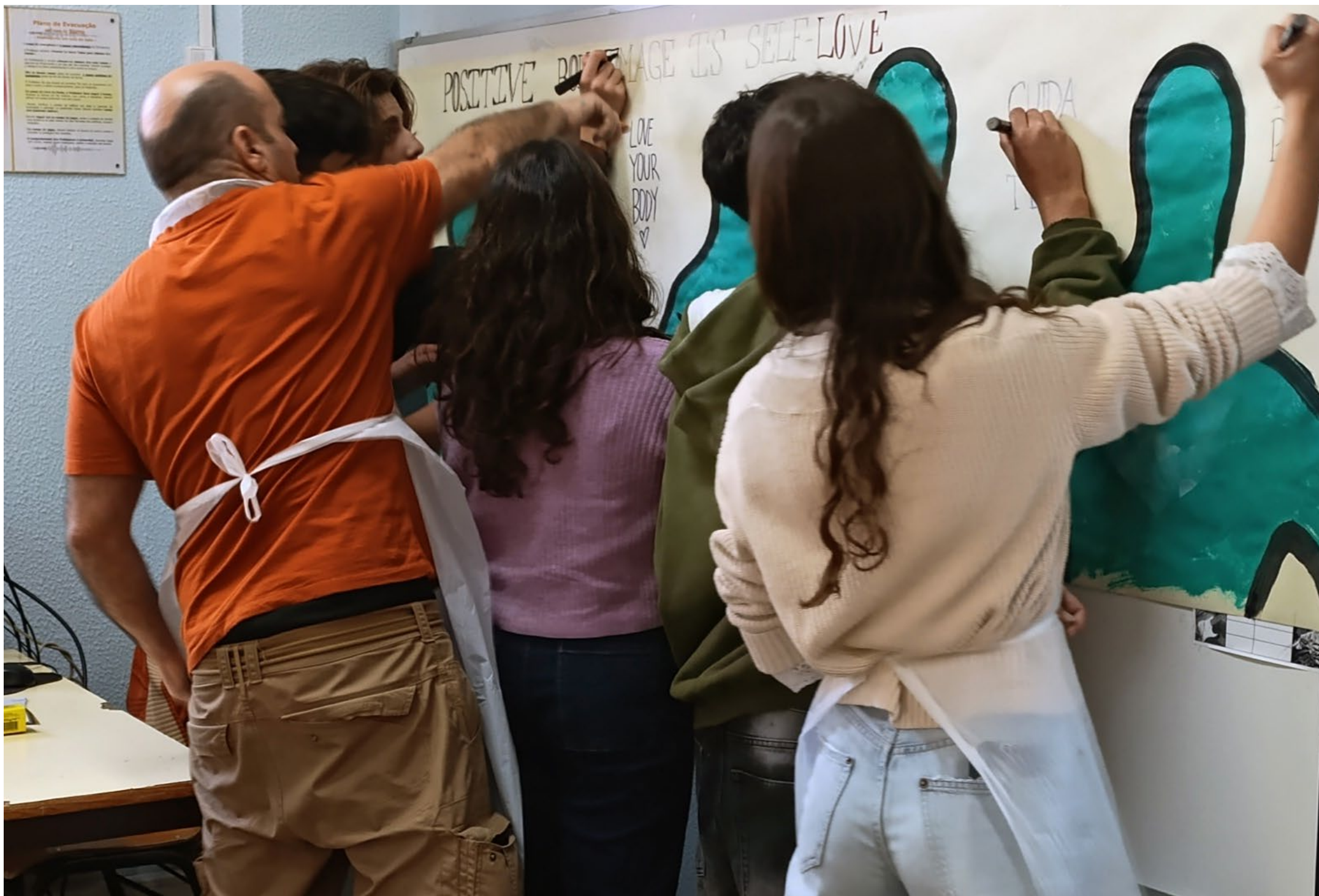
A construção dessa relação faz parte do processo de aprendizagem. Todos sabemos que aprendemos mais quando nos sentimos conectados com quem nos ensina. Aprendemos melhor quando nos sentimos estimulados e acarinhados, quando o outro ao meu lado me aceita do jeito que sou e posso até arriscar uns disparates que não vem nenhum mal ao mundo, apenas umas gargalhadas e talvez um olhar esquisito da professora.

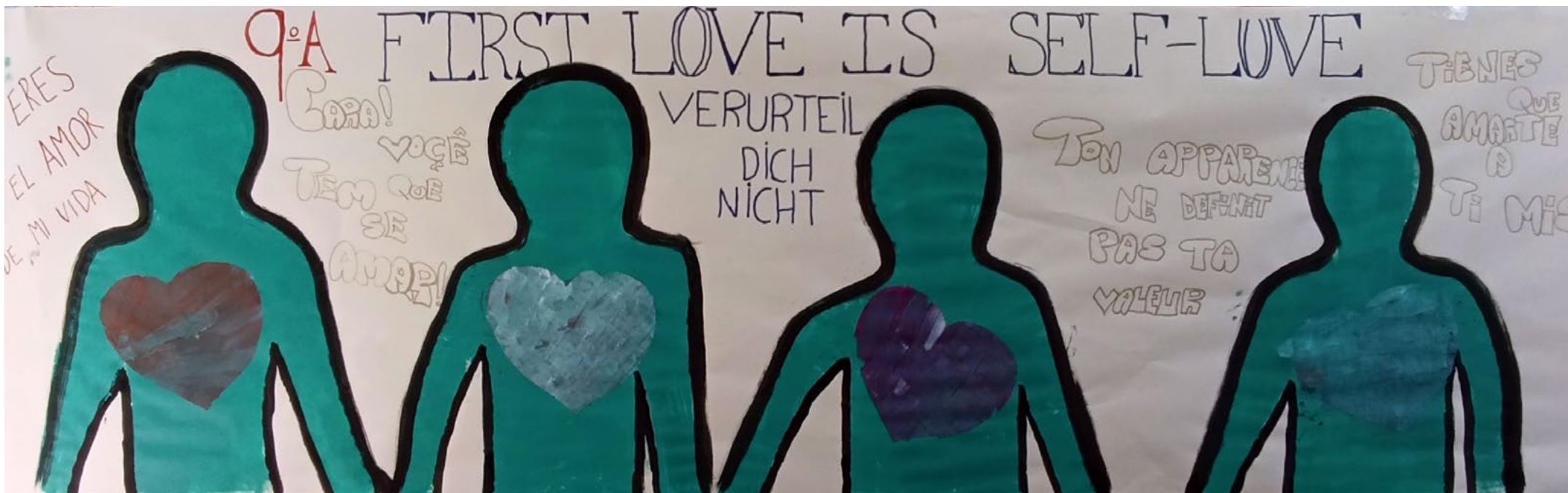
Como poderá a escola cuidar do espaço relacional quando deixamos que a diferença e a diversidade, muitas vezes, nos afastem em vez de nos aproximarem? O que poderá a escola fazer para que o seu ecossistema seja nutrido e naturalmente equitativo, para que todos tenham a mesma oportunidade de uma aprendizagem significativa e emancipatória? O que aconteceria se, na escola, nos encontrássemos em rodas de conversa, círculos de partilha, grupos de aprendizagem, tertúlias de criatividade, colectivos artísticos? Seríamos/Seremos, com certeza, uma rede de interdependências felizes e abundantes. Um ecossistema promissor.

Uma coisa é certa, a liberdade na escola é a liberdade de ser quem tu és, a liberdade de descobrir os teus talentos e potenciais, a liberdade de fazer escolhas, de te sentires incluído e valorizado e, assim, sentires-te parte de um todo. E quando te sentes parte de um todo, tornas-te um cidadão pleno.

Uma escola cidadã cria espaços e tempos para o crescimento pessoal e social. Cuida das relações, das partilhas, das identidades, e não só do currículo. Nesse ecossistema nutrido, a democracia revelar-se-á como um organismo vivo, inevitável e claramente transformador das vidas da Shirley, da Kim, do Meet, da Mariana, da Louise e do Paulo. ■

* nomes fictícios





Trabalho interdisciplinar da turma 9ªA (2024-25) do Agrupamento de Escolas de Colos, Odemira. © Teresa Teófilo

**VERBOS PARA
CONJUGAR
COMO
QUISERMOS.]**

**SOFIA
CABRITA**

**ENCENADORA,
ACTRIZ E
MEDIADORA**

As práticas artísticas têm tido um lugar cada vez mais importante no espaço não artístico. A escola, o estabelecimento prisional, o hospital, a universidade, o centro de dia, o centro de acolhimento temporário recebem e desenvolvem projectos artísticos que têm muitas vezes um enquadramento híbrido, podendo encontrar-se no campo da educação, inclusão, formação, ocupação de tempos livres e saúde, entre outros. Esta abertura para a arte implica o reconhecimento do seu potencial educativo, crítico, de inclusão e emancipação sociais, de transformação individual pelas instituições e também pelos próprios artistas. Como aponta Claire Bishop, não é recente este interesse dos artistas por um trabalho de criação participativo; trata-se de um “retorno ao social, parte de uma história contínua de tentativas de repensar a arte colectivamente”¹ (2012, p. 83). Este ponto é importante porque é preciso assumir que o envolvimento do artista em projectos participativos ou a sua incursão em lugares ou equipamentos públicos pode ser altamente transformador para si e para o seu trabalho.

Neste ensaio-partilha, proponho-me reflectir sobre a minha experiência, tão transformadora, nos vários projectos e formações de que fiz parte ao longo de mais de vinte anos e que me deram o imenso prazer de conhecer inúmeras profissões, pessoas e lugares. Para todos, tive de me preparar muito, reflectir, estudar, refazer, experimentar, questionar. Em todos eles, houve momentos em que fui confrontada com resultados não esperados, em que tive de lidar com emoções, riscos e perguntas desconcertantes – da minha parte e da dos participantes. Em todos aprendi muito e, por isso, partilho aqui um pouco do que aprendi a ensinar. Destaquei 5 verbos, mais ou menos operativos, que podem ajudar a este exercício de imaginar teatro *com* e *para* outros.

Comecei a usar o teatro em contextos não artísticos em 2003. Acontecia que algumas pessoas em determinados cargos pressentiam (não era mais do que isso) que talvez uns exercícios de corpo e voz ajudassem os seus colaboradores a comunicar melhor entre si e com os clientes/utentes (vendedores de cosméticos, de gás, de bilhetes para monumentos, administrativos, CEOs e estagiários em grandes empresas, guias turísticos e

de museus, enfermeiros e bibliotecários, entre outros). Foi só mais tarde que comecei a integrar projectos estruturados em que o teatro e outras artes faziam parte de iniciativas de média e longa duração, integradas e consubstanciadas por objectivos mais alargados de intervenção artística e social. Ao longo deste texto darei exemplos de alguns dos projectos de que fiz parte com adultos e jovens adultos (refugiados e requerentes de asilo, reclusos, cientistas, vítimas de violência doméstica, adultos em processo de alfabetização, adolescentes, professores, pessoas com demência e cuidadores, habitantes de comunidades específicas no Norte, Centro e Sul de Portugal) e que se podem inserir dentro do espectro da chamada arte participativa.

DESEMBRULHAR [COM CUIDADO]

Quando começo uma formação, sinto muita esperança da parte dos participantes. Aquela abertura e disponibilidade primeira de quem não sabe bem o que aí vem, mas quer muito descobrir. As expectativas são altas para a arte e, neste caso, para o teatro. Contudo, parece-me que, por vezes, são demasiado altas e que é preciso cautela quando criamos ou nos pedem objectivos específicos para a integração da expressão dramática e corporal em determinados contextos. Devemos saber explicar bem as metodologias e possível alcance daquilo que vamos fazer. Por exemplo, numa escala mais micro, uma professora de Inglês pode esperar que os alunos melhorem imediatamente a expressão oral nos exercícios de role-play; numa escala mais macro, os promotores esperam que os refugiados tenham mais facilidade em encontrar emprego, depois das sessões de expressão dramática... Em qualquer das escalas, devemos conseguir avaliar os resultados em processo e saber que alguns não são objectivamente mensuráveis ou só se percebem ao fim de algum tempo. Começo por falar na gestão do entusiasmo não para o refrear, mas, pelo contrário, para insistir na importância do olhar demorado sobre estas práticas. Tenho assistido a grandes mudanças nas pessoas e nos lugares, que se repercutem nas famílias, nos públicos e no futuro. Na pequena sala de aula ou no grande auditório, o teatro pode acontecer.

1. Tradução própria.

ABRIR [ESPAÇOS DENTRO E DO OUTRO LADO]

“Perguntei-me: como é que vamos fazer para que este seja o tal lugar de liberdade, quando tudo à tua volta te lembra que estás preso? (...) Parti, ainda assim, do mesmo princípio que sempre pautou o meu trabalho na prática artística com comunidades: criar um lugar seguro para a partilha e para a descoberta, um lugar de liberdade.” (Cabrita, 2023, p. 45)

Em dois dos projectos, um realizado com refugiados e requerentes de asilo e outro com reclusos, a palavra *liberdade* aparecia muitas vezes. Em ambos os casos, mas de maneiras diferentes, os participantes sentiam-se privados de liberdade nas suas vidas. Numa prisão, a privação de liberdade está em todos os segmentos do dia-a-dia, desde o espaço físico ao movimento do corpo. Ricardo Loureiro, sociólogo e investigador no Observatório Europeu de Prisões, com quem colaborámos² no projecto em questão, esclarece:

“As prisões são instituições burocratizadas e centradas no objectivo de controlo e monitorização. Enquanto instituição social total, definida e debatida por Erving Goffman no famoso *Manicómios, Prisões e Conventos* (1961), a prisão caracteriza-se pelo seu nível de encerramento em si mesma face às comunidades, às organizações e às dinâmicas dos contextos exteriores. Assim, as dimensões da prisão identificadas pelo autor são físicas, mas também culturais e simbólicas.” (2023, p. 15)

Quando chegámos ao Estabelecimento Prisional de Caxias e quisemos verificar as presenças, percebemos que os reclusos eram chamados pelos seus números, não pelos seus nomes. Um dos primeiros exercícios que fizemos implicava o uso de uma bola e dos nomes³ e aí apareceram também as alcunhas, muitas delas, fomos percebendo, piores do que os números...

2. Falo no plural porque esta oficina foi ministrada por mim e pela criadora Maria João Gil, dentro de um projecto com mais artistas de outras áreas chamado Lado P (2020-2023), apoiado pela iniciativa Partis, da Fundação Calouste Gulbenkian, e produzido pelo Teatro do Silêncio em co-produção com a Vende-se Filmes.

3. Para este e outros exercícios, ver Galvão e Cabrita (2021).

Como queres ser tratado?

Fomos firmes em estabelecer a regra: ali, tratamos a pessoa pelo nome por que ela quiser ser tratada. *Ali*. Pouco a pouco, vamos estabelecendo a *nos-sa* arquitectura de liberdade, criando um espaço com algumas regras próprias, que salvaguardavam a individualidade, o colectivo e os objectivos dos exercícios teatrais: roupa confortável, compromisso nas presenças e nos horários, levar o caderno que demos (que com o tempo se tornou imprescindível para todos), passar a bola olhando antes nos olhos e dirigindo o corpo ao outro, partir do silêncio e respirar antes de cada improvisação, não pedir desculpa por um engano, etc. Nem sempre foi fácil. Foi preciso provar na prática que essas regras ajudavam e manter os mesmos procedimentos durante várias sessões, até que todos nós sentíssemos que aquela sala de paredes a descascar e telhado de zinco era um espaço seguro. Uso este exemplo para destacar três coisas que aprendi: a importância da repetição, a justificação e partilha das regras estabelecidas e as possibilidades na criação de enunciados.

Independentemente do contexto em que trabalhamos, alguns exercícios precisam mesmo de serem repetidos várias vezes até serem entendidos ou deixarem de provocar estranheza ou confusão, sobretudo se aquilo que propomos aos participantes/alunos/formandos, for extraordinário e/ou implique algum tipo de ruptura com o quotidiano, ou até a sensação de pequena transgressão. Alguns exemplos práticos que resultaram na nossa experiência:

- alterar completamente a disposição de uma sala de aula;
- pedir a um grupo de adultos que se espreguice a meio de uma sessão de formação;
- usar o telemóvel em sala de aula, sem ser para pesquisar⁴;
- improvisar a partir de situações difíceis ou caricatas no acesso aos serviços (saúde, jurídicos, policiais), num grupo de requerentes de asilo e refugiados;
- jogar jogos semelhantes aos das nossas infâncias num grupo de adultos seniores;

4. Para este e outros exercícios, cf. Assis, M. *et al.* (2017).

- propor um tempo para não fazer nada, ficar em silêncio e relaxado, num grupo de adolescentes ou professores;
- mudar o sítio da sessão para um lugar inusitado.

Alguns enunciados podem apresentar variantes, ou podemos inventá-las para ir aumentando o grau de dificuldade, ou ir adaptando. Outro ponto desta acção de repetir, tão cara aos actores, é a criação de rituais⁵. Com a ritualização de certos momentos, o grupo sabe com o que contar e permite uma transparência acerca do sentido das acções, estimulando a confiança, a empatia, a segurança e a pertença. Trata-se de exercícios ou acções curtas:

- papel cenário sempre disponível para que possa ser usado (escrever todos os dias uma pergunta, uma palavra de expectativa ou de avaliação da sessão, etc.);
- rituais de início e fim de sessão (encontrar exercícios ou pequenas acções que se repetem sempre no início e/ou no fim de cada sessão);
- começar a sessão seguinte com alguma coisa que deixámos da sessão anterior (uma pergunta, palavra, uma frase sobre a sessão anterior, etc.).

A atenção dada à repetição e a criação de rituais são caminhos que encontrei para criar a segurança de que precisava para que cada um sinta liberdade para se exprimir, usando a palavra, o corpo, a voz e, talvez, «sair de dentro da sua cabeça», como disse um requerente de asilo sobre as sessões de expressão dramática que fazíamos⁶. Observo que, nalgumas situações em que um/a professor/a ou formador/a, quer usar exercícios de teatro (como a dramatização ou a expressão corporal), sente, da parte dos participantes, alguma recusa, vergonha, dificuldade de auto-regulação. Depressa desiste. Parece-me que, em parte, esta dificuldade está relacionada com a não preparação do grupo para estas acções disruptivas/estranhas e que devemos

5. Para exercícios ligados à ideia de ritual como estratégia, cf. Assis, M. *et al.* (2017).

6. Uso o plural porque estas sessões eram dadas por mim e pela professora de Português Língua Estrangeira Isabel Galvão, no Centro de Acolhimento para Refugiados, no Dormem Mil Gestos nos Meus Dedos (2014-2017), apoiado pela iniciativa Partis, da Fundação Calouste Gulbenkian.

Actividade de mediação *Aqui eu Conto!*, por Isabel Galvão, Sofia Cabrita, Diana Pereira e Emma Andreotti, Museu Gulbenkian.



não desistir logo, nem alterar imediatamente o exercício. Começar por pedir menos e depois manter, repetir, alargar. Começar aos poucos pode ser um aquecimento e este pode ser transformado num ritual ou ser pensado como um momento prévio ao exercício que se segue ou à sessão inteira. Os aquecimentos ajudam a *estar pronto*. A tendência é associar aquecimento ao exercício físico, mas, no teatro, é um espaço-tempo essencial para criar disponibilidade, preparar o corpo-mente, evocar a vontade, introduzir as dinâmicas que se seguirão, criar grupo e fazer um corte com o quotidiano.

ESTAR [ATENTA]

Os exercícios de teatro um pouco mais complexos implicam muitas vezes a expressão de emoções, a exposição, a interpretação, e podem chamar a atenção para o nosso próprio corpo e as suas fragilidades e potencialidades. Por vezes, pequenos jogos podem desencadear emoções inesperadas. Pode ainda acontecer que a pessoa fique num estado emocional que depois não consegue controlar e que nós, como responsáveis, não sabemos ajudar. Isto é verdade para não profissionais e para artistas profissionais e faz parte da exploração através do teatro. Por um lado, é preciso estar muito atento às pessoas a quem estamos a propor estes exercícios e, por outro, aperfeiçoar a nossa habilidade para criar enunciados. Eu chamo-lhe *protocolo de não-invasão*, um equilíbrio precário entre provocar a manifestação de emoções fortes e saber acolhê-las sem que as pessoas se magoem ou se sintam desamparadas.

