

# 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, tosquês 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 *Pais 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).