



# Materiais para a Salvação do Mundo 12

Libretos

Org.  
Pedro Eiras

# FICHA TÉCNICA

## TÍTULO

LIBRETOS  
MATERIAIS PARA A SALVAÇÃO DO MUNDO 12  
Fevereiro de 2026

## PROPRIEDADE E EDIÇÃO

INSTITUTO DE LITERATURA COMPARADA MARGARIDA LOSA  
WWW.ILCML.COM  
VIA PANORÂMICA, S/N 4150-564 | PORTO | PORTUGAL  
E-MAIL: [ilc@letras.up.pt](mailto:ilc@letras.up.pt)  
TEL: +351 226 077 100

## CONSELHO DE REDACÇÃO DE LIBRETOS

DIRECTORES  
FÁTIMA OUTEIRINHO, JOSÉ DOMINGUES DE ALMEIDA, MARINELA FREITAS, PEDRO EIRAS

## ORGANIZADOR DO LIBRETO No 44

PEDRO EIRAS

## AUTORES

ANA CUNHA, MAFALDA PEREIRA, RITA COSTA, PEDRO EIRAS

## ASSISTENTE EDITORIAL

LURDES GONÇALVES

## CAPA

A PARTIR DE UMA FOTOGRAFIA DE ©ANA MIRIAM

PUBLICAÇÃO NÃO PERIÓDICA

## VERSÃO ELECTRÓNICA

ISBN 978-989-36147-6-1 | DOI: <https://doi.org/10.21747/978-989-36147-6-1/lib44>

OBS: Os textos seguem as normas ortográficas escolhidas pelos autores. O conteúdo dos ensaios é da responsabilidade exclusiva dos seus autores.

© INSTITUTO DE LITERATURA COMPARADA MARGARIDA LOSA, 2026

Esta publicação é desenvolvida no âmbito do Instituto de Literatura Comparada, Unidade I&D financiada por fundos nacionais através da FCT - Fundação para a Ciência e a Tecnologia (UID/500/2025 | DOI: <https://doi.org/10.54499/UID00500/2025>).

Este trabalho encontra-se publicado com a Licença Internacional Creative Commons Atribuição-SemDerivações 4.0.



# Materiais para a Salvação do Mundo 12

Org.  
Pedro Eiras

Libretos



# Nota de abertura

Entre 2013 e 2018, o Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa organizou uma série de *Seminários do Fim do Mundo*. Durante vinte e quatro sessões, falou-se sobre a representação e o imaginário da catástrofe, o cancelamento do tempo, a ruína das civilizações, o desaparecimento da existência humana; convocaram-se perspectivas artísticas, filosóficas, teológicas, políticas; interrogaram-se poemas, filmes, bandas desenhadas, videojogos. Após um ano de intervalo (ou um descanso sabático...), urgia regressar a todas essas questões – para pensar o seu reverso.

Se a História humana regista tantas formas de destruição e esquecimento, se o fim é uma ameaça insistente e plural, de que modo(s), pelo contrário, se pode salvar o mundo? Que palavras, gestos e acções permitem enfrentar a catástrofe e o aniquilamento? Como podem as artes inventar modelos de resistência, resgatar memórias, inaugurar um novo universo? E, finalmente: por que razão deve o mundo ser salvo? Para responder, o Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa organiza, desde Novembro de 2020 (em plena segunda vaga da pandemia de Covid-19), os *Seminários da Salvação do Mundo*, realizados *on-line* e transmitidos pelo *youtube*. Os libretos *Materiais para a Salvação do Mundo* publicam textos resultantes desses seminários abertos, ou afins.

Neste volume, Ana Cunha analisa três peças de teatro escritas e encenadas por Pedro Penim – *País e Filhos*, *Casa Portuguesa* e *A Farsa de Inês Pereira* – pensando a crise e a reinvenção da família, modelos de masculinidade, diálogos intergeracionais, a militância política hoje, apelando à “construção de comunidades afetivas e solidárias” junto de um público que, em rigor, “ainda não existe”; resistindo às implicações de uma “lógica repressiva” subjacente à palavra *salvação*, Mafalda Pereira encontra na poesia de Ana Luísa Amaral uma defesa do *queer* como exploração da diversidade e gesto de resistência, libertação de uma lógica identitária e experiência nos limites da linguagem, desafio do (in)dizível; por fim, Rita Costa interroga a categoria estética do “fofo” (o *cute* segundo Sianne Ngai), hipervalorizada no universo capitalista contemporâneo, e encontra na poesia de Isabel Galleymore, Elisabete Marques e Adília Lopes uma denúncia da hierarquia que leva o ser humano a salvar pandas, gatos, cãesinhos, mas não rinocerontes, sapos, baratas.

Pedro Eiras



# A ausência de comunidade salvífica no teatro de Pedro Penim<sup>1</sup>

Ana Cunha\*

Universidade do Porto, Instituto de Literatura Comparada

**Resumo:** A trilogia dramática de Pedro Penim problematiza a família nuclear, a intimidade enquanto espaço de luta política, a misandria nos movimentos feministas e a depressão política. Escrita como uma carta de amor aos movimentos sociais modernos, Penim reconhece o peso que recai sobre os jovens ativistas, mas pede o desaburguesamento da ideologia e uma comunicação intergeracional mais produtiva e paciente. Enquanto projeto artístico, o programa de Penim é ameaçado pela expectativa de um público que ainda não existe. Conclui-se que o progresso terá de passar pela boa vontade de todos os envolvidos.

**Palavras-chave:** Pedro Penim, teatro, família nuclear, *Pais e Filhos*, *Casa Portuguesa*, *queer*

**Abstract:** Pedro Penim's theatrical trilogy problematizes the nuclear family, intimacy as a space of political struggle, misandry in the feminist movement, and political depression. Written as a love letter to modern social movements, Penim acknowledges the weight placed on young activists, but calls for the de-bourgeoisification of ideology and a more patient and productive intergenerational communication. As an artistic project, Penim's program is threatened by the expectation of an audience that does not yet exist. We conclude that progress will have to depend on the goodwill of all those involved.

**Keywords:** Pedro Penim, theater, nuclear family, *Pais e Filhos*, *Casa Portuguesa*, *queer*

## 1. Uma nota introdutória sobre o potencial salvífico do teatro

Tiago Rodrigues, antecessor de Pedro Penim na direção artística do Teatro Nacional D. Maria II, apresentou em 2020 a peça *Catarina e a Beleza de Matar Fascistas*. Nesta tragédia, os melhores esforços da resistência antifascista em Portugal eram brutalmente derrotados. A peça acabava com trinta minutos de discurso populista de extrema-direita – a *magnum opus* da desesperança do dramaturgo. No dia da estreia, o público levantou-se em protesto contra o discurso autoritário em palco, apupou, gritou, bateu com os pés, enlaçou os braços e cantou a Grândola. Quando a esperança morreu em palco, o teatro repô-la pela voz do público. Estas demonstrações de recusa tornaram-se prática comum em todas as récitas do espetáculo desde então.

Em 2016, Clayton Nascimento estreou *Macacos*, sobre a história do racismo no Brasil. Um dos eventos narrados é o assassinato de uma criança no jardim de sua casa, porém, a justiça declara que os agentes responsáveis agiram em legítima defesa. Aqui entra o poder do teatro: a mãe desta criança vai à estreia da peça e é convidada pelo ator a dar ao público uma palavra sobre a sua história. Este momento repete-se em todas as récitas a partir daí. Ao longo da digressão encontra-se no público um advogado que se compromete a reabrir o caso e duas testemunhas nunca antes ouvidas que podem afirmar o caráter homicida dos agentes. O caso é reaberto. O teatro e o seu público contribuem para a salvação do mundo, uma récita de cada vez.

## 2. A tese de salvação de Pedro Penim

Pedro Penim assume a direção artística do teatro D. Maria II em 2021, estreando-se com uma tríade de peças que escreveu e encenou: *Pais e filhos*, *Casa Portuguesa* e *A Farsa de Inês Pereira*. A primeira é uma reescrita do romance de Turgueniev, com fortes influências de teoria feminista *queer*, sobretudo baseadas no livro de Sophie Lewis, *Full Surrogacy Now*. A segunda parte da relação de Penim com o seu pai, ex-soldado colonial, influenciada pelo artigo de Maria Calafate Ribeiro sobre os testemunhos dos retornados, e as tendências de misandria nalguns feminismos. A última é uma adaptação da peça de Gil Vicente, focando-se sobretudo na apatia política e na cultura de *influencers* da atualidade. As três peças são iterações de famílias portuguesas onde o amor é claro, mas as diferentes visões políticas não permitem entendimento mútuo. Sobressai um fascínio com os elementos da geração mais nova, cheios de ideias e convicções, a tentarem implementar mudanças nas suas vidas, de acordo com aquilo em que acreditam.<sup>2</sup> No seu fulgor, na sua ânsia em serem levadas a sério cometem erros, interpretam mal, excedem-se. São quase sempre brancos, de classe média e educados. As figuras familiares também falham, têm preconceitos e alguma preguiça, estão estáveis na vida e sem grande vontade de se envolverem em revoluções; mas querem perceber, fazem perguntas, disponibilizam-se a ouvir (pelo menos a começar). Ainda assim, a aproximação parece impossível; os lados estão demasiado entrincheirados, demasiado impacientes, demasiado cheios

da sua certeza. Atrevo-me a dizer que esta tríade é sobretudo uma carta de amor de uma geração de ativistes para es ses herdeires, reconhecendo o seu compromisso, mas pedindo-lhes, talvez, um pouco mais de paciência.

A salvação assemelha-se-nos neste encontro: na disposição des mais velhes para levarem a sério a geração mais nova e nestes para reconhecerem alguma sabedoria àqueles que vieram antes de si. As três peças acabam, parece-me, mal: uma jovem morte desnecessária, o funeral de toda a masculinidade, e apatia desesperada. Todos esses fins poderiam ter sido evitados se se tivessem construído laços intergeracionais.

### 3. Revolução mais ou menos violenta e a abolição da família

O *Dogma da não-violência* (2024) de Rolando D'Alessandro, com prefácio de Diogo Duarte, põe em causa o critério que a opinião pública emprega para distinguir “violento” de “não-violento” nas sociedades ocidentais. Grande parte do debate do primeiro ato de *Pais e Filhos* depende desta questão que Duarte problematiza:

A violência é parte fundamental da normalidade em que vivemos. Mas sobre a violência recai, frequentemente, um manto tão pesado de eufemismos e ‘explicações’ que se torna difícil pensá-la, estabelecer os seus limites, até identificá-la. Iluminar um ponto em que se manifesta implica deixar muitas das suas manifestações na sombra. A sua invisibilidade é um produto da sua ubiquidade. (Duarte 2023: iv)

A peça é um drama familiar à volta de um casal *gay* que arranja uma barriga de aluguer, e do seu sobrinho que, entusiasmado por ideias com que contactou na universidade, quer pôr em prática aquilo que entende que é a abolição da família nuclear. “Aquilo que entende” é central aqui. Arkasha comete dois erros essenciais de interpretação: crê que “abolir a família” implica o corte absoluto de laços familiares, ao invés de os repensar e expandir; e não tem em conta a historicidade das práticas que admira, imaginando-as como revoluções *queer a priori*. Sendo a comunicação produtiva e as alianças intergeracionais a derradeira proposta de salvação de Penim, era essencial que os arautos da mudança soubessem apresentar os seus planos de futuro à geração que lhe pode servir de aliada de maneira apelativa – a historicização de práticas é uma boa estratégia nesse sentido.

A proposta principal de Sophie Lewis em *Full Surrogacy Now* (2019) é reconhecer, precisamente, que o cuidado sempre foi colaborativo e que as pessoas sempre tomaram conta umas das outras. O futuro, afirma, passa por recuperar essa cultura e promover a gestação e a criação totalmente comunitárias, baseadas em solidariedade, camaradagem e partilha de recursos. Este tipo de práticas é normalizado sobretudo em comunidade de grande fragilidade:

Many of the practices that sustain and refine alternative modes of kinship predate anti-capitalism and weren't originally projects to "abolish" or "queer" anything at all. Such non-normative rather than anti-normative traditions tend to be survivors of distinct histories of violent settlement, dispossession, forced adoption, anti-natalism, and enslavement. (2019: 256)

Este, então, é outro dos caminhos para a salvação: a comunitarização do cuidado, a desconstrução do sentido de propriedade em relação às crianças que se geram, a consciencialização da abrangência do trabalho, e a recusa de discursos essencialistas sobre a maternidade que não servem senão para vulnerabilizar mulheres, fazendo passar a cultura por natureza.