Conhecer o grupo pode começar apenas por um estudo prévio e um olhar atento ao perfil geral dos participantes. Depois, é preciso ser capaz de olhar *para além do grupo*: professores, reclusos, investigadores científicos, idosos, adolescentes, refugiados, mulheres vítimas de violência doméstica, pessoas com demência, empresários... não são uma espécie de sub-grupos humanos. Aquilo que os une é circunstancial e é uma pequena parte da sua identidade. Não raras vezes estas pessoas encontram-se pela primeira vez inseridas num grupo com que têm uma única coisa em comum e parece que, por isso, perdem a sua identidade. Uma turma não é necessariamente um grupo homogêneo de adolescentes, mas tudo nos condiciona para que os ensinemos a todos como se fossem um só.

Royston Maldoom, um conceituado coreógrafo britânico e pioneiro da chamada Dança Comunitária, conta numa entrevista um episódio que o acompanhou ao longo do seu trabalho. Quando esteve na prisão feminina de Holloway (Londres), num projecto embrionário de dança com mulheres detidas, havia um evento regular que apresentava às mulheres detidas várias propostas de encontros e formações, com títulos como «Ajuda para mães solteiras», «Lidar com abuso de drogas», «O que fazer depois de ser libertada». Diz Royston Maldoom:

“(...) Coisas que basicamente te dizem que és uma infractora. E quando comecei o projecto e apareceram as primeiras mulheres, muito reticentes, eu perguntei: Porque é que decidiram vir? Bem, nós fomos a este evento e vimos todos os diferentes cartazes e depois vimos um que dizia «Bailarinos precisam-se para um espectáculo» e pensámos que aquilo não tinha nada a ver connosco, com tudo o resto que ali estava, e ficámos curiosas e viemos.” (2023, 07:34)

A atenção aos elementos comuns também é muito importante. Aquilo que os une naquele momento é muitas vezes a razão para ali estarmos e um ponto de partida para as nossas propostas. No caso de requerentes de asilo recém-chegados, sabemos que temos de ter em conta questões de saúde, de língua e comunicação, de não familiarização com a cultura do país de chegada, incerteza, dúvidas, receios. Num grupo de pessoas com demência, informo-me sobre os seus vários tipos e estádios, vou ter sempre o meu nome escrito e visível, escolho um ambiente calmo e sem ruído, falo pausadamente, evito termos vagos ou demasiado abstractos. Mesmo preparada, numa das primeiras sessões no Estabelecimento Prisional de Caxias pedi aos participantes que depois da sessão fizessem uma determinada pesquisa na internet. Riram-se da minha ingenuidade, claro – não tinham esse acesso à internet.

Proponho, assim, que se comece por saber o mais possível sobre as condições, características comuns e dados gerais de identificação e por preparar sessões que permitam apresentações individuais e espaço para a livre expressão de cada um. Independentemente daquilo que os une ou separa, devemos promover exercícios para criar um grupo *aqui e agora* e vamo-nos conhecendo no processo – sim, é muito importante que também quem



Ensaíos do grupo RefugiActo, Centro de Acolhimento para Refugiados do Conselho Português para os Refugiados.

dinamiza a sessão esteja disponível e pronto para partilhar quem é, porque faz o que faz e para descobrir algo novo no caminho.

Voltamos então à ideia de lugar seguro, democrático, sem julgamentos, o único capaz de acolher as partilhas que vão acontecer, algumas mais profundas, outras profundamente divertidas. O humor é condição essencial para que nos deixemos levar. O ridículo aproxima-nos, não há nada mais humano do que rir ou fazer rir. Às vezes ficamos vários dias (ou anos!) a rir daquele momento que aconteceu na sessão.

“Não seríamos capazes de apreciar o cómico se nos sentíssemos isolados. É como se o riso precisasse de um eco. Escutem-no bem: não é um som articulado, nítido, acabado; é algo que parece querer prolongar-se, repercutindo pouco a pouco, algo que começa com um estouro e continua a retumbar, como um trovão na montanha. E, no entanto, esta repetição não chega ao infinito. Pode caminhar dentro de um círculo tão extenso quanto se queira, e nem por isso deixará de estar fechado. O nosso riso é sempre um riso de grupo.” (Bergson, 2008, p. 38)⁷

ERRAR [UMA E OUTRA VEZ]

Uma das situações que provoca mais riso é o erro. Sobretudo se o objectivo do exercício for exactamente o contrário, errar é o melhor que nos pode acontecer nestas dinâmicas. É como se se abrisse um espaço imaginário, vazio, que qualquer pessoa pode atravessar sem receio. Somos capazes de nos rir das situações mais difíceis, e é nesse momento que elas começam a transformar-se em arte. Podemos olhar para a falha quase como uma estratégia deliberada de criação performativa.

Num espectáculo em que fiz apoio à criação⁸, uma senhora da comunidade, actriz não profissional (A.), tinha o seguinte diálogo com D.:

D: Não pode ser! Então ele na carta mandou a morada para eu vir aqui ter!

A: É porque morreu já depois de escrever a carta!

Em quase todos os ensaios e récitas, A. dizia: “É porque morreu e depois escreveu a carta!” E outras variantes. Era escusado insistir na correcção: a risada era geral e A. habituou-se ao seu erro, porque quanto mais se preocupava, mais errava! Na verdade, todo o elenco ansiava por este momento, não para fazer troça de A., mas para se maravilhar com o potencial libertador do erro.

Sarah Jane Bailes, no seu livro *Performance Theatre and the Poetics of Failure* (2011), escreve que o erro desafia a narrativa histórica do sucesso, dos vencedores, contraria as ficções de continuidade que condicionam a forma como imaginamos e construímos o mundo (p. 2). O terreno tragicómico das histórias de vida, dos enganos em cena ou em exercícios, abriu, em muitos dos projectos, o espaço para falarmos de coisas sérias. As falhas de comunicação provocadas pelas diferenças culturais e de língua foram tema de várias improvisações e espectáculos para o nosso grupo de teatro no Centro de Acolhimento para Refugiados⁹: um exercício difícil de articulação ou coordenação ajudou a transformar a frustração de alguém em treino técnico ou a melhorar a escuta; um exercício explicado várias vezes e que gera sempre dúvidas obrigou-me a procurar outras palavras, ou a melhorar o enunciado.

7. Tradução própria.

8. “Nunca Visto”, encenação de Miguel Maia, Companhia Cepa Torta, Marvila, 2020.

9. O grupo amador de teatro RefugiActo nasceu no Conselho Português para os Refugiados em 2004, criado pela professora Isabel Galvão, e manteve-se activo até 2024. Colaborei com o RefugiActo entre 2008 e 2022.

ADAPTAR [PARA SOBREVIVER]

Além do *para quem* e *com quem*, quando criamos os enunciados, devemos ter em conta os objectivos de determinada dinâmica ou exercício: *porque é que eu estou a fazer este exercício? O que é que eu gostaria que acontecesse?* Para a criação de dinâmicas teatrais em contextos não artísticos, existe uma infinidade de possibilidades disponíveis para todos nós, artistas e não artistas. Termina esta partilha sugerindo a reinvenção dos exercícios que sabemos ou que lemos, a adaptação aos contextos, tão variados quanto ricos de material cómico, dramático, humano, enfim, a coragem da conjugação dos muitos verbos do fazer teatral. ■

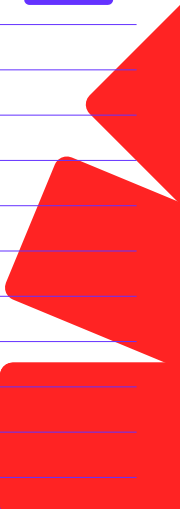
REFERÊNCIAS

- Bailes, S. J. (2011). *Performance theatre and the poetics of failure*. Routledge.
- Bergson, H. (2008). *La risa: Ensayo sobre la significación de lo cómico*. Alianza.
- Bishop, C. (2012). 'Digital Divide: contemporary art and new media'. *Art Forum* <https://www.artforum.com/features/digital-divide-contemporary-art-and-new-media-200814/>
- Cabrita, S. (2023). *Caderno de memórias e outras anotações sobre criar um projeto artístico dentro de uma prisão*. Teatro do Silêncio. https://teatrodosilencio.pt/wp-content/uploads/2023/10/LadoP_8Out_high.pdf
- Assis, M.; Gomes, E. X.; Pereira, J. S. e Pires, A. L. O. (eds). (2017). *10x10: Ensaíos entre arte e educação*. Fundação Calouste Gulbenkian.
- Galvão, I., e Cabrita, S. (2021). *Caderno de práticas teatrais para a aprendizagem da língua*. Conselho Português para os Refugiados e Fundação Calouste Gulbenkian. [Caderno-de-Praticas-Teatrais.pdf](#)
- Gil, M. (Coord.). (2023). *Caderno de memórias e outras anotações sobre criar um projeto artístico dentro de uma prisão*. Teatro do Silêncio. https://teatrodosilencio.pt/wp-content/uploads/2023/10/LadoP_8Out_high.pdf
- Loureiro, R. (2023). *Caderno de memórias e outras anotações sobre criar um projeto artístico dentro de uma prisão*. Teatro do Silêncio. https://teatrodosilencio.pt/wp-content/uploads/2023/10/LadoP_8Out_high.pdf
- Maldoom, R. (2023). *Interview with Tom Seligman – Music Touching Lives. Philosophy and Methodology for working in the Community Dance Field*. <https://www.youtube.com/watch?v=99PyGzoQw5E> (último acesso 29.12.2023)

Ensaio da peça *Nunca Visto*, encenação de Miguel Maia com apoio de Sofia Cabrita, pela Companhia da Cepa Torta, Marvila, 2021.



CRIATIVIDADE E LIBERDADE EM PROCESSOS DE CO-CRIAÇÃO COM JOVENS EM TERRITÓRIOS URBANOS SEGREGADOS: ALGUMAS APRENDIZAGENS

A large red geometric shape composed of several overlapping triangles and rectangles, located on the left side of the page, partially overlapping the main title.A red geometric shape composed of several overlapping triangles and rectangles, located on the right side of the page, partially overlapping the main title.

LÍGIA FERRO

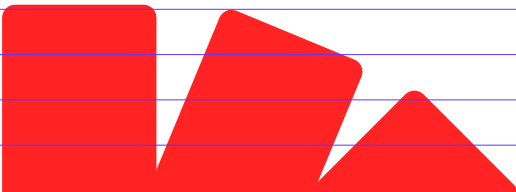
SOCIÓLOGA, DOCENTE E INVESTIGADORA

BEATRIZ LACERDA

SOCIÓLOGA E DOUTORANDA

OTÁVIO RAPOSO

SOCIÓLOGO E INVESTIGADOR

A red geometric shape composed of several overlapping triangles and rectangles, located at the bottom left of the page.

N

o coração da periferia oriental do Porto, Campanhã apresenta-se como um território urbano marcado por desigualdades sociais persistentes. Entre edifícios residenciais antigos, ruas e espaços públicos por vezes pouco frequentados, jovens de diferentes idades vivem o quotidiano de uma cidade que, muitas vezes, permanece esquecida. É neste contexto que experiências de co-criação artística e cultural podem abrir caminhos inesperados: espaços de liberdade, diálogo e reflexão crítica.

A co-criação, entendida aqui como um processo colaborativo de produção de conhecimento e prática artística, vai além da mera execução de oficinas ou actividades artísticas e culturais. O processo de co-criação implica uma postura ética e metodológica que reconhece os participantes – neste caso, jovens de contextos urbanos segregados – como agentes activos, com capacidade para produzir conhecimento sobre o seu próprio território e questionar as estruturas sociais que condicionam as suas vidas (Freire, 1972; Fraser, 1990). Só poderemos vislumbrar verdadeira liberdade e democracia plena quando as desigualdades estruturais forem reconhecidas e todas as vozes, especialmente as marginalizadas, tiverem a oportunidade de participar na construção de representações e decisões colectivas (Fraser, 1990; 1997).

Campanhã não é única na sua condição. Muitas periferias urbanas em cidades portuguesas e europeias enfrentam processos semelhantes de segregação urbana, marginalização e falta de oportunidades para quem lá vive. A nossa experiência neste contexto urbano constitui um estudo de caso que pode ser útil para outros profissionais que trabalham no terreno: professores, artistas, educadores e mediadores culturais que estão em contacto directo com jovens nos seus contextos locais. Parece-nos que a importância das ferramentas artísticas para a construção de uma cidadania plena é evidente. Ao sistematizarmos resultados de experiências que contribuem para a democracia, tal como o projecto FREEWILL, partilhamos um instrumento valioso pela compilação e pelo diálogo deste género de aprendizagens, oferecendo um verdadeiro kit de trabalho para diversos profissionais.

CLAREZA E CONFIANÇA: O PONTO DE PARTIDA

Antes de qualquer oficina ou actividade, é fundamental estabelecer clareza e confiança. A experiência em Campanhã mostrou que estas não são apenas palavras, mas princípios que moldam todo o processo de co-criação. A clareza envolve partilhar os objectivos, os recursos disponíveis e os limites do projecto, reconhecendo que o espaço de co-criação não é uma solução mágica para as desigualdades estruturais.

Durante meses, a equipa de investigação esteve presente no bairro, observando, conversando e conhecendo as rotinas, hábitos e interesses dos jovens. Este trabalho preliminar é decisivo, permitindo que as actividades de co-criação respondam às necessidades reais do território e evitem uma abordagem “extractivista”, na qual os saberes locais são apenas recolhidos e utilizados fora de contexto. A confiança constrói-se quando os jovens percebem que as suas histórias, opiniões e representações são respeitadas e valorizadas, e que não existem expectativas rígidas ou imposições sobre a forma como devem participar em espaços deste género.

Um dos primeiros encontros aconteceu numa sala do projecto Escolhas¹, onde desenvolvemos a nossa actividade, com os jovens sentados em círculo, cautelosos, mas curiosos. Levámos uma série de fotografias impressas de espaços do bairro e de outros contextos que imaginávamos poderem ser relevantes (por exemplo, o Estádio do Dragão). A partir da escolha de imagens, cada jovem falava do que era mais relevante para si naquela imagem. A partir dessa sessão, ficou claro que o bairro era um território muito importante e que os jovens queriam falar sobre ele (em vez de se deixarem falar apenas). Seguiram-se várias sessões. Fomos conversando sempre sobre o que esperávamos das sessões, quanto tempo tínhamos disponível e quais seriam os limites da participação. Não se tratava de impor regras, mas de criar um entendimento comum sobre o que poderia ser realizado. A clareza inicial sobre os objectivos do projecto e os recursos existentes não foi apenas um requisito que impusemos a partir da abordagem da equipa – era essencial para o engajamento real dos jovens com as actividades do projecto.

1. Projecto financiado pelo Programa Escolhas, a principal política pública focalizada na inclusão social da juventude em Portugal.



Para profissionais que actuam em contextos similares, a lição é clara: sem clareza e confiança, qualquer tentativa de criação de espaços de liberdade corre o risco de se tornar um mero exercício de simulação. A preparação ética e transparente é o alicerce de qualquer intervenção significativa e uma questão de justiça social em territórios que já são por vezes “intervencionados” com propósitos poucos claros e para atingir objectivos estabelecidos unilateralmente.

ESCUA E APRENDIZAGEM: O PAPEL DA ATENÇÃO ACTIVA

Ouvir é diferente de escutar. Em contextos periféricos, a escuta activa implica prestar atenção não apenas às palavras, mas às formas de expressão, gestos e silêncios dos jovens. A co-criação exige disponibilidade para aprender com eles, respeitando os seus interesses e modos de vida, e ajustando as actividades à dinâmica social pré-existente.

Em Campanhã, os jovens demonstraram particular interesse por práticas audiovisuais e por registar memórias do bairro – especialmente lugares, pessoas e momentos que consideram significativos. Desde esquinas onde brincavam na infância até espaços de sociabilidade e lazer como os cafés do bairro, cada canto tinha uma história que merecia ser contada. Perceber essas motivações numa lógica horizontal e lado a lado permitiu desenhar actividades com eles, perfeitamente alinhadas com o conhecimento local que possuem e que mais valorizam.

A escuta activa também concorre para o equilíbrio das relações de poder. Entre investigadores, mediadores e participantes, existem sempre assimetrias simbólicas que podem comprometer a participação genuína. Ao colocar os jovens como protagonistas da narrativa e da decisão sobre as actividades e seus conteúdos, cria-se um ambiente de aprendizagem mútua. Assim, a co-criação transforma-se num espaço dialógico, onde todos aprendem com todos – e onde a experiência é construída colectivamente.

A mediação consistiu em ouvir cada relato sobre o bairro, cada história evocada pelos jovens, registar as nuances e permitir que o grupo pensasse

colectivamente, sem imposições externas. Este tipo de escuta activa fortalece e impulsiona o processo de participação, também porque legitima e valoriza o saber local.

CONSTRUÇÃO DO COLECTIVO: IMAGINAR JUNTOS

Através da lógica da co-criação percebemos como é possível construir colectivos, ainda que temporários, com objectivos comuns. Em Campanhã, a criação de um documentário colectivo sobre o bairro permitiu que os jovens se organizassem, tomassem decisões e experimentassem funções diversas – desde a captação de imagens até à realização de diversas entrevistas sobre os espaços e as memórias de experiências no bairro.

O colectivo temporário não elimina conflitos nem diferenças, mas proporciona um espaço para negociá-los. Ao construir-se um espaço de liberdade em que cada participante contribui, surge um sentimento de pertença e de agência, elementos essenciais à cidadania. Profissionais que actuam em territórios periféricos podem perceber que a criação de colectivos não é apenas um objectivo simbólico: é uma ferramenta prática para fomentar a participação, a solidariedade e a motivação colectiva.

Ao longo das semanas, o grupo formou-se de maneira orgânica, de “dentro para fora”. A expressão “O Outro Lado” surgiu de uma das primeiras conversas, remetendo para a divisão simbólica do bairro em dois e o jogo social que essa mesma divisão proporcionou. Esse tornou-se o título da curta-metragem em formato de documentário que foi realizada em conjunto com os jovens. Cada um encontrou um papel no processo. Na verdade, todos podiam fazer tudo: planejar actividades, entrevistar outros jovens ou filmar, entre outras tarefas. O colectivo construiu-se na prática, respeitando hierarquias de poder existentes previamente, que, por vezes, se transformavam em relações de disputa por entre as quais fomos navegando.

DESORDEM E NEGOCIAÇÃO: LIDAR COM A IMPREVISIBILIDADE

A co-criação em contextos urbanos periféricos envolve lidar com a desordem: horários variáveis, condições meteorológicas, cansaço ou dinâmicas familiares podem afectar a participação. Reconhecer essas variáveis como parte do processo é essencial.

Em Campanhã, os encontros no final da tarde, muitas vezes em dias frios e escuros, exigiram flexibilidade. Nem todas as sessões seguiram o plano original; actividades foram adaptadas, discutidas e decididas pelo grupo. A negociação foi uma constante, considerando-se permanentemente perspectivas divergentes, ao passo que se trabalhavam consensos.

Um episódio ilustra bem este princípio: num dia em que planeávamos ficar em espaço interior, os jovens mostraram uma grande vontade em sair. Tratou-se de um dos dias mais importantes na filmagem e realização de entrevistas. A experiência mostrou que a “desordem” não precisa de ser um obstáculo; constitui uma oportunidade para a criatividade e a negociação.

CELEBRAÇÃO: RECONHECIMENTO E VALORIZAÇÃO

Celebrar o processo é tão importante quanto produzir resultados. Em Campanhã, o documentário final não foi apenas um produto audiovisual: tornou-se uma recolha e um registo da experiência colectiva, das memórias individuais e da capacidade de organização e de criatividade do grupo.

A celebração envolve reconhecer conquistas, valorizar a participação e contemplar memórias de forma positiva. Este reconhecimento tem impacto social e psicológico: reforça a auto-estima, fortalece vínculos e legitima o espaço de co-criação como um lugar seguro e significativo.

Quando o filme foi visto pela primeira vez pelos jovens, houve risos, comentários e elogios espontâneos. Alguns jovens ficaram visivelmente

orgulhosos ao ver imagens de si próprios e dos amigos em cena, narrando histórias que antes eram invisíveis. Mais do que a técnica ou estética do produto final, o valor da experiência residiu na participação activa e na construção colectiva.

ALGUMAS APRENDIZAGENS

A experiência em Campanhã evidencia que criar espaços de liberdade em contextos periféricos é um processo complexo, que exige atenção às relações de poder, valorização dos saberes locais e flexibilidade metodológica. Os princípios referidos neste texto – clareza e confiança, escuta e aprendizagem, construção do colectivo, desordem e negociação, e celebração – não são fórmulas mágicas, mas orientações que ajudam a construir práticas mais conscientes e inclusivas.

A co-criação não elimina desigualdades estruturais, mas oferece ferramentas para que jovens marginalizados possam expressar-se, reflectir sobre o seu território e imaginar alternativas. Para artistas, educadores e mediadores culturais, estas experiências sugerem que o trabalho em contextos periféricos deve ser menos sobre “intervenção” e mais sobre co-participação, menos sobre imposição e mais sobre escuta, menos sobre eficiência e mais sobre processo, menos sobre regras e mais sobre liberdade.

Olhando para além de Campanhã, as aprendizagens podem ser aplicadas noutros contextos urbanos segregados com desafios semelhantes: construir confiança, ouvir activamente, negociar e celebrar tornam-se práticas essenciais para que a co-criação cumpra o seu potencial emancipatório.

Tal como Paulo Freire defendia, a educação e a produção de conhecimento são inseparáveis da liberdade e da consciência crítica (1972). E, em territórios segregados, a criação artística colectiva pode ser uma das formas mais concretas de materializar esses princípios, transformando o espaço urbano em palco de agência, participação social e liberdade. ■

REFERÊNCIAS

Fraser, N. (1990). *Rethinking the public sphere: A contribution to the critique of actually existing democracy.* *Social Text*, 25/26, 56-80.

Fraser, N. (1997). *Justice interruptus: Critical reflections on the "postsocialist" condition.* Routledge.

Freire, P. (1972). *Pedagogia do oprimido.* Afrontamento.

Este texto foi produzido no âmbito do projecto Criatividades Periféricas: juventude, artes e políticas públicas em territórios segregados – PERICREATIVITY (referência: 2022.08993.PTDC), financiado pelo Governo Português através da Fundação para a Ciência e a Tecnologia (FCT).

O projecto está disponível no DOI: <https://doi.org/10.54499/2022.08993.PTDC>

Sessão de visionamento de fotografias com jovens do projecto Sinergias, Casa das Glicínias, Outubro de 2024. © Lígia Ferro



A CULTURA COMO REVOLUÇÃO

SARA
BRIGHENTI

SUBCOMISSÁRIA
DO PLANO
NACIONAL DAS ARTES



Em Setembro de 2025 completam-se 50 anos de um dos mais belos discursos da Assembleia Constituinte¹ sobre a liberdade de criação cultural, no qual a poeta Sophia de Mello Breyner Andresen começa por referir: “A cultura não existe para enfeitar a vida, mas sim para a transformar – para que o homem possa construir e construir-se em consciência, em verdade e liberdade e em justiça”.

Estas palavras continuam a ecoar hoje com a mesma urgência e declaram que as artes e as culturas (no plural) têm um valor intrínseco; são pilares da sociedade com um fim em si mesmas e não devem ser entendidas nem como ferramenta nem como acessório.

Sophia defende que as artes e as culturas só transformam se forem livres, se não estiverem ao serviço. Há uma tendência persistente de as tratar ora como ornamento, ora como instrumento. Porém, no limite, as artes são uma lição de gratuidade que nos ensina o valor do tempo sem utilidade, o prazer do lúdico, do jogo, da festa.

As práticas artísticas e culturais podem contribuir para a experiência da liberdade. Através delas podemos afirmar a força plástica da vida, o prazer desinteressado diante da beleza, a liberdade de criar, o valor do erro e a alegria de reconhecer na diversidade a expressão mais viva da humanidade. Isto ganha ainda maior relevo nesta época de incertezas e de conflitos, obcecada pela eficiência e pelo utilitarismo.

1. Acedido em <https://debates.parlamento.pt/catalogo/r3/dac/01/01/01/041/1975-09-02/>.



E se tratarmos as culturas e as artes como indispensáveis à vida em sociedade?

Estaremos desta forma a evidenciar que as dimensões culturais são políticas e que a política é cultural, reconhecendo que no binómio “política-cultura” se tecem identidades, heranças e o por vir. De facto, a participação emancipada de cada cidadão na(s) cultura(s) (enquanto forma de cidadania), se autêntica e ampla, não gera sentimentos nacionalistas associados ao ódio e à violência, mas pelo contrário gera pertença e solidariedade, ajuda a derrubar muros e a questionar fronteiras.

Para isso é urgente reconhecermos que todos, sem excepção, vivemos habitados de cultura, criamos cultura, desenvolvemos formas de cultura. Somos agentes culturais conscientes de que esse é um direito e é também uma tarefa infinita que não começou nem terminará no indivíduo – é um acto colectivo e plural.



Quando falamos de políticas públicas e de direitos culturais também estamos a falar da importância da educação artística e cultural partindo de um princípio central: de que a cultura é um bem comum e de que a capacidade estética é um pressuposto de igualdade (a capacidade de fazer e de sentir existe em toda a gente), por isso é crucial valorizar na formação as pluralidades culturais de cada território, de cada comunidade e de cada pessoa, garantindo que todos têm condições para exercer os seus direitos culturais e o encontro entre todas as formas de experimentação sensíveis. É igualmente crucial reconhecer que a democracia cultural exige o acesso e a partilha do poder e que democratizar a cultura não é apenas abrir portas, é investir na criação artística, é criar condições para a participação de todos – incluindo os mais vulneráveis; é formar e capacitar artistas, educadores e mediadores; é despertar o desejo de fruir; é investir em mobilidade e acesso; é permitir que cada um descubra a sua própria forma de participar e de sentir.

Se educar é preparar para o futuro, e o futuro é incerto, então precisamos de preparar para o que não dominamos, para o que é estranho e o que é complexo.

Quando falamos do valor das artes e das culturas na sociedade há uma dimensão formativa forjada pela capacitação artística que está ligada ao saber conviver com o desconhecido, ou seja, ao saber estabelecer uma relação positiva com a diversidade, articulando múltiplas linguagens, inteligências e emoções estéticas, alimentando a imaginação e desenvolvendo competências-chave para lidar positivamente com a incerteza, entre elas, a empatia, a resiliência e a sensibilidade.

Neste sentido, se queremos preparar o amanhã devemos investir na relação com a metáfora e com a poesia.

Com efeito, numa sociedade marcada pela globalização e pela aceleração tecnológica, é ainda mais urgente aperfeiçoar competências humanas ancestrais: estéticas, poéticas, sociais e críticas. Não basta saber programar máquinas; devemos saber imaginar, sentir e gerar dispositivos inúteis. As artes aliadas à educação têm neste âmbito um papel fundamental: ensinam-nos a linguagem das emoções, a acolher o absurdo e a diferença, e a tornarmo-nos outros.

É neste horizonte de aprendizagem sensível que se inscreve o papel das políticas públicas, em particular o papel da educação para a criatividade e a sensibilidade. Devemos impulsionar a criatividade e a sensibilidade como se estivéssemos a treinar um músculo que exige constância, repetição, prática e cuidados. Ademais, temos de o fazer para que a estranheza que a arte pode provocar não seja motivo de rejeição; que a forma como a apreciamos não seja razão de constrangimento; que a sensibilidade estética não seja desvalorizada face à racionalidade; e para que os patrimónios herdados sejam celebrados como uma aventura partilhada e em acontecimento e não como testemunhos de um passado inerte.

Escrevo enquanto subcomissária do Plano Nacional das Artes². Por isso, defendo que as políticas públicas devem garantir que, desde a primeira infância, a fruição e a experimentação das artes e das expressões culturais sejam constantes. Para isso, urge estratégias integradas entre várias áreas governamentais, pensadas a longo prazo, com investimentos ambiciosos e que tratem os direitos culturais como direitos fundamentais, porque, tal como Sophia afirmou: “A cultura não é um luxo dos privilegiados, mas uma necessidade fundamental de todos os homens e de todas as comunidades”.

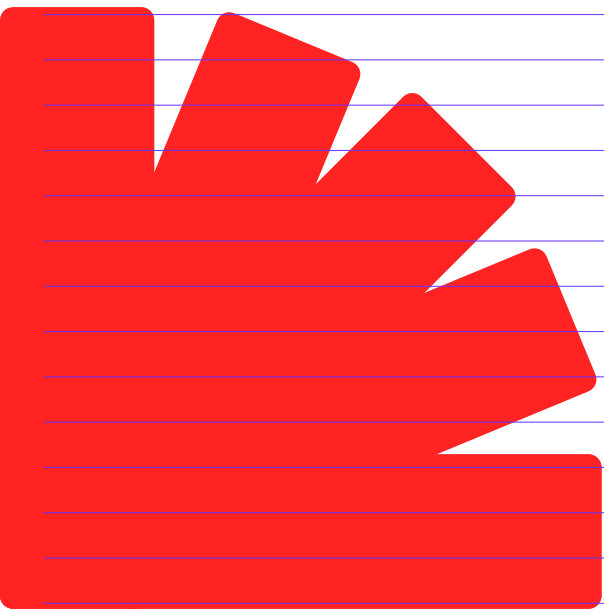
Segundo a Carta do Porto Santo³, numa sociedade onde a educação permanente, as culturas e as artes fazem parte da vida, os valores da democracia são defendidos e fortalecidos. Por outras palavras, a democracia precisa das culturas e das artes para se transformar a cada geração, por isso, o cidadão precisa das culturas e das artes para dar sentido à democracia.

2. O Plano Nacional das Artes é uma estrutura de missão das áreas governativas da Educação e da Cultura que envolve parcerias com a administração local, entidades privadas e a sociedade civil, com o propósito de fortalecer o compromisso cultural, mobilizando o poder educativo das culturas, das artes e dos patrimónios ao longo da vida. (<https://pna.gov.pt>).

3. No contexto da Presidência Portuguesa do Conselho da União Europeia e da conferência “Da democratização à democracia cultural: repensar instituições e práticas”, o PNA promoveu e coordenou a Carta do Porto Santo, um documento estruturante da política cultural europeia que orienta decisões dos Estados europeus para as áreas da cultura e educação. A Carta foi apresentada em Porto Santo, nos dias 27 e 28 de abril, de 2021, no âmbito dessa conferência. Este documento propõe um mapa orientador dos princípios, das políticas, dos discursos e das práticas culturais e educativas, para aplicar e desenvolver um novo paradigma, o de democracia cultural, na Europa. A Carta dirige-se a decisores políticos europeus, organizações culturais e educativas e aos cidadãos europeus. (<https://portosantocharter.eu/the-charter/>).

Retomando o discurso da Constituinte, Sophia acrescentou: “E, se o homem é capaz de criar a revolução, é exactamente porque é capaz de criar cultura”. Tal como Sophia, acredito que a liberdade de criar é a forma mais radical de liberdade humana. É nela que se enraíza a possibilidade de uma verdadeira revolução cultural democrática. ■

**PASSADO,
PRESENTE
E LIBERDADE!**



**JOACINE
KATAR
MOREIRA**

HISTORIADORA

PASSADO

O passado é a raiz de todos os tempos, a base das nossas neuroses colectivas, mas também de todas as vitórias societais. Seja ele fortalecedor ou repleto de traumas, é a partir e através do passado que todos – pessoas, sociedades, culturas – devemos posicionar-nos. O passado não se nega, não prescreve e não some do mapa, mesmo quando o tentamos esconder. Falo do passado porque estou focada no futuro e sinto inquietações constantes sobre o estado do mundo.

Ficar *presa* ao passado, ou seja, cultivando e reificando a experiência acumulada e tudo o vem atrelado, nem sempre é negativo, se pensarmos, por exemplo, na conservação de saberes e culturas, na preservação dos ecossistemas e na manutenção de valores humanistas, como os povos considerados tradicionais fizeram e continuam trilhando o caminho inverso ao da industrialização e do individualismo. Por outro lado, a mesma situação, no Ocidente, pode ser também a defesa intransigente de uma história marcada pelo colonialismo e as suas violências, pela construção da identidade e da nacionalidade baseadas na espoliação e subjugação de pessoas, povos e culturas, reforçando a linha ténue que separa o colonialismo do racismo estrutural.

Se o passado nos *persegue* é possível mudar de caminho e subir de nível, evitando os erros de outrora, aceitar e assumir as suas heranças e lidar com o desconforto e a dor, fazendo o trabalho que as antecessoras não fizeram. Mas como tudo tem hoje o seu preço e ninguém quer pagar de livre vontade, mesmo quando é a coisa certa ou a justiça tão esperada, resta-nos criar condições para a catarse colectiva e para a devolução das cargas históricas que não nos pertencem: devolver a história colonial à Europa; devolver o racismo à branquitude e às suas leis; a misoginia e o sexismo aos homens e às masculinidades violentas, a homofobia à heteronormatividade e a poluição e o lixo aos países que mais consomem.

Esta devolução torna-se urgente, quando o cenário actual é o do reforço político e institucional de ideologias historicamente vencidas, como o colonialismo e o fascismo, assim como o da normalização do genocídio e a naturalização de guerras e mortes em vários países. É o passado – aquele

que escamoteou e jamais assumiu a sua verdade – a tomar conta do presente com outras roupagens, mas com a mesma violência.

Com a ajuda da internet, dos órgãos de comunicação social, dos partidos políticos, da banca e finanças, do imobiliário e das farmacêuticas, das Igrejas e das lojas maçónicas, do ensino e do esoterismo, vão-se criando realidades convenientes, vítimas e malfeitores, enquanto nos colocam à frente decisões e acontecimentos que, de estupefacção em estupefacção, nos levam à letargia final.

O passado é um espaço de heranças e de partilhas e, como tudo entre os humanos, as heranças e as partilhas, mesmo quando assentes em pistas legislativas, podem ser danosas. Senão, porque lutaríamos hoje por coisas que já herdámos, frutos de batalhas seculares pela dignidade do ser? Acredito veementemente que aquilo que herdámos é aquilo de que precisamos e cabe-nos segurar a tocha, garantir que não se apague, transmutá-la e depois partilhá-la. Contudo, o capitalismo – fruto da *empresa* colonial – ensinou-nos a partilhar as neuroses e a privatizar as alegrias da vida, a possuir tanto e a acumular tudo. No meio de tantos discursos, palavras escritas e epopeias de desenvolvimento, perdemo-nos rumo a um passado que deveríamos ter ultrapassado.

PERTENÇA

Olho com coragem para o meu próprio passado, à procura de caminho, juntando peças, pessoas e histórias onde possa assentar as minhas ambições, pois preciso de alicerçar a esperança, e o futuro parece-me incerto e tenebroso.

Sou originária de uma cultura africana em que mais importante do que o *quem somos* é o *de quem somos*. E o *de quem somos* é geralmente de que ventre saímos e também, não raras vezes, de quem nos criou ou quem nos tem a seu cargo. A individualidade de cada uma está enraizada nas suas heranças e na história, forma de ser, feitos e sentimentos das que a precederam. O tu e o eu perdem força perante o nós ou o vós e tudo se funde no colectivo. Os descendentes são da *barriga*, ou seja, da parte materna e é

dali que ganham raízes, cultura e identidade. Sou filha da Guiné-Bissau e de todas as mulheres pepéis que seguraram o meu *bambaram*: Elsa, Nonó, Queta Vieira e Naná.

Os Pepéis, conhecidos na historiografia portuguesa como insubmissos e defensores do seu chão – ou da sua terra – são um grupo cultural matrilinear, mas nem por isso matriarcal, pois os homens detêm muito poder. Sou de onde o meu cordão umbilical foi enterrado, próximo das Minhas e dos Meus, que me protegem das doenças, das intempéries e do mau destino.

As mulheres, quais deusas, são quem controla a vida e a morte, portanto quem recebe quem chega e quem se despede dos que partem, em cerimónias específicas, rituais cheios de força e simbolismo. Para elas, o destino parece quase sempre certo, monótono e implacável. Para os homens, *fidjus-matchus*, o mundo é um campo de acção e o destino pode ser sempre mudado, transformado e surpreendente.

A religião não é aquela que olha para o céu, para o Alto e para o Altíssimo. É a própria terra, com a sua lama e a sua poeira que nos sustém, que suporta o nosso peso e para onde baixam os nossos olhos em oração e súplica. A terra exige curvatura e humildade aos vivos, assim como os ancestrais que se encontram presentes nas raízes dos grandes poilões de troncos magistrais ou escondidos nos olhos dos crocodilos e das tartarugas marinhas. A terra é quem nos tem; é o chão que pisamos para cumprirmos o nosso destino individual e colectivo.

A ideia de liberdade, pelo menos para as mulheres, está assente na possibilidade de nada faltar para si e para os seus, e isso geralmente implica o trabalho de uma vida. Todos os outros caminhos estão moldados pelas várias pertenças, sem grandes possibilidades de fuga. Outros sentidos para a liberdade, diria que são a alegria, a dança, o fazer parte de cerimónias e eventos, mas tudo dentro do colectivo. E o que é a liberdade senão um passo de dança, um grito feliz seguido de um abraço?

O passado não pode ser mudado, mas pode ser questionado e combatido quando fere o curso da dignidade humana, e nela pode também assentar toda a força e conhecimento de que precisamos para resistir.

NONÓ DI NÁNA

Nonó teve o seu segundo filho no dia 1 de Fevereiro de 1964, em Kumus Dindin Bancó, na cidade de Farim, na Guiné-Bissau. A criança nasceu numa madrugada difícil, debaixo de uma mesa, em noite de bombardeamentos. Acudida pelas primas durante o parto, a enfermeira chegaria mais tarde, já só para cortar o cordão umbilical, a pedido de um irmão e de um primo que procuraram por ajuda. A mãe, que sempre fora um rochedo, teve medo do pior e isolou-se. O marido, de origem cabo-verdiana, ausente e ocupado com preocupações mundanas, era elemento da administração colonial. Era tempo da Luta de Libertação Nacional, e Fevereiro de 1964 foi também a data da criação, em Cassacá, das Forças Armadas Revolucionárias do Povo no âmbito do I Congresso do PAIGC – Partido Africano da Independência da Guiné e Cabo Verde, liderado por Amílcar Cabral. A Guiné tinha ousado enfrentar séculos de História, abraçando os ventos revolucionários do anticolonialismo, que já tinham libertado vários países africanos.

O menino não chorou nas primeiras horas de vida, gerando preocupação e ansiedade. Meses mais tarde seria operado ao coração, em Bissau. Sobre viveu a tudo, mas teve de lutar pela vida logo à nascença. A mãe dizia que o filho *padidu pa i bibo*, ou seja, que nasceu para viver, como se viver fosse apenas o seu destino e não o de toda a gente. Nonó decidiu ser enfermeira e depois tirou a especialidade em pediatria, mas diz que foi por vocação. Voltara à escola com dois filhos nos braços e um divórcio em processo, e, apesar de nova, sentiu logo cedo a necessidade de ser livre e de ser independente para poder cuidar de si e dos seus.

Filha de um cabo-verdiano de tez clara, da Ilha de Fogo, adepto do desporto e comerciante local, e de uma mulher da Guiné, negra alta e escura, de nome Nána, Nonó nasceu com uma pele dourada e olhos tímidos e curiosos. A mãe, Nána, não sabia ler nem escrever, mas os filhos só o descobririam muito tarde, quando certo dia segurou sem querer um livro ao contrário e começou a folheá-lo.

Casara, em grande festa, com um jovem professor, filho de pais cabo-verdianos, com apenas dezasseis anos de idade. Esse jovem, de nome Quim, seguindo a posição do seu pai, Mendes Moreira, não se juntou ao PAIGC,



como tantos outros funcionários fizeram, começando pelo próprio Amílcar Cabral. Por outro lado, o pai de Nonó seria preso pela PIDE e levado para a Ilha das Galinhas – para onde eram levados os presos políticos – acusado de ajudar os Libertadores, naquela época denominados de “terroristas” pelo poder colonial. Nonó visitou várias vezes o pai na cadeia, sob os piropos e os olhares sarcásticos dos portugueses que a cobiçavam.

E de que lado poderia estar, com um pai preso político, familiares combatentes pela liberdade da pátria, um sogro do regime e um marido da administração colonial? Muitas famílias guineenses – aquelas que tinham alternativas – viviam a mesma situação avassaladora e aparentemente sem saída. Fustigada pelos dois lados, a ter de escolher entre pai e marido, entre a vida baça e a promessa de morte, entre a estabilidade e a independência.

QUIM DI NHA ROSA

Quim escrevia poemas nos quais tentava adivinhar o rosto de sua mãe, o sabor do seu beijo e a sensação de um toque ou carícia na sua cabeça redonda e face de traços bonitos. A mãe falecera pouco depois do seu nascimento, levando consigo todas as possibilidades de ser retratada para a posteridade. Nenhuma fotografia, nenhuma pintura, um esboço que fosse. Seria para sempre o vazio da sua vida, jamais preenchido pelas mulheres com quem conviveu, entre elas a Nonó.