A tese de Arkasha e da sua Camarada é, porém, muito mais focada na destruição do que na construção. As jovens não tentam construir comunidade com as suas famílias, crendo que o seu dever é cessar relações historicamente opressivas, recusando a possibilidade de qualquer reforma. Esta atitude tem um contraponto não só nas gerações mais velhas, mas dentro da sua geração, pela voz da personagem proletária, a barriga de aluguer do Tio:

KATYA - Ouve, o apelo à abolição da família não é tipo: abandona a tua família; abandona o teu marido; vamos tirar-te os filhos. Não é nada disso. É um projeto político e, como projeto político, é um esforço coletivo para tentar mudar as regras do jogo. (2024: 85)

O radicalismo da geração mais nova é amplificado pela sua escusa de responsabilidade na construção de futuro, *i.e.*, Arkasha e a Camarada defendem a destruição das estruturas vigentes sem qualquer ideia para a reconstrução. A primeira é urgente e clara ao ponto de não poder nem precisar de esperar por planeamento. É aqui que mais se nota a imaturidade da sua ideologia. Ouvem-se ecos do famoso argumento proposto por Greta Thunberg:

Many people say that we don't have any solutions to the climate crisis. And they are right. Because how could we? [...] No one knows for sure. But we have to stop burning fossil fuels and restore nature and many other things that we may not have quite figured out yet. [...] Avoiding climate breakdown will require cathedral thinking. We must lay the foundation while we may not know exactly how to build the ceiling.<sup>3</sup>

Este argumento é legítimo, mas é provisório - e muito mal recebido pelas gerações mais velhas. Enquanto Greta não exclui ajudar nesse processo imaginativo, Arkasha e a Camarada escusam-se por completo:

ARKASHA - Se uma coisa é útil, ficamos com ela. Se não é, vai para o lixo. E a coisa mais útil que podemos fazer neste momento é repudiar, renunciar e rejeitar.

FENITCHKA - Tudo?

CAMARADA - Tudo.

FENITCHKA - Como? Mas então e a arte? Não dão valor à arte? [...]

ARKASHA - A minha amiga olha para a beleza e só vê injustiça. [...]

PAI - Mas não está a pensar fazer nada de minimamente produtivo?

CAMARADA - Não estamos a pensar fazer nada de minimamente produtivo. [...]

ARKASHA - Deitar abaixo já é uma vida de trabalho.

CAMARADA - A próxima geração que se encarregue de construir e garantir a igualdade.  
(2024: 35-37)

É importante lembrar que esta família não é odiosa e autoritária - os tios são homens *queer* da geração que conquistou o direito ao casamento e à adoção por casais do mesmo sexo, e que se informaram a fundo sobre a ética das barrigas de aluguer; o pai lê os livros que o filho lhe pede, mostra-se disponível e interessado em acompanhá-lo e ouvi-lo - há um cuidado que mostra um amor que se quer sentido e não só expresso. Mas são pessoas de outra geração, e, por vezes, isso é (in)suficiente:

PAI - Que terror! Como pai tenho pela primeira vez a clara consciência do afastamento do filho; e só prevejo que se torne pior de dia para dia. [...] Tenho a sensação de que sou obrigado a desistir, porque sinto que eles têm qualquer coisa que a nós nos falta, uma qualquer superioridade, deles sobre nós... E não, não é só a juventude. Talvez por terem neles menos vestígios do velho patriarcado? Mas... por outro lado: rejeitar a poesia? Que estupidez! Não sentir a arte, a natureza, o amor? (2024: 38)

Os tios fazem vários comentários ridicularizantes sobre a forma como Arkasha escolheu viver a sua vida e as ideias que valoriza, mas nada disso é considerado violento, porque é normalizado que familiares mais velhos espicacem os novos, sem consciência de limites. O momento em que Arkasha grita com a família ou quando a Camarada denigre a sua constituição é apresentado como desproporcional ao que se passou até então.

A personagem da Camarada é escrita como alguém que não faz nenhum esforço para ser agradável, variando entre um silêncio que esconde mal o desprezo, e a procura do belicismo como entretenimento. Dito isto, a afabilidade não é critério único de avaliação: apesar do seu mau feitio, a sua dedicação à humanidade é absoluta, por admissão própria num à parte particularmente vulnerável:

CAMARADA - Ele ama mesmo aquelas pessoas, de verdade! E eu também, de verdade! Que as odeio. Mas quando chegar a hora, vou arriscar tudo por elas. E o irônico é que elas vão continuar a odiar-me ou nunca saberão da minha existência. (2024: 81)

O tratamento que a peça dá à Camarada é semelhante àquele que Duarte descreve sobre o aparato Estado/Média:

[Transforma-se] todo o antagonista numa espécie de inimigo, procurando destituí-lo de qualquer substância ou densidade política. Os “vândalos”, os “niilistas”, os “hooligans”, os “terroristas”, os “bárbaros”, os “anti-sistema”, os “luditas” e os “anarquistas” (estes últimos, em particular, esvaziados de todo o seu significado histórico) compõem este imenso exército de silhuetas distorcidas aparentemente movido pela vertigem da destruição e da disrupção da nossa “normalidade”. Neles cabe tudo o que não se quer entender, explicar ou com que não se pretende lidar senão pela violência e repressão. São classificações que operam pela desclassificação e pela negação de qualquer possibilidade de diálogo, pois surgem como a expressão de uma irracionalidade insuperável. (Duarte 2024: xix)

É assim que a família vê a Camarada e é assim que o público a vê. Claro que este antagonismo é dual, a Camarada olha para a família e vê opressores, com nenhuma margem para exceção, uma classe homogênea. Esta atitude é, evidentemente, pouco condutiva à solidarização.

É importante lembrar que o argumento de Duarte, apesar de encaixar na narrativa da peça, se refere à relação entre o cidadão e as classes dominantes, oprimido e opressor, numa escala de poder em tudo desproporcional. Não é essa a realidade da peça; e embora a família possa ser vista como o ponto pequeno da nação, esta é uma família em que o amor e a dedicação são palpáveis. Aplicar *praxis* pensada para protesto de rua a conversas familiares é um sinal da distorção na visão social do sujeito.

Es próprias jovens também são, por vezes, tosques na sua *wokeness*. Nota-se o elitismo que resulta de ter a teoria como veículo máximo do conhecimento. Há uma cena em particular em que a Camarada *fake smokes (sic)* com Anna, uma amiga de família, e o *fake smoking* demonstra o quão performativas são as suas atitudes. O que lhe interessa é a estética da revolucionária, o chocar pelo desapego às convenções sociais, a provocação pelo *trollismo*. Fumar tabaco a fingir é a estética do perigo sem o perigo real. No final do primeiro ato, a Camarada assume-o: “E eu... que apesar de tudo não parto um prato, acabo por vos partir um prato” (2024: 64). A sua *praxis* de destruição total não prevê violência, o que põe em causa o seu compromisso e a sua autoridade.

No fim, o amor de Arkasha pelo pai e pelos tios, apesar das discórdias e da ocasional preguiça intelectual, leva-e a não querer romper os laços com a sua família. Katya, arauto da sabedoria nesta peça, resume o seu corretivo do ativismo de Arkasha da seguinte forma: “É preciso agir. Não dá para ir fazer birras ao paizinho. Não dá para viver na véspera. Nós queremos o dia seguinte” (2024: 85). A destruição, o chocar por chocar, são a véspera. O espetáculo é um privilégio de uma classe para quem a mudança não é realmente urgente. Voltaremos aqui.

#### 4. Que masculinidade para o mundo moderno?

O segundo espetáculo acompanha uma família composta por uma mãe, um avô e um neto. Este último é um jovem *queer* racializado, a mãe uma feminista empoderada pelo discurso misândrico, e o avô um ex-soldado da guerra colonial, que se recusa a falar do seu passado.<sup>4</sup> A peça não é linear: saltamos de cenas com a família sentada à mesa para cenas em que o avô já está num lar de idosos, para cenas em que a sua esposa ainda está viva, para uma realidade alternativa em que tem outra filha e nenhum neto. Isto acontece porque o avô é todos os homens, a mãe é todas as mulheres, o neto é todos os jovens, em várias partes do país, em diferentes momentos do tempo. A determinada altura, o ator que faz de neto faz de História porque ele também é o Futuro, que vem para corrigir o Passado. A atriz que faz de mãe faz de esposa, e diz o mesmo que a filha disse, porque também elas são a mesma pessoa. Concluímos que este não é um caso particular; é a discórdia geracional em todas as famílias portuguesas - só os detalhes vão mudando.

O avô é um homem rezingão que vive sozinho depois da morte da mulher, e não entende o propósito do discurso anti-homem da filha nem a fluidez de género do neto; mas acima de tudo quer que o deixem em paz e que toda a gente tenha saúde. Este é um homem a começar a perder capacidades, a esquecer-se do que ia dizer, a confundir a filha com a mulher, a já não poder ser deixado sozinho. É introduzido como agressivo, mas também assustado, e com poucos recursos - a imagem de um *pater familias* a aproximar-se do fim:

*Entra um Homem, empunhando um pau. O Rapaz não parece surpreendido.*

HOMEM - ‘tás aqui a fazer?!

RAPAZ - Uau, belíssima entrada! Um homem armado com um pau!

*O Homem fica confuso. Por um lado, pensa que apanhou um intruso, por outro, dá-se conta de que talvez conheça o Rapaz.*

HOMEM - ‘tás aqui a fazer, pá?

RAPAZ - Vim com a minha mãe.

HOMEM (*ameaçador*) - Hã? Quem é a tua mãe? (2022: 23)

Este homem é o Portugal antigo, que tem de se esquecer para avançar, mesmo que isso implique que outros não o possam fazer. Há uma longa conversa sobre a casa que a filha reconhece como grande de mais para o pai, velha, a cheirar a mofo, com louças amarelecidas. O pai não reconhece nada disto ou não quer reconhecer ou não se importa. A filha sugere obras, mas não deixa de ponderar se ainda vale o esforço; leia-se: *tenta-se mudar o Portugal antigo ou é para abandonar, destruir e começar do zero?* O próprio pai chega a dizer: “A casa está ótima. Eu estou ótimo” (2022: 30); leia-se: *eu sou a casa*.

O homem é bruto, mas a família não deixa de ser bruta com ele de volta. Todos sabemos que a resmunguice é performativa e que o mau feitio é carapaça, e talvez por isso a sua brusquidão não nos choque, enquanto o comentário do neto nos apanha desprevenidos, com o seu desrespeito pela privacidade, a falta de remorso e o discurso de Twitter que não se usa cara a cara:

RAPAZ – O que é que fizeste ao Kafka?

HOMEM – O que é que eu fiz?! Li! Merda de pergunta. Com a tua idade já tinha lido quase tudo.

RAPAZ – Granda homem!

HOMEM – Granda besta! Mas tu não sabes quem é o Kafka?! Eh pá, vai ler!

RAPAZ – Sei. Muito bem, até. Não era desse Kafka que eu estava a falar. (*Mostra-lhe o diário*) É deste. O que é que lhe fizeste?

HOMEM – Onde é que tu foste desencantar essa merda? Dá cá já isso! (*Tira-lhe o diário da mão. Enfia-o na arca*) Não mexes mais nas minhas coisas, estás a ouvir?

RAPAZ (*rindo-se*) – Chora! (2022: 25)

É de notar que o avô não é um homem inculto, e chega a ter momentos de grande vulnerabilidade emocional, sobretudo quando fala da mulher – “No outro dia fiz um caldo verde, «verdinho». Estava mesmo bom. Com couve-galega e chouriço. Mesmo bom. A meio da refeição desatei a chorar porque queria muito partilhá-lo, o caldo verde, com ela. Porque sei que ela teria gostado muito... (*Chora*)” (2022: 28). Estes momentos enternecem a personagem aos olhos do público, relembram-nos que a afabilidade, como vimos com a Camarada, não é medidor único do valor de uma pessoa. A peça mostra-nos, em várias ocasiões, que há preocupação e cuidado com a filha e o neto. Dito isto, o avô também faz por ser desagradável – perante a novidade de que o neto vai estudar representação, reage: “Ai, agora vais para ator? Vocês matam-me!” (2022:26). Este comentário parte da premissa que os filhos são uma continuidade dos progenitores, e tudo o que fazem é por causa deles ou contra eles. Concluiremos mais à frente, porém, que efetivamente estão a matá-lo, *i.e.*, a progressão da sociedade está a deixar o avô para trás, criando um espaço em que ele já não se insere, para que não pode contribuir, restando-lhe apenas morrer.

O principal ponto de contenda nesta família é a masculinidade. Filha e neto são apologistas da ideologia de que todos os homens são lixo (popularizada no Twitter), o que, evidentemente, é questionado pelo avô:

MULHER - É um hashtag. Nunca ouviste falar? “Os homens são lixo”.

HOMEM - Hã? Mas então isso diz-se? Que os homens são lixo? [...]

MULHER - Há séculos que os homens são lixo e que lixam a vida das outas pessoas. [...]

Há milénios que os homens só fazem merda. Por isso, sim, “os homens são lixo”, diz-se!

Aceita! (*Bate-lhe nas costas*) Mas tens de relativizar, amigo, ter humor, também! (2022: 31-32)

É de notar o apelo da filha a que o pai relativize - quando ela não relativiza de todo. Não há nuance na sua posição: todos os homens são maus, esse é um problema que eles têm de resolver, as mulheres nunca fizeram nada de errado na história. Tal como em *País e Filhos*, estamos perante alguém inteligente, engajada, que não percebeu bem a teoria e cuja *praxis* é mais danosa que produtiva.