Órfão de mãe, Quim fora educado pela sua avó paterna, Nha Rosa, uma mulher de todos conhecida, valente e proprietária, em tempos de fome e miséria nas ilhas de Cabo Verde. Irreverente e inquieto, causava ansiedades ao acinzentado regime colonial, que nunca nele confiou verdadeiramente, apesar de ser filho de pessoa considerada exemplar.

Não se parecia muito com o seu pai no modo de ser, mas talvez tivesse herdado a sua inteligência e eloquência. Talvez, porque ter um pai de tamanho porte como Mendes Moreira só servia para apoucar os filhos. Mendes Moreira era um alto quadro da administração colonial e um intelectual que escreveu artigos e livros sobre o grupo cultural Fula, da

Guiné, condecorado duas vezes pelo Estado português e que assumia que tudo o que tinha era fruto das oportunidades que os portugueses lhe tinham dado, pelo que não poderia trair a sua confiança, apesar de saber dos abusos e desmandos do poder colonial.

Quim sentiu na pele a implacabilidade dos regimes políticos da sua época, não se tendo enquadrado verdadeiramente em nenhum. Foi investigado e várias vezes vítima de tentativas de intimidação pela polícia política portuguesa na Guiné e perseguido pelas chefias em Portugal, que nele viam um negro insubmisso e com pensamento próprio. Mas se o regime fascista nunca conseguiu acusá-lo de nada, seria preso depois da Independência, correndo sérios riscos por estar associado ao regime anterior. Em Portugal, onde se instalou depois da prisão, não teve muita paz nem grande realização até morrer. Como locutor da rádio, já desde Bissau, a sua voz ecoava e baloiçava entre os bloqueios e os regimes de gente com poder, que sempre o marcaram como alvo.

Procurou, por isso, outras formas de viver, longe dos holofotes e do poder que não tinha, mas também que não aceitava que o comandasse. Tão insubmisso como divertido, tão inteligente e bom dançarino, acompanhado como sozinho, Quim Moreira poderia ter-se juntado ao PAIGC, mas não o fez por respeito a seu pai, a quem nunca obedeceu, a não ser neste facto.

PRESENTE

O país que me acolheu também foi por mim acolhido, apesar do nevoeiro denso do mês de Outubro de 1991. E sobretudo por ter pensado, com oito anos de idade, que o destino seria o Brasil e não a aldeia pequena e fria do Gradil, lá para os lados de Mafra. Nunca tinha visto tanta luz e nunca tinha sentido frio. A sensação era brutal e mesmo depois de vestida adequadamente, durante meses senti um tipo de frio que não consigo sequer explicar. Com o tempo, o frio transformou-se na minha nova casa e o Outono passou a ser a minha estação favorita, assim como a lã, a maçã reineta assada e um copo de vinho tinto.

Trago de entre os poros a experiência da conquista da Independência que não vivi, mas que me dá forças para enfrentar monstros que só se mostram às suas vítimas. E carrego cravos vermelhos em vários materiais, festejando a Revolução que derrubou o regime fascista, e que me fazem lembrar que este também é o meu chão e parte da minha identidade.

A Europa, terra dos sonhos maiores, dos arranha-céus, das luzes e do silêncio, nunca me permitia ter tempo de olhá-la de frente, e quando o fiz, quase perdi o tento. Pediu-me silêncio e recato, aceitação, trabalho e distância, quando aquilo que queria era poder usufruir da sua energia, crescer em possibilidades e ser feliz. O colonialismo acabou, mas a colonialidade subsiste. Renova-se a cada comemoração da heroicidade lusitana, a cada emprego negado a uma pessoa cigana, a cada bastonada num jovem negro.

Aprendi com o tempo a decifrar códigos e comportamentos para saber como posicionar-me de modo a sofrer o menos possível num ambiente onde a minha voz dificilmente teria grande legitimidade e razão, onde o meu corpo poderia não caber nos espaços a mim destinados e descobrir que só seria livre quando parasse de ninar delírios e alucinações alheias.

Afinal, para que serviram os esforços e os exemplos daqueles e daquelas que me precederam, que lutaram pela sua e nossas vidas, desde a escravatura aos nossos dias? Que outra forma terei de honrar o seu legado, que não dar continuidade à sua luta pela dignidade, permitindo-me ser e estar como e onde quiser?

LIBERDADE

Certo dia, cansei-me de temer o mundo e descobri que o mundo poderia temer-me a mim e que isso seria a justiça poética da minha existência. E para isso bastava-me apenas dizer o que penso e o que gostaria de mudar na paisagem.

Perdi os medos que tinha quando pari uma criança numa manhã de domingo, dia de sol e afectos, cheiro a bolo quente, a mulher bonita,

borboletas no ventre, vontade de chorar e de rir ao mesmo tempo. Depressa ganharia novos temores, mas nesse dia as Deusas vieram cumprimentar-me e prometeram-me amparo, alegria e abertura de caminhos. Pouco tempo depois percebi que ela, a minha pequena Anaís, era o próprio caminho, a própria abertura, a alegria e o verdadeiro amparo.

Seguro as mãos frágeis da minha avó Nonó, beijo-lhe a face e passo os dedos pelos seus cabelos brancos como nuvens de algodão. Quando era criança, costumava pedir-me que lhe contasse histórias, pois sabia que eu era uma tagarela que adorava um bom palco entre as paredes seguras de casa. Hoje pede-me que me sente a seu lado e pergunta-me sobre a minha vida. O tempo foge-nos e todas as palavras devem ser ditas. Não há conversa que não termine com a lembrança de Quim di Nha Rosa, entretanto falecido. Herdei e bem a altivez do meu avô Quim, que muitas vezes me fazia lembrar D. Obá II do Brasil, um escravizado negro que dizia ser parte da realeza africana, que se vestia e caminhava de forma galante e real, ostentando saúde e beleza pelas ruas do Rio de Janeiro. Há *coroas* que trazemos ao peito e não na cabeça.

Persigo uma ideia de Liberdade que não dá tréguas ao ambiente que me rodeia. Recuso a monotonia da epopeia colonial, qual gás inebriante que afecta quase toda a gente. O neofascismo, neoconservadorismo e a privação de direitos estão a tomar conta da vida e eu tenho mortos por enterrar.

Serei livre, se vivo com medo de perder a minha liberdade? Se percebo que os meus direitos não estão garantidos e se preciso de lutar contra a invisibilização e o silenciamento?

E para cimentar a liberdade, o que é que ainda nos falta fazer? Que outras lutas devemos travar, que já não tenham sido tentadas? A luta pela liberdade não terá fim, mas podemos começar hoje por libertar todos os passarinhos que enfeitam as gaiolas de gente mansa, ou por construir casas redondas e guarda-chuvas ao contrário, que cumpram o seu nome.

Aprendi com o passado que a liberdade é o meio, não o fim. A liberdade é por onde passa a luz e não a própria luz. ■

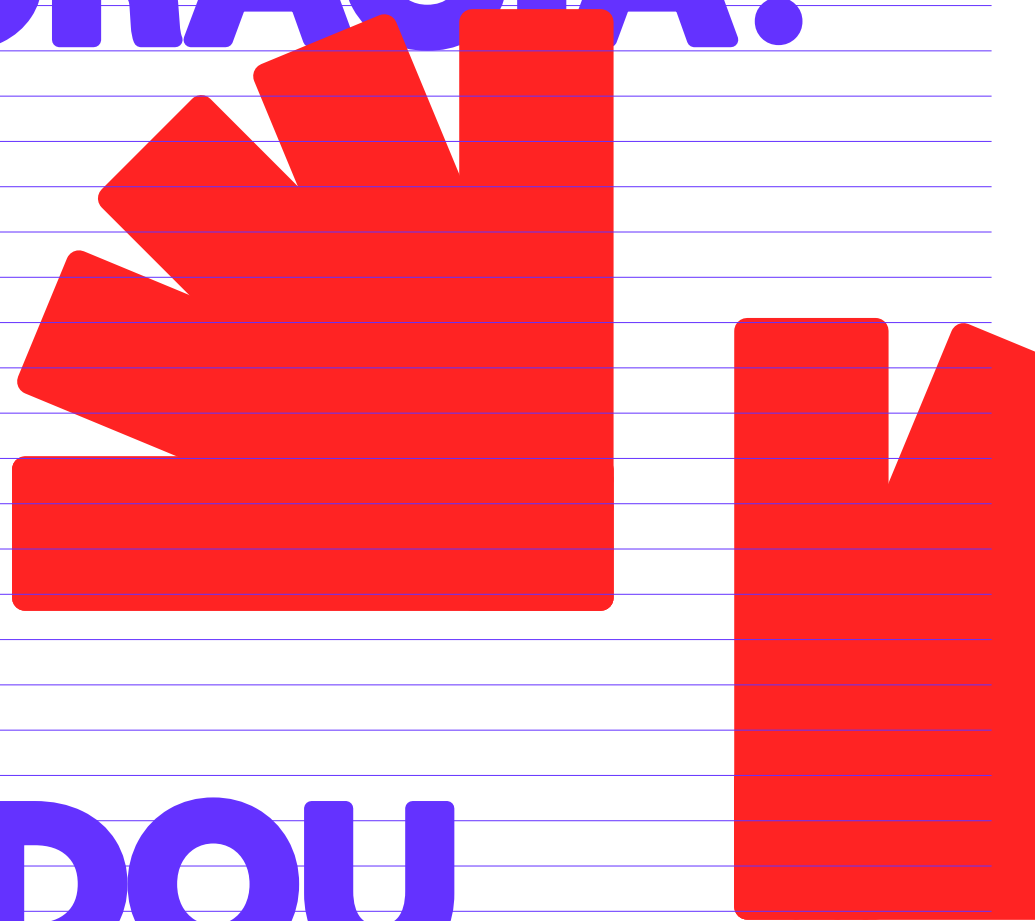
**O TEU CORPO
TAMBÉM PARTICIPA
NA DEMOCRACIA?**

**JORGE
ANDRADE**

ACTOR E ENCENADOR

**DANAE
THEODORIDOU**

ARTISTA E INVESTIGADORA DE ARTES PERFORMATIVAS



Convidámos o actor e encenador Jorge Andrade e a artista/investigadora de artes performativas Danae Theodoridou para uma conversa sobre teatro, práticas corporais, manipulação e performance. Como podemos convocar o corpo, através de práticas concretas, para sentir as formas de representação e construção da democracia? Sentido-as, podemos tornar-nos mais conscientes das nossas opções.

DANAE THEODORIDOU é uma fazedora de performances e investigadora sedeadada em Bruxelas. A sua investigação artística centra-se nos imaginários sociais, na prática da democracia e na forma como a arte contribui para o surgimento de alternativas sociopolíticas. Danae é co-autora de *The Practice of Dramaturgy: Working on Actions in Performance* (Valiz, 2017) e autora de *Publicing – Practising Democracy Through Performance* (Nissos, 2022).

www.danaetheodoridou.com

JORGE ANDRADE fundou a mala voadora (2003) com José Cape-la, com quem partilha a direcção artística da companhia. Além de actor, dirige os espectáculos e tem escrito os seus respectivos textos. Coordena a programação do espaço da companhia, no Porto. Encenações suas foram nomeadas ou distinguidas com o Total Theatre Awards, Prémio Madalena Azeredo Perdigão (Gulbenkian), Prémios Autores (SPA) e Globos de Ouro, tendo sido apresentadas nos cinco continentes.

<https://malavoadora.pt/>

ANA PAIS Obrigada por aceitarem este *blind date* (risos). Como vocês não se conhecem, seria interessante se se apresentassem através dos vossos projectos incríveis sobre democracia, participação política e manipulação. Danae, podes falar-nos sobre o teu projecto participativo *The Practice of Democracy* [A prática da democracia], que vem sendo desenvolvido desde 2019? E Jorge, podes apresentar-nos a recente produção da mala voadora, *25 de Abril de 1974*, estreada no âmbito das comemorações dos 50 anos da Revolução dos Cravos?

JORGE ANDRADE Gosto de pensar no meu trabalho como uma espécie de óvni que aterra no quintal da casa de alguém. O conceito do espectáculo é influenciado pela curta-metragem de John Smith *The Girl Chewing Gum* (1976). Ele filma a rua com uma câmara fixa e só depois vai para o estúdio para reescrever a história, tornando-a ficção. É quase como ter total liberdade de imaginar, mas ao mesmo tempo ser completamente manipulador. Quando vi a curta, tive a ideia de fazer o “filme” sobre a revolução com as imagens originais de 1974. Em cena, apresento-me como um realizador de cinema que está a fazer um filme sobre uma revolução que ocorreu há mais de 50 anos. No entanto, digo ao público que a revolução não aconteceu; é apenas uma ficção. Misturo as imagens originais a preto e branco com novas imagens (convertidas em preto e branco), colocando-lhes o logótipo da televisão nacional, e uso imagens de claquetes de cinema para fingir que estou a filmar em tempo real, e mesmo a “dirigir” os actores. A certa altura, dirijo-me ao público, agradecendo por terem vindo fazer o casting, pois preciso de muitas pessoas para fazer a revolução. Enquanto explico como será a rodagem, uma imagem do público é projectada no ecrã. No final, faço uma espécie de *fastforward* das eleições democráticas em Portugal até aos dias de hoje e, em seguida, adiciono outra camada de ficção: as imagens da comunicação social do discurso do líder populista de extrema-direita após uma eleição. As imagens são manipuladas para fazer crer que ele é o novo primeiro-ministro de Portugal, o único facto que não é verdadeiro, ao contrário das imagens anteriores. Eu dou indicações ao líder populista ao vivo (ao mesmo tempo que passam essas imagens), imaginando que ganhou as eleições por uma margem enorme, o que lhe permitirá alterar a Constituição para governar o país durante os próximos cinquenta anos...



DANAE THEODORIDOU Em 2019, comecei a trabalhar neste projecto abrangente chamado The Practice of Democracy, que inclui diferentes performances. É um projecto participativo e cada uma dessas performances explora uma prática específica da democracia: apresentar um discurso em público, reunir em assembleias, participar em protestos. As performances são sempre feitas em colaboração com residentes das diferentes cidades onde levamos o projecto, até agora na Grécia, Áustria, Holanda e Bélgica. As pessoas respondem a convocatórias abertas; qualquer pessoa pode participar. Estas práticas são corporais; trabalhamos na forma como o corpo funciona na democracia, mas a nível sensorial, através do movimento, etc. Utilizamos uma metodologia baseada em partituras [guiões de instruções e regras], como uma estrutura de um jogo, que crio em conjunto com os meus colaboradores. As instruções colocam-nos um desafio ou um papel que não faríamos normalmente; na verdade, o desafio é praticarmos a democracia. Também reflectimos sobre a razão de o fazermos. Recentemente, iniciei uma nova fase deste projecto, envolvendo também políticos e instituições políticas. Até agora, tenho trabalhado ao nível dos cidadãos, para ver se esta abordagem participativa corporal, baseada em partituras, pode ter algum efeito. Quero ver se esta abordagem também pode ter impacto nas instituições, nas organizações burocráticas e nos partidos políticos.

ANA PAIS Podes dar um exemplo de uma dessas práticas?

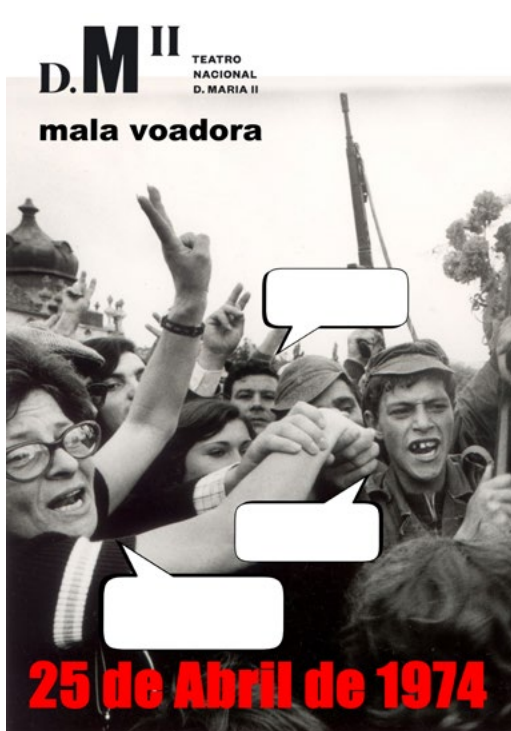
DANAE THEODORIDOU Por exemplo, a performance *Analogue Campaign* (2019) foi o primeiro projecto que fiz sobre falar em público. Fizemos uma convocatória aberta para um pequeno grupo de dez pessoas. Fizemos um workshop de seis dias em que os participantes tiveram de seguir as partituras e regras do projecto para criarem os seus próprios discursos sobre democracia e coexistência social. Perguntámos o que é a democracia para eles e de que modo é uma forma de coexistência social. A partitura molda o formato da performance, mas o conteúdo é trazido pelos participantes, porque são eles que escrevem os seus discursos. A partitura inclui instruções, como pensar, falar e mover-se. Por exemplo, uma das instruções é encontrar uma posição no espaço para colocar o corpo antes de começar a falar. Onde pode ficar o meu corpo para fazer este discurso? É uma decisão importante porque se trata de uma performance que acontece

em diferentes lugares da cidade onde as pessoas se reúnem, como cafés, bibliotecas, escolas, ou seja, lugares que parecem uma assembleia, mas não são. Também é importante que a performance não seja anunciada. Então, imagine que está num café e, de repente, alguém se levanta e faz o discurso. Nesse sentido, os participantes do projecto adicionam uma camada imaginária ao espaço em que estão. Todos começam o discurso assim: “Imaginemos que não somos estranhos mas um grupo de pessoas reunidas aqui para tomar uma decisão colectiva. Permitam-me imaginar isto durante os próximos quinze minutos.” E então fazem o seu discurso, que desperta diferentes reacções. A performance é mais como uma acção pop-up que aparece inesperadamente propondo uma outra forma de coexistir socialmente na cidade.

ANA PAIS Como criadores, vocês têm de fazer escolhas que irão moldar decisivamente a performance para o público. Essas escolhas moldam a sua experiência afectiva e estética e afectam a sua liberdade. Podem falar-nos um pouco sobre como pensam no público quando desenvolvem os vossos projectos? Como pensam nos seus corpos a experienciar essa situação?

JORGE ANDRADE Acho que também é importante saber que o espectáculo *25 de Abril de 1974* foi criado a pensar num público jovem, especialmente para uma geração que não teve contacto directo ou sequer indirecto com a Revolução. Por isso, estariam mais dispostos a aceitar que a peça era ficção, mesmo sendo uma celebração, e muitos deles a aprenderem sobre a revolução nas aulas. Estamos a experimentar diferentes possibilidades da realidade. Na verdade, fiquei surpreendido com a reacção deles quando disse coisas como “Então, vamos encontrar-nos no quartel militar na noite de 24 de Abril”, e algumas crianças responderam “Ah, a sério? Tenho que pedir à minha mãe”, ou algo do género. Mas, ao mesmo tempo, o público está ciente de que está num espaço ficcional, o que é completamente diferente de quando os políticos aparecem na televisão e dizem mentiras; são dois meios completamente diferentes para o mesmo jogo.

ANA PAIS A manipulação é um artifício que domina este teu espectáculo, mas o facto de tu te dirigires directamente ao público como se fosses figurantes no filme que vai ser/está a ser produzido projecta aquele



Cartazes que integram o dossier pedagógico produzido pela mala voadora para o TNDM II, a partir de fotografias de época.

momento real num horizonte imaginário: eles vão fazer parte do filme/revolução. Que diferença isso faz para a experiência do espectador?

JORGE ANDRADE Isso faz com que eles se envolvam muito mais no que está a acontecer, porque eu dou-lhes, a eles (e às pessoas nas filmagens), instruções sobre o que farão no filme. Podem “escolher” ser militares ou pessoas comuns na rua e tudo mais; sentem-se como uma delas. A partir do momento em que vêem a sua imagem no ecrã, ficam muito mais abertos a reagir às coisas que acontecem ao longo da peça. E, desde a estreia, em Setembro de 2024, já verificámos uma mudança na reacção das crianças. Por exemplo, em algumas zonas do país, na última cena (da vitória do populista) as crianças não aplaudiam, mas agora, cada vez mais, aplaudem e comemoram. Provavelmente, antes havia crianças que gostariam de aplaudir, mas não tinham coragem de fazê-lo. Agora, comemoram. Não é a maioria, mas é mais audível. Quando temos a conversa no final, vemos que isso vem do que elas vivenciam nas suas famílias.

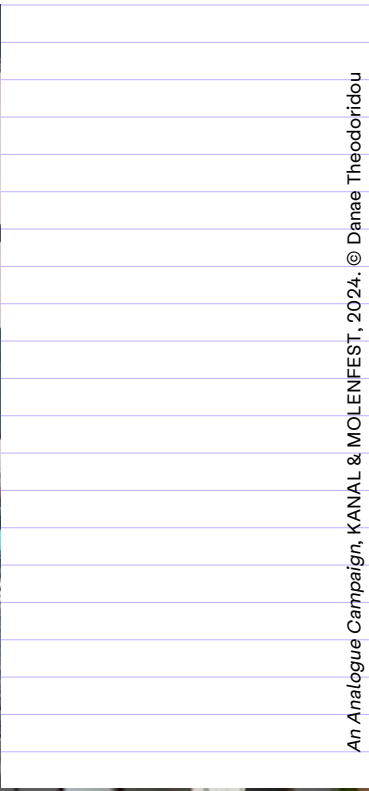
DANAE THEODORIDOU Sim, no meu trabalho, o público também é participante. Mas há diferentes níveis de participação e isso depende muito, muito mesmo, do projecto. Por exemplo, em *Analogue Campaign*, que já mencionei, os participantes também são público uns dos outros, juntamente com os que, por acaso, estão nos locais onde fazemos os discursos. É uma experiência muito diferente para as pessoas que estão dentro, é claro, para os oradores e para aqueles que testemunham. O público observa o público. De certa forma, eles são tanto público quanto participantes. Estamos sempre a observar e a fazer.

JORGE ANDRADE O público percebe que está a ver algo que foi ensaiado?

DANAE THEODORIDOU Claro. Em primeiro lugar, os participantes geralmente têm o discurso nas mãos, então fica óbvio que é algo que está escrito. Eles não são profissionais que falam facilmente em público. Além disso, na última etapa da partitura, distribuímos folhetos do projecto ao público, para que saiba que se trata de um projecto artístico. Acho importante as pessoas saberem que se trata de um projecto artístico que tenta fazer algo específico em relação à prática de falar em público, mas só ficam a saber disso no final, para que o inesperado do encontro continue a ressoar por algum tempo.



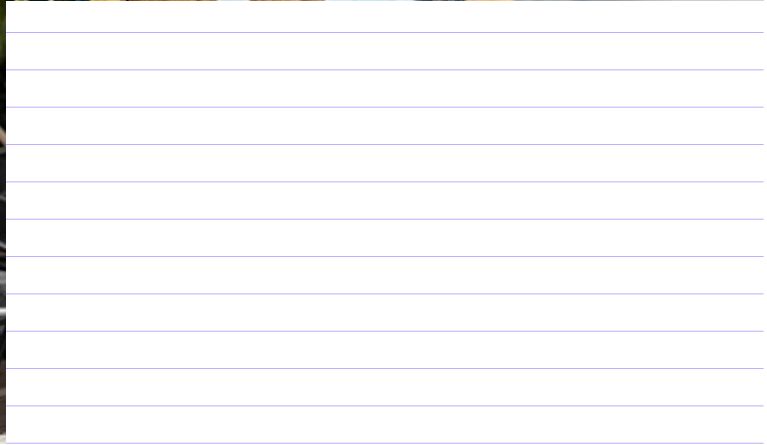
An Analogue Campaign. © Lili Chatzikonstantinou



An Analogue Campaign, KANAL & MOLENFEST, 2024. © Danae Theodoridou



An Analogue Campaign. © La Strada Graz & Nikola Milatović



JORGE ANDRADE O público reage à pessoa que diz o discurso?

DANAE THEODORIDOU Sempre! A questão é se reagem de forma positiva ou negativa. As reacções vão do entusiasmo à agressividade, o que é muito raro, só na Holanda é que tivemos atitudes desse tipo. Desde o início, foi importante para mim observar como o projecto revelou os diferentes espaços públicos, para compreender as suas especificidades, a forma como estão ligados aos locais. O espaço público é muito diferente na Holanda, na Áustria, na Grécia ou na Bélgica. Também é muito diferente se estivermos numa cidade pequena ou na capital do país; se estivermos num café central ou num espaço cultural alternativo, num local auto-organizado, etc. Estas diferenças também foram muito importantes para nós. Experimentámo-las. Para mim, o trabalho é sempre sobre como os corpos se apresentam uns aos outros em público. É exactamente isso que os projectos questionam ou desafiam. Por exemplo, em *An attempt to devise a democratic assembly* (2023), outra performance do projecto The Practice of Democracy, que normalmente se realiza em salas institucionais da democracia (câmaras municipais, parlamentos, etc.), há uma parte em que um dos oradores da assembleia é convidado a partilhar as suas ideias sobre a micropolítica presente na sala. Isso é relevante porque nesta performance preparamos a configuração da sala; a forma como o público/participantes se posicionam e agem fisicamente é proposta pela partitura. Na Câmara Municipal de Atenas, por exemplo, algumas pessoas estavam sentadas mais acima do que outras, no lugar dos moderadores, o que significa que também tinham o direito de interromper e dar a palavra a outras pessoas. Tornamos consciente o que está a acontecer no momento: quantas mulheres estão aqui? Quantos homens? A diversidade é suficiente ou não? Quem falou muito, quem falou menos? Como se comportam os corpos nessa configuração específica? Chamamos a atenção para o facto de que cada configuração tem uma espécie de micropolítica física que acontece através do corpo. É sempre sobre como a prática é feita corporalmente, o que significa reflectir sobre as formas (e os seus próprios limites) em que os corpos aparecem aos outros publicamente.

ANA PAIS E olhando retrospectivamente, achas que estas são ferramentas importantes para nós hoje? Porquê?

DANAE THEODORIDOU Sim, acho que são muito importantes. Também se pode perceber isso na forma como os espaços são transformados por essa consciência, na forma como os participantes se sentem e agem de maneira mais livre. A certa altura, os participantes da performance *An attempt to devise a democratic assembly* foram convidados a quebrar o padrão proposto e a fazer outra coisa no espaço. A forma como o fizeram foi incrível. Em *Analogue Campaign*, os participantes foram convidados a contar uma experiência de democracia que tivessem vivenciado, a partilhar um sentimento de comunidade, não apenas intelectualmente, mas através dos sentidos; um momento em que se sentiram parte da democracia. Recorrer aos sentidos e à sua experiência corporal para falar disso foi a tarefa mais difícil para eles. Mas quando lhes foi dado espaço e tempo para o fazer, criaram histórias incríveis sobre como o corpo se sente ao fazer parte de uma democracia. A maioria disse que foi uma experiência transformadora – as características, as sensações que partilharam foram espantosas, muito interessantes e inspiradoras.

ANA PAIS Jorge, quando apresentas o espectáculo em contextos escolares, tu comesças imediatamente a conversar com o público, sem fazer intervalo para o aplauso. Parece-me que esta abertura para a conversa é crucial porque estás a acolher as reacções deles, incentivando o debate. Achas que eles conseguem reconhecer o problema da manipulação, que está no cerne do espectáculo?

JORGE ANDRADE Sim, esse é um dos temas que discuto com eles no final. Enfatizo que o teatro é um lugar seguro onde criamos cenários para reflectir sobre as nossas vidas e sobre a realidade. Sem dúvida, adoro manipulação [risos], mas, sinceramente, sinto-me muito perdido no momento de manipular as informações do espectáculo para levá-los a reflectir sobre todo o processo. O espectáculo propõe um jogo: estás a ver um filme, mas podes fazer parte dele. Não é algo distante de ti, é a tua história. E a manipulação está a ser feita para que eles façam parte dessa história e, especialmente, que sejam agentes dela no futuro. Uma coisa é a vida real e outra é a vida representada no palco. Isto é teatro. É suposto criar um universo onde se pode, através do conforto da ficção, questionar a possibilidade de termos um governo de extrema-direita. Para dar outro exemplo, estou actualmente a preparar um espectáculo baseado em





Paradise Found: the cradle of the human race at the North pole, escrito pelo primeiro presidente da Universidade de Boston, William Fairfield Warren. É uma compilação de estudos científicos e filosóficos de diferentes religiões e geografias que provam que o paraíso existiu na Terra e fica no Pólo Norte. Não quero transformar isso em ficção. Quero que os actores no palco se comportem como se fossem os autores desses documentos escritos em 1885. Acho que então as pessoas que forem ao espectáculo farão uma relação, por exemplo, com os terraplanistas actuais.

DANAE THEODORIDOU Gostava de acrescentar uma questão ao tema da manipulação. Normalmente usamos o termo com uma conotação negativa. Acho que isso é um sintoma de negligência da performatividade da política. Se a performatividade da política fosse reconhecida como tal, não teríamos os problemas que temos hoje! É muito claro que as sociedades da Europa Ocidental suprimiram o papel da performance da política, que inclui sentimentos, posturas corporais, gestos, etc. Glorificámos um processo pseudo-racional da política. Se fores mais emocional, mais apaixonado, mais zangado, não serás levado muito a sério. É precisamente essa supressão que a extrema-direita aproveita, usando esse espaço vazio para expressar sentimentos. Se estivéssemos conscientes de que tudo o que existe é performance e manipulação, e que actuamos uns para os outros, nos apresentamos perante os outros, então seríamos mais capazes de ver as performances da extrema-direita e o seu perigo político. A ficcionalização que o teatro tenta fazer permite aumentar este tipo de consciência: que as coisas são feitas, construídas e representadas. Não é que haja uma alternativa. Mas temos de estar conscientes de que temos de escolher as nossas performances. Neste sentido, talvez tudo seja manipulação, mas no sentido de que tudo tem a sua performatividade, tudo tem uma construção específica através da qual funciona. Torna-se manipulação quando essa performatividade passa a ser a única realidade, contra a qual não devemos reagir. Estamos sempre a representar. Estamos sempre a manipular. Acho que a performance teatral pode ajudar a aumentar a consciência das nossas opções.

ANA PAIS Acreditas que estas práticas e performances em contexto artístico estão realmente a construir uma democracia melhor?

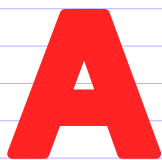
DANAE THEODORIDOU Elas ajudam-nos a questionar a própria forma de fazer a democracia. Precisamos questionar as coisas mais profundamente e através do corpo, sensorialmente, materialmente, como uma prática. É por isso que insisto no uso do termo “prática” em *The Practice of Democracy*. A forma como fazemos política é uma questão crucial. Porque é aí que também reside o problema. Se mantivermos as mesmas estruturas políticas, as mesmas práticas sociais, então, independentemente de quem estiver lá, o resultado será mais ou menos o mesmo, porque é a prática que o molda. Penso que a contribuição da arte é exactamente esta: questionar práticas estabelecidas na democracia que são apresentadas como um dado adquirido, mas que se revelam repetida e gravemente disfuncionais. ■



**LIBERDADE,
TERRITÓRIO
EM ETERNA
DISPUTA. ARTE
E DEMOCRACIA**

TITA
MARAVILHA

**CURADORA,
PERFORMER
E PROGRAMADORA**



liberdade nunca é um território estável. O mundo é uma ferida aberta que nunca cicatriza. Se me perguntas: **Tita Maravilha, você tem cicatrizes?, eu te respondo: sim, sou uma travesti artista latino-americana!** Liberdade sempre em disputa, sendo constantemente redefinida por relações de poder, por processos históricos de exclusão e pelas resistências que se insurgem contra essas exclusões. Mais do que um valor abstracto, a liberdade é um campo de conflito: quem a pode exercer? Quem é considerado digno de tê-la? Nesse embate contínuo, a arte surge como espaço de criação, contestação e ampliação da vida democrática. Através da arte, a imaginação torna-se acto político, e a democracia, longe de ser apenas um sistema codificado, revela-se como prática em movimento, aberta às reinvenções – ou, pelo menos, deveria ser. Eu, Tita Maravilha, insisto: **dê ao povo o que é do povo!**

O mundo não existe de facto – precisa ser imaginado. Essa afirmação não é uma metáfora vazia, mas uma constatação sobre determinantes sociais e políticas. As sociedades se sustentam por narrativas: mitos fundadores, ficções burocráticas, ideologias normativas (ou não). Quando essas narrativas se tornam opressivas e restritivas é a arte que abre fendas, propondo imagens, linguagens e sensibilidades outras. A arte não cria apenas representações; ela instaura mundos possíveis, mundos nos quais corpos dissidentes podem não só existir, mas re-existir. É por isso que, em uma democracia viva, o exercício artístico não é luxo, mas necessidade: é a imaginação colectiva que dá corpo ao que chamamos de liberdade.

Re-negociar o futuro implica aceitar que o presente não é definitivo. Essa re-negociação, no entanto, não se faz apenas pela invenção do novo: passa também pela destruição. A destruição aqui não deve ser entendida como ruína, mas como potência criadora. É preciso destruir as narrativas coloniais que reduziram a diversidade a categorias fixas; destruir as normas de género que delimitam quem pode amar, existir ou aparecer em público; destruir normas binárias e re-entender que existe universo para além de binarismos estáticos; destruir os mapas de classe e território que confinam populações inteiras a vidas precárias. Criar é também destruir – e a arte encarna essa ambivalência. Nesse processo, três perguntas se tornam essenciais: **para quem, como e onde?**

Para quem? Para aqueles que foram historicamente silenciados: corpos queer, vozes trans, mulheridades, populações racializadas, comunidades periféricas e povos originários. A arte não pode ser voltada apenas para quem já ocupa o centro, mas precisa deslocar as margens para o coração do debate público. **RESSALTO: FICAMOS COM O PIOR DO MUNDO, AGORA NEGOCIAMOS A RETOMADA.** E sim, existimos desde que o mundo é mundo!

Como? Através de práticas artísticas que assumem e remuneram a interseccionalidade como método e horizonte. A experiência estética não é neutra e, no meu ponto de vista, nunca será. Ela está atravessada por marcadores sociais de classe, género, racialização, sexualidade e geografia. Reconhecer essa complexidade é fundamental para que a arte cumpra sua função política de ampliar o comum, em vez de reforçar exclusões.

Onde? Em todos os lugares: nas ruas, nos muros, nas galerias, nos palcos, nas plataformas digitais, nas escolas, nos bares. A arte que fortalece a democracia não pertence a um espaço exclusivo, mas se espalha em territórios diversos, criando uma rede de significados que tensiona as fronteiras entre centros e periferias, eruditos e populares, visíveis e invisíveis.

Nada disso seria possível sem compreender que a arte é, antes de tudo, prática situada. Não existe criação fora das condições sociais, geográficas e históricas. Pensar arte em chave interseccional é admitir que corpos são moldados simultaneamente por desigualdades. É justamente por isso que

a arte pode transicionar novas formas de pertencimento: ao tornar visíveis essas intersecções, ela denuncia exclusões e inventa outras formas de estar junto. Estar juntos é essencial. E não romantizar também, até como sacralidade, ir percebendo passo a passo, a mudança e a cicatrização da ferida que nunca estará completamente cicatrizada. Lembro também que **A ARTE NÃO SALVA, SALIVA**. Importante salivar, dar água na boca.

Assim, a arte revela sua íntima ligação com a democracia. Lutaremos pela democracia e pelo seu crescimento e cuidado. Me inspiro também dizendo: **para cada movimento de extrema-direita que pretende crescer, bateremos nosso saltinho cor de rosa dizendo: ESQUERDA, ESQUERDA, ESQUERDA!** Democracia não é apenas o funcionamento de instituições políticas, mas o reconhecimento de todas as vidas como dignas de aparecer no espaço público. Ela nos lembra que viver democraticamente não é apenas seguir regras, mas construir continuamente os significados de comunidade, de cidadania.

Pensar arte, liberdade e democracia é compreender que nenhum desses conceitos é fixo. Todos estão em movimento, como a água que vem do rio para o mar, e vice-versa, sempre em permanente processo de disputa e reinvenção. Liberdade, território em eterna disputa, encontra na arte sua forma mais radical de exercício: a imaginação. E democracia, longe de ser uma forma acabada de governo, encontra na criação estética a sua vitalidade: o conflito produtivo, a destruição que gera novos mundos, a sensibilidade que reconhece a pluralidade como riqueza.

Por isso, podemos dizer: não há democracia sem arte, nem liberdade sem imaginação. Criar, imaginar e até destruir – tudo isso é também uma maneira de viver democraticamente. Pois, ao fim, a liberdade não é apenas um direito individual, mas um horizonte colectivo: um novo mundo, onde coisas precisam morrer para que novas floresçam. E, para terminar, resalto: **PODER AO POVO POBRE!** Essa é minha luta mais íntima e com ela brinco para fazer arte.

Tentarei agora apontar exemplos práticos que possam me ajudar a desenharmos os horizontes desse texto, reconhecendo também os recortes dentro do meu trabalho vida/arte, apontando aqui então meus locais de fala/falha.



[Ver insights](#)

[Turbinar post](#)

1.070 34 36

Curtido por iedaoriginal e outras pessoas
tita.maravilha Tá na boca do povo e dançando com a cidade ✨ ... mais

Então aponto aqui o meu site (a quem interessar/salivar) para passarem os olhos e sonhos na minha pesquisa: titamaravilha.com. E nesse desenho vos apresento Precárias: Festival de Performance, projecto o qual assino direcção artística/curadoria. O festival, a meu ver e em notícias que me chegam pelos quatro cantos, é a prova da tentativa de uma prática urgente e necessária. Ele nasce da delícia de criar um espaço de experimentação onde corpos dissidentes, artistas trans, queer, migrantes, mulheridades, não-branques e periféricos possam não apenas ocupar um palco, mas redefinir o que significa estar nele.

No Precárias, a liberdade se concretiza na tentativa e disponibilização de um novo plano de condições que dignificam o trabalho artístico, na curadoria afectiva e na proposição de encontros que transformam a performance em prática colectiva de resistência. Cada gesto artístico é uma acção política que reescreve narrativas e inaugura mundos possíveis.

O festival tenta propor outra lógica: destruir as hierarquias tradicionais da cena artística, que geralmente privilegiam apenas alguns corpos e vozes (e assim foi no ciclo da história), e por isso nosso jeito de fazer arte é nossa rebeldia em carne e osso. Aqui não existe palco sagrado, nem regra que dite o “normal”; cada performance, oficina, intervenção ou conversa é uma festa que a gente nunca foi convidada a fazer – e que inventa dentro de si, um novo universo possível. Cada gesto é manifesto, cada riso é política, cada vibração de amor, transformação.

O festival se torna então escudo para o mundo lixo e, acima de tudo, é nossa forma de mostrar que imaginar radicalmente é direito colectivo. E não se enganem! Precisarei citar Inês Brasil: “**Se me atacar, eu vou atacar!**” Aqui celebramos nossas ancestralidades diversas e potentes, inventamos festas e transformamos água em vinho. E nesse convite escrito salivante vos convido a conhecer as redes e acompanhar o festival. Se salivar, acesse titamaravilha.com/precarias1, titamaravilha.com/precarias2 e titamaravilha.com/precarias3, e siga-nos no Instagram @[precarias_festivalperformance](https://www.instagram.com/precarias_festivalperformance).

E pra cruzar referências (quem tem referência tem tudo), deixo essa citação que me é muito cativa (da palestra TED “The Danger of a Single Story”), https://www.ted.com/talks/chimamanda_ngozi_adichie_the_danger_of_a_single_story, e muda meu curso de pensar quando a conheço:

“As histórias importam. Muitas histórias importam. Elas podem ser usadas para desapossar e difamar, mas também podem ser usadas para empoderar e humanizar. Histórias podem destruir a dignidade de um povo, mas histórias podem reparar essa dignidade perdida.”

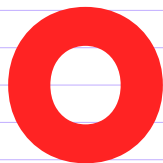
Chimamanda Ngozi Adichie (2009)



**E SE
PASSÁSSEMOS
AO ATAQUE?**

**CARLOS
COSTA**

ARTISTA E ESCRITOR



Visões Úteis [VU] é uma estrutura de criação e produção na área das artes performativas, fundada em 1994, no Porto. Eu fui um dos fundadores e, actualmente, assumo a direcção artística.

A 21 de Maio de 2015, estreámos um espectáculo de teatro intitulado *trans/missão*, escrito e dirigido por mim, pela Ana Vitorino e pelo João Martins, em co-produção com o Teatro Municipal do Porto.

Vivia-se ainda sob intervenção do FMI – Fundo Monetário Internacional, na sequência de duas crises financeiras mundiais, primeiro a do crédito e depois a da dívida. Eram tempos em que um primeiro-ministro podia aconselhar os portugueses a saírem da sua zona de conforto – ou seja, a emigrar – e um banqueiro nos avisava que podíamos aguentar ainda um pouco mais de sofrimento.