Michael Kimmel, estudiosa da masculinidade, analisa este problema no seu livro *Misframing Men* (2010). O autor sugere que, para incentivar os homens a apoiar o feminismo, é necessário, primeiro, que as feministas consigam reconhecer as formas como o patriarcado desempodera também os homens. Neste momento, afirma, o feminismo é visto pelos homens como a perda da oportunidade de reclamar o poder que creem ser-lhes devido de nascença. A segregação dos homens do movimento feminista tem levado a, para além de um reacionismo agressivo, uma abdicação de agência e a grande passividade - a que assistimos na primeira linha nesta peça. Se os homens não se sentem necessários ao novo projeto de futuro, o seu entendimento da sua identidade é abalado.

Apesar da falta de nuance na posição da mãe entendemos como, por vezes, a realidade da violência do patriarcado é tão assoberbadora que se torna difícil resistir a generalizações. bell hooks, no seu incontornável estudo da masculinidade, *The Will to Change* (2004), considera que o feminismo deu permissão às mulheres para exprimirem raiva e ódio aos homens, publicamente, mas não fez nada para ajudar a processar a experiência de amar homens, num sistema patriarcal, enquanto feminista, ou como expressar amor sem se colocarem vulneráveis à exploração. A designação de todos os homens como opressores e de todas as mulheres como vítimas, afirma, foi uma solução preguiçosa que evitava ter de analisar a forma como os equívocos e os medos das mulheres envenenavam um interesse que se queria genuíno na forma como os homens sofrem com o patriarcado:

Hating men was just another way to not take men and masculinity seriously. It was simply easier for feminist women to talk about challenging and changing patriarchy

than it was for us to talk about men—what we knew and did not know, about the ways we wanted men to change. Better to just express our desire to have men disappear, to see them dead and gone. (2004: 7)

hooks vai mais longe e afirma que o feminismo não pensou bem o que seria um homem desoprimido, considerando apenas nos seus interesses mais diretos. Os homens poderiam continuar a ser fortes, protetores e provedores, mas teriam de deixar de exercer violência e começar a fazer trabalho emocional, o que descreve mais “a woman in drag” (2004: 145) do que um homem. Por esta razão, muitos dos homens que reconheciam a toxicidade do patriarcado e que tentaram existir fora dele abandonaram a experiência ao fim de pouco tempo. Não era infrequente, também, encontrar respostas femininas negativas a esta mudança.

Esta é a mesma prática da Camarada que, perante a violência perpetrada pela família enquanto instituição, reduz todos os familiares a opressores, o que prejudica a construção colaborativa de qualquer futuro. Chega a ser evidente na mãe, em certos momentos, o entusiasmo de poder magoar. Mais uma vez, a maturidade do avô sobrepõe-se:

MULHER - Vai, trabalha, “Os homens são lixo”. Vá, repete lá! Trabalha!

HOMEM - Trabalhem vocês! Para me pagar a reforma! Isso é conversa só para chocar as pessoas. É só teoria. Até tu acreditas que há homens que não são lixo. (*Referindo-se ao Rapaz*) Por exemplo: no fundo, no fundo, achas que ele não é lixo. Falas sobre ele e veem-se os poros encharcados de orgulho maternal. És uma hipócrita. (2022: 44)

Tal como a Camarada, o avô alterna entre dizer que toda a gente é lixo e recusar acerrimamente a classificação. Ousamos adivinhar um monólogo interno: *Eu conheço muita gente que é lixo e tento não ser como eles, mas todos nós falhamos; eu posso aceitar que somos todos lixos - é mais fácil, não tenho de me sentir mal, de me avaliar, de mudar - desde que não haja uns melhores que outros.* É importante pensar que este é um homem solitário, a descobrir que a filha e o neto o acham lixo. Tendo visto muita crueldade em África, podemos imaginar que prometeu a si mesmo não descer tão baixo como viu outros descerem, e está-lhe a ser dito, sem cuidado nenhum, que o acham lixo. A propósito disto é interessante a reação do neto quando a mãe o acusa de também ele ser um homem:

RAPAZ - Eu não sou um homem! Eu até posso responder a pronomes masculinos, até aí, ok (Por agora! Do futuro, não sei.) Mas não me venham dizer que eu sou um homem. Não me venham dizer essa merda, porque eu não quero essa merda colada a mim. Não quero vestir essa cena, esse blazerzinho cinzentinho escuro, com essa camisinha azul às risquinhas e esse sapatinho engraxado, essa cena chamada “homem”. (2022: 41)

Note-se que o Rapaz não se está a identificar como transgénero ou não-binário, está apenas a recusar a identidade de “homem” – o que se compreende, tratando-se de um signo bastante pesado; é mais fácil criar outro do que resignificar. O neto tem convicções firmes sobre a possibilidade de reforma do que é antigo, ao invés da mãe (e do público) ainda se debate com as suas dúvidas. Estamos sempre à espera de alguém, como em *Pais e Filhos*, que explique à mãe e ao neto que perceberam mal a teoria, mas a única sugestão de uma abordagem produtiva que nos é mostrada é numa memória do avô com a esposa, chegados pela primeira vez à sua casa:

MULHER - Gostaste da cozinha?

HOMEM - Não desgostei. (*Ela ri-se*) Estás-te a rir de quê?

MULHER - Imaginar-te na cozinha.

HOMEM - (*rindo*) Sou um lixo. (2022: 53)

Na intimidade, num espaço em que ele sabe que é amado, não há necessidade de resistência. Ele mesmo admite as formas em que falha, enquanto homem, as formas em que os homens falham, enquanto pessoas – só assim se pode fazer a revolução. É esta dinâmica que a filha quer, mas não consegue cumprir. A determinado momento, ouvimo-la dizer: “Eu estarei aqui para no fim vos dar um abraço e vos perdoar”, imediatamente seguido de: “mas até lá não há aliança, não há diálogo, não há conciliação” (2022:40). Como é que o feminismo pode pedir solidariedade, recusando-se a oferecê-la? Há uma cena entre o avô e a esposa em que ela pede que lhe fale da guerra, deixando-nos algumas pistas sobre as condições a criar para um ambiente de honestidade e apoio que possibilite um avanço conjunto:

MULHER - Eu amo-te, mas tudo isto me dá vergonha. Desculpa. Muita vergonha. E tenho vergonha de ter vergonha de ti.

HOMEM - Mas o que é que queres saber? Diz-me? Eu conto-te!

MULHER - Violaste alguma mulher? (2022: 72)

hooks, em *Will to Change* (2004), responsabiliza as mulheres por não estarem preparadas para ouvir os homens quando estes tentam falar dos seus sentimentos. A total ausência desta conversa durante a maior parte das suas vidas torna a sua primeira instância um momento muito chocante, o que leva as mulheres a reagirem desadequadamente, e os homens a internalizarem que não devem falar dos seus sentimentos. Este ciclo precisa de ser quebrado para que se progredir. Não temos acesso ao desenrolar daquela conversa – a cena corta e nunca é continuada – não sabemos quão bem-sucedido foi o esforço daquele homem e daquela mulher para, na sua intimidade e na certeza do seu amor, fazerem o trabalho de desconstrução patriarcal. Falhar este esforço conduz ao apagamento progressivo do avô a que

vamos assistindo com o avançar da peça:

MULHER - Tu não queres fazer parte do diálogo?

HOMEM - Eu tenho 75 anos e já não quero fazer parte de nada. (2022: 41)

HOMEM - Quem és tu?

RAPAZ - Ninguém.

HOMEM - Não, isso sou eu. Quem és tu? (2022: 77)

Esta tendência vai evoluindo até à cena final, em que o avô se apaga por completo, em que a desresponsabilização que procura e a hipervisibilidade que quer contrariar, se concretizam:

HOMEM - O que é que eu tenho a ver com isso?

MULHER - Tu? (*ri-se*) Tu és o pai! És um homem! Foste tu que construístes esta coisada toda, filho. Agora resolve!

HOMEM - 'tá! (*Faz-lhe um ok*) Já resolvi. Vou sair de cena.

MULHER (*faz-lhe um ok*) - Despede-se o arquiteto por incompetência. Muito bem! Negócio fechado. (2022: 84)

É interessante como em *Casa Portuguesa* o avô permanece sempre em cena. A peça é sobre o fim do homem, mas são o neto e a mãe que entram e saem, enquanto ele fica em palco; enquanto as coisas à volta mudam, ele permanece. Quando sai é para não mais voltar, não para voltar mudado. E Penim di-lo, numa entrevista publicada na folha de sala do espetáculo, como Kafka o diz na *Carta ao Pai*, incluída na peça: “E eu preciso ainda de falar sobre isto. Ainda estamos num tempo em que eu preciso que esta figura seja central nesta história”,<sup>5</sup> “E, por isso, tentei fugir de tudo o que me lembrava de ti. Menos na escrita. És o assunto principal daquilo que eu escrevo. E é na escrita que me lamento do que não me posso lamentar sentado no teu colo” (2022: 59).

Consideremos por um momento, antes de concluir, o público a quem este espetáculo é apresentado. Enquanto projeto de estreia do novo diretor artístico do Teatro Nacional, espera-se uma ampla e heterogénea adesão; porém, estes espetáculos são sobre e para um nicho muito específico de gente de esquerda, *queer*, jovem, muito familiarizada com questões que a maioria do público não conhece. Essa decisão de escolher fazer teatro para aqueles que se têm sentido sub-representados e assumir que o resto do público se adaptará é muito audaz. Seria ótimo pensar que o trabalho de um Teatro Nacional também é educar e expor os públicos às realidades que conhecem pior, criando empatia e entendimento; infelizmente, não me parece que estas peças façam isso. Elas contam com um público que ainda não existe.

A peça acaba com uma coroa fúnebre de flores, com uma seta a apontar para cima, a marcar a morte da masculinidade e a abdicação do homem do poder. E, no entanto, lemos na dedicatória: “Ao meu pai, Joaquim Penim, forçado a combater por Portugal na guerra da libertação de Moçambique.” É curioso que a decisão do avô seja a mesma das jovens em *Pais e Filhos*, depois de defenderem a destruição niilista de toda a arte, toda a beleza, e a lavagem das mãos – “Sim, ‘abandono irresponsável’, é esse o nosso método” (2024: 61).

É por isto que este fim me desagrada. É o falhanço da criação de alianças, o falhanço do movimento feminista e do movimento *queer*. Não podemos caminhar sozinhos em direção ao futuro. Chega a ser ridícula a cena – os homens não se têm despedido do futuro, têm ganho eleições para nos levar para o passado.

## 5. A Farsa da apatia

Assim entramos na última peça. A diferença mais marcante entre este espetáculo e os seus antecessores é que a jovem desta narrativa vive de tal forma esmagada pela opressão do sistema feudal-patriarcal que é dominada por uma total apatia. Recusa-se a sair da cama, a contribuir para a produtividade global e a integrar o sistema vigente. A sua ação política passa por um boicote não-violento, semelhante a um *sit-in*.

Dito isto, Inês tira muito prazer de não sair da cama, deleitando-a viver num estado de puro ócio. Esta priorização do lazer, tendo uma raiz histórica, ganhou tração depois da pandemia: o Bare Minimum Collective (2020), por exemplo, defende fazer o mínimo necessário, dedicando o máximo de tempo possível ao prazer, abolindo “everything but care, mutual aid and community”.<sup>6</sup> *Quiet quitting*, i.e., fazer o mínimo necessário para não se ser despedido, usando o horário de expediente para outras coisas que deem prazer ao trabalhador (ler, costurar, desenhar), foi descrito pela Gallup em 2022 como reverberando com 50% da força trabalhadora americana.<sup>7</sup> É preciso notar, porém, que o Bare Minimum Collective é composto por mulheres negras, muitas das quais com deficiências – Inês não é sequer uma trabalhadora, é uma pessoa jovem que vive em casa da mãe. O seu protesto evoca, mais do que qualquer outro, o *bed-in* de Lennon e Ono, durante a sua lua-de-mel, no Hotel Hilton.

Sophie Rosa, autora de *Radical Intimacy* (2023), defende que a dedicação de tempo e atenção às relações pessoais é tão importante como a aprendizagem de teoria – só assim é possível a progressão conjunta – encarando as nossas relações como *sites of struggle*. A relação de Violante e Inês sobressai na trilogia como notoriamente trágica, na medida em que as duas personagens só se têm uma à outra, querem entretajar-se da melhor forma, mas são de todo incapacitadas pela sua total incompatibilidade ideológica. Rosa escreve: “Our normative modes of relating and living often fall short – both in meeting our intimate needs and in allowing us to form and build the kinds of relationships that could support our struggles for a future of abundance” (2023: 13). Se Inês e Violante conseguissem nutrir uma relação de

comunicação produtiva, Inês teria sido poupada a um casamento abusivo e isolante. Porém Violante está demasiado obcecada com o materialismo dialético para ver que há sofrimento fora da luta de classes, confundindo (aquilo que são provavelmente) sintomas de depressão profunda na filha, com preguiça.

O ativismo de Violante peca por falta de interseccionalidade, ignorando o conceito de “depressão política” - “the sense that customary forms of political response, including direct action and critical analysis, are no longer working either to change the world or to make us feel better” (Cvetkovich 2012: 15). Esta pode exprimir-se, afirma a autora, num fulgor de política reacionária ou em inércia e desespero. A tendência institucional é patologizar esta reação como um problema individual, porém, é inevitável a pergunta “How can the ability to work be considered recovery, if it is work that is making us sick?” (2023: 35). A abordagem de Inês, ininteligível à mãe, é uma prática histórica da classe trabalhadora.