Em 2009, já tínhamos dedicado atenção especificamente à crise do crédito securitizado, com o espectáculo *Boom & Bang*, adaptação minha e da Ana Vitorino de um original de David Hare, com que nos metemos à estrada para, em modo burlesco, tentar explicar a crise. E entre 2012 e 2014, desenvolvemos PACE – Performing Arts for Crisis in Europe, um projecto que agregava colectivos artísticos do sector das artes performativas, com o objectivo de partilhar experiências e metodologias de trabalho associadas à relação entre estética e política, em particular no que dizia respeito à crise da dívida pública.

Portanto, as motivações desta *trans/missão* não eram propriamente uma novidade no VU, onde arte e política sempre se confundiram. Desta vez, o processo criativo arrancou inspirado por uma obra do filósofo José Gil, *Portugal, o medo de existir* (2004), culminando num espectáculo que se apresentava ao público como se não fosse um espectáculo, mas antes a sessão de apresentação do libreto de uma suposta ópera, que um músico estaria a preparar, com a colaboração de um dramaturgo. Nessas sessões, enfim, no espectáculo, as personagens do músico e do dramaturgo

– interpretadas respectivamente por um músico e um dramaturgo na vida real e de quem tomavam o nome – apresentavam o tal libreto que narrava uma tentativa de revolução falhada, acabando também elas por falhar a sua tentativa de ópera acerca da necessidade de uma revolução. Em síntese, era um espectáculo que colocava em cena as revoluções adiadas, ou a dificuldade que temos em colaborar para atingir fins comuns.

Meses depois, em Outubro, dá-se o impensável na política portuguesa: na sequência de um desafio lançado a António Costa (do Partido Socialista) por Catarina Martins (do Bloco de Esquerda e – curiosamente mas não por coincidência, – fundadora do Visões Úteis, onde trabalhou durante 15 anos), o Parlamento une-se numa coligação de esquerda, que ficaria conhecida por “Geringonça”, tal foi a sua estranheza, face aos mais estreitos horizontes de possibilidades a que a democracia de Abril nos habituara ao longo de 40 anos.

Nessa altura, pensei que a nossa *trans/missão* tinha os dias contados, porque afinal o país havia desmentido o diagnóstico de José Gil e perdido o medo de existir, ou seja, estaria feita a tal “revolução” a que os protagonistas apelavam no libreto imaginado, e na nossa própria dramaturgia. Erro meu. O espectáculo continuava a circular, a ser solicitado, a ser recebido como oportuno e muito actual, ano após ano, até ao momento em que escrevo, dez anos depois da estreia.

Certo que o dispositivo do espectáculo o tornava um todo-o-terreno, podendo apresentar-se em equipamentos convencionais, ou praticamente em qualquer lado, porque se adaptava ao contexto de acolhimento através da resposta a uma pergunta simples: como fariam as personagens a apresentação do seu libreto neste espaço? Esta flexibilidade dramática foi sublinhada pela possibilidade de os dois intérpretes serem absolutamente autónomos em termos da operação de luz, som e vídeo, podendo viajar na carrinha da companhia sem mais apoio. Terá sido esta confluência entre inscrição social e logística leve que permitiu ao espectáculo correr o país, de sul a norte, do litoral ao interior, durante uma década, a que se acrescentaram apresentações em França, na Escócia e na Grécia, alavancadas por uma versão inglesa e apenas uma mala de porão.



Ao longo destes dez anos, os protagonistas envelheceram, mas o público parecia ficar mais jovem, isto é, cada vez mais temos sido convocados para contextos dirigidos à juventude – entre festivais, mostras, universidades – como se as desventuras das duas personagens permitissem algum tipo de esclarecimento acerca das revoluções que sempre ficarão por fazer. E, ao mesmo tempo, também o músico e o dramaturgo reais, os intérpretes, pareciam encontrar nestes intermináveis apelos à itinerância, um último reduto da liberdade perdida face aos constrangimentos da relação entre criação, produção e programação. Na prática, era (e ainda é neste momento em que escrevo) como voltar aos anos 90 do século XX: carregas a carrinha, fazes-te à estrada, apresentas, pagam-te qualquer coisa, bebes uma cerveja, vens embora.

Não sei se somos nós que não saímos da *trans/missão* ou se é a *trans/missão* que não sai de nós. Talvez por isso, a meio deste caminho, nos tenha parecido oportuno desenhar uma oficina que pudesse acompanhar o espectáculo, mostrando aos participantes como poderiam fazer a sua própria *trans/missão*, o seu espectáculo com uma revolução dentro. O título premonitório da oficina – apresentada em França na versão de uma semana e em Atenas na versão de um fim de semana – tomava emprestada uma frase do espectáculo: “E se passássemos ao ataque?”

E é com muito gosto que o VU partilha aqui alguns dos exercícios da oficina, para que, em qualquer parte do mundo, quem me lê possa tentar fazer uma *trans/missão* só sua; ou melhor, sua e das pessoas com quem partilha esse desejo adiado (desejo de?) porque as revoluções não se fazem a solo. Bom trabalho! Boa Revolução!!

CÍRCULO DE AFINIDADES

Formar um círculo com o grupo todo. Emitir a declaração (em voz alta ou num cartaz). Quem concorda com a declaração, passa para o centro do círculo e (se aplicável) forma um novo círculo dentro do círculo original. As pessoas no círculo interior devem observar-se entre si e também observar as que ficaram no círculo exterior e que, por sua vez, as observam também. No final regressam ao círculo original.

Exemplos para declarações:

- Eu nasci em [ESPECIFICAR].
- Eu não conheço ninguém aqui.
- Eu sou artista.
- Sinto alguma ansiedade ao começar esta oficina.
- Já actuei em público.
- Já participei em mais do que uma manifestação de rua.
- Gosto de chocolate.
- Considero-me activista.
- Gostava de viver noutro lugar.
- Sinto que não tenho poder para mudar nada na sociedade.
- Acho que às vezes a acção radical é a única solução para mudar alguma coisa na sociedade.

MOVIMENTO DAS MANIFESTAÇÕES

Ao som de barulho, percussão, ritmos e cânticos de manifestação, explorar como se mexe um colectivo manifestante. Seguir o ritmo. Explorar posições individuais de desafio, como que parando no espaço público. Explorar formas de andar em grupo (mão dada, braço dado, em cordão, etc.). Explorar formas de protegerem juntos o bem público atacado pelo exterior (por exemplo, uma cadeira). Protegerem-se a si e ao colectivo de serem separados e levados pela autoridade.

COMPETÊNCIAS PARA A REVOLUÇÃO

Cinco minutos para pensar numa coisa que cada pessoa sabe fazer bem. Começar por dar exemplos diversos: falar línguas, cozinhar, nadar, assobiar, fazer o pino, enrolar cigarros. Sublinhar que têm de ser coisas muito concretas, mesmo que insignificantes. Não valem aqui qualidades abstractas como generosidade, curiosidade, solidariedade, etc. Depois da escolha, cada pessoa sobe a uma cadeira e responde à pergunta: “Queres entrar na Revolução? O que é que sabes fazer?”. Depois da resposta vem outra pergunta: “Para que é que isso serve na Revolução?”

A pessoa deve tentar justificar a sua utilidade para a Revolução. O grupo deve ajudar. A ideia subjacente é de que todas as pessoas podem ter um papel na Revolução, pelo que o grupo deve esforçar-se por sublinhar que aquela competência específica é essencial ao sucesso da Revolução.

UM SLOGAN COMUM

10/15 minutos para pensar individualmente e escrever numa folha A4 uma mensagem de mudança/exigência/crítica que se levaria para uma manifestação – algo mesmo essencial. Mostrar as mensagens ao grupo e explicar brevemente o sentido, se este não for claro. Segue-se uma reunião para fazer convergir, consensualmente, todas as mensagens numa só. A mensagem final tem de poder ser dita de forma ritmada e musical (não cantada), tem de ter impacto (exemplos: o que é que queremos? [ESPECIFICAR] Quando queremos? Já!) Depois de chegar a um consenso, escrever a mensagem comum e dizê-la em coro, criando um ritmo para acompanhar. Finalmente, deve ser levantado um problema quanto ao slogan: está a excluir alguém, ou é uma generalização abusiva, ou pode ser mal entendido, etc. O grupo tem então de encontrar uma segunda versão do texto que siga a mesma ideia rítmica mas clarifique e/ou salve a ideia subjacente ao texto anterior. Quanto mais explicativa, politicamente correcta e até ridícula for a segunda versão, melhor. O grupo terá então de entoar a segunda versão com a mesma paixão com que entoou a primeira. Num segundo momento – como que para deixar clara a evolução – podem também entoar as duas versões, uma a seguir à outra.

EU NÃO SOU COMO AQUELAS PESSOAS QUE...

Andar livremente pelo espaço. O microfone está no centro. Ouve-se um ritmo. Pedir que pensem enquanto andam, pensem naquilo que os distingue de outras pessoas; pensar em coisas que outras pessoas fazem, coisas que irritam, coisas que nunca fariam, coisas em que se sentem diferentes. Pedir que, à vez, com calma, se dirijam ao microfone e digam uma delas, enquanto o grupo continua a andar: eu não sou como aquelas pessoas que...

Aumentar o ritmo, pedir que continuem a ir ao microfone, mas mais rapidamente.

Aumentar novamente o ritmo. Agora não podem deixar o microfone sem ninguém. Se bloquearem, podem inventar coisas, optar por meros sons ou até gestos, o importante é não parar.

Diminuir o ritmo aos poucos, tentar que o grupo acompanhe. ■

NOTA

— O texto de trans/missão pode ser descarregado – em português, inglês e francês – em <https://visoesuteis.pt/pt/publicacao/transmissao>

— Uma versão portuguesa para rádio pode ser escutada em <https://open.spotify.com/show/1MIICnNFWX7QNNhLBh6NCB?si=f381e973ddb94fe2>

**KIT DE
PRÁTICAS
E OUTRAS
COISAS
ÚTEIS**

MANUAL DE INSTRUÇÕES OU ALGO ASSIM

ROMEU
COSTA
ACTOR E ENCENADOR

C

om entusiasmo integrei a equipa liderada pela Ana Pais e juntei as minhas preocupações às interrogações que o projecto propõe estudar: de que forma a consciência do corpo e da voz, assim como o exercício da nossa criatividade na relação com o outro, pode ajudar-nos a questionar a nossa noção de liberdade e livre-arbítrio.

O trabalho de preparação de qualquer performer pressupõe uma fase iniciática de consciência, de si mesmo e do outro. Para desenvolver estas qualidades usamos recorrentemente o trabalho de vários teóricos e praticantes. E de cada vez que o fazemos, acrescentamos a nossa experiência à de tantos outros, contribuindo, assim, para a importância que o jogo teatral pode ter na formação social de todos nós. Tivemos em conta o trabalho de Viola Spolin, Ariane Mnouchkine, Augusto Boal e Paulo Freire, assim como o compêndio europeu sobre os direitos humanos – Compass – e o trabalho de investigação do sociólogo Amitai Etzioni sobre o conceito de comunidade. O trabalho de campo que desenvolvemos foi inspirado em jogos já conhecidos e/ou adaptados ao foco do projecto de investigação, mas também permitiu criar novos exercícios e dinâmicas que resultam em jogos teatrais em que as premissas da investigação se materializam.

Com o público alvo estabelecido (estudantes de artes performativas), determinámos que cada workshop teria a duração de dois dias, para podermos dormir sobre o assunto e reposicionarmo-nos no último dia. Arquitectámos um plano que se desenrola sequencialmente, acumulando experiência e procurando desenhar uma evolução que culmina nos jogos do último dia. Cada exercício funciona autonomamente, mas a forma como os organizámos possibilita a acumulação de aprendizagens que fortalecem a experiência global.

A disponibilidade que cada participante tem em contribuir generosamente para um projecto de investigação poderá resultar numa obediência inquestionável, mas procurámos que o enunciado permitisse esse espaço para exercitar a iniciativa e o questionamento para repensar as próprias instruções dadas.

Este workshop foi organizado em três categorias de jogos:

1. JOGOS DE CONSCIÊNCIA CORPORAL E ESPACIAL

Sem ideias ou conceitos, apenas corpo e gestão do espaço partilhado, procurando trabalhar sobre as seguintes questões:

- colectivo vs individualidade;
- observar o outro e comparar impulsos diferentes para desafios iguais;
- negociar vontade própria e obediência, adequação, cordialidade;
- exercícios sem conflito, enunciados simples sem tensão do enredo/contexto;
- estudo do equilíbrio entre actividade e passividade no jogo.

2. JOGOS SOBRE CONCEITOS SOCIAIS E POLÍTICOS

Tem como premissa a palavra e, com ela, trabalhar as seguintes questões:

- dividir espaços mentais através de conceitos políticos e sociais;
- micro e macro formações sociais;
- desigualdade social;
- tomada de posição física relativa a questões política e socialmente relevantes.

3. JOGOS DE IMPROVISAÇÕES NO ESPAÇO CÉNICO

Coloca o jogo teatral como premissa do espaço, a fim de trabalhar questões sobre:

- construção de diferentes espaços físicos (bastidor, palco, plateia);
- diálogo que só o público estabelece com o performer em cena;
- escolhas ágeis e muitas vezes inconscientes das improvisações;
- mecanismos internos quando observamos/reflectimos/reagimos.

Fomos colocando em prática várias sequências de jogos e exercícios, ao longo dos três workshops que aconteceram em três cidades distintas – em Évora, com um grupo de estudantes de licenciatura e mestrado, no Porto, com uma turma do 11º ano, e em Lisboa com estudantes de licenciatura e doutoramento. Em Évora e no Porto, os participantes já se conheciam; em Lisboa, apenas alguns eram conhecidos entre si. A escolha dos jogos (e das sequências) que aqui vos apresentamos tem em conta a soma destas experiências.

COMO USAR ESTE KIT DE PRÁTICAS?

Os jogos propostos servem sempre um objectivo. Dependendo do objectivo, podem ser dinamizados autonomamente ou em sequência. Por exemplo, para permitir uma escuta atenta e sensível do corpo, temos de o desconstruir antes; para usarmos a voz como instrumento para um jogo, temos de a convocar previamente através de exercícios que a estimulem.

Antes de qualquer prática, é aconselhável fazer exercícios de quebra-gelo, especialmente se os participantes não se conhecem, bem como um aquecimento para disponibilização e abertura do corpo (por exemplo, alongamentos físicos, voz, respirações), que promovem uma consciência da relação com o espaço e com os outros. O orientador deve sugerir oportunidades de cada participante se observar no espaço, mas também na relação com o grupo. Optámos por não integrar os enunciados destes jogos e exercícios de aquecimento e relaxamento, na medida em que são recursos de mais fácil acesso, e também porque cada orientador saberá escolher melhor quais os jogos mais indicados para o grupo particular de participantes.

Todos os jogos podem ser feitos autonomamente, mas partilhamos algumas sequências que experimentámos.

CATEGORIA 1

- Stop – bola
- Cardume
- Coro e corifeu
- Espelho
- Joyce

Todos estes jogos desenvolvem a consciência do corpo e do espaço, fomentando a dinâmica colectiva.

CATEGORIA 2

- Jogo do privilégio
- Jogo das afinidades
- Concorde-discordo

Sugerimos que estes jogos sejam explorados em sequência pois preparam o grupo para uma experiência intensa de consciencialização de diversas formas de privilégio e a sua expressão na vivência real de cada pessoa.

Dinamizar os exercícios que sucedem ao jogo do privilégio foi um dos grandes desafios deste projecto. Como este jogo expõe as condições sociais, económicas, raciais e de género de cada participante que nos podem separar, deve ser seguido de um outro exercício que devolva uma noção de colectivo e mostre como há sempre afinidades de outros tipos que nos aproximam. Procurámos tornar evidente que um grupo é formado por várias identidades, afinidades e preferências e que estas influenciam o nosso livre-arbítrio e a capacidade de escolha na vida real.

Terminámos esta sequência convidando os participantes a reflectir com o corpo e com a voz sobre afirmações potencialmente polémicas, mas que estão na origem de grandes questões políticas e sociais actuais.

CATEGORIA 3

- Jogo do quadrado
- Jogo da didascália

Estes dois jogos podem funcionar autonomamente, mas a sequência proporciona uma exploração simples do espaço cénico, através da voz e do gesto, culminando em microcenas que requerem capacidade de improvisação, tanto individual como colectiva. São exercícios que requerem consciência do corpo e da voz, e o domínio de adereços em cena. Apresentam a plateia como interlocutor do performer em cena e convidam a explorar o dispositivo do teatro como prática da liberdade.

RESSOAR A PALAVRA LIBERDADE NO TEU CORPO

No final do aquecimento e disponibilização do corpo, criámos um momento de escuta intuitiva do tema do projecto.

O orientador conduz o relaxamento até todos os participantes estarem deitados, de olhos fechados, totalmente descontraídos, convidando-os a sentir o peso do seu corpo no chão. Cada participante escuta as sensações que emergem no corpo quando o orientador faz a pergunta em voz alta:

Onde ressoa no teu corpo a palavra liberdade?

Em silêncio, deixar ressoar a frase em todas as células do corpo durante uns 3 a 5 minutos, sempre de olhos fechados. O orientador deve sublinhar que o foco é o corpo, as sensações físicas e sensoriais que a palavra faz vibrar, não o que intelectualmente se pode pensar sobre a liberdade.

De seguida, os participantes podem anotar individualmente quais as sensações que surgiram, mantendo-se em silêncio. Terminar com uma partilha de grupo.

Em vez de liberdade, podes usar outra palavra/tema que procures explorar.



STOP BOLA

COMPLEXIDADE Baixa

Nº PARTICIPANTES Mínimo de 5 participantes

DURAÇÃO 20 minutos

OBJECTIVOS Proporcionar a consciência da sensação de poder de quem tem a bola e de dependência do outro por parte do grupo

MATERIAIS Bola saltitona de borracha

DESCRIÇÃO

Solta-se uma bola no espaço. Sempre que a bola estiver em movimento, os participantes podem mover-se. O objectivo de cada participante é capturar a bola o mais rápido possível. Sempre que um participante capturar a bola, os restantes devem entrar imediatamente em pausa e aguardar que a bola seja lançada no espaço novamente. Quem tem a bola nas mãos pode mover-se e, quando decidir, lança a bola novamente.

1. O orientador lança a bola no espaço e diz: GO!
2. O grupo mobiliza-se para apanhar a bola.
3. Quando alguém apanha a bola, diz em voz alta: STOP! e o grupo entra em pausa imediatamente.
4. Apenas o detentor da bola pode movimentar-se no espaço.
5. O detentor da bola lança-a no espaço e diz: GO!
6. O jogo reinicia-se.

SUGESTÃO Neste jogo, introduzimos um momento de escuta do corpo. O orientador aproxima-se de quem tem a bola e pergunta-lhe: como te sentes agora? O participante responde em voz alta o que sente naquele preciso momento. (exemplos de palavras que surgiram na nossa experiência: poder! nervosa! tensão!) Com o corpo em pausa, o grupo observa e escuta. O orientador faz sinal para o jogo continuar.

CARDUME

COMPLEXIDADE Média (escuta na improvisação)

Nº PARTICIPANTES Mínimo de 5 participantes

DURAÇÃO 20 minutos

OBJECTIVOS Criar e mover colectivamente um cardume que se move sem líder designado à partida

DESCRIÇÃO

Esse jogo diz respeito à capacidade de escuta e de observação quando um grupo de pessoas, muito próximas entre si, tem de deslocar o corpo na mesma direcção, formando um cardume. Inevitavelmente, surge um líder não designado que decorre da escuta do movimento colectivo. Podem ser usadas todas as direcções, mas o desafio é maior quando o cardume gira sobre si mesmo. Numa rotação do grupo de 360°, o "líder" do movimento vai necessariamente mudar de forma progressiva para quem está à frente em cada momento, obrigando a uma concentração e coordenação motora sensível e subtil. Aqui exercitamos a capacidade que cada pessoa tem, num determinado momento desta rotação, de orientar o grupo de forma inequívoca.

1. De pé, os participantes posicionam-se o mais próximo possível uns dos outros, olhando na mesma direcção.
2. A pessoa que está mais à frente torna-se automaticamente o "líder" e propõe o movimento no espaço.
3. O grupo deve observá-la sem alterar a posição da cabeça (usando o campo de visão periférico) e fazer o mesmo movimento, em simultâneo.
4. Sempre que o cardume mudar de direcção, a posição do "líder" pode mudar.
5. Caso o "líder" proponha um movimento giratório em torno do eixo do grupo, este deve ir identificando progressivamente os novos líderes em cada momento.

CORO E CORIFEU

COMPLEXIDADE Média (escuta na improvisação)

Nº PARTICIPANTES Mínimo de 5 participantes

DURAÇÃO 20 minutos

OBJECTIVOS Focar a atenção nas propostas individuais (corifeu) e colectivas (coro), gerindo a escuta colectiva da reacção do coro à proposta do corifeu

DESCRIÇÃO

Esse jogo inspira-se nas nomenclaturas dadas a personagens da Tragédia Grega. O corifeu propõe um gesto ou um movimento e o coro repete em conjunto após a proposta ser apresentada até ao fim.

Podem ser feitas variações quanto ao tempo de reacção do coro em relação ao corifeu (esperar pelo final do movimento ou acelerar a resposta e fazer quase em simultâneo) e quanto à introdução de sonoridades associadas ao gesto, dificultando a gestão do protagonismo no colectivo.

1. O jogo começa com os participantes em linha, encostados a uma parede, lado a lado, de frente para o centro da sala.
2. O corifeu dá um passo em frente, destacando-se do grupo, e propõe um gesto ou um movimento.
3. Após observar o corifeu, o coro dá um passo em frente e reproduz a proposta do corifeu, executando-a com a maior fidelidade possível (tempo, ritmo, desenho de movimento).
4. Outra pessoa dá um passo à frente, assumindo o papel de corifeu, e faz uma nova proposta, que o coro repete.
5. O jogo termina quando os participantes chegam à parede oposta da sala.

ESPELHO

COMPLEXIDADE Média (concentração e escuta)

Nº PARTICIPANTES Mínimo de 2 participantes. Os participantes trabalharão em duplas

DURAÇÃO 20 minutos

OBJECTIVOS Estimular o sentido de responsabilidade que uma pessoa tem na comunicação com o seu interlocutor

DESCRIÇÃO

Frente a frente, duas pessoas fazem gestos e movimentos corporais. Uma pessoa propõe a movimentação enquanto a outra a reproduz como se fosse o seu espelho. A dupla não pode comunicar verbalmente. O participante que propõe a movimentação deve manter-se no campo de visão do participante que desempenha a função de espelho.

1. Os participantes posicionam-se frente a frente, em pé.
2. O líder propõe movimentos e o participante que faz o papel de espelho deve reproduzi-los da forma mais fiel possível, em simultâneo.
3. Após alguns minutos, o orientador propõe uma troca de papéis e o jogo recomeça.

JOYCE

COMPLEXIDADE Alta (coordenação)

Nº PARTICIPANTES Mínimo de 5 participantes

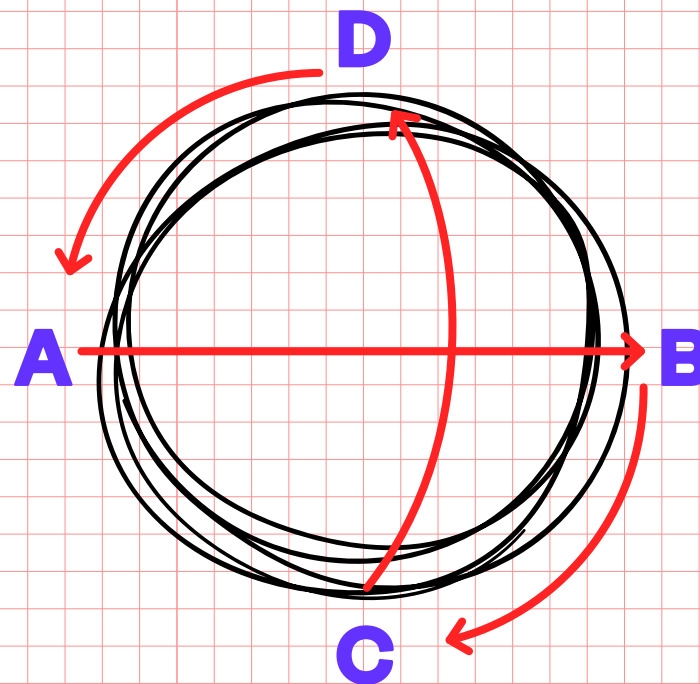
DURAÇÃO 30 minutos

OBJECTIVOS Exercitar a capacidade de aceitar o erro dos outros como parte integrante do jogo de interdependência

DESCRIÇÃO

Jogo da apanhada em círculo, onde cada pessoa, à vez, assume a liderança trocando de lugar. Se alguém for tocado antes de conseguir escapar, perde, saindo do círculo. O jogo termina quando restarem só duas pessoas e uma delas tiver o primeiro impulso de avançar. O exercício contraria o impulso de resolver um problema autonomamente e promove a capacidade de integrar o ritmo do outro no objectivo do jogo.

1. Voltados para o centro, os participantes fazem um círculo mantendo-se equidistantes.
2. A pessoa A dirige-se para a pessoa B.
3. Para poder sair do seu lugar, a pessoa B tem de olhar para a pessoa C (deve fazê-lo com a cabeça toda e não só com os olhos para clarificar quem é a pessoa para quem olha) e aguardar que esta diga o seu nome.
4. Assim que o nome da pessoa B é dito em voz alta pela pessoa C, a pessoa B pode sair do seu lugar e dirigir-se à pessoa C para a substituir.
5. O jogo reinicia-se automaticamente com a movimentação da pessoa C para a pessoa D (para a qual tem de olhar para que ela diga o seu nome).
6. Se uma pessoa tocar noutra sem que esta tenha ouvido o seu nome em voz alta, sai do círculo, abandonando o jogo.



SUGESTÃO

Até todas as pessoas perceberem a lógica do jogo, o ritmo do andar deve ser lento. Assim que a dinâmica for sendo interiorizada pelo grupo, o ritmo do andar pode acelerar. O jogo ideal é correr nas mudanças de lugar, sem nunca deixar ninguém sair.

Se alguém não se lembrar do nome da pessoa que a está a chamar com o olhar, pode usar o nome Joyce para que o ritmo do jogo se mantenha.

JOGO DO PRIVILÉGIO

COMPLEXIDADE Baixa (execução); alta (sensibilidade do resultado final)

Nº PARTICIPANTES Mínimo de 5 participantes

DURAÇÃO 15 minutos (conforme o número de perguntas)

OBJECTIVOS Observar diferenças e semelhanças na trajectória espacial dos participantes, que revelam relações de equivalência ou desigualdade no grupo. Materializar o privilégio de cada um através da sua posição final no espaço para fomentar a sua consciencialização

MATERIAIS Lista de perguntas

DESCRIÇÃO

O jogo termina com as pessoas ocupando posições espaciais diferentes no espaço. Estas posições indicam-nos o grau de privilégio ou de falta dele que o grupo vive no seu dia-a-dia e como isso influencia a sua liberdade e o seu livre-arbítrio. É importante notar que este jogo tem um carácter extremamente sensível porque convida o participante a constatar e reflectir sobre as desigualdades sociais, económicas, raciais e de género.

1. O orientador prepara uma lista de perguntas previamente.
2. Os participantes devem estar posicionados lado a lado, em fila.
3. Calmamente, o orientador lê uma pergunta de cada vez. Se necessário, repete a pergunta para garantir que todos a compreendem.
4. Os participantes respondem: 1) dando um passo à frente em caso de resposta positiva; 2) dando um passo para trás em caso de resposta negativa.

5. O jogo termina quando o orientador tiver lido todas as perguntas.

6. Cada participante fará sua própria trajectória avançando ou recuando no espaço, de forma a que no final seja possível observar as posições finais.

EXEMPLOS DE PERGUNTAS

- Se consegues dar um passo à frente, dá um passo à frente.
- Se podes viajar sem sentir medo de assédio ou violência sexual, dá um passo à frente.
- Se podes demonstrar afecto pelo teu companheiro/a em público sem sentir medo de ridicularização ou violência, dá um passo à frente.
- Se as pessoas que te criaram tiveram de trabalhar à noite, aos fins de semana ou tiveram dois empregos para sustentar a família, dá um passo atrás.
- Se já tiveste de mudar o teu sotaque ou o modo de falar para ter mais credibilidade, dá um passo atrás.
- Se a tua orientação sexual é utilizada como ofensa, dá um passo atrás.
- Se já foste abordado/a por agentes de segurança de forma agressiva ou que tenhas considerado desrespeitosa sem fundamento aparente, dá um passo atrás.
- Se a tua família esteve presente na tua infância e adolescência, dá um passo à frente.
- Se tens facilmente acesso económico a bens culturais, dá um passo à frente.

JOGO DAS AFINIDADES

COMPLEXIDADE Baixa

Nº PARTICIPANTES Mínimo de 5 participantes

DURAÇÃO 15 minutos (conforme o número de perguntas)

OBJECTIVOS Devolver uma sensação de colectivo nos participantes, evidenciando subgrupos existentes no grande grupo

MATERIAIS Lista de categorias/temas

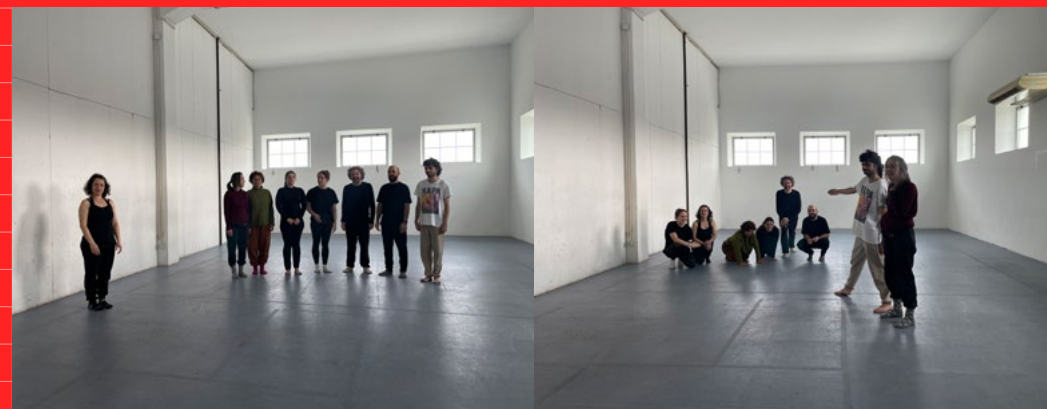
DESCRIÇÃO

Mais uma vez convidamos o grupo a reflectir sobre as suas biografias, mas de uma forma mais lúdica do que no jogo do privilégio e fazendo a passagem para o jogo seguinte, da argumentação e defesa de pontos de vista.

1. O orientador diz em voz alta, uma a uma, categorias ou temas.
2. Os participantes têm de negociar uns com os outros e perceber quem é que partilha a mesma opinião relativamente a essas mesmas categorias ou temas.
3. Formam-se vários grupos por categoria/tema que se desfazem a cada nova proposta.

O exercício começa com temas mais gerais tais como preferência de “cor”, “comida”, “bebida”, “viagem de sonho”, “animal doméstico” ou outras palavras que permitam diferentes formações de grupo, por exemplo, “altura” e “peso”. Progressivamente vamos incluindo outras categorias, como “cidade natal”, “país natal”, “ano de nascimento”, “género”, “orientação sexual” ou “espectro partidário”.

Podem ser acrescentados mais temas/categorias.



Jogo das Afinidades, Évora.



Jogo das Afinidades, Lisboa.



Jogo das Afinidades, Porto.

CONCORDO DISCORDO

COMPLEXIDADE Alta (capacidade de argumentação e de defender ideias perante o grupo)

Nº PARTICIPANTES Mínimo de 5 participantes

DURAÇÃO 15 minutos (conforme o número de perguntas)

OBJECTIVOS Tomar posição sobre questões potencialmente polémicas, comunicando-as em público

MATERIAIS Duas folhas de papel. Numa escrever "concordo" e na outra "discordo"

DESCRIÇÃO

O orientador tem consigo uma lista de frases potencialmente polémicas. O orientador lê uma frase e os participantes posicionam-se próximos ou distantes das placas CONCORDO/DISCORDO de acordo com suas opiniões. É possível optar por mediar um pequeno debate entre os grupos antagonistas e dar a oportunidade para alguém mudar de opinião/posição. É possível também optar por se posicionar entre as duas placas, ou a uma distância que reflecta o nível de concordância ou discordância em relação à afirmação.

1. Nas duas extremidades de uma parede colocar placas com os verbos CONCORDO e DISCORDO.

2. O orientador lê a primeira questão para o grupo.

3. De acordo com suas próprias convicções, cada participante posiciona-se ao longo da parede, mais próximo de uma ou de outra extremidade conforme concordar ou discordar da questão colocada. A parede é a escala e no meio colocam-se os participantes que não sabem como se posicionar.

4. Os participantes justificam e defendem a sua posição perante o grupo. Depois de apresentados os argumentos dos dois lados, os participantes podem mudar de opinião e, consequentemente, de lugar na parede.

5. A cada nova frase, os participantes saem dos seus posicionamentos anteriores e o orientador passa à afirmação seguinte.

SUGESTÃO

Escolher as afirmações mais adequadas ao tema que queremos explorar. No nosso workshop, usámos frases baseadas em artigos da constituição portuguesa, por exemplo:

- Temos a obrigação moral de votar nas eleições.
- Liberdade de expressão significa que podemos dizer tudo o que queremos.
- Todos os cidadãos e cidadãs têm a mesma dignidade social e são iguais perante a lei.
- Ninguém pode ser perseguido, privado de direitos ou isento de obrigações ou deveres cívicos por causa das suas convicções ou prática religiosa.
- Votar devia ser obrigatório.

QUADRADO

COMPLEXIDADE Média (escutar e gerir iniciativa)

Nº PARTICIPANTES Mínimo de 3 participantes

DURAÇÃO 30 minutos

OBJECTIVOS Coordenar movimentação e oralidade em cena, descobrindo como negociar movimento, escutar e fazer-se ouvir; gerir o livre arbítrio da decisão em função da liberdade do próprio e do outro

MATERIAIS Fita-cola de papel; cadeira ou qualquer outro adereço que permita interação.

DESCRIÇÃO

Jogo de improvisação num espaço delimitado por um quadrado (o espaço cénico ou a cena), articulando gesto e voz alternadamente. A regra principal é não se poder fazer um movimento com o corpo e falar ao mesmo tempo. O jogo inicia-se com um participante no espaço cénico ao qual se vão juntando os outros intervenientes, aumentando a complexidade das ações em termos de coordenação motora e concentração. Descobrir como a regra do jogo restringe a acção, mas também oferece liberdade de interagir é o grande desafio.

1. Delimitar um quadrado no chão ($\pm 25 \text{ m}^2$) com fita de papel. O grupo de participantes fica sentado numa das frentes do quadrado, observando a improvisação na qualidade de público. Este olhar exterior ajuda à dinâmica da improvisação. Fora do quadrado são os bastidores, onde as regras da improvisação não se aplicam.
2. O orientador comunica as regras da improvisação: dentro do quadrado não se pode movimentar e falar ao mesmo tempo. A decisão de entrar na cena é de cada participante, que tem de cumprir a regra. A decisão de falar ou mover-se também.
3. O orientador pode optar por introduzir um objecto no espaço cénico (ex.: uma cadeira).

DIDASCÁLIAS

COMPLEXIDADE Alta (requer consciência do corpo e voz; domínio de adereços em cena)

Nº PARTICIPANTES Mínimo de 5 participantes

DURAÇÃO 45 minutos

OBJECTIVOS Obedecer às indicações do dramaturgo e descobrir a espontaneidade criativa do livre-arbítrio face a essas indicações

MATERIAIS Fita-cola de papel; cadeira ou qualquer outro adereço que permita interacção

DESCRIÇÃO

Improvisação com enunciado pré-definido, recriando as indicações de um texto dramático com movimentações e discurso directo. Trata-se de um exercício que tem em conta conceitos como texto dramático, dramaturgo, didascálias, discurso directo, movimentações em cena, obediência e criatividade.

O orientador deve redigir previamente possíveis cenas, obedecendo às regras do texto dramático, com didascálias indicando movimentação e discurso directo em cena, e imprimi-las em papel. Para cada cena, haverá um dramaturgo, que lerá em voz alta o texto da cena, 3 actores, que improvisam seguindo as indicações do dramaturgo, e um público, constituído pelo restante grupo.

1. Delimitar um quadrado no chão ($\pm 25 \text{ m}^2$) com fita de papel. O público fica sentado em frente ao quadrado.
2. O dramaturgo lê em voz alta as didascálias da cena e os actores entram em cena (o espaço cénico delimitado pelo quadrado) obedecendo a todas as indicações. O restante grupo de participantes ocupa uma área definida como plateia, observando a improvisação na qualidade de público.
3. Todos os participantes devem ter a oportunidade de ser dramaturgos, actores e público.

4. O orientador pode permitir que tanto o dramaturgo, quanto os actores façam várias cenas sucessivamente, permitindo que o mesmo grupo de pessoas experimente variações entre as cenas.

5. No final, o grupo pode conversar em conjunto sobre a experiência e reflectir sobre as decisões que cada actor tomou durante as improvisações.

Um exemplo recorrente: o primeiro participante entra no quadrado pela direita e todos os outros entram pela direita. Porém, as didascálias não dizem que se tem de entrar pela direita. O jogo passa também pela indefinição de fronteiras entre o que é dito e não dito, e pela interpretação do que se pode ou não se pode fazer.

As cenas devem mostrar uma progressão de didascálias que limitam tudo o que os actores devem fazer e dizer e didascálias que permitam a liberdade de acção e de expressão em cena.

A seguir alguns exemplos de didascálias para referência.

O orientador/propositor do jogo deve criar as suas didascálias com base nos temas que pretende trabalhar com o grupo de participantes.

Há uma cadeira no espaço.

Vários textos estão disponíveis fora do espaço.

Estes textos correspondem a didascálias e desafios para momentos de improvisação com um ou vários actores.

O texto é entregue a uma pessoa, que o lê. Chamamos-lhe dramaturgo.

Há outras pessoas no jogo: as que fazem. Chamamos-lhes actores.

Cada participante assumirá uma ou outra função a cada fase do jogo.

A

1ª VERSÃO

Um actor entra no espaço.

Senta-se na cadeira. Olha em frente.

Espera um tempo. Depois, levanta-se e sai.

2ª VERSÃO

Um actor entra no espaço.

Senta-se na cadeira. Olha em frente.

Espera um tempo e diz:

— Todas as decisões que tomo dependem apenas da minha vontade.

Depois, levanta-se e sai.

3ª VERSÃO

Um actor entra no espaço.

Senta-se na cadeira. Olha em frente.

Espera um tempo e improvisa o que diz.

Depois, levanta-se e sai.

B

1ª VERSÃO

Um actor entra no espaço, senta-se na cadeira e repete frases que lhe são ditadas:

— Nunca existiu diferença salarial entre homens e mulheres.

— As pessoas trans estão perfeitamente integradas na sociedade actual.

— As pessoas racializadas podem circular livremente por qualquer sítio da cidade.

— As leis que melhoram as condições das pessoas nunca serão revogadas.

— Caminhamos para a construção de sociedades cada vez mais inclusivas.

— Toda a gente vive em segurança.

— Somos felizes.

Depois sai.

2ª VERSÃO

Um actor entra no espaço, senta-se na cadeira e repete frases que lhe são ditadas:

— Nunca existiu diferença salarial entre homens e mulheres.

— As pessoas trans estão perfeitamente integradas na sociedade actual.

— As pessoas racializadas podem circular livremente por qualquer sítio da cidade.

— As leis que melhoram as condições das pessoas nunca serão revogadas.

— Caminhamos para a construção de sociedades cada vez mais inclusivas.

— Toda a gente vive em segurança.

— Somos felizes.

Depois disto, o actor diz algo que não estava no texto. E sai.

C

1ª VERSÃO

Um actor entra no espaço, disponível para improvisar.

Todas as frases que diz começam por:

— Sempre fui livre em...

Um outro actor entra no espaço, também para improvisar.

As suas frases começam por:

— Não me sinto livre quando...

Os actores vão falando à vez ou em simultâneo, até esgotarem as palavras e abandonarem o espaço.

2ª VERSÃO

Um actor entra no espaço e improvisa o que diz.

Um outro actor entra no espaço e diz o contrário do que o primeiro disse.

Os actores vão falando à vez ou em simultâneo, até esgotarem as palavras e abandonarem o espaço.