É curioso notar na progressão das três peças uma crescente alienação da geração mais nova.<sup>8</sup> Na primeira peça, Arkasha e a Camarada lideram a discussão ideológica e a praxis revolucionária, defendendo a destruição; na segunda peça, a porta-estandarte do debate é muito mais a Mãe do que o Neto, que intervém, mas com muito menos fulgor; na terceira peça, Inês recusa-se de todo a intervir na sociedade, circunscrevendo-se à sua cama, demasiado imobilizada pela opressão feudalista para identificar qualquer tipo de intervenção útil. Não é alienação que caracteriza Inês, ela interessou-se, envolveu-se, tem uma teoria política; é sobretudo apatia, isto é, uma falta de interesse ou entusiasmo perante a imutabilidade das instituições.

Atentemos às perspetivas das duas mulheres:

VIOLANTE - Mas se continuarmos a organizar-nos, se continuarmos a lutar, essas lutas vão-se somando e vão gerando mensagens. E talvez haja pessoas que nunca se imaginarão a participar de hũa revolta, que, chegado o momento, se sintão impelidas a aderir. [...]

INES - Sim, sim, sim! Tudo isso, tudo bem! Mas outros virão, mamã. Porquê eu? [...] Eu sam hũa moça! Não tenho escolha, não tenho nada! Estou de mãos atadas! Per isso prefiro esta ideia de resistência passiva! A desistência silenciosa! E ficar à espera... [...]

VIOLANTE - O trabalho não he hũa cousa que deva ser questionada... Só precisa ser melhorada. Estas instituições do nosso mundo moderno estão longe de ser perfeitas, não digo que não, precisam ser melhoradas, precisam ser reformadas. E per isso he preciso lutar e trabalhar! [...] He preciso ganhar a vida!

INES - [...] “Ganhar a vida”; eu odeio essa frase! Mas com’he possível?! “Ganhar a vida”? Nós temos hũa vida! Nós temos vidas! Com’he possível o trabalho sobrepor-se à vida? E até fingir que he a própria vida? (2023: 89-89)

Vários conceitos teóricos popularizados no Tiktok são projetados no cenário com o desenrolar da peça: *I don't dream of labour; stay at home baddie; men are trash; bed rotting; right now i'm just wotless; eat the rich; employment for all, not just the rich; tang ping; silent quitting e interpassivity*. Estas referências concretizam vários objetivos. Por um lado, satirizam uma geração que deriva a sua filosofia de uma rede social famosa pelos seus vídeos de dança, o Tiktok, dando a entender uma ideologia superficial, sobretudo estética, pouco debatida; por outro, os conceitos vão-se acumulando, e Inês, quando é questionada, defende-se sólida e eloquentemente, sugerindo que a opinião do público sobre o Tiktok e os seus utilizadores pode ser preconceituosa. Honra-se também a ideia de que Gil Vicente, já na sua época, estava bastante inserido na cultura popular, propondo-se esta como uma equivalência.

O primeiro exemplo é particularmente significativo - “I do not dream of labour”, atribuído a James Baldwin, originalmente intendia combater a romantização da *hustle mentality* que o sonho americano promovia, criticando a equiparação do valor humano à sua capacidade produtiva. A interpretação moderna, numa linha de empoderamento pessoal, tendeu para a romantização do trabalho independente de *influencer* ou modelo do OnlyFans, valorizando uma estabilidade financeira independente de um patrão; o que ignora em absoluto o contexto social e histórico da frase. O entendimento de Inês está mais perto deste segundo quando decide enveredar por outro revivalismo moderno, a *trad wife*, isto é, um regresso aos papéis tradicionais da esposa doméstica, economicamente sustentada pelo marido, como fuga às expectativas de produtividade e ritmo capitalista.

Mais uma vez temos uma jovem inteligente, culta, que mobiliza conhecimentos e conceitos, cuja imaturidade, porém, torna ineficaz. O discurso de Inês tanto versa sobre a importância da redução da semana de trabalho e o rendimento básico universal, como sobre as rugas que o trabalho causa. Esta dualidade deixa claro que a sua posição é altamente privilegiada: vivendo sob o teto da mãe, pode passar o dia na cama em resistência política sem grandes riscos - tal como o *fake smoking* da Camarada de *Pais e Filhos*.

A cena anterior, em que Inês e a mãe partilham os seus pontos de vista, é o momento de maior intimidade na peça, quando cada uma se dedica a ouvir a outra de boa vontade. Infelizmente, a sua conclusão é desesperançosa:

VIOLANTE - Eu já não gosto de ti, Inês.

Digo-te com muita tristeza.

Hes artificiosa,

Hes má-rês.

Finges viver com braveza,

A lutar

Per hũa causa nobre,

Mas não passas d'hũa burguesa  
Co'estética de pobre. (2023: 93)

Violante morre num protesto laboral às mãos das forças opressoras, mas diz-se dela, em homenagem: “Ficando vermelha a calçada / Do sangue que então brotou” (2023: 99), numa evocação da figura da Catarina Eufémia. Na ausência da mãe, o contraponto a Inês é feito pelo outro membro do proletariado, Fernando, um criado:

INES - Hua eterna choradeira.

Mas só per Violante Pereira,  
Não per minha mãe. (*Categórica*.)  
Ninguém precisa de mãe. [...]

FERNANDO - A minha mãe era tudo o que eu tinha na minha vida. E eu dava todos os meus amenhãs per hum só dia de ontem co'ella, percebem? Mas pronto, eu faço parte da classe social à qual Inês Pereira não se dirige realmente: os pobres. Pera os pobres trabalhar he sinónimo de não morrer e a família he tudo o que têm na vida.

INÊS - [...] Os cuidados pera além da família já são hũa realidade há muitos séculos, Fernando! Os refugiados da família nuclear, como tu, Fernando (e com'eu, de resto!), têm cuidado uns dos outros, muito antes da família nuclear sequer existir, Fernando! [...]

BRANCA - (*Dá-lhe outro tabefe*) Temos compromissos hũas co'as outras, Fernando, pera além da miséria mercantilista e solitária, Fernando! Pera além da puta da dicotomia casa-trabalho. (2023: 107-109)

Este momento é mais interessante do que o de *Pais e Filhos* porque ambos os lados têm razão - Fernando levanta críticas legítimas ao discurso de Inês e de Branca, que já vimos ter várias instâncias de superficialidade. A sua perspetiva é realista, mas não é unânime. As família de classes sociais mais baixas dependem fortemente das suas relações familiares, mas não deixa de haver abuso, violência e consequente afastamento (Calzada, Tamis-LeMonda e Yoshikawa 2012; Sarkisian, Gerena e Gerstel 2006). As jovens respondem de forma sólida, mas impaciente e agressiva. É difícil não concluir que esta atitude se deve quase exclusivamente ao facto de Fernando ser um homem. O discurso misândrico transita de *Casa Portuguesa* para *A Farsa* e é de lamentar, sobretudo, que nem Inês nem Branca consigam comunicar produtivamente com Fernando. O seu discurso existe numa bolha e, enquanto Violante morre na construção de comunidade, Inês rejeita até esse trabalho, apesar de afirmar a sua importância. A contraposição entre o que diz e a forma como expulsa Fernando do palco é gritante na sua contradição.

A determinado ponto do seu discurso, Fernando declara: “Eu sei lá se deveria ser ou não. As burguesas são vocês! Resolvão!” (2023: 107). Fica de facto essa impressão, de uma elite intelectual burguesa que discute entre si os problemas da sociedade,

porém, sempre que é confrontada com elementos da classe de trabalhadora, não sabe falar com eles, não sabe entender-se com eles, não tem sequer paciência para os ouvir. A tríade acaba assim, sem comunicação produtiva, sem alianças, sem comunidade.

## 6. Um compromisso dos dois lados

Que concluímos? As gerações mais novas estão comprometidas com uma mudança radical do *status quo*, porém, a consciência da incomensurabilidade da tarefa causa fortes danos psicológicos nes ativistas, gerando uma apatia crescente. As gerações mais velhas mostram vontade de apoiar es ses herdeires, mas os seus conselhos não são bem recebidos. A jovem elite intelectual vive ainda numa bolha burguesa, incapaz de se relacionar de forma empática e produtiva com a classe trabalhadora e outros potenciais aliados. Os homens, sobretudo, são afastados das soluções de futuro.

É necessária uma reorientação dos esforços, menos concentrados na prova da razão própria, e mais focados na construção de comunidades afetivas e solidárias, fundadas em objetivos comuns, admitindo vulnerabilidades e inseguranças. A afabilidade não é critério único na avaliação de valor pessoal, mas tem grande impacto na opinião pública, num período em que a definição de “violência” é um privilégio do aparato Estado/Média. Acima de tudo, parece ser necessária uma disponibilização intergeracional para a coletividade.

Receamos que Penim caia no erro das suas personagens, falando para si mesmo, perante uma plateia demasiado aturdida com a sua *queerness* para se disponibilizar a considerar as suas ideias.

## Notas

\* Ana Cunha é doutoranda em Estudos Literários, Culturais e Interartísticos, na Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Concluiu, na mesma instituição, o mestrado em Linguística, apresentando uma dissertação intitulada *Codeswitching entre Português e Inglês em Falantes de Português como Língua Materna: Valores e funções* (2021). A sua investigação de doutoramento foca-se em masculinidades (re)emergentes e a sua relação com as redes sociais - projeto pelo qual lhe foi atribuída uma bolsa de doutoramento da Fundação para a Ciência e a Tecnologia (FCT). É atualmente investigadora do Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa (ILCML).

<sup>1</sup> Este artigo foi escrito ao abrigo de uma bolsa de doutoramento (2023.01950.BD.) concedida pela FCT - Fundação para a Ciência e a Tecnologia e pelo FSE Fundo Social Europeu, no âmbito da investigação desenvolvida no Instituto de Literatura Comparada, Unidade I&D financiada por fundos nacionais através da FCT - Fundação para a Ciência e a Tecnologia (UID/00500/2025 - <https://doi.org/10.54499/UID/00500/2025>).

<sup>2</sup> Este artigo usa linguagem neutra em género.

<sup>3</sup> Excerto do discurso da ativista no Parlamento Britânico em Abril de 2019. Disponível em <https://awpc.cattcenter.iastate.edu/2019/12/03/speech-to-the-british-parliament-april-23-2019/>.

<sup>4</sup> O avô é interpretado por João Lagarto - o que é relevante. Se se vai discutir a violência cometida pelos avós contra pessoas que lutavam pela sua libertação, se se vai acusá-los de matar rapazes à imagem dos netos e violar mulheres à imagem das filhas, então escolher fazê-lo com a figura de João Lagarto, que é extremamente simpática ao público português, diz-nos algo sobre as intenções do encenador.

<sup>5</sup> Excerto de uma entrevista a Penim na folha de sala do espetáculo (2022). Disponível em <[www.tndm.pt/fotos/editor2/Ficheiros%202/folha\\_de\\_sala\\_casa\\_portuguesa.pdf](http://www.tndm.pt/fotos/editor2/Ficheiros%202/folha_de_sala_casa_portuguesa.pdf)>.

<sup>6</sup> Manifesto disponível em <https://medium.com/@bareminimum/the-bare-minimum-manifesto-bfedbbc9dd71>.

<sup>7</sup> Disponível em [www.gallup.com/workplace/398306/quiet-quitting-real.aspx](http://www.gallup.com/workplace/398306/quiet-quitting-real.aspx).

<sup>8</sup> Talvez não seja uma progressão, talvez sejam só variantes, fica a dúvida...

## Bibliografia

Calzada, Esther; Tamis-LeMonda, Catherine; e Yoshikawa, Hirokazu (2012), “Familismo in Mexican and Dominican families from low-income, urban communities”, *Journal of Family Issues*, 34(12).

Cvetkovich, Ann (2012), *Depression: A Public Feeling*, Duke University Press.

Duarte, Diogo (2024), “A impossibilidade da não-violência”, in Rolando D’Alessandro, *O Dogma da Não-Violência*, Contracapa | Língua Morta | Tigre de Papel.

hooks, bell (2004), *The Will to Change: men, masculinity and love*, Atria books.

Kimmel, Michael (2010), *Misframing Men: the politics of contemporary masculinities*, Rutgers University Press.

Lewis, Sophie (2019), *Full Surrogacy Now*, Verso.

Penim, Pedro (2022), *Casa Portuguesa*, Bicho do Mato.

-- (2023), *A Farsa de Inês Pereira*, Bicho do Mato.

-- (2024), *Pais e Filhos*, Sistema Solar.

Rosa, Sophie (2023), *Radical Intimacy*, Pluto Press.

Sarkisian, Natalia; Gerena, Mariana; e Gerstel, Naomi (2006), "Extended family ties among Mexicans, Puerto Ricans, and Whites: superintegration or disintegration?", *Family Relations*, 55(3).



# Para uma salvação da salvação: o *queer* em Ana Luísa Amaral<sup>1</sup>

Mafalda Pereira\*

BiFeGa - Universidade de Vigo; Universidade do Porto, Instituto de Literatura Comparada

**Resumo:** Este ensaio procura demonstrar como Ana Luísa Amaral viu no *queer* um pensamento alternativo e de resistência aos discursos identitaristas, proferidos, não raras vezes, em nome de uma suposta salvação do mundo. Aliando o seu pensamento sobre o *queer* à sua conceção da linguagem poética, este ensaio pretende mostrar de que modo podemos pensar o *queer* em Ana Luísa Amaral como a possibilidade de uma salvação da própria ideia de salvação.

**Palavras-chave:** Ana Luísa Amaral, salvação, *queer*, poesia

**Abstract:** This essay seeks to demonstrate how Ana Luísa Amaral identified the queer as an alternative and resistant mode of thought against identitarian discourses, often proclaimed in the name of a supposed salvation of the world. By linking her reflections on the queer to her conception of poetic language, this essay aims to show how we may understand the queer in Ana Luísa Amaral as the possibility of a salvation from salvation itself.

**Keywords:** Ana Luísa Amaral, salvation, queer, poetry

Quando recebi o convite do Professor Pedro Eiras para participar nos Seminários da Salvação do Mundo, pensei, desde logo, que as reflexões que tenho desenvolvido para a minha tese de doutoramento, intitulada *Ana Luísa Amaral: uma Poética Queerente*, poderiam contribuir para a discussão. Imaginei vários caminhos possíveis, diversas formas de abordar a questão da salvação na poesia de Ana Luísa Amaral, temática que, aliás, me parecia bastante presente não só na sua poesia, mas também na sua obra ensaística. A princípio, considereei que o caminho mais evidente seria elaborar uma comparação entre *Às Vezes o Paraíso*, de 1998, e *Ágora*, de 2019, duas obras que, de modo mais explícito, tomam as narrativas bíblicas como objeto central da reflexão poética. E, como sabemos, essas narrativas fazem parte dos discursos sobre a salvação.

Se tomasse esse caminho, teria de mostrar como, em *Ágora*, Amaral republica (por vezes, com algumas alterações) alguns dos poemas presentes na última secção do livro *Às Vezes o Paraíso*, intitulada “A Leste do Paraíso”, tal como notou Maria Irene Ramalho (2020: 229). Optaria, provavelmente, por comentar a diferença entre os finais dos dois livros: enquanto *Às Vezes o Paraíso* termina com o poema “A terra dos eleitos”, lúcido diagnóstico das opressões e exclusões em que o sonho da Terra Prometida tem, ciclicamente, radicado, já *Ágora* desvia-se do livro de 1998, preferindo terminar de forma inconclusiva. Teria de mostrar que, no livro de 2019, o poema “A terra dos eleitos” ressurgiu, lembrando-nos de que a busca pela “terra da promessa” tem traçado “líquidas fronteiras”, “[f]eitas de leite e mel / para os eleitos // e de fel e de sangue / para os / outros” (2019a: 129-130). Contudo, depois desse poema, Amaral incluiu os poemas “Revelação” e “Prece no Mediterrâneo”, terminando assim o seu livro de 2019. Com a leitura deste último poema, mostraria o modo como Amaral preferiu terminar *Ágora* com a possibilidade de uma salvação da salvação. E explicaria o seguinte: se, ao concluir *Às Vezes o Paraíso* com “A terra dos eleitos”, Amaral sugere que os discursos da salvação têm desaguado repetidamente em lógicas repressivas, que dividem a história, mas também o presente, em grupos excluídos e grupos eleitos, em vítimas e opressores, na verdade, com este poema final, a poeta não aponta qualquer caminho alternativo a esse *continuum* de violência e exclusão. Já ao terminar *Ágora* com “Prece no Mediterrâneo”, Amaral abre uma possibilidade de romper essa lógica de violência, que acompanha todo o livro:

Em vez de peixes, Senhor,  
dai-nos a paz,  
um mar que seja de ondas inocentes,  
e, chegados à areia,  
gente que veja com coração de ver,  
vozes que nos aceitem  
(*idem*: 137)

Ainda que possa ser lida como uma súplica dirigida a Deus, esta “Prece” dirige-se também às figuras de poder responsáveis pelas políticas da Europa, tal como sugeri num outro lugar (2024: 97). Esta segunda leitura torna-se evidente quando associamos o destinatário de “Prece no Mediterrâneo” a versos anteriores como “Deus / é branco e homem” (1998: 70), do poema “Paraísos”, onde Amaral já falava da precariedade promovida pelas fronteiras identitárias e geopolíticas e da imagem falsamente salvífica e paradisíaca da Europa. A própria opção pela estrutura da prece adquire um sentido mais subversivo, se esse destinatário do poema englobar as figuras de autoridade que decidem quem entra e quem sai da Europa, que decretam as leis e moldam os afetos (o “coração de ver” e as vozes em aceitação).

Proferido em coro por quem poderíamos identificar como “vítimas” e dirigido a um vocativo “Senhor” que poderíamos categorizar como “opressor”, o poema “Prece no Mediterrâneo” pode ser lido como uma declaração de fé, por parte dos excluídos, na humanidade daqueles que se têm revelado mais desumanos – esses que têm o poder de dar a paz, ou, metaforicamente, “um mar que seja de ondas inocentes”. Enquanto forma de interpelação, a prece pressupõe que o destinatário permanece acessível à escuta e à mudança, recusando o fechamento absoluto da relação oprimido-opressor enquanto estrutura fixa e inabalável. Deste modo, a salvação da salvação contida em “Prece no Mediterrâneo” – a possibilidade de romper com a lógica de violência de “A terra dos eleitos” – estaria em acreditar no amor no seu sentido mais lato, isto é, na capacidade de vislumbre de humanidade no rosto do Outro, independentemente da posição que ele ocupa no binómio vítima-opressor. Neste sentido, concluiria com a ideia de que *Ágora* é uma reescrita de *Às Vezes o Paraíso*, ao procurar uma proposta de salvação diante do diagnóstico tão lúcido quanto paralisante de que não sabemos viver nem habitar o mundo sem as figuras de eleitos e excluídos. Terminaria provavelmente a evocar Maria Irene Ramalho, que, ao chamar a atenção para a relação entre estas duas obras conclui: “Ana Luísa Amaral escreve Ana Luísa Amaral. A poesia escreve-se na poesia” (2020: 229).

Referi no início que abordaria, neste ensaio, algumas reflexões que tenho desenvolvido a propósito da minha tese de doutoramento sobre a poética queer de Ana Luísa Amaral. Mas o que haverá de *queer* na relação entre os finais destes dois livros? Explicarei isto mais adiante. Gostaria de começar por expor a produtividade da dúvida inicial que explorei quando comecei a escrever este ensaio. Na verdade, o tom condicional que adotei para falar de *Às Vezes o Paraíso* e de *Ágora* inspira-se num método de escrita que Ana Luísa Amaral utilizava. Perante a angústia da página em branco e o não saber exatamente como começar, Amaral estruturou alguns dos seus textos a partir da dúvida, da hesitação – “Poderia falar sobre o corpo nalguma poesia, penso” (2017: 18); “De tantas coisas poderia falar. De tantas discrepâncias” (2013: 26); “Podia começar por esse espanto (...) Podia, realmente, começar por aí” (*idem*: 21).<sup>2</sup> Ao utilizar, na primeira pessoa, formulações no condicional e no pretérito imperfeito

(com valor condicional) como “poderia falar” e “podia começar”, Amaral dramatiza os momentos de tomada de discurso, quer no registo ensaístico quer no registo poético, o que faz com que os seus textos manifestem múltiplas possibilidades e caminhos em aberto, por não fixarem um rumo único para a abordagem de um tema. Quis começar exatamente por aí, pela dúvida de não saber exatamente por onde começar, sabendo que queria e não queria falar das obras *Às Vezes o Paraíso* e de *Ágora*, porque só falar delas não chegaria para dizer o que gostaria sobre a questão da salvação e do *queer* na poesia de Amaral. Foi a escrita da dúvida - e a incerteza da minha escrita inicial - que me conduziu a dois pontos centrais deste ensaio. Ao explorar a relação entre *Às Vezes o Paraíso* e *Ágora* percebi que seria mais produtivo abordar o *queer* na poesia de Ana Luísa a partir de poemas que aparentemente nada têm que ver com esse tópico. Foi também a análise destes dois livros que me fez compreender que Ana Luísa Amaral desconfiava da palavra “salvação”.

Além da crítica explícita aos discursos da salvação presente no poema “A terra dos eleitos” - e repare-se que nenhum dos poemas que abordei no início contém a palavra “salvar” ou seus derivados -, na verdade, se lermos a obra completa de Amaral, palavras como “salvar” ou “salvação” são raras. Vejamos dois momentos em que essas palavras surgem. No poema “O véu”, publicado em *Ágora*, a dita “salvação” é um direito reservado aos justos, não acessível a todos:

Não era como a arca  
onde coubera tudo: bichos e gente, e água e mantimentos; e ainda  
os justos, os que tinham direito à salvação que, sendo embora  
poucos, ocupavam um espaço  
mais largo que serpente  
(Amaral 2019: 117)

No poema “Entre mitos: ou parábola”, de *Escuro* (2014), o verbo “salvar”, no infinitivo, surge associado àqueles que dizem deter uma nova verdade, capaz de resolver a desordem do mundo:

Também não sabe, essa esfinge resguardada em Delfos,  
de como irá ser o futuro das coisas e do tempo,  
mas sabe da chegada dos que,  
em nome de um equilíbrio novo,  
dizem poder salvar os tempos.  
(Amaral 2014: 18)

Se, no dicionário poético de Ana Luísa Amaral, a palavra “salvação” remete para perspectivas e sentidos excludentes e opressivos, mesmo que invocada em prol de

ideias de justiça e equidade, penso que a poeta preferia uma outra palavra, também com um sentido salvífico, mas de forma mais aberta: a palavra “possibilidade”. Herdeira da poesia de Emily Dickinson, poeta que um dia disse “I dwell in Possibility - / A fairer House than Prose -” [“Habito a Possibilidade - / Uma Casa mais bela do que a Prosa -”] (2014: 130-131), Amaral concebia o poético do seguinte modo:

A literatura, talvez até mais a poesia, porque menos sujeita a uma lógica de mercado, sendo algo que tenta atingir a clareza, fornecendo-nos um sentido de ordem dentro deste mundo tão cruelmente desordenado, é o espaço privilegiado para exercitar desconjunções, representando também a busca pelo próprio conhecimento das possibilidades. (2019b: 65)

Por outras palavras, se o poético dá alguma ordem à desordem do mundo, fá-lo porque desarticula conceções que tínhamos como certas. Ao expô-las à dúvida, em busca daquilo que o humano entendimento não é capaz de dizer, o poético revela novos campos do possível, colocando em causa as certezas proclamadas pelos discursos da salvação.

Esta experiência da possibilidade inerente ao poético, de que fala Ana Luísa, encontra-se intimamente ligada ao pensamento apofático, que William Franke defende como essencial nos nossos dias, no seu recente volume *On the Universality of What Is Not: The Apophatic Turn in Critical Thinking*. Face à proliferação de vários discursos identitaristas, Franke considera que nos falta um horizonte universal, um ethos partilhado, inclusivo e capaz de produzir consenso (2020: 3). Para o filósofo norte-americano, esse universal seria a busca pelo apofático, que significa literalmente o negativo da linguagem, o que se afasta dela. Segundo Franke, seria essa busca pelo inefável que nos levaria a abandonar “o impulso de definir positivamente o universo e as relações que nele mantemos” (*idem*: 4). Para o filósofo, “ao desapegarmo-nos da realidade que definimos, paradoxalmente ligamo-nos à base comum de uma realidade compartilhada, necessária para que possamos, juntos e de forma responsável, perseguir os nossos projetos coletivos em aberto” (*ibidem*).

Em *On What Cannot Be Said: Apophatic discourses in philosophy, religion, literature, and the arts* (2007), no primeiro volume intitulado *Classic Formulations*, William Franke traça a origem da palavra “apofático”:

“Apophasis” lê-se, etimologicamente, [...] como ‘afastamento da fala’ ou ‘dizer para longe’ (*apo*, ‘de’ ou ‘para longe de’; *phasis*, ‘afirmação’, de *phemi*, ‘afirmar’ ou ‘dizer’), e isso aponta na direção do ‘des dizer’ e, em última instância, do silêncio como virtualidades da linguagem que tendem a sustentar e a subverter qualquer significado passível de articulação discursiva. (2007: 2)

Ao longo de vários anos de trabalho e de vários volumes, Franke procurou demonstrar como a descoberta da indizibilidade marcou o discurso filosófico e poético, desde a antiguidade até aos nossos dias. A consciencialização da insuficiência dos saberes humanos diante do mistério da realidade - muito ligada à própria impossibilidade de definir Deus - fez com que a busca pela infinitude do apofático marcasse a tradição intelectual ocidental. Em diálogo com essa tradição, nos últimos séculos, uma série de escritores e escritoras têm explorado a exigência de trazer à luz aquilo que inevitavelmente foge ao discurso. A busca desse real mais real, impossível de apreender, ou, se quisermos, a busca da Verdadeira Vida é justamente da responsabilidade dos poetas, ao procurarem incessantemente esse resto que escapa às palavras, sabendo que precisam delas para o poder dizer.