3ª VERSÃO

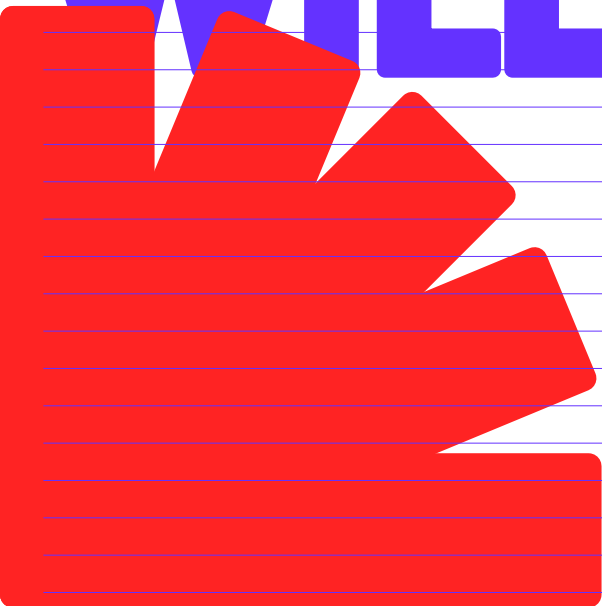
Um actor entra no espaço, senta-se na cadeira. Reflecte.

Depois, levanta-se, decidido a sair daquele espaço. Hesita.

Volta atrás para dizer o que tinha calado até agora.

Depois, sim, sai.

PROJECTO FREE WILL



BIO GRA FIAS

INVESTIGADORA PRINCIPAL



ANA PAIS tem vindo a investigar as artes performativas no seu cruzamento com as teorias dos afectos. Investigadora Auxiliar CEEC no ICNOVA (FCSH -UNL), é também dramaturgista e curadora. É doutorada em Estudos de Teatro pela Universidade de Lisboa, onde desenvolveu o seu projecto de pós-doutoramento entre 2015-2022 (ambos com bolsa FCT). Coordenou o projecto *Affective Noise: Atmospheric of the State of the Nation*, com a Queen Mary University (Parsuk/FCT). É autora dos livros *O Discurso da Cumplicidade. Dramaturgias Contemporâneas* (Colibri, 2004), *Ritmos Afectivos nas Artes Performativas* (Colibri, 2018) e *Quem tem Medo das Emoções?* (Performativa, 2022). Organizou a antologia *Performance na Esfera Pública* (Orfeu Negro, 2017). É autora de vários artigos publicados nas revistas *Performance Research*, *Luso-Brazilian Review* e *TDR*, entre outras. Como dramaturgista, colaborou com criadores de teatro e dança em Portugal (João Brites, Sara de Castro, Sónia Baptista e Miguel Pereira). Como curadora, concebeu, coordenou e produziu vários eventos de curadoria discursiva, dos quais destaca o *Projecto P! Performance na Esfera Pública* (Lisboa, 10-14 Abril 2017) e *Em Fluxo: sentimentos públicos e práticas de reconhecimento* (Lisboa, 3-5 Abril 2019).

CO-INVESTIGADORA PRINCIPAL



BEATRIZ CANTINHO é coreógrafa, investigadora e professora no Departamento de Teatro da Universidade de Évora. Doutorada em Dança e Filosofia pela Universidade de Edimburgo, o seu trabalho desenvolve uma reflexão crítica sobre o movimento enquanto prática coreográfica expandida, explorando as suas dimensões estéticas e políticas. Trabalha em estreita colaboração com artistas e investigadores, num território interdisciplinar que cruza dança, performance, artes visuais, sonoras e digitais. As suas publicações em co-autoria surgem na IG Global, no *Performance Research Journal* e na Palgrave Macmillan. A sua prática revela uma articulação consistente entre criação e investigação, com apresentações em instituições como o Arquipélago – Centro de Artes Contemporâneas, FCGulbenkian e Fundação de Serralves (PT), Matadero (ES), Transmediale, Fundação Rosa Luxemburg Stiftung (DE), MAK, UNIKUM (AT), universidades de Surrey, Chelsea e Cambridge (UK) e universidades de Stanford e Berkeley (US).



GRAÇA P. CORRÊA trabalha nas vertentes teórica e prática das artes enquanto investigadora, encenadora, dramaturgista, docente, dramaturga, cenógrafa e tradutora. Investigadora em Arte, Ciência e Filosofia na FCUL e no CET-FLUL, conduz projectos sobre Empatia e Eco-empatia nas artes (performance, teatro, cinema, arquitectura, pintura e literatura), Teorias da Emoção e Afecto, e Estética na relação com a Ética. É doutorada em Teatro pelo Graduate Center da City University of New York (bolsa FCT) com uma tese sobre paisagens sinestéticas na obra de Harold Pinter à luz da ecocrítica e da teoria simbolista. É mestre em Encenação pelo Emerson College Boston (Bolsas Fulbright e FCG); colabora nos mestrados e licenciaturas da ESTC, leccionou no Doutoramento em Filosofia da Ciência, Tecnologia, Arte e Sociedade da UL, na CUNY (USA), na Universidade de Évora e na Escola Profissional de Teatro de Cascais. Publicações recentes: “Empathy in Art and Science: Embodied Cognition and Affect in Film”, *Global Philosophy Journal* 35.7 (2025); *Gothic Theory and Aesthetics: Transdisciplinary Landscapes in Film, Theatre, Architecture and Literature* (2021); é co-editora de *Climate Theatre and Ecodramaturgy in the Anthropocene* (2025).



JOANA CRAVEIRO é dramaturga, encenadora, actriz, antropóloga e realizadora. É doutorada pela Roehampton University, Londres, com uma tese sobre a transmissão da memória política da Revolução Portuguesa de 1974-75 e a Ditadura de 1926-74 através da performance e do teatro. É directora artística do Teatro do Vestido, que co-fundou em 2001 e onde dirigiu mais de 60 projectos. No seu trabalho usa as metodologias da história oral e da antropologia para investigar e criar peças de teatro, performances e textos vários, a partir de histórias de vida, arquivos e de uma observação atenta, política e poética da realidade. É investigadora associada do IHC/Nova e membro da rede de dramaturgos europeus Fabula Mundi.



NÉ BARROS é coreógrafa e investigadora no Instituto de Filosofia da Universidade do Porto no grupo de Estética, Política e Conhecimento. Co-fundadora do Balletteatro e directora artística do Family Film Project – Festival Internacional de Cinema de Arquivo, Memória, Etnografia. Tem desenvolvido o seu trabalho artístico em conexão com os seus estudos académicos e pesquisas. Iniciou a sua formação em dança clássica e, posteriormente, trabalhou em dança contemporânea e composição coreográfica nos Estados Unidos (Smith College). Doutorada em Dança (Universidade de Lisboa) e mestre em Dance Studies (Laban Centre, Londres). Concluiu um pós-doutoramento no Instituto de Filosofia (UP). Como coreógrafa, tem colaborado com diversos artistas plásticos, fotógrafos, músicos, encenadores e artistas multimédia. Trabalhou com a Companhia Nacional de Bailado (premiada como Melhor Coreografia), com o Ballet Gulbenkian e a Aura Dance Company (Lituânia). Publicou vários artigos e é autora dos livros *Coreografias. Ensaios sobre Dança e Filosofia*, *Performances e Pós-Fenomenologia*, *Da Materialidade na Dança* e *Dança: corpo e casa*. É co-directora das colecções Estética, Política e Arte e Máquinas de Guerra (FLUP).



RUI TELMO GOMES é doutorado em Sociologia (2013, Iscte-Instituto Universitário de Lisboa) e integra a equipa do OPAC – Observatório Português das Atividades Culturais desde a sua fundação (2018).

Tem-se dedicado a diferentes projectos de investigação nos domínios da Sociologia da Arte e Cultura, privilegiando temas como: processos artísticos participativos; arte comunitária e associativismo juvenil; novas profissões artísticas e do sector criativo; políticas culturais para as artes; práticas e consumos culturais.

É autor do livro *Pedras de Parar e da Urgência: Conversas Emergentes Sobre Público Jovem*, sobre educação e criação artística para a infância e juventude no domínio das artes performativas, editado pelo Plano Nacional da Artes e Companhia Caótica (no prelo).



RUI PINA COELHO é Professor Auxiliar com Agregação na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. Dirige o Centro de Estudos de Teatro da FLUL desde 2019 e dirigiu a *Sinais de Cena – Revista de Estudos de Teatro e Artes Performativas* entre 2015 e 2022. Publica regularmente sobre crítica teatral, teatro político, arte como resistência, história do teatro português, representação da violência nas artes performativas e sobre a intersecção entre performance e utopia. Desde 2010, colabora regularmente com o TEP – Teatro Experimental do Porto enquanto dramaturgo e dramaturgista.



ANTÓNIO JÚLIO é actualmente director artístico da Seiva Trupe. Estudou Escultura na FBAUP, Teatro na ACE Escola de Artes, e concluiu, em 2022, o mestrado em Artes Cénicas na ESMAE-IPP. Entre 2011 e 2025, foi director do curso de Intérprete/Actor/Actriz da ACE, onde também leccionou. Foi responsável pelo desenho de referenciais de formação e competências nas artes performativas. Foi curador da VAGA Mostra de Artes e Ideias. Trabalha, desde 1999, como intérprete, actor, bailarino e/ou performer, desenvolvendo desde 2005 um percurso como criador e encenador, em colaboração com diversos artistas e estruturas, num trabalho situado entre teatro, dança e performance. Destacam-se criações como *Nocturno* (2014), *Almas Mortas* (2015), *Festa para um* (2017), *O Dia da Matança na História de Hamlet* (2019), *Primeiro o corpo. Não. Primeiro o lugar. Não. Primeiro ambos* (2022), *Bruma* (2022) e *A morte do artista* (2023). Em 2025, criou e interpretou *Fico em silêncio sempre que posso*.



ROMEU COSTA licenciou-se em Teatro pela ESTC, em Lisboa. Em 2000, iniciou a sua carreira profissional na companhia O Bando. Trabalhou com criadores e criadoras teatrais portuguesas, como Beatriz Batarda, Bruno Bravo, Gonçalo Amorim, Marco Martins, Miguel Seabra, Nuno Cardoso, Nuno Carinhas, Pedro Gil, Raquel S. e Ricardo Neves-Neves. Foi nomeado para um Globo de Ouro de Melhor Actor de Teatro, com o espectáculo *Mona Lisa Show*, de Pedro Gil (2009), e em 2021 com o espectáculo *Catarina e a Beleza de Matar Fascistas*, de Tiago Rodrigues (trabalho que integra desde 2000). Em 2018 ganhou o prémio de Melhor Actor SPA pelo espectáculo *Órfãos*, de Tiago Guedes. Em 2022 criou o espectáculo *Maráia Quéri*, co-produzido pelo TNDMII e pelo Teatro Constantino Nery, com digressão por Portugal e Espanha. Coordena e dirige projectos artísticos com jovens não-actores e investigadores científicos. Integrou a equipa artística do Grupo de Teatro do Oprimido de Lisboa. Coordenou os projectos artísticos da Maratona da Saúde, para a FCGulbenkian. Desde 2013 lecciona o curso Comunicação de Ciência na Escola Doutoral da UNL.



BEATRIZ LACERDA é bolsista do Instituto de Sociologia da Universidade do Porto, no âmbito do projecto PERICREATIVITY – Criatividades Periféricas: juventude, arte e políticas públicas em territórios segregados (FCT/2023-2026), coordenado por Otávio Raposo (ISCTE) e Lígia Ferro (IS-UP), onde tem trabalhado sobre imaginários juvenis em territórios segregados, políticas públicas e metodologias visuais participativas. Licenciada e mestre em Sociologia pela Faculdade de Letras da Universidade do Porto e licenciada em Cinema pela Universidade da Beira Interior. É membro das redes ETNO. URB (Rede de Etnografia Urbana) e da ESA RN37 – Urban Sociology, na qual foi eleita PhD Representative em 2024. Tem participado e co-criado projectos de intervenção artística e comunitária na cidade do Porto, onde cruza os campos da sociologia e do cinema, com destaque para o Travessia (2020-21), o Clube de Cinema de Campanhã (2021-2023); o Rising Cinema (2023) e o Cinema Insuflável (2020-2023).



CARLOS COSTA é director artístico da companhia de teatro Visões Úteis, onde trabalha como dramaturgo, encenador e performer, assumindo também um papel relevante no desenvolvimento territorial da freguesia de Campanhã – a mais periférica do Porto – através de diversos programas de inovação social. Doutor em Estudos Teatrais e Performativos, pela Universidade de Coimbra, e autor de ficção na teodolito, uma chancela da Editora Afrontamento.



FRANCO “BIFO” BERARDI é filósofo e activista. Foi uma figura de destaque do operaísmo italiano, em particular na sua ala mais criativa e dedicada à experimentação com os media e a produção cultural. Fundou a Rádio Alice, primeira rádio livre em Itália (1976-1978), e a revista *A/traverso* (1976-1981), que combinava maoísmo e dadaísmo numa crítica antiautoritária. Exilado em Paris, trabalhou com Felix Guattari em esquizoanálise. Desde os anos 1990 que o seu trabalho tem incidido sobre a relação entre psicopatologia, tecnologias da informação e capitalismo.



JOACINE KATAR MOREIRA é historiadora e política negra nascida na Guiné-Bissau. Doutorada em Estudos Africanos, mestre em Estudos do Desenvolvimento e licenciada em História Moderna e Contemporânea, com a vertente de Gestão e Animação de Bens Culturais, pelo ISCTE – Instituto Universitário de Lisboa. Foi deputada independente do Parlamento Português durante a XIV Legislatura e candidata nas eleições europeias em 2019. Tem participado activamente no debate público sobre o colonialismo, a escravatura, o racismo e a descolonização em Portugal. O seu livro *Matchundadi: Género, Performance e Violência Política na Guiné-Bissau*, editado pela Sistema Solar/Praga, encontra-se na 2ª edição.



LÍGIA FERRO é professora do Departamento de Sociologia e investigadora do Instituto de Sociologia na Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Recebeu o título de Doutoramento Europeu do Iscte – Instituto Universitário de Lisboa. Foi investigadora visitante em várias universidades da Europa, Estados Unidos da América e do Brasil. É autora e editora de várias publicações em português, inglês, espanhol e francês. Mais recentemente tem trabalhado sobre práticas culturais, educação artística, juventude e investigação-ação em contextos urbanos e a partir de uma perspectiva etnográfica. Actualmente é co-coordenadora, com Otávio Raposo, do projecto Criatividades Periféricas: juventude, arte e políticas públicas em territórios segregados (FCT/2023-2026). É presidente da Associação Portuguesa de Sociologia (2025-2027), foi presidente da Associação Europeia de Sociologia (2021-2024) e foi membro da direcção da Rede Europeia de Observatórios no Campo das Artes e da Educação Cultural.



OTÁVIO RAPOSO é investigador do Centro de Investigação e Estudos de Sociologia e professor auxiliar convidado do Iscte – Instituto Universitário de Lisboa, onde concluiu o doutoramento em Antropologia. Foi investigador visitante nos Estados Unidos da América (Brown University e University of Massachusetts Boston) e no Brasil (UFRJ e USP). É autor e editor de várias publicações internacionais nas áreas dos estudos urbanos, culturas juvenis, arte, diáspora africana, segregação e racismo, tendo como abordagem principal a etnografia. Actualmente pesquisa as práticas artísticas dos jovens das periferias de Lisboa e Porto, bem como as políticas públicas a eles dirigidas, coordenando o projecto PERI-CREATIVITY – Criatividades Periféricas: juventude, arte e políticas públicas em territórios segregados (FCT/2023-2026). Realizou diversos documentários, entre os quais *Na Quinta com Kally*, vencedor do Prémio APA (2019) na categoria Filme Etnográfico.



SARA BRIGHENTI é especialista em museologia, política cultural e educação artística. É subcomissária do Plano Nacional das Artes. Colaborou com museus, centros culturais, teatros e com organizações internacionais como a OEI e a UNESCO. Em 2023, coordenou o Livro Branco sobre cooperação entre Cultura e Educação no âmbito da elaboração do Quadro de Educação Cultural e Artística da UNESCO. Promoveu e é co-autora da Carta de Porto Santo (2021) e da sua Agenda Jovem (2025) sobre direitos culturais e cidadania. Foi directora do Museu do Dinheiro do Banco de Portugal e do Núcleo de Interpretação da Muralha de D. Dinis, coordenou a área de educação da Casa das Histórias Paula Rego e do Teatro Viriato. Foi assessora do Ministério da Educação para o currículo do ensino artístico especializado e co-laborou com o Alto Comissariado para as Migrações na área da educação intercultural. Foi docente e formadora. É autora de livros, crónicas, manuais escolares e suportes didácticos.



SOFIA CABRITA Actriz, encenadora, locutora, professora e mediadora, desenvolve o seu trabalho artístico no âmbito da criação de espectáculos com e através de pessoas, histórias e lugares, usando máscaras e objectos como mediadores. Lecciona Teatro do Gesto e Máscaras na ESTC, depois de ter passado pela ESMAE, ESAD-CR, Universidade de Évora e ESTAL. Doutoranda em Estudos Artísticos – Arte e Mediações (NOVA-FCSH), pós-graduada em Comunicação e Artes (NOVA-FCSH) e licenciada em Teatro – Formação de Actores (ESTC). Formada pelas escolas de Teatro do Gesto da Estudos de Teatre (ES) e Kíklos-Scuola Internazionale di Creazione Teatrale (IT). Apresentou-se em Portugal, Espanha, Itália, Venezuela e Brasil. Consultora artística na ESTE – Estação Teatral da Beira Interior desde 2022. Mediadora artística e formadora em projectos do Descobrir (FCGulbenkian) e artista em projectos com a comunidade (10x10 FCG, Conselho Português para os Refugiados, Teatro do Silêncio – Estabelecimento Prisional de Caxias, Alzheimer Portugal, Associação Mulheres Contra a Violência). Co-autora do *Caderno de Práticas Teatrais para o ensino-aprendizagem da Língua* (ed. Conselho Português para os Refugiados e FCGulbenkian, 2021).



SOFIA DINGER trabalha há alguns anos enquanto intérprete e criando vários projectos autorais pelo caminho. Fez o Mestrado de Teatro no Das Arts, em Amesterdão. No entanto, integrou o One Space Project (parceria entre membros da Shared Spaces – Alcantara, Exodos – Slovenia e KVS – Brussels, com os Studios Kabako e a Qattan Foundation, a convite de Thomas Walgrave) que a fez transitar entre Portugal, Congo, Palestina e África do Sul. Como eco desse projecto, regressou à Palestina mais duas vezes. E como eco desse projecto, fez-se amiga de Tobasi. Escreve todos os dias. Durante um ano, fez da própria casa um pequeno teatro temporário para performances intimistas – a Casa da Estação. Interessam-lhe muito os fantasmas. Mas são tantas, tantas as pessoas (daí não citar nomes, todas foram importantes). Anda às voltas com o amor, anda às voltas pelo mundo.



TERESA TEÓFILO é professora do 3º Ciclo de Escolaridade, no Agrupamento de Escolas de Colos, no concelho de Odemira. Licenciada em Línguas e Literaturas Modernas e profissionalizada no grupo de docência 330. Mestre e formadora de docentes em Educação Inter-cultural. Voluntária em projectos internacionais (VSO Moçambique e Guiné-Bissau, projectos comunitários no Sudoeste Asiático, Comunidades de Aprendizagem no Brasil) e activista por uma outra Educação, no Colectivo de Educadores de Odemira. Acredita na co-criação de Comunidades de Aprendizagem que transformam os territórios locais e potenciam o bem comum.



TITA MARAVILHA define-se como uma “inventora de universos” e afirma trazer para os seus processos artísticos “as dores e delícias de ser um corpo dissidente”. Nascida no Brasil, participou em diversos espectáculos e projectos no seu país antes de se mudar para Portugal, onde reside desde 2018. Artista contemporânea, Tita transita entre várias linguagens – é actriz, performer, cantora, programadora e palhaça. Desenvolve o projecto Trypas Corassão – uma potente mistura de música electrónica e performance – e assina diversas criações autorais, como *Tita no País das Maravilhas* (2021), *Exercício para Performers Mediocres* (2021), *Exercício para um Teatro Pobre ou Carta a Grotowski* (2022) e *As Tr3s Irms* (2022), vencedora da 5.ª edição da Bolsa Amélia Rey Colaço. É também programadora do Precárias: Festival de Performance. O trabalho de Tita Maravilha celebra a individualidade e a criação de espaços de diálogo e sentimento de comunidade. Explora as fronteiras de diversas práticas artísticas, aliando a dimensão estética e crítica, com um toque de humor e activismo.