Ana Luísa Amaral, como poeta, sabia disto muito bem e o seu poema “Amendoins”, publicado em *Epopeias* (1994), pode ser lido justamente como uma expressão do apofático, pois nasce da afirmação da própria incapacidade de se dizer. Quando a poeta diz “Não sou capaz. Bem tento que ele venha, / o tal olhar diagonal das coisas” (1994: 36), esta expressão (que viria a dar título à sua obra reunida) é justamente o indizível, a impossibilidade de dizer. Contudo, se o poema nasce ironicamente do seu próprio fracasso, ele oferece-nos uma pequena receita para transformar essa impossibilidade em possibilidade. O verdadeiro obstáculo do fazer poético encontra-se nas pessoas que lhe surgem “tão sérias, / tão capazes nos seus discernimentos” (*ibidem*). “Se fosse um tempo antes” (*ibidem*), diz a poeta, conseguia ver blakianamente o mundo num amendoim, transformando o banal em acontecimento poético. O grande obstáculo é a certeza das pessoas, a normalidade e a sensatez do mundo que observa.

Com o ensaio “Maneira de ao desviar ser centro” de Rosa Maria Martelo, sabemos que “Amendoins” contém uma teoria poética. O poema, para nascer, depende de uma troca de perspectivas, de uma abertura do olhar da poeta às coisas e de uma abertura do olhar das coisas à poeta: “o olhar é simultaneamente um modo oblíquo de ver (uma acção que radica no sujeito) e um modo oblíquo de ser visto (uma acção que radica no entorno desse mesmo sujeito, que por sua vez é visto, interpelado pelas coisas mesmas)” (Martelo 2023: 21). Mas essa abertura do olhar depende da dúvida, de um questionamento da aparente evidência das categorias com que nomeamos e concebemos o mundo. É essa postura ética de incerteza que nos conduz ao indeterminado, ao confronto com o que não conseguimos dizer nem saber, ou ao *tal olhar diagonal das coisas*.

São muitos os poemas de Ana Luísa Amaral que abordam o apofático, isto é, a experiência da falha da linguagem. As vozes que povoam a sua poesia dizem, despudoradamente, que não sabem dizer o que pretendem - basta lembrar títulos de poemas como “Não sei como dizer e todavia” (2015: 23) ou a formulação repetida, em Ara, “Não sei exatamente como começar” (2013: 21). Há ainda muitos outros, como “Experiências e evidências” (2021: 40-41), do seu último livro, *Mundo*, que

falam dos limites da nossa percepção e, por sua vez, da nossa parca acessibilidade ao conhecimento. Contudo, mesmo sabendo que dar nome às coisas é sempre um “reduzido ofício”, como diz em *What’s in a Name* (2017a: 7), Ana Luísa Amaral sempre falou de nomes e, por isso, hoje temos poemas-impossíveis, como “Excesso mais perfeito”, de *Às Vezes o Paraíso* (1998), ou um romance-rascunho, que nem uma história conseguiu começar, como *Ara* (2013) – dois exemplos desse profundo desejo pelo indizível.

Se a tradição do apofático sistematizada por William Franke foi importante para a formação poética de Ana Luísa Amaral – pois aí Franke inclui não só a Bíblia, mas também Emily Dickinson e outros poetas com os quais Amaral dialoga –, creio que à sua busca poética pelo “apofático” a poeta chamaria de *queer* ou *queerente*.

Vejamos este passo de Ariel, em *Próspero Morreu* (2011):

Nem homem nem mulher,  
nem gente nem criança,  
mas tudo, e ainda o resto,  
Do éter e do ar,  
da água e fogo, eu sou diferente  
(Amaral 2011: 29)

A propósito deste excerto, Marinela Freitas sublinhou o modo como Ariel procura desnaturalizar a linguagem, ao “revelar como as categorias que temos à nossa disposição são muitas vezes inadequadas, porque curtas” para falar da diferença (2019: 124). Partindo da ideia de “escrita *queerente*” proposta por Amaral em 2014 no ensaio “Da ‘exposição de meninas na roda’: a recepção em Portugal de Novas Cartas Portuguesas” (Amaral/Freitas 2014: 67),<sup>3</sup> Freitas identificou a ideia de “resto”, que compõe a desidentidade da personagem, como “o não-pensado, o não-dito, o que resiste a ser categorizado, o *queer*” (*ibidem*).

Creio que, se William Franke via o apofático como o horizonte universal que nos falta, Ana Luísa via justamente o mesmo no *queer*. Reconhecendo, como Adrienne Rich, que a língua que fala e de que necessita para escrever poesia é também a língua do opressor,<sup>4</sup> a busca pelo resto dessa linguagem, pelo que não pode ser dito, tinha como horizonte uma ideia de justiça universal. É precisamente o que Amaral diz quando volta a propor, em *Arder a Palavra e outros Incêndios*, a noção de escrita *queerente* – uma escrita que aspire “a que as diferenças se possam tornar a indiferença” (2017b: 89).

Contudo, em contraste com o apofático que para Franke seria o incontextualizável por excelência (2020: 368), o *queer* detém a sua força do contexto em que surgiu. Ele representa precisamente a possibilidade de uma utopia da linguagem, por constituir um exemplo histórico da reversibilidade das propriedades opressivas da língua.

Originalmente utilizada para designar algo “estranho”, “peculiar” e “excêntrico”, a palavra “queer” passou a ser usada, posteriormente, como um instrumento de opressão, como uma forma pejorativa de nomear a homossexualidade.<sup>5</sup> No final do século XX, graças à sua reivindicação por parte das próprias identidades marginalizadas pela vergonha associada ao seu desvio à heteronormatividade, o termo passou a ter um significado distinto: o de orgulho na diferença, fazendo assim do impossível o possível. O *queer* foi resgatado das ruas para o espaço académico, em 1990, e o termo ganhou produtividade teórica, sendo reconhecido menos como uma identidade do que como uma crítica à própria ideia de identidade (Jagose 1996: 131). O *queer* seria tudo o que questiona os discursos dominantes, tudo o que coloca em causa definições e categorias rígidas, na verdade excludentes, por serem incapazes de dar conta da multiplicidade e da plasticidade do mundo.

Ao mostrar que qualquer movimento de reivindicação da diferença é, na verdade, uma reivindicação dessa não-identidade indefinível que nos une a todos e a todas, o *queer* aponta justamente para esse resto incategorizável que nos constitui, e cujo menosprezo tem conduzido a lógicas de opressão e exclusão. Sendo o *queer* o próprio indizível, essa pequena palavra que contém nada, tudo e ainda o resto, é justamente a sua não-identidade que orienta para um horizonte de esperança na busca por um mundo e uma linguagem de facto inclusivos.

Se a busca dessa utopia, dessa linguagem queerente já se encontrava latente desde o seu primeiro livro, *Minha Senhora de Quê* (1990) – onde o primeiro poema esboça esse desejo inclusivo por uma “terra de ninguém”, pois não lhe chega “o conquistado à custa / de silêncios” (1990: 7) –, é em *Ara* que Ana Luísa teoriza a possibilidade de a linguagem poder finalmente sair do armário da violência. Ao desocultar os efeitos excludentes da naturalização e da suposta neutralidade dos códigos linguísticos, o capítulo “Em nova voz de gente” ilustra exemplarmente esse processo, tornando visível o modo como a linguagem esconde, exclui, hierarquiza e legitima desigualdades:

Meu amor. Até o termo roubado a outra língua, a única que sei. Com ela criaria, se pudesse, coisas mais insensatas e mais belas que eles jamais fizeram. Com ela dir-te-ia o que não devo em frente dessa gente. O círculo da vida: então nós caberíamos. Não linha periférica, mercadoria andante onde sobramos, mas um círculo mágico com o mundo e nós dentro. Uma língua diferente far-nos-ia – para eles – reais.

Mas é por esta língua, a única que sei, que te posso falar. Com ela criarei um pôr-do-sol maior. Catedrais que conversem, não feitas de silêncio, nem de espuma, nem deuses. Catedrais onde caibas e eu caiba. O tempo mais pequeno cada vez. Passageira humidade no olhar quando te vir. Pequena reverência de ternura. Hei-de fazer contigo um círculo maior e só de paz. Com as mesmas palavras, então palavras novas. A caber. (2013: 74)

Dito de outro modo, para sair do armário da violência da linguagem - neste excerto, protagonizado pelo carácter excludente da palavra “catedral” no plural, epítome da instituição católica e, por sua vez, da ordem heteronormativa que legitima e promove - e alcançar uma língua sem centros, nem periferias, afinal, a língua do amor e da inclusão, a receita seria procurar o que as palavras excluem ou silenciam, ver o que lhes continua a faltar, desautorizando-as e abrindo-as ao resto, sempre infinito, que lhes escapa.

Cumprime-me regressar ao início para explicar a relação dos livros *Às Vezes o Paraíso e Ágora* com o *queer*. Em contraste com “A terra dos eleitos”, “Prece no Mediterrâneo” cria uma salvação onde todos podemos caber. Ao apontar tanto para inaceitabilidade da violência como para a necessidade de amar mesmo o que consideramos mais desumano, “aspirando a que as diferenças se possam tornar a indiferença” (2017b: 89), este é um poema queerente.<sup>6</sup> “Prece no Mediterrâneo” constitui, na verdade, uma crítica à noção de identidade estável, que tanto reduz a complexidade humana a características visíveis e estereotipadas como tem sido responsável por polarizações sociais, ataques à solidariedade, genocídios e outros crimes contra a humanidade - paradoxalmente cometidos em nome de uma suposta salvação, na verdade sempre identitária. Sendo essa defesa da identidade o que tem dividido a história em vítimas e opressores, “Prece no Mediterrâneo” aponta para um resto, um indefinível, um não-dito que escapa às categorias fixas de identidade e que, por isso, abre a possibilidade de as ultrapassar. E esse indizível é o apofático, o horizonte de universalidade que William Franke diz que nos falta e é também o que Ana Luísa Amaral concebia como *queer*: a não-identidade indefinível que todos partilhamos, mas ninguém possui, e que nos permite reconhecer no outro a nossa comum precariedade.

Assim, a dúvida é essencial. É ela que torna possível a relativização das definições e categorias que nos limitam, permitindo-nos ver na diferença o seu negativo, a indiferença: a verdadeira utopia possível. Mas, para isso, esse reconhecimento tem de ser mútuo. Só assim, como vimos, podemos vislumbrar o *tal olhar diagonal das coisas*.

## Notas

\* Mafalda Pereira é investigadora pré-doutoral em Estudos Literários na Universidade de Vigo, com um contrato financiado pela Xunta de Galicia e pela União Europeia (2024-2028). Encontra-se a desenvolver um projeto de doutoramento sobre a poesia de Ana Luísa Amaral, em regime de cotutela com a Universidade do Porto. É membro do grupo de investigação BiFeGa da Universidade de Vigo e do grupo Intersexualidades do Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa (ILCML). É investigadora colaboradora da I Cátedra Internacional José Saramago.

<sup>1</sup> Este artigo foi escrito no âmbito da investigação desenvolvida no Instituto de Literatura Comparada, Unidade I&D financiada por fundos nacionais através da FCT - Fundação para a Ciência e a Tecnologia (UID/00500/2025 - <https://doi.org/10.54499/UID/00500/2025>).

<sup>2</sup> O primeiro exemplo encontra-se no ensaio “Sublime precário: tempos, corpo e poesia”, publicado em *Arder a Palavra e Outros Incêndios* (2017). Os outros dois exemplos fazem parte de “Discrepâncias (a duas vozes)”, publicado em *Se Fosse um Intervalo* (2009) e em *Ara* (2013).

<sup>3</sup> Ainda que este ensaio de 2014 venha assinado por Marinela Freitas e Ana Luísa Amaral, Freitas diz-nos que o conceito de “escrita queerente” foi concebido pela poeta (2019: 125).

<sup>4</sup> Os versos de Adrienne Rich a que me refiro são do poema “The burning of paper instead of children”, publicado em *The Will to Change: Poems 1968-1970* (1971): “this is the oppressor’s language /// yet I need it to talk to you” (2008: 84). Ana Luísa Amaral menciona este poema no seu ensaio “Se tudo fosse só êxtase súbito: poesia e mundo” publicado em *Arder a Palavra e Outros Incêndios*.

<sup>5</sup> A palavra “queer” emergiu em língua escocesa, no século XVI (Valencia 2015: 20). O início do seu uso, em termos discriminatórios, não se encontra consensualmente definido. Em *Queer: A Graphic History* (2016), as autoras localizam-no no final do século XIX: “Se dice que el primer registro del uso de ‘queer’ como insulto homóforo es una carta de 1894 de John Sholto Douglas, marqués de Queensberry. Era el padre de Alfred Douglas, y es conocido por haber acusado a Oscar Wilde de tener una aventura con su hijo” (2020: 9). Já Sayak Valencia considera que “no es hasta el siglo xx que el término se usa de forma despectiva para enunciar la homosexualidad masculina, la primera mención en este sentido es de 1922 y el uso del término como sustantivo data de 1935” (2015: 20). Para uma compreensão mais aprofundada da etimologia da palavra “queer”, veja-se a secção “Etimologías (posibles) del término *queer*” do ensaio de Sayak Valencia (2015).

<sup>6</sup> Curiosamente, poderíamos também ler este poema à luz da ideia de esperança *queer* que Peter Haysom-Rodríguez identificou no último livro de Ana Luísa Amaral, *Mundo*, quando participou nos Seminários da Salvação do Mundo (2024: 9-17).

## Bibliografia

- Amaral, Ana Luísa (1990), *Minha Senhora de Quê*, Coimbra, Fora do Texto.
- (1994), *Épopeias*, Coimbra, Fora do Texto.
- (1998), *Às Vezes o Paraíso*, Lisboa, Quetzal Editores.
- (2011), *Próspero Morreu*, Alfragide, Caminho.
- (2013), *Ara*, Porto, Sextante.
- / Marinela Freitas (2014), “Da ‘exposição de meninas na roda’: A recepção em Portugal de *Novas Cartas Portuguesas*”, in Ana Luísa Amaral e Marinela Freitas (orgs.), *Novas Cartas Portuguesas entre Portugal e o Mundo*, Lisboa, Dom Quixote.
- (2014), *Escuro*, Porto, Assírio & Alvim.
- (2015), *E Todavía*, Porto, Assírio & Alvim.
- (2017a), *What’s in a Name*, Porto, Assírio & Alvim.
- (2017b), *Arder a Palavra e Outros Incêndios*, Lisboa, Relógio d’Água.
- (2019a), *Ágora*, Porto, Assírio & Alvim.
- (2019b), “Da igualdade e das diferenças: como tu, como nós”, in Paulo César García e Emmerson Inácio (ed.), *Intersexualidades - Interseccionalidades: saberes e sentidos do corpo*, Uberlândia, O Sexo da palavra: 63-75.
- (2021), *Mundo*, Porto, Assírio & Alvim.
- Barker, Meg-John / Julia Scheele (2020), *Queer: Uma História Gráfica*, trad. Begoña Martínez, s.l, Editorial Melusina [2016].
- Dickinson, Emily (2014), *Duzentos Poemas*, ed. bilingue, trad. Ana Luísa Amaral, Lisboa, Relógio d’Água.
- Franke, William (2007), *On What Cannot Be Said: Apophatic Discourses in Philosophy, Religion, Literature, and the Arts: Vol. 1: Classic formulations*, Indiana, University of Notre Dame Press.
- (2020), *On the Universality of What is Not: The Apophatic Turn in Critical Thinking*, Indiana, University of Notre Dame Press.
- Freitas, Marinela (2019), “‘Vergonha é não amar’: a poética queerente de Ana Luísa Amaral”, in Paulo César García e Emmerson Inácio (ed.), *Intersexualidades - Interseccionalidades: saberes e sentidos do corpo*, Uberlândia, O Sexo da palavra: 123-135.
- Haysom-Rodriguez, Peter (2024), “Esperança Queer na última poesia de Ana Luísa Amaral” in Pedro Eiras (org.), *Materiais para a Salvação do Mundo 7*, Porto, ILCML: 9-17.
- Jagose, Annemarie (1997), *Queer Theory*, Victoria, Melbourne University Press.
- Martelo, Rosa Maria (2023), “Maneira de ao desviar ser centro”, *Revista Colóquio/ Letras*, nº 212: 19-24.

- Pereira, Mafalda (2024), “Vozes apócrifas: profanações em *Ágora* de Ana Luísa Amaral”, *Cadernos de Literatura Comparada*, nº 51, 81-100. <<https://doi.org/10.21747/21832242/litcomp51a6>> (último acesso em 22/12/2025).
- Ramalho, Maria Irene (2020), “Amaral, Ana Luísa, *Ágora*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2020, 144p”, *Revista da Anpoll*, 51(3), 225-229. <<https://doi.org/10.18309/anp.v51i3.1513>> (último acesso em 22/12/2025).
- Rich, Adrienne (2008), *Uma Paciência Selvagem: antologia poética*, ed. bilingue, trad. e org. Maria Irene Ramalho e Mónica Varese Andrade, Lisboa, Cotovia.
- Valencia, Sayak (2015), “Del Queer al Cuir: Ostranénie Geopolítica y Epistémica desde el sur glocal”, in Fernando R. Lanuza e Raúl M. Carrasco (org.), *Queer & Cuir: Políticas de lo irreal*, México, Fontamara: 19-37.

# A ditadura do fofo: uma (insuficiente) salvação do mundo

Rita Costa\*

Universidade do Porto

**Resumo:** Que mundo aspiramos a salvar quando falamos em salvação do mundo? Pode o nosso sentido estético intervir no ato de salvação? Ou será antes necessária uma libertação de quaisquer hierarquizações estéticas? Numa contemporaneidade estetizada, o fofo surge como parcial substituto do belo e do sublime, materializando uma lente através da qual caracterizamos praticamente tudo, desde objetos a seres vivos. Através da leitura de Isabel Galleymore, Elisabete Marques e Adília Lopes, o presente ensaio propõe-se explorar o fofo enquanto categoria estética comprometida na salvação do mundo (ou, precisando, de mundos).

**Palavras-chave:** Adília Lopes, Elisabete Marques, estudos animais, Isabel Galleymore, o fofo, salvação

**Abstract:** What world do we aspire to save when speaking about saving the world? Can our aesthetic sense intervene in the act of saving? Or is it rather necessary to liberate ourselves from any and all aesthetic hierarchies? In an aestheticized contemporary world, the cute emerges as a partial substitute for the beautiful and the sublime, thus materializing a lens through which we characterize practically everything, from objects to living beings. Through the reading of Isabel Galleymore, Elisabete Marques and Adília Lopes, this essay proposes to explore the cute as an aesthetic category involved in the saving of the world (or, more precisely, worlds).

**Keywords:** Adília Lopes, Elisabete Marques, animal studies, Isabel Galleymore, the cute, salvation

When Aw succeeded Ah, Aw preached  
the importance of a pebble's freckled  
onesie, ignoring the mountain  
and its storm.

Isabel Galleymore

## 1. O fofo é sério

Em 2012, a crítica cultural Sianne Ngai, numa obra intitulada *Our Aesthetic Categories: Zany, Cute, Interesting*, define o excêntrico,<sup>1</sup> o fofo e o interessante como as três categorias que melhor explicam a experiência estética no capitalismo tardio. Nas palavras da autora, essas três classes dizem respeito aos “processos mais socialmente vinculativos do sistema [capitalista neoliberal]: a produção surge associada ao excêntrico [...]; a circulação de mercadoria aparece em relação ao interessante [...]; e o consumo, por fim, manifesta-se no caso do fofo” (2012: 1). Para questionar a ideia de salvação do mundo, focar-me-ei no conceito de fofo. Numa sociedade hiper-mercantilizada e saturada de informação, pode o fofo salvar o mundo? Além disso, referindo-se o fofo a um juízo de valor estético, que mundo estará o fofo interessado em salvar?

Ainda de acordo com Sianne Ngai, o fofo é “uma estética que revela o amplo espectro de sentimentos, da ternura à agressão, que albergamos em relação a mercadorias aparentemente subordinadas e inofensivas” (2012: 1). Assim, veja-se o fofo enquanto uma categoria estética séria, cuja origem gostaria de elucidar. Ao emergir na América oitocentista como um “termo de avaliação estética comum” e como um estilo formalmente reconhecido (2012: 15), o rótulo de fofo era aplicado a “coisas pequenas e a pessoas menores” (*idem*: 59), abrangendo uma grande variedade de objetos. Adicionalmente, Sianne Ngai mostra como o fofo coincide com uma mudança crucial na apreensão do espaço privado. O lar, até então “lugar de virtude republicana e de refúgio moral do comercialismo moderno” (*idem*: 15), passa a representar o expoente máximo desse mesmo comercialismo. O fofo surge, portanto, em paralelo com a consolidação ideológica do lar de classe-média, como um espaço (feminino, por excelência) organizado em torno da aquisição e do consumo de bens.

Neste sentido, é importante notar o poder do fofo, que se faz sentir, mais do que nunca nos dias de hoje. Num ensaio intitulado “Cuteness and commodity aesthetics”, Lori Merish destaca como o fofo, ao assimilar o desejo de consumo comercial a uma estrutura de emoção familiar (expressamente maternal), “encena a ambivalência fundamental da criança numa ordem liberal-capitalista: a criança enquanto sujeito que consente e, simultaneamente, enquanto objeto-propriedade” (2022: 34). Não há, por conseguinte, uma experiência estética do fofo que não convoque um ideal de propriedade “maternal” ou “benevolente” (*ibidem*). Por outras palavras, o fofo designa

uma área da experiência estética que convoca, simultaneamente, um desequilíbrio e um conflito de poderes. O sujeito observador, associado a uma função maternal, encontra-se numa posição de poder. Não obstante, o objeto apreendido como fofo retém um poder sobre o sujeito que o contempla: à imagem de uma criança, exige atenção e cuidado, concretizando um atributo passível de ser explorado pelo sistema capitalista (Ngai 2012: 26). A título de exemplo, um *bibelot* fofo tem poder na medida em que a sua qualidade incentiva à compra. Neste caso, além de sério, o fofo é também perigoso, uma vez que estimula a participação num consumismo desenfreado. A consequência é a produção em massa de bens fofos e, frequentemente, desnecessários.

Assim, a atribuição da qualidade do fofo exige ser problematizada num exercício de resistência ao presente sistema socioeconómico. Por um lado, o que significa caracterizar um objeto ou ser vivo como fofo? Por outro, o que fica de fora desta caracterização hierárquica? Quais são as consequências desta exclusão?

## 2. O rinoceronte não é fofo

Em 2024, a poetisa Isabel Galleymore publica *Baby Schema*: um livro de poemas que procura explorar, precisamente, o fofo enquanto experiência cultural.

Começo por deter-me no título da coletânea. Segundo as notas da autora (2024: 71), a expressão ‘Baby Schema’ é uma tradução para o inglês do conceito de ‘Kindchenschema’ apresentado por Konrad Lorenz, em 1971. Segundo Lorenz, ‘Kindchenschema’ refere-se a um conjunto de características físicas infantis que transmitem uma aparência de vulnerabilidade e estimulam comportamentos de cuidado. Olhos e testa grandes, bem como um queixo recuado, são alguns dos traços apontados pelo etólogo austríaco. Por meio de uma programação biológica, assegura-se assim que seres humanos adultos cuidem de outros seres humanos após o nascimento e durante toda a infância. O propósito final é a sobrevivência (ou talvez salvação) da espécie humana. Desta forma, o conceito de ‘Kindchenschema’ alicerça o fofo num plano biológico: o ser humano tem uma predisposição, consequente de um processo evolutivo, para o reconhecimento e a proteção daquilo que apreende como fofo.

Dando ao livro o título de *Baby Schema*, uma definição vinda da etologia, Isabel Galleymore denuncia a cultura do fofo. Leia-se o poema “The Pitch”:

Because rhinos haven't adopted the small  
muscle responsible for puppy dog eyes,  
the species goes bankrupt.  
Its regional stores close down.  
How are we to survive this difficult climate

of you being so very uninterested in me?  
When you turn away in bed,  
all I can do is baby the pitch  
of my voice. The body's an amazing  
thing. Instinctively rebranding itself

to keep, if not increase, your investment  
the bear became a toy bear, later  
a cartoon of the toy. It's key to discover  
a need nobody knows that they have.

In the dark, I tug on your sleeve.

(2024: 25)

A primeira estrofe do poema instaura um tom apocalíptico que antevê a extinção, ou “falência”, dos rinocerontes como espécie. Através dos dados disponibilizados pela International Rhino Foundation, sabemos que a caça furtiva organizada e a perda de habitat natural, decorrente das alterações climáticas, são duas das principais ameaças às populações de rinocerontes que ainda perduram.<sup>2</sup> Ou seja, a ação humana ameaça, direta ou indiretamente, a existência dos rinocerontes e do seu mundo. Neste seguimento, Isabel Galleymore avança uma explicação para a crueldade humana: os rinocerontes não têm “olhos de cachorrinho”, isto é, não são vistos como animais fofos e, portanto, não são considerados dignos de proteção e carinho. Este enunciado denuncia a Humanidade e as suas hierarquias de valor estético.

Além disso, Galleymore argumenta que a ausência de fofa provoca desinteresse. Não fosse a violência dirigida contra os rinocerontes já suficientemente destrutiva, também a inação humana surge como um fator a considerar. Quando a voz poética questiona: “How are we to survive this difficult climate / of you being so very uninterested in me?” (Galleymore 2024: 25), e embora aqui se refira a um objeto amoroso pautado pela indiferença, a acusação relativa à extinção dos rinocerontes é evidente: uma vez que este animal não corresponde a um parâmetro de fofura (e, portanto, de beleza), não há interesse em salvá-lo. Conforme alerta a organização não-governamental TRAFFIC (Trade in Wild Species), o trabalho de conservação dos rinocerontes não angaria tanto apoio quanto o necessário.<sup>3</sup> Em contrapartida, animais consensualmente julgados fofos, como o panda, atraem mais atenção mediática e financeira, o que se revê nas estruturas de conservação das espécies.

Por fim, gostaria de sublinhar a linguagem do ramo económico utilizada no poema: Isabel Galleymore descreve um mundo de “investimento[s]” e de progressiva mercantilização. Relembro o passo “the bear became a toy bear, later / a cartoon of the toy”. Curiosamente, o panda já invocado é uma espécie de urso. Para o sistema capitalista neoliberal, é necessário “descobrir”, de forma contínua, novas formas de

apelar ao consumo de bens: “It’s key to discover / a need nobody knows that they have.” (Galleymore 2024: 25). Os versos “When you turn away in bed, / all I can do is baby the pitch / of my voice” (*ibidem*), ao retratarem uma voz poética que emula um bebé, confirmam que o fofo é passível de ser notado e, portanto, consumido. Neste caso, o consumo desejado não é monetário, antes da ordem afetiva. Ainda assim, e recuperando Ngai, quando o fofo apela a um desejo de domínio e de proximidade (2012: 12)<sup>4</sup> surge como a mercadoria ideal.

Sendo assim, por que motivo inventamos um modelo de salvação tão restrito? Até que ponto nos interessa apenas a salvação daquilo que é comercializável? E, acima de tudo, como podemos contrariar o problema que Isabel Galleymore diagnostica?

### 3. O sapo não é fofo

Uma resposta a esta última questão encontra-se, a meu ver, em Elisabete Marques. Em 2017, a poetisa portuguesa lança *Animais de Sangue Frio*, um conjunto de nove explorações poéticas que se debruçam, como o título confirma, sobre nove animais de sangue frio. Estamos, portanto, perante um catálogo de répteis, anfíbios e peixes.

Gostaria de ler o segundo poema do tríptico “Dos Inchados”, que revela como o sapo, embora seja frequentemente ignorado pela arte, agrega um “motivo [...] favorável” (2023: 63) ao ato criativo e, por extensão, à consciencialização humana. Neste sentido, veja-se a terceira estrofe:

Nunca esqueci uma noite cálida, quando primeira vez te vi  
movente a custo numa estrada  
e alguém soltou creolina,  
projectando morte sobre a tua placidez.

No fundo, compreendi então que a fealdade ofende mais do que a culpa,  
e que o receio faz das sombras inofensivas o palco do infortúnio.  
(2023: 63)

Ao descrever uma situação de violência deliberada, na qual um sapo é queimado vivo, Elisabete Marques expõe o modo como a “fealdade” (2023: 63) é utilizada enquanto justificação para a violência contra um corpo “atípico” (*ibidem*). A referência à fisionomia do sapo violentado convoca um entendimento do feio e do abjeto que expõe uma sociedade onde o belo (e, acrescento, o fofo) é a premissa positiva.

Em *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Beautiful and the Sublime*, Edmund Burke propõe que o belo proporciona sentimentos de amor e gentileza por aparentar “submeter-se” ao sujeito observador (1990: 149). Sendo um animal de carácter imprevisível ao olhar humano, o sapo recusa qualquer submissão,

negando-se àquela definição de belo. De facto, não fosse o sapo um animal que “tem apetites / e mexe por sua própria vontade”, como escreve Elisabete Marques (2017: 66) no terceiro poema do respetivo tríptico, não sofreria da hostilidade referida. Reformulo: não fosse o sapo considerado um animal feio e insubmisso, isto é, selvagem, enquadrar-se-ia nos parâmetros que designam o fofo e, conseqüentemente, angariaria empatia humana. O sapo junta-se, assim, ao rinoceronte: ambos animais isentos de “culpa” (63), cujas “sombras inofensivas” se revelam “palco do infortúnio” (*ibidem*).

Contudo, ao contrário do que se verificou no poema de Isabel Galleymore, Elisabete Marques resiste aberta e efetivamente à “ditadura do fofo”. Passo a ler: “Ninguém tomou sublime a tua forma, / apenas a julgaram atípica por não acompanhar as medidas / com que folgamos o universo. / E, contudo, busco essa estranheza / sem concessões e absolutamente real” (2017: 63). Perante um paradigma do belo e do fofo, a poetisa portuguesa prefere o desviante. A voz poética resgata o “atípico”, expondo-o como “absolutamente real” e, portanto, desejável.

Em suma, face a um presente totalmente estetizado, que insiste em categorizar seres vivos como sendo ou não fofos, isto é, dignos ou indignos de salvação, Elisabete Marques rejeita, “sem concessões” (2017: 63), qualquer modelo de hierarquização. A sua solução para o problema diagnosticado por Isabel Galleymore é cantar um mundo que não exclui as formas atípicas e estranhas, isto é, um mundo real.

#### 4. As baratas são fofas?

Em jeito de conclusão, leio dois poemas de Adília Lopes, dos livros *A Pão e Água de Colónia (seguido de uma autobiografia sumária)* (1987) e *Irmã Batata, Irmã Barata* (2000):

##### AUTOBIOGRAFIA SUMÁRIA DE ADÍLIA LOPES

Os meus gatos  
gostam de brincar  
com as minhas baratas  
(2024: 71)

(autobiografia sumária de Adília Lopes 2)

Não deixo a gata do rés-do-chão brincar com as minhas baratas porque acho que as minhas baratas não gostam de brincar com ela. (2024: 408)

O senso comum classifica os gatos como fofos, as baratas como repulsivas (o objeto que é “absolutamente real”). Contudo, os poemas de Adília não sustentam esta avaliação. Na verdade, Adília não avança qualquer hierarquização estética do mundo animal. Para a poetisa, não interessa a divisão entre o animal fofo e o não-fofo, mas entre o animal que é seu e o que não é seu, ou, neste caso, o animal “do rés-do-chão” (2024: 408). Estamos, portanto, perante uma comunidade (ordenada, até certo ponto) que enfatiza a convivência com o objeto contemplado; convivência que se traduz num sentimento de posse. Neste sentido, relevo a noção apresentada por Ngai da experiência do fofo como um desejo utópico de habitar e de, enfático, *possuir* o concreto: “O fofo [...] tem, portanto, um certo tom utópico, remetendo para um desejo de habitar um mundo concreto, por oposição a um mundo de transações abstratas” (2012: 12-13). Enquanto ironista (cf. Martelo 2004),<sup>5</sup> Adília Lopes questiona a evidência da hierarquia estética do fofo, subvertendo este conceito nos próprios moldes estabelecidos por Ngai. Na verdade, a perversão da escala de valores estéticos surge como uma forma de recuperar da dor (própria ou não) consequente dessa mesma escala.

Perante um mundo pautado pela falta de empatia, especialmente para com as baratas, Adília opõe-se à “ditadura do fofo”, ironizando. Ao contestar a hierarquização estética das espécies consoante patamares de “fofura”, a poetisa portuguesa pode concluir que gatos e baratas estão ao mesmo nível (e, de resto, lado a lado com as restantes espécies do planeta). Em Adília Lopes, não há escalas de valor passíveis de serem aplicadas a seres vivos, derrubando-se, inclusive, a lógica antropocêntrica. Da mesma forma que a “gata do rés-do-chão” (Lopes 2024: 408) é impedida de brincar com (isto é, magoar, oprimir) as baratas de Adília, o ser humano é relegado a uma função de observador. Ao contrário do que seria expectável, Adília não mata as suas baratas, escolhendo antes não participar na sistemática opressão, exercida pela Humanidade, sobre aqueles que não são humanos.

Resumindo a atitude de Adília perante o problema do fofo enquanto modelo de exclusão, veja-se um excerto de um texto pertencente ao livro *Irmã Batata, Irmã Barata*:

Não sei se para as baratas há sujo e limpo: sei muito pouco de baratas. Sei que, quando vejo uma barata de pernas para o ar a esperar virada do avesso, a ajuda a ficar de pé. A barata não está habituada a ser ajudada. (2024: 412)

Ao invés de intencionalmente procurar formas atípicas, à semelhança de Elisabete Marques, Adília segue um modelo de caridade que se evidencia “no vozear do mundo em que vivemos, na sua crueldade e na sua falta de caridade” (Martelo 2004: 222), o que se manifesta, neste caso, para com as baratas. Poder-se-á dizer, então, que as baratas em Adília são fofas? Não. No entanto, também não interessa a

Adília que as (suas) baratas sejam fofas. A poetisa portuguesa sabe que não precisa de defender os seus gatos da “ditadura do fofo”; os gatos já estão a salvo, resta agora salvar as baratas. Citando novamente a autora: “Não, não há uma beleza que nos salve. Só a bondade nos salva.” (2006: 599).

## 5. O fofo é perigoso

Em suma, Isabel Galleymore, Elisabete Marques e Adília Lopes problematizam o fofo enquanto modelo de salvação do mundo. As poetisas reconhecem esta categoria estética como perpetuadora de um sistema de hierarquização que exclui e que, portanto, é inadequado a uma salvação que se quer para todos. Ainda que apresentem soluções diferentes, partilham a necessidade de derrubar a “ditadura” do fofo num presente totalmente estetizado. No fundo, apela-se a um movimento de salvação, por meio da empatia, que inclua não só “gatinhos” e “cachorrinhos”, mas também rinocerontes, sapos e baratas.

## Notas

\* Rita Costa frequenta o segundo ano do Mestrado em Estudos Literários, Culturais e Interartes, com especialização em Estudos Comparatistas, na Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Licenciou-se em Línguas, Literaturas e Culturas, na vertente Português/Inglês, pela mesma instituição. A poesia contemporânea portuguesa, os estudos feministas, os estudos *queer* e a ecocrítica são as suas principais áreas de interesse.

<sup>1</sup> Tradução minha do original “zany”. À falta de indicação bibliográfica contrária, qualquer tradução do inglês para o português é da minha autoria.

<sup>2</sup> Para mais informações sobre o estado atual das espécies de rinoceronte, *vide* <<https://rhinos.org/our-work/the-crisis/>> (último acesso em 20/10/2025).

<sup>3</sup> Para mais informações, *vide* <[www.traffic.org/what-we-do/species/rhinos](http://www.traffic.org/what-we-do/species/rhinos)> (último acesso em 27/10/2025): “É urgente intensificar o reforço financeiro e a fiscalização das medidas aplicadas de modo a evitar que as restantes populações de rinocerontes africanos continuem a caminhar para a extinção.”

- <sup>4</sup> Cf.: “O fofo, uma adoração pela mercadoria com a qual um dado indivíduo deseja estar o mais próximo possível” (Ngai 2012: 12).
- <sup>5</sup> O termo “ironista”, associado à figura de Adília Lopes, é utilizado em conformidade com a argumentação apresentada por Rosa Maria Martelo no artigo “Adília Lopes - ironista” (*in Scripta*, Belo Horizonte, vol. 8, n.º 15: 106-116, disponível em <<https://periodicos.pucminas.br/scripta/article/view/12572>> - último acesso em 26/06/2025).

## Bibliografia

- Burke, Edmund (1990), *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Beautiful and the Sublime*, ed. Adam Philips, Oxford, Oxford University Press.
- Gallego, Isabel (2024), *Baby Schema*, Manchester, Carcanet Press.
- Lopes, Adília (2024), *Dobra. Poesia reunida 1983-2023*, Lisboa, Assírio & Alvim.
- Marques, Elisabete (2023), *Animaís de Sangue Frio*, 2.ª ed., s/l, Língua Morta.
- Martelo, Rosa Maria (2004), “Adília Lopes - ironista”, *in Scripta*, Belo Horizonte, vol. 8, n.º 15: 106-116, disponível em <<https://periodicos.pucminas.br/scripta/article/view/12572>> (último acesso em 26/06/2025).
- Merish, Lori (2022), “Cuteness and commodity aesthetics”, *in The Cute*, org. Sianne Ngai, Cambridge, MIT Press: 34-39.
- Ngai, Sianne (2012), *Our Aesthetic Categories: Zany, Cute, Interesting*, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press.





Neste volume, Ana Cunha analisa três peças de teatro escritas e encenadas por Pedro Penim - *Pais e Filhos*, *Casa Portuguesa* e *A Farsa de Inês Pereira* - pensando a crise e a reinvenção da família, modelos de masculinidade, diálogos intergeracionais, a militância política hoje, apelando à “construção de comunidades afetivas e solidárias” junto de um público que, em rigor, “ainda não existe”; resistindo às implicações de uma “lógica repressiva” subjacente à palavra *salvação*, Mafalda Pereira encontra na poesia de Ana Luísa Amaral uma defesa do *queer* como exploração da diversidade e gesto de resistência, libertação de uma lógica identitária e experiência nos limites da linguagem, desafio do (in)dizível; por fim, Rita Costa interroga a categoria estética do “fofo” (o *cute* segundo Sianne Ngai), hipervalorizada no universo capitalista contemporâneo, e encontra na poesia de Isabel Galleymore, Elisabete Marques e Adília Lopes uma denúncia da hierarquia que leva o ser humano a salvar pandas, gatos, cãeszinhos, mas não rinocerontes, sapos, baratas.

## Libretos



ILCML | INSTITUTO DE LITERATURA COMPARADA  
MARGARIDA LOSA

fct Fundação  
para a Ciência  
e a Tecnologia  
UID/00500/2025

U PORTO  
FLUP FACULDADE DE LETRAS  
UNIVERSIDADE DO PORTO

ISBN 978-989-36147-6-1

DOI: <https://doi.org/10.54499/UID00500/2025>